Arte del siglo XIX

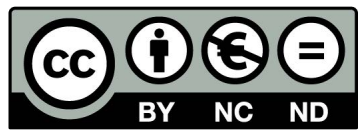
Mª CARMEN LACARRA (COORD.)

colección actas

Motivo de cubierta:

Alejandro Ferrant: *Alegoría de Zaragoza* (detalle).
Techo del salón principal del Casino de Zaragoza.
Foto: Diputación Provincial de Zaragoza.

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3342



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Arte
del siglo XIX

Mª Carmen Lacarra (coord.)

colección actas

Arte
del siglo XIX

Mª Carmen Lacarra (coordinadora)

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2013

Publicación número 3243 de la Institución «Fernando el Católico»,
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 · Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
www. ifc.dpz.es

© Los autores
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico»

ISBN: 978-84-9911-236-7

DEPÓSITO LEGAL: Z 1069-2013

PREIMPRESIÓN: ARPIrelieve, S. A., Zaragoza

IMPRESIÓN: Huella Digital, S. L. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA

Presentación 7

Ponencias

1. Escultura del siglo XIX en Zaragoza. De la imagen devocional al monumento conmemorativo, por Wifredo Rincón García 13
2. El monasterio de Piedra y los orígenes de la fotografía de paisaje en España, por José Antonio Hernández Latas 81
3. Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: la Institución Libre de Enseñanza, por Ana M.ª Arias Cossío 121
4. Literatura de viajes y patrimonio artístico: Valentín Carderera y los hermanos Bécquer en Tarazona y en el monasterio de Veruela, por Jesús Rubio Jiménez 153
5. Los discípulos de Goya, por Arturo Ansón Navarro 189
6. Asociaciones de artistas y sus espacios expositivos en el siglo XIX, por Jesús Pedro Lorente 279
7. Oficios del pintor en el siglo XIX, por Manuel García Guatas 313

PRESENTACIÓN

En este volumen se reúnen las lecciones impartidas en el XVI Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en octubre del año 2012 en el que, con el título de «Arte del siglo XIX», se analizaron aquellas manifestaciones artísticas que se desarrollaron con mayor amplitud a lo largo de un siglo tan significativo como fue el siglo XIX, de tan grandes transformaciones sociales.

Destacados estudiosos y docentes en Historia del Arte del siglo XIX procedentes de la Universidad, del mundo de los Museos y de la investigación, participaron en este nuevo curso de la Cátedra «Goya» que quiso ser una actualización de los estudios dedicados a la escultura, tanto la imagen devocional como el monumento conmemorativo, a la pintura figurativa y de paisaje, al dibujo, a la fotografía, a la literatura de viajes en relación con el patrimonio artístico de la época, sin olvidar el ambiente que rodeaba a los artistas, abiertos a nuevos espacios expositivos como reflejo de la sociedad que les acoge.

En esta ocasión, los profesores invitados pertenecían a la Universidad de Zaragoza, a la Universidad Complutense de Madrid, al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, al Museo Nacional del Prado, y a la Agencia Aragonesa para la Investigación y el Desarrollo, todos ellos avalados por su larga trayectoria en la investigación con numerosas publicaciones sobre el tema.

El curso se inició el día 23 de octubre, martes, a las 18.30 horas en el Aula de la Institución «Fernando el Católico» con la presencia de la directora de la Cátedra «Goya», doña M.ª Carmen Lacarra Ducay, quien hizo una exposición de las actividades desarrolladas en los cursos impartidos desde su fundación, en 1992, e hizo la presentación de los profesores invitados para impartir el actual.

Durante cuatro tardes sucesivas, de martes a viernes, se impartieron ocho lecciones según el orden establecido en el programa. Con las autorizadas palabras de los conferenciantes, acompañadas de numerosas ilustraciones como

apoyo de sus disertaciones, se mostraron numerosos ejemplos del panorama artístico peninsular.

El curso se terminó el día 26 de octubre, viernes, a las 21.30 horas, con una sesión de clausura presidida por la directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, doctora doña Isabel Yeste Navarro, a quien acompañaba la directora de la Cátedra «Goya», doctora M.ª del Carmen Lacarra, en la que se puso de manifiesto la gratitud de los convocantes hacia todos los participantes que, un año más, habían hecho posible su realización.

El sábado día 27 de octubre se llevó a cabo una excursión como complemento del curso, dirigida por la doctora Lacarra con la colaboración del doctor don Álvaro Capalvo, secretario científico de la Institución «Fernando el Católico» a las localidades zaragozanas de Calatayud y Torralba de Ribota.

En la ciudad de Calatayud se visitó el claustro gótico-mudéjar de la Colegiata de Santa María, convertido en museo, con la grata colaboración de su abad mitrado, el ilustrísimo señor don Jesús Vicente Bueno Santed, que nos acompañó en la visita. Se pudieron contemplar las obras de arte mueble que allí se contienen, piezas de escultura, pintura, orfebrería, tejidos y documentación, desde la Edad Media hasta la Edad Moderna, ejemplos destacados del patrimonio artístico bilbilitano.

En Torralba de Ribota, joya del arte gótico-mudéjar de la comarca, acompañados por el señor párroco, reverendo don Ángel Yagüe Guirles, que actuó de guía, se visitó la iglesia parroquial de San Félix de Gerona, rica en obras de arte medieval, del renacimiento y del barroco.

Se pudieron admirar los retablos góticos de su cabecera, magníficamente conservados, las tallas medievales, su sillería coral y la orfebrería de la misma época, que corroboran la importancia de la iglesia de Torralba en los siglos XIV y XV. Además, retablos y tallas renacentistas y barrocos, y el pequeño archivo con la biblioteca, amorosamente cuidados por su párroco.

El programa concluyó con una comida colectiva en el bar de la localidad, magníficamente servida, que contribuyó al buen ambiente que reinaba entre los asistentes.

Los trabajos que se reúnen en el presente volumen han sido redactados por los conferenciantes tomando como referencia el guión de sus disertaciones, acompañados de numerosas ilustraciones seleccionadas por sus autores como enriquecimiento del texto.

Se presentan en el mismo orden en que se expusieron; el lector echará en falta el texto del doctor don Javier Barón Thaidgsmann, Jefe del Departamento de Pintura del siglo XIX en el Museo Nacional del Prado, que tenía por título:

«Mariano Fortuny y su círculo», ausencia que lamentamos pero que motivos personales del autor han hecho imposible su presencia en el libro.

Deseo agradecer una vez más a todos los que participaron en el curso, profesores y alumnos, su activa presencia. Y al personal de la Institución «Fernando el Católico» su colaboración que hizo posible el buen funcionamiento de las actividades programadas

María del Carmen Lacarra
Coordinadora del Seminario y de esta obra

ARTE DEL SIGLO XIX

♣

PONENCIAS

ESCULTURA DEL SIGLO XIX EN ZARAGOZA. DE LA IMAGEN DEVOCIONAL AL MONUMENTO CONMEMORATIVO

Wifredo Rincón García
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

La escultura del siglo XIX en Zaragoza. Un siglo de luces y sombras[1]

Al igual que en otros muchos aspectos el siglo XIX, por lo que se refiere a la escultura en Zaragoza, está lleno de luces y de sombras. Si el nuevo siglo se había iniciado de una manera favorable para las Bellas Artes, pues en 1792 se había fundado la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, los dos Sitios puestos por las tropas napoleónicas en 1808 y 1809, trajeron a nuestra ciudad la destrucción y la muerte.

Tras los Sitios fue necesario hacer mucho para devolver el decoro a los recintos sagrados y así, retablos e imágenes son encargos seguros para el escultor, que se acentúan cuando las comunidades religiosas y las parroquias van recuperando una economía más desahogada, superadas ya las primeras y necesarias restauraciones arquitectónicas. Este aspecto de «recuperación» de obras desaparecidas será también una de las causas que justifiquen la pervivencia de la estética barroca y la falta de escultura neoclásica.

Sin embargo, la Desamortización de Mendizábal de 1834, con el abandono de conventos y monasterios por los regulares, dará al traste con este empeño constructivo, desapareciendo a lo largo del siglo la mayor parte de los edificios desamortizados.

Una institución, la Hermandad de la Sangre de Cristo, se convertirá a lo largo del siglo en un importantísimo «cliente» de los escultores pues, tras perder

---

[1] El autor de este texto ha dedicado a lo largo de las tres últimas décadas una línea de investigación preferente al tema de la escultura del siglo XIX en Zaragoza, destacando entre sus publicaciones: Rincón García, W., *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908),* Zaragoza, 1984.

durante los Sitios sus pasos procesionales entre las ruinas del convento de San Francisco, comenzó muy pronto a encargar otros nuevos en la idea de configurar ese *Vía Crucis esculturado* que significa la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo zaragozano. También debemos destacar la actividad desarrollada a lo largo de la segunda mitad del siglo, con intervenciones en distintas capillas, en el templo de Nuestra Señora del Pilar que, tras la finalización de sus obras, fue consagrado en 1872.

Por último, un aspecto muy importante para la escultura zaragozana fue la construcción de monumentos conmemorativos, siendo el primero de ellos el de *Pignatelli*, en 1858 y culminando con los que se construyen en los primeros años del siglo XX, algunos de ellos vinculados al Centenario de los Sitios de Zaragoza.[2]

La escultura y la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en la primera mitad del siglo XIX[3]

La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de Zaragoza por un Real Decreto del rey Carlos IV, de 17 de abril de 1792, vino a culminar las aspiraciones de numerosas personalidades aragonesas que desde más de dos décadas antes pretendían la creación en Zaragoza de una Academia Real de Bellas Artes. Hasta entonces, las enseñanzas artísticas, particularmente de la pintura y de la escultura, habían estado vinculadas, fundamentalmente, a los talleres de dos artistas muy representativos: José Luzán Martínez y José Ramírez de Arellano.

Comenzaron así las actividades docentes de la Academia que –no sin distintos y consecutivos problemas económicos, que casi obligaron a cerrar sus aulas en diversas ocasiones– desempeñó un brillante papel durante la última década del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, tanto en la formación de pintores, escultores, arquitectos y grabadores, como en la mejora de cuantos artesanos acudieron a sus clases. Tampoco podemos olvidar su misión de velar por la conservación del patrimonio artístico aragonés.

La escultura aragonesa de la primera mitad del siglo aparece regulada y controlada desde los dictados de la Real Academia de San Luis, pues los más

---

2 De la escultura funeraria en el cementerio de Torrero no nos ocupamos en este trabajo.

3 Sobre este aspecto ver: Rincón García, W., *La Real Academia de Bellas Artes de San Luis y la escultura en Zaragoza durante la primera mitad del siglo XIX*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1992.

representativos artífices eran miembros de la misma. Y esta escultura se mantendrá inmersa en la tradición, que si bien había sido válida hasta medio siglo antes, se debatía ahora entre el barroquismo propio del taller de los Ramírez y los alientos de un clasicismo que no llegó a cobrar carta de naturaleza. Hay que tener en cuenta que el primer director de Escultura de la Academia fue Pascual de Ipas, discípulo en cierto modo de los Ramírez y educado en la contemplación de las obras de Salas.

Por lo que respecta a los profesores, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX permaneció al frente de la Real Academia la que denominamos primera generación académica. A Ipas le sustituyó en 1811 el escultor Tomás Llovet,[4] quien desempeñó el cargo hasta su fallecimiento en 1848 y podemos afirmar que estableció una verdadera dictadura en los encargos y proyectos más ambiciosos llevados a cabo en el período. Y así, desde su obrador y en la actitud que le colocaba su puesto como director de Escultura de la Academia, es el verdadero árbitro de la situación de su arte, desarrollando una importante labor formativa para los jóvenes artistas aragoneses.

A la muerte de Llovet le sucedió como director de escultura –primero interino– el bilbilitano José Alegre, nombrado Académico de mérito en la Junta de 15 de abril de 1849. Creada la nueva Escuela de Bellas Artes de Zaragoza a fines de 1849, acogerá desde el primer momento a Alegre como profesor, aunque pronto será sustituido por Antonio Palao a su llegada a Zaragoza en 1851.[5]

A lo largo de la primera mitad del siglo serán muchos los alumnos que se formarán en la Academia de San Luis dedicándose posteriormente a la escultura, destacando entre ellos a Joaquín Ejarque, uno de los primeros y a Matías de Ayerdi, quien colaboró posteriormente con la Hermandad de la Sangre de Cristo, aunque no sobresalió como escultor. Pero el alumno más significativo y sin duda, el artista más capaz de todos aquellos que pasaron por las aulas de San Luis en la primera mitad del siglo XIX fue el zaragozano Ponciano Ponzano (1813-1877), hijo del conserje de la Academia. Con toda seguridad, de no haberse producido su marcha a Madrid, hubiera sido el sucesor de Llovet en la Academia. Iniciada su formación en San Luis, le fue concedida en 1828 una pensión de 4 reales de vellón diarios, marchando a la Academia de San Fernando. Pensionado en Roma, continuó su formación académica, conociendo allí a Thorwaldsen y a Solá, entre otros importantes escultores neoclásicos. Su

---

4 Sobre Tomás Llovet, ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 39-56.

5 Sobre José Alegre ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 64-74.

obra más importante la llevó a cabo en Madrid, destacando el frontón y los leones del palacio del Congreso de los Diputados.[6] Por último, debemos mencionar a Félix Oroz (1813-1876), formado con Llovet y cuya estancia en la Academia estuvo jalonada de numerosos premios, pretendiendo a la muerte de su maestro la plaza de director de escultura. De su obra afirma Fernando de Aragón, que «era un verdadero artista, sentía el humorismo en la escultura y creaba obras de verdadero ingenio».[7] A él se debe la realización de los populares *Gigantes y Cabezudos*, en los que comenzó a trabajar en 1849 y que, con sucesivas restauraciones y la integración en la comparsa de algunos personajes nuevos, fueron utilizados hasta las fiestas de Nuestra Señora del Pilar de 1969, cuando se sustituyeron por unos nuevos y los leones del *sepulcro del General Ena,* en el templo de Nuestra Señora del Pilar (1854).[8]

El curso académico comenzaba el primero de octubre y concluía al finalizar el mes de mayo, impartiéndose las clases en la sede de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Para pasar a clases superiores los alumnos debían superar distintas pruebas y concluidos los estudios, debían pasar el «examen de aprobación», tras el cual, podían dedicarse libremente al ejercicio de la escultura.

La Academia, en distintos momentos, convocó Premios para «estimular a la juventud» tal como figura en la convocatoria de 1818. Las obras presentadas eran mostradas en exposición, animando en la convocatoria de 15 de marzo de 1847, «a los Sres. Profesores a presentar también sus obras para mayor brillo de la esposición».

Por último, un interesante aspecto que nos interesa destacar es el rigurosísimo control que la Institución ejerció sobre la actividad artística aragonesa, supliéndose así la función desempeñada por los antiguos gremios que podían facultar para alcanzar los grados de oficial y de maestro, imponiendo graves multas a los infractores. De acuerdo con los *Estatutos*, la Academia debía velar por la integridad de las artes y evitar todo tipo de intrusismo y para ello los maestros de arquitectura, escultura y pintura activos en el momento de su fundación debieron ser habilitados por la Real Academia para ejercer su profesión, estipulándose que todos los artistas «siempre que tengan que hacer alguna imagen sagrada o de las personas reales o cualquier obra pública como retablos u otras de igual clase»

---

6 Sobre Ponciano Ponzano ver: Rincón García, W., *El escultor Ponciano Ponzano (1813-1877)*, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2002.

7 Revista *Aragón,* del S.I.P.A, Zaragoza, febrero-abril, mayo, 1940, pp. 38-39.

8 Sobre Félix Oroz, ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 83-88.

debían presentar a la Academia los modelos de sus obras para su aprobación, pues de no hacerlo incurrían en las penas y multas previstas.

Las *Actas* de la Academia nos proporcionan importante información sobre este aspecto pues son numerosos los casos en los que debió hacerse una censura negativa al no atenerse los artistas a lo establecido estatutariamente. Y podemos recordar, a modo de ejemplo, que multó en diversas ocasiones al escultor Pedro León por no haber presentado los proyectos para las obras públicas que iba realizando.[9] También debemos destacar la sistemática censura que la Academia ejerció a lo largo de varios años y con motivo de la realización de distintos pasos procesionales para la Sangre de Cristo sobre la obra del oscense Luis Muñoz, aprobado como pintor y escultor el 31 de octubre de 1798. En la junta de 4 de diciembre de 1825 fue presentado el modelo del paso de la *Coronación de Espinas,* y podemos afirmar que este conjunto escultórico fue una de las obras que más trastornos ocasionó, a lo largo del siglo, al artífice, a la institución que la encargaba y a la Academia, conservándose importante documentación. La censura fue tan negativa y desfavorable que el escultor recurrió formalmente a la Academia, dilatándose de tal forma la resolución que el paso fue esculpido contraviniéndose las Reales Órdenes y los *Estatutos* de la Real Academia y portado procesionalmente en el Santo Entierro de 1826. El escultor fue multado con 50 ducados y se conminó a la Sangre de Cristo a que no lo expusiera al público antes de que fuera aprobado por la Real Academia. Recurrió nuevamente Muñoz a la Academia por la pena impuesta después de haberse hecho algunas modificaciones, aunque no todas las necesarias, concediéndose entonces la aprobación.

Los frustrados monumentos a José de Palafox y a los Héroes de los Sitios de Zaragoza

Levantado el primer Sitio de Zaragoza por las tropas napoleónicas en la noche del 13 al 14 de agosto de 1808, en la mente y los corazones de sus gentes hervía el deseo de perpetuar, lo que en aquellos momentos era su dolor, en un monumento que recordara su martirio patriótico y a sus héroes. Para ello, en la sesión municipal de 8 de octubre de 1808 se presentaba un memorial de los lumineros de las parroquias para la erección de un monumento en la plaza de Nuestra Señora del Pilar, proponiendo que fuera costeado con el importe de la

9 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 25.

Sisa de las carnes del consumo de la ciudad.[10] Sin embargo, en la sesión municipal de 20 del mismo mes, se acordaba no poderse acceder a la petición por no poder invertir la Sisa en aquellos menesteres y no encontrar otro medio para financiarlo.[11]

Tras la capitulación de Zaragoza ante las tropas del general Lannes el 20 de febrero de 1809, la Junta Central Suprema dictó un Real Decreto en Sevilla, el 9 de marzo de 1809, por el que, en reconocimiento del patriotismo de los zaragozanos y en memoria de su heroísmo debía ser levantado un monumento que recordara la gesta zaragozana. Las Cortes de Cádiz lo ratificaban en 22 de agosto de 1811, volviéndose a sancionar por las Cortes en 13 de septiembre de 1813. El Estado correría con todos los gastos de su construcción. Sin embargo, las arcas no estaban para la construcción de monumentos.

Nuevamente en 1840 surgió el deseo de erigir un monumento. En la sesión municipal de 19 de marzo se veía un oficio del director de los Canales, comunicando «el proyecto que ha concebido de levantar a expensas de la empresa en el jardín o glorieta que está formando, un monumento cuyo boceto acompaña, para perpetuar la memoria del heroísmo de Zaragoza en los memorables Sitios que sufrió esta ciudad en el año mil ochocientos ocho y en la sorpresa del Cinco de Marzo de mil ochocientos treinta y ocho», esperando la aprobación y protección del Ayuntamiento para llevarlo a cabo. Se acordó agradecer al director de los Canales su interés por la ciudad y ofrecerle secundar sus recomendables deseos y para llevar a cabo este proyecto fueron pedidas por parte del Canal las piedras y otros elementos constructivos de algunos conventos suprimidos, siendo todo ello concedido.

La muerte del General Palafox el 15 de febrero de 1847 coincidió con otro intento de levantar el monumental recuerdo,[12] y así se pone de manifiesto en las actas municipales, encontrando la primera referencia en la de 23 de febrero a propósito del oficio remitido por los señores diputados a Cortes por la provincia de Zaragoza, Pío Laborda y Pascual Polo y Monge, en el que, recordando los títulos de gratitud de los que se hizo merecedor Palafox durante los Sitios, se pedía se hicieran trasladar cuando fuera posible sus

---

10 Serrano Montalvo, A., «Antecedentes históricos del monumento zaragozano a Los Sitios», *Seminario de Arte Aragonés*, Institución «Fernando el Católico», 6, 1954, pp. 103-117, cit. p. 109.

11 Serrano Montalvo, A., *Antecedentes...,* 1954, pp. 110-111. Los documentos se encuentran en el Archivo Municipal de Zaragoza, en la sección de libros de actas, en el cuadernillo que existe de las de 1808.

12 Serrano Montalvo, A., *Antecedentes...,* 1954.

restos mortales a Zaragoza, que habían sido enterrados en el panteón de la basílica de Nuestra Señora de Atocha. En la sesión de 5 de marzo se hacía constar que «previendo que para trasladar el cadáver de que se trata y construir un monumento cual corresponde son necesarias cantidades que los fondos municipales no pueden proporcionar en su actual estado de estrechez», se proponía abrir una suscripción e invitar a «los habitantes de Zaragoza y aún a los aragoneses a que contribuyan a estos gastos». La reina Isabel II autorizaba el 16 de junio a abrir la suscripción, manifestando que los planos y proyectos debían ser aprobados por la Corona y que todos los ayuntamientos de la nación colaborarían en la suscripción. Sin embargo, una vez más, el proyecto quedaba en suspenso. Zaragoza se quedaba sin perpetuar en piedra y bronce a sus héroes.

Nuevos pasos procesionales para la Hermandad de la Sangre de Cristo durante la primera mitad del siglo XIX[13]

Afectado gravemente por la artillería francesa a lo largo de los dos Sitios el convento de San Francisco –en el solar ocupado por la Diputación Provincial–, se perdió entre sus ruinas la mayor parte de su patrimonio artístico, incluidos los bienes de la Hermandad de la Sangre de Cristo depositados en su capilla, recinto de grandes dimensiones donde celebraban sus cultos y guardaban las imágenes de sus pasos procesionales, la mayor parte del último tercio del siglo XVIII. De todo ello sólo pudo salvarse el *Crucifijo de los Reos* y la venerada imagen del *Cristo de la Cama* que el día 17 de febrero de 1809 una mujer, María Blánquez, ayudada por algunos hombres, consiguió rescatar de entre las ruinas del convento, trasladándola al palacio arzobispal, donde se encontraba enfermo Palafox y luego a la Santa Capilla del templo del Pilar, donde quedó depositada «en disposición que pudieran los fieles besar la mano por el rejado».[14]

Establecida por la Sangre de Cristo su sede canónica en la iglesia de Santa Cruz, la imagen del *Santo Cristo de la Cama* era trasladada a este templo en el mes de abril de 1811 y dos años más tarde el 25 de diciembre, tras el abandono

---

13 Sobre los pasos de Semana Santa, en conjunto, ver: García de Paso Remón, A. y Rincón García, W., *La Semana Santa en Zaragoza*, Editorial Unali, Zaragoza, 1981.

14 Casamayor, F., *Zaragoza*, *1808-1809*, Institución «Fernando el Católico» y Comuniter, Zaragoza, 2008, pp. 229-230.

de Zaragoza por los franceses el día 9 de julio de 1813, a la Real Capilla de Santa Isabel de Portugal, conocida vulgarmente como San Cayetano.[15]

Comenzaron entonces una serie de obras de restauración y adecuación de la iglesia que se prolongaron durante varios años, correspondiéndole a la Sangre de Cristo desembolsar grandes cantidades de dinero para sufragar las reformas además de mejorar dos antiguos espacios situados en los pies del templo, adecuándolos como capillas, en las que pudieran colocarse todas sus pertenencias y el sepulcro del Señor. Para la situada en el lado de la Epístola fue encargada en 1818 a Matías de Ayerdi la realización de un retablo que pronto estaba concluido. De tradición neoclásica, dos columnas de tipo toscano sostienen un complejo entablamento con decoración en relieve. En la hornacina central, con arco de medio punto, se alojó una imagen de la Virgen de los Dolores y sobre la mesa del altar se dispuso una urna de madera tallada y dorada para la imagen del *Santo Cristo de la Cama*, con el brazo derecho extendido para ser adorado. En dos hornacinas, a ambos lados, fueron colocadas las imágenes del *Ecce Homo* y de *Jesús atado a la columna*.[16]

Pronto se hizo sentir la necesidad de construir nuevos pasos para la procesión del Santo Entierro y para ello la Sangre de Cristo solicitó de la Real Casa de Misericordia –propietaria de la plaza de toros–, la autorización para celebrar dos novilladas, cuyos beneficios irían destinados a sufragar los gastos de los nuevos pasos. Las novilladas tuvieron lugar los días 23 de noviembre y 26 de diciembre de 1817, obteniéndose de la primera 8.608 reales 29 maravedíes de vellón de beneficios.

A pesar de ser escasos los recursos, para la talla de las imágenes titulares de los principales misterios de la Pasión se pusieron en contacto con el escultor Llovet, encargándole las imágenes de Cristo del *Ecce Homo, Jesús atado a la columna* (fig. 1) y *Jesús camino del Calvario.*[17] Para su realización mantendrá Llovet el mismo modelo físico.[18]

Una vez realizadas por Llovet las imágenes de Cristo del *Ecce Homo*, de *Jesús atado a la columna* y de *Jesús Camino del Calvario*, la Sangre de Cristo acordaba en 1819 encargar un paso con la *Oración de Jesús en el huerto de los olivos* y completar los del *Ecce Homo* y de *Jesús atado a la columna.* En junta celebrada el 14

---

15 Casamayor, F., *Zaragoza, 1812-1813*, Institución «Fernando el Católico» y Comuniter, Zaragoza, 2008, pp. 485-486.

16 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 61-62.

17 AHSCZ, Zaragoza, *Libro de Cuentas de 1816 a 1852*, ff. 9r.-11v.

18 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 46-47.

Fig. 1. Tomás Llovet: *Jesús atado a la columna*, Zaragoza,
Real Capilla de Santa Isabel de Portugal (Fot. Jorge Sesé).

de agosto se comunicaba que se había tratado con Llovet, con Ayerdi y con León para tantear «el costo del paso del Huerto con la perfección correspondiente», acordándose «que viendo los diseños se de cuentas al Capítulo». Un mes después, en el capítulo extraordinario de 16 de septiembre, teniéndose en cuenta «las muchas ventajas y menos coste que propone Pedro León para construir el Paso del Huerto y rematar los del Ecce Homo y la Columna», se acordó encargarlo a este escultor, que fijaba su ejecución en 5.600 reales de vellón.[19] El proceso de estas obras fue largo, haciéndose notar por parte de la Sangre de Cristo al escultor una serie de deficiencias, lo que provocó que a lo largo del tiempo de ejecución de las imágenes las relaciones entre el escultor y la Hermandad no debieron ser muy satisfactorias. Tampoco pasó desapercibida la realización del paso de la *Oración de Jesús en el huerto* para la Academia de San Luis pues en junta de 2 de enero de 1820 se presentaba un memorial del escultor en el que solicitaba le fuera aprobado el paso. Sin embargo, en lugar de serle aprobado, en junta de 6 de febrero «observando que no se había cumplido con lo dispuesto en los estatutos», pues no había presentado a la Academia el boceto para su aprobación y «atendida su situación deplorable» se le impuso la multa de 100 rs. de vellón. Conocido por fotografías antiguas, estaba la figura de Cristo en primer término, de rodillas, en oración y delante de él un ángel que le ofrece el cáliz, apareciendo detrás de Cristo los apóstoles Pedro, Juan y Santiago.

Por lo que se refiere a la conclusión del paso del *Ecce Homo* en 1819, en un plano superior y tras una barandilla a modo de balcón, fue colocada la imagen de *Cristo*, de Llovet, tallando León las de Poncio Pilato y las de los dos soldados, mientras que en la parte inferior, un grupo de figuras de medio cuerpo colocadas sobre la peana del paso representan al pueblo que pide la muerte de Cristo.[20] El paso de *Jesús atado a la columna* fue completado por León con las figuras de dos sayones azotando a Cristo.

Pocos años después de haberse completado los otros dos pasos, en el capítulo de la Sangre de Cristo de 21 de abril de 1823 se acordaba hacer las estatuas que faltaban del paso de la «cruz a cuestas», por una cantidad no superior a 2.000 reales de vellón. Tras llevarse a cabo contactos con Llovet y León, en el capítulo de 12 de julio, se acordó encargarlas a Pedro León por 95 duros.[21] Estaba concluido para la Semana Santa de 1824 y constaba de cinco figuras: Jesús con la

19 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 24-31.
20 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 29-30.
21 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 29.

cruz a cuestas, de Llovet; el Cirineo, un soldado y un hebreo, obras de Léon y la Verónica, que fue ejecutada en 1824 por el Ayerdi.

El paso de la *Coronación de Espinas* fue realizado por Luis Muñoz,[22] presentándose su modelo en la Academia de San Luis en su junta de 4 de diciembre de 1825, recibiendo una censura muy negativa, por lo que se produjo un enfrentamiento entre la institución y el escultor que recibió la aprobación, tras realizar modificaciones, una vez había sido concluido el paso y procesionado en el Santo Entierro de 1826. Constaba de tres imágenes: Jesús sentado y dos romanos coronándole de espinas.

Después de los problemas ocasionados por los encargos a León y a Muñoz, cuando en 1828 la Sangre de Cristo tuvo necesidad de contratar el paso de la *Llegada de Jesús al Calvario* no dudó en acudir a Llovet[23], recogiéndose en los libros de cuentas tres datas que ascienden a 3.300 reales de vellón. Conocido popularmente como *La copa* o *Hiel y Vinagre*, denominado en las actas capitulares como el *Paso de la desnudez para clavarlo en la Cruz*, consta de cuatro figuras, con Cristo en el centro, al que desnudan dos hombres mientras que un soldado lleva un vaso para darle de beber[24] (fig. 2).

Los problemas volvieron a surgir cuando se encargó a Muñoz el paso de la *Última Cena*, cuyo dibujo a tinta –no el modelo– fue presentado en la junta celebrada por la Academia de San Luis el 5 de julio de 1829 junto con oficios del escultor y de la Sangre de Cristo solicitando su aprobación. Ante la negativa de la Academia se presentaba el modelo en la sesión de 3 de enero de 1830, aprobándose con algunas correcciones que debía tener en cuenta el escultor a la hora de su ejecución, quedando concluido en febrero del mismo año. Inspirado en el paso de Salzillo, fue ideado con dos grupos laterales de seis apóstoles y, en el frente, Cristo, todos sedentes. Procesionó hasta 1999, encargándose de él, desde 1947, la cofradía de la *Institución de la Sagrada Eucaristía*[25] (fig. 3).

El último escultor vinculado a la Sangre de Cristo en la primera mitad del siglo XIX fue el bilbilitano José Alegre, residente en Zaragoza desde 1847. Viviendo en Calatayud recibió el encargo de los pasos procesionales de la

---

22 Sobre Luis Muñoz ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 31-39.

23 AHSCZ, Bastardelos de actas capitulares de 1817 a 1866 y Actas de los Capítulos de 14 de dicienbre de 1825, 5 de abril de 1829 y 13 de abril de 1829.

24 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 52-53; García de Paso Remón, A., *Aragón en Semana Santa. Rito y tradición en las comarcas aragonesas*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2006, p. 179.

25 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 37-38.

Fig. 2. Tomás Llovet: *Llegada de Jesús al Calvario*, Zaragoza,
Almacén de pasos de la Hermandad de la Sangre de Cristo (Fot. Jorge Sesé).

Fig. 3. Luis Muñoz: *La Última Cena*, Zaragoza, Almacén de pasos de la Hermandad
de la Sangre de Cristo (Fot. Archivo de la Hermandad de la Sangre de Cristo).

Fig. 4. José Alegre: *Descendimiento de la cruz*, Zaragoza,
Almacén de pasos de la Hermandad de la Sangre de Cristo (Fot. Jorge Sesé).

Crucifixión y del *Prendimiento*. En el primero de ellos, de 1841, de talla muy desigual, se representó el Monte Calvario con las tres cruces –Cristo en el centro y los ladrones a ambos lados–, a los pies de Cristo, las imágenes de la Virgen y San Juan y frente a él, Longinos sobre un caballo blanco, introduciendo la lanza en el lado derecho de Cristo. En la actualidad está confiado a la cofradía de la Crucifixión del Señor y de San Francisco de Asís. Pocos años después, en 1845, ejecutó el paso del *Prendimiento*, compuesto por ocho figuras, recogiendo el momento del beso de Judas y el temor de Malco al serle cortada una oreja por San Pedro, rodeándoles figuras de soldados en distintas actitudes. Es titular de la Cofradía del Prendimiento y Amor de la Madre de Dios. Por último, el paso del *Descendimiento* (fig. 4). encargado en 1847 y del que se presentaba su modelo a la Academia de San Luis en junta de 7 de noviembre, concluyéndose al año siguiente. Consta de siete figuras y su composición se inspiró en un cuadro de Rubens. Desde 1940 es titular de la Cofradía del Descendimiento de la Cruz y Lágrimas de Nuestra Señora.[26]

La Fuente de Neptuno o de La Princesa

La *Fuente de Neptuno* o *Fuente de la Princesa*, por haberse erigido con motivo de la jura como Princesa de Asturias de la que luego reinó como Isabel II, es una de las obras escultóricas más importantes realizadas en Zaragoza en la primera mitad del siglo XIX.

Decidido el Ayuntamiento de Zaragoza a erigir un monumento que perpetuara la memoria de la jura de la princesa Isabel, en la sesión del 15 de junio de 1833 el regente de la Real Audiencia de Aragón manifestó que «teniendo noticia que se estaban disponiendo demostraciones públicas de regocijo en esta ciudad para celebrar la jura de la Serenísima Infanta D.ª María Isabel Luisa de Borbón» proponía «que en vez de invertir en este objeto los caudales que indispensablemente se necesitarían para ello, podría tratarse de erigir una fuente en memoria de tan fausto acontecimiento, con lo cual al mismo tiempo que se daba a S. M. un testimonio del amor y la lealtad que le profesa el pueblo de Zaragoza, se proporcionaba a sus vecinos un beneficio de que carecen y tanto necesitan».

Solicitada al rey «su Real Aprobación para erigir una fuente con el nombre de la esclarecida Princesa D.ª María Isabel Luisa» en el *Diario de Zaragoza* y en

---

26 Sobre estos tres pasos ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 69-72.

otros diarios de la ciudad se publicaba el 24 de agosto un oficio del secretario del Ayuntamiento dando cuenta de la construcción de la fuente y de cómo el Ayuntamiento «ha manifestado a S. M. que con este motivo abría una suscripción para reunir fondos». En los últimos días de agosto quedaba trazada la plaza de San Fernando (luego de San Francisco, posteriormente de la Constitución y en la actualidad de España), donde debería ubicarse.

Fijada la ceremonia de la primera piedra para el 10 de octubre de 1833, debió retrasarse hasta el 14 por el fallecimiento de Fernando VII, comenzando pronto las obras que eran paralizadas el 14 de diciembre para que fraguaran los cimientos. La suscripción alcanzaba entonces la cantidad de 29.211 reales de vellón. Por lo que se refiere a la construcción fue concluida en 1838, surgiendo el problema de la traída de las aguas que no llegaron a la fuente hasta el 24 de julio de 1845, casi trece años después de que fuera colocada su primera piedra. Hasta el año 1862 fue la única fuente pública de la ciudad.

El 21 de octubre 1899 fue colocada junto a ella la primera piedra del *Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria*, por lo que debió ser desmontada, quedando vacío su solar el 18 de septiembre de 1902. Hasta 1933 estuvo en los talleres de cantería municipales, al final de la calle del Heroísmo, muy cerca del Huerva, siendo instalada en 1935 en la arboleda de Macanaz, en la margen izquierda del Ebro, aunque sin agua y en 1946 se llevó al Parque de Primo de Rivera –actualmente de José Antonio Labordeta–, donde fue inaugurada el 24 de julio, 101 años después de su primera inauguración (fig. 5).

Sin embargo, la historia de esta fuente tiene un origen más antiguo. Después de capitular Zaragoza en 1809, y ser nombrado el general Suchet gobernador militar de la Plaza, por un decreto de 4 de mayo de 1810 organizaba interinamente el gobierno del Canal Imperial de Aragón, nombrando director y administrador a don Pedro Lapuyade, a quien le encomendó la construcción de fuentes ante la carencia de éstas. La primera proyectada fue dedicada a Neptuno, el dios de las aguas, cuya escultura, como veremos, se llegó a realizar.

Poco más de dos décadas después, y cuando se trabajaba en el proyecto de la nueva fuente, la Comisión de Fuentes ofició el 27 de junio de 1833 al Marqués de Lazán, protector de los Canales Imperial de Aragón y Real de Tauste, preguntándole sobre el destino de la escultura de Neptuno que había sido esculpida para la fuente proyectada durante el gobierno francés y la posibilidad de usar aquellos elementos en la nueva fuente, respondiendo el marqués de Lazán, el 10 de julio, que «no tendría inconveniente en ceder la estatua de Neptuno y piedras correspondientes a la Fuente que se proyectó durante el gobierno intruso, siem-

Fig. 5. Tomás Llovet: *Fuente de Neptuno*, Zaragoza,
Parque José Antonio Labordeta (Fot. Esther Rincón García).

pre que se abonen a la empresa de los dichos canales los veinte y dos mil trescientos ochenta reales de vellón que se satisfizo a don Tomás Llovet».

Presentado por Llovet el modelo de la nueva fuente en la sesión de la Academia de San Luis de 9 de febrero de 1834 fue aprobado. Culmina la fuente la figura de Neptuno, labrada por Llovet en piedra caliza entre 1811 y 1812, de pie, con el tridente en su mano izquierda y el brazo derecho extendido.[27]

Imágenes de devoción durante la primera mitad del siglo XIX

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX se llevaron a cabo una serie de imágenes devocionales con destino a distintos templos zaragozanos, proporcionándonos distintas noticias Casamayor, además de haberse documentado otras por distintas fuentes.

Uno de los escultores más activos fue Tomas Llovet, Director de escultura de la Academia de Bellas Artes de San Luis, de quien nos consta la ejecución de una imagen de *Nuestra Señora del Pilar* que fue presentada a la Academia con oficio de 14 de marzo de 1812 solicitándose su aprobación para ser bendecida, lo que obtuvo tres días más tarde.[28] Años después, el 23 de noviembre de 1823 era inaugurado el templete del *Ecce Homo* en la iglesia parroquial de San Felipe y Santiago el Menor, obra del arquitecto Antonio Vicente y del escultor Llovet «erigido à expensas, y devocion de D. Francisco Estrèn uno de sus mas apasionados, y debotos Parroquianos» tal como recoge Casamayor.[29] Se trata de un templete semicircular en la cabecera de la nave de la Epístola. La parte escultórica se limita a los seis ángeles niños y a los dos ángeles mancebos que sostienen los atributos de la Pasión y lámparas para iluminar la imagen.[30] En la misma iglesia de San Felipe se conserva otra obra de Llovet, una imagen de *San Ramón Nonato*, de vestir, que puede fecharse hacia el año 1824. Desconocemos documentación sobre esta obra que no dudamos atribuirle por el paralelismo con otras muchas de este período.[31] Un año después, en 1825, y para la Congregación de Esclavos de Jesús Nazareno de Zaragoza, –en la actualidad Muy Ilustre y Antiquísima

---

27 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 53-56.
28 ARABASLZ, legajo de 1812.
29 San Vicente, Á., *Años Artísticos de Zaragoza...*, 1991, p. 285.
30 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 49.
31 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 50.

Esclavitud de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Conversión de Santa María Magdalena– realizó Llovet una imagen, copia de la titular que desde la destrucción del convento de Trinitarios Descalzos, se encontraba en la iglesia de Santa Isabel, recibiendo la cantidad de 480 reales.[32] Por estos mismo años realizará Llovet otras esculturas con destino a distintos templos zaragozanos, destacando entre ellas la de *San Nicolás*, para el nuevo retablo mayor de la reconstruida iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, en 1826;[33] o la de *Santa Juana de Aza*, para el convento de Santo Domingo[34] y la del *Santo Ángel*, para el renovado Oratorio del Ayuntamiento,[35] ambas en 1929 y la imagen de vestir de *Santo Domingo de Guzmán*, en 1832, para el convento de su orden.[36]

Matías Ayerdi ejecutó en 1820 una imagen de *Santa Elena* para la parroquial de San Gil Abad, hoy conservada en la actual capilla del baptisterio[37] y de Joaquín Ejarque nos consta la realización de varias imágenes, recordando aquí la de *San Martín*, en 1831 para la capilla del castillo de la Aljafería y la de la *Purísima Concepción* para el convento de Nuestra Señora de Jesús.[38]

Finalizando la década de los cuarenta, realizará el escultor José Alegre en 1847 tres imágenes para el retablo mayor de la capilla del nuevo Seminario Conciliar de Zaragoza, las de *Nuestra Señora del Amor Hermoso, San Valero* y *San Braulio*.[39]

La docencia de la escultura en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XIX[40]

Un Real Decreto de la Reina Isabel II, de fecha 31 de octubre de 1849, dio nueva planta a las Reales Academias y Escuelas de Bellas Artes. Este importantísimo decreto nos lo resume así Castillo Genzor:

---

32 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 51.
33 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 51.
34 San Vicente, Á., *Años Artísticos de Zaragoza...*, 1991, pp. 327 y 329.
35 San Vicente, Á., *Años Artísticos de Zaragoza...*, 1991, p. 329.
36 San Vicente, Á., *Años Artísticos de Zaragoza...*, 1991, pp. 339 y 341.
37 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 63-64.
38 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 59.
39 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 71.
40 Sobre el tema de la docencia y el funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza en la segunda mitad del siglo XIX ver: García Guatas, M., «Zaragoza y la Escuela de Bellas Artes en el siglo XIX», en *Estado actual de los Estudios sobre Aragón*, Alcañiz, 1981, pp. 639-650.

> Era a la sazón ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas don Manuel de Seijas y Lozano, quien puso a la firma de Isabel II el mencionado Decreto, que además de imponer a las antiguas Academias de Bellas Artes una estructura interna completamente distinta, fija su establecimiento en las ciudades de Barcelona, Bilbao, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza. Por el artículo 5.º del mismo Real Decreto se mandó que los cargos de director o presidente, consiliarios y secretario fueran de nombramiento regio: que el número de académicos debía ser limitado y que los profesores de las Escuelas serían nombrados también mediante oposición, por Real Orden. Como organismos dependientes únicamente de la Dirección General de Bellas Artes, las nuevas Academias quedaban encuadradas dentro del Ministerio de Fomento y sujetas a la autoridad de los gobernadores civiles, que podrían presidirlas cuando tuvieran por conveniente. A consecuencia de estas disposiciones cesaba toda relación de dependencia de la Academia de San Luis con respecto a la Sociedad Económica, si bien en la práctica seguirían ambas fuertemente vinculadas por ser unos mismos, por lo general, los individuos que las componían.[41]

El 2 de diciembre del mismo año 1849, se reunía la Junta de la Academia, dándose noticia del Real Decreto de 31 de octubre por el que se creaban las nuevas Academias, que se dividían en dos categorías: de primera y de segunda clase, designando esta última a la de Zaragoza. Se ponía también en conocimiento de los Académicos que por conducto de dos Diputados zaragozanos «se había elevado una reverente exposición... dando varias razones fundadas en el nuevo real decreto orgánico... para que esta Academia se elevase a primera clase, pues para ello reunía todos los elementos y profesores necesarios para dar la enseñanza de estudios superiores y menores, como se demostró en el estado que se acompañó a dicha exposición...».[42]

El día 17 de mayo de 1850 una nueva Real Orden reguló el número de académicos y las secciones que debía tener la Academia de San Luis en su nueva etapa, siendo en total veinticuatro el número de académicos, configurado por el Presidente y los dos Consiliarios y los académicos de número, distribuidos en las siguientes secciones: Pintura, Dibujo y Grabado en dulce, 5 académicos; Sección de Escultura y Grabado en hueco, 2; Sección de Arquitectura, 3 y Sección de Eruditos, 10. La última Junta de la antigua Real Academia de Bellas de San Luis tenía lugar el día 23 de junio de 1850 y

---

41 Castillo Genzor, A., *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1964, p. 17.

42 ARABASLZ, *Libro de Actas de 1846 a 1850*, pp. 148-149.

pocos días más tarde, el 7 de julio, bajo la presidencia del Gobernador Civil de la Provincia, don José María Gisper, en representación de S.M. se configuraba la nueva Academia de Bellas Artes de la Provincia de Zaragoza, que en un primer momento quedó configurada con los académicos nombrados por el Real Decreto de 17 de mayo. El primer presidente de la nueva Academia fue don Rafael de Urríes y Bucarelli.

Por lo que corresponde a la escultura, debemos precisar que muerto Llovet en el año 1848, el único académico escultor de este primer momento de la nueva historia de la Academia fue don José Alegre, a quien le correspondió la medalla número 7, siendo profesor de grabado en hueco –dentro de la sección de escultura– don Paulino Savirón, que detentó la medalla número 13 hasta su muerte en 1872.

La docencia se desligará de la Academia. Hasta entonces, la Academia y la Escuela habían sido una misma entidad. A partir de ahora habrá una importante desconexión, aunque en un primer momento sean los profesores de la Escuela los académicos de San Luis.

Durante los primeros cursos, y hasta 1869, cuando nuevas disposiciones ministeriales afectaron profundamente su organización, el Gobierno subvencionó los estudios superiores, encargándose de los costes de los elementales y del mantenimiento de las instalaciones la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Zaragoza. A partir de 1869 se repartirían los gastos por partes iguales entre estas dos últimas instituciones, con excepción de los sueldos de los profesores que habían sido nombrados por oposición, de los que se ocupaba el Gobierno. Entonces se publicó el *Reglamento de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* fechado en 21 de agosto y firmado por el Director y el Secretario de la Escuela, Antonio Palao y Bernardino Montañés, también académicos de la de San Luis, conteniendo 47 artículos que se distribuían en 4 capítulos, remodelándose las enseñanzas y organizando la estructura interna de la Escuela.

Se convertía así esta Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, al igual que desde 1850 lo había sido su antecesora la Escuela Provincial de Bellas Artes, en el único centro oficial donde podían cursarse las enseñanzas artísticas, hasta la creación de la *Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza,* por Decreto de 11 de julio de 1894, que inmediatamente comenzó a funcionar en los bajos del nuevo edificio construido para la Facultad de Medicina y Ciencias. Con posterioridad ambas Escuelas se fundirán en la nueva *Escuela de Artes e Industrias,* creada por Decreto de 4 de enero de 1900. En mayo de 1909 fue inaugurada la nueva *Escuela Superior de Artes e Industrias de Zaragoza,* en el edificio

construido con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de 1908-1909 en la antigua Huerta de Santa Engracia, que a partir de 1910 se llamó *Escuela de Artes y Oficios e Industrias* y luego *Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza.*[43]

El gran maestro de la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XIX fue el murciano Antonio José Palao y Marco. Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y posteriormente, desde 1847 en la de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, concurrió al concurso para dotar plazas de profesores de las nuevas Escuelas de Bellas Artes creadas por Real Decreto de 31 de octubre de 1849 y, con fecha de 14 de abril, se expedía una Real Orden con su nombramiento como catedrático de escultura de la Academia de Zaragoza, donde se encontraba a finales del mismo mes.[44]

De los discípulos formados con Palao destacaremos a Manuel Albareda Cantavilla, que comenzó sus estudios como maestro de obras y que gracias a la influencia de Palao derivó hacia la escultura. Instalado en Caspe en 1858, fundó en esta ciudad una escuela de arte, antecedente del taller de Arte Cristiano.[45]

Nuevos pasos procesionales para la Hermandad de la Sangre de Cristo durante la segunda mitad del siglo XIX

Si durante la primera mitad del siglo fueron principalmente Llovet y Alegre los dos artífices que colaboraron con la Hermandad de la Sangre de Cristo en la ejecución de sus pasos procesionales, por lo que corresponde a la segunda mitad, la labor escultórica vinculada a la Hermandad va a tener solamente un nombre, el del escultor Antonio José Palao Marco, quien llevó a cabo varias obras.[46]

---

43 Sobre este tema ver: *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, 1895-1995*, Zaragoza, 1995, catálogo de la exposición celebrada con ese motivo, con distintos trabajos científicos y amplia bibliografía.

44 Sobre Antonio Palao ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 89-120 y Rincón García, W., *El escultor Antonio Palao*, Academia de Alfonso X el Sabio de Murcia, Murcia, 1984 (2).

45 Sobre Manuel Albareda ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 121-124.

46 Sobre estas obras ver: Rincón García, W., «El escultor Antonio Palao y la Semana Santa de Zaragoza», *Tercerol*, Asociación para el estudio de la Semana Santa, 5, Zaragoza, 2000, pp. 61-75.

Tras haber figurado en la procesión del Santo Entierro de 1855 una hermosa imagen de vestir de *Nuestra Señora de los Dolores* –sin que conozcamos de cuál se trata, posiblemente prestada por alguna comunidad religiosa– y ante la admiración levantada por la misma, en el capítulo celebrado por la Hermandad de la Sangre de Cristo el 7 de mayo del mismo año se manifestó la necesidad de realizar otra igual, «pues de lo contrario se ridiculizaría la Hermandad ya que de no ejecutarse este pensamiento y sacarla en el próximo año, quedaría el público defraudado...». Creada una comisión para ocuparse de su ejecución, poco después, en el capítulo de 21 de octubre se encargaba al escultor Palao una *Dolorosa* de cuerpo entero, de talla para vestir y de tamaño natural, por precio de 1.500 reales y otra más pequeña, de las mismas características, para ser rifada, consiguiendo así la Hermandad fondos para poder sufragar los gastos que ambas tallas ocasionasen. La imagen fue bendecida el día 15 de marzo de 1856, pudiendo figurar así en el Santo Entierro de aquel año. Instituida en noviembre de 1937 la Hermandad de San Joaquín y de la Virgen de los Dolores como cofradía de Semana Santa, le fue encomendada por la Sangre de Cristo esta imagen como titular, procesionándola hasta 1949 cuando fue estrenada una nueva imagen obra del escultor granadino afincado en Zaragoza Manuel José Calero Arquellada. La antigua imagen de la *Dolorosa* de Palao se depositó en una urna en la Sala Capitular de la Hermandad de la Sangre de Cristo. La iconografía que ofrece esta imagen de la *Dolorosa* es fiel al modelo que se populariza en esta centuria para la representación de la Madre de Dios, rostro de gran realismo, ojos oscuros enmarcados por finas cejas, pómulos destacados sobre un rostro ovalado y boca muy bien dibujada y nariz acorde con el más radical clasicismo.

En el mismo capítulo celebrado por la Sangre de Cristo el 21 de octubre de 1855[47] en el que le fue encargada a Palao la talla de la *Dolorosa* era presentado un proyecto del mismo escultor para una nueva *cama* que sirviera para el culto y el traslado procesional de la venerada imagen del *Santo Cristo de la Cama*, aprobándose los diseños presentados por Palao. Escasas son las noticias documentales que tenemos de esta obra que pudo estrenarse en la Semana Santa de 1857. Toda labrada en madera, se eleva sobre un basamento en cuyos ángulos figuran los símbolos de los cuatro Evangelistas. Tiene planta rectangular con los ángulos rematados a bisel, decorándose la parte frontal con el emblema de la Hermandad de la Sangre de Cristo mientras que en cada uno de los laterales se articulan ocho hornacinas entre columnas abalaustradas que alojan figuras de cuerpo entero y

47 AHSCZ, *Actas 1846-1864*, pp. 159-164.

de mediorrelieve de un apóstol o un profeta, con una inscripción en una filacteria y su atributo correspondiente. En la parte posterior aparece el escudo de España y sobre la cabecera de la cama están colocadas las figuras de dos ángeles mancebos, vestidos con túnica, en actitud de coronar a Cristo con una corona imperial que sustituyó en 1942 a la primitiva corona real de la que colgaba una guirnalda de flores.[48]

Algunos años más tarde, en el capítulo extraordinario celebrado el 8 de junio de 1862, y con el fin de incrementar el número de pasos procesionales que integraban el Santo Entierro, la comisión de recursos y procesión de la Sangre de Cristo propuso la realización de uno nuevo, debiéndose elegir entre *La Piedad* y la *Entrada de Jesús en Jerusalén.* Aprobada la segunda de las propuestas, en el capítulo de 16 del mismo mes, se presentaron dos presupuestos, uno de Palao, que se comprometía a hacerlo por la cantidad de 14.000 reales que la Hermandad podría abonar según sus posibilidades económicas y otro de Alegre, por 10.000 reales si le pagaban en tres plazos en el curso de un año y de 11.000 reales si se dilataba el pago hasta finales de la cuaresma de 1863. Valoradas las dos propuestas económicas y teniendo en cuenta, sobre todo, las facilidades de pago que ofrecía Palao se acordó en el mismo capítulo el encargo a éste. El nuevo paso fue estrenado en la procesión del Santo Entierro de 1863. Constaba de siete imágenes, apareciendo delante de Cristo un niño corriendo, su hijo Carlos, luego afamado escultor, que tenía seis años y representó además a su mujer, María Ortubia, ante la figura de Jesús y a su hijo más pequeño en brazos de otra mujer. Este paso fue incendiado el día 9 de abril de 1935 cuando, hacia las nueve y media de la noche penetraron en el antiguo garaje de pasos de la calle Monreal una o varias personas con la intención de destruir los pasos procesionales. Aunque las llamas lo alcanzaron en gran parte, no quedaron muy dañadas las imágenes de la parte posterior, las de Jesucristo, San Pedro y San Juan, aunque sí quedó parcialmente destruida la del niño. Dos años después, en 1937, desechada la idea de su restauración, la Sangre de Cristo convocaba un concurso nacional para la construcción del nuevo paso de la *Entrada de Jesús en Jerusalén,* siendo elegido en noviembre del mismo año el proyecto presentado por los hermanos Albareda Piazuelo.[49]

Una última imagen procesional llevaría a cabo Palao para la Sangre de Cristo. Como hemos visto con anterioridad, desde 1862 la Hermandad tenía el propósito

---

48 Rincón García, W., «La *Cama* del Cristo de la Cama, obra de Antonio Palao», en VV.AA., *El Cristo de la Cama de la Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza*, Asociación Cultural Redobles, Zaragoza, 2010, pp. 83-94.

49 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 110.

Fig. 6. Antonio Palao: *La Piedad*, Zaragoza,
Real Capilla de Santa Isabel de Portugal (Fot. Andrés Ferrer).

de hacer un paso procesional con la advocación de *La Soledad* o *La Piedad*, proyecto frenado por la escasez de los recursos con los que se contaba para destinarlos a este fin. Sin embargo, la generosidad de doña Ana Falcón Bravo hizo posible este deseo al comunicar el 18 de octubre de 1870 a la Hermandad que había encargado al escultor Antonio Palao la talla de la imagen de *La Soledad*, en la que se representaba a la Madre de Dios al pie de la Cruz con su Hijo en los brazos después del Descendimiento y deseaba hacerle donación de la misma, poniendo como única condición que estuviese siempre expuesta a la veneración en uno de los altares de la iglesia de San Cayetano. Estrechamente vinculada a las imágenes de esta advocación de Salzillo, particularmente a la de Yecla que Palao copió en su juventud, se constatan algunas diferencias como la mayor serenidad del grupo de Zaragoza. La Virgen se encuentra sentada sobre un peñasco, revestida con rica túnica ceñida en la cintura y amplia capa, con capucha que también cubre su cabeza elevada, con sus ojos llorosos clavados en el cielo, implorantes. Sus manos se abren vacías, impotentes. El cuerpo muerto de Cristo, sentado en tierra, desnudo tan sólo aparece cubierto por el paño de pureza, apoya su cabeza yerta sobre la rodilla derecha de la Virgen y mantiene los brazos caídos. Todo el grupo se coloca sobre un terreno abrupto, tallado, al igual que toda la imagen, en madera, sobre el que aparece la cartela con la inscripción «Jesús Nazareno, Rey de los Judíos» en hebreo, griego y latín, semitallada la corona de espinas, además de los clavos y las tenazas. Está firmado y fechado en el lado derecho de la peana: «A. PALAO. Escultor. 1871» (fig. 6). Fundada en 1937 la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, primera de las cofradías de la moderna Semana Santa de Zaragoza, se hizo cargo de esta imagen, propiedad de la Sangre de Cristo.[50]

En los primeros años del siglo XX será el escultor Francisco Borja quien lleve a cabo algunos pasos procesionales para la Sangre de Cristo, además de modificar algunos construidos con anterioridad.

Esculturas y escultores en el templo de Nuestra Señora del Pilar durante la segunda mitad del siglo XIX

Mediado el siglo XIX comenzarán a llevarse a cabo una serie de obras para completar, principalmente, las capillas del entorno de la Santa Capilla, siendo la primera sobre la que se actuó la de Santa Ana, respecto a la que conocemos que en

50 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 115-118.

agosto de 1851 la Hermandad del Rosario de la Aurora de Nuestra Señora del Carmen solicitaba al Cabildo el retablo viejo que se había retirado de esta capilla, pues se estaba construyendo uno nuevo para la misma advocación. La contestación negativa del Cabildo se apoyaba en la necesidad de utilizar en la nueva obra algunas de las partes del antiguo retablo. De estructura clasicista, en la hornacina central alberga el grupo de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, obra realizada por Antonio Palao hacia 1852 y cuya composición recuerda al lienzo con el mismo asunto, obra de Bartolomé Esteban Murillo, del Museo Nacional del Prado. Representa a Santa Ana sedente en un ampuloso trono, joven, vestida con túnica y sobre ella amplio manto que sostiene con la mano izquierda un libro en el que lee su santísima Hija, a la que abraza tiernamente. La Virgen, de pie, aparece vestida con túnica y se apoya ligeramente hacia la imagen de su madre, que le enseña a leer[51] (fig. 7).

En esta misma capilla se colocó, en el lado de la Epístola, el sepulcro del Teniente General de los Ejércitos Españoles de Cuba, don Manuel de Ena, muerto en acción bélica en aquella isla el 17 de agosto de 1851. La historia de su construcción tiene su inicio poco después de su heroica muerte, cuando su viuda, doña Narcisa Pastor, obtuvo el Real Permiso de Isabel II para trasladar sus restos mortales a Zaragoza y depositarlos en un panteón que debía construirse en la capilla de Santa Ana o en la de San Juan del templo de Nuestra Señora del Pilar «a imitación del que en el mismo templo contiene las cenizas del capitán general Duque de Montemar», según trasladaba el Capitán General de Aragón al Cabildo Metropolitano por oficio de 17 de abril de 1852, acordándose en la reunión capitular celebrada el 29 de mayo, «se autorizase á la Junta del Pilar para entenderse con los Comisionados para la erección del Mausoleo»[52], ante la noticia de la próxima llegada a Zaragoza del cadáver del General Ena el día 15 de julio, acordándose el depósito del cadáver en el panteón del Cabildo.

Para la instalación del panteón en la capilla de Santa Ana surgieron numerosos problemas para los que llegó a ser necesaria la intervención de la reina Isabel II y que no quedaron resueltos hasta los primeros meses de 1854. Las obras debieron ejecutarse con rapidez, trasladándose el cadáver a su nuevo sepulcro el 26 de octubre de 1854, aunque no sin que surgieran nuevos problemas pues, cuando ya parecía todo solucionado, «hizo reparos el Cabildo, con sobrado fundamento, á que se colocase la estatua del General, en actitud de hollar altanera sus

---

51 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 94.

52 Archivo Capitular de Zaragoza. Actas Capitulares de 1852, Cabildo de 29 de mayo, p. 33.

Fig. 7. Antonio Palao: *Santa Ana*, Zaragoza,
Basílica de Nuestra Señora del Pilar (Fot. Archivo Revista *El Pilar)*.

despojos, pues entre los cristianos ha sido siempre costumbre colocar las estátuas sepulcrales, ó de rodillas o yacentes».[53]

El monumento funerario del General Ena ocupa el lado de la epístola de la capilla de Santa y fue proyectado por el arquitecto Mariano Utrilla.[54] Sobre un elevado basamento y a ambos lados de una puerta, aparecen dos leones recostados con coronas en sus manos y banderas y trofeos militares, todo ello en yeso, obra del zaragozano Félix Oroz. En el centro se encuentra el escudo de armas del general y sobre un basamento de mármol negro se dispone la cista funeraria, de recuerdos clásicos, con la correspondiente inscripción. Remata el monumento la estatua del militar, obra de Ponzano, labrada en yeso pintado de blanco imitando mármol. En pie, con altanera mirada, apoyando su mano derecha en el sable, mientras que con la izquierda, con firmeza, toma los pliegues del bizarro capote. Luce banda de Capitán General y varias condecoraciones. A sus pies y a su izquierda, sobre un cojín, el bicornio. Se trata de una estatua laudatoria convencional, de realismo efectista[55] (fig. 8).

Por lo que respecta a la capilla de San Joaquín, algunos años después de la Desamortización fue instalado en ella un retablo procedente de la iglesia conventual de los franciscanos de Tauste. Obra del siglo XVIII, en su parte central aparece un grupo escultórico de *San Joaquín con la Virgen niña,* obra de Palao, hacia 1854. Muestra el momento en que la Virgen niña, ayudada por su padre, San Joaquín, sube la escalera del templo. El grupo está colocado sobre una plataforma volada, delante de una perspectiva pintada que muestra el templo de Jerusalén, obra de Mariano Pescador. El aspecto de San Joaquín corresponde al de un hombre viejo, barbado, vestido con túnica verde y manto rojo, que se apoya pesadamente sobre un cayado que sostiene en su mano derecha mientras que con la izquierda está atento a la Virgen niña que comienza a subir las primeras gradas del templo. Esta viste túnica rojiza y sobretúnica azul, ceñida con una amplia faja blanca.[56]

Pero sin lugar a dudas, uno de los mayores empeños decorativos en estos años fue el conjunto de la actual capilla de Santiago junto al coreto de la Virgen, en la

---

53 Mullé de la Cerda, G., *El templo del Pilar. Vicisitudes por que ha pasado hasta nuestros días, y su descripción después de las nuevas obras*, Imprenta Manuel de Sola, 1872, pp. 165-166.

54 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Actas generales de 1848 a 1854*, fol. 178v.

55 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 78-79 y Rincón García, W., *El escultor Ponciano Ponzano...*, 2002, pp. 79-84.

56 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 94.

Fig. 8. Ponciano Ponzano: *General Ena*, Zaragoza,
Basílica de Nuestra Señora del Pilar (Fot. Archivo Revista *El Pilar)*.

que, en el mes de julio de 1857 se instaló un templete de no muy grandes dimensiones, de estilo corintio, en madera dorada, que procedía de la desamortizada Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes y que había sido regalado por su dueño al templo zaragozano, con la autorización del obispo de Huesca. Poco después de ser colocado el templete pensó el Cabildo dedicar una capilla para el culto del Apóstol Santiago, eligiéndose este espacio que era el único que quedaba "libre" en el cuadro de la Santa Capilla.

Después de la sesión de la Junta de Hacienda del Cabildo de 7 de octubre de 1857, se iniciaron las obras en la nueva capilla consultándose al pintor Bernardino Montañés para la decoración interior, ideando en lo escultórico un plan que fue ejecutado casi en su totalidad. En él preveía la colocación del baldaquino sobre la pared frontal y para darle mayor altura debería colocársele encima un airoso remate o una escultura y dentro del baldaquino la imagen de Santiago Apóstol. Completaría la decoración interior una escultura en cada una de las esquinas.

Para la labor de escultura fue llamado Antonio Palao, encargándosele en noviembre de 1857 el boceto de la imagen de Santiago que era presentado el 11 de marzo de 1858 fijándose el presupuesto en 4.000 reales, cantidad que pareció excesiva a la Junta pero que Palao se negó a rebajar, planteando la posibilidad de que si se le encargaban a él las esculturas que deberían ir colocadas en los ángulos, el presupuesto de las cinco imágenes se elevaría a 12.000 reales, cantidad que pareció satisfactoria. En el Cabildo de 29 de octubre de 1858 se daba cuenta de la erección canónica de la nueva capilla.

El baldaquino acoge la imagen del apóstol Santiago. De tamaño mayor que el natural, tallada en madera y policromada, representa al santo apóstol en actividad de orar, con sus manos juntas y extendidas, a la vez que soporta el báculo del que cuelga la calabaza, atributo del peregrino. Viste túnica hasta media pierna, de color verde grisáceo y sobre su hombro derecho lleva un amplio manto rojo con la vuelta naranja. Colgado del hombro y sobre su costado izquierdo muestra el zurrón y la calabaza del peregrino. Los santos que acompañan al titular de la capilla fueron elegidos entre aquellos de mayor devoción en la diócesis, eligiéndose a los obispos *San Valero* y *San Braulio* y a los diáconos *San Lorenzo* y *San Vicente*.[57]

---

57 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 106-108 y Rincón García, W., «La capilla de Santiago en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar. CL Aniversario de su fundación», *El Pilar*, Semanario Católico, 5198, Zaragoza, octubre 2008, pp. 10-11.

La última de las obras realizadas por Palao en el templo de Nuestra Señora del Pilar fue el retablo para la capilla de San Pedro Arbués, firmado y fechado en 1873. En 1871, coadyuvando con la idea del arzobispo García Gil de continuar las obras emprendidas en el santo templo del Pilar y poder pronto llevar a cabo su consagración, fue leído en el Cabildo del día 4 de marzo un memorial presentado por los ejecutores testamentarios de la señora viuda de Abanto en el que manifestaban que su última voluntad era que su cadáver y los de sus familiares reposaran en el templo de Nuestra Señora del Pilar y para ello hacían entrega de 60.000 mil reales de vellón, debiéndose dedicar 40.000 para decorar la capilla de San Pedro Arbués y los otros 20.000 para la construcción de un sepulcro en la misma capilla. Aceptada la propuesta por el Cabildo y adecuada la arquitectura de la capilla al modelo ideado por Ventura Rodríguez, se encargó el diseño del nuevo retablo al arquitecto y director de las obras del templo Juan Antonio Atienza, imitándose el de la contigua capilla de San Lorenzo. De estilo neoclásico, aparece centrado por un altorrelieve tallado en madera y pintado de blanco, imitando mármol, donde fue representada la glorificación de San Pedro Arbués, rodeado de ángeles, sosteniéndole dos de ellos una corona de flores y la palma del martirio.[58]

Por lo que se refiere a obras de carpintería, ornamentación y mobiliario poco antes de mediar el siglo se realizó el cancel para la puerta baja, tallando los relieves en nogal el escultor José Alegre y estando concluido en 1849. Fueron representadas distintas alegorías de la Virgen (Torre de David, Arca de la Alianza, Rosa mística, etc) y, en los dos paneles centrales, la *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza*[59] (fig. 9). Algunos años después, y cuando las obras del templo de Nuestra Señora del Pilar estaban ya en su recta final, en la reunión del Cabildo de 5 de octubre de 1866[60] eran presentados los dibujos para los paneles de las puertas de la parte alta del templo, desde el altar mayor hacia los pies. En total diez puertas, de las cuales seis eran de grandes dimensiones y de dos hojas mientras que las cuatro restantes tan sólo tenían una. La realización de todas ellas fue encargada al escultor Antonio Palao, quien esculpió en nogal los paneles que las componen, con emblemas, asuntos de los Salmos y advocaciones de la Virgen siguiendo la letanía lauretana. Todas las puertas aparecen firmadas y fechadas en 1868. La estructura de las puertas es similar; las grandes tienen en cada hoja tres paneles, mucho más grande y complejo el central y más sencillos el superior a

58 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 120.
59 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 72.
60 Archivo Capitular de Zaragoza, Cabildo de 5 de octubre de 1866.

Fig. 9. José Alegre: *Relieve de la Venida de la Virgen del Pilar*, Zaragoza, Basílica de Nuestra Señora del Pilar (Fot. Archivo Revista *El Pilar*).

inferior. Las pequeñas presentan en la parte central un medallón muy amplio que se rodea por elementos decorativos que ocupan todo el espacio disponible.[61]

Mullé de la Cerda, en 1872, a propósito de estas puertas dice que se hicieron «siguiendo el estilo, pero mejorado en extremo, de las que se ven en la Santa Capilla, también de nogal, hechas en el siglo pasado, por el escultor Ramírez».[62] Creemos que Mullé, exagera al ponderar la calidad de la obra, sin duda movido por la amistad personal con el escultor yeclano que le lleva a infravalorar las obras de José Ramírez.

El mismo escultor Palao llevará a cabo por estos años algunas otras obras escultóricas en el templo de Nuestra Señora del Pilar, de las que las únicas noticias que conocemos son las recogidas por Mullé de la Cerda, en 1872. Entre ellas destaca la ejecución hacia 1870 de algunos elementos escultóricos, fundamentalmente decorativos, como flameros, guirnaldas, angelitos y medallones, para rematar la parte arquitectónica que cerraba el coro del templo de Nuestra Señora del Pilar. Estos elementos decorativos se mantuvieron hasta las reformas llevadas a cabo en los años cuarenta del pasado siglo, cuando se desmontó el coro y se reinstaló en el último tramo del templo, desapareció en gran parte la arquitectura que lo sostenía y dejándose sin colocar los remates que, como se puede observar en fotografías antiguas, existían hasta la citada reforma.[63] Este mismo autor menciona como obras de Palao algunos escudos colocados sobre los arcos de la capillas que en aquellos años fueron reformadas para adecuarlas al proyecto y plan de Ventura Rodríguez para todo el templo. Mullé le atribuye, sin que hayamos podido documentarlos, el escudo del marquesado de Aitona, en la capilla de San Antonio de Padua; el del Cabildo en la capilla de Nuestra Señora del Rosario y el de los Beneficiados del Pilar en la capilla de San Lorenzo.[64]

De otras esculturas de la segunda mitad del siglo en el templo del Pilar destacaremos las pequeñas imágenes alegóricas de la *Prudencia*, la *Justicia*, la *Fortaleza* y la *Templanza,* para el retablo de la capilla de San José, que pueden fecharse en 1861.[65] También la nueva decoración de la capilla de San Braulio a partir de 1861 por los ejecutores testamentarios del arzobispo don Bernardo Francés

---

61 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 112-115.

62 Mullé de la Cerda, G., *El templo...*, 1872, p. 155.

63 Mullé de la Cerda, G., *El templo...*, 1872, p. 155; Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 115.

64 Mullé de la Cerda, G., *El templo...*, 1872, pp. 159-175-181 y Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 119-120.

65 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 73-74.

Caballero, en cuyo nuevo retablo se colocó una imagen de San Braulio, obra del escultor Salvador Páramo, firmada y fechada en Madrid en 1864 y, en el muro del Evangelio un relieve eucarístico, obra de Ramón Subirat y Codorniu (1828-?), quien también intervino en el sepulcro del arzobispo que se levanta en el muro frontero, con su retrato en un medallón.[66]

El primer monumento público en Zaragoza, a Ramón de Pignatelli

A mediados del siglo XIX Zaragoza no tenía ningún monumento que rememorara en piedra o en bronce los hechos ilustres de sus más preclaros hijos ni que recordara a las generaciones venideras las glorias zaragozanas, aunque habían sido varias las ocasiones en las que habían surgido propuestas para la erección de alguno.

En la Junta celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis el 2 de diciembre de 1849, y tal como consta en su correspondiente *Acta*, el señor Fiscal Nougués, en una larga intervención y refiriéndose a Ramón de Pignatelli, manifestó «que al recorrer los encantadores paseos que se deben a su celo y a su constante propósito de no ceder en la carrera de las mejoras, al dirigir la vista a la playa de Torrero, parece imposible que no se le haya erigido una estatua a este hombre tan benéfico como singular», proponiendo «abrir un certamen sobre este asunto, excitando a los profesores a que presenten el proyecto de un monumento sencillo que termine con la estatua de Pignatelli». Tomada en consideración la propuesta de Nougués se decidió que una comisión estudiara la forma de realizarla.

Dos años después, el 2 de diciembre de 1851, en la sesión celebrada por el Ayuntamiento de Zaragoza se presentaba una proposición para erigir un monumento a Pignatelli, tomando la iniciativa el Consistorio y motivando al resto de las instituciones a las que debía corresponder colaborar en tan justo recuerdo. El Pleno municipal acogió con suma satisfacción el proyecto y nombró una comisión que, con amplias facultades, se encargara de ejecutarlo.

Sin embargo, ninguna de las dos iniciativas tuvo el efecto deseado por sus promotores, como tampoco le había sido posible al conde de Sástago, amigo personal de Pignatelli, levantarle un monumento poco después de su muerte en 1793.

---

66 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 130-132.

A mediados de 1857 la Diputación Provincial de Zaragoza tomó la iniciativa para erigir el deseado monumento a Pignatelli, comunicándole el 1 de octubre el Presidente de la Diputación al ingeniero Jacobo González Arnáu, Director del Canal Imperial de Aragón, haber consignado en sus presupuestos la cantidad de 6.000 duros para llevar a cabo el monumento e invitándole a participar en el proyecto. Por su parte, la Junta del Canal elevó a la reina una solicitud de ayuda para la construcción, concediéndose por Real Orden de 30 de noviembre del mismo año la cantidad de 70.000 reales con la que pudo emprenderse la obra.

La solemne ceremonia de la colocación de la primera piedra en la Glorieta (actual plaza de Aragón) tuvo lugar el 5 de noviembre del mismo año 1857. Tras la intervención del Gobernador Civil, el Director del Canal puso en manos de la infanta doña María Luisa Fernanda –quien había llegado con su familia un día antes a Zaragoza– una paleta de plata conteniendo mezcla de mortero que fue echado a la vez que se dejaba caer la simbólica primera piedra.

Por lo que respecta a la ejecución del monumento, desde unos cinco meses antes de que tuviera lugar la ceremonia inaugural de la obra, el escultor Antonio Palao trabajaba en los dibujos preparatorios para la escultura del patricio zaragozano. El proyecto del monumento fue remitido por el Gobernador Civil a la Real Academia de San Luis, siendo presentado en su sesión de 2 de agosto de 1857, remitiéndose a la sección de arquitectura para que fuese examinado y en su caso aprobado, devolviéndose lo antes posible. En el diseño del monumento intervino también el pintor Bernardino Montañés, compañero de Palao en su actividad académica y docente y amigo del escultor.

Palao, para llevar a cabo el estudio de la figura de Ramón Pignatelli debió servirse de los varios retratos que del ilustre canónigo quedaban en Zaragoza, destacando en primer lugar dos copias del retrato de cuerpo entero que le hizo Francisco de Goya, amigo personal del homenajeado. La primera de ellas, por Lalana, se encontraba en las dependencias del Canal Imperial de Aragón y la segunda en el Hogar Pignatelli, propiedad de la Diputación Provincial de Zaragoza, realizada por el pintor Alejandro de la Cruz en el año 1793 (la fecha y la firma casi son ilegibles). En ambos casos aparece vestido de negro, sobre un fondo de paisaje que recuerda las cercanías de Zaragoza por el barrio de Torrero. Con su brazo derecho sostiene un tricornio, también negro y luce una condecoración en el pecho. El escultor pudo contar también con dos grabados: el primero de Mateo González, académico de mérito de la Real Academia de San Luis y el segundo del grabador José Dordal, quien, siguiendo a Ossorio, sabemos que a su muerte, en 1808, dejó grabada una lámina con el retrato de don Ramón Pignatelli que sus herederos facilitaron más tarde para la inauguración de

la estatua del patricio.[67] Inspirándose en estos retratos, Palao llevó a cabo los dibujos preparatorios y un primer boceto, realizando luego el modelo en yeso, a tamaño definitivo, para la fundición.

Como en aquellos años no existía en Zaragoza ninguna fábrica de fundición en la que pudiera llevarse a cabo la obra proyectada, a través de la casa de Hayet Mayor y Hermano, de París, se encargó de fundir la estatua de Pignatelli la acreditada fábrica de los Sres. Eck y Durand, también de París, ascendiendo los trabajos a la cantidad de 14.000 francos.

La prensa de Zaragoza, muy atenta a todo cuanto se relacionara con el monumento, nos proporciona distintas noticias sobre su proceso. *El Avisador* de 10 de septiembre de 1857 recoge una gacetilla bajo el título de *Viaje artístico,* en la que daba cuenta del viaje de Palao a París, debiendo corregir algunos desperfectos que durante el viaje se habían producido en el modelo de escayola. En el mismo periódico, de 15 de noviembre de 1857, se daba la noticia de que la estatua ya estaba siendo fundida y que tendría tres metros de alta, alcanzando con el pedestal la altura total de nueve metros. El 17 de septiembre de 1858 era expedida la estatua por ferrocarril a Bayona y desde allí a Zaragoza en la galera de Marcelino *El Pedrero*, costando el viaje 20 días y 500 pesetas.

Mientras que se fundía la estatua en París, se trabajaba en la construcción del pedestal, con proyecto de Mariano López, utilizándose piedra de la Puebla de Albortón y encargándose de las obras la Dirección del Canal Imperial. La cantidad total a la que ascendió la construcción del monumento a Pignatelli fue de 269.860 reales de vellón, incluidos en esta suma los 600 reales que recibió el pintor Montañés por su intervención en el diseño del modelo y los 24.100 reales que cobró Palao por su trabajo.

El 24 de junio de 1859, setenta y tres años después de que las aguas del Canal Imperial de Aragón –la empresa que parecía imposible– llegaran a Zaragoza, a Torrero, se inauguraba el monumento dedicado a la memoria del ilustre zaragozano don Ramón Pignatelli de Aragón y Moncayo, protector del Canal Imperial y quien lo concluyó. Por otra parte, el primer monumento público de Zaragoza. Casi dos años habían sido necesarios para lograr tan feliz iniciativa de la Diputación Provincial de Zaragoza. El recuerdo de este prócer zaragozano quedaba ya, de esta manera, y permanentemente, plasmado en bronce, convirtiéndose en un símbolo y un ejemplo (fig. 10).

---

67 Ossorio y Bernard, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868, p. 188.

Fig. 10. Antonio Palao: *Monumento a Ramón de Pignatelli,* Zaragoza, Parque de Pignatelli (Fot. Archivo Wifredo Rincón García).

Casi medio siglo después, el día 17 de octubre de 1904, el monumento a Pignatelli fue reinaugurado en un nuevo emplazamiento, en la avenida del siglo XX (actual Paseo de Cuéllar), en lo que después se convertiría en el Parque de Pignatelli. Así, desde esta fecha, su broncínea figura mira pasar por delante de él las aguas del Canal Imperial de Aragón, su magna obra que legó a Zaragoza y al pueblo de Aragón y que supuso en su tiempo una gran fuente de riqueza.[68]

El efímero monumento a los Héroes de la Guerra de África

Tras el Tratado de Wad-Ras o de Tetuán, firmado el 26 de abril de 1860 por los representantes de los gobiernos español y marroquí, por el que se declaraba a España vencedora, las topas participantes en la guerra de Marruecos volvieron a sus lugares de guarnición y todas las ciudades españolas por las que pasaban o en sus destinos, se esforzaron para conmemorar solemnemente la vuelta de sus héroes o sus hijos. La cruenta guerra había costado cerca de 10.000 muertos y casi 237 millones de reales.

Tan pronto como se supo en Zaragoza la fecha de la entrada de las tropas en la ciudad, a las diez de la mañana del 31 de mayo, las comisiones de la Diputación y del Ayuntamiento organizaron, en colaboración con otras instituciones zaragozanas, unos solemnes actos de bienvenida, siendo recibidas en Casablanca por representantes y autoridades y entrando triunfalmente en Zaragoza por la puerta de Santa Engracia, engalanada con tan fausto motivo, levantándose en el Salón de Pignatelli (actual avenida de la Independencia) un arco triunfal por la Real Maestranza de Caballería. Nuestro interés se centra en el monumento conmemorativo en honor de los héroes –provisional– que fue levantado por el Ayuntamiento en la plaza de San Martín (tramo de la actual Don Jaime I y plaza de Ariño). Fue desmontado una vez que concluyeron los festejos en honor de los héroes, trasladándose sus restos a los almacenes municipales. En él, según el programa publicado el 26 de mayo de 1860, en *El Saldubense*, «intervinieron todos los arquitectos» y demás sujetos que «profesan artes de las que intervienen en las construcciones». Constaba el monumento de una alta columna sobre la que se elevaba una magnífica escultura femenina alegórica de *La Fama,* en ademán de ofrecer una corona a los vencedores, obra de Palao, tal como consta en *El Saldubense*, de 27 de mayo.[69]

---

68 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 103-106.

69 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 109.

Esculturas y escultores en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XIX

Por lo que corresponde a la segunda mitad del siglo XIX se repiten en la actividad escultórica zaragozana una serie de nombres, destacando entre todos ellos el de Antonio Palao, quien fallecería en 1886. Además de las obras mencionadas en otros apartados de este trabajo, debemos recordar entre sus esculturas de carácter religioso una imagen de *San Joaquín con la Virgen Niña*, para la iglesia parroquial de San Gil Abad, que podemos fechar en 1856; la monumental escultura de *San Pablo*, en la fachada de su iglesia parroquial, tallada en piedra, en 1858 y las obras realizadas para la iglesia de la Casa de Misericordia, construida entre 1858 y 1866. En la fachada, ecléctica, con elementos románicos y bizantinos, sobresale el tímpano, con un relieve de *Nuestra Señora de la Misericordia entre ángeles* (fig. 11) y en el remate, el *Ángel de la Caridad*. En el interior, ejecutó la parte escultórica del retablo mayor –actualmente desmontado– en el que destacaba la imagen de la titular, tallada en madera, y de tamaño mayor que el natural.[70]

Palao también colaboró en la decoración del nuevo edificio de la Diputación Provincial que fue acabado de construir en 1858, tras serle adjudicada su realización en la subasta que tuvo lugar el 12 de mayo de 1854. En la primitiva fachada, transformada en la actualidad, realizó los escudos de armas de los partidos judiciales de la Provincia, las figuras alegóricas del *Día* y de la *Noche*, a ambos lados del reloj, en el tímpano, y el gran escudo de Aragón. También se le atribuyen, aunque no se ha encontrado documentación, los medallones con bustos de los reyes de Aragón, labrados en alabastro, que hoy se encuentran en el vestíbulo del edificio y en la rotonda.[71]

Respecto a la actividad de otros escultores aragoneses en esta segunda mitad del siglo debemos destacar en primer lugar la presencia en Zaragoza, en 1853 y 1854, de Ponciano Ponzano con motivo de la ejecución del monumento funerario del Teniente General de Ena en el templo de Nuestra Señora del Pilar, del que ya nos hemos ocupado. Durante este tiempo el artista debió modelar una serie de retratos que, ya de regreso a Madrid, ejecutaría en material definitivo. Así, en esta fecha aparece fechado el busto en mármol de Carrara del aragonés *Juan Bruil Olliarburu* que se encuentra en su tumba en el Cementerio Católico

70 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 110-111.
71 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 96-98.

Fig. 11. Antonio Palao: *Nuestra Señora de la Misericordia entre ángeles*, Zaragoza, Edificio Pignatelli (Fot. Javier Romeo).

Fig. 12. Dionisio Lasuén: *Miguel Servet,* Zaragoza, Paraninfo (Fot. Esther Rincón García).

de Torrero, donde fue colocado a su muerte, acaecida en 1878. En 1855 presentó en la Exposición Universal de París entre otros bustos, en mármol, el del aragonés *Dr. Eusebio Lera*, Rector de la Universidad de Zaragoza entre 1848 y 1854.[72]

Dionisio Lasuén Ferrer (1850-1916)[73] llevó a cabo una importante labor artística en Zaragoza, desarrollando también una destacada actividad como pintor y diseñador de elementos arquitectónicos ornamentales y de objetos decorativos, además de ejercer un importante magisterio. Además de otras obras de las que nos ocupamos en distintos apartados, queremos mencionar entre sus primeras obras la escultura del *Buen Pastor*, en piedra, inspirada en el *Hermes moscóforo* clásico, como remate de la fuente instalada en 1885 en el patio del antiguo Matadero, donde en la actualidad se encuentra.[74] En 1891 realizó la figura en bronce del *General José de Palafox* que se encuentra sobre un pedestal de mármol, con la inscripción «PALAFOX», en el rellano principal de la escalera del antiguo palacio de Capitanía General en Zaragoza. Está firmada y fechada en la parte inferior. De tamaño algo menor que el natural, fue fundida en la Real Maestranza de Sevilla, y muestra al militar con uniforme de general, inspirada claramente en el retrato de Goya. Destocado y con sable independiente del cuerpo, sujeto con correas, aparece en actitud de mando, a la vez que pisa con su bota derecha el infamante documento de la propuesta de rendición de la ciudad, con su conocida respuesta de «Guerra y cuchillo». Coordinador de las obras de escultura de la nueva Facultad de Medicina y Ciencias de Zaragoza levantada con proyecto de Ricardo Magdalena entre 1886 y 1893, son de su autoría dos de las cuatro esculturas monumentales que aparecen en el frente de su fachada, de *Ignacio Jordán de Asso* y de *Miguel Servet* (fig. 12), talladas en piedra.

Carlos Palao Ortubia (1857-1934)[75] fue hijo del escultor Antonio Palao, con quien comenzó su formación artística que completó en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, viajando con posterioridad por Italia y por Francia hasta su instalación definitiva en Zaragoza en 1873, donde llevaría la mayor parte de su actividad artística. De sus primeras obras debemos destacar los relieves para el retablo mayor de la iglesia conventual de las Carmelitas Descalzas de San José de Zaragoza,

---

72 Rincón García, W., *El escultor*..., 2002, pp. 84 y 193.

73 Sobre Lasuén, ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura*..., 1984, pp. 135-149.

74 Durante varias décadas estuvo en el Paseo de la Constitución, donde fue salvajemente destruida.

75 Sobre Carlos Palao ver: Rincón García, W., *El escultor*..., 2002, pp. 149-173.

inaugurados el 30 de abril de 1882, representando a la *Sagrada Familia* el central y los laterales a *San Joaquín y Santa Ana*[76] y tres años después, en 1885, se instalaba en el centro del patio del palacio de la Audiencia de Zaragoza una escultura alegórica de la *Justicia*, labrada en piedra caliza, de 170 cm de altura, hoy conservada en uno de los laterales del mismo patio. Palao nos la presenta como una matrona, de pie, hierática, apoyándose sobre los atributos de la Justicia.[77]

A partir de 1895 parte de la actividad de Palao como escultor se vinculará a la iglesia de Santa Engracia, que había sido declarada Monumento Nacional el 4 de marzo de 1882, previa solicitud del obispo de Huesca, a cuya diócesis pertenecía el templo, aunque se encontrara en la ciudad de Zaragoza. El 8 de mayo de 1891 y gracias al buen hacer del zaragozano ministro de Ultramar, don Tomás Castellano, se dictaba una Real Orden en la que se disponía la reedificación por cuenta del Estado de la iglesia de Santa Engracia, nombrándose para ello una Junta de obras. El proyecto de reconstrucción corrió a cargo del arquitecto Mariano López a petición del obispo de Huesca y reproducía en lo posible la traza del antiguo templo. La primera piedra se colocaba solemnemente el 3 de noviembre de 1891 y la nueva iglesia era inaugurada el 16 de abril de 1899.

Convocado por la Junta inspectora de las obras de reconstrucción del Templo de Santa Engracia un concurso para la realización de una imagen que debía coronar la fachada del templo, en la sesión celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis el 27 de enero de 1895 fueron presentados los dos bocetos realizados por los escultores Carlos Palao y Dionisio Lasuén. Nombrada una comisión para que «estudiase los bocetos a informase acerca de sus méritos», en la nueva Junta de la Academia, del 10 de febrero, se dio a conocer el informe, resultando elegido el modelo presentado por Palao. La obra estaba concluida en los primeros meses de 1896, solicitándose a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis su aprobación, lo que fue acordado en la sesión del 8 de marzo de 1896. La imagen, de 320 cm de altura, fue tallada en piedra de Monovar (Alicante). Desgastada la piedra por las inclemencias del tiempo, un siglo más tarde la imagen fue sustituida por una copia realizada por el escultor catalán Eduardo Serrá Subirá, instalándose la imagen original en la entrada de la cripta.

---

76 Trasladada la comunidad en los primeros años de la década de 1950 al nuevo convento, edificado en la avenida de Cataluña, se colocó en la cabecera de la iglesia sólo el relieve central, no pudiéndose localizar en la actualidad los relieves laterales. Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 155-156.

77 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 157.

A finales del mes de mayo de 1897 recibió Carlos Palao un nuevo encargo de la Junta de Obras de Santa Engracia, en este caso, la restauración de la portada de la iglesia. Concluidos los trabajos de restauración, y a petición de la Junta de Obras de Santa Engracia, la Real Academia de San Luis en su sesión de 30 de abril de 1899 emitió un detallado informe de la intervención de Palao, importante documento que nos permite precisar con absoluto rigor la parte antigua, lo restaurado y las nuevas esculturas.[78]

La labor llevada a cabo por Palao en la fachada de la iglesia de Santa Engracia consistió en la restauración de las seis grandes esculturas de la fachada, de yeso, mutiladas todas ellas y, por lo que corresponde a la portada de alabastro, la talla de las imágenes de *San Ambrosio*, *San Gregorio Magno* y *San Agustín*, en los laterales y las de *San Valero*, *San Prudencio*, *San Esteban* y *San Vicente* en las jambas de la puerta, además de añadir tres querubines al adorno de las arquivoltas del ingreso que copió con exactitud sacándolas de puntos. Por lo que corresponde al ático, tuvo que reparar el crucifijo «que estaba quebrantadísimo y próximo a total ruina, dejándole tan perfectamente consolidado», restaurando también las restantes figuras, realizando los dos tercios superiores de las de *San Juan* y de la *Virgen*[79] y la estatua sedente de la *Devoción* que faltaba sobre el extremo derecho de la cornisa[80] (fig. 13).

Por estos mismos años, hacia 1899-1900 llevó a cabo Palao la realización de dos imágenes devocionales. Para los Escolapios de Zaragoza, una imagen de la *Dolorosa* que, con la advocación del Dolor de la Madre de Dios, es sacada procesionalmente por la cofradía del Prendimiento del Señor, imagen de vestir, de rostro joven y bello en el que aparecen reflejados los sufrimientos de la Pasión de su Hijo. Una imagen del *Crucificado*, talla en madera y policromada, casi de tamaño natural, de rostro fuertemente expresivo, se venera en la basílica de Santa Engracia[81].

---

78 ARABASLZ, *Libro de actas de 1893 a* 1903, transcrito en Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 162.

79 Durante el reinado de Isabel II y ante la solicitud de obras de arte para el Museo Arqueológico Nacional en Madrid, fueron enviadas −entre otras obras aragonesas de gran interés– las partes superiores de las imágenes de la Virgen y San Juan que acompañaban la de Cristo en la cruz del remate de la portada, piezas que al ser solicitadas para la restauración nunca fueron devueltas.

80 Sobre la escultura y la portada ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 159-164 y Rincón García, W., «La imagen de Santa Engracia y de la restauración de la portada de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza por Carlos Palao», *Aragonia Sacra*, núm, XII, 1997, pp. 155-176.

81 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 164-165.

Fig. 13. Portada de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza,
donde puede advertirse la labor realizada por Carlos Palao (Fot. Esther Rincón García).

Para los Juegos Florales que se celebraron en Zaragoza con motivo de las fiestas de Nuestra Señora del Pilar de 1900 realizó Palao un busto de *Carlos I*, que fue fundido en bronce en los talleres de la Casa Masriera de Barcelona, encontrándose en la actualidad en paradero desconocido.[82]

En 1904 recibió Palao dos importantes encargos. Tras el fallecimiento el 20 de enero de 1902 en Zaragoza de uno de los más grandes bienhechores de la historia de la beneficencia zaragozana: don José Aznárez Navarro, exalcalde de Zaragoza, quien creó un patronato para niños huérfanos y mandó en su testamento que todas las rentas de este patronato se invirtieran en la Real Casa de Misericordia, en la primera sesión celebrada por la Diputación Provincial, tras su muerte se tomaba el acuerdo de perpetuar en el lienzo, la piedra y el bronce el nombre y la memoria del inolvidable filántropo. Para ello y por encargo de la Diputación, al día siguiente de su muerte, el escultor Palao sacaba una mascarilla del difunto, que después le serviría para llevar a cabo la obra, cuyo encargo formal lo recibiría en la sesión de la Diputación Provincial del 27 de mayo de 1904. Palao realizó un boceto para la escultura, conociéndose fotografías del modelo en yeso, representándole como un hombre mayor, casi anciano, de rostro pícaro, con bigotes decimonónicos, calvo. Su cuerpo se inclinaba ligeramente hacia el lado derecho, teniendo sus brazos y manos extendidas. En la derecha llevaba un papel. Durante muchos años estuvo en las dependencias de la Casa de Misericordia, donde al parecer fue destruido en los primeros años de la década de 1970 tras el abandono del antiguo edificio[83] (fig. 14).

La misma Diputación Provincial de Zaragoza mandó al escultor Palao que hiciera una mascarilla de don Manuel Dronda, ilustre aragonés fallecido el 1 de diciembre de 1899, que durante su vida había dedicado sus desvelos y fortuna para la mejora del manicomio de Zaragoza, comprando terrenos y mandando construir pabellones para los enfermos más necesitados. Acordada en la sesión de 4 de diciembre que se hiciera un busto para colocarlo en una de las avenidas del manicomio, el encargo oficial llegaba a Palao el 27 de mayo de 1904, quedando muy pronto dispuesto para su fundición.[84]

---

82 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 165. *Diario de Avisos*, Zaragoza, 9 de octubre y 7 de diciembre de 1900.

83 El boceto fue reproducido en la revista *Aragón*, del Sindicato de Iniciativas y Propaganda de Aragón, en el mes de abril de 1932. Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 166-167.

84 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 166.

Fig. 14. Carlos Palao: *Boceto del monumento a José Aznarez*, paradero desconocido (Fot. Archivo A. Álvarez).

De otros escultores, discípulos de la Academia Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, mencionaremos al bilbilitano Mariano Alegre (1833-1907), hijo de José Alegre, de quien conocemos realizó entre 1870 y 1872 tres imágenes de *Santa Bárbara*, *Santiago* y *San Jorge* para el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo.[85] José Asensio (doc. 1881-1889), fue autor en 1889 de una escultura de *San José y el Niño Jesús*, para la cofradía de Mancebos Carpinteros con sede en la parroquia de San Pablo.[86] Manuel Miguel Gálvez (1848-?) realizó, además de distintas decoraciones para las bóvedas del templo de Nuestra Señora del Pilar, en las que trabajaba en 1871, una imagen de *San Fernando* para la iglesia de Nuestra Señora del Portillo, en 1882 y otra de *San Jorge*, en 1890, para la Real Maestranza de Caballería de Zaragoza, donde se conserva.[87] De su hermano Martín Miguel Gálvez (1858-1926), ambos hijos del también escultor y pintor Alejandro Miguel, debemos mencionar una imagen de *San Pedro*, sedente, como Papa, realizada en 1887 para la iglesia de Nuestra Señora del Portillo.[88]

Por último nos ocuparemos de otros dos escultores, no zaragozanos, pero que desarrollaron su actividad en esta ciudad. El primero de ellos es el caspolino Jorge Albareda Cubeles (1865-1933), hijo de Manuel Albareda Cantavilla, formado en un primer momento en Barcelona y, desde 1885, en Zaragoza, en la Escuela de Artes, teniendo como maestro a Carlos Palao. En 1891 abrió en Zaragoza su taller *Arte Cristiano* –cuya dirección ostentó hasta 1921, cuando le heredaron sus hijos Joaquín y José Albareda Piazuelo– desarrollando una importe actividad.[89] El valenciano Francisco Borja (c. 1875-?), instalado desde muy joven en Zaragoza, llevó a cabo una importante actividad artística. De sus primeras obras destacaremos el paso procesional de la *Venida de la Virgen del Pilar*, de 1902, (fig. 15) para el Rosario de Cristal, obra monumental, de gran belleza, tallada en madera y policromada, además de pasos para la Hermandad de la Sangre de Cristo.[90]

También debemos destacar la llegada de una serie de obras de artistas foráneos que contribuirán a enriquecer el panorama escultórico zaragozano y entre ellas, por citar algunas, las dos esculturas de *Francisco Piquer* y de *Fausto de Elhuyar*, de hacia 1893, del escultor catalán Jaime Lluch, en la fachada de la

---

85 Sánchez Martínez, C., *Estudio histórico-artístico de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza*, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Zaragoza, 1983, pp. 33 y 114.

86 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 129.

87 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 129.

88 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 173.

89 Sobre Albareda Cubeles, ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 174-178.

90 Sobre Borja, ver: Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 178-181.

Fig. 15. Francisco Borja: *Venida de la Virgen del Pilar,* Zaragoza, Museo del Rosario de Cristal (Fot. Archivo Rosario de Cristal)

antigua Facultad de Medicina y Ciencias, de Zaragoza, hoy Paraninfo de la Universidad o las de Eusebio Arnau en la iglesia de Santa Engracia, entre otras obras, los relieves para el retablo mayor, el principal con el *Martirio de Santa Engracia*, y las ocho esculturas, de tamaño mayor que el natural, que se distribuyen sobre repisas en los brazos del crucero.

Una pieza singular es el *Homenaje a Agustina de Aragón*, obra de Mariano Benlliure entre 1902 y 1904, conservado en el Ayuntamiento de Zaragoza. Durante el transcurso de una fiesta celebrada en el Teatro Apolo Valencia el 28 de julio de 1901 con motivo de la apertura de la línea férrea Central de Aragón y a la que asistió el escultor Mariano Benlliure, que se encontraba en una platea con el actor Agapito Cuevas, los joteros Juanito Pardo –discípulo de Santiago Lapuente– y Maximiliano Thour, dirigieron al valenciano la siguiente copla: «Voy a cantar a Benlliure, / el eminente escultor, / para que modele el busto / de Agustina de Aragón». Aceptada la invitación por el escultor, distintas causas motivaron el retraso de su ejecución, recibiéndose en Zaragoza el 18 de octubre de 1904, acompañada de una carta en la que explicaba las circunstancias de la ejecución de la obra. Se trata de una curiosa composición en la que sobre un pie de mármol y apoyado sobre tres proyectiles esféricos se levanta un cañón, colocado verticalmente, no modelado, pues se trata de una pieza de artillería auténtica fechada en 1793, adornado con una guirnalda de laurel y un gran lazo que sostiene las charreteras de alférez y las cruces de los Sitios de Zaragoza y la inscripción «Viva Zaragoza». En la parte superior, el busto de Agustina de Aragón, con pañuelo a la cabeza, pendientes y pañoleta sobre los hombros, con expresión bizarra.[91]

El monumento al *Justiciazgo*

A pesar de que en varios momentos se pretendió la construcción de un monumento al Justicia don Juan de Lanuza V y que en 1869 se llegó a disponer de una *Memoria*, a cargo del pintor Mariano Pescador, y de un presupuesto de ejecución firmado por Antonio Palao,[92] y de un nuevo intento de su construcción en 1880-1881,[93] habiéndose llegado a abrir una suscripción que en julio

---

91 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 192-193.

92 Faci Ballabriga, M., *Crónica del Justicia de Aragón D. Juan de Lanuza V (1563/4-2000)*, El Justicia de Aragón, Zaragoza, 2000, pp. 113-118.

93 Es muy interesante para conocer la historia del monumento, hasta esta fecha, el artículo, F., «Historia de un proyecto», *Diario de Avisos de Zaragoza*, 15 de enero de 1881.

Fig. 16. Francisco Vidal: Escultura de Juan de Lanuza V y escudo de Aragón en el *Monumento al Justiciazgo*, Zaragoza, Plaza de Aragón (Fot. Wifredo Rincón García).

de 1886 alcanzaba la cantidad de 2.153,25 pesetas, la erección del monumento se hizo esperar.[94]

Convocada en 1886 la plaza de arquitecto de la Diputación de Zaragoza, los candidatos debían presentar como proyecto un monumento al *Justiciazgo Aragonés*, compitiendo el fallo a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien el 28 de junio de 1887 daba a conocer el nombre del ganador, Félix Navarro, entre los seis presentados.

Decidida la Diputación de Zaragoza a llevar a cabo el monumento, para el que se contaba con la cantidad ya mencionada remitida por el Ayuntamiento y con el apoyo de ciudades y pueblos de todo Aragón, tras una reunión en Zaragoza el 9 de octubre de 1888, en enero de 1889 se remitía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la bases para el concurso del modelo de la escultura, resultando ganador el presentado por Francisco Vidal. Acabado de modelar en 6 de noviembre de 1891, y vaciado en yeso tras su aprobación, se fundió en los talleres de Averly, de Zaragoza, el 3 de diciembre de 1892. Sin embargo las obras de construcción del monumento no comenzaron hasta mediado el año 1904, inaugurándose el 22 de octubre del mismo año.

Sobre un elevado pedestal, se ubica la escultura sedente de Juan de Lanuza V, con el brazo derecho extendido y detrás de él, se eleva una columna con el escudo de Aragón y una esfera con estrellas con la inscripción: «Justicia, Ley Suprema»[95] (fig. 16).

El Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria

Este monumento, que desde principios del siglo XX centra la actual plaza de España –antes llamada de *San Francisco* y de la *Constitución*–, sintetiza el homenaje de Zaragoza al heroísmo de sus hijos, de aquellos que a lo largo de los siglos, en dos dramáticas epopeyas, dieron su vida por la Religión y por la Patria. Recuerda por un lado a los *Innumerables mártires cristianos* que con su sangre dieron testimonio de su

---

94 Faci Ballabriga, M., *Crónica...*, 2000, p. 175.

95 Sobre este monumento ver: Navarro, F., *El monumento al Justiciazgo, folleto complementario de dicha obra (erigida en 1904)*, Imprenta del Hospicio Provincial, Zaragoza, febrero de 1905; Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 200-205 con amplia bibliografía y Faci Ballabriga, M., *Crónica...*, 2000, pp. 177-182.

fe cuando comenzaba el siglo IV y cuyos cuerpos yacen en la cercana basílica-parroquia de Santa Engracia, junto con el de la santa y los de los también mártires Lupercio y Lamberto, sustituyendo así a la destruida *Cruz del Coso* que a lo largo los siglos se levantó en esta misma plaza y que señalaba el lugar en el que según la tradición encontraron la muerte los *Innumerables mártires*. Por otro, es testimonio de la gratitud de nuestra tierra hacia esa otra legión de mártires, en este caso por *la Patria*, que murieron en la heroica defensa de Zaragoza, en los dos Sitios que le pusieron las tropas napoleónicas en 1808 y 1809.

Con su construcción se pretendió cumplir, casi un siglo más tarde, el Real Decreto de la Junta Central Suprema promulgado en Sevilla el 9 de marzo de 1809 –luego ratificado en 1811 y 1813–, en el que se ordenaba «se erija un monumento para memoria perpetua del valor de sus habitantes, y de su gloriosa defensa». Años después, en 1908, con motivo del I Centenario, se levantaría el *Monumento a los Sitios*.

En 1891 el barón de Mora, Luis Franco y López, Director de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, solicitó a las Cortes el cumplimiento de los Reales Decretos sobre la reconstrucción de la *Cruz del Coso*, pues no se habían cumplido al haberse levantado la nueva por suscripción entre los zaragozanos. Tras su muerte en 1896 su sucesor, el canónigo don Florencio Jardiel, hizo suyo este proyecto, y en la sesión de la Económica del 20 de marzo de 1897 se leía un informe suyo sobre el monumento dedicado a los Mártires de la Religión y de la Patria que debía ser erigido por suscripción regional, sin que ello implicase dejar de solicitar al gobierno las ayudas económicas que tenía comprometidas, debiendo emplazarse en la Plaza de la Constitución, sin abandonar la idea de levantar otro, en emplazamiento más capaz, a *Los Sitios de Zaragoza*.[96]

Constituida una Comisión para llevar a cabo el proyecto, el 3 de octubre de 1899 se enviaba al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis un oficio en el que se ponía en su conocimiento que se había acordado por la Real Sociedad Económica «restaurar por medio de subscripcion pública la derribada Cruz del Coso, construyendo un monumento que á la vez que recuerde el heroísmo de los innumerables Cristianos martires de la fé, recuerde también el heroismo de aquellos innumerables Ciudadanos que en los memorables sitios de 1808 y 1809, dieron su vida por la Independencia de la Patria», para el que se

---

96 Blasco Ijazo, J., «El monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria», en *Aquí Zaragoza*, T. IV, Zaragoza, 1953, p. 20.

había encargado el proyecto al arquitecto Ricardo Magdalena, quien lo había realizado gratuitamente. También que el Ayuntamienzo de Zaragoza, a quien se había enviado para su aprobación y solicitado sitio para su emplazamiento, en la sesión celebrada el 17 de marzo había acordado autorizar su construcción y ubicarlo «en el sitio que quedará vacante por la desaparicion de la indicada fuente de la Princesa». Por último, se remitía el proyecto del monumento «solicitando su autorizadisimo dictamen» y haciendo constar que del proyecto presentado «hay que eliminar la parte de escultura que en él aparece, colocada alli como mera indicacion de lo que podrá ser en su dia».[97]

Pocos días después, en la sesión celebrada por la Real Academia de San Luis el 8 de octubre, fue leído el oficio de la Económica, acordándose comunicar a la misma la aprobación del proyecto arquitectónico y manifestando la obligación de presentar a la Real Academia el proyecto de las esculturas para su aprobación y que debía redactarse y publicarse un «programa descriptivo, tanto de lo que dichas estatuas deben representar como de sus dimensiones, materia de que han de ser hechas y precio en que se presupongan», debiéndose presentar a la Academia, «bien sea que la estatuaria se saque a concurso o se encargue a artista determinado», los modelos «para que elija los que juzguen más meritorios, si es por concurso, o apruebe o desapruebe el presentado por el artista a quien se haya encargado».[98]

El día 21 de octubre de 1899 fue colocada solemnemente la primera piedra del nuevo monumento, rindiéndosele homenaje al fallecido barón de Mora, promotor de la obra, publicándose en el *Nuevo Diario de Zaragoza* un artículo de J. Briz y García, sobre la dilatada historia del proyecto del que en aquel día parecía agilizarse su conclusión.[99]

Tras la colocación de la primera piedra y para sufragar los gastos de su construcción, la Real Sociedad Económica dirigía una carta circular al pueblo de Zaragoza solicitando ayuda «en esta empresa de tan grande significación para nuestra ciudad», manifestándose que «apenas iniciado el pensamiento y antes de comenzar las obras, han sido muchas las personas que le han ofrecido su concurso, disputándose la honra de figurar las primeras en las listas de subscripción», solicitándose la participación de «todas las clases sociales, desde las más encum-

97 ARABASLZ, legajo de 1899.
98 ARABASLZ, *Libro de actas de 1893 a 1903*.
99 *Nuevo Diario de Zaragoza*, 21 de octubre de 1899, pp. 2-3.

bradas a las más modestas y que la subscripción abierta desde hoy con tan hermoso objeto, sea verdaderamente popular».[100]

El basamento sería construido según el proyecto del arquitecto Ricardo Magdalena y para la parte escultórica se contactó con Lasuén quien ejecutó un proyecto. Sin embargo, poco tiempo después, y sin que se le diera ninguna explicación, se encargaba un nuevo proyecto al escultor catalán afincado en Madrid Agustín Querol y Subirats.[101]

Presentado un primer proyecto por Querol, que no gustó, pues se tenía la idea de que el monumento debía culminar en una cruz que recordara la antigua *Cruz del Coso*, el 15 de julio de 1901 fue conocido un segundo proyecto, que sería ejecutado.

Pronto comenzaron a sentirse los problemas económicos y el 1 de noviembre de 1901 se acordaba solicitar a Querol que fijara el importe definitivo de la obra, pues el dinero recaudado por suscripción no era mucho y quedaba por levantar parte del basamento cuyo proyecto se había visto también reducido. La Junta había conseguido de la reina el bronce necesario para la fundición que sería entregado por el Ministerio de la Guerra, debiendo hacerse la fundición en Sevilla.[102] Sin embargo, finalizando el año 1901 se lograba que, a cuenta del Estado, los conjuntos escultóricos fueran fundidos en la Casa Masriera y Camps de Barcelona, en lugar de serlo por la Maestranza de Sevilla.[103]

Levantada toda la parte arquitectónica, las obras sufrieron un importante parón que en el *Diario de Zaragoza* de 17 de febrero de 1902 se achacaba a Querol, afirmándose que todavía no había modelado el grupo que debía rematarlo debido a la escasez de fondos con la que se enfrentaba la comisión, aunque pronto se supo que el escultor había ofrecido hacer gratuitamente la obra. La aparición de este artículo provocó el envío de una carta por parte de Jardiel al director del *Diario de Avisos* en la que daba a conocer que no pudiendo la Comisión por escasez de fondos gratificar a Querol «en la medida que exigen su nombre y su trabajo, el distinguido artista antes que consentir que otro alguno ejecutara la obra, se brindó a hacerla gratuitamente, regalándola al Sr. Moret, con quien de antiguo le ligan estrechas y afectuosas relaciones». Manifestaba

---

100 *Nuevo Diario de Zaragoza*, 23 de octubre de 1899, pp. 5-6. También fue publicado por el *Diario de Avisos de Zaragoza* el 20 de noviembre de 1899.

101 Sobre Querol y su obra se defendió una tesis doctoral en 2009 en la Universidad de Zaragoza a cargo de Antonio Guinda Pérez.

102 *Diario de Avisos de Zaragoza*, 11 de enero de 1900.

103 *El Noticiero*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1901.

Fig. 17. Agustín Querol: *Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria*, Zaragoza, Plaza de España (Fot. Wifredo Rincón García).

también que el escultor estaba acabando el modelo en grande y que en la casa Masriera se estaba fundiendo la verja, el escudo y la inscripción.[104] El 2 de agosto de 1904 el alcalde de Zaragoza recibía el siguiente telegrama de Querol: «Compláceme manifestarle, grupo Mártires encuéntrase ya fundición Masriera».[105]

A finales de agosto de 1904 se trabajaba intensamente en las obras de construcción, pues se pretendía que estuviese terminado para las fiestas de Nuestra Señora del Pilar, durante las que sería inaugurado. Sin embargo, la inauguración debió posponerse hasta el 23 de octubre, ostentando la representación de la Familia Real y del Gobierno el señor gobernador civil de Zaragoza, estando presente el escultor Querol (fig. 17).

La parte arquitectónica del monumento fue concebida como un torreón militar de planta octogonal. Sobre el primer cuerpo, rematado con una corona de laurel, se levanta un cuerpo cilíndrico, sobre el que se superpone otro almenado que soporta el grupo escultórico principal. Por lo que se refiere a la escultura destacamos en primer lugar la figura femenina que aparece sentada en la base, una alegoría de la ciudad de *Zaragoza*, de la que Julián Gállego destaca «ese chisporroteo de superficies y planos que cubre la desnudez majestuosa de la Zaragoza sentada, la de los Mártires, coronada de hojas como una bacante».[106] En la mano izquierda porta la corona de la inmortalidad, en la que el laurel ha sido sustituido por una simbología vegetal y, en la derecha, una filacteria con sello colgante que alude a la historia de la ciudad. En el centro del monumento el escudo de la ciudad con el león rampante, coronado y flanqueado por la palma y el olivo. Un anillo de palma, en bronce, con la inscripción «A LOS MARTIRES DE LA RELIGION Y DE LA PATRIA», ciñe la parte superior de este cuerpo sobre el que descansa la figura del ángel victorioso que sostiene el cuerpo del baturro muerto y la cruz que se eleva sobre ellos.[107]

El coste del monumento ascendió a la cantidad de 41.627,29 pesetas, de las que en 10 de diciembre de 1904 se habían recaudado 39.597,90.

---

104 *Diario de Avisos de Zaragoza*, 18 de febrero de 1903.
105 *Diario de Avisos de Zaragoza*, 2 de agosto de 1904.
106 Gállego, J., «Querol en Zaragoza. Monumentos conmemorativos», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de octubre de 1976.
107 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 194-200.

Zaragoza ante el Centenario de los Sitios y la celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908-1909

Al iniciarse el siglo XX surgieron algunas iniciativas, tanto institucionales como privadas, dirigidas a la celebración, con la mayor solemnidad posible, del I Centenario de los Sitios de Zaragoza, que tendría lugar a lo largo de los años 1908 y 1909. La convocatoria de la celebración de la Exposición Hispano-Francesa que tendría lugar con motivo del I Centenario de los Sitios y la creación de la Junta Magna del Centenario de los Sitios impulsaron los proyectos nacidos del buen ánimo de los zaragozanos.

Escultura en los edificios de la Exposición Hispano-Francesa

Comenzaremos el estudio de las realizaciones escultóricas vinculadas a la celebración del I Centenario de los Sitios de Zaragoza y a la Exposición Hispano-Francesa estudiando los edificios que fueron levantados para albergar la muestra internacional y que, con posterioridad, se dedicaron para otros menesteres, destacando los destinados a albergar al Museo de Zaragoza y el que fue ocupado hasta hace pocos años por la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, ambos en la Plaza de los Sitios.[108]

El primero de ellos albergó durante la Hispano-Francesa la exposición de arte retrospectivo, destinándose a museo en 1910. Fueron autores del proyecto los arquitectos Julio Bravo Folch y Ricardo Magdalena Tabuenca y su construcción corrió a cargo de la subcomisión de obras del Centenario de los Sitios, colocándose la primera piedra el 10 de mayo de 1907. Cinco días más tarde, la subcomisión acordaba el encargo de las esculturas que debían decorar su fachada de acuerdo con el futuro uso del edificio, eligiéndose para los laterales las alegorías de la *Arqueología* y el *Comercio*, que fueron encargadas a Lasuén y en la parte central, en el balcón sobre la entrada principal, las correspondientes a la *Pintura*, la *Escultura* y *la Arquitectura* (fig. 18) que lo fueron a Palao.

Cuando el 20 de abril de 1908 fue entregado el edificio a la Subcomisión, estaban ya concluidas las de la *Arqueología* y el *Comercio*, ubicadas bajo templetes, interpretadas como matronas romanas sedentes con sus atributos

---

108 Sobre estos edificios ver Martínez Verón, J., *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Diputación Provincial, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1984.

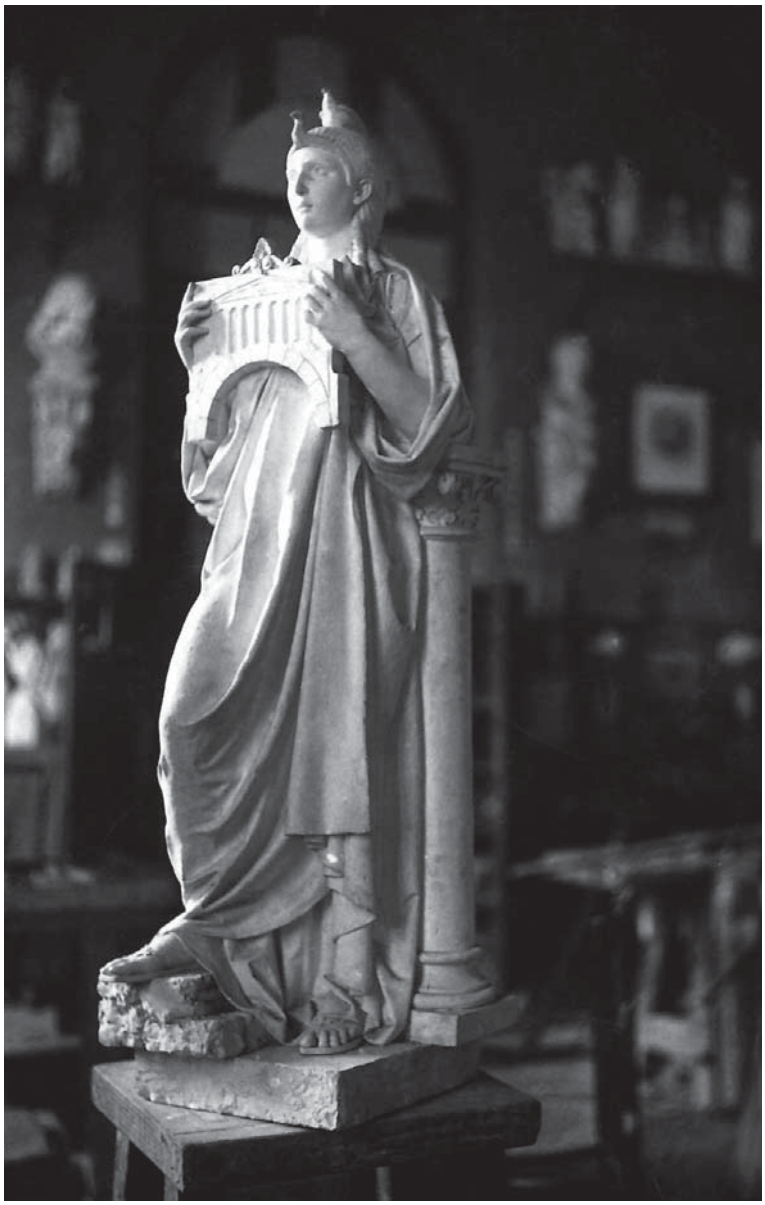


Fig. 18. Carlos Palao: *Boceto de la alegoría de la arquitectura para el edificio de Museo*s, en el estudio de Palao (Fot. Archivo A. Álvarez).

correspondientes. Quedaban por concluir las de Palao, que no fueron entregadas hasta octubre de 1908. Cada una de ellas, talladas en piedra, representa a una de las Bellas Artes, están de pie y portan los atributos que le son característicos.[109] Los muros exteriores del edificio fueron también decorados con medallones donde fueron esculpidos bustos de artistas españoles.

Por lo que corresponde al interior del edificio, debemos prestar nuestra atención a la magnífica escalera de honor que da acceso a la planta alta y que en su momento denominamos como «escalera heróica y honorífica» de los Sitios de Zaragoza. En el antepecho de la escalera aparecen las fechas *1808* y *1809*, además de los bustos de los monarcas reinantes: *Alfonso XIII* y *Victoria Eugenia* y en el antepecho del balconcillo de la segunda planta, hacia el patio, fueron tallados en piedra el anverso y el reverso de la *Medalla conmemorativa de los Sitios de Zaragoza*, obra de Palao. Pero mayor interés tienen los bustos de héroes y heroínas que, de dos en dos, figuran en las albanegas de los arcos que forman la rica arquería que decora los paramentos de la escalera.

En el segundo de los edificios, proyectado por Félix Navarro y destinado a las Escuelas de Artes, cuya primera piedra fue colocada el 10 de mayo de 1907 y que se inauguró el 1 de mayo de 1908, encontramos referencias a los Sitios en el exterior, tanto en la decoración de la fachada como en los muros laterales donde hay dos grandes lápidas murales con los nombres de los «Ciudadanos Defensores de Zaragoza» y los «Caudillos Militares Defensores de Zaragoza». Sobre la puerta principal fue ubicado un altorrelieve, tallado en piedra, con la figura del *Ángel de la historia y del progreso*, obra de Carlos Palao, un niño, desnudo, alado y coronado con nimbo que porta en la mano derecha un libro –el libro de la Historia donde está escrita la epopeya de los Sitios– y con la derecha sostiene un haz de espigas muy bien granadas, clara alusión al progreso.[110]

Mausoleo de las Heroínas de los Sitios de Zaragoza en la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Portillo

Decidida en sesión de 30 de marzo de 1907 de la subcomisión de obras que «los restos mortales de la heroína Casta Álvarez sean colocados juntamente con los de Agustina Zaragoza y Manuela Sancho en triple panteón que se proyecta

---

109 *Diario de Avisos*, Zaragoza, 21 de octubre de 1908; Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 171-173.

110 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 168.

levantar en el Santuario de Nuestra Señora del Portillo» se encargó de la realización del proyecto al arquitecto Ricardo Magdalena, corriendo la parte escultórica a cargo de los escultores Dionisio Lasuén, quien diseñaría los cuatro relieves laterales, y de Carlos Palao, a quien le fue encargado el gran relieve del retablo mayor.

El tema de los relieves –colocados ya cuando fue inaugurada la capilla el 29 de octubre de 1908– gira en torno a episodios de los Sitios, alguno de los cuales tuvieron como escenario las inmediaciones de la iglesia del Portillo. En ellos se destaca la heroica participación de las mujeres zaragozanas, las «heroínas» y las que han quedado en el anonimato. De entre los relieves debemos destacar dos, el que representa la traslación de un enfermo en camilla, hacia el interior de la ciudad, ante la atenta mirada de algunas mujeres y las figuras de un fraile –el padre Consolación– y una religiosa –la madre María Rafols– que se recortan en la puerta de Zaragoza y el que muestra a un grupo de mujeres, entre las que sobresalen la condesa de Bureta, Agustina de Aragón, Casta Álvarez y Manuela Sancho (las tres últimas enterradas en el mausoleo), fuera de las murallas de la ciudad. Desde el punto de vista técnico, la talla es ligeramente tosca, no siendo obra de Lasuén sino del tallista Fructuoso Orduna, colaborador del escultor en diversas obras.[111]

Centra la capilla, sobre el altar, un gran relieve de la *Anunciación*, obra de Carlos Palao, que fue sufragado por la Hermandad de Nuestra Señora del Portillo[112] y estaba acabado antes del 11 de julio de 1909. Intervinieron también en la talla del retablo y la mesa del altar, todo ello neoplateresco, los escultores Jaime Lluch y Antonio Torres Clavero autor del relieve con la aparición de Nuestra Señora del Portillo, en el campamento de las tropas cristianas sitiadoras de Zaragoza.[113]

Los monumentos conmemorativos de los Sitios de Zaragoza: a Los Sitios y a Agustina de Aragón

En 1908 se erigieron en Zaragoza cuatro monumentos conmemorativos destacando el dedicado a los *Sitios*, instalado en la plaza central de la Exposición Hispano-Francesa (actual Plaza de los Sitios) y el de *Agustina de Aragón*, en la plaza de Nuestra Señora del Portillo, escenario de su heroica acción. Junto a ellos, otros de menor importancia desde el punto de vista escultórico: la *Cruz*,

111 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 146.
112 *El Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 11 de julio de 1909.
113 Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, pp. 170-171.

conmemorativa de los Padres Sas y Boggiero y del Barón de Warsage en el Puente de Piedra y el obelisco del *Reducto del Pilar*, en la ubicación de esta batería, al comienzo del actual Paseo de Sagasta.

El *Monumento a los Sitios de Zaragoza*, que conmemora la gesta heroica de los zaragozanos en la defensa de su ciudad durante los dos Sitios puestos por los franceses en los años 1808 y 1809 hasta su heroica capitulación el 20 de febrero de 1809, se encuentra en el centro de la actual plaza de Los Sitios, en lo que fuera corazón de la Exposición Hispano-Francesa de 1908-1909. Un siglo fue necesario para que se levantara en Zaragoza el monumento que conmemorara sus gloriosos Sitios y aunque a lo largo de este periodo, en numerosas ocasiones, se había pretendido su erección, en ningún caso se llegó a conseguirlo.

En la sesión celebrada por el Ayuntamiento de Zaragoza el 18 de octubre de 1893, don Segismundo Moret, Ministro de Fomento y Diputado a Cortes por Zaragoza, recordó el Real Decreto de la Junta Central Suprema del día 9 de marzo de 1809 en el que, entre otras cosas, se disponía fueran reedificados, a costa del Estado, los edificios destruidos durante los Sitios y que se erigiera un monumento conmemorativo, instando al Ayuntamiento de Zaragoza a que solicitara «el cumplimiento de aquella ley». Todo ello fue comunicado a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en cuyo archivo se conserva un interesante documento sobre el contenido de la sesión municipal.[114]

Un hecho incidió afortunadamente en el progreso de los proyectos, pues contribuyó a animar a los próceres zaragozanos a la consecución del deseado monumento. En la sesión de la Real Academia de San Luis de 14 de abril de 1901 fue leída una carta del prócer zaragozano don José Aznárez, en la que indicaba remitía a la Academia la cantidad de 6.200 pesetas con el objeto de «provocar la Academia uno o más concursos para recibir proyectos relativos a los gloriosos asedios de esta ciudad por los franceses». En la Junta de 26 de mayo se estudiaba la forma de llevar a cabo el concurso de proyectos para el monumento, pero se decidió recabar antes la opinión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y esperar para ver si el Gobierno, cumpliendo antiguos Reales Decretos, costeaba su construcción, acordándose en la Junta del día 2 de junio comunicar al Ayuntamiento de la ciudad los proyectos de la Academia para el concurso de proyectos del monumento. En la sesión de la Academia de 6 de octubre el Presidente daba cuenta de su entrevista con el señor alcalde sobre el asunto del monumento y aunque el entusiasmo inicial parecía irse apagando en la sesión de 9 de

114 ARABASLZ, legajo de 1893.

febrero de 1902 el señor presidente manifestaba a los señores académicos «que debía procederse a cumplir la voluntad del difunto Sr. Aznárez» y que «aunque el monumento no cuente con probabilidades en próxima realización, no obsta para que se efectúe ese concurso cuyos proyectos agraciados, si lo merecen, quedarán archivados en la Academia para cuando llegue el caso de utilizarlos, aumentando entretanto el caudal artístico de los Museos». El concurso se limitaría a «artistas aragoneses que sean pintores, escultores o arquitectos».

Constituida una Junta Magna para la organización del I Centenario de los Sitios, en los primeros días de mayo de 1906 el Gobierno acordó celebrar un concurso nacional para el *Monumento a los Sitios de Zaragoza* que debía ser emplazado en la gran plaza de la Huerta de Santa Engracia, en los terrenos cedidos por el Ayuntamiento. Por Real Orden del 11 de agosto se disponía que el concurso tuviera carácter nacional, encargándose de la redacción de las bases a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A pesar de ello, la Comisión de obras del Centenario acordaba el 30 de abril de 1907 que fuera el escultor Querol, autor y donante de las esculturas del monumento a los *Mártires de la Religión y de la Patria*, quien diseñara el monumento a los Sitios, cumpliéndose así la deuda que Zaragoza tenía con el escultor mecenas. Esta disposición fue aceptada por el Estado, el Ayuntamiento y el escultor y así, por Real Orden de 11 de julio de 1907 se autorizaba a invertir la cantidad de 150.000 pesetas en el proyecto y se obligaban a facilitar el bronce necesario para su construcción.[115]

Mientras tanto, la Real Academia de San Luis, viendo que el Estado, a través de la Junta Magna de los Sitios, iba a costear el monumento, decidió emplear el dinero de la donación Aznárez en la medalla conmemorativa del Centenario.

A principios de agosto de 1907 llegaba Querol a Zaragoza con tres proyectos, al óleo, que fueron expuestos en el salón de recepciones de la Casa Consistorial, eligiéndose el segundo de ellos que se remataba por una matrona que representaba a Zaragoza. El escultor debió de hacer en él algunas modificaciones, dándole mayor altura e incluyendo también algunos detalles de los otros proyectos que habían llamado la atención de los numerosos zaragozanos que habían ido hasta el Consistorio para verlos.[116]

El laborioso trabajo de modelar el gran monumento fue realizado por Querol en su taller de la madrileña calle del Cisne, donde fue visitado por el rey Alfonso XIII

---

115 Publicado en *Revista Aragonesa*, Zaragoza, año I, núms. 4-7, julio-octubre de 1907, dentro de las «Disposiciones legislativas referentes al Centenario», doc. 7, pp. 187-188.

116 *El Noticiero*, Zaragoza, 10 de agosto y 11 de septiembre de 1907 y *Diario de Avisos*, Zaragoza, 3 de octubre de 1907.

Fig. 19. Agustín Querol: *Monumento a los Sitios de Zaragoza,* Zaragoza, Plaza de Los Sitios (Fot. Wifredo Rincón García).

el día 9 de julio. El monarca, viendo los trabajos para el monumento zaragozano, recomendó nuevamente al escultor, como lo había hecho en el mes de marzo en una entrevista que le había concedido, «que pusiera toda su alma de artista en el grandioso monumento que ha de perpetuar su memoria ante el mundo», pues don Alfonso tenía gran interés en que la obra de Querol fuera «la mejor que pueda hacerse para conmemorar el recuerdo de los admirables patriotas que a la inmortal Zaragoza defendieron con tanta fe como bravura».[117]

Para llevar a cabo la fundición de la obra el escultor Querol pidió la cantidad de 50 toneladas de bronce, que debería proporcionarle el Ministerio de la Guerra, no estando éstas en su poder hasta mediados del mes de marzo de 1908.

En la tarde del 22 de marzo de 1908, bajo una fuerte lluvia, fue colocada la primera piedra que había sido bendecida el día anterior en La Seo por el arzobispo Soldevila. Algunos meses más tarde, en agosto, visitaba Querol las obras del monumento, publicándose en *El Noticiero* del 28 de agosto de 1908 la noticia de haberse concluido el monumento por Querol, deseando éste poder proceder lo antes posible a su colocación.

El *Monumento a los Sitios de Zaragoza* fue inaugurado a las once y media de la mañana del día 28 de octubre de 1908, presidiendo la solemne ceremonia los reyes don Alfonso XIII y doña Victoria Eugenia y el Presidente del Gobierno don Antonio Maura, junto con las primeras autoridades de Zaragoza y de Aragón. Leída el acta inaugural por parte del vizconde de Espés y después del discurso de Moret y de la contestación de Maura en nombre del rey, Querol explicó el contenido de la obra, destacando a los personajes y las acciones militares que había representado, rematando la estatua de Zaragoza «en lo alto, este canto épico en piedra y bronce»[118] (fig. 19).

El segundo de los monumentos erigidos en 1908 fue el dedicado a Agustina de Aragón, pretensión ambicionada por la ciudad, como ponía de manifiesto en el Ayuntamiento el 13 de septiembre de 1901 el concejal señor Pamplona y lo reiteraba el gran promotor del Centenario, don Florencio Jardiel. Sin embargo, su realización se fue posponiendo hasta que se constituyó la Comisión Ejecutiva del Centenario de los Sitios, tomando cuerpo el proyecto a finales de diciembre de 1906. En la reunión de la Comisión ejecutiva del 2 de abril de 1907 se acordaba su erección, y en la Junta de 20 de mayo de 1907 se aprobaba el encargo a Mariano Benlliure y Gil. Este prestigioso escultor valenciano había obsequiado a

---

117 *El Noticiero*, Zaragoza, 25 de *marzo* de 1908.

118 Transcrito por Rincón García, W., *Un siglo de escultura...*, 1984, p. 210.

la Ciudad de Zaragoza en 1904 –tal vez buscando el encargo del monumento– un conjunto escultórico, *Homenaje a Agustina de Aragón*, que se encuentra en la actualidad en el Ayuntamiento de Zaragoza.

Aceptado el encargo, el 6 de septiembre del mismo año 1907 visitó Benlliure Zaragoza para conocer el emplazamiento del futuro monumento en el centro de la Plaza de Nuestra Señora del Portillo, lugar de la heroica gesta, delante del templo donde se trabajaba ya en el panteón de las Heroínas, en el que descansarían sus restos y los de las otras heroínas zaragozanas. Durante la visita estuvo acompañado, entre otras personalidades, por Jardiel, por el escultor Lasuén y por el arquitecto Magdalena.[119]

La realización del boceto, prácticamente definitivo, fue rápida, exponiéndose el modelo en yeso el 16 de octubre del mismo año en los salones del Círculo Mercantil.[120]

Como en el caso del monumento a *Los Sitios*, el Ayuntamiento se encargó de las obras de cimentación, presupuestadas en 1.377 pesetas. Sin embargo, las obras no avanzaron con la rapidez deseada y por ello, en la sesión celebrada por la Comisión ejecutiva el 24 de febrero de 1908, se ponía de manifiesto que si bien se habían hecho obras de excavación en el lugar de emplazamiento, todavía no había comenzado la cimentación, por lo que se acordó oficiar al alcalde para urgirle la realización de estas obras que impedían la construcción de las escalinatas y el pedestal.

Por lo que respecta a las esculturas, se tenían noticias del rápido avance de las obras, publicándose en el *Heraldo de Aragón* del día 20 de marzo de 1908 que «Benlliure lleva su monumento de Agustina de Aragón muy adelantado. Tiene ya terminados tres relieves del pedestal donde figuran las heroínas y está modelando el baturro que pone una corona a los pies de Agustina». Dos semanas después, el 3 de abril, el mismo diario publicaba, entre otras noticias, que la «estatua de la heroína y todos los relieves del monumento se están fundiendo, que la figura del baturro está casi terminada y que ha empezado a modelar el grupo del león y el águila».

En la mañana del 21 de abril llegaba Benlliure a Zaragoza desde Barcelona, de donde venía de haberse ocupado de algunos detalles de la fundición de los grupos escultóricos en los talleres del señor Cascate, sucesor de la Casa Masriera, visitando las obras del monumento y entrevistándose con varios miembros de la

---

119 *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de septiembre de 1907.
120 *El Noticiero*, Zaragoza, 16 de octubre de 1907.

Fig. 20. Mariano Benlliure: *Monumento a Agustina de Aragón,* Zaragoza, Plaza del Portillo (Fot. Wifredo Rincón García).

comisión ejecutiva del Centenario, a quienes prometió que su obra estaría terminada en la fecha prevista. El bronce necesario para la fundición de las estatuas y relieves fue proporcionado por el Estado a través del Ministerio de la Guerra, como había sucedido con otros monumentos.

El Monumento a Agustina de Aragón –obra de clara exaltación femenina en la que también se rinde homenaje a otras heroínas, recordadas en los dos relieves laterales– fue inaugurado por los reyes don Alfonso XIII y doña María Victoria Eugenia el 29 de octubre de 1908, tras la inauguración del Panteón de las heroínas zaragozanas en la iglesia del Portillo. Descorrió la cortina la reina, en representación de la mujer española, interviniendo en el acto, con sendos discursos, Jardiel y Maura. La Junta del Centenario, para acentuar el simbolismo del acto, invitó a las instituciones que encarnaban cada una de las mujeres representadas en el monumento (fig. 20).

Sobre una escalinata de cuatro peldaños se levanta el cuerpo central del monumento, prismático, de piedra blanca, que se remata por la broncínea figura de Agustina de Aragón y, a sus pies, el cañón cuyo disparo le inmortalizó. En el frente, con letras de bronce, la inscripción «AGUSTINA ZARAGOZA» y delante de ella, sobre un saliente pedestal, la figura de un baturro, erguido, con la guitarra colgada de sus hombros, sosteniendo con la mano derecha, elevada, una corona de laurel que ofrece a Agustina».[121] Detrás del baturro aparece un bajorrelieve con el momento en el que Agustina prendió fuego a la mecha del cañón. En los laterales dos relieves en bronce con retratos de seis heroínas de los Sitios: la Madre Rafols, la Condesa de Bureta, Josefa Amar Borbón, Manuela Sancho, Casta Álvarez y María Agustín. En la parte posterior, sobre otro pedestal, un león como símbolo heráldico de Zaragoza, sofoca con su mano derecha al águila del imperio francés que, oprimida sobre el pedestal, agita su ala izquierda y vuelve la cabeza orgullosa hacia el león. En la parte superior aparece la inscripción «*2 DE JULIO DE 1808*».[122] El propio escultor, en una larga carta a su amigo el periodista Darío Pérez, nos proporciona una interesante descripción del monumento.[123]

---

121 *El Noticiero*, Zaragoza, 16 de octubre de 1907.

122 Quevedo Pessanha, C., *Vida artística de Mariano Benlliure,* editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1947, pp. 235-238.

123 Quevedo Pessanha, C., *Vida artística...,* 1947, pp. 236-237.

EL MONASTERIO DE PIEDRA Y LOS ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA DE PAISAJE EN ESPAÑA

José Antonio Hernández Latas[1]
Investigador ARAID
Universidad de Zaragoza

A la memoria de Carlos Muntadas Prim Aud'hui

Es indiscutible que, hoy en día, el acto fotográfico se ha banalizado, ha perdido la transcendencia de sus primeros tiempos. Nada más fácil que extraer del bolsillo nuestro teléfono móvil de última generación, provisto de objetivo fotográfico e incluso de video de alta definición, y capturar sin el menor esfuerzo el motivo deseado. Ya lo adelantaba, allá por el año 2004, con su elocuente slogan, la innovadora marca japonesa Sony, a la hora de publicitar su exitosa serie de cámaras digitales de la gama Cyber-shot: *Don't think. Shot*, o lo que es lo mismo, «No pienses. Dispara».

En este contexto es comprensible que nos resulte tan difícil ponernos en la piel de aquellos pioneros de la fotografía en los lejanos tiempos del daguerrotipo, del calotipo e incluso del más preciso colodión húmedo y ser capaces de entender el complejo trabajo que implicaba tomar una imagen fotográfica y todos los preparativos previos que el profesional, normalmente asistido por un ayudante, debía acometer. Eso sin entrar a valorar otras cuestiones como la adquisición casi exclusivamente gremial de los conocimientos por parte de estos primeros fotógrafos, la necesidad de que los operarios estuvieran familiarizados o al menos tuviesen unas mínimas nociones de química, etc. Si tenemos en cuenta, además, que los fotógrafos, o más bien sus ayudantes, debían preparar y calentar las delicadas emulsiones sensibles en estancias o habitáculos aislados de la luz, comprenderemos la extrema dificultad técnica y logística que suponía para estos profesionales aventurarse fuera de su gabinete fotográfico y realizar tomas o vistas de exterior.

1 Miembro del grupo de investigación «Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública», financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FSE.

Por todo ello, la mayor parte de estos primeros fotógrafos profesionales se dedicaron prácticamente en exclusiva al género del retrato, que era lo que verdaderamente les permitía subsistir económicamente. Tan solo unos pocos, los más audaces, los mejor preparados, se aventuraban a desplazar fuera del gabinete sus aparejos fotográficos y tomar imágenes de exterior, ya fueran éstas vistas urbanas o bien, en menor medida, paisajes naturales.

Los primeros testimonios conocidos del género de la fotografía de paisaje en España se remontan hasta la década de 1850 y fueron obra de fotógrafos viajeros o expedicionarios procedentes del extranjero. Sus intereses se enmarcaban dentro del ámbito científico, ya que se trataba de profesionales vinculados a los estudios sobre cartografía, geología y botánica, entre otras ramas de la ciencia. Entre estos pioneros del género en España debemos citar, en primer lugar, al abogado y fotógrafo Emile Pecarrere. Este fotógrafo francés, discípulo de Gustave Le Gray, ya el año de 1852 dedicó algunos calotipos al Palmeral de Elche[2], enclave paisajístico excepcional dentro de la península por su riqueza botánica y por sus evocaciones orientalistas que, años más tarde, despertará también el interés de reconocidos fotógrafos como el inglés Charles Clifford o el francés Jean Laurent.

Pero si hubo un territorio peninsular que, desde el primer momento, concitó el interés por parte de los viajeros y fotógrafos paisajistas, ese fue el antiguo Reino de Aragón. Y es que dentro de sus límites geográficos se encuentran algunas de las cumbres más agrestes de la cordillera montañosa de los Pirineos[3] y el sugerente enclave del monasterio de Piedra, con sus pintorescas cascadas, saltos de agua y grutas. Entre los primeros fotógrafos que asentaron los trípodes de sus pesadas cámaras sobre las montañas pirenaicas, debemos citar al Vizconde Joseph Vigier (1821-1894), quien durante el verano de 1853, antes de proseguir viaje hacia el interior de España, tomó una serie de calotipos con los cuales confeccionó su célebre *Album des Pyrénées*. Y todavía dentro del ámbito pirenaico y próximo cronológicamente, cabría destacar

---

2 Ver catálogo de la exposición *De París a Cádiz, calotipia y colodión*, comisariada por Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat, que tuvo lugar en el Museu Nacional d'Art de Catalunya entre el 12 de marzo y el 23 de mayo de 2004, editado por el MNAC y el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, págs. 84 y 85.

3 Sobre los pioneros de la fotografía pirenaica, resulta muy aconsejable la consulta de las siguientes monografías: Saule-Sorbe, Hélene (coord.): *Pyréneés, voyages photographiques*, Editions du Pin a Crochets, Francia, 1998; Mendieta, Santiago: *La photographie à l'assaut des Pyrénées*, ed. Glénat, Francia, 2004 y, por último, Saule-Sorbe, Hélene y Spa, Virginia (comisaria): *Panorámica y paisaje*. Huesca (1850-2006), Diputación de Huesca, 2007.

también el trabajo del ayudante del cuerpo de Ingenieros y geólogo francés Aimé Civiale (1821-1893) del que destacan sus panoramas del macizo de la Maladeta (1857), tomados mediante la técnica del papel encerado seco.

Integrante también de esta nómina de pioneros de la fotografía y científicos, no podemos olvidar al astrónomo de origen escocés, Charles Piazzi Smyth (1819-1900), quien durante su estancia en Tenerife en el verano de 1856, realizó observaciones experimentales a través de telescopio desde las cumbres de la isla y aprovechó para realizar una serie de veinte fotografías estereoscópicas, que positivó a la albúmina y adhirió a las páginas de su libro *Teneriffe, an astronomer's experiment* (London, 1858). Dichas imágenes testimonian el interés que la geología y la botánica de la isla suscitaron en el astrónomo británico.

Pero en un territorio como el peninsular, rodeado de costas, no sería posible concluir estos breves apuntes acerca de los primeros testimonios conocidos de la fotografía de paisaje sin referirnos al subgénero de las llamadas marinas o paisajes marinos (híbrido, si se quiere, en algunos casos entre la vista urbana y portuaria y el paisaje marino). Aunque son varios los autores que podríamos citar, especialmente ya a partir de la década de 1860, citaremos únicamente y como colofón a este breve recorrido algunas de las marinas levantinas que el conocido fotógrafo José Martínez Sánchez (1808-1874) realizó a la albúmina en torno a 1858.

Tras estas breves pinceladas introductorias acerca de los testimonios pioneros en el género del paisaje, procede ahora presentar el trabajo de los fotógrafos que a partir de la década de 1860, inmersos en territorio aragonés, recalaron en el Monasterio de Piedra y se dejaron seducir por su pintoresco y sublime encanto. A su entusiasta y en ocasiones ardua labor, nunca suficientemente bien ponderada, dedicaremos las páginas de la presente ponencia. Sus nombres no resultarán extraños, ya que forman parte por méritos propios de la historia de la fotografía del siglo XIX en España: Pedro Martínez Hebert, Jean Laurent Minier, Mariano Júdez y Ortiz, Anselmo Coyne Barreras y Napoleón Francisco Fernández Tiffon.

Algunos hitos cronológicos en la historia reciente del Monasterio de Piedra

El monasterio cisterciense de Piedra, cuya fundación se remonta al año 1195 (privilegio otorgado por Alfonso II de Aragón), tras su exclaustración y desamortización según los decretos puestos en marcha por Juan Álvarez

de Mendizábal entre 1835 y 1837, fue adquirido en subasta pública por el industrial barcelonés Pablo Muntadas Campeny (Igualada, Barcelona, 1797-1870) en 1840, por la respetable suma de 1.250.000 reales de vellón.[4] Pero será su hijo, Juan Federico Muntadas Jornet (Barcelona, 1826-Monasterio de Piedra, 1912), quien con la ayuda cómplice de su mujer Carmen Muntadas Mariñosa († 1910), dará a conocer la belleza natural de Piedra a través de sus escritos[5] y, especialmente, acogiendo sucesivamente en su residencia durante la temporada estival a un selecto grupo de artistas, literatos y personalidades de la cultura española e incluso europea de su tiempo que indefectiblemente caían seducidos por el encanto ancestral de la gran Gruta de la Cola de Caballo o por las cadenciosas cascadas del río Piedra.

Un oasis, todo un impensable vergel, dentro del territorio de la provincia de Zaragoza, que Juan Federico Muntadas se encargó de poner en valor, transformando a lo largo de la década de 1860 las viejas celdas del recinto del monasterio en una hospedería, que permanecía abierta al público desde la Semana Santa, hasta pasadas las fiestas del Pilar, en octubre. A su iniciativa se debió también la creación en torno a 1867 de la que sería primera piscifactoría (truchas y cangrejos, más tarde salmones) establecida en España, a imagen de las que se estaban instalando por aquellos años en Alemania, Francia y Suiza.

La llegada del ferrocarril desde Madrid hasta Alhama de Aragón, en 1863, supuso el fin del ancestral aislamiento del recinto monástico de Piedra y su entorno natural. Y, poco después, la construcción de la nueva carretera que unía Piedra con Alhama, entre 1868 y 1870, lograría que la distancia temporal entre ambos lugares de recreo se redujera desde las tradicionales cuatro horas en diligencia, a tan solo dos.

Pero en este recorrido a través de la cronología reciente del Monasterio no podemos dejar de hacer mención al controvertido asunto de la construcción en 1945 de la Central Eléctrica de Requijadas. Dicho establecimiento hidroeléctrico, permitiría dotar de electricidad y mejores servicios al complejo hotelero del monasterio y, además, sus rentas posibilitarían a la familia Muntadas hacer frente a algunos créditos y pagos acuciantes, generados entre

---

4 Sobre la historia y gestión del Monasterio de Piedra, desde su desamortización hasta la década de 1970, resulta imprescindible la consulta del libro de Muntadas Nagel, Elvira y Muntadas-Prim, Luis: *Recuerdos y hechos sucedidos en el ex-Monasterio de Piedra, desde que este pasó a propiedad privada, hacia 1840*, Romagraf, Barcelona, 1970.

5 Muntadas Jornet, Juan Federico*: El Monasterio de Piedra. Su historia y descripción, sus valles, cascadas, grutas y leyendas monásticas*, Madrid, 1871.

Fig. 1. *Retrato de Pablo Muntadas Campeny (1797-1870)*.
Gabinete Napoleón, c/ Rambla de Santa Mónica, 19, Barcelona.
Colección familia Muntadas.

otras causas por la nula ocupación que el monasterio tuvo durante los años de la Guerra Civil (1936-1939) y que hicieron incluso peligrar la titularidad de su propiedad. Pero el precio que tuvieron que pagar para poder mantener su preciada posesión no fue menor, la ubicación geográfica escogida para la construcción de la central hidroeléctrica, con ser alejada del recinto monástico, afectó a la desecación y desaparición de las que habían sido dos de sus cascadas más emblemáticas, las cascadas denominadas del Vado y de las Requijadas. Ambos escenográficos saltos de agua, celebrados por los relatos de viajes escritos por sus visitantes, y presentes en las series confeccionadas por los sucesivos fotógrafos que recalaron en el monasterio a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX, no forman ya parte del recorrido actual del monasterio y parecen incluso haber desaparecido de nuestro imaginario colectivo, hasta el punto

de que algunos de los miembros más jóvenes de la familia Muntadas desconocían incluso su existencia.[6]

Paradójicamente, ese mismo año de 1945, el monasterio y su entorno natural fueron declarados por el gobierno de España «Paraje pintoresco nacional». Categoría a la que se le sumó posteriormente, en 1983, la declaración del edificio monástico como «Monumento histórico-artístico nacional». Y, más recientemente, en el año 2010, el Gobierno de Aragón le ha concedido el rango de «Conjunto de interés cultural, en la categoría de Jardín histórico».

Los álbumes de visitas, abiertos desde 1861

Entre las joyas documentales que por fortuna todavía conserva el monasterio se encuentran los libros o álbumes de visitas que recogen las firmas, dedicatorias, rúbricas y hasta dibujos de los más ilustres viajeros y visitantes que han ido recalando en Piedra desde el año 1861, en que fue abierto el primero de estos álbumes, hasta prácticamente nuestros días.

Aunque la propiedad del monasterio obraba ya en manos de la familia Muntadas desde la década de 1840, lo cierto es que el acontecimiento que precipitó la afluencia de visitantes a su entorno paisajístico fue la apertura de la Gran Gruta de la Cola de Caballo. Un sublime espectáculo de la naturaleza que había permanecido oculto e inaccesible hasta abril de 1860, en que a fuerza de pico y pólvora se consiguió horadar la dura roca y crear un acceso escalonado que permitiera llegar a los visitantes hasta sus mismas entrañas. Fue a partir de entonces cuando, por fortuna, Juan Federico Muntadas, con el deseo de dejar constancia y memoria del paso de los visitantes ilustres y amigos que visitaron el conjunto monástico, abrió sucesivamente diferentes álbumes de visitas.

---

6 A este respecto, debo agradecer los esfuerzos que, bajo una tórrida canícula estival, hicieron los integrantes de la expedición familiar que improvisamos en el mes de agosto del año 2012, comandada por Simón Muntadas, con la intención de determinar la ubicación exacta de los parajes en los que antaño se encontraban las cascadas denominadas del Vado y de las Requijadas. Por increíble que parezca, una avería en la Central de Requijadas vino a coincidir con nuestra visita a la zona, por lo que pudimos disfrutar de una recuperada Cascada de las Requijadas, casi a plenitud de caudal. No sucedió así con la en otro tiempo escenográfica, Cascada del Vado, hoy apenas un fino arroyo escalonado, colonizado y oculto por hirientes zarzales.

Fig. 2. *Álbum de visitas de la Gran Gruta de la Cola de Caballo*, abierto en 1861 por Juan Federico Muntadas Jornet. Colección familia Muntadas.

Cuando se citan los álbumes de visitas del Monasterio de Piedra generalmente se habla del álbum abierto por Juan Federico Muntadas en 1861, en cuya primera página a modo de portada se puede leer: «Personas que han visitado la gruta de la Cola de Caballo», a lo que se añade en un lateral la siguiente inscripción, también manuscrita: «En este álbum figuran solo las firmas de los amigos o conocidos del propietario». Dicho álbum debería haberse concluido con las visitas realizadas en 1889 pero, tras ellas, todavía se constatan algunas dedicatorias fechadas en 1891 y 1892. Digo que debería haberse concluido en 1889, puesto que el segundo de estos álbumes de visitas se inicia con el rótulo «Año 1890» y llega hasta los años de la Guerra Civil, concretamente la última fecha consignada data del 16 de diciembre de 1937. Todavía existe un tercer álbum, que abandona el rigor sistemático de los anteriores y acoge ya solo unas pocas dedicatorias y firmas, distantes en el tiempo unas de otras, consignadas entre los años 1947 y 1999.

Si estos tres álbumes poseen formato apaisado, todavía en vida de Carlos Muntadas Prim pude consultar un cuarto álbum, que parece haber sido abierto a modo de inventario de visitas a la gruta de la Cola de Caballo, sin atender a la relación de amistad o relación con sus propietarios, el matrimonio Muntadas. A diferencia de los anteriores, este álbum posee formato vertical y en su primera página reza un título similar al primero de los álbumes de la serie anterior: «Personas que han visitado la gruta de la Cola de Caballo. Año 1861/1862». No he tenido ocasión, desde entonces, de volver a ver con detenimiento dicho álbum, ni he podido comprobar, como hubiera sido mi deseo, si dicho álbum tuvo continuidad en otros sucesivos, aunque parece poco probable, habida cuenta de la existencia de los anteriores tres álbumes citados.

Sea como fuere, tanto Víctor Balaguer,[7] como posteriormente Elvira Muntadas Nagel y Luis Muntadas Prim,[8] dedicaron a estos álbumes de visitas respectivos capítulos de sus libros sobre el Monasterio de Piedra. Incluso Rafael Heredia, todavía en vida de Juan Federico Muntadas, se ocupó de realizar una edición facsímil de una buena selección de los mismos en su obra *Álbum del Monasterio-Residencia de Piedra* (Madrid, 1900). A modo de reclamo, en su cubierta interior, el editor adelanta al lector una extensa nómina con lo más granado y representativo de la política, las artes, las letras y la música decimonónicas: «Contiene más de cincuenta autógrafos de los Sres. González Bravo, Hartzenbuch, Olózaga, Castelar, Navarro Rodrigo, Elduayen, Sagasta, Alfonso González, Romero Ortiz, Pi y Margall, Ros de Olano, Madoz, Marqués de Molins, Rodríguez Rubí, Núñez de Arce, Carlos de Haes, Gisbert, Madrazo, Benlliure, Arnao, Cavestany, Gayarre, Sarasate, Arrieta, Barbieri, Chapí, Alarcón, Castro y Serrano, Bofill, Dr. Robert, Ortega Morejón, Mariscal, Pérez Zúñiga, etc. etc.».

Por mi parte, aunque ya en ocasiones precedentes había tenido ocasión de consultar el primero de los álbumes, con motivo de preparar y documentar la actual ponencia he tenido la oportunidad de estudiarlos al detalle, gracias a la complicidad de Simón Muntadas, a cuya iniciativa personal debo agradecer la puesta en marcha de la laboriosa digitalización de los tres álbumes.

Al ocuparse del primero de los álbumes de visitas del monasterio, Víctor Balaguer ya indicaba que entre las primeras firmas figuraban las de los fotógrafos Pedro Martínez Hebert y Jean Laurent. Sin embargo, sorprendentemente

---

7 Ver el capítulo «El Álbum de Piedra», dentro de su libro *El Monasterio de Piedra, su historia, sus valles, sus cascadas, sus grutas, sus tradiciones y leyendas* (1.ª ed. 1882).

8 Obra citada en nota núm. 4.

y en contra de lo esperado a la vista de esas las primeras páginas, que se abrían prácticamente con las firmas de los fotógrafos citados, serán muy pocas más las rúbricas de profesionales de la fotografía que encontremos dentro de las páginas de estos álbumes. De algunas de ellas iremos dando cuenta al ir evocando el paso de dichos fotógrafos por el monasterio.

Pedro Martínez Hebert, 1861

La primera de las firmas de fotógrafos que encontramos en el primero de los álbumes, el que recoge rúbricas realizadas entre 1861 y 1889, es la del fotógrafo Pedro Martínez Hebert, con fecha de 29 de julio de 1861. Sin embargo, esto no quiere decir que otros fotógrafos no hubieran podido visitar el monasterio previamente a la inauguración de la Gran Gruta y a la apertura de los álbumes de visitas por parte de Juan Federico Muntadas, es decir durante la década de 1850. No obstante, por desgracia, por el momento no han llegado hasta nosotros, ni testimonios documentales, ni documentos gráficos (daguerrotipos, calotipos, etc.), que permitan confirmar esta hipótesis.

A diferencia de lo que ocurrirá con los fotógrafos que dejarán testimonio sucesivamente en las páginas de los álbumes, como Jean Laurent o Mariano Júdez, entre otros, no tenemos constancia de que Pedro Martínez Hebert, durante su estancia o visita al monasterio de Piedra, realizara fotografías del pintoresco paisaje del monasterio.

Lo que sí parece más probable es que su viaje respondiera a una invitación personal de Juan Federico Muntadas, ya que durante sus años en Madrid como Diputado a Cortes (1857, 1858, etc.), bien pudo coincidir con este pintor

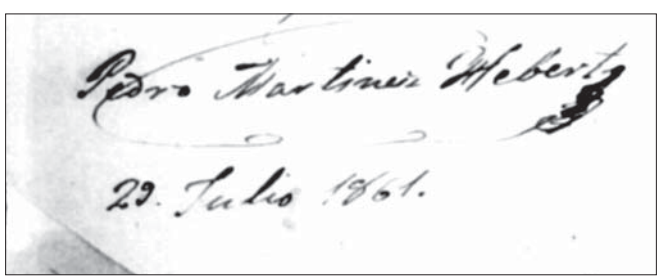


Fig. 3. *Autógrafo del fotógrafo Pedro Martínez Hebert, 1861.*
Álbum de visitas de la Gran Gruta de la Cola de Caballo. Colección familia Muntadas.

y fotógrafo vallisoletano, quien entonces ya era Miniaturista y Fotógrafo de Cámara de SS.MM. Sobre los datos biográficos de este fotógrafo, se ha venido manteniendo desde hace años (yo diría que un tanto incomprensiblemente) un equívoco que lo haría oriundo de Vitoria y sustituiría su nombre de Pedro, por el de Julián. Dicho equívoco, al que no se le ha prestado demasiada atención hasta el momento, obedece al hecho de que la muy consultada *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, escrita por Manuel Ossorio y Bernard (Madrid, 1886), recoge la breve biografía de un tal «Julián Martínez de Hebert», pintor, natural de Vitoria, dedicado fundamentalmente a la fotografía, con el que sucesivamente distintos historiadores lo han querido identificar.

Pero decía que dicha identificación resulta injustificada, ya que no solo es que el fotógrafo, visitante del Monasterio, consignara sin posible discusión el nombre de «Pedro», sino que, ya desde 1986, el investigador Juan Pando Despierto[9] publicó sus datos de filiación, extraídos del Padrón Municipal de Madrid del año 1875. En dichos datos se afirma que Pedro Martínez de Hebert, nació en Valladolid un 31 de enero de 1819. Pero además, dichas investigaciones aclaran expresamente que Julián Martínez de Hebert, era en realidad el hermano menor de Pedro, y que según dicho Padrón, nació en San Sebastián (no en Vitoria) un 16 de marzo de 1828. Dado que ambos hermanos figuran inscritos como fotógrafos, es más que probable que durante un tiempo trabajaran juntos en el estudio madrileño de fotografía de la calle Caballero de Gracia, 30 y 32, o posteriormente en sus sucesivas ubicaciones de las calles del Prado, 10 y del Baño, 2.

Sea como fuere, debemos considerar a Pedro Martínez de Hebert como uno de los primeros y más afamados gabinetes fotográficos madrileños, a cuya labor debemos algunos de los mejores retratos de la aristocracia y, sobre todo, de la familia real, a partir de los cuales se generaría y divulgaría toda una iconografía regia oficial. Pero su labor artística o creativa no se limitó a realizar miniaturas y retratos de gabinete, sino que también realizó vistas exteriores, como ha descrito recientemente Roberto Díaz Pena.[10] Entre ellas, cabría citar sus imágenes de las consecuencias del terremoto que tuvo lugar en Manila (Filipinas, 1863) y la serie de vistas urbanas sobre la ciudad de Salamanca

---

9 Ver su trabajo «Historia de la fotografía en Madrid», capítulo XII del libro de actas del *I Congreso de Historia de la Fotografía Española, 1839-1986*, Sociedad de Historia de la fotografía española, Sevilla, 1986 (ver expresamente su nota 2, en p. 246).

10 Díaz Pena, Roberto, *Retrato fotográfico iluminado de Pedro Martínez de Hebert*, Museo Cerralbo, Madrid, 2008.

(1867). Es precisamente esta última faceta menos conocida, como fotógrafo de paisajes urbanos y de exteriores, la que nos permite albergar la esperanza de que durante su visita al Monasterio de Piedra en 1861, tal vez Martínez Hebert tomara algunas vistas paisajísticas del monasterio, aunque como ya hemos adelantado, no se hayan conservado o simplemente no hayan aparecido por el momento.

Jean Laurent Minier,[11] primeras estancias en Piedra, 1861 y 1862

Aunque la grafía nos invita a leer más bien «Atrobado», queremos pensar que fue en realidad «Arrobado» (extasiado, embelesado, diríamos hoy) el sentimiento que expresó de su puño y letra el segundo de los fotógrafos de los que guardan testimonio los libros de visitas, el francés afincado en España, Jean Laurent y Minier (1816-1886) al que, mientras nuevos hallazgos no lo desmientan, debemos considerar el pionero en la labor de fotografiar el entorno natural del monasterio.

Si en el caso de Martínez Hebert, presumíamos una posible relación de amistad o trato personal del fotógrafo con Juan Federico Muntadas, en el caso de Laurent es posible incluso documentar un tipo de relación semejante, también remontándonos hasta la época como Diputado en Madrid del propietario de Monasterio. Y es que, entre los álbumes muestrario que incluyen los retratos de Diputados a Cortes y Senadores del Reino, confeccionados por Laurent y que en la actualidad conserva el Museo de Historia de Madrid (antiguo Museo Municipal), realizados hacia 1860, Juan Federico Muntadas aparece retratado de busto, en formato tarjeta de visita, hasta en tres poses diferentes.[12] Por lo que no hay duda de que el entonces joven diputado hubo de visitar el gabinete fotográfico que, por aquel entonces, Laurent regentaba en la Carrera San Jerónimo, 39. Además hemos encontrado recientemente una copia de esos retratos de Muntadas en los álbumes del archivo de los barones de Val-

---

11 Sobre la relación de Jean Laurent con Aragón, ver el exhaustivo inventario de sus fotografías elaborado por Ricardo Centellas y Carlos Teixidor, dentro del catálogo de la exposición: *J. Laurent y Cía. en Aragón. Fotografías 1861-1877*, comisariada por A. Romero y el propio R. Centellas, Diputación de Zaragoza, 1997.

12 Nájera Colino, Purificación: *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos, tomo IV, Políticos m-z*, pp. 89 y 90.

Fig. 4. *El fotógrafo Jean Laurent Minier (1816-1886).*
Caricatura de Aubert.

deolivos, en Fonz (Huesca).[13] En este último caso una orla decorativa enmarca su efigie en perfil.

Pero volvamos a los álbumes de visitas del monasterio de Piedra para recuperar la cronología de las visitas realizadas por Jean Laurent. El citado adjetivo, «Arrobado», obra junto a su firma y rúbrica «J. Laurent», en el cuarto de los álbumes citados. Es decir, en el álbum de formato vertical que recoge las firmas de las «Personas que han visitado la gruta de la Cola de Caballo. Año 1861/1862», no consideradas amigos o conocidos del propietario. Su firma no lleva fecha, pero sí la del visitante que le precede: «Día de San Miguel de

[13] Agradezco al Coordinador del proyecto DARA del Gobierno de Aragón y buen amigo, Juanjo Generelo Lanaspa, haberme facilitado el acceso al fondo fotográfico del archivo del Barón de Valdeolivos en Fonz.

Fig. 5. *Juan Federico Muntadas Jornet.*
Fot. Jean Laurent, ca. 1861.
Archivo del Barón de Valdeolivos, Fonz (Huesca).

1861». Así pues, por la proximidad de la rúbrica de Laurent, la primera visita del fotógrafo al Monasterio tuvo lugar o bien ese mismo día, 29 de septiembre, o en los días inmediatamente sucesivos.

Todo parece indicar que esta primera visita al monasterio de Laurent supuso la primera toma de contacto con la sugerente naturaleza del monasterio. La gran Gruta ya estaba practicable, así que imaginamos que el fotógrafo francés descendería personalmente hasta su interior, y seguramente comenzó a estudiar y planificar el recorrido fotográfico que un año más tarde llevaría a cabo, con el beneplácito de la familia Muntadas. No se han conservado documentos que puedan testimoniar la existencia de un posible acuerdo comercial establecido entre Laurent y Juan Federico Muntadas para la explotación y venta de las imágenes del monasterio. Aunque tampoco habría que descartar

que se hubiera podido establecer, durante esa primera visita, algún tipo de acuerdo entre ambos al respecto.

La segunda de las visitas de Laurent al monasterio tendría lugar entre finales de julio y principios de agosto de 1862. En esta ocasión, ya formando parte del álbum de amigos y conocidos del propietario, junto a su firma, rúbrica y fecha («1.º de agosto de 1862»), figura la sustanciosa dedicatoria que el fotógrafo nos legó:

> *«He pasado dos días en este lugar encantado. Me llevo algunos recuerdos debidos a mi arte. Darán por medio de la reproducción una muy endeble idea de las bellezas de este sitio. Serían menester mil fotografías para dar un bosquejo de esta sublime naturaleza.*
>
> *Un grand deseo o más bien la gran amabilidad de D. Federico me convidan y me harán volver para completar mi colección.»*

La información que nos ofrece esta dedicatoria resulta del mayor interés, puesto que nos confirma que la serie de vistas estereoscópicas del Monasterio de Piedra que figurará en el catálogo editado en 1863,[14] fue hecha durante su estancia estival del año 1862. Pero, no solo eso, sino lo que resulta más interesante, el fotógrafo francés excusa ante su anfitrión las limitaciones del todavía incipiente arte de la fotografía a la hora de tratar de reproducir con fidelidad la magnificencia del monasterio. Algunas de esas carencias técnicas de la fotografía de estos primeros tiempos, quedarán de manifiesto cuando analicemos la presente serie de fotografías.

A falta de los hipotéticos trabajos fotográficos realizados por Martínez de Hebert, si es que realmente llegó a ejecutarlos, esta serie de quince fotografías estereoscópicas (Catálogo de 1863, núms.: 579 a 593, inclusive) de Jean Laurent se constituyen en el testimonio fotográfico más antiguo conservado acerca del paisaje natural del monasterio de Piedra. Por fortuna, hoy en día es posible reconstruir en su integridad la totalidad de esta serie gracias a las copias conservadas en el Archivo General del Palacio Real,[15] a las imágenes

---

14 *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S.M. la Reina y SS. AA. RR. los serenísimos Infantes de España. Celebridades contemporáneas. Trajes y costumbres nacionales. Vistas estereoscópicas de España y de Tetuán. Obras artísticas*. Madrid, Depósito: Carrera de San Gerónimo, 39, 1863. Deseo agradecer expresamente a Carlos Teixidor el haberme facilitado copia de dicho catálogo, así como su valioso asesoramiento en este y otros aspectos relacionados con el fotógrafo francés.

15 Deseo expresar, una vez más, mi agradecimiento a Reyes Utrera, Conservadora de Fotografía Histórica del Archivo General del Palacio Real, por todas las facilidades ofrecidas a la hora de efectuar las consultas del material fotográfico y documental referido al Monasterio de Piedra.

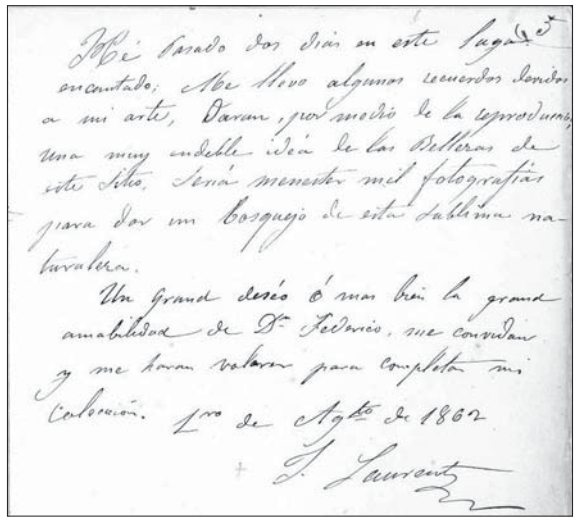


Fig. 6. *Dedicatoria manuscrita por el fotógrafo Jean Laurent Minier, 1862.*
Álbum de visitas de la Gran Gruta de la Cola de Caballo.
Colección familia Muntadas.

individualizadas conservadas dentro de los álbumes muestrarios del Museo de Historia de Madrid y a algunas de las placas negativas originales que conserva el fondo Ruiz Vernacci de la Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España.

Dicha serie, a la que anteceden en el catálogo tres vistas de la próxima villa termal de Alhama de Aragón, se inicia con una vista general del monasterio. Y, a partir de ahí, el fotógrafo realiza un recorrido por las diferentes cascadas, saltos de agua (Caprichosa, Trinidad, Iris, etc.) y ámbitos paisajísticos (Gruta del Artista, Olmeda, Peña del Diablo, etc.), hasta concluir en la espectacular y vertiginosa Cascada de la Cola de Caballo. Quedan fuera de esta primera impresión fotográfica de Laurent sobre Piedra, las cascadas más alejadas del recinto fortificado, las muy escenográficas cascadas del Vado y de las Requijadas y sobre todo, una de las joyas del imaginario colectivo tardo romántico del monasterio, la Gran Gruta de la Cola de Caballo.

Ambas ausencias obedecen sin duda a las limitaciones logísticas y técnicas de la fotografía al colodión húmedo. En el caso de las fotografías del interior de la Gran Gruta, sin duda la dificultad de su acceso (obligado descenso vertical a través de unas estrechas escaleras excavadas en la roca), así como la escasez

Fig. 7. *Plazoleta de los fresnos. Cascada La Caprichosa.*
Fot. Jean Laurent, 1862. Archivo General del Palacio Real, Madrid.

de luz en su interior, y por último la constante llovizna interior de la caverna, dificultaban sobremanera el trabajo de preparación previa de las placas emulsionadas, y de su posterior exposición. Recordemos que la técnica del colodión húmedo obligaba a preparar cada una de las placas en una cámara oscura y al tiempo introducirla en un chasis dentro de la cámara, literalmente goteando. Es decir, requerían de una preparación individualizada prácticamente inmediata a la toma. Por ello, los fotógrafos que se aventuraban a tomar fotografías de paisaje solían (así lo recomendaban los manuales técnicos) acompañarse de una pequeña tienda de campaña portátil donde realizar en las idóneas condiciones de oscuridad el preparado de las placas. En el caso de Laurent, sabemos que para su trabajo fuera del estudio se ingenió un pequeño carro de grandes ruedas, en cuyo interior disponía del espacio preciso para realizar todas las operaciones de emulsionado de las placas. Pero, en el caso de la Gran Gruta, las dificultades superaban con mucho el ingenio y las posibilidades de estos pioneros de la fotografía.

Además del enorme mérito que para un profesional suponía ya de por sí adentrarse en un paraje paisajístico, con su orografía hostil, sus accesos escarpados, túneles etc., acompañado de sus incómodos aparejos fotográficos, esta primera serie de fotografías estereoscópicas nos resulta de especial interés por cuanto contó desde el primer momento con la complicidad de la familia propietaria del Monasterio, que protagoniza con su presencia hasta seis de esas vistas. Me refiero a los matrimonios formados de un lado por Juan Federico

Fig. 8. *Cascada de la Cola de Caballo*.
Fot. Jean Laurent, 1877. Colección Boisset-Ibáñez, Zaragoza.

Muntadas Jornet y su esposa Carmen Muntadas Mariñosa y de otro, por Jaime Muntadas Mariñosa, hermano de Carmen y cuñado de Juan Federico, y su esposa, que acompañaron al fotógrafo en su recorrido por Piedra y se prestaron para posar ante los objetivos de su cámara estereoscópica. Sus figuras nos sirven de referencia a la hora de establecer la escala de proporciones con respecto al paisaje que los envuelve.

Como prometió en su dedicatoria, Laurent volvería al monasterio de Piedra, aunque para ello habrá de esperar algo más de una década, hasta el año de 1877. De dicha visita daremos cuenta en un apartado sucesivo. Pero, entre tanto, nuevos fotógrafos siguieron los pasos del pionero francés

Mariano Júdez y Ortiz, 1866 y 1871

Si hay un fotógrafo que sin duda estableció una relación muy especial con el paisaje del monasterio, a juzgar por las numerosas copias fotográficas encontradas hoy en día en instituciones públicas y colecciones privadas y a la vista de la diversidad de formatos comercializados (álbumes, estereoscopías y tarjetas de visita), ese fue el zaragozano Mariano Júdez y Ortiz (1832-1874).[16]

Al igual que Laurent, el fotógrafo zaragozano debió trabar amistad con los Muntadas en la capital del Ebro, ya que tuvo ocasión de fotografiar a distintos miembros de su familia prácticamente desde los primeros años de establecimiento de su gabinete fotográfico, ubicado en el ático del Coso núms. 18 y 19. Allí realizó, hacia 1859, uno de los retratos más antiguos que conservamos del grupo formado por Jaime Muntadas Campeny (Igualada, 1802-Zaragoza, 1899), quien llegaría a ser alcalde de Zaragoza entre 1856 y 1858, junto a sus hijos Jaime y Carmen. Los mismos protagonistas, padre e hija, que de nuevo Júdez retratará en formato tarjeta de visita o «carte de visite», entre 1864 y 1868, ya en su nuevo estudio zaragozano del Coso, núm. 33. Pero, todavía poco después de su primera visita documentada al Monasterio de Piedra (1866), tuvo la oportunidad de realizar dos magníficos retratos individualizados, en formato «tarjeta álbum», a cada uno de los miembros del matrimonio

16 A dicho fotógrafo dediqué hace algunos años una exposición y publicación monográfica, con el título de *El gabinete fotográfico de Mariano Júdez y Ortiz, 1856-1874, pionero de la fotografía en Zaragoza* (Cortes de Aragón, 2005). Y posteriormente, ofrecí renovada información sobre el catálogo de sus fotografías en la publicación *Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza. Formatos tarjeta de visita y cabinet card* (Cajalón, 2010).

Fig. 9. *El fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz (1832-1874).*
Colección Mariano Martín, Zaragoza.

Fig. 10. *Jaime Muntadas Campeny, alcalde de Zaragoza (1856-1858).*
Fot. Mariano Júdez y Ortiz, 1864-1868.
Archivo Barón de Valdeolivos, Fonz (Huesca).

integrado por Juan Federico Muntadas y Carmen Muntadas Mariñosa, justo en el momento en que ella estaba embarazada de su tercer hijo, hacia 1868.

Por fortuna, como en el caso del fotógrafo francés, las páginas del primero de los álbumes de visitas de amigos y conocidos del propietario, correspondiente a los años 1861-1889, guardan memoria de las diferentes visitas al monasterio de Mariano Júdez y Ortiz. La primera de ellas, con fecha de 20 de abril de 1866, tan tolo constata su presencia en un grupo integrado por tres visitantes: Mariano Vidal, José Unceta y el propio fotógrafo, Mariano Júdez. Tal vez fue esta, como en el caso de Laurent, tan solo una primera toma de contacto con el monasterio, que le permitiría planificar los futuros recorridos, materiales y logística necesarios para llevar a cabo su trabajo en sucesivas

Figs. 11 y 12. *Autógrafos del fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz, 1866 y 1871.*
Álbum de visitas de la Gran Gruta de la Cola de Caballo.
Colección familia Muntadas.

visitas. Puesto que tan solo tres meses después, con fecha de 26 de julio de 1866, estampaba su firma y rúbrica en el mismo libro de visitas, aunque en esta ocasión lo haría en solitario. Y todavía existe constancia entre las páginas de este álbum de visitas de una tercera y última estancia, registrada con fecha de 25 de julio de 1871, en la que el propio fotógrafo exclama: «Una vez más... ¡oh qué dicha! / M.º Júdez / Piedra, 25 julio 1871».

Si nos fijamos con detenimiento en la página en la que se recoge la fecha de su segunda visita, el 26 de julio de 1866, descubrimos que la firma y dedicatoria que preceden a la del fotógrafo zaragozano corresponden nada menos que a las del célebre pintor Carlos de Haes, que abandonaría el monasterio tan solo unos días antes que Júdez, con fecha de 19 de julio de 1866: «Con nuevo placer he vuelto, con nuevo placer me despido / Ch. de Haes». Este hecho sugiere que ambos, pintor y fotógrafo, pudieron coincidir durante algunos días del mes de julio entre los pintorescos rincones del monasterio. Pero esta afirmación no pasaría de ser una mera especulación si no fuera porque conocemos, además, dos retratos fotográficos de Carlos de Haes en formato tarjeta de visita, realizados por Júdez en su gabinete zaragozano del Coso, núm. 33.

Carlos de Haes (1826-1898) fue uno de los paisajistas más importantes del siglo XIX español y, durante algunos años, se convirtió en asiduo visitante del monasterio. Sus sucesivas estancias comenzaron en el año 1856 y se prolongaron, al menos, hasta 1883.[17] Años durante los cuales se consolidó una gran relación de amistad entre el pintor y el matrimonio Muntadas, de lo que dan testimonio no solo los paisajes pictóricos concebidos por Haes, sino algún que otro retrato fotográfico del pintor conservado todavía hoy en el archivo del legado familiar Muntadas.

En cuanto al testimonio autógrafo de la tercera de las visitas o estancias de Júdez, en el verano del año 1871, en la misma página en la que encontramos la rúbrica de Mariano Júdez aparecen estampadas las de los escritores Ramón de Campoamor (1817-1901) y Juan Eugenio de Hartzenbuch (1806-1880), y ya junto a la de Júdez, la del que intuimos sería su propio notario –y tal vez amigo– Basilio Campo Vidal y su esposa Vicenta, quienes dejaron Piedra el 25 de julio de 1871.

Mariano Júdez y Ortiz, que regentaba sin lugar a dudas el gabinete fotográfico más importante y mejor equipado de la ciudad y uno de los más notables

---

17 Ver Rubio Jiménez, Jesús (comisario), *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, Ibercaja, Zaragoza, 1996.

Fig. 13. *El pintor Carlos de Haes (1829-1898).*
Fot. Mariano Júdez y Ortiz, 1864-1868.
Colección Pieter de Haes, Eindhoven (Holanda).

de la España de su tiempo, era un fotógrafo emprendedor, bien considerado en los ámbitos sociales y artísticos de la ciudad, de lo que dan testimonio sus galerías de retratos de personalidades locales, que hemos podido ir dando a conocer estos años atrás. Desde el año de su primera visita al monasterio, 1866 y hasta la fecha de su prematuro fallecimiento, el año de 1874, Júdez le dedicó una intensa actividad fotográfica y comercial con la intención de divulgar sus fotogénicos paisajes. Así pues, contando con la confianza de la familia Muntadas, llevó a cabo un notable despliegue de medios para elaborar diferentes series de fotografías estereoscópicas, tarjetas de visita y álbumes de diferentes formatos. Son numerosos los testimonios de dichos trabajos que han llegado hasta nuestros días, lo que da idea de la enorme popularidad que dichas series y álbumes llegaron a alcanzar en su tiempo.

Fig. 14. Arriba. *Torrente de los Mirlos*. Abajo: *Cascada La Sombría.*
Fot. Mariano Júdez y Ortiz, 1866-1871.
Colección Antonio Arguas, Zaragoza.

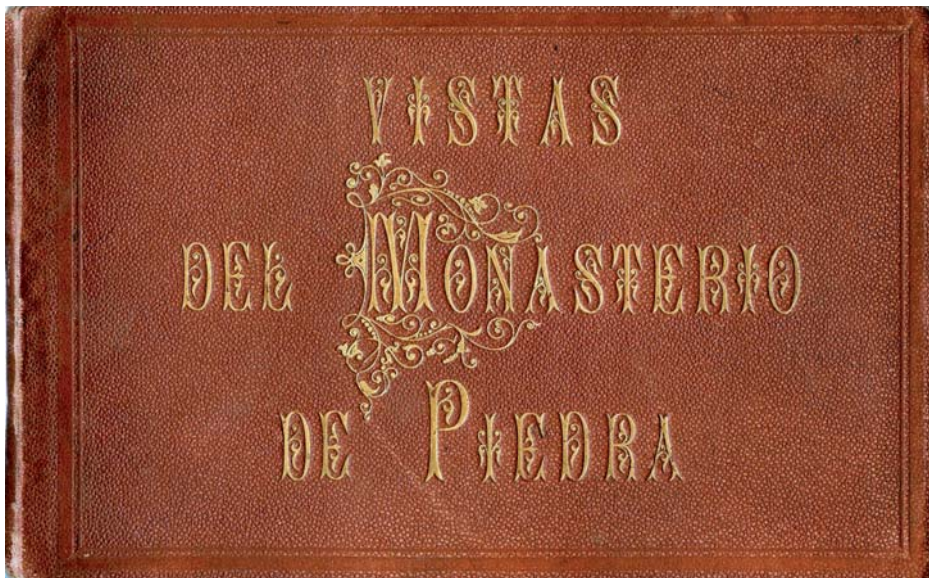


Fig. 15. *Álbum de Vistas del Monasterio de Piedra* [cubiertas].
Fot. Mariano Júdez y Ortiz, 1866-1871. Colección J.A. Hernández Latas, Zaragoza.

A diferencia del trabajo que llevó a cabo Laurent en 1862, Júdez, tan solo cuatro años más tarde, realizó un recorrido mucho más exhaustivo del monasterio y de su entorno, fotografiando incluso aquellas cascadas más alejadas del recinto amurallado, como las del Vado y las Requijadas. También le prestó una especial atención a las pesqueras de salmones y truchas, que el fotógrafo francés no consideró, e incluso, y aquí vemos la mano de los propietarios, realizó una vista de interior en la que se ven las celdas o habitaciones de huéspedes de la Hospedería. Precisamente la presencia, una vez más, de algunos de los miembros de la familia Muntadas, protagonizando las diferentes series de fotografías es uno de los rasgos en los que coinciden ambos fotógrafos. Desgraciadamente no disponemos de datos que nos orienten acerca del carromato o artilugio que el fotógrafo zaragozano utilizaría para trasladar sus artefactos fotográficos entre los caminos y pronunciados desniveles de la finca, pero intuimos que no diferiría mucho del ingeniado por Laurent. Sea como fuere, tampoco Júdez pudo superar el desafío que suponía fotografiar el interior de la Gran Gruta de Caballo, debido a sus conocidas dificultades de acceso y a su escasa luminosidad.

A lo largo de estos años de investigación he ido encontrando, tanto en instituciones y colecciones públicas, como en colecciones privadas numerosos

testimonios de las campañas fotográficas llevadas a cabo por Júdez en el monasterio de Piedra. Puedo citar hasta 15 álbumes, en sus diferentes formatos, grande, mediano y pequeño (asimilables a los estándar actuales Din-A3, Din-A4 y cuartilla, aproximadamente) y un número superior a ochenta tarjetas estereoscópicas, con algunas diferencias, que a continuación especificaré. Por el contrario, tan solo he hallado una copia en el formato tarjeta de visita, correspondiente a la Cascada Iris, aunque su presencia invita a pensar en la comercialización de toda una serie imágenes en dicho formato.

Con respecto a las vistas estereoscópicas, por el momento he detectado hasta 27 puntos de vista o escenarios capturados, con una, dos o, en ocasiones, hasta tres versiones diferentes de cada uno de ellos. Además, se constata la evolución cronológica de las series según las tonalidades de la tarjeta estereoscópica, desde el color crema, amarillo y verde azulado, en las más primitivas, hasta el naranja, amarillo y rojizo, en las últimas. Siguiendo las indicaciones sugeridas por uno de los mayores expertos en el ámbito de la estereoscopía, William C. Darrah,[18] ubicaríamos en ese conjunto de vistas estereoscópicas como las primeras, aquellas tarjetas con las esquinas sin redondear, sin inscripciones litografiadas en los laterales (será habitual la inscripción «M.º Júdez/ Zaragoza, Coso, 33», posteriormente), y en el reverso, la descripción manuscrita a tinta. Y, por el contrario, situaríamos más cerca de esa segunda visita de 1871 aquellas tarjetas con las esquinas redondeadas, con inscripciones litografiadas en los laterales y en cuyo reverso encontremos etiquetas adheridas con el título en letra impresa.

Refuerza esta hipótesis acerca de la cronología de las diferentes series de tarjetas estereoscópicas realizadas por Júdez el hecho de que algunos de los miembros de la familia Muntadas, con especial reiteración la figura de Jaime Muntadas Campeny, padre de Carmen Muntadas Mariñosa y suegro de Juan Federico Muntadas, aparecen en estas consideradas primeras series estereoscópicas próximas cronológicamente a la visita de 1866, mientras que en las series más modernas, los escenarios permanecen huérfanos de la presencia humana.

Pero no quisiera concluir esta mirada al trabajo fotográfico de Mariano Júdez en el monasterio de Piedra, sin concederle el protagonismo que merecen a sus álbumes en los diferentes formatos. Se trata de una serie de álbumes de confección artesanal, con cubiertas repujadas en piel y letras doradas

---

18 Darrah, William C., *The world of stereographs*, Land Yacht Press, Nashville, Tenessee, 1997 (1.ª ed. 1977).

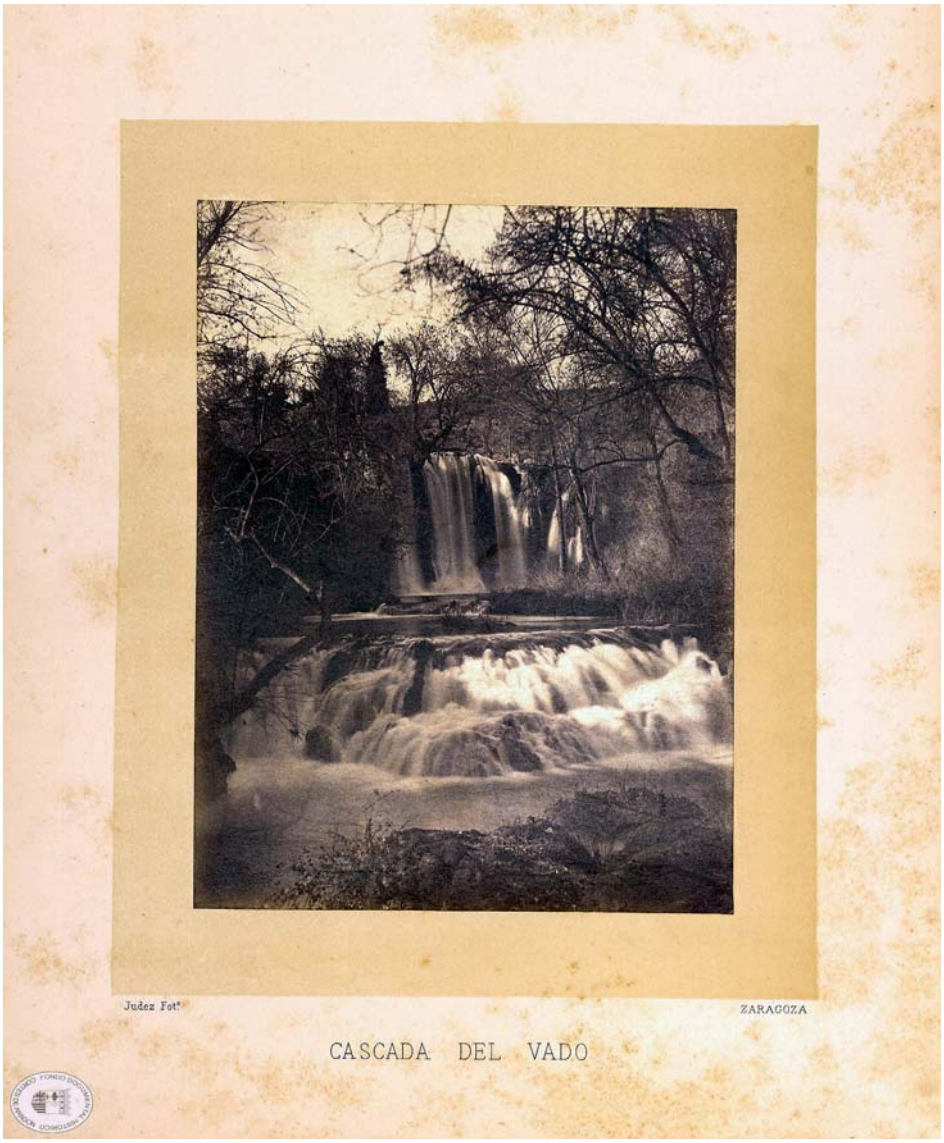


Fig. 16. *Cascada del Vado.*
Vistas del Monasterio de Piedra.
Fot. Mariano Júdez y Ortiz, 1866-1871.
Colección Cortes de Aragón, Zaragoza.

en la cubierta, que albergan 12 fotografías, en el caso de los álbumes grandes y medianos, y hasta 20 fotografías (también los hay con 18 y 19 láminas), los pequeños. El cuidado y buen gusto del fotógrafo zaragozano, llegó hasta el punto de diseñar unas orlas rústicas para los álbumes medianos y pequeños, litografiadas en tinta roja, inspiradas en los troncos y leños claveteados que, para protección de los visitantes, flanquean los caminos y paseadores del recinto. Pero donde Júdez muestra su mayor destreza es en el formato grande, sus imágenes están a la altura de los trabajos realizados en este género por los mejores fotógrafos coetáneos.

Como apunte literario de cierre del presente apartado, cabe recordar que entre los afortunados poseedores de uno de estos álbumes del Monasterio, figuró el joven Santiago Ramón y Cajal. Según narra el ilustre científico en sus memorias, durante sus años de estudiante de Medicina en Zaragoza rondaba la calle de una bella joven, conocida con el sobrenombre de la Venus de Milo, a la que obsequió con una de sus más apreciadas posesiones, el álbum fotográfico del monasterio de Piedra. La joven nunca llegó a saber quién fue su generoso admirador, ya que Ramón y Cajal envió el álbum sin remite ni dedicatoria alguna:

> *«Mi pasión –si tal puede llamarse aquel singular estado sentimental– se satisfacía plenamente mirándola en el balcón o en la calle, o contemplando cierta fotografía que mediante soborno me procuró un aprendiz del establecimiento fotográfico de Júdez.* [...] *Habiéndola oído celebrar las bellezas del Monasterio de Piedra, le remití por correo un precioso álbum de fotografías de aquel admirable lugar, álbum que yo guardaba como un tesoro inestimable. Ni siquiera tuve el valor de dedicarle el obsequio.»*[19]

Jean Laurent Minier, segunda estancia en Piedra, 1877

Muy posiblemente algunos de estos trabajos realizados por Mariano Júdez, tal vez las vistas estereoscópicas, o quizás alguno de sus álbumes, debió llegar a manos de Laurent y fue entonces cuando el fotógrafo francés seguramente tomó en consideración algo que parecía haberle pasado inadvertido cuando realizó aquella primera serie de vistas estereoscópicas (más con la intención de complacer a sus anfitriones que de ser explotadas comercialmente): las

---

19 Ramón y Cajal, Santiago, *Recuerdos de mi vida: Mi infancia y juventud*, 1.ª ed., Madrid, 1901.

enormes posibilidades comerciales que las fotografías de un paraje pintoresco como el del monasterio de Piedra podía ofrecer.

Apenas quince años después de esas primeras visitas de Laurent (1861 y 1862), la fotosensibilidad del colodión húmedo había evolucionado considerablemente, así como la precisión de las lentes de las cámaras fotográficas, e incluso la portabilidad de las cámaras y demás aparejos fotográficos. Además, la inauguración de la nueva carretera entre la villa de Alhama de Aragón y el Monasterio de Piedra, hacía que esos 17 kilómetros de distancia se redujeran, desde las antiguas cuatro horas de diligencia, a apenas dos horas de viaje. Lo que, facilitó una mayor afluencia de visitantes y, en consecuencia, descubrió a los ojos de los profesionales de la fotografía todo un filón comercial por explotar en torno al monasterio.

Así pues, si aquellas primeras vistas estereoscópicas del 1862 gozaban de todo el encanto espontáneo de una excursión estival, en esta ocasión Laurent, junto a una nueva serie de fotografías estereoscópicas y en fomato «tarjeta álbum» (*cabinet card*, sería la denominación anglosajona estándar), no reparó en medios y priorizó la utilización del gran formato (26 x 35 cm), que junto a la mayor fotosensibilidad de las emulsiones y a una mayor precisión y luminosidad de las lentes, le permitieron obtener un repertorio iconográfico de una calidad difícilmente superable.

El álbum, constaría nada menos que de veintiséis fotografías a la albúmina (Catálogo de 1879,[20] núms. 1626 a 1650), lo que le convirtió en el testimonio gráfico más completo sobre el monasterio de Piedra y su entorno natural jamás realizado antes. Superando incluso en número la veintena de imágenes que habitualmente contenían los álbumes de los formatos mediano y pequeño, confeccionados artesanalmente por Júdez. Además, la práctica totalidad de esas vistas (25 de ellas) fueron comercializadas también, tanto en formato «tarjeta álbum», como en formato estereoscópico (23 de ellas). Ninguna de aquellas primitivas vistas estereoscópicas de 1862 sería reutilizada en esta nuevas serie.

A diferencia de las imágenes impresionadas por Laurent durante su primera estancia, ahora la presencia humana es muy escasa, prácticamente anecdótica. Y no son ya los distinguidos miembros de la familia propietaria, los Muntadas, quienes protagonizan estas excepcionales apariciones, sino

---

20 Ver el capítulo «Guide du Turiste en Espagne et Portugal ou itinéraire a travers ces pays, au point de vue Artistique, Monumental et Pittoresque/J. Laurent et Cia.», en Roswag, A., *Nouveau Guide du Turiste. Itineraire artistique*, Madrid, J. Laurent et Cia., 39, Carrera de San Jerónimo, 39, Madrid, 1879.

los discretos empleados de la finca realizando sus labores y faenas diarias, al cuidado de las huertas o de las piscifactorías. Por lo demás, algunos de los más emblemáticos elementos arquitectónicos que habían quedado inéditos durante su primera visita, como el Torreón de la entrada o la ventana de la Sala Capitular del monasterio cisterciense protagonizan ahora algunas de estas renovadas vistas. Igualmente, recobran su merecido protagonismo las cascadas del Vado y de la Requijada. Se presta atención específicamente a las piscifactorías de truchas y salmones, y sobre todo, Laurent da buena prueba de su dominio técnico, al ser capaz de realizar, por vez primera, una magnífica toma del interior de la Gran Gruta de la Cola de Caballo, en el preciso instante en el que la entrada de los rayos de sol en la caverna dibujan en su interior un espectacular arco iris.

En esta segunda visita al monasterio Laurent no dejó su firma, ni dedicatoria en los álbumes de visitas, por lo que no debemos descartar tampoco la posibilidad de que no fuera el propio fotógrafo francés, sino alguno de sus colaboradores o asociados habituales (José Martínez Sánchez, etc.) quienes se ocuparan de realizar estas imágenes. Así pues, sin firma, ni data en el álbum, la cronología de esta nueva serie de fotografías debe precisarse a partir de otros argumentos. Hace algunos años Carlos Teixidor y Ricardo Centellas estudiaron exhaustivamente este conjunto de fotografías para el catálogo de las exposición *J. Laurent & Cía en Aragón, 1861-1877* (Zaragoza, 1996). En sus páginas Centellas propuso para esta serie una cronología en torno a junio de 1877, basándose en diferentes y razonables argumentos que debemos reproducir aquí. De un lado, se constata que las imágenes de esta serie, positivos y negativos, exhiben el rótulo «J. Laurent y Cía. Madrid», denominación de la sociedad que se hizo efectiva a partir de 1874. De otro, la Biblioteca Nacional conserva un numeroso grupo de positivos fotográficos de Laurent, en el que no figura esta serie dedicada al monasterio de Piedra, y que fueron presentados y acreditados ante el Registro de la Propiedad Intelectual en Madrid, con fecha de 6 de septiembre de 1875. Pero la razón última que permite establecer una cronología tan precisa como la que sitúa esta serie en los meses estivales de 1877 la proporciona una inscripción incisa hallada sobre la emulsión de la placa negativa núm. 1653 de Alhama de Aragón, en la que se puede leer «Termas de Mateu/Junio 23 de 1877».

Si tenemos en cuenta que en el citado Catálogo de 1879, dicha fotografía núm. 1653 forma parte del conjunto de quince nuevas imágenes de Alhama de Aragón, numeradas correlativamente desde la núm. 1651 hasta la núm. 1665, debemos concluir que la serie dedicada al Monasterio de Piedra (núms.

1626 a 1650), le antecedió y en consecuencia hubo de ser realizada en los días previos al 23 de junio de 1877.

Las placas negativas originales de esta serie se conservan en el fondo Ruiz Vernacci de la Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural y al menos dos series de estas vistas en gran formato (26 x 35 cm) forman parte de las colecciones del Archivo General del Palacio Real de Madrid (serie completa de 26 vistas) y del Fondo Histórico de las Cortes de Aragón, en Zaragoza (serie incompleta con 20 vistas). Por lo demás, con respecto a los formatos estereoscópicos y tarjeta álbum, tan solo he podido ver hasta la fecha alguna que otra vista estereoscópica en una colección particular zaragozana.

Anselmo Coyne Barreras y su fraudulento título de Fotógrafo de Cámara, 1881

Tras el fallecimiento de Mariano Júdez y Ortiz, un 26 de febrero de 1874, un fotógrafo de oficio procedente de Pamplona vendría a Zaragoza para hacerse cargo del prestigioso gabinete zaragozano. Se trataba de Anselmo Coyne y Barreras (Pamplona, 1829-Zaragoza, 1896), quien tan solo una semana después del deceso de Júdez, con fecha de 3 de marzo de 1874, estableció ante notario junto a la viuda de Júdez, Tomasa Chinar Torrente y su cuñado, Toribio Júdez y Ortiz, la sociedad «Júdez y Coyne», para la explotación del gabinete fotográfico del Coso, núm. 33.

Sin embargo, tan solo tres años más tarde, fallecía también de modo inesperado el hermano menor de Júdez, Toribio Júdez y Ortiz. De modo que, con fecha de 29 de mayo de 1877, la antigua sociedad «Júdez y Coyne» quedaría disuelta y se reconvertía en la firma «Coyne y compañía. Sucesores de Júdez», en este caso a partes iguales entre la viuda, Tomasa Chinar y el fotógrafo pamplonés. Resulta significativo acerca del gran aprecio que la viuda tenía por los álbumes fotográficos de vistas del monasterio de Piedra, elaborados por el difunto Júdez, que dichos álbumes quedaron expresamente bajo su propiedad (según establecía la cláusula núm. 6)[21] y al margen del resto de equipamiento

21 Ver *Acta de disolución de la Sociedad Industrial «Júdez y Coyne», por fallecimiento de Toribio Júdez y Ortiz, y de constitución de la nueva sociedad, que pasa a denominarse «Coyne y Compañía, sucesores de Júdez»...* Archivo de Protocolos Notariales, Notario Basilio Campos, Año de 1877, Tomo I, folio 611, núm. 125, Zaragoza. Transcrita íntegramente en el Apéndice Documental núm. 3, p. 187, de la publicación citada en nota núm. 13.

Fig. 17. *El fotógrafo Anselmo Coyne Barreras.*
Caricatura anónima.
Reproducción fotográfica conservada en el Fondo Coyne, Archivo Histórico Provincial.

Fig. 18. *Jaime Muntadas Campeny, Juan Federico Muntadas, Carmen Muntadas Mariñosa y sus hijos Pilar, Carlos y Ramón.*
Fot. Anselmo Coyne Barreras, ca. 1877. Colección familia Muntadas.

fotográfico y mobiliario del gabinete que, tras su correspondiente tasación, pasaría a ser de propiedad común de los socios a partes iguales en la renovada sociedad.

Testimonio de la continuidad en las buenas relaciones que se mantuvieron entre la familia Muntadas y la nueva sociedad «Coyne y compañía», es el retrato de familia, en formato apaisado y «tarjeta álbum», realizado al parecer en el estudio zaragozano del Coso núm. 33. En él posan juntos, por primera vez, algunos de los miembros más destacados de la familia Muntadas: Jaime Muntadas Campeny, Juan Federico Muntadas Jornet, su esposa Carmen Muntadas Mariñosa y los hijos de ambos, Pilar, Carlos y Ramón.

Algún tiempo después, con el ánimo de prestigiar el estudio que regentaba, Anselmo Coyne obsequió a los Reyes de España, Alfonso XII y María Cristina de Habsburgo-Lorena, con dos lujosos álbumes de vistas fotográficas de la Capilla del Pilar de Zaragoza y del Monasterio de Piedra, respectivamente, muestra de su buen hacer como fotógrafo. Al mismo tiempo, solicitó de SS.MM. la concesión del título honorífico de fotógrafo de Cámara. El escrito,

inédito hasta le fecha de hoy, se custodia en el Archivo General del Palacio Real de Madrid:

«Señor, don Anselmo Coyne, vecino de Zaragoza, de profesión fotógrafo, a V.M. con el mayor respeto expone: Que deseando tener la honra de llevar el título de fotógrafo de V.M. y su establecimiento con un escudo que contenga las armas reales, creyendo que puede aspirar a tanto merecimiento, no tanto por sus trabajos que representan las vistas del Monasterio de Piedra y de la Capilla del Pilar de Zaragoza, que ha tenido el honor de ofrecer a V.M., como por el deseo probado de V.M. de favorecer a sus súbditos.

A V.M. suplica se digne concederle el mencionado título y el uso de escudo con las reales armas en su establecimiento de esta Capital, gracia que no duda alcanzar de V.M. cuya vida guarde Dios muchos años.

Zaragoza, veinte y nueve de junio de mil ochocientos ochenta y uno

Señor / A L.S.P. de V.M. / Anselmo Coyne»

Como indica una nota al margen manuscrita a lápiz, dicho título honorífico fue concedido con fecha de 1 de julio de 1881. Nada cabe decir del álbum confeccionado con vistas de la Capilla del Pilar. Sin embargo, cuando hace algunos años tuve ocasión de consultar el álbum de «Vistas fotográficas del Monasterio de Piedra», me sorprendió inicialmente la enorme similitud existente entre las imágenes del álbum elaborado por Anselmo Coyne, con las de los álbumes ya citados de Mariano Júdez. Sin embargo, al pie de sus láminas figuraba la inscripción «Coyne y Cía. Sucesores de Júdez». A pesar de ello, cotejé una a una las doce imágenes del álbum del Palacio Real, con uno de los álbumes de formato grande de Júdez y confirmé mis sospechas iniciales al constatar que, en efecto, no se trataba de nuevas fotografías, sino de copias realizadas a partir de los negativos originales de Júdez, ya conocidos. Pero, por si todavía me restase algún tipo de duda al respecto, cuando fui comprobando las láminas del álbum atribuido a Coyne, encontré una de las albúminas despegadas y cuál no fue mi sorpresa al descubrir oculta bajo ella, la prueba inequívoca que remitía al verdadero autor de las imágenes: «Júdez F.º/Zaragoza».

Para la confección de este nuevo álbum de vistas fotográficas del monasterio de Piedra, Anselmo Coyne había reutilizado tanto los negativos originales de Júdez, como las propias láminas preparadas por su antecesor. Tan solo las cubiertas del álbum y su tipografía resultan novedosas. Pero, ¿cuál fue exactamente el proceder de Coyne? El fotógrafo pamplonés positivó a la albúmina y amplió las imágenes incluso por encima de su tamaño original hasta conseguir ocultar bajo las mismas las inscripciones litografiadas con el nombre del fallecido Júdez. Posteriormente, en el espacio de las láminas que quedaba en blanco estampó la nueva inscripción alusiva a su propia autoría «Coyne y Cía.

Sucesores de Júdez». Estamos sin duda ante una suplantación de identidad, que hoy consideraríamos una apropiación fraudulenta de la propiedad intelectual, máxime si a partir de la misma se va a obtener como recompensa la concesión del prestigioso título de fotógrafo de Cámara.

Pero, teniendo en cuenta que en el año 1881 la sociedad «Coyne y Cía.», que integraban Anselmo Coyne y la viuda de Júdez todavía permanecía vigente, cabe preguntarse ¿verdaderamente pudo confeccionar dicho álbum Coyne a espaldas de su socia, Tomasa Chinar, única propietaria de los álbumes de vistas del Monasterio de Piedra? O, dicho de otro modo: ¿se comportó Anselmo Coyne como un vulgar pícaro, o por el contrario se trataba de una estrategia que contaba con la complicidad y autorización de la viuda, Tomasa Chinar, con la única finalidad de prestigiar socialmente el gabinete fotográfico común?

Napoleón Francisco Fernández Tiffon, ca. 1885-1890

Como ha expuesto la fotohistoriadora María de los Santos García Felguera, en el estudio introductorio que acompaña el catálogo de la reciente exposición *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic:*[22] «Si hubo un estudio de fotografía importante en Barcelona durante la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, fue el estudio Napoleón. Fundado poco después de 1850, en la Rambla de Santa Mónica, 115 (hoy 18), se mantuvo activo y en el mismo lugar hasta 1933, sin salir de las manos de la familia Fernández Tiffon, en la que se sucedieron tres generaciones de fotógrafos».

El origen del apellido Napoleón no tiene nada que ver con la imperial estirpe francesa. En realidad era el popular sobrenombre con el que el pedicuro Alexis Tiffon, llegado a Barcelona en 1846, se hacía llamar entre sus clientes. Serán su hija Anäis Tiffon junto con su marido, el fotógrafo de origen murciano Antonio Fernández Soriano, quienes adoptarán para el nuevo gabinete el conocido apelativo Napoleón, al domiciliarlo en la misma residencia familiar de la Rambla de Santa Mónica, 115.

El gabinete barcelonés de retratos de «Fernando y Anäis Napoleón» acogió a lo más granado y selecto de la buena sociedad catalana y, como no podía ser

---

22 Exposición celebrada en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona, entre el 17 de febrero y el 14 de mayo de 2011, publicación editada por Ajuntament de Barcelona.

Fig. 19. *Juan Federico Muntadas Jornet.*
Gabinete Napoleón, c/ Príncipe, 14, Madrid.
Napoleón Fco. Fernández Tiffon, ca. 1885-1890. Colección familia Muntadas.

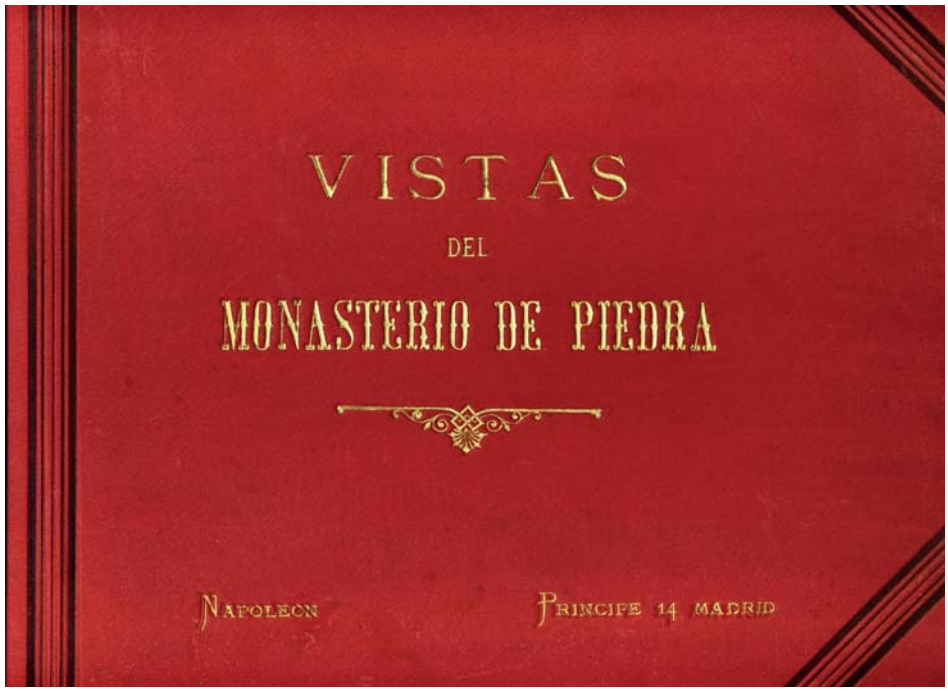


Fig. 20. *Vistas del Monasterio de Piedra* [cubiertas del álbum].
Napoleón Fco. Fernández Tiffon, ca. 1885-1890. Colección familia Muntadas.

de otro modo, la familia Muntadas acudiría también a su estudio. Concretamente, el legado familiar conservado en el Monasterio de Piedra conserva el retrato oval y de busto en formato tarjeta de visita del cabeza de familia, Pablo Muntadas Campeny (Igualada, Barcelona, 1797-1870), industrial cofundador de «La España industrial» (1847), primer propietario del desamortizado monasterio y padre de Juan Federico Muntadas Jornet. A juzgar por las inscripciones que figuran litografiadas en su reverso, la presente copia debió realizarse a partir de un original previo, ya que figura la siguiente inscripción litografiada en tinta verde «A.F. dit Napoleón e hijo / Fotógrafos de SS.MM./D. Isabel II, Alfonso XII, Reyes de Portugal/SS.AA.RR. La Princesa de Asturias e Ynfantas/Y D. Amadeo de Saboya...». Es decir, una vez obtenido por el gabinete de los Napoleón el título de fotógrafo de Cámara de Alfonso XII (1875) y algunos años después del fallecimiento de Pablo Muntadas Campeny.

Pero, sobre todo, a la sucursal madrileña del estudio Napoleón, que regentó uno de los hijos de Fernando y Anäis, llamado Napoleón Francisco Fernández

Fig. 21. *Gran Gruta de la Cola de Caballo.*
Napoleón Fco. Fernández Tiffon, ca. 1885-1890.
Colección familia Muntadas.

Tiffon (Barcelona, 1855-1898) y que entre 1881 y 1898 tuvo su sede en la calle del Príncipe, núm. 14, debemos el que hasta fechas recientes ha sido el único retrato conocido y el más reproducido de Juan Federico Muntadas Jornet, posando en traje de gala o de etiqueta, en un retrato en formato tarjeta álbum o «cabinet card».

Tal vez esta cierta relación de familiaridad de los Fernández Tiffon (Napoleón) la familia Muntadas que, como vemos, repartía sus domicilios entre Madrid, Barcelona, Zaragoza y el monasterio de Piedra, pudo ser la que invitara a Napoleón Francisco a visitar el monasterio de Piedra y tomar una serie de vistas con las que confeccionar un álbum que actualizara y modernizara los álbumes previos, confeccionados por Mariano Júdez entre 1866 y 1871 y Jean Laurent en 1877.

El álbum, toda una excepción dentro de la línea de dedicación en exclusiva al género de los retratos que la familia Napoleón venía desarrollando desde mediados del siglo XIX, consta de trece fotografías al gelatino-bromuro, adheridas sobre láminas litografiadas con una orla de motivos geométricos y con las inscripciones alusivas al estudio «Napoleón/Príncipe, 14/Madrid». No resulta fácil proponer una cronología precisa para la visita de Napoleón Francisco a Piedra, ya que en los álbumes de visitas no figuran ni su firma, ni la de ninguno de los miembros de la dinastía Fernández Tiffon o Napoleón. Dado que, a pesar de haber sido realizadas sus fotografías con una emulsión más sensible como es el gelatino-bromuro, su positivado presenta un estado de conservación desigual, pensamos que se trata de los inicios de la generalización de esta nueva técnica, y por tanto debemos situar dicha visita y la confección del álbum entre 1885 y 1890 aproximadamente.

Uno de los aspectos más interesantes de este álbum, es la constatación de que el fotógrafo afincado en Madrid no se mimetiza con la tradición iconográfica establecida por sus predecesores y trata de buscar en la mayor parte de sus fotografías un encuadre y punto de vista personal y, en cierto modo, novedoso. Así sucede, especialmente, con las imágenes de la balconada o galería de arcos exteriores de la hospedería del monasterio, con la mayor cercanía impuesta en los encuadres sobre las diferentes cascadas y, sobre todo, con la vista del interior de la Gran Gruta de la Cola de Caballo en la que, a diferencia del punto de vista escogido por Laurent en 1877, Napoleón Francisco dispone el objetivo de su cámara fotográfica en dirección hacia la boca de la gruta, con lo que el salto de agua y la entrada de la luz se funden en una suerte de nebulosa blanca.

PINTURA DE PAISAJE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX. TEORÍA Y PRÁCTICA: LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA

Ana M.ª Arias de Cossío
Catedrática de la Universidad Complutense. Madrid

La segunda mitad de la década de los ochenta fue dentro del doctrinarismo de la época de la Restauración, cuando se produjo en nuestra cultura como reflejo tímido de una cierta apertura política, la influencia, no menos tímida, del positivismo. En esta circunstancia y desde el fracaso de la revolución del 68, una parte importante de nuestros intelectuales sienten la necesidad de buscar una solución a los problemas de índole social y política que sufre el país y que se materializan en un atraso enorme con respecto a Europa. Es entonces cuando sienten la necesidad de europeizar España, de mejorar la vida política y social del país en todos los sentidos, en una palabra, de buscar una auténtica regeneración.

En esa intelectualidad convencida de la necesidad de regeneración, se forman dos grupos en razón del método que emplean para alcanzar ese objetivo: el grupo de La Institución Libre de Enseñanza (ILE) y el Grupo de los escritores de la Generación del 98. Para lograr ese objetivo, la Institución emplea la educación y la Generación del 98, la literatura. Ambos se diferencian en la actitud con la que enfrentan el objetivo de la regeneración. En el caso de las gentes de la ILE se busca educando y desde la convicción de que no hay que renunciar a los valores propios de nuestra cultura que deben ponerse en situación de igualdad con los europeos; puede decirse así que los institucionistas afrontan la regeneración con una actitud optimista. En cambio los escritores del 98, lo hacen desde una actitud pesimista, y denuncian el atraso mirando hacia épocas históricas de esplendor que ejemplifican en Castilla como depositaria de todos los valores que ahora se quieren recuperar.

La influencia del positivismo se evidenció también en España, (como en Alemania y en Inglaterra), en la intensificación del estudio de la naturaleza, cuya significación en el terreno científico fue el estudio de la geología, la botánica o la geografía física. La consecuencia en las Artes Plásticas fue el auge de la

pintura de paisaje y la incorporación al género del paisaje de los nuevos conocimientos científicos.

Francisco Giner de los Ríos**,** fundador de la ILE, se había formado en el idealismo alemán de Krause y esa es la doctrina filosófica que sustenta todo el pensamiento gineriano que él manifiesta también en relación con el paisaje, ideas que, a su vez, tienen muchos puntos en común con la concepción de la moderna Geografía y en particular con las aportaciones de A. von Humboldt, tal como puede verse en su conocido artículo sobre Paisaje publicado en 1886 en *La Ilustración Artística*:

> «… Los elementos o componentes del paisaje forman una unidad, un todo indivisible. El paisaje es una unidad natural, resultado de un conjunto de relaciones naturales, de la que el hombre forma parte en términos igualmente naturales. El hombre se inscribe en el paisaje como un componente natural más, como un elemento que, al igual que los restantes, pertenece al orden de la naturaleza ...».[1]

Además sin perder de vista el horizonte geográfico, Giner dice que esa entidad natural que es el paisaje está constituida por un variado conjunto de elementos o componentes tantos –escribe– como fuerzas, seres y productos despliega la naturaleza ante nuestros ojos: la tierra y el agua en sus formas, el mundo vegetal con sus tipos, figuras y colores; la atmósfera con sus celajes; el hombre con sus obras; los animales y hasta el cielo con sus astros y con el juego de tintas, luces y sombras que matizan diversamente el cuadro a cada hora del día y de la noche. Uno de esos factores, el relieve, lo que Giner denomina el suelo, la costra sólida del planeta, desempeña un papel de especial importancia en la caracterización, incluso estética del paisaje, reconociendo así en las reflexiones de la geografía decimonónica el lugar fundamental que suele ocupar el relieve, el factor geológico, en la conformación del paisaje natural. De manera que, como señala Nicolás Ortega:

> «… Hay según Giner una estrecha relación entre el suelo y el paisaje, entre la constitución geológica y los rasgos fisonómicos, entre la geología y la estética, y esa relación depende de la naturaleza litológica, de la disposición tectónica y del comportamiento frente a la erosión química superficial de los materiales. Así por ejemplo hay paisaje granítico, basáltico, de aluvión etc. Todo el mundo distingue el pintoresco dentellado con que se recortan sobre el azul del cielo las Pedrizas del Manzanares en la vecina sierra Carpetana, y el suave modelado de los cerros que rodean a Madrid. Aquellos son de Granito; éstas de diluvio cuaternario. El granito

---

1 Giner de los Ríos, F., «Paisaje», *La Ilustración artística*, V, 1886.

> por su composición y estructura, presenta una cierta resistencia a los agentes atmosféricos; merced a lo cual no se deja destruir, sino en un cierto sentido, de donde nacen a su vez ciertas formas…».[2]

Todo lo cual ilustra no solo la sólida cultura geográfica de Giner focalizada en la obra de A. Humboldt y de Cuvier sino además, su apoyo en las ideas del geólogo-geógrafo J. Macpherson y las similitudes de la conjunción de todo ello con las concepciones del krausismo. Para Giner, como para los maestros de la geografía y la geología modernas, el paisaje, es el paisaje natural, plasmación sintética de una organización geográfica resultado de una combinación de factores naturales que incluye la presencia humana que es un componente más de ese paisaje aunque no tiene especial protagonismo en su organización. En todo caso a este conocimiento del paisaje, Giner añade el de la necesidad de entender el paisaje, captar y valorar sus características porque entender:

> «… el paisaje es abrirse a un mundo de significados, de valores y cualidades cuya comprensión ayuda a mejorar la educación del hombre. El contacto con la naturaleza se convierte así en un medio educativo de gran trascendencia, porque permite educar la inteligencia, la sensibilidad y la imaginación…».[3]

Al aludir a la sensibilidad, a la imaginación y a la inteligencia, Giner incorpora una visión estética del paisaje y, utilizando las formas naturales, se refiere a la luz o al color y, desde luego, en esa dimensión estética incluye al hombre. Hace mención del «*magnífico tono frío amoratado*» de las rocas de Peñalara; o «*del más puro tono violeta*» de los Siete Picos y señala también los distintos matices del rojo, *«los rojos cálidos, rojos ricos o rojos transparentes»* visibles en el puerto del Reventón; al hablar de los distintos matices del color queda implícito en el pensamiento de Giner otro de los elementos estéticos del paisaje: la luz cuyos efectos en esa diversidad de tonos y formas del relieve incluye no solo el tiempo, sino la figura humana a quien Giner otorga un papel de forma volumétrica que interviene como «*una nota de claro-obscuro*». Es evidente el paralelo con la concepción pictórica del paisaje que apuntó ya como un inicio el paisaje realista de Carlos de Haes y sus discípulos y que la ILE y los pintores que participaron en ella enriquecieron con toda esa serie de elementos señalados por Giner. Todas estas ideas sobre el paisaje pasaron a la práctica educativa en las excursiones escolares, la novedad que para la educación llevó como ponencia Manuel B. de Cossío al

---

2 Ortega Cantero, N., *Paisaje y Excursiones*. F. Giner, *La ILE y la Sierra de Guadarrama*. Madrid, Raices, 2001.

3 Giner de los Ríos, F., *ob. cit.*

Congreso Internacional de Bruselas en 1880 y con la que tuvo un gran éxito. La excursión es, pues, la manera de plasmar todo el ideario que sobre la naturaleza define la Institución. Cossío, alma de esa práctica, introduce lo que para él es indispensable que es la naturaleza artística de los pueblos por los que van pasando, sus monumentos, su urbanismo con sus plazas sus casas y sus habitantes, las labores típicas del lugar, es decir, todo lo que él mismo va explicando. Cossío redacta un *Cuestionario* para las *Excursiones* publicado en 1886, donde consignaba los siguientes apartados: A) Para el camino, mapas, guías, medios de transporte, etc. B) Para las poblaciones, donde incluye: la geología, la botánica, la fauna, el clima, la agricultura, el comercio, industrias. C) Estudio de los monumentos del lugar y, en fin, sus usos y costumbres, todo lo cual tenían que redactarlo unos alumnos de doce años al terminar la excursión.

Julián Besteiro que fue el alumno predilecto de Cossío recordaba a la altura de 1935 una de esas excursiones cuando él era un niño de doce años «… un comienzo, con la noche pasada en Villalba, con la jornada por el puerto de Navacerrada hasta Rascafría, con el paso de El Reventón y la permanencia en la Granja y en Segovia; después las impresiones de otras marchas difíciles, de impresiones de naturaleza y de arte de los lugares que visitábamos inolvidables… Otra vez desde san Vicente de la Barquera por las gargantas de la Hermida, con la excursión a los Picos de Europa y un bien ganado descanso en Covadonga.

El hábito de realizar excursiones, como la adopción de métodos intuitivos en la enseñanza, como el endurecimiento físico, como el estímulo del esfuerzo y de la iniciativa individual, el cultivo de la personalidad o la aceptación de prácticas tales como la de las colonias escolares, son hoy cosas corrientes que, sin embargo, ha costado mucho trabajo introducir y lograr que arraigasen en nuestro suelo. Primero se opuso una resistencia obstinada y a veces venenosa, a todos los principios innovadores y a todos los métodos nuevos de educación. Entre aquellos jóvenes maestros había uno cuya presencia y cuya acción se hacía sentir en todos los momentos y a todos los componentes de aquella familia espiritual. Era más que un maestro, era un héroe para nosotros. Llegó un tiempo en el que el influjo de nuestro héroe traspasó los límites de nuestra familia espiritual, como pedagogo y como historiador del arte traspasó fronteras asociado a el nombre del Greco. Para mí y para mis amigos de la infancia, el Sr. Cossío ha seguido y seguirá siendo algo más íntimo que el pedagogo ilustre y el ilustre historiador del arte; era, es y será siempre mientras vivamos, el ejemplo de entusiasmo ideal, que un privilegio de la suerte nos concedió, como un tesoro, en nuestra infancia. Eso es y será el Sr. Cossío de aquella época en que

yo tenía doce años y en que la ILE empezaba a guiar a sus alumnos por los campos y las ciudades de España».[4]

Así fue como el método educativo que la ILE llevó a las escuelas fue integral e intuitivo, aunando las ciencias de la naturaleza, la historia y el arte para conocer íntegramente los pueblos de España. Al mismo tiempo y al calor de todo este ideario, una serie de iniciativas desde distintas áreas de conocimiento llevó a la valoración de lo popular. A partir de ahí los estudios sobre cualquiera de sus parcelas empezaron a tener un auge extraordinario.

Uno de los iniciadores en este campo fue Antonio Machado Álvarez, Demófilo, que es como firmaba el padre de los dos poetas, que fundó en Sevilla una sociedad de Folk-lore andaluz recogiendo el espíritu de la misma sociedad inglesa que utilizaba el término folk-lore separando los dos contenidos semánticos de la palabra como la historia del saber popular, definiéndolo como la historia en aquel periodo en el que la famosa ley no escrita y la reglamentaria se confunden pudiendo llamarse por ello historia tradicional que comprende también la historia no escrita de los tiempos primitivos, representada en aquellas costumbres y tradiciones que, descartadas de la parte más escogida de la sociedad, van convirtiéndose gradualmente en la superstición y las tradiciones de las clases populares que sobreviven en forma de cuentos de nodrizas y en la superstición y reverencia a ciertas ceremonias y ritos religiosos.

Esto coincidía con la posición intelectual de Cossío que había escrito el Elogio del Arte popular en el que señalaba su importancia: «las muestras de arte popular son productos anónimos de un espíritu artístico difuso, cuyas formas tradicionales hunden siempre su fina raigambre en las enseñanzas de la vida social, sin distinciones de clases porque el arte popular a semejanza del lenguaje, anónima creación también de idéntico proceso, encarna justamente los últimos y más hondos elementos, aquellos datos primitivos del alma de la multitud, que por eso se llaman naturales».

Se entiende que todas estas iniciativas entre las que cuenta la Exposición de Bordado popular y Encajes que la ILE, bajo la supervisión de Cossío, organizó en París, partían de la convicción absoluta de que había que conocer no solo la naturaleza sino la historia de los pueblos, sus costumbres, sus tradiciones, sus marcos de habitación y sus ajuares domésticos porque todo ello era el sedimento de un alma colectiva que expresaba a las mil maravillas la rica diversidad de nues-

---

4 Besteiro, J., «Cuando era joven el maestro» en Landa, R., *Cartas inéditas, necrologías y otros escritos*, México, Ins. Luis Vives y Colegio español de México, 1973, p. 77.

tros pueblos y cuyo conocimiento ayudaría a una regeneración del país que todavía se consideraba necesaria. Así fue como toda esta teoría sobre el paisaje se fue extendiendo y se llevó a la práctica por dos vías: una con los pintores ligados a la I.L.E.; otra por esa influencia difusa tan característica de la Institución Libre de Enseñanza en colonias de escolares que empezaron a pintar al aire libre en el transcurso de los veranos.

Todo esto trasladado a la pintura de paisaje de la segunda mitad del XIX y los comienzos del siglo XX, equivalía a decir que gracias a la evolución de la Geografía como ciencia que pedía retratar la naturaleza bajo el prisma cientifista que ofrecía el positivismo habría que pintar la naturaleza como un hecho objetivable con su luz, con sus ríos, sus montañas, con los edificios representativos del lugar e incluso con los lugareños para poder dar así exacta idea de cómo es ese trozo de la naturaleza elegido y hasta la hora en que se ha pintado; cuáles son los accidentes geográficos que lo conforman y cómo son sus gentes, casi como si fuera un documento. En pocas palabras, un paisaje geológicamente representado y científicamente experimentable, expresión en suma de un trozo de H.ª local con todas sus particularidades, tal como lo explicaba en España Macpherson, como he apuntado, un geólogo y geógrafo a quien conoció Giner y quien tanto colaboró en los paseos que Giner realizó con sus discípulos más directos Manuel Bartolomé de Cossío y Germán Flórez por la sierra de Guadarrama. Esa teoría y esa enseñanza caló rápidamente en ellos que, como ha quedado dicho, lo transmitieron a través de la excursión.

El pintor que mejor representa esta concepción del paisaje –aunque no el único– es Aureliano de Beruete (Madrid, 1845-1912), cuya formación como pintor se debe fundamentalmente al impulso que Carlos de Haes dio al paisaje español, aunque Beruete tardó en dedicarse a la pintura, primero estudió Derecho y solo a partir de 1874 se matriculó en la Escuela Superior de Bellas Artes como discípulo en la cátedra de paisaje de Carlos de Haes que, como es sabido, fue un pintor bruselés que vino muy pronto a España estableciéndose en Málaga, y que vivió y murió en Madrid. No hay noticias de que tuviera contactos con pintores franceses que por entonces salían del estudio a pintar al aire libre aunque quizá conoció algo de esta inquietud en un viaje que realizó a Bélgica y del que regresó en 1857 para optar a la cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando que ganó y desde la que enseñó e influyó a muchos pintores. Sus paisajes suponen un cambio en relación al subjetivismo y la fantasía del paisaje romántico, pero aun así, su pintura, como señala Carmen Pena, «resulta muy academicista y casi puede decirse que acepta el realismo basado quizás en una

recomposición excesiva de los estudios del natural»,[5] tal y como se ve en el paisaje de *Los Picos de Europa* (fig. 1) del Museo del Prado. Sin abandonar esa línea academicista C. de Haes fue evolucionando en contacto con alguna de las personalidades que en sucesivos años fueron conocedores de esa nueva objetividad científica que iba calando en el concepto de paisaje. Una de esas personalidades fue Federico de Muntadas, un historiador y crítico que llevó a Haes a conocer sus posesiones en las cercanías del Monasterio de Piedra y allí le mostró las particularidades del paisaje aragonés que él conocía palmo a palmo. Sus explicaciones debieron hacer mella en Haes porque en 1860 en su Discurso de Ingreso en la Academia, al referirse al género del paisaje incluye la palabra verdad y la noción del conocimiento directo de la naturaleza. Haes se acercaba así a la evolución que el concepto de paisaje iba adquiriendo en España, y, sus discípulos que fueron legión, así empezaron a entenderlo. De ellos Jaime Morera y, sobre todo, Aureliano de Beruete, son los dos ejemplos que escojo para señalar como la nueva manera de reflejar el paisaje tomó carta de naturaleza en nuestra pintura de fines del siglo XIX y principios del XX.

Aureliano de Beruete, persona de muy amplia cultura y conocedor de varios países europeos, era de los intelectuales de la época que estaba convencido de la necesidad de una profunda regeneración de nuestra cultura, así que cuando se planteó la fundación de la Institución Libre de Enseñanza, se convirtió en uno de sus primeros accionistas, manteniendo a partir de ese momento una relación muy íntima y constante con Francisco Giner y con Manuel B. Cossío como demuestran la cantidad de cartas cruzadas con este último a propósito de la pintura española, en particular de Murillo y sobre todo de El Greco. Por esta relación con las gentes de ILE, Beruete pudo sin ninguna dificultad unir a su aprendizaje académico con Carlos de Haes el concepto que Giner y sus discípulos incorporaron al paisaje, definiendo una pintura que unía esa nueva visión científica de la naturaleza, las novedades técnicas que para esa renovación ofrecía la pintura europea del momento: la luz y la utilización de las gamas de color, convirtiéndose así en el pintor más representativo del paisaje institucionista que Giner había definido en su artículo sobre Paisaje años atrás, y cuyos pasos podemos seguir en algunas de sus obras que propongo como ejemplos realizadas en los escenarios geográficos que son más significativos para la ILE: Toledo, Madrid y el Guadarrama.

---

5 Pena, M. C., «Aureliano de Beruete y Moret, personaje y paisajista español de fin de siglo» en *Catálogo Exposición Aureliano de Beruete*, Madrid, Sala de Exposiciones, Caja de Pensiones, 1983, p. 13.

Toledo es para las gentes de la ILE un compendio de la historia, la geografía y el arte español, Manuel B. Cossío había insistido en su ponencia sobre la excursión en el congreso de Bruselas en que Toledo era efectivamente un campo extraordinario para la enseñanza integral que ellos propugnaban y reuniendo aquellas notas que podían servir para el modelo de explicación que defendía, lo redactó en forma de libro en 1905 bajo el título de *El Arte en Toledo* que lejos de hablar sólo del Arte incluye todos los aspectos que definen la naturaleza de una ciudad de la alta meseta castellana. «*Toledo* –dice Cossío– *es la ciudad que ofrece el conjunto más acabado y característico de todo lo que han sido la tierra y la civilización genuinamente españolas. Es el resumen más perfecto, más brillante y más sugestivo de nuestra historia. Por esto, el viajero que disponga de un solo día en España debe gastarlo sin vacilar en ver Toledo. Otras ciudades tienen algún monumento de primer orden, único acaso en su género, tal vez superior aisladamente a cada uno de los toledanos: Segovia, el Acueducto; Córdoba, la Mezquita; Granada, la Alhambra; ninguna, sin embargo, puede servir en tal alto grado como Toledo para el estudio de lo que debe ser el arte español a las condiciones de nuestra civilización (…) porque la ciudad expresa perfectamente la compenetración de los tres elementos capitales de nuestra historia: el cristiano, el musulmán y el judío, nota la más saliente y original, tal vez, que, entre todos los demás pueblos europeos, caracteriza al español, cuando se le considera en su unidad y, sobre todo, en la esfera del arte. (…) Es muy difícil encontrar en parte alguna ciudad, en conjunto más pintoresca que Toledo, donde, a una excepcional situación topográfica, se junta, sobre todo, el espectáculo fiel de lo que debió de ser nuestro pueblo más popular, más aristócrata y más lujoso, con sus innumerables iglesias, conventos, una mezquita y dos sinagogas, sus viviendas góticas, mudéjares y plateresca, su imponente catedral, sus empinados callejones moriscos: el cuadro real, casi vivo y casi intacto, en suma, de sus épocas de esplendor y grandeza.*

El paisaje de Toledo resume los accidentes geográficos más típicos de las altas mesetas castellanas: la vasta, despoblada y árida llanura, donde alterna la estepa con la roja tierra de labor, la Sagra, finamente modelada por los grises cerros terciarios y suavemente surcada por el río, que avanza tranquilo en clásico meandro, bordeado de huertas y alamedas; y la abrupta y dura sierra arcaica, con sus piedras caballeras, sus encinas, su tomillo y su romero, sus colmenares, sus huertos, sus frutales, dondequiera que asoma el agua, cigarrales, y a la cual, en llegando, rompe con violencia el Tajo, que forma en Toledo una de las hoces más admirables de la geografía de nuestra Península…».[6] Resulta evidente la analogía de este párrafo con el método

6 Cossío, M. B de, *El Arte en Toledo*. Madrid. Ed. Ibarra, 1905.

Fig. 1. *Picos de Europa*. Carlos de Haes. Museo del Prado.

docente de la Institución Libre de Enseñanza, y también con el texto de Giner sobre el paisaje que insistía asimismo en la integralidad de la enseñanza. Veamos ahora como todo esto queda expresado plásticamente en algunos paisajes pintados por Beruete.

Analicemos, por ejemplo alguna de sus vistas de Toledo: *El Hospital Tavera desde el río*, (fig. 2), 1899 en colección particular madrileña, es una obra que muestra al artista todavía relativamente cercano a la enseñanza académica de Haes, es decir estructura clásica, línea de dibujo perfecta para la magnífica mole arquitectónica construida por Covarrubias y las masas volumétricas (la de los árboles y la del edificio) equilibradas; sin embargo, no es menos evidente que Beruete en esta vista de Toledo ha aceptado el realismo francés de raíz corotiana, probablemente como lo había hecho su amigo Martín Rico, que también fue alumno de Carlos de Haes, de ahí el juego de la luz y sus reflejos en el tratamiento de la superficie del agua, que deja en el ánimo del espectador la misma sensación de serenidad que los paisajes de C. Corot, y también algo de los de Sisley, en vez de utilizar la vibración del tono que había «entronizado» la pintura impresionista.

Algo más tarde*, Vista de Toledo desde los cigarrales con gran olivo* (fig. 3), pintada en 1910, del Museo de Arte Moderno de Barcelona. Un paisaje en el que el pintor une lo pintoresco, lo natural y lo artístico, esa es la primera novedad, es decir, ese es un paso más en el avance del realismo, hacia una representación que ofrece un conjunto de las singularidades que tiene Toledo. En el plano estrictamente pictórico, el punto de vista escogido con el olivo como punto de partida para la mirada del espectador, revela una estructura compositiva de gran modernidad que, con la silueta de los monumentos más señeros de la ciudad casi sugeridos al fondo, muestra un elemento natural (el olivo) que mediante una topografía pintoresca se une a lo que define la naturaleza artística de la ciudad. Evidentemente, se trata de la expresión plástica del pensamiento institucionista definido por Giner y por Cossío. El léxico empleado para dicha expresión obedece ya a la plena contemporaneidad; Beruete que conoce los pasos del paisajismo europeo, cuyo elemento fundamental es la luz, lo emplea con una absoluta libertad en la incidencia de los volúmenes del relieve, el suelo diría Giner, y con la precisión suficiente para captar los valores atmosféricos, tal como enseñaron los paisajistas ingleses. Todo ello bien conocido por una persona que, como él, conocía a la perfección la pintura que se hacía en Europa.

Un año después, 1911, Beruete pinta otros dos paisajes de Toledo, cuyas características son muy similares: *La hoz del Tajo en Toledo* (fig. 4), en colección particular de Madrid, parecen el correlato pictórico de las palabras de Cossío explicando como el Tajo discurre serenamente por las huertas toledanas para, al

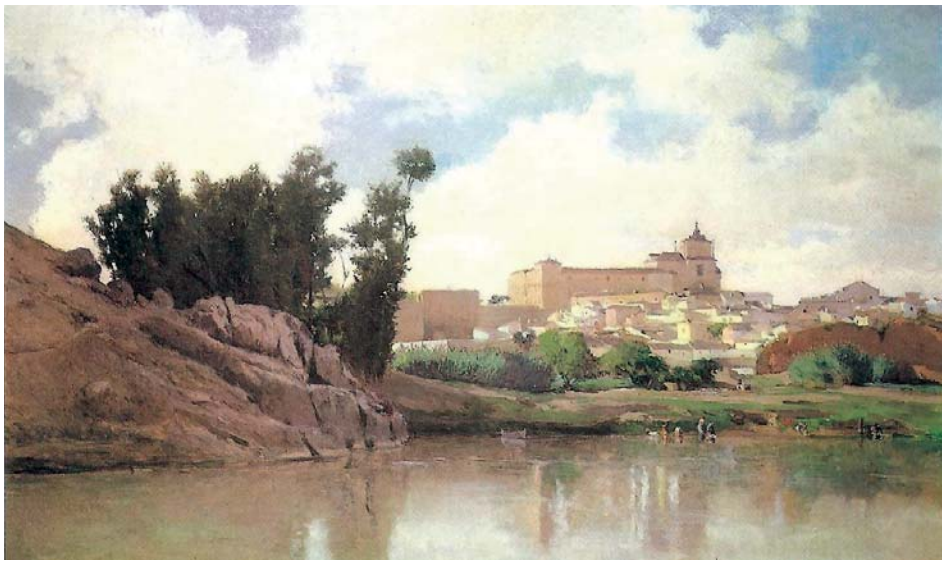


Fig. 2. *El Hospital de Tavera desde el río*. Aureliano de Beruete. Colección particular.

Fig. 3. *Vista de Toledo desde los cigarrales con gran olivo*. Aureliano de Beruete. M.B.A.B.A.

Fig. 4. *La hoz del Tajo en Toledo*. Aureliano de Beruete. Colección particular.

hablar de «*… la abrupta y dura sierra arcaica a la que llegando, rompe con violencia el Tajo, que forma en Toledo una de las hoces más admirables de la geografía de nuestra Península…*». Estructura verdaderamente extraordinaria con punto de vista muy bajo para mostrarnos el «dramatismo» de ese accidente geográfico que estrangula la pendiente del terreno que enmarca el cauce del río con cuyo color contrasta la sagra salpicada de tomillos y romeros…

La venta del Macho en Toledo (1911), Museo del Prado (fig. 5), representa, en cambio, como «*…alterna la estepa con la roja tierra de labor (la sagra), finamente modelada por los cerros terciarios…*» teniendo ahora como motivo principal la venta, esa casa, de resonancias cervantinas, establecida en los caminos o despoblados, para el hospedaje de pasajeros que generalmente está expuesta a las injurias del tiempo. Motivo, pues, de arquitectura popular que Beruete representa con la misma dignidad con que ha pintado antes el Hospital Tavera, en una perspectiva desde alto que permite contemplar toda su dimensión rectangular y diferenciando con el tratamiento de la luz el movimiento ondulado de los cerros que se unen con el cielo en esa magnífica zona de sombra azulada.

Fig. 5. *La venta del Macho en Toledo*. Aureliano de Beruete. Museo del Prado.

Para pintar Madrid, Aureliano de Beruete prefiere sus alrededores: *Orillas del Manzanares* (ca. 1905), en colección particular madrileña (fig. 6), es una magnífica sucesión de planos en una estructura horizontal con luz de tarde, donde alterna la pincelada menuda y vibrante de las mujeres lavando en la orilla y los detalles modestamente domésticos de la ropa tendida, con los volúmenes de las casas con la tenue sombra de los arboles en sus paredes encaladas formando una especie de pantalla luminosa, en un paisaje que se pierde hacia el fondo en una gradación de delicados tonos de la gama cálida.

La pradera de San Isidro (1909) del Museo del Prado (fig. 7), es un lugar muy significativo en el paisaje madrileño que Goya inmortalizó de acuerdo con una visión castiza, desde luego, pero visto a través de una óptica galante como correspondía al Madrid alegre y cortesano de los ilustrados. Beruete lo pinta señalando fielmente toda la topografía del lugar, cerrado al fondo por la mole blanca del palacio real y las cúpulas de iglesias y conventos entre las que sobresalen la de

San Francisco el Grande y la de San Andrés, mientras que, desde el primer término, despliega con una técnica pictórica deslumbrante el retrato de esa pradera que salpica con detalles narrativos deliciosos: el toque menudo de pincel para señalar todas las gentes que se mueven por el espacio, el toque ahora difuminado para señalar las copas de los árboles y todo ello articulado con suaves y largas pinceladas de distintos tonos de verde, la pradera propiamente dicha, en permanente diálogo con la luz.

Sin embargo, puede decirse que el escenario predilecto para los institucionistas fue la sierra de Guadarrama en cuya consideración coincidían con los pasos de la geografía y la geología modernas. En este panorama fue muy importante la contribución de J. Macpherson en los últimos decenios del siglo XIX «… ofreciendo una interpretación modernizada, acorde con los puntos de vista más actualizados del conocimiento científico de su tiempo, de la organización natural de la Península Ibérica, distinguiendo sus componentes geológicos principales y ocupándose de su caracterización morfológica y tectónica…».[7] Junto a todo esto la versión gineriana del Guadarrama añade a esto una visión estética y ahí está la participación en esta visión de Aureliano de Beruete miembro fundador de la ILE y asimismo de la Sociedad para el estudio del Guadarrama y que había participado en las actividades de excursiones, es decir, que participaba, por tanto, de todo este aspecto de renovación intelectual y con los principios de un higienismo que todavía era incipiente en España. Pero –además– como señala Javier Barón, «… la imagen del Guadarrama era un precioso legado de la mejor tradición pictórica española encarnada en Velázquez, en varios de cuyos retratos reales había aparecido como fondo…».[8] Además el propio Aureliano de Beruete en su importante estudio sobre Velázquez, publicado en 1906, hizo un finísimo análisis de esos fondos. Los paisajes de la sierra de Guadarrama pintados por Beruete constituyen lo más característicos de su última etapa como pintor caracterizada por una absoluta libertad del toque y de la luz con los que logra una visión de extraordinarias calidades:

Vista del Guadarrama fechada en 1908, colección particular (fig. 8). Esta vista, como otras varias en las que se ve la sierra en la lejanía y los bosques del El Pardo en primer término, encuentran en los pinceles de Beruete una interpretación artística, plena, sincera, equilibrada y sentimental. Desde los últimos años del siglo su paleta se ha ido aclarando y –como hemos visto– sus cuadros van

---

7 Ortega Cantero,N., *ob.cit.* p. 40.

8 Barón, J., *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, M. del Prado, 2007, p. 380.

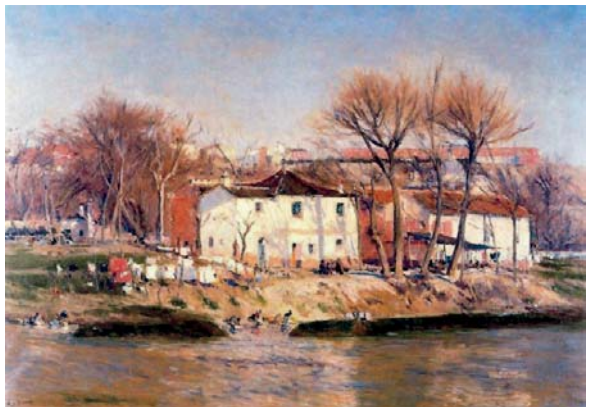


Fig. 6. *Orillas del Manzanares*. Aureliano de Beruete. Colección particular.

Fig. 7. *La Pradera de San Isidro*. Aureliano de Beruete. Museo del Prado.

Fig. 8. *Vista del Guadarrama*. Aureliano de Beruete. Colección particular.

siendo cada vez más luminosos y su aire más transparente, hasta llegar en estos últimos años de su vida, a una ejecución fogosa y empastada, de una avanzada y fresca modernidad y en la que se ve muy bien cuán asumidos tiene los valores estéticos del paisaje en cuanto a la utilización que marca las distintas tonalidades que ofrecen el paso de las horas. Fue, desde luego, un pintor cuyo progreso fue constante, y el ciclo evolutivo de su pintura, sin escolasticismo alguno, es uno de los más completos que pueda presentarse en pintor español alguno.

Jaime Morera (Lleida, 1854-Madrid, 1927), que fue el discípulo predilecto de Carlos de Haes, aunque no se implicó tanto con los postulados ginerianos en relación con el Guadarrama, nos dejó de sus andanzas por la sierra madrileña cuadros e impresiones literarias que publicó él mismo al final de su vida y con las que incide ahora sí en la visión paisajística de la ILE.

Como paisajistas ligados a la visión del 98 podemos considerar a Darío de Regoyos y a Ignacio Zuloaga, porque sus visiones de Castilla y de sus campesinos que –como dice Antonio Machado– «*visten parda estameña*» pueden considerarse en paralelo a los textos de Pío Baroja o Azorín. Darío de Regoyos (Ribadesella, 1857-Barcelona, 1913), en realidad, se adelanta a las imágenes de los noventaiochistas; asturiano de nacimiento, estudió en Madrid asistiendo a los cursos de

Haes, pero muy pronto sintió la necesidad de ver lo que se hacía por Europa; pasó por París, pero en 1881 estaba ya en Bruselas donde entra a formar parte de los grupos de vanguardia: primero con el grupo de L'Essor con quien celebra, siendo muy joven, su primera exposición y luego entra en un grupo más avanzado, Les Vingt, y viaja por España con el poeta Verhaeren, plasmando las exaltadas visiones del famoso libro *La España negra* (1888). Como pintor, según sus propias palabras, él «*busca la justeza del color en el conjunto del efecto atmosférico; pero no es un mero captador de luces y tonos, es un alma lírica, prendada de la naturaleza con humildad y amor, desdeñosa del efectismo y la retórica; lo que le atraía eran los paisajes llenos de alma…*». Aunque se entregaba gustosamente a los paisajes frescos y húmedos de los pueblos del Norte, y a pesar de su desesperación ante la luz de la Meseta, le atrae el centro peninsular y nos deja magníficas vistas de ciudades castellanas, donde puede verse un clima de cerrazón y pesimismo que las caracteriza como puede verse en *La plaza de Burgos o Viernes Santo en Castilla* (figs. 9 y 10), visiones protagonizadas por mujeres enlutadas en espacios desolados que tienen bastante que ver con las visiones de los escritores de la Generación del 98. Regoyos sintió en su tiempo la incomprensión de las gentes ante su arte tan nuevo y exaltado. Murió en Barcelona en 1913.

Ignacio Zuloaga (Eibar, 1870-1845), descendiente de una familia de cinceladores y armeros vascos, se formó junto a su padre y luego en Madrid, donde estudió a El Greco, a Velázquez y a Goya, pasó luego a Roma y después a París, donde coincidió con Rusiñol y Uranga. Por poco tiempo le atrajo el impresionismo. Siguió viajando y llegó a tener estudio abierto en París en torno al año 1899. Pasó largas temporadas en Segovia, donde su tío el ceramista Daniel Zuloaga tenía su taller y al cual acudían muchos de los pintores y escritores de la época. La segunda parte de su vida solo hizo esporádicos viajes al extranjero y alternó en cambio Madrid y Zumaya. En Madrid también tuvo estudio-vivienda y en Zumaya formó un Museo a base de su propia colección que era fantástica, con obras de su propia mano, pero también de El Greco, Goya y otros pintores españoles, además de dibujos y esculturas de, entre otros, Picasso, Rodin, o Manet. En realidad desde que abandonó el impresionismo, y fue muy pronto, como ha quedado dicho empezó a interesarse por la pintura realista española, pero interpretando con acentos muy dramáticos los tipos, paisajes y costumbres de nuestro país, en paralelo a lo que escribían los autores de la generación del 98, a muchos de los cuales retrató. Por todo ello es por lo que se le considera un pintor ligado a dicha generación. Sirvan de ejemplo, *Gregorio en Sepúlveda y Mujeres de Sepúlveda* (figs. 11 y 12).

Fig. 9. *Plaza de Burgos.* Darío de Regoyos.

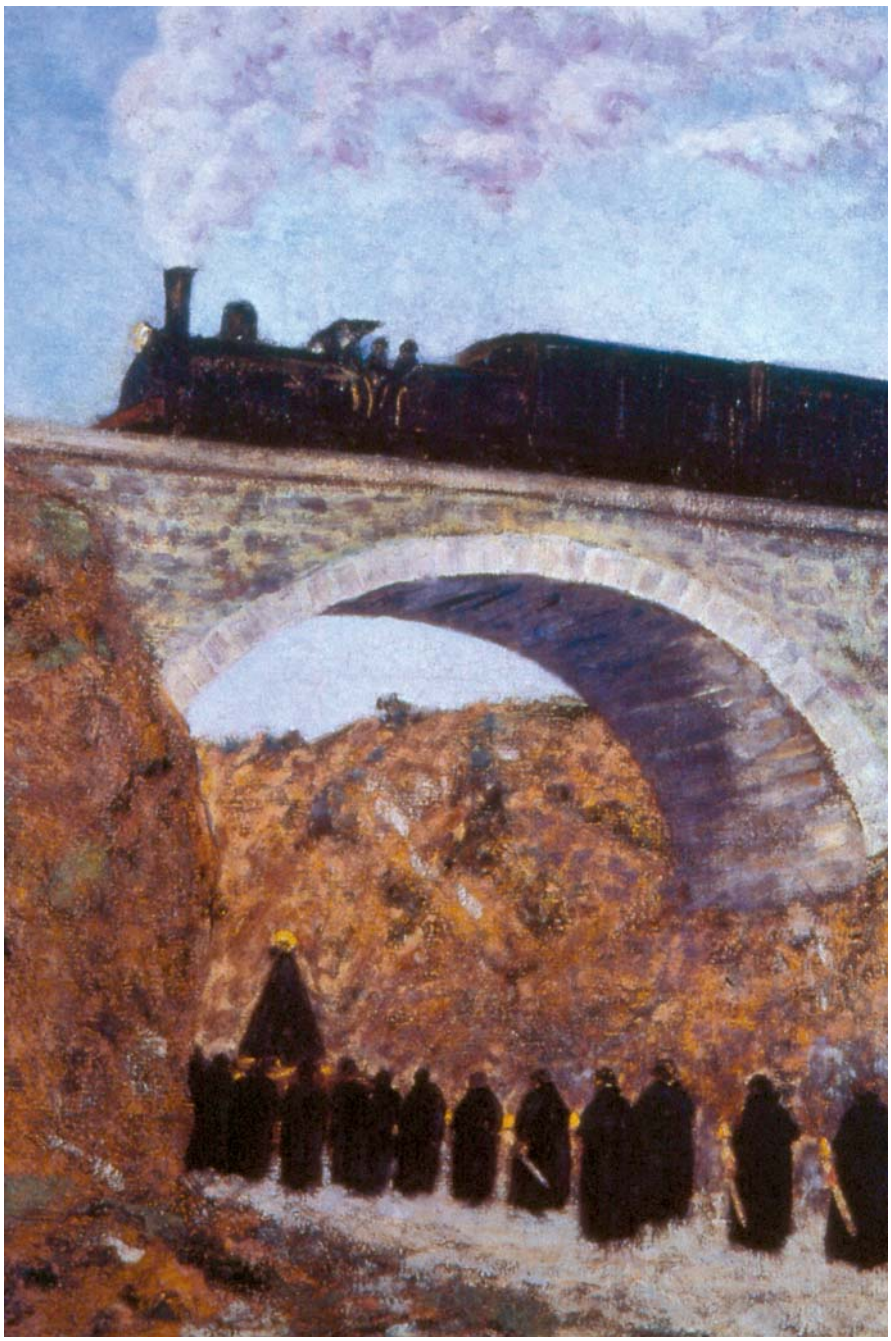


Fig. 10. *Viernes Santo en Castilla*. Darío de Regoyos.

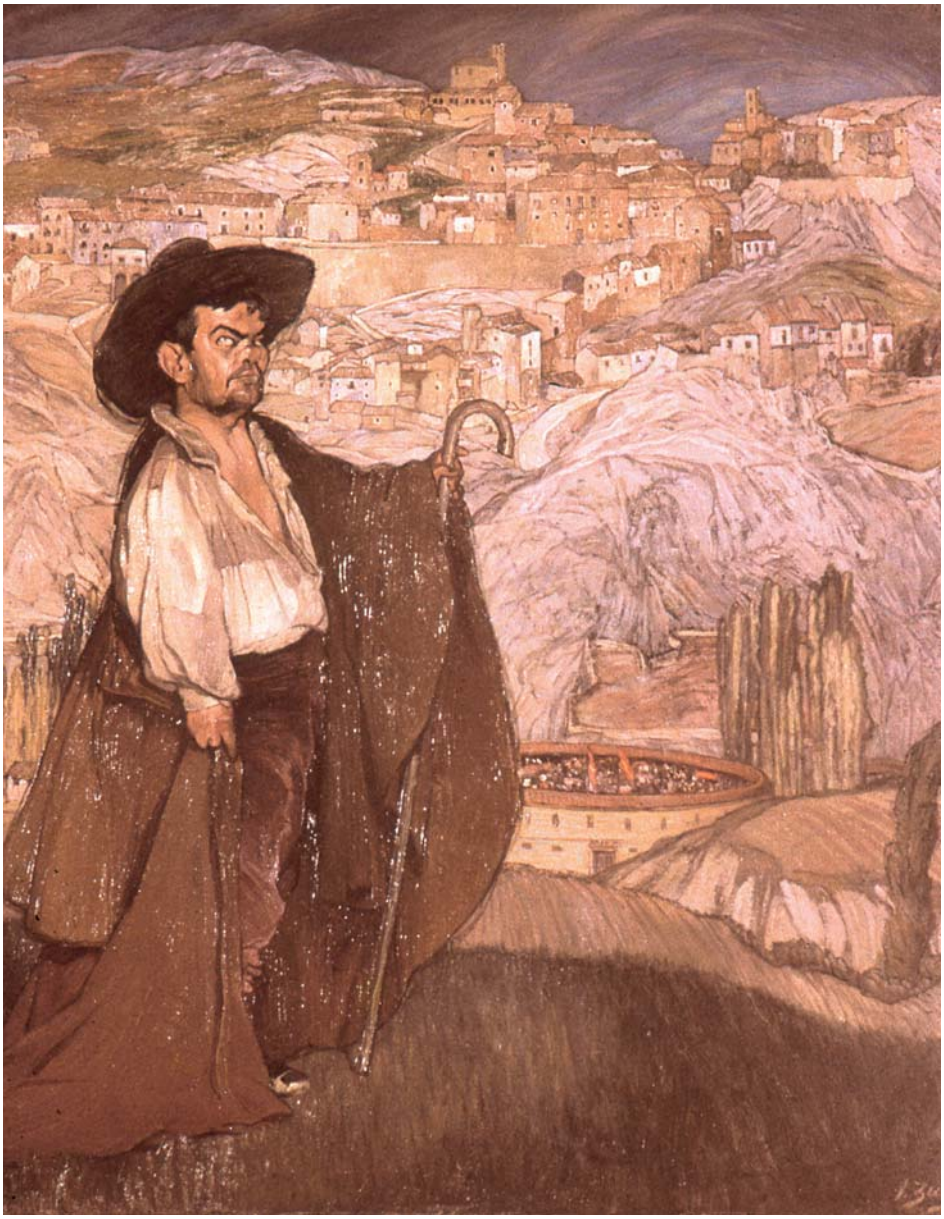


Fig. 11. *Gregorio en Sepúlveda*. Ignacio Zuloaga. Colección Zuloaga.

Fig. 12. *Mujeres de Sepúlveda*. Ignacio Zuloaga.

Lo que une a las gentes de la ILE y a los escritores del 98 en ese afán de regeneración del país es la convicción del atraso de nuestros pueblos y nuestras costumbres que los noventaiochistas identifican con los pueblos castellanos, aquellos que Unamuno, Baroja o Azorín, por ejemplo, ven con extraordinario pesimismo y así, de esa forma descarnada, los pintan Regoyos y, sobre todo, Zuloaga; mientras que los alrededores de Madrid y los edificios de nuestra arquitectura popular Aureliano de Beruete lo hace –casi puede decirse– con el orgullo de lo propio, porque pueden compararse a otros pueblos europeos. Es decir, que en el afán de europeizar España les diferencia la actitud.

Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, 1923) , que tuvo también mucha relación con la Institución Libre de Enseñanza, añadió a esas escenas populares lo que fue su gran aportación a la pintura entre los dos siglos, su forma de emplear la luz, lo que hemos convenido en llamar luminismo. Gracias a esa relación con la ILE, Sorolla conoció a Archer Milton Huntington una de las personalidades más influyentes a la hora de impulsar durante la primera mitad del si-

glo XX, los estudios hispánicos en los Estados Unidos y cuya gran aportación para ello fue la fundación de la Hispanic Society of America en 1904. Huntington que era un enamorado de España, de su arte y de su cultura, encargó a Sorolla la decoración de la biblioteca de dicha institución con escenas de las regiones españolas que Sorolla realizó a lo largo de sus últimos años. Es verdad que esto no es estrictamente pintura de paisaje, o mejor dicho no es solo pintura de paisaje, sino más bien es pintura «regionalista», pero no es menos cierto que plasma en esas visiones todos los elementos populares: trajes, fiestas o romerías que las diferencian y todo ello con los fondos de paisaje y la luz que las caracteriza y todo ello con esa pincelada típica del Sorolla último a base de manchas largas y paralelas aplicadas con una libertad absoluta. Puede decirse, pues, que esa influencia intelectual difusa que caracteriza a la visión institucionista, da uno de sus primeros pasos con este encargo que la lleva nada menos que a los Estados Unidos. Para que así se considere y como homenaje de Huntington a la ILE remató el encargo a Sorolla con un retrato de Giner y otro de Cossío, encabezando una galería iconográfica de los intelectuales de la época ligados a ella.

En España y en esos primeros años del siglo XX, la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, siguió ejerciendo, casi sin proponérselo, una clara influencia en alguno de los proyectos educativos que tuvieron gran relevancia, y podemos decir que se hizo efectiva en la figura de Francisco Alcántara Jurado (Pedro Abad, Córdoba, 1854-Madrid, 1930), un crítico y profesor de H.ª del Arte que tanto en el plano teórico como en su práctica docente apostó por la modernización educativa, teniendo como guía el método de la Institución y utilizando como hilo conductor de ese método, la pintura de paisaje, la acuarela y la proximidad de los alumnos a la naturaleza y al conocimiento de los pueblos de España. Todo lo cual culminó en la Escuela de Cerámica de Madrid que Alcántara fundó en 1911 y que hoy día languidece en lo que fue su emplazamiento definitivo, los históricos terrenos de la Tinaja, en lo que entonces se llamaba Cuesta de Areneros y hoy es calle de Francisco y Jacinto Alcántara, amenazada por proyectos municipales que nada tienen que ver con su espíritu inicial.

Francisco Alcántara se formó en la Universidad de Madrid a la que llega en el curso académico de 1874-75, para estudiar Derecho. Son años en los que todavía resuenan en el viejo caserón de la calle de San Bernardo los ecos de las enseñanzas de Sanz del Río y de «aquellos demócratas de cátedra» de filiación krausista. Años además, en los que los estudiantes de Derecho compartían con los de Filosofía y Letras la asignatura de Filosofía del Derecho que impartía Giner de los Ríos. De manera que desde el primer momento además de sus compañeros cordobeses, Burell, Barcia o Sánchez Guerra, conoció a aquellos que pertenecían

al círculo de los alumnos de Giner: Manuel Bartolomé de Cossío, Joaquín Costa o Clarín, amistades que mantuvo a lo largo de toda la vida. Desde esos años universitarios conoció asimismo a Hermenegildo Giner y a Juan Facundo Riaño. Vivió el episodio del nacimiento de la Institución y lo que ello supuso al separar de su cátedra a Giner y a sus colaboradores y todo este ambiente le llevó primero a matricularse en Filosofía y Letras y luego a no volver a pensar en su profesión de abogado, dirigiendo su mirada al arte y a los problemas pedagógicos. Ambas cuestiones, el interés por el arte y la preocupación por la enseñanza, se convertirían en su dedicación profesional y en una ilusionada tarea que duró casi cincuenta años. Esto quiere decir que Francisco Alcántara, desde su juventud perteneció al círculo de personas que pensaban que «el problema de España», en esencia, era un problema pedagógico. Julio Caro Baroja que le conoció cuando era ya muy mayor, habla así de él: «… *pertenecía a un mundo de personas optimistas que florecieron a finales del siglo XIX y comienzos de éste, que creían en los efectos de la educación moderna y en la regeneración del país mediante ella, aunque respetando mucho lo español antiguo y popular…*».[9]

La labor de crítico que Alcántara ejerció a lo largo de su vida en publicaciones periódicas, se inicia en *La Opinión* donde aparecen con su firma muchos artículos en los años 1887 y 1888. Y en su diversidad, los temas que trata se pueden agrupar en dos bloques, uno que se refiere en líneas generales, a la historia y conservación de monumentos históricos y a una política equivocada en su conservación y, un segundo, que es el que en este momento nos interesa, que se refiere a la pintura de paisaje y a los problemas pedagógicos, en ambas cuestiones coincide con la visión de la ILE. En tal sentido me parece interesante transcribir en primer lugar uno de esos artículos en el que narra un día en la sierra de Guadarrama donde él mismo quería pintar un paisaje: «… *en el tren al irnos acercando al Guadarrama, una lluvia beneficiosa daba humedad, frescor y color al paisaje (…) al llegar al Escorial, nadie me interrumpió en mi propósito de atracarme de luz, tomé la cuesta de Peregrinos para llegar al puerto. El camino de Peregrinos es el lecho de un torrente repleto de fragmentos de rocas y pizarras micaces que se escurren bajo los pies como si estuvieran vivas y tratan de evadir el peso de los escasos peregrinos que se aventuran a seguir el camino más corto y difícil que pone en comunicación a El Escorial con las aldehuelas guarnecidas en los escasos regazos de las frías mesetas y que ora poblados de añejos pinares, ora blanqueando con sus hacinados peñascos se extiende*

9 Caro Baroja, J., *Prólogo a Tipos y Trajes de Zamora*, Salamanca y León. Caja de Zamora, Zamora 1986.

hasta la caballerosa y austera Ávila. (…) Cuando hube pisado la alta meseta, vi a mi izquierda la profunda cañada de Robledo Hondo, poblada de pinos y robles, oí el murmullo del agua y las esquilas del ganado, tropecé con un motivo agradable: una cabaña adosada a enhiesta y pelada roca, rodeada de un huertecillo en el que habían crecido desmesuradamente hasta diez o doce tornasoles, con sus amplias hojas puntiagudas y sus redondas panochas que dominaban la cerca rústica todo ello con rocas, pinos, robles por fondo, destacándose en un cielo azul claro poblado de nubes. Uno de esos detalles que entusiasman y enardecen, que se pintan solos y que después de pintarlos nos hacen sentir desde el aroma de los tomillos, hasta el último rumor de vida, cuya palpitación sentimos al pintarlos…».[10] Una descripción que, sin duda, responde al ambiente intelectual de la Institución donde se aúnan la descripción de la naturaleza y la comunión con ella porque también para Álcántara el paisaje es no solo un instrumento para la modernización de la pintura sino además, un medio de regeneración moral. A lo largo de todos los artículos que, como crítico, escribe sobre paisaje, Álcantara insiste en la necesidad de reflejar la naturaleza resaltando los aspectos físicos y los estéticos y además cuando funda la Escuela de Cerámica donde rige el precepto institucionista de la coeducación, incorpora en su método de enseñanza dos novedades que significan un segundo paso en la modernización de la enseñanza y de la pintura de paisaje: la primera son los Cursos de verano que se derivan de las excursiones de la Institución y que se inician en 1914, donde alumnos entre doce y dieciséis años se instalan en un pueblo donde conocen a los lugareños, sus costumbres sus labores y sus ajuares domésticos y donde deben pintar, además, su paisaje. La segunda novedad se refiere a la pintura de paisaje y a la técnica con la que esos alumnos deben pintarlos: la acuarela, procedimiento al que dedica largos artículos a lo largo del año 1887 y 88, primero hablando de su historia y luego hablando de lo que aporta como procedimiento técnico.

Como es sabido, la acuarela como tal técnica se difunde por Francia y por Inglaterra a mediados del siglo XVIII, pero es en Inglaterra donde alcanza su definición característica en los pinceles de Girtin, Constable, Turner y otros artistas de finales del XVIII y todo el primer tercio del XIX. Consiste en utilizar como aglutinantes sustancias especiales solubles en agua y goma arábiga que sirve para fijar el color al soporte. Los mismos colores mezclados con idéntico aglutinante se pueden utilizar tanto transparentes como opacos: en la acuarela el soporte tiene una ligera capa de color, si es papel obteniendo el blanco y la luz por

10 Álcántara, F., «Lo que me dice una caja de pinturas», en *La Opinión*, 2/9/1887.

transparencia del blanco del papel. A la altura de los años en que Alcántara escribe sobre acuarela, su práctica no se ha generalizado en España y convencido de su modernidad escribe en tono pedagógico, su secuencia histórica en España. Lo cierto es que cuando Alcántara culmina su proyecto educativo con la fundación de la Escuela de Cerámica establece que en los cursos de verano los alumnos pinten los aspectos que de cada pueblo les interese más a la acuarela. Tal como Alcántara los concibe, suponen una experiencia nueva pero, al mismo tiempo, son una consecuencia lógica de todo un proyecto educativo largamente pensado. Baste recordar que desde el primer congreso pedagógico que se reunió en Madrid (1882), Alcántara se había alineado con los intelectuales ligados a la ILE que adoptaron el método Froebel y de hecho él ya lo aplicó cuando dirigió en Madrid el Centro Hispano Americano. En ese método –recordemos– los puntos básicos eran la enseñanza intuitiva, la armonía entre el ser humano y la naturaleza y el trabajo en equipo. De ahí la importancia concebida a las excursiones en las que se explican todos los aspectos relacionados con el lugar que se visita, y que participan a su nivel de la inquietud intelectual que lleva al nacimiento de sociedades excursionistas, científicas y artísticas como la Sociedad para el Estudio del Guadarrama o la Sociedad Castellana de Excursiones. A todo esto hay que añadir, en mi opinión, la admiración que Alcántara sintió por la colonia de pintores de Muros, la única que debió conocer bien por su amistad con el pintor Casto Plasencia. En primer lugar porque estas colonias de pintores suponían una nueva manera de pintar lugares hasta entonces poco o más bien nada conocidos, además de porque la experiencia constituye de por sí una alternativa a la enseñanza oficial que se ofrecía en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. Asimismo era importante que el ambiente de trabajo no fuera lo único por lo que se apostaba, sino que importaban en igual medida las expansiones lúdicas que el lugar pudiera proporcionar y el ambiente de compañerismo entre los artistas que todo ello propiciaba. Se daba también gran importancia a la relación con los modelos elegidos y, en fin, todo esto se llevaba al lienzo cuidando en extremo la composición, la luz, el dibujo, etc. «…Todo ello muestra un deseo de buscar un fundamento académico y naturalista a la vez para la práctica de una pintura arraigada en la plasmación de las costumbres campesinas…».[11]

Creo, sinceramente, que este es el espíritu que Alcántara imprime a estos cursos de verano, obviamente en el nivel que corresponde a unos alumnos que casi

---

11 Barón, J., «La colonia artística de Muros del Nalón», en *Actas del VIII Congreso de H.ª del Arte*, Cáceres, 1990, p. 409.

son niños. Ello supone que el curso de verano se institucionalice como parte de una formación a la que se imprime otra novedad en la técnica como es la acuarela, procedimiento al que tiempo atrás Alcántara ya había señalado como un «género nuevo», es decir, como una de las claves de la modernidad ya que su carácter genuino es simplemente de impresión y su mayor incentivo es la rapidez de ejecución que no permite pormenores ni las precisiones que requieren otras técnicas como el óleo o el temple y que, en cambio, exige el toque directo sin sombra de arrepentimiento, de manera que es una técnica en la que tiene la misma importancia lo que se describe y lo que se omite.

Desde el punto de vista de su contextualización histórica, estos cursos de verano y las acuarelas que en ellos se pintan, reflejan con total coherencia la postura intelectual de Alcántara y su evolución como crítico de arte, tal como queda patente en sus crónicas de estos años en las columnas de *El Sol*. En los últimos años del siglo XIX, la crítica intelectual al régimen canovista ya había propuesto abandonar todo aquello que pareciese ostentoso y falso para buscar los valores esenciales de lo español e integrarlo en pie de igualdad con la cultura europea, y eso supuso –como ya he indicado– el conocimiento riguroso de nuestra historia, nuestra geografía y, en fin, todos nuestros valores. Sobre esas ideas emanadas en buena medida –aunque no únicamente– de la ILE se superpusieron las de la generación del 98 que desemboca en una obra de enorme influencia en toda nuestra cultura, que supone, además de otros muchos matices, la emblematización de Castilla como fundamento de nuestras esencias y nuestra historia.

Todo esto, más la aportación de los componentes de la llamada generación del 14, hizo que los años que transcurren entre el final de la primera gran guerra y el comienzo de nuestra guerra civil, a pesar de las tensiones políticas y los conflictos de ellas derivados, sean unos años de verdadero apogeo cultural y artístico; es uno de los dos procesos que señala G. Brenan que es el «*más difícilmente perceptible a simple vista que termina por elevar al nivel moral e intelectual del país*».[12] En contraste con el proceso social y político en virtud del cual se hace evidente la descomposición del régimen ideado por Cánovas. Como respuesta a esta descomposición, durante todos estos primeros años del siglo XX, la crítica intelectual se agrupa en torno a dos posiciones, una que podríamos llamar de élite y otra que se concreta en lo que podría considerarse un humanismo enraizado en

12 Brenan, G., *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*. Libros del Ruedo Ibérico. Iberia de Ediciones, Barcelona 1977, pp. 41 y 42.

Fig. 13. *El Choricero*. Fondos de la Escuela de Cerámica de Madrid.

Fig. 14. *Paisaje del pueblo de Candelario*. Fondos de la Escuela de Cerámica, Madrid.

Fig. 15. *Moza en traje de ramos*. Fondos de la Escuela de Cerámica, Madrid.

lo popular. Dos posiciones que, aunque opuestas, no se dan en conflicto pues, en definitiva, ambas son derivaciones de un mismo espacio: los últimos años del siglo XIX.

Francisco Alcántara vive en ese medio, forma parte de él, trata a sus protagonistas, tiene amistad con críticos, pintores, arquitectos, escritores… y en esa disyuntiva de la crítica intelectual él elige la vía de expresión del humanismo popular. Es esa posición intelectual, su aplicación práctica en la enseñanza y la aportación que ello supone a la cultura de su época, lo que significa la fundación de la Escuela de Cerámica y las acuarelas pintadas en los cursos de verano. Por eso cada año la Escuela se traslada a un pueblo que se convierte en aula para que cada alumno deje en sus acuarelas el testimonio espontáneo y vivo de su naturaleza, su luz, sus tipos, sus costumbres y su folklore. Allí, en esa aula natural, cada uno elegirá ya no sólo el lugar, sino los modelos; lugareños que posan ante ellos unas veces ataviados de fiesta y otras veces en sus labores diarias pero, en todo caso, orgullosos de ser testimonio de las esencias de su tierra. Pintura, pues, al aire libre conforme al criterio naturalista pero, eso sí, con obligación de hacerlo con la técnica de la acuarela, ese procedimiento completamente moderno y de tan escaso y esporádico cultivo en España hasta estos primeros años del siglo XX, Desde el punto de vista de la enseñanza, la acuarela, en los pocos centros donde se practicó hasta estos momentos, se consideraba limitada a obras de bodegón, flores y paisajes siendo muy escaso el número de artistas que hacen uso de ella para resolver la figura.

A los alumnos de la Escuela de Cerámica que iban sabiendo la historia y la naturaleza del lugar donde se celebraba el curso, se les preparaba con este procedimiento pictórico cuyas dos exigencias son la espontaneidad y el desarrollo rápido sin la posibilidad de corregir, para que madurasen la idea en su mente y luego de manera libre la plasmaran en perfecta simbiosis con la naturaleza. Acuarelas que cuando se contemplan, se tiene la impresión de que son auténticos documentos de historia popular: ritos, ceremonias, fiestas, costumbres plasmadas con la pulcritud del que sabe que deja constancia de algo que con el correr de los tiempos se perderá irremisiblemente. En el verano del año 1922 el curso de verano se hace en Candelario, provincia de Salamanca, a la sombra de la sierra de Béjar. Desde su profunda convicción intelectual, Alcántara sigue enseñando a sus alumnos el enorme valor de las tradiciones y las enseñanzas más puras de nuestros pueblos y, concretamente este año, decide participar en el conjunto de iniciativas que tienden a mostrar el valor de la indumentaria histórica de nuestros pueblos. Los alumnos de la Escuela de Cerámica se sumarían así a la aportación que desde su cátedra de Antropología hace Luis de Hoyos y Sanz recogien-

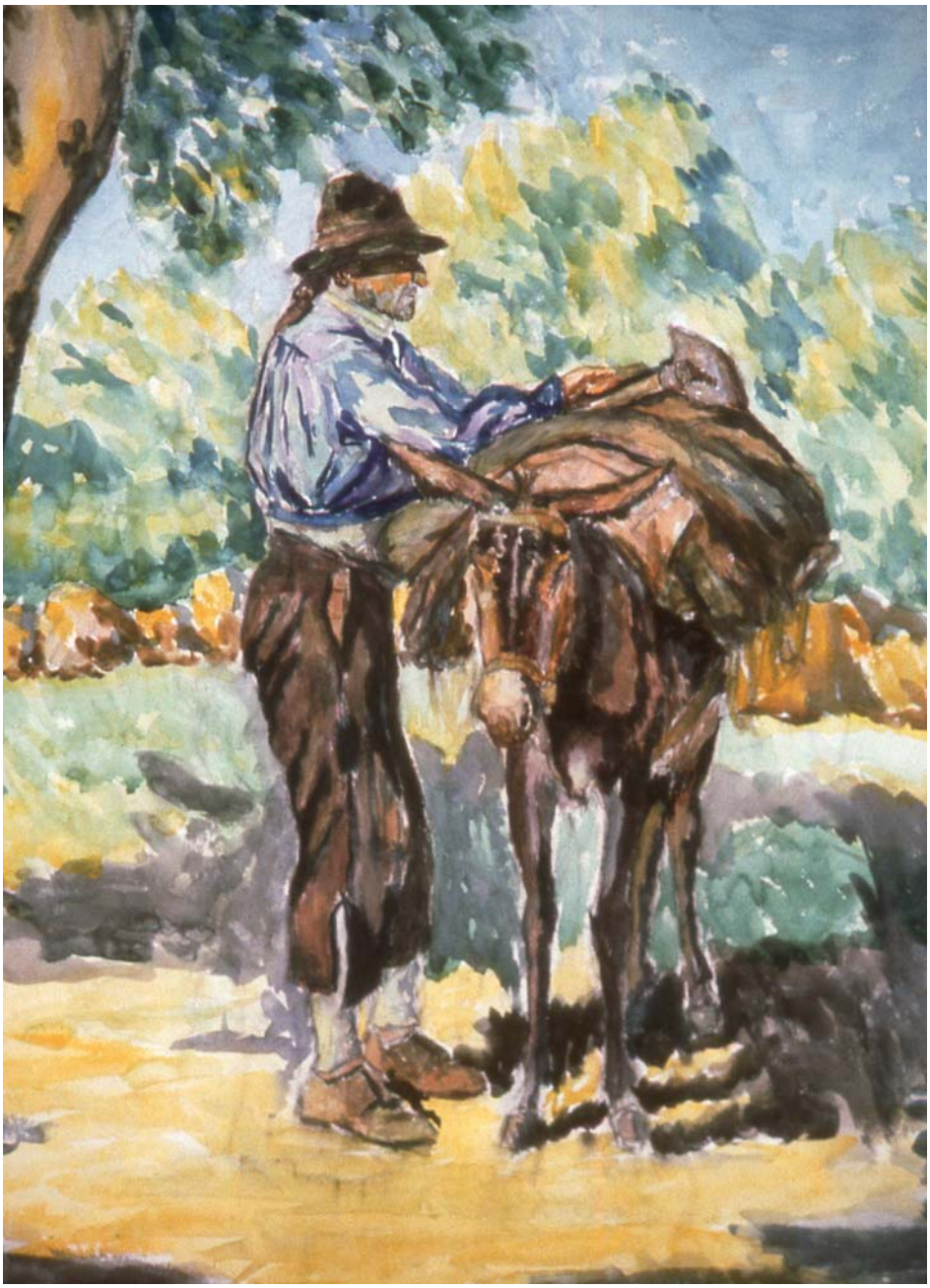


Fig. 16. *Albercano*. Fondos de la Escuela de Cerámica, Madrid.

do por los pueblos de España muchos datos etnográficos sobre el traje regional que daría como resultado la extraordinaria exposición realizada sobre el tema del traje regional en 1924. Veamos algunos ejemplos: En Candelario una parte de los alumnos pintaron el pueblo y otros, los tipos como este *Choricero* (fig. 13). O bien este *Paisaje del pueblo* (fig. 14). Al año siguiente en La Alberca, encontraron un importante conjunto de ajuares domésticos que abundaban en trajes femeninos de fiesta, como esta moza que con su *Traje de ramo,* (fig. 15), otros captaron el atuendo de trabajo masculino en este *Albercano,* (fig. 16). No hablamos aquí de mérito artístico, sino de la plasmación de un método de enseñanza basado en el conocimiento de las raíces populares cuyos modelos posaban ante los alumnos y, de alguna manera colaboraban en la enseñanza.

Es interesante señalar que, a la altura de estos años, la importancia de lo popular ya había calado en otros campos de la creación: los poetas que luego formarían la generación del 27, estudiaban los romances populares, los pintores y los alumnos de pintura retrataban a los lugareños en sus tareas diarias y, lejos de expresar ellos la crítica social, como había hecho Zuloaga, expresando el sentir de la Generación del 98, los retratos de estos años muestran la dignidad de un oficio, el orgullo de una muchacha que posa con su traje de fiesta como expresión, ahora, de una tradición que forma parte del patrimonio histórico de su pueblo. Piénsese que el propio Lorca recogía «decires» y tonadillas populares que luego interpretaba en el piano de la Residencia de Estudiantes. Todo ello determinó una fase de nuestra historia cultural muy brillante que en los días de la II República definió dos iniciativas culturales de gran importancia: La Barraca y las Misiones Pedagógicas, como modernos carros de Tespis, recorrieron los pueblos de España llevando a los lugareños la voz de nuestros clásicos; ambas derivaban directamente del impulso educativo de La Institución Libre de Enseñanza.

LITERATURA DE VIAJES Y PATRIMONIO ARTÍSTICO: VALENTÍN CARDERERA Y LOS HERMANOS BÉCQUER EN TARAZONA Y EN EL MONASTERIO DE VERUELA

Jesús Rubio Jiménez

A cualquier persona sensible le produce una profunda melancolía el conocimiento de cómo van desapareciendo las obras de la Humanidad, tan afanada en construir como en destruir a lo largo de los siglos. Son conmovedoras las cifras sobre el mínimo porcentaje de lo conservado de las culturas del pasado y más todavía saber que la causa de la desaparición de gran parte de ello son los seres humanos con frecuencia más bárbaros que civilizados. Ignorancia y superstición, codicia y enfrentamientos por el poder, cambios de gusto o simplemente desidia han sido siempre grandes aliados de la destrucción patrimonial.

No es menos fascinante, sin embargo, el conocimiento de cómo otros hombres se han esforzado siempre en conservar y transmitir para los hombres futuros las creaciones de sus semejantes. Movidos por diferentes motivos han gastado y gastan su vida al servicio de la preservación del patrimonio. Gracias a ellos se frena la labor de zapa del tiempo y se ponen límites al fanatismo destructor, a la codicia o a la desidia. Y gracias a su tenacidad disfrutamos de obras del pasado que nos conmueven y reconcilian con el ser humano. Otras veces, solo por sus trabajos queda constancia escrita o gráfica de lo que se ha perdido.

Como en estos asuntos es fácil perderse en especulaciones y en generalidades voy a realizar aquí una aproximación a tres de estos personajes –Valentín Carderera, Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer– interesados en la preservación del patrimonio y a algunos testimonios gráficos y escritos de sus viajes artísticos a Tarazona, Los Fayos y el Monasterio de Veruela. Ejemplifican bien la manera de viajar romántica y la gran preocupación de aquellos viajeros por el patrimonio artístico, su estudio, su preservación y también, su disfrute, convirtiéndolo en fuente de emociones, que expresaron amparándose en las formulaciones estéticas de *lo sublime* y *lo pintoresco*.[1]

---

[1] Una exposición sumaria en Rubio Jiménez, Jesús (1992, 1994). También, Bozal, Valeriano (1985), Monster, Wil (1991), Ortas, Esther (1999a, 1999b, 1999c).

Por fortuna, cada vez vamos contando con estudios más precisos sobre el viaje artístico y sus diferentes modalidades donde se insertan estas aventuras.[2] Continuaban la tradición ilustrada donde diferentes eruditos habían recorrido ya el país trabajando en la descripción y catalogación del patrimonio artístico. La nueva sensibilidad romántica añadió otros ingredientes a la manera de viajar ilustrada, desarrollando aún más el gusto por *lo sublime* y *lo pintoresco* con lo que el discurso literario da cuenta de las impresiones recibidas o en la representación gráfica altera la reproducción de lo contemplado, acentuando determinados aspectos.

De otra parte, las convulsas circunstancias históricas en las que realizaron sus viajes y trabajos con su sucesión de guerras civiles y desamortizaciones, hacían mucho más urgentes el estudio y preservación de muchos de aquellos monumentos y las obras artísticas que contenían, amenazados por el abandono y destinados a su segura destrucción si no se tomaban medidas de protección.

Valentín Carderera y Solano (1805-1885), pintor, coleccionista, académico e historiador del arte español, demostró a lo largo de su vida un gran interés en la preservación del patrimonio artístico y en particular, del aragonés.[3] Se había aficionado al estudio directo de los monumentos y otras obras de arte durante los años en que residió en Italia, sobre todo en Roma, protegido por los Duques de Villahermosa, entre 1822-1831. Por ello, a título individual y por su pertenencia a la Comisión Nacional de Monumentos, realizó viajes por varias zonas de España, dibujando y pintando sus monumentos a la par que emitía informes sobre su situación, apoyaba desde el seno de la comisión que se libraran partidas económicas para su sostenimiento y rehabilitación, frenaba desmanes como la tendencia a revocar los edificios o se carteaba con personas encargadas de preservar aquellos monumentos. Sus diarios de viaje, en parte todavía inéditos, contienen preciosa información sobre las circunstancias de sus viajes.[4]

Fue de los primeros que escribieron con decisión sobre la necesidad de que el gobierno de la nación tomara cartas en el asunto cuando comprobó el desas-

---

2 Helman, Edith (1953), Bonet Correa, Antonio (1992), Vega, Jesusa (2004). Sobre el viaje por Aragón en aquel periodo son indispensables los trabajos de Ortas, Esther (1999c) y Aymes, Jean René (1986).

3 Aunque está por escribir su biografía, ha habido aportaciones de interés: Madrazo, Pedro (1882), Azpiroz Pascual, José María (1981, 1987, 2010), García Guatas, Manuel (1994-1995). O en 2010 diferentes ensayos incluidos en el monográfico que le ha dedicado la revista *Argensola* y que habrá ocasión de citar.

4 Estos diarios se publicaron por vez primera en el volumen elaborado por José María Lanzarote e Itziar Arana, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera*, editado por la Institución Fernando el Católico y Fundación Lázaro Galdiano en 2013, del que nos hemos servido para realizar el presente artículo. Las referencias precisas a las informaciones que hemos extraído de este libro se dan en las notas al pie de página.

tre que suponían las guerras carlistas y la desamortización de Mendizábal para el patrimonio artístico. El Real Decreto de 25 de julio de 1835 había declarado suprimidos todos los monasterios y conventos que contasen con menos de 12 individuos profesos y exceptuaba de la venta los bienes que pudiesen ser útiles a las ciencias y a las artes. En los meses siguientes, otras disposiciones ampliaron más estas órdenes y a comienzos de 1836, la Academia de san Fernando, viendo las gravísimas consecuencias que tendría todo ello para el patrimonio artístico, instó al gobierno a dictar medidas para controlar la recogida y almacenamiento de las obras de arte desamortizadas. Carderera, que era miembro de la Academia desde 1832, advirtió enseguida que no se estaba haciendo bien aquel trabajo, ejecutado por brutos ganapanes sin miramientos.

En las páginas de *El Artista*, escribió en 1835 «Sobre la conservación de los Monumentos de Artes», lamentando las insuficientes medidas del gobierno para preservar los bienes desamortizados de interés cultural y artístico. Había visto que llegaban muchos objetos deteriorados a los improvisados almacenes tras las incautaciones; allí quedaban mal almacenados con lo que proseguía su deterioro; la poca vigilancia y la deshonestidad de quienes debían vigilar aumentaban el desastre, pues desaparecían obras sin dejar rastro; faltaban personas preparadas para valorar todo aquello y medios para evitar su destrucción:

> No pocos profesores, aun entre los más distinguidos, han desconocido el mérito e interés que encerraban un gran número de objetos de artes. El sistema de escuela en que se educaron ha contribuido a hacérselo despreciar, con gran detrimento de las artes.[5]

Frente a esta situación había que tomar decisiones adecuadas que remediaran la situación y proponía:

> Sería pues muy necesario que el gobierno aplicase el oportuno remedio a los indicados peligros enviando a las provincias y comisionando en ellas a los buenos profesores que hubiera, dotados de ilustración, probidad y decididamente amantes del arte. Estos deberían recorrer (en las provincias en que fuera posible) todos los conventos y monasterios, sobre todo los que están en despoblado; indicar las providencias necesarias para la conservación de algunos objetos inmuebles como algunos altares de mérito, sillerías de coro, sepulturas, depósitos antiguos y otras muchas cosas interesantes que tal vez pasando a poder de arrendatarios u otros poseedores, se menoscaben o absolutamente se destruyan para formar viviendas o almacenes, etc.[6]

En realidad, desde el primer número de *El Artista*, en su presentación programática, Eugenio de Ochoa ya mostraba su interés por el legado artístico monu-

---

5 Carderera y Solano, Valentín (1835).

6 Ibíd.

mental. En la sección sobre Bellas Artes de la que se hizo cargo Carderera, se quejaba de la pérdida patrimonial en España, recordando los esfuerzos de algunos ilustrados para evitarlo.[7] Habituado a estudiar los monumentos y la historia del arte en Italia, abogaba por aplicar el mismo método a España, para descubrir y en su caso preservar los monumentos y obras de arte que tanto peligraban. Y de aquí su incorporación inmediata a las comisiones nombradas a tal efecto.[8]

Era necesario que el gobierno evitara las rapiñas «enviando a las provincias, y comisionando en ellas a los buenos profesores que hubiera, dotados de instrucción, probidad y decididamente amantes del arte». Este ruego se hizo un verdadero clamor en 1840 en su artículo «Sobre la demolición de los monumentos artísticos», publicado en el *Semanario Pintoresco Español*.[9] Advertía ahora sobre la pérdida de edificios de interés artístico por su propio abandono o por su demolición para reutilizar sus materiales o simplemente el espacio que ocupaban.

Se decidió crear el Museo Nacional de la Trinidad con las obras más relevantes y otros provinciales con el resto.[10] Y fue así como se pusieron en marcha las primeras comisiones, saliendo Valentín Carderera comisionado de Madrid, para vigilar los bienes provenientes de los conventos nacionalizados en las provincias de Valladolid, Burgos, Palencia, Salamanca y Zamora, realizando una labor fundamental en la creación de sus museos provinciales.[11]

Después viajaría comisionado a otros lugares, emitiendo informes sobre restauraciones que se estaban llevando a cabo, desde que en 1845 fue nombrado vocal en la Comisión Central de Monumentos. En 1850, por encargo de la Comisión de Real Patrimonio, viajó a Sevilla para informar sobre la restauración de los Reales Alcázares de Sevilla donde, entre otros, trató al pintor Joaquín Domínguez Bécquer, restaurador de sus pinturas y que tenía su estudio en el propio Alcázar en la Sala del Apeadero.[12] Pudieron entonces quizás tener noticia de él, Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, que frecuentaban el estudio

---

7 Su intención era escribir una historia del arte español, pero hubo de hacerlo con lamentaciones, aunque también recordando a algunos ilustrados que habían comenzado a interesarse en la cuestión. Véase, *El Artista*, vol. I, pp. 2-5, 27-29, 37-39, 74-75, 99-101, 133-135, 169-172, 206-208, 241-243, 277-279. vol. II, pp. 25-27, 61-64, 121-124.

8 Bello, Josefina (1997).

9 Carderera y Solano, Valentín (1840).

10 Álvarez Lopera, José (2009).

11 Teijeira de Pablos, María Dolores (2000), Calvo Martín, Rocío (2007-2008) y Arana Cobos, Itziar (2009, 2010).

12 Analizamos sus relaciones en Rubio Jiménez, Jesús y Piñanes García Olías, Manuel (2014). Recuperamos en este libro el informe que emitió y la correspondencia posterior con Joaquín Domínguez Bécquer. De aquel viaje andaluz custodia un buen número de acuarelas y dibujos la Fundación Lázaro Galdiano.

de su familiar. Pero no tenemos constancia documental. Visitó durante este viaje también Jaén, Córdoba y Granada, inventariando monumentos que se estaban restaurando. Dibujó muchos de aquellos monumentos.

Siempre mantuvo este interés por el patrimonio y en «Sobre demolición de los monumentos artísticos», decía:

> No nos cansaremos en llamar la atención del gobierno, como otras veces lo hemos hecho, para poner coto a estos actos del más refinado vandalismo. ¿No ha habido alguna real orden para exceptuar del anatema de demolición algunos monasterios célebres y brillantes monumentos del arte nacional? […] ¿No habría algún expediente para salvar algunas capillas, altares, sepulcros ricos en bellos mármoles y labrados con singular primor, y que los propietarios de ahora no los aprecian más que como un montón de piedras para construir una pared? […] Con tantas convulsiones políticas desde el año 8, han desaparecido de los conventos la mayor parte de las preciosidades de arte manuales, […] así lo que quedaba en la última supresión, era muy poco comparativamente con lo que antes había. Este poco se ha descuidado, se ha abandonado, deteriorado y perdido sobre todo en nuestras provincias del norte y occidente.
>
> ¡Así convertimos el oro en polvo! ¿Por qué la nación ha de renunciar a estas preciosidades que con el tiempo nos pueden atraer tesoros? ¿No vemos que todas estas obras son también trofeos y muy grandes testimonios del genio español?[13]

El hecho es que fue dibujando numerosísimos monumentos y obras de arte de diferentes provincias españolas, que hoy son una fuente fundamental para el estudio patrimonial, estando Aragón, como es natural, muy representado. Las principales colecciones se hallan en la Biblioteca Nacional, en la Academia de San Fernando, en los museos del Prado y de Huesca, en la Hispanic Society de Nueva York y sobre todo en la Fundación Lázaro Galdiano que tutela una gran colección de varios cientos de obras entre acuarelas y dibujos, procedentes de su colección y relativas en su mayor parte a estos asuntos. De ellas, más de doscientas corresponden a Aragón, a monumentos de las provincias de Huesca y Zaragoza, que pueden enriquecerse notablemente con dos álbumes de la familia Villahermosa.[14] Si se toma la totalidad de aquellas obras y se añaden los escritos –buena parte aún inéditos– que las arropan, se puede decir, que constituyen un *viaje artístico* por España que no envidia a la series de Parcerisa en los once volúmenes de *Recuerdos y bellezas de España*, a la *España Artística y Monumental*, de Genaro Pérez Villaamil y a otros. De hecho, algunas de las imágenes de estos se crearon a partir de apuntes de Carderera.

---

13 Carderera y Solano, Valentín (1840).

14 Descripciones de estos fondos en los estudios generales citados. Además, Saguar Quer, Carlos (2005) y Yeves, Juan Antonio (2010).

De las obras aragonesas, las más estudiadas han sido las que tienen que ver con la provincia de Huesca, mientras que el resto quedan a un lado o han sido solamente abordadas circunstancialmente como ha hecho Carmen Gómez Urdáñez con motivo de la restauración de la catedral de Tarazona.[15] Los dos álbumes de la familia Villahermosa esperan todavía un estudio y edición que sobrepase las informaciones impresionistas periodísticas.[16] El estudio de José María Lanzarote Guiral e Itziar Arana que se cita después palia esta carencia.

Lanzarote Guiral ha señalado distintas maneras en que fueron aprovechadas algunas de aquellas acuarelas y dibujos en el siglo XIX, aportando ejemplos de cómo sirvieron de base para xilografías de publicaciones periódicas como el *Semanario Pintoresco Español* o en *El Museo Universal*; otras fueron utilizadas en Francisco Javier Parcerisa en los volúmenes de *Recuerdos y Bellezas de España* o por Genaro Pérez Villaamil en *España Artística y Monumental*.[17] Es decir, los dibujos y acuarelas de Carderera son uno de los estratos sustanciales de la *literatura pintoresca* de mediados del siglo XIX, reforzando otras actividades suyas en el mismo sentido como fue la dirección de la importante sección del *Semanario Pintoresco español* titulada «España Pintoresca. Viajes y Bellas Artes». Realizó en ella una notable labor haciendo visibles monumentos españoles ignorados, entre otros varios aragoneses: San Juan de la Peña, el castillo de Montearagón, una vista panorámica de Huesca, etc.

La reproducción gráfica del patrimonio arquitectónico español tiene en la obra de Carderera a uno de sus mejores cultivadores en aquellos años y representado como se hacía en las expediciones artísticas románticas: sumando vistas panorámicas con otras más cercanas o detalles de la decoración. Prestando también atención al contenido de los inmuebles con la reproducción de obras artísticas significativas: esculturas, retablos, tumbas, etc. Son pocos los dibujos de paisaje y más bien se trata de vistas de monumentos integrados en un paisaje natural o urbano, mostrando la acción de la naturaleza y el tiempo sobre las obras humanas. A Carderera le interesaban tanto los monumentos religiosos –iglesias, catedrales, monasterios, claustros– como la arquitectura civil: castillos, palacios, fortificaciones, vistas urbanas. En menor medida se ocupó también en tomar apuntes de indumentaria o joyas, porque cada vez había más interés en conocer con precisión también este aspecto, ya fuera en obras del pasado, ya atendiendo a la realidad presente y a sus tipos particulares.

---

15 Gómez Urdáñez, Carmen (2009), con utilización de dibujos de V. Carderera. O como meras ilustraciones para su estudio sobre el monasterio de Veruela por Pérez Giménez, Manuel Ramón (2006). Ahora Lanzarote Guiral, José María (2010).

16 Crespo, G. (1997).

17 Escosura, Patricio de la (1842-1850). Ariño Colás, José María (2007). Arias Anglés, (1980, 1986).

Sus trabajos son verdaderos inventarios que hoy, cuando tantos de aquellos monumentos han desaparecido o han sufrido grandes cambios, nos permiten visualizar su situación a mediados del siglo XIX.

Menos atención se ha prestado a la literatura que acompañó a ese trabajo gráfico, pero algún testimonio se puede aducir. Por ejemplo, la revista *La Aurora* publicó una crónica narrando su visita con otros dos personajes al monasterio de san Juan de la Peña en los años en que se creó el Liceo Artístico y Literario de Huesca. Fue cuando llegó a la ciudad Eugenio de Ochoa como jefe político y se creó también la correspondiente comisión provincial de monumentos en 1844.[18] Encajan sus palabras en este artículo a la perfección en la tradición del viaje artístico con una vivencia de *lo sublime* y de *lo pintoresco* en determinados lugares y monumentos. Vivencias que se conocerán mucho mejor cuando se publiquen sus *diarios* de viaje que quedaron inéditos y que se han conservado en el archivo de la familia. Con ellos se siguen perfectamente sus movimientos por Aragón donde realizó una labor encomiable. En concreto aquí voy a remitir a sus anotaciones durante sus viajes en 1840 y 1862, que dieron lugar también a las imágenes que comentaremos sobre Tarazona, Los Fayos y el monasterio de Veruela, que forman parte de la colección de la Fundación Lázaro Galdiano.[19] Vistos como conjunto componen el boceto de un *viaje artístico* a los lugares citados. Los materiales gráficos, que van del apunte directo a su terminación posterior en el estudio en algunos casos, nos devuelven a la frescura e inmediatez de aquel modo de viajar. Cuando se publiquen sus apuntes de viaje se podrá apreciar otro tanto en sus escritos.

Como es sabido, las obras pintorescas editadas no eran el resultado de un trabajo inmediato y directo, sino fruto de complejos procesos de elaboración en los cuales la recogida de materiales gráficos y la información descriptiva formaba

---

18 *La Aurora,* 25, 18 de octubre de 1840. García Guatas, Manuel (2000).

19 Los originales se encuentran en el archivo de la familia Carderera y se publican completos en *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección de Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano*, *la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, por José María Lanzarote Guiral e Itziar Arana Cobos, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Fundación Lázaro Galdiano, MMXIII [2013]. Son: *Viaje a Aragón verificado en 1840 a Calatayud, al monasterio de Piedra, a san Juan de la Peña, a Zaragoza, a Veruela, a Sigena, Huesca y Zaragoza. Desde el 9 de septiembre de 1840 hasta el 18 de febrero de 1841*. Y *Diario de mi viaje a las provincias de Navarra y Aragón desde el 24 de julio hasta el 8 de noviembre de 1862*. Su texto en pp. 403-418 y 441-450. Resulta muy esclarecedora la semblanza de Itziar Arana, que no tuve ocasión de leer cuando se redactó este trabajo. Para sus viajes por Aragón y la preservación de su patrimonio, pp. 24-34. Y el estudio de Lanzarote Guiral, pp. 43-54. En pruebas vi sus comentarios relativos a Tarazona, Los Fayos y Veruela, según se especifica después (pp. 122-154).

parte de las primeras fases, es decir, materiales como los que aquí analizo. La creación de estas imágenes tiene que ver con todo lo dicho antes sobre la manera de viajar romántica pero hay que añadir ahora su relación con la familia Villahermosa y los intereses que estos tenían en los tres lugares visitados, entre otros, la propiedad de un palacio en Los Fayos, el mantenimiento de un panteón familiar en Veruela y la recuperación de algunas otras obras de arte depositadas en el monasterio. Los Villahermosa están omnipresentes en la vida de Carderera.[20]

Durante aquellos años, Carderera realizó dos viajes a Tarazona y Veruela y en la documentación sobre la Junta de Conservación del monasterio, que ha estudiado Manuel Ramón Pérez Giménez, aparece aludido en diferentes ocasiones y también el duque de Villahermosa, que colaboró en el mantenimiento del monumento.[21] Las obras de las que hablamos se realizaron durante estos dos viajes. Por vía indirecta se puede precisar un poco más su relación con el monasterio, por ejemplo, cuando editó en 1866 los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, de Jusepe Martínez, Carderera nombrará en algún momento el hoy desaparecido retablo y otras obras. O también lo había hecho en su *Iconografía española*. Existen otros documentos escritos en el archivo familiar con información complementaria en los que aquí no voy a entrar.

Un término se repite con machacona insistencia en los *diarios* de Carderera para referirse a aquellos lugares aragoneses a los que viajaba: *pintoresco*. Se había generalizado ya y su reiteración es un aviso o recordatorio del tipo de viaje de que hablamos. Esther Ortas y Elisa Sánchez Sanz, de hecho, han trazado todo un panorama sobre el *viaje pintoresco* por Aragón donde pueden inscribirse estos viajes de Carderera, a quien lugares como el monasterio de Piedra, San Juan de la Peña, determinados paisajes del Pirineo o los lugares aquí analizados le suscitaban comentarios sobre su carácter pintoresco.

Debemos ceñirnos a los dos breves recorridos que nos importan. En 1840, salió de Zaragoza el 11 de noviembre en viaje a Tarazona en diligencia a las seis de la mañana, llegando a Tudela a las cinco de la tarde. Visitó la ciudad el día 12 y el día 13 se desplazó en un calesín hasta Tarazona, pasando por Cascante y por Tulebras, cuyo monasterio pintó. A las 12 estaba pintando en Monteagudo el palacio de San Adrián, una de sus vistas más pintorescas, y llegaron finalmente a Tarazona, alojándose en casa del administrador del duque de Villahermosa.

---

20 Es llamativo por ejemplo que en *El Artista* ya se reprodujera litográficamente una figuración de la Ínsula Barataria, realizada por Asselineau, cuya acuarela original, obra de Carderera, se halla en los álbumes Pedrola firmada el 16 de enero de 1832. Se trata de una vista de Alcalá de Ebro y en ella figuran el duque y dos acompañantes. En primer plano el pintor de espaldas pintando. El dato en Lanzarote Guiral, art. cit., p. 169.

21 Pérez Giménez, Manuel Ramón (2006).

El día 14 anduvo pintando el claustro de la catedral. El día 15, domingo, dibujó el palacio episcopal y después de comer, la vista de la catedral desde la casa de Aysa. Mucho frío todo el día.

El día 16 dibujó el fosal de la Seo por la mañana y por la tarde sentado en una silla colocada entre zarzas, lo que da medida del relativo abandono del lugar.

El día 17 salió hacia Veruela a las ocho de la mañana, llegando a las diez. Por la tarde estuvo dibujando y al anochecer fue a Vera donde durmió. Al día siguiente, visitó el pueblo y después fue al monasterio donde anduvo dibujando y después volvieron a Tarazona.

Los días 19 y 20 los pasó dibujando en Tarazona y realizó su vista panorámica de la ciudad. El 21 de noviembre se desplazó a Los Fayos en una pequeña excursión que dio como resultado dos vistas pintorescas. Los días 22 y 23 continuó en Tarazona, dibujando primero el palacio episcopal y terminando algunos retratos, antes de iniciar la vuelta de su viaje por Tudela.

En el viaje de 1862, todo fue aún más rápido y visitó Tarazona y Veruela entre los días 22 y 28 de septiembre. Repitiendo el itinerario: en diligencia hasta Tudela y con un carruaje desde esta a Tarazona. En esta ocasión estuvo más tiempo en Veruela y esto redundó en una mayor abundancia de dibujos sobre el monasterio.

El viaje narrado por Bécquer en las cartas *Desde mi celda* sigue el mismo itinerario de Carderera desde Tudela y ambos dan noticias sobre los viajeros o lo que van viendo durante el desplazamiento desde Tudela en coche hasta Tarazona y desde allí al monasterio en mula. Gustavo Adolfo, sin embargo, desarrollará más las *impresiones del viaje*, que abren su prosa hacia la modernidad. El discurso de Carderera, por el contrario, es mucho más conservador y remite al modo de viajar de los ilustrados, afanados sobre todo en inventariar el patrimonio.

En la elaboración de un hipotético *viaje artístico*, aquellas imágenes serían reordenadas y acompañadas con textos explicativos que desarrollarían las anotaciones del diario durante los dos viajes más otros datos eruditos, que podrían dar lugar a un itinerario más o menos como el que sigue: En Tarazona se suman algunas vistas panorámicas de la ciudad con otras de monumentos concretos y sobre todo de la catedral, contemplada a vista de pájaro pero también descendiendo hasta los detalles decorativos y atendiendo tanto a la arquitectura religiosa como a la civil.

La mayor parte de las imágenes de Tarazona que conocemos corresponden al viaje de 1840, pero elaboró alguna más en 1862 cuando recorrió Aragón para aconsejar sobre el mantenimiento de monumentos y tratando de que no se siguieran destruyendo o revocando las fachadas. En Tarazona se preocupó del friso de la coronación de Carlos V que decora la fachada del ayuntamiento y recomendó que no revocaran los muros. La ciudad en vista panorámica da lu-

gar a interesantes composiciones (fig. 1). Y aún pintó otra vista de la ciudad en la que se destacan la plaza de toros hexagonal y al fondo la silueta de la catedral. Vista tomada desde lo alto de la ciudad antigua. En primer plano, la plaza de toros vieja, construida en el siglo XVIII. Al fondo la catedral, con su torre, cimborrio y pórtico (figs. 2 y 3).

Una nueva vista de la ciudad alta de Tarazona está tomada desde la orilla del Queiles y en ella se destacan: el palacio episcopal y el campanario de la iglesia de la Magdalena.

En otra vista, pero esta ya del viaje de 1862, Carderera centra mucho más su atención en el palacio con el aspecto que presentaba tras sus últimas construcciones que dejaron su aspecto medieval enmascarado por las reformas renacentistas que proporcionaron a esta construcción una elegante fachada hacia el sur, frente al río Queiles y a la catedral, en la que destaca una doble galería de arquillos (fig. 4).

Pero naturalmente, si un edificio destaca en el conjunto ese es la catedral de Santa María de la Huerta con su mezcla de estilos, que además objetivaba lo más querido y buscado por aquel viajero (fig. 5). Se trata de una vista de conjunto mostrando la variedad de estilos y su superposición. Debió pintarla en el viaje de 1840. Y sin fecha también se encuentra otra vista lateral, con sus capillas radiales y sin que haya sido coloreada como la anterior (figs. 6 y 7).

Carderera dibujó el cimborrio y tuvo el cuidado de colorear sus azulejos con colores que en una elaboración posterior de estudio podían dar lugar a una lámina iluminada como las que se encuentran en otras grandes obras pintorescas. Es un buen ejemplo de cuánto le interesaba el arte mudéjar que todavía no había sido estudiado (fig. 8).

Para realizar su vista del interior del crucero de la Catedral de Tarazona, Carderera se situó en el hastial norte, desde donde se contemplaba la sucesión de estilos que la componen, desde el original gótico en los arcos y tribuna hasta las reformas renacentistas que completaron el cimborrio y la portada del fondo, que corresponde con la portada principal del templo. A la izquierda del dibujo, unas barandillas indican la situación del altar mayor. El cimborrio queda sustentado por trompas en forma de venera, que se decoran con esculturas de los evangelistas, y sirven para pasar del espacio cuadrangular que define la intersección de la nave central con el transepto al octogonal del cimborrio.[22]

Una vez dentro, habrá lugar para presentar su característico claustro (fig. 9). El claustro de la Catedral de Tarazona, una de las obras más destacadas del mudéjar en Aragón, se comenzó a construir en 1357, tras la destrucción del

---

22 En el comentario de esta imagen tengo en cuenta la información de Lanzarote Guiral (2013) cat. nº 45, p. 130, sobre la disposición de los diferentes elementos.

Fig. 1. *Tarazona con la torre de la iglesia de la Magdalena*.
19 de noviembre de 1840.
Lápiz, tinta y aguada sobre papel.
318 x 459 mm.
Inventario: 9621.
Signatura topográfica: ED 5-12-31.

Fig. 2. *Tarazona con la Catedral y la plaza de toros.*
20 de noviembre de 1840.
Lápiz y acuarela sobre papel.
263 x 354 mm.
Inventario: 9197.
Signatura topográfica: ED 5-3-16.

Fig. 3. *Tarazona con la iglesia de la Magdalena y el palacio episcopal*.
Noviembre de 1840.
Lápiz y acuarela sobre papel.
243 x 315 mm.
Inventario: 9352.
Signatura topográfica: ED 5-6-6.

Fig. 4. *Palacio episcopal de Tarazona.*
29 de septiembre de 1862.
Lápiz y aguada sobre papel.
271 x 345 mm.
Inventario: 9337.
Signatura topográfica: ED 5-5-34.

Fig. 5. *Fachada de la Catedral de Tarazona.*
15 de noviembre de 1840.
Lápiz y aguada sobre papel.
225 x 294 mm.
Inventario: 9837.
Signatura topográfica: ED 5-14-31.

Fig. 6. *Fachada de la Catedral de Tarazona.*
Entre 1840 y 1862.
Lápiz sobre papel.
133 x 208 mm.
Inventario: 9747.
Signatura topográfica: ED 5-12-30 (b).

Fig. 7. *Detalle del cimborrio de la Catedral de Tarazona.*
1840.
Lápiz y acuarela sobre papel.
158 x 147 mm.
Inventario: 9290.
Signatura topográfica: ED 5-5-3 (a).

Fig. 8. *Interior de la Catedral de Tarazona.*
1840.
Lápiz, aguada y acuarela sobre papel.
319 x 220 mm.
Inventario: 9155.
Signatura topográfica: ED 5-2-28.

primitivo durante la guerra de los Dos Pedros. Valentín Carderera dejó constancia de su interés y admiración, así como de su estado cada vez más deteriorado como tantos otros monumentos y de aquí que no faltaran los elementos arquitectónicos sustanciales pero también las zarzas y los jaramagos que los iban deteriorando, reintegrándolos a la naturaleza (fig. 10).[23]

El claustro es de planta cuadrada y tiene siete tramos por crujía cubiertos de bóveda de crucería estrellada. La arcada que abre cada tramo al patio central está cerrada por grandes celosías caladas de yeso con labor de filigrana. La parte superior de este cerramiento tiene en el centro un óculo flanqueado por ventanas, también con yeserías caladas. Es una obra de comienzos del XVI en la que se combinan elementos góticos y mudéjares (fig. 11).

En este dibujo Carderera presta atención a las columnas y a las celosías caladas de yeso con labor de filigrana (fig. 12).

A pesar de los destrozos, el claustro resultaba de gran impacto visual y fue admirado por otros viajeros, como Quadrado, quien destacaba al describirlo cómo sus calados, al proyectarse en el suelo con la luz, daban lugar a fantásticas composiciones.

Desde Tarazona Carderera hizo una breve excursión a Los Fayos, que se halla a pocos kilómetros de Tarazona, en el fondo de un valle por lo cual sus casas tenían un aspecto pintoresco y curioso.[24] Era una de las localidades del señorío de los condes de Luna en el Moncayo desde mediados del siglo XV y pasó a la casa ducal de Villahermosa a comienzos del XVI. Pintó dos vistas y como de costumbre recogió información sobre los lugares y en particular sobre el estado de las propiedades de los duques (fig. 13).

En esta vista, tomada desde el sureste, Los Fayos se ven sobre el fondo de la pared rocosa que protege la población. Sobresalen del caserío la iglesia parroquial de Santa María Magdalena con campanario mudéjar y el palacio de los duques con su planta cuadrada a su lado.

En el centro de la pared trasera de roca se aprecia la entrada de la cueva de Caco, a gran altura, formando un gran arco y a la izquierda la entrada de la llamada cueva del Castillo de los moros, cegada por un muro de tapial (fig. 14).

La otra vista representa la entrada de una de las cuevas y corresponde a la fachada de la ermita de San Benito, construida en una hendidura entre los peñascos al oeste de la población de Los Fayos. La gran grieta en los farallones se cierra con varios arcos de descarga y un muro en el que se abren el acceso bajo

---

23 En el comentario de esta imagen y las dos siguientes tengo en cuenta los comentarios de Lanzarote Guiral (2013), cat. nº 46 a 49, pp. 131-133, donde además de transcribir la descripción de este lugar por Carderera trae a colación el comentario de Quadrado.

24 En el comentario de la estancia en Los Fayos, y en el análisis de las imágenes utilizo la información ofrecida por Lanzarote Guiral (2013), cat. nº 51 y 52, pp. 135-137.

Fig. 9. *Claustro de la Catedral de Tarazona.*
14 y 16 de noviembre de 1840.
Lápiz y acuarela sobre papel.
282 x 377 mm.
Inventario: 9836.
Signatura topográfica: ED 5-14-30.

Fig. 10. *Detalles del claustro de la Catedral de Tarazona.*
14 de noviembre de 1840.
Lápiz sobre papel.
265 x 242 mm.
Inventario: 9292.
Signatura topográfica: ED 5-5-4 (a).

Fig. 11. *Detalles decorativos del claustro de la Catedral de Tarazona.*
14 de noviembre de 1840.
Lápiz sobre papel.
159 x 149 mm.
Inventario: 9291.
Signatura topográfica: ED 5-5-3 (b).

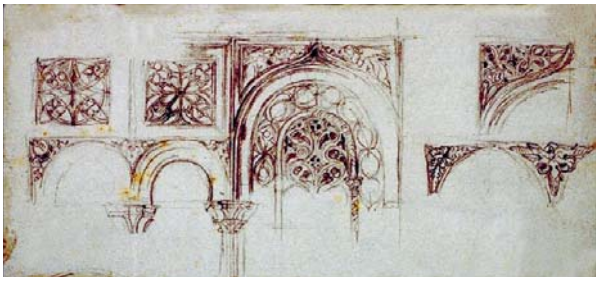


Fig. 12. *Detalles del claustro de la Catedral de Tarazona.*
14 de noviembre de 1840.
Lápiz sobre papel.
138 x 295 mm.
Inventario: 9293.
Signatura topográfica: ED 5-5-4 (b).

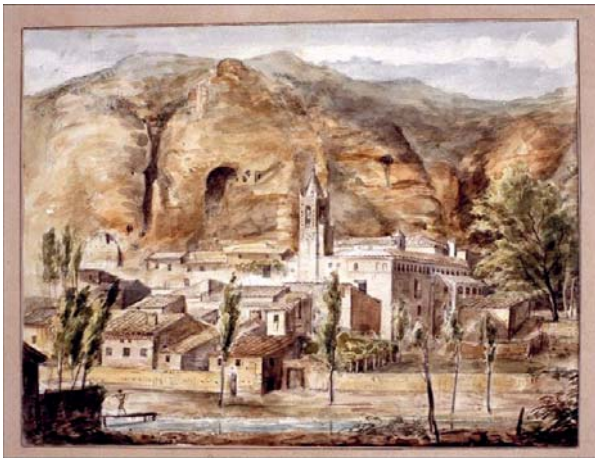


Fig. 13. *Los Fayos desde el molino.*
21 de noviembre de 1840.
Lápiz y acuarela sobre papel.
231 x 299 mm.
Inventario: 9166.
Signatura topográfica: ED 5-2-37.

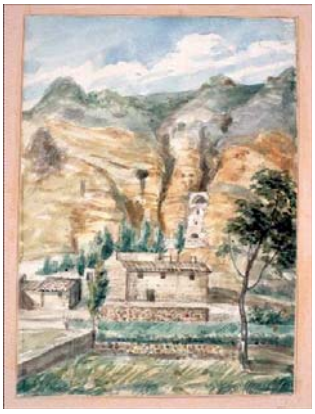


Fig. 14. *Los Fayos con la ermita de San Benito.*
21 de noviembre de 1840.
Lápiz y acuarela sobre papel.
259 x 188 mm.
Inventario: 9796.
Signatura topográfica: ED 5-13-24.

de arco medio punto y una hornacina que acoge el santo titular. Es un santuario rupestre, de reducidas dimensiones, que contó con el patrocinio de los duques de Villahermosa. Completan la composición construcciones populares y campos de cultivo en el primer término.

La breve excursión a Los Fayos le dio oportunidad por lo tanto de salir de lugares más tópicos y quizás más conocidos y de dibujar rincones aldeanos donde la integración de las viviendas humanas en la naturaleza se mostraba en cualquier caso completa.

La visita a Veruela, por el contrario, suponía acercarse a uno de los conjuntos monumentales aragoneses de mayor historia y prestigio, aunque se encontrara entonces en un estado lamentable. El Monasterio de Veruela padeció en el siglo XIX tres abandonos que marcaron su decadencia: el primero durante el gobierno napoleónico, el segundo durante el Trienio Liberal y el definitivo, con la Desamortización de Mendizábal en 1836. La subasta pública del monasterio se produjo en 1844, tras casi diez años de abandono, en los que se consumaron graves pérdidas tanto de su patrimonio artístico, incluido el retablo del altar mayor, como de su archivo y biblioteca. Dividido en seis lotes, el *Boletín de la Provincia de Zaragoza* el 28 de julio de 1844 anunciaba la subasta del monasterio y sus tierras circundantes.

La implicación de una serie de gentes de Tarazona y Borja evitó su demolición. A iniciativa de estos, la Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza reclamó el sexto lote que incluía la parte mayor de los edificios monásticos y después se creó una Junta de Conservación con representantes de ambas poblaciones, que presidió el canónigo de la Catedral de Tarazona, José María Purroy, hasta su muerte en enero de 1866. La abundante correspondencia del turiasonense Mariano Azpeitia, uno de los miembros de aquella Junta, y de Purroy con Carderera permite seguir con detalle sus esfuerzos para salvar Veruela[25]. Superados los pleitos con los propietarios de los lotes de tierras anejos al monasterio, en 1846 se realizaron obras de restauración financiadas por la Comisión Central de Monumentos, que concluyeron con la reapertura al culto de la iglesia monástica en 1849, bajo el patrocinio de los duques de Villahermosa. Estos desempeñaron un importante papel en la salvaguarda del legado artístico de Veruela y aconsejados de Valentín Carderera, reclamaron la propiedad de una serie de bienes de la familia, como el retrato de Hernando de Aragón, atribuido a Roland de Moys, que se conserva en Pedrola.

Los nuevos rituales de sociabilidad burgueses dieron vida y alguna prosperidad al Monasterio de Veruela pues la Junta de Conservación encontró en el

25 Lanzarote Guiral (2013), p. 138.

incipiente turismo un nuevo recurso para mantener el conjunto y creó, dentro del monasterio nuevo, una hospedería, un lugar de descanso al que acudían viajeros en busca de la naturaleza. En una guía publicada en 1861, *El monasterio de Veruela: sitio de verano*, se detallaban los atractivos del lugar: paseos y meriendas, siestas y tertulias en la Cruz Negra.

Gracias a los diarios de viaje que acaban de salir publicados sabemos que «Carderera visitó Veruela en dos ocasiones. La primera el 17 de noviembre de 1840, hizo noche en Vera y regresó al día siguiente para realizar varios dibujos. Carderera encontró un monasterio, que, si bien daba muestras de abandono, todavía conservaba buena parte de su ajuar litúrgico y así lo describe en su diario. En los papeles de Carderera han encontrado después los historiadores información imprescindible para conocer parte del mobiliario desaparecido del monasterio como su retablo que él llegó a ver y a describir con lo cual sus visitas han resultado de importancia definitiva para el conocimiento del monasterio. Incluso muchos años después de la destrucción de este retablo, Carderera envió un apunte del mismo a la comunidad jesuita que se había hecho cargo de Veruela. No sabemos si este fue producto de su memoria o un dibujo que había conservado» de sus visitas, ya que hubo una segunda vista[26].

Como afirma Lanzarote Guiral, «la segunda de las visitas de Carderera se produjo en septiembre de 1862. Estuvo cuatro días alojado en su hospedería, que estaba abierta desde hacía años en el monasterio, según detalla en su diario. Tuvo tiempo para familiarizarse con el conjunto monumental y para dibujarlo y por ello son de esta segunda visita la mayor parte de las pinturas que se conservan. Además de los dibujos de la Fundación Lázaro Galdiano, habría que añadir otro que se conserva en la Biblioteca Nacional con detalles de la portada principal del monasterio de Veruela: dos capiteles, uno de ellos apenas esbozado, y el cimacio con motivo de ajedrezado»[27]. Y también los álbumes de los Villahermosa contienen otras muestras, que deberán ser tenidas en cuenta en la reconstrucción completa de los viajes del erudito aragonés.

Del monasterio de Veruela se ofrecen tanto vistas panorámicas como otras parciales o estudios de detalles arquitectónicos y decorativos. Lo llamativo es lo codificado que se encontraba el modo de representación de los monumentos y

---

26 Lanzarote Guiral (2013) p. 139. Y Rubio Jiménez, Jesús (1990) y Rubio Jiménez, J. y Centellas Salamero, R., eds. (1999).

27 Dibujo a lápiz y aguada, se podría fechar en 1862, 151 x 95 mm. Inscripciones manuscritas a lápiz «en Veruela» «Veruela. Arag». Procede de la «segunda adquisición Carderera». Biblioteca Nacional, Dib/18/1/7797. Véase Lanzarote Guiral (2013), nº cat. 235, p. 349. Debo su conocimiento a Juan Antonio Yeves, a quien agradezco sus facilidades también para la consulta de los fondos de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

que debe lo suyo a la tradición académica ilustrada más o menos potenciada por la literatura pintoresca posterior. El conjunto de los apuntes sobre un monumento van desde su ubicación en un paisaje hasta la presentación de detalles pequeños en los que la erudición hurga para determinar estilos o aspectos decorativos.

Los pasos que ofrece Carderera vienen a ser los mismos que encontramos en los álbumes y estampas de Valeriano Bécquer, aunque naturalmente este desarrolló en su larga estancia mucho más las vistas y los detalles. Ante el Monasterio de Veruela se sitúa la célebre Cruz Negra y la entrada consiste en una torre de planta cuadrada, coronada por un cuerpo octogonal, con dos torreones bajos de planta semicircular. Ante esta torre una barbacana almenada. La vegetación otorga a este espacio y vista un carácter *pintoresco* que Valeriano Bécquer acentuaría en sus composiciones (fig. 5). Pero no tiene tampoco el dramatismo de la litografía de Parcerisa en *Recuerdos y bellezas de España. Aragón* (1844). Carderera se mueve en la estética de lo pintoresco como es habitual en él (fig. 16).

Se da mayor protagonismo a la muralla del monasterio y a la torre de entrada en otra de las vistas exteriores que fecha, sin embargo, semanas más tarde de su estancia en el monasterio (fig. 17).

Ingresando ya en el monasterio, trazó un dibujo muy acabado de la torre y de la fachada de la iglesia de Veruela tomadas desde la calle de acceso y con parte de los edificios colindantes como el palacio abacial. El efecto de la perspectiva hace que no se aprecie la fachada con toda su esbeltez sino como semihundida. Pero esto se debe a la diferencia de altura entre el paseo y la base de la iglesia que se halla más honda (fig. 18).

En esta otra vista inacabada se visualiza más completa la fachada de la iglesia, la vegetación que ha desarrollado le da un aspecto más pintoresco, aunque menos fiel en opinión de Lanzarote Guiral (fig. 19). Siempre atento a los aspectos decorativos, Carderera hizo un apunte de los herrajes de la puerta y en la misma hoja también detalles de la imposta piedra románica del altar, según localización del estudioso citado[28] (fig. 20). En otra hoja, detalles de la decoración de las arquivoltas de la portada románica de Veruela (fig. 21).

El enorme conjunto del monasterio de Veruela daba lugar a muchos rincones desde los que se podían tomar vistas pintorescas. Esta de la cabecera románica de la iglesia es de las más hermosas y menos conocidas aun hoy. En ella se ve el gran ábside central rodeado por un deambulatorio y cinco absidiolos semicirculares. La inclusión de una figura, un convencional monje cisterciense le da cierto aire intemporal y evocador, pero nada tiene que ver con la realidad del momento en que fue dibujada, puesto que el monasterio carecía de comunidad religiosa. Otra

28 Lanzarote Guiral (2013) cat. nº 57, p. 144.

Fig. 15. *Entrada principal al recinto amurallado del Monasterio de Veruela.*
25 y 28 septiembre de 1862.
Lápiz y aguada sobre papel.
229 x 316 mm.
Inventario: 9246.
Signatura topográfica: ED 5-4-17.

Fig. 16. *Entrada principal al recinto amurallado del monasterio de Veruela.*
25 y 28 septiembre de 1862.
Lápiz sobre papel.
154 x 206 mm.
Inventario: 9201.
Signatura topográfica: ED 5-3-36 (a).

Fig. 17. *Fachada de la iglesia del Monasterio de Veruela.*
25 de noviembre de1840.
Lápiz, aguada y acuarela sobre papel.
220 x 259 mm.
Inventario: 9548.
Signatura topográfica: ED 5-9-16.

Fig. 18. *Fachada de la iglesia del Monasterio de Veruela.*
1840 ó 1862.
Lápiz y aguada sobre papel.
248 x 335 mm.
Inventario: 9547.
Signatura topográfica: ED 5-9-15.

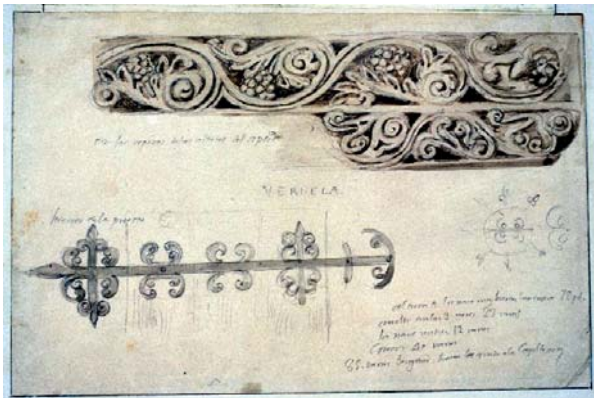


Fig. 19. *Detalles decorativos de la iglesia del Monasterio de Veruela.*
1840 ó 1862.
Lápiz y aguada sobre papel.
203 x 310 mm.
Inventario: 9093.
Signatura topográfica: ED 5-3-32 (b).

Fig. 20. *Detalles decorativos de las arquivoltas de la portada de la iglesia del Monasterio de Veruela.*
1840 ó 1862.
Lápiz sobre papel.
106 x 107 mm.
Inventario: 9848.
Signatura topográfica: ED 5-14-28 (c).

vista menos pintoresca es la que presenta la entrada al monasterio viejo y los edificios colindantes, más espaciosa y fiel documentalmente (fig. 22).

Si pasamos al interior, llama la atención la excelente composición de la escalera del monasterio nuevo de Veruela que fue construida en 1668. Recoge la grandiosa caja de la escalera y su cúpula decorada con labores de estuco policromado; «en ellas aparecen las imágenes de San Bernardo, San Benito y ángeles músicos y, también, motivos heráldicos»[29] (fig. 23).

El magnífico claustro de Veruela fue también dibujado, pero sectorialmente, recogiendo elementos decorativos o dependencias concretas (fig. 24).

No faltan dibujos donde se da cuenta de la decoración realizada con yeso en distintos sitios del de los arcos del claustro superior de Veruela (fig. 25).

Los capiteles representados son de las crujías del claustro (fig. 26). El capitel románico –en el dibujo a la izquierda y arriba– corona uno de los parteluces del ingreso a la sala capitular del claustro. Los otros, góticos, pertenecen a las columnas que sostienen las bóvedas del claustro (fig. 27). Este dibujo se encuentra en un soporte en el que aparecen otros dibujos de distintos lugares de Aragón. Por la cartela sabemos que se trata de un capitel del claustro del Monasterio de Veruela[30] (fig. 28).

La entrada de la sala capitular del monasterio de Veruela con su combinación de románico en la obra original y el gótico de las crujías del claustro aparece en dos obras. Es probable que fuesen realizadas durante la visita de 1840, en opinión de Lanzarote Guiral[31] (figs. 29 y 30).

Pedro de Atarés (ca. 1083-1152), fue nieto del infante don Sancho, hijo natural de Ramiro I, y fundador del monasterio en 1146. Recibió sepultura en el altar mayor y sus hijos fueron sepultados en el claustro. Tres dibujos del día 25 de septiembre de 1862 los recogen (figs. 31 y 32).

No mucho después los iba a dibujar Valeriano Bécquer y sobre sus dibujos se elaboraron las estampas que incluyó *El Museo Universal* el 9 de diciembre de 1866, con un comentario que se asigna a Gustavo Adolfo Bécquer; en él recorre las extensas alas del claustro procesional resaltando su mezcla de estilos, vuelve a aludir al fundador y después fija su mirada en las sepulturas:

> Cerca de la sepultura de don Pedro y en una fosa cubierta con una piedra no menos sencilla y humilde, fue enterrada su esposa, nobilísima dama que edificó a sus expensas la catedral, de Tarazona; y más tarde, y a medida que fueron muriendo sus hijos, varones

---

29 Lanzarote Guiral (2013), cat. nº 61, p. 147.

30 En una cartela adherida al soporte, a lápiz: «Detalles del Claustro del Monasterio de Veruela». Pegado en el mismo soporte que los números de inventario 9846, 9847, 9848, 9849 y 9850.

31 Lanzarote Guiral (2013), cat. nº 64, p. 150.

Fig. 21. *Cabecera de la iglesia del Monasterio de Veruela.*
25 y 26 de septiembre de 1862.
Lápiz, aguada y blanco de albayalde sobre papel.
237 x 313 mm.
Inventario: 9567.
Signatura topográfica: ED 5-9-33.

Fig. 22. *Entrada al monasterio viejo en el Monasterio de Veruela.*
1840 ó 1862.
Lápiz, aguada y plumilla sobre papel.
221 x 295 mm.
Inventario: 9202.
Signatura topográfica: ED 5-3-36 (b).

Fig. 23. *Escalera del monasterio nuevo en el Monasterio de Veruela.*
Noviembre de 1840.
Lápiz, aguada y acuarela sobre papel.
294 x 216 mm.
Inventario: 9144.
Signatura topográfica: ED 5-2-17.

Fig. 24. *Detalles de la galería alta del claustro del Monasterio de Veruela.*
1840 ó 1862.
Lápiz sobre papel.
155 x 116 mm.
Inventario: 9850.
Signatura topográfica: ED 5-14-28 (e).

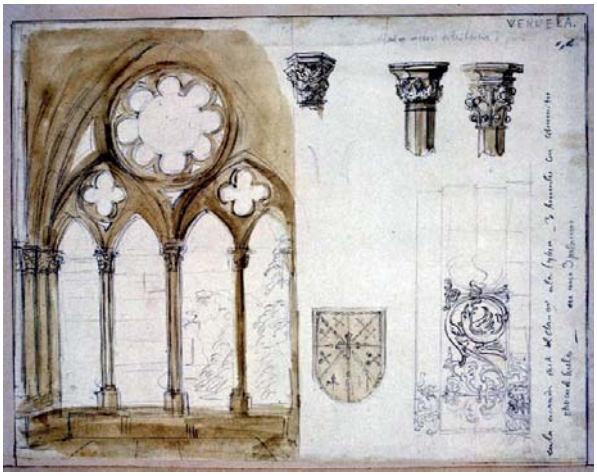


Fig. 25. *Detalles decorativos del claustro del Monasterio de Veruela.*
1840 ó 1862.
Lápiz, aguada y plumilla sobre papel.
215 x 276 mm.
Inventario: 9092.
Signatura topográfica: ED 5-3-32 (a).

Fig. 26. *Detalles de capiteles y motivos decorativos del claustro del Monasterio de Veruela*.
1840 ó 1862.
Lápiz sobre papel.
115 x 176 mm.
Inventario: 9847.
Signatura topográfica: ED 5-14-28 (b).

Fig. 27. *Detalle de un capitel del Monasterio de Veruela.*
En 1840 ó 1862.
Lápiz y aguada sobre papel.
107 x 163 mm.
Inventario: 9851.
Signatura topográfica: ED 5-14-28 (f).

Fig. 28. *Sala Capitular del Monasterio de Veruela.*
Noviembre de 1840.
Lápiz y aguada sobre papel.
231 x 299 mm.
Inventario: 9145.
Signatura topográfica: ED 5-2-18.

Fig. 29. *Sala Capitular del Monasterio de Veruela.*
Noviembre de 1840.
Lápiz y aguada sobre papel.
189 x 244 mm.
Inventario: 9717.
Signatura topográfica: ED 5-12-11

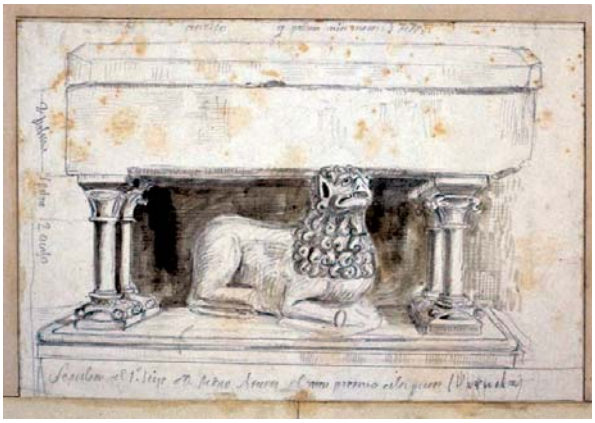


Fig. 30. *Sepulcro del primer hijo de don Pedro Atarés en el claustro del Monasterio de Veruela.*
25 de septiembre de 1862.
Lápiz y aguada sobre papel.
180 x 267 mm.
Inventario: 9688.
Signatura topográfica: ED 5-13-31 (a).

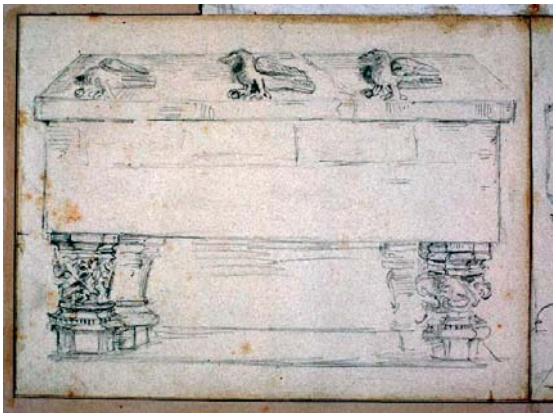


Fig. 31. *Sepulcro del segundo hijo de don Pedro Atarés en el claustro del Monasterio de Veruela.*
25 de septiembre de 1862.
Lápiz sobre papel.
155 x 207 mm.
Inventario: 9689.
Signatura topográfica: ED 5-13-31 (b).

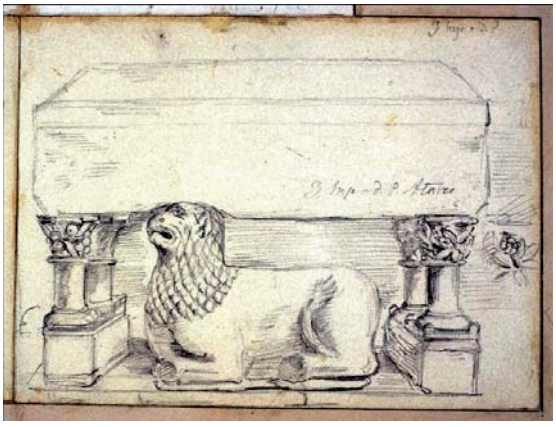


Fig. 32. *Sepulcro del tercer hijo de don Pedro Atarés en el claustro del Monasterio de Veruela.*
25 de septiembre de 1862.
Lápiz sobre papel.
155 x 207 mm.
Inventario: 9690.
Signatura topográfica: ED 5-13-31 (c).

famosos en las armas, que peleando con don Jaime en Valencia, hicieron célebre el sobrenombre de los Borjas, con que les apellidaban en el ejército, vinieron a buscar su último asilo al lado de sus progenitores y a la sombra de las santas bóvedas del templo, obra gigantesca de su familia, la cual, durante siglos, había de pregonar a las generaciones la piedad y munificencia de los que le edificaron. En un ángulo del claustro se encuentran reunidas estas antiguas sepulturas, dignas de estudio por más de un concepto. Religiosamente conservadas durante la estancia de los monjes, guardaron intacto su sagrado depósito por espacio de muchos siglos, pero en nuestra época han sido violados más de una vez, esparciendo al aire las cenizas que contenían y deteriorándolas de una manera lastimosa[32].

El fragmento citado muestra la atención del poeta no solo a la recogida de información sobre el monumento, sino a su preocupación por la devastación que estaba sufriendo aquel patrimonio. Coincidía con Carderera en la denuncia del abandono del patrimonio. Valeriano Bécquer, por su lado, imaginó una escena donde el espectador asiste a una de estas violaciones de las tumbas con una ambientación nocturna.

De los tres lugares que aquí he evocado de la mano de Carderera, en la obra de los hermanos Bécquer comparecen Tarazona y Veruela, sobre todo este último sitio, mientras que Tarazona lo hace menos: en *Desde mi celda* narrando su viaje o en una carta posterior al describir su mercado. En los álbumes de Valeriano apenas se ha podido rescatar un apunte del río Queiles. Parece impensable que no dibujara más en la pintoresca ciudad, simplemente estas imágenes se han perdido o se encuentran ilocalizadas.

Como es sabido, residieron en algunas celdas del monasterio sobre todo desde diciembre de 1863 a octubre de 1864, con viajes esporádicos a otros lugares durante ese tiempo: en verano Gustavo y Valeriano viajaron al Norte; durante la primavera, Gustavo Adolfo lo había hecho a Madrid y a su vuelta escribió sus conocidas cartas *Desde mi celda*, narrando la vuelta al monasterio en la primera carta, describiéndolo en la segunda particularmente, visitando lugares cercanos en las otras: su visita más célebre es la recogida en la carta tercera, para mí el más hermoso texto del romanticismo español. Después narrará otras excursiones por el entorno (Añón) y recogerá tradiciones como la relativa a la construcción mágica del castillo de Trasmoz, la leyenda sobre la fundación del monasterio de Veruela (carta novena), o costumbres locales.

---

32 Bécquer: «Monasterio de Santa María de Veruela: enterramientos del fundador y de sus hijos», *El Museo Universal*, 9-XII-1866, p. 390. Unas semanas antes, el 2 de septiembre de 1866, había publicado *El Museo Universal* otro grabado, acompañado del suelto «Santa María de Veruela» donde se alude a la fundación del monasterio por don Pedro Atarés y a la leyenda fundacional. Proporcionaba una breve historia del monasterio y su mezcla de estilo románico y gótico, en «misteriosa fusión» según el poeta en los momentos en que comenzó a construirse el monasterio.

Una carta es especialmente relevante para lo que aquí importa, la cuarta, que es un verdadero tratado acerca de la preservación del patrimonio del pasado recogiendo lo mejor del espíritu anterior del viaje artístico y pintoresco, pero abriéndose también a nuevas concepciones que lo desbordan: lo etnográfico. Necesitaría un comentario extenso y cuidado.

Desde mi celda supone un tiempo nuevo en la literatura de viajes española, pasando a primer plano las impresiones del viajero, pero supone también una ampliación de horizontes en la consideración de la tradición que nos acerca a los planteamientos modernos antropológicos en su estudio. Inútil sería que yo intentara explicar todo esto ahora y aquí. Lo he hecho en diferentes estudios como el ya lejano libro *Los Bécquer en Veruela. Un viaje artístico y literario* (1990), unos años después dando a conocer y editando el álbum *Spanish Skectches* (1999) o en la *Guía de los hermanos Bécquer en el monasterio de Veruela* (2008 y reeditada en 2012) y ya en 2002 en mi edición de las cartas *Desde mi celda*, que presenta una síntesis completa de lo sabido sobre aquellos viajes, estancias y producción artística.[33]

Prefiero retomar el hilo donde lo dejamos con Carderera y su manera de representar los monumentos. Hoy contamos con una notable cantidad de imágenes de Veruela realizadas por Valeriano Bécquer y que nos han llegado a través de diferentes soportes: dibujos recogidos en álbumes, estampas trazadas a partir de sus dibujos y acuarelas, pinturas. Su discurso plástico, unido a los escritos de su hermano Gustavo, no solo las cartas *Desde mi celda* sino los diferentes comentarios con que acompañó la difusión de aquellas imágenes en revistas como *El Museo Universal*, componen un verdadero y extraordinario viaje artístico-literario, que supera los modelos que ofrecía la tradición inmediata, pero que se nutre de sus posibilidades y convenciones.

Concluyo. Mi intención en este ensayo no es sino mostrar unos ejemplos de viajes artísticos románticos por Aragón de manera sencilla y comprensible. Ojalá lo haya logrado, en especial el que ha consumido casi todo mi tiempo por más desconocido y para rescatar del olvido las imágenes a que dio lugar. Sus viajes son mejor conocidos ahora que se han publicado los diarios de viaje de Carderera que completan y comentan sus andanzas y sus trabajos. También durante las últimas décadas ha aflorado nueva e importante documentación sobre los viajes y estancias de los hermanos Bécquer en el monasterio de Veruela. Conocemos mejor lo currido. Las cosas han cambiado tanto que, visto todo aquello desde hoy, nos ayudan a ensoñarlo/imaginarlo con mayor precisión. Y de aquí su valor.

---

33 Rubio Jiménez, Jesús (1990). Y Bécquer, Gustavo Adolfo (2002).

Bibliografía Citada

Álvarez Lopera, José, *El Museo de la Trinidad: historia, obras y documentos*, Madrid, Museo del Prado, 2009.

Arana Cobos, Itziar, «Valentín Carderera: comisionado, académico y coleccionista», en Immaculada Socias (coord.), *Conflictes bèl.lics, espoliacions, col.leccions*, Barcelona, Universidad, 2009, pp. 27-52.

—, «Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal y la formación de los museos provinciales: la labor de Valentín Carderera», *Argensola*, 120, 2010, pp. 15-33.

Arias Anglés, Enrique, *Jenaro Pérez Villaamil*, La Coruña, Editorial Atlántico, 1980.

—, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, CSIC, 1986.

Ariño Colás, José María, *"Recuerdos y bellezas de España": Ideología y estética*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.

Aymes, Jean René, *Aragón y los románticos franceses (1830-1860)*, Zaragoza, Guara, 1986.

Azpiroz Pascual, José María, *Valentín Carderera, pintor*, Huesca, IEA, 1981.

—, «Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y obra de Valentín Carderera y Solano. Su obra escrita», *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, IEA, 1987.

—, «Valentín Carderera, figura relevante e influyente del arte del siglo XIX», *Argensola*, 120, 2010, pp. 35-63.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Desde mi celda*, Madrid, Cátedra, 2002. Edición de Jesús Rubio Jiménez.

Bello Voces, Josefina, *Frailes, intendentes y políticos: los bienes nacionales, 1835-1850*, Madrid, Taurus, 1997.

Bonet Correa, Antonio, «El viaje artístico en el siglo XIX», *Roma y lo ideal académico: la pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*, Madrid, Comunidad de Madrid/ Real Academia de San Fernando, 1992, pp. 27-37.

Bozal, Valeriano, «Sublime, neoclásico, romántico», prólogo a Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, trad. de Juan de la Dehesa, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985, pp. 7-37.

Calvo Martín, Rocío, «La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la comisión de Valentín Carderera», *Espacio. Tiempo y Forma*, 20-21, 2007-2008, pp. 229-266.

Carderera y Solano, Valentín, «Sobre la conservación de los monumentos de las artes», *El Artista*, 1835, p. 218.

—, «Sobre la demolición de los monumentos artísticos», *Semanario Pintoresco Español*, 29, 1840, pp. 230-231.

Crespo, G., «Sijena, según Carderera», *Heraldo de Aragón*, 20-IV-1997, especial, «Hoy, domingo», pp. 1-4.

Escosura, Patricio de la, *España Artística y Monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España, obra dirigida y ejecutada por don Genaro Pérez de Villaamil…,* París Alberto Hauser, 1842-1850, 3 ts.

García Guatas, Manuel, «Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico», *Artigrama*, XI, 1994-1995, pp. 425-450.

—, «Gentes y personajes que subieron a San Juan de la Peña», en *San Juan de la Peña. Suma de estudios*, Zaragoza, Mira, I, 2000, pp. 174-201.

Gómez Urdáñez, Carmen, «Gótico. Mudéjar. Renacimiento. Arte e intrahistoria en torno al claustro de la catedral de Tarazona.» en M. C. Lacarra Ducay, ed., *Arte de épocas inciertas: De la Edad Media a la Edad Contemporánea,* Zaragoza IFC, 2009, pp. 103-194.

Helman, Edith, «Viajes españoles por la España del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, pp. 618-629.

Lanzarote Guiral, José María, «Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera», *Argensola*, 120, 2010, pp. 141-176.

—, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección de Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano*, *la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, por José María Lanzarote Guiral e Itziar Arana Cobos, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Fundación Lázaro Galdiano, MMXIII [2013].

Madrazo y Kuntz, Federico, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, II, cartas 519-549, pp. 972-1046.

Madrazo, Pedro, «Necrología (Elogio fúnebre de D. Valentín Carderera)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, II, 1882, pp. 5-12, 105-126.

Marteles López, Pascual, *La desamortización de Mendizábal en la provincia de Zaragoza (1836-1850)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990. Tesis doctoral en microforma.

Monsters, Wil, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Librairie Droz, 1991.

Montserrat de Bondía, S. y Pleyán de Porta, J., «Monasterio de Veruela», en *Aragón histórico, pintoresco y monumental*, Zaragoza, Imprenta del Aragón Histórico, 1889, t. II, pp. 133-157.

Ordieres Diez, Isabel, *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

Ortas, Esther, «Lo pintoresco en los viajeros por España (1760-1808)», en *Literatura de viajes. Viejo Mundo/Nuevo Mundo*, Salvador García Castañeda ed., Madrid, Castalia, 1999a, pp. 143-155.

—, «El pintoresquismo de personas, tipos e indumentarias aragoneses según los viajeros de la primera mitad del siglo XIX», en *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999b, pp. 173-200.

—, *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999c.

Ortas Durand, Esther y Sánchez Sanz, Elisa, *Viajeros por la Jacetania (1701-1932). De la Ilustración a a la Modernidad*, Zaragoza, 2009.

Pérez Giménez, Manuel Ramón, *La labor de la Junta de Conservación del Monasterio de Santa María de Veruela*, 1835-1877, Tarazona y Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución Fernando el Católico, 2006.

Quadrado, José María, *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844.

—, *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Aragón*. Barcelona, Daniel Cortezo, 1889.

Rubio Jiménez, Jesús, *Los Bécquer en Veruela. Un viaje artístico-literario*, Zaragoza, IberCaja, 1990.

—, «El viaje artístico-literario: una modalidad literaria romántica», *Romance Quartely*, XXXIX, 1992, pp. 23-31.

—, «Aragón romántico: entre el pintoresquismo y lo sublime», en *III curso de Lengua y Literatura en Aragón (siglos XVIII-XX)*, ed. J. M.ª Enguita y otros, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994, pp. 35-62.

Rubio Jiménez, Jesús y Centellas, Ricardo (eds.), *Viajeros románticos en el monasterio de Veruela. Spanish Sketches, un álbum inédito de Valeriano Bécquer*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999.

Rubio Jiménez, Jesús y Piñanes García Olías, Manuel, *Joaquín Domínguez Bécquer: el guardián del Real Alcázar de Sevilla*, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 2014.

Saguar Quer, Carlos, «Los fondos aragoneses del Museo Lázaro Galdiano», *Artigrama*, 20, 2005, pp. 111-130.

Salas, Xavier de, «Inventario de las pinturas de la colección de don Valentín Carderera», *Archivo Español de Arte*», XXXVIII, 1965, pp. 207-227.

Sanz Artibucilla, José María, *Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1929-1930, 2 vols.

Teijeira Pablos, María Dolores, «La comisión de Carderera en Zamora», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando*, 91, 2000, pp. 55-60.

Vega, Jesusa, «Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 59, 2004, pp. 93-126.

VV. AA., *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006. Catálogo de exposición. Comisariado: J. I. Calvo Ruata y J. Criado Mainar.

Yeves, Juan Antonio, «El fondo Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano», *Argensola*, 120, 2010, pp. 177-2.

—, *Los monumentos del Camino de Santiago en Aragón a través de la mirada de viajeros y eruditos del siglo XIX: Jaca, Santa Cruz de la Serós y San Juan de la Peña (Exposición de dibujos de la «Colección Carderera» en la Fundación Lázaro Galdiano),* Madrid, 19 de enero al 18 de abril de 2010. Edición digital.

LOS DISCÍPULOS DE GOYA

Arturo Ansón Navarro*
Universidad de Zaragoza

A la memoria de Federico Torralba Soriano

Los discípulos de Goya todavía no son suficientemente conocidos en la actualidad. De algunos apenas conocemos algo más que los nombres; es el caso de León Ortega y Villa, que fue herido en el levantamiento de los madrileños el 2 de mayo de 1808 contra los franceses; o Dionisio Gómez, hijo este último del pintor de Cámara Jacinto Gómez Pastor, y documentado al servicio de Goya en agosto de 1812 y en julio de 1813. De otros, como Asensió Juliá[1], Felipe Abás[2] o Gil Ranz, nuestro conocimiento va siendo mejor, poco a poco, con respecto a lo que escribieron de ellos Ossorio y Bernard y Lafuente Ferrari[3], pero todavía no

---

* Miembro del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón.

1 Gil Salinas, R., *Asensi Julià, el deixeble de Goya*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1990. Si bien la parte biográfica aportó novedades importantes sobre Juliá, el catálogo no es crítico, sino un acopio de referencias diversas, algo que reconoce el autor, y hay que expurgarlo de algunos retratos que no son de Juliá, y sí de Juan Gálvez y de Zacarías González Velázquez. Poco después, Gil Salinas, en su artículo «Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensio Juliá Alvarrachi», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXII (1991), pp. 59-61, aclaró algunos datos biográficos, especialmente de su nacimiento. El reciente artículo, a modo de estado de la cuestión, de Águeda Villar, Mercedes, «El enigma Asensio Juliá. Del anonimato a la celebridad», *Ars Magazine*, 14, abril-junio de 2012, pp. 90-104, viene a actualizar la trayectoria de Juliá y su personalidad, distinta a la de Goya, pero sin aportar datos nuevos, sino valorando los ya existentes. Recientes aportaciones sobre la presencia de Juliá en Madrid las ha hecho Blanco Mozo, J. L., «Asensio Julià (1753-1832): notas al margen de un artista en el olvido», Actas del *Seminario Internacional sobre Goya y su contexto*, Zaragoza, I.F.C. y Fundación Goya en Aragón, 2013.

2 Sobre Felipe Abás está el artículo de Rincón García, W., «El pintor Felipe Abás, discípulo de Goya», *A.E.A.*, 282 (1998), 99-112.

3 Ossorio y Bernard, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (1.ª ed. 1868; 2.ª ed. 1883-1884), facsímile de la segunda edic., p. 2 para Felipe Abás y p. 287 para Gil

está suficientemente definida su personalidad artística. Sobre otros, como Mariano Ponzano o Ignacio de Uranga, no citados ni conocidos por los estudiosos de Goya hasta el presente, di pequeños perfiles biográficos en 1993[4] y continúo investigando sobre todos ellos para poder trazar un panorama del «supuesto taller de Goya», de cuya existencia como tal se preguntaba Lafuente Ferrari en 1947.[5]

Fuera de ese grupo de pintores hay que situar a Agustín Esteve que, más que un discípulo, fue un colaborador en la copia de retratos pintados por Goya, tanto de los reyes Carlos IV y María Luisa como de miembros de la nobleza, un amigo, pues ya era un pintor totalmente formado y de cierta relevancia cuando inició la colaboración con Goya hacia 1789 o poco antes.[6] En cuanto a Rosario Weiss, de la que tenemos recientes estudios biográficos y artísticos hechos con rigor,[7] es necesario señalar que tampoco fue discípula de Goya en sentido estricto, sino su ahijada y protegida, y si bien la niña copió algunos de sus grabados y dibujos en el primer aprendizaje del dibujo con Goya, entre 1821 y 1925, lo cierto es que su auténtica formación como dibujante la hizo Rosarito en Burdeos con Pierre Lacour, maestro neoclásico que le adiestró en el dibujo académico a lápiz, en el arte de la litografía, y en el uso del óleo.

En este estudio se aborda la formación artística de los más destacados discípulos de Goya, tanto en la Academia de San Fernando como en el taller del maestro, sus relaciones laborales y artísticas, su actividad como pintores y dibujantes, y la enseñanza del dibujo que algunos de ellos desarrollaron en el ámbito académico. El aporte de nuevos documentos que he extraído de los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.R.A.S.F.), de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (A.R.A.S.L.Z.), de la Real Sociedad Económica Aragonesa (A.R.S.E.A.), y de otros fondos documentales, así como de nuevas obras suyas, y la revisión crítica de pinturas y dibujos ya

---

Ranz. Lafuente Ferrari, E., «Los discípulos y colaboradores de Goya», en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, pp. 152-156.

4 Ver Ansón Navarro, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1993, pp. 208-210. También sobre Felipe Abás Aranda.

5 Lafuente Ferrari, *op. cit*, 1947, p. 151.

6 Sobre Agustín Esteve la obra de referencia sigue siendo la de Soria, M. S., *Agustín Esteve y Goya*, Valencia, 1957.

7 Sobre esta joven dibujante y pintora (1814-1843), malograda en plena juventud, ver Álvarez Lopera, J., «Rosario Weiss. Vida y obra», en el catál. de la expos. *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, Segovia, Caja Segovia, 2003, pp. 145-161, y una biografía más reciente de Esaín Escobar, J., *Rosario Weiss, la ahijada de Goya*, Zaragoza, 2008.

conocidos, me han permitido ampliar y perfilar sustancialmente la personalidad artística de esos discípulos de Goya.

Goya y la enseñanza del dibujo en la Real Academia de San Fernando

Goya no tuvo la excepcional vocación y las sobresalientes cualidades de su cuñado Francisco Bayeu para la enseñanza del dibujo y de la pintura a jóvenes artistas, tanto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como en la academia privada que tenía por las noches en que no iba a la Academia, en su propio domicilio y estudio, primero en la casa de la calle del Reloj, entre 1765 y 1777, y desde ese último año, tras la marcha de Mengs a Roma, en la casa de la calle de la Cadena de Madrid, que había ocupado el pintor bohemio.[8] Goya fue uno de ellos, lo mismo que fray Manuel y Ramón Bayeu, hermanos de Francisco y cuñados de Goya, o los también notables pintores de Cámara de Carlos IV, José Beratón, Jacinto Gómez Pastor, Francisco Agustín y Buenaventura Salesa, entre otros de sus numerosos alumnos y discípulos.

Seguramente, a Goya le faltó la paciencia, el carácter y la vocación que demostró su cuñado Bayeu para la enseñanza. Goya, que desde mayo de 1785, al ser elegido teniente-director de Pintura de la Real Academia de San Fernando, tuvo la obligación de asistir, por turnos, un mes entero de cada tres, a dirigir la sala de dibujo que se le encomendaba, no dejó de encontrar la actividad de la enseñanza académica una carga pesada, más cuando, además, discrepaba del método de enseñanza del dibujo y de las artes que se seguía en dicha institución académica. Esa actividad docente se hizo, si cabe, más dura y difícil para Goya después de la grave enfermedad que padeció en Sevilla y Cádiz en los primeros meses de 1793, y que le dejó como secuela una absoluta sordera, que le dificultaba extraordinariamente la comunicación con los alumnos de la sala en la que corregía los dibujos de principios, del yeso o del natural de estos.

---

8 Sobre la actividad de Francisco Bayeu como profesor y maestro de grandes pintores véase Ansón Navarro, A., «Francisco Bayeu y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en catálogo de la exposición *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Cajalón, 2007, pp. 23-40; e Íd., «Francisco Bayeu, pintor metódico y profesor excepcional», en *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, C.A.I., Colección «Mariano de Pano» núm. 29, 2012, pp. 45-63.

Entre 1793 y 1797 la asistencia de Goya a las clases, en los meses que le correspondía corregir a los alumnos, fue irregular, con ausencias frecuentes, por lo que tenía que ser sustituido, alegando enfermedad. Así, en abril de 1793, cuando Goya no había retornado todavía de Cádiz a Madrid, «Dn. Alfonso Bergaz asistía este mes (a las clases) por ausencia de Dn. Francisco Goya en la Sala del Yeso».[9] Pero en octubre de ese año todavía no estaba en condiciones Goya de asistir a las clases de la Academia de San Fernando, dándose cuenta en junta ordinaria del 13 de octubre de 1793 de que «en ese mes de Octubre asistían en las mismas salas (de Principios) Dn. Josef Camarón por indisposición de Dn. Francisco Goya, y Dn. Josef Rodríguez Díaz de ayudante suyo».[10] En 1794 la asistencia de Goya a las clases fue irregular, y en octubre de ese año volvía a no asistir a las clases por estar enfermo: «Di cuenta de estar en la Sala del Yeso por enfermedad del Sor. Dn. Franco. Goya el académico Dn. Josef Maea, y de ayudante en Principios Dn. Zacarías Velázquez».[11] La incapacidad de Goya para atender a los alumnos era patente, y en el mes de enero de 1795, nuevamente, faltó a las clases de la Academia, alegando enfermedad: «Por último, di cuenta de estar este mes dirigiendo las Salas de Principios Dn. Josef Camarón por enfermedad del Sr. Dn. Franco. Goya, y de ayudante en las mismas salas Dn. Joaquín Arali».[12] En el mes de abril de 1795, en que le volvía a tocar clases en la Academia, Goya volvía a alegar enfermedad para no asistir a ellas: «Di cuenta de que por enfermedad del Sr. Dn. Franco. Goya empezó a dirigir las Salas de Principios en el mes de Abril anterior el Académico Grabador Dn. Juan Moreno de Texada, pero que habiéndose imposibilitado por la casualidad de caerle sobre un pie una lámina de cobre de 30 tls. había continuado dirigiéndolas el académico Pintor Dn. Josef Maea».[13]

En la junta ordinaria del 6 de septiembre de 1795 de la Academia de San Fernando Goya fue elegido director de Pintura. Era el más antiguo, y en votación secreta obtuvo 17 votos, frente a los 8 de Gregorio Ferro y 1 de Francisco Ramos.[14] A las clases de noviembre de ese año tampoco asistió Goya por padecer tercianas: «(...) e igualmente que el Sr. Dn. Francisco Goya, a quien tocaba

---

9 A.R.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de B.A. de San Fernando), Juntas ordinarias, generales y públicas, 1786-1794, junta ordinaria del 7.IV.1793, f. 236 r.

10 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 13.X.1793, f. 269 v.

11 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 5.X.1794, f. 302 r.

12 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802, junta ord. de 4.I.1795, f. 3 v.

13 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 3.V.1795, f. 12 v.

14 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 6.IX.1795, f. 21 v.

la dirección de la Sala del Natural, estaba actualmente enfermo de tercianas, y me había avisado no estar en disposición de poder asistir a ella».[15] En octubre de 1796 volvió a faltar Goya a las clases de ese mes: «Ygualmente, por ausencia del Sr. Goya, a quien tocaba en este mes dirigir la Sala del Natural, se había nombrado al Sr. Ferro».[16] La incapacidad de Goya para la enseñanza era más que notoria, debido a su sordera absoluta, lo que le llevó a presentar su dimisión como director de Pintura de la Academia de San Fernando en abril de 1797, en un memorial en el que el pintor aragonés daba explicaciones de las causas que le llevaban a dimitir del cargo: «Después di cuenta de que con motivo de haber presentado un memorial el Sr. Dn. Francisco Goya, en que hacía dimisión de su empleo de Director de Pintura a causa de sus continuados achaques y, especialmente, de la profunda sordera que de resultas le ha quedado, la Junta Particular de 2 del corriente Abril le hizo presente al Señor Protector, a fin de que dando cuenta al Rey, se sirviese S.M. declarar su Rl. Voluntad sobre dicha dimisión conforme se previene en los Estatutos».[17]

Así pues, la actividad docente de Goya en la Academia de San Fernando acabó, oficialmente, en abril de 1797, pero, de hecho, podemos decir que, prácticamente, lo había hecho en 1793, tras su grave enfermedad. No oír a los alumnos en clase, en medio de un ambiente de algarabía, y, posiblemente, de indisciplina, debió de desesperar a Goya, que fue asumiendo pronto su incapacidad para el desempeño de la actividad docente, al menos de un grupo numerosos de alumnos. Los niños y jóvenes movidos, e incluso en algunos casos molestos y pendencieros, que dibujaban en la sala de principios, debieron de colmar la paciencia de Goya. En la década de 1790 asistían a las clases de dibujo de la Academia de San Fernando más de 500 alumnos, y en octubre de 1794 se dedicaron las juntas de la Academia a tratar los problemas de disciplina, y se fijaron unas normas para las distintas salas de estudio, incluyendo penas y castigos para los infractores, como en el caso de «injuriar de hecho o de palabra a los condiscípulos y mucho más a los dependientes de la Academia destinados a cuidar de las salas».[18] Aunque había, permanentemente, nueve soldados en el edificio de la Academia, en la calle de Alcalá, para mantener el orden, además del conserje, dos porteros y los profesores, los

15 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 1.XI.1795, f. 27 v.
16 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 2.X.1795, f. 62 v.
17 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ordinaria de 30.IV.1795, ff. 75 v.-76 r.
18 Bédat, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, p. 144.

desórdenes eran frecuentes y nunca se llegó a establecer una disciplina real y efectiva. Esas malas condiciones ambientales, y sus absolutas limitaciones auditivas, hicieron que Goya, una vez que fue elegido director de Pintura de la institución en 1795, buscase la manera de abandonar la enseñanza del dibujo, que no le satisfacía, máxime cuando era partidario del abandono de la rigidez de las enseñanzas académicas y defendía una mayor libertad en la formación de los alumnos, como puso por escrito en su respuesta a Bernardo de Iriarte, viceprotector de la Academia, sobre la forma de enseñar las Artes, documento fechado el 14 de octubre de 1792 y que se guarda en el Archivo de la Academia de San Fernando.[19]

La concepción que de las enseñanzas artísticas tenía Goya era muy distinta de la que predominaba entre la mayoría de sus colegas artistas y profesores de la Real Academia de San Fernando, pues, como dejó por escrito de forma clara y llena de ironía en la respuesta que envió en octubre de 1792 a don Bernardo de Iriarte, a la pregunta de cómo podría mejorarse las enseñanzas artísticas en la Academia, Goya defendía la libertad en la formación de los alumnos, sin tanta reglamentación de las etapas y disciplinas complementarias a cursar (anatomía, geometría, perspectiva, etc.), de modo que el alumno debería estudiarlas según las fuese necesitando en su formación y avances, y no cuando lo estableciera el plan de estudios oficial. Y lo mismo opinaba Goya con respecto a los modelos a copiar, pues Goya era mucho menos rígido en cuanto a la necesidad de copiar determinados modelos estatuarios clasicistas, y defendía inspirarse en la Naturaleza, donde, según él, estaban los mejores modelos. Sin duda, esa diferente concepción de lo que debería ser la formación de los alumnos también debió de pesar en su abandono de la enseñanza en la Academia de San Fernando, además de su sordera.

Enseñar a pintar a discípulos en su taller podía ser distinto, si el discípulo se acostumbraba al carácter de Goya y a su sordera. Goya se veía obligado a hacerse entender por señas, por gestos y, como en el caso de Luis Gil Ranz, por medio del lenguaje de los sordomudos, con las manos.

A continuación se estudian los seis principales discípulos de Goya, por orden de antigüedad en su discipulado: Mariano Ponzano, Vicente Calderón de la Barca, Ignacio de Uranga, Asensió Juliá, Felipe Abás y Luis Gil Ranz.

---

19 A.R.A.S.F., legajo 18-1/1.

Mariano Ponzano

Mariano Ponzano Segura (1763-1813) nació en Zaragoza el 14 de septiembre de 1763. Era hijo del maestro dorador Francisco Ponzano, natural de Zaragoza, y de Isabel Segura, de Épila (Zaragoza). Fue bautizado en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de la capital aragonesa el 15 de septiembre.[20] Mariano Ponzano perteneció a una familia de artesanos y de artistas. Su padre llegaría a ser conserje de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza entre 1792, año de su creación, y el de su fallecimiento en 1797. Otro hermano de Mariano Ponzano, Baltasar (1760-1822), siguió la profesión paterna, y el hermano menor, Pedro Ponzano, padre del destacado escultor real Ponciano Ponzano, también sería conserje de la Real Academia de B.A. de San Luis de Zaragoza desde noviembre de 1818 hasta su muerte.

Debió de iniciarse en los rudimentos del dibujo en la Academia de Dibujo de Zaragoza, que dependía de la Segunda Junta Preparatoria, bajo las enseñanzas del pintor José Luzán, maestro de Bayeu y de Goya. Pero en 1777 fue enviado a Madrid, a la Real Academia de San Fernando, para continuar su formación artística. Entonces fue recomendado por Martín Zapater a Goya, para que le acogiera también como discípulo en su taller. En una carta que el pintor dirigió a su amigo zaragozano, sin fechar, pero anterior al 16 de abril de 1777, le escribía: «Querido Martín. Quedo enterado de hacer quanto pueda por Ponzano, pues a más de tener obligaciones basta que tú me lo insinúes; me boy a la Ópera y a Dios, que siento no beas conmigo estas diversiones y lo espero con el tiempo»; el 16 de abril de 1777, le dice: «Ya sabía yo por Mariano, el cuydado que has tenido de mí en mi enfermedad, de lo que te doy ynfinitas gracias».[21]

En Madrid, en casa de Goya, residiría Ponzano como aprendiz y criado, y en octubre de 1780 acompañó a Zaragoza a Goya y a Josefa Bayeu cuando el pintor de Fuendetodos vino a pintar al Pilar la cúpula «Regina Martyrum». Tenía Mariano Ponzano 17 años, y ayudó a Goya en su fresco de la cúpula del Pilar. Consta en el registro de matrículas de cumplimiento de Pascua de Resurrección de la parroquia de San Gil de Zaragoza correspondiente al año 1781, que vivía «Mariano Ponzan (sic) criado» con Goya y su mujer, alquilados en el

---

20 A.I.P. de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, Libro de Bautizados, t. 8 (1757-1768), f. 141 r.

21 Sobre la identificación de Mariano, y Ponzano, con el que sería de inmediato el primer discípulo de Goya, ver Ansón Navarro, A., «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-X (1995), p. 249.

domicilio del cirujano Joseph Casanova, núm. 11 del Coso zaragozano, junto a la casa de su amigo Martín Zapater.[22] Tras esa colaboración como criado no sabemos qué hizo Mariano Ponzano, si se volvió con Goya a Madrid o si permaneció en Zaragoza. Lo cierto es que en 1784 estaba en Zaragoza, y entre ese año y enero de 1786 fue alumno del pintor Manuel Eraso en la Escuela de Dibujo abierta por la Real Sociedad Económica Aragonesa. En abril de 1787 obtuvo el primer premio, consistente en la cantidad de 320 reales de vellón, por el dibujo del «Apolo de Medici» realizado en la Sala del Modelo de Yeso, en el concurso sufragado por la condesa de Estepa, doña Ana de Urriés y Pignatelli, para premiar a los alumnos más sobresalientes de dicha Escuela de Dibujo.[23] Durante el curso 1786-1787 Ponzano fue profesor de Dibujo de dicha Escuela «un tiempo en que fue Maestro en las Salas de la Academia de Dibujo», tras la marcha de Eraso a Burgos en enero de 1786 para hacerse cargo de la Escuela de Dibujo abierta en dicha ciudad castellana por el Consulado de Burgos.

Su actividad como pintor en Zaragoza comenzó por esos años. En 1787 residía y tenía taller en una casa de la calle de Santa Catalina, cotizando la modesta cantidad de 80 reales de plata, si lo comparamos con los 300 r.p. que cotizaban Juan Andrés Merclein, suegro de Francisco Bayeu, o Diego Gutiérrez, y ya 150 r. en 1788.[24] Entre 1788 y 1789 pintó al temple la bóveda del atrio de la iglesia subterránea del santuario de los Innumerables Mártires, en el Real Monasterio de Santa Engracia, donde representó la letanía *Regina Sanctorum Innumerabilium Martyrum*, que fue destruido en agosto de 1808 cuando los ejércitos napoleónicos que sitiaban Zaragoza volaron la iglesia y parte de dicho monasterio jerónimo. Faustino Casamayor dice que se inauguró la reforma de la iglesia subterránea, obra del maestro de obras jerónimo fray Vicente Bazán, y la decoración pictórica el 13 de marzo de 1789 «en cielo y pichinas».[25] Habría pintado Mariano Ponzano entre enero y finales de febrero o comienzos de marzo y tenía 25 años, y no 23, como dice Casamayor. Sin duda, el influjo de Francisco Bayeu y de Goya se haría notar en la composición. Por entonces era, de los seis pintores activos en Zaragoza, el que más cotizaba por su activi-

---

22 Ona, J. L., *Goya y su familia*, Zaragoza, 1996, pp. 312 y 114-116.

23 A.R.S.E.A., junta general del 11.V.1787, en la que se hizo entrega de los premios.

24 A.M.Z. (Archivo Municipal de Zaragoza), Cabreo de Industrias, 1787, ms. 256, f. 101 r., y 1788, ms. 257, f. 100 r.

25 Casamayor, F., *Años Políticos e Históricos...*, año 1789, ms. 110 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, f. 20 v. Equivocadamente, Casamayor llama a Mariano Ponzano, Francisco, cuando ese es el nombre de su padre.

dad profesional, 400 reales de plata en 1789 y 650 en 1790.[26] El 5 de octubre de 1789 Mariano Ponzano se casó con Rosa Portanell Subirón en la iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza.[27]

En 1790 y 1791 pintaría Ponzano las dos primeras escenas de lo que iba a ser un ciclo de pinturas murales dedicado a las letanías de la Virgen en las bóvedas de la nueva iglesia parroquial de Épila (Zaragoza), construida por Agustín Sanz. Esas dos escenas, «*Adoración del Nombre de Dios*» o «*La Gloria*» y «*María Tota Pulchra*», ambas firmadas, son las que están sobre el presbiterio. Para la primera de las escenas Ponzano, que se inspiró en el mismo asunto pintado por Goya en el coreto del Pilar, pero interpretado a la manera de Bayeu, utilizó pocas figuras, las de los profetas Moisés, Melquisedech, David y Débora (fig. 1), que son demasiado grandes para el espacio celestial, que resulta agobiante; están resueltas de una forma un tanto vulgar e ingenuista, con desigual calidad en ellas y errores de perspectiva. Ponzano se adscribía a un academicismo de pretensiones clasicistas, pero mal entendido y asimilado. Para algunas de las figuras siguió modelos de Francisco Bayeu en sus frescos del Pilar: en concreto, la figura de David está inspirada por la figura de igual profeta en el fresco «Regina Prophetarum» de Francisco Bayeu, al igual que las cabezas de querubines que rodean el triángulo luminoso de la Trinidad; y los angelitos con una banda al viento son semejantes a los que aparecen en «Regina Sanctorum Omnium» de Bayeu. En la escena de «María, Tota Pulcra» (fig. 2) se inspiró en la escena de la letanía «Regina Sanctorum Omnium» de Francisco Bayeu y en «Regina Confesorum» de Ramón Bayeu, ambas en bóvedas y cúpulas que rodean la Santa Capilla del Pilar. No sabemos por qué no continuó la decoración de las bóvedas de la iglesia de Épila; ¿se acabó el presupuesto?, o ¿es que no gustaron? Desde luego, sus pinturas no levantan admiración, precisamente, y son bastante mediocres.

En esos años trabajó bastante, pues cotizó nada menos que 1.500 r. de plata en 1791, y 1.000 r. en los dos años siguientes.[28] Para entonces, el pintor valenciano formado en Madrid Bernardo Costa, que continuaría la decoración pictórica de la iglesia de Épila, ya le hacía a Ponzano la competencia, con 700 r. de plata. El 23 de febrero de 1791 nació María Joaquina, hija de Mariano Ponzano y Rosa Portanell, y el 12 de diciembre de 1792 su hijo Mariano, y fueron

---

26 A.M.Z., Cabreos de Industrias, 1789, ms. 258, f. 100 r., y 1790, ms. 259, f. 110 r.

27 A.I.P. de San Gil de Zaragoza, Libro de Matrimonios, tomo 5 (1773-1802), f. 138 v.

28 A.M.Z., Cabreos de Industrias, 1790, ms. 259, f. 110 r.; 1791, ms. 260, f. 98 r.; y 1792, ms. 261, f. 104 r.

Fig. 1. Mariano Ponzano, *Adoración del Nombre de Dios*, h. 1791, Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Épila (Zaragoza).

bautizados el mismo día de su nacimiento en la parroquia de La Seo de Zaragoza, aunque eran parroquianos de San Pedro.[29]

El 13 de mayo de 1792 en la junta de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa se vió un memorial del profesor de Pintura don Mariano Ponzano en el que solicitaba que se le hiciese socio de dicha Sociedad «atendiendo al tiempo que hizo de Maestro en una de las salas de la Academia de Dibujo». Juan Martín de Goicoechea intervino para decir que no se le había ofrecido a Ponzano el título de socio «pero que podía dispensársele la gracia de socio libre de contribución conforme a Estatuto».[30] Y así se hizo. Cuando se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en 1792 Ponza-

29 A.Dioc.Z., Libro de Bautizados de la parroquia de la Seo, tomo 11 (1788-1801), ff. 72 r. y 104 v., respectivamente.

30 A.R.A.S.L.Z., Libro de resoluciones de la Junta de la Escuela de Dibujo, año 1791-1792, s. fol., 13.V.1792.

Fig. 2. Mariano Ponzano, *Maria Tota Pulchra*, h. 1791,
Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Épila (Zaragoza).

no pintó al temple un cuadro de *La Caridad romana*, y obtuvo de dicha institución el permiso o licencia para trabajar como pintor decorador.[31]

En 1794 marchó Mariano Ponzano a Madrid, seguramente en busca de nuevas perspectivas laborales, puesto que no se contaba con él como profesor de la nueva Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, ya que no era académico de mérito. Sin duda, su maestro Goya y, quizás Francisco Bayeu, ayudarían a Ponzano a abrirse paso en el panorama pictórico de Madrid como pintor decorador, actividad en la que se especializó. Narciso Lalana y Tomás Llovet, que le conocieron y trataron en Zaragoza, dicen de Ponzano que «fue excelente en la pintura al temple en la parte de Arquitectura y

31 Lalana, N. y Llovet, T., *Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las salas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de la Ciudad de Zaragoza, dispuesto (…) en 29 de Abril del año 1828*, en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, 12 (julio de 1926), núm. 14, p. 39.

ornatos».[32] En febrero de 1796 Mariano Ponzano, Manuel Fernández Acevedo y Atanasio Martínez eran oficiales del pintor Juan de Mata Duque y López, y estaban haciendo en el Real Sitio de Aranjuez la decoración de la llamada Casa del Ermitaño, y pintando el techo de la carroza de la falúa real.[33] Morales y Marín dijo que Mariano Ponzano había sido nombrado pintor de Cámara en 1794, y el sobrino del pintor, el escultor de Cámara Ponciano Ponzano, también escribió que su tío fue pintor de Cámara,[34] pero ese nombramiento no ha sido documentado. Tal vez recibiese los honores de pintor de Cámara, pero sin sueldo.

Su actividad como pintor de decoraciones murales, teatrales y efímeras fue la principal desde entonces. Sabemos que siguió trabajando entre 1798 y 1807 a las órdenes de Juan de Mata Duque en Aranjuez, en concreto en la Casa del Labrador, y en el palacio Real, y quizás en el palacio de la Granja de San Ildefonso. En la Casa del Labrador, las salas 83 y 86, imitaron en sus techos motivos de la Domus Áurea de Nerón en Roma. En el palacio de Aranjuez se pintaron techos en las habitaciones de los reyes (1803-1804).

En Madrid debió de permanecer Mariano Ponzano hasta la Guerra de la Independencia, y regresaría a Zaragoza en 1809 ó 1810. Pronto trabajó para el mariscal francés Suchet, gobernador general de Aragón, en concreto pintando el remodelado salón del palacio del conde de Fuentes, que servía de residencia al mariscal napoleónico. El 11 de julio presentaba una cuenta por importe de 1000 reales de vellón «a cuenta de la pintura que estoy executando en el Salón del Palacio de el Exmo. Señor Governador de Aragón»; el 1 de septiembre otra cuenta por importe de otros 1000 r.v. por el mismo concepto; el 8 de octubre otra de 720 r.v.; y, por último, el 28 de noviembre una de 4080 r.v. «por fin de pago del todo de la pintura que tengo ejecutada en el Palacio del Exmo. Señor Governador de Aragón», lo que hacían un total de 6.800 r.v.[35] Esos trabajos para el mariscal al servicio del Emperador le permitieron a Ponzano sobrevivir y mantener a su familia en años de muchas dificultades.

---

32 *Ibid.*

33 Morales y Marín, J. L., *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 279.

34 Lo dice Ponciano Ponzano en el capítulo IV de su «Autobiografía», citado por Pardo Canalís, E., *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, p. 326.

35 A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), leg. XII-690, Cuentas de las obras de reparación de la Casa y jardín del conde de Fuentes para habitarla el mariscal del imperio y Gobernador General de Aragón Suchet. Agradezco al investigador Javier Martínez Molina la cesión de estos datos documentales.

Los años de la ocupación de Zaragoza por tropas francesas y bajo una administración imperial y afrancesada serían de poca actividad profesional para los pintores. Si en el año 1811 pagó 800 reales de plata por el impuesto de Industrias por lo trabajado el año anterior, en 1812 ya solo pagó 300 r. de plata,[36] lo que suponía una menor actividad y trabajo como pintor. Le superaba Buenaventura Salesa, pintor de Cámara y director de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Entonces vivía en una casa de la calle de San Gil. Mariano Ponzano murió en Zaragoza en 1813, como señalan Lalana y Llovet,[37] posiblemente, a consecuencia de las penurias de esos años de guerra, destrucción y miseria. Ciertamente, en el Cabreo de Industrias del año 1813 ya no aparece su nombre.

Vicente Calderón de la Barca

Poco se sabe de Vicente Calderón (1759-1794), a quien Ceán Bermúdez llama «D. Vicente Calderón de la Barca».[38] Este autor es quien refirió que fue discípulo de Francisco de Goya, «a quien procuró imitar».[39] Había nacido en Guadalajara en 1759, pues ingresó como alumno a los 16 años en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 28 de noviembre de 1775.[40] Su relación con Goya se iniciaría hacia 1780, o poco antes, en el taller del artista, y se reforzaría a partir de 1785, que es cuando Goya pasó a ser profesor de la Academia, al ser nombrado teniente-director de pintura. Ceán destacó en su manera de pintar, además de imitar al maestro, «sus buenas disposiciones y franqueza de su pincel»,[41] algo que aprendería de Goya.

Muy posiblemente, formando parte del taller de Goya, le ayudaría a éste en la realización de varias parejas de retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa que se encargaron a Goya entre 1789 y 1791. Quizás la pareja de retratos reales que están en el Museo de Zaragoza como obra de Goya, y que sin duda son

---

36 A.M.Z., Cabreos de Industrias, 1811, ms. 280, f. 67 r., y 1812, ms. 281, f. 76 r.

37 Lalana, N. y Llovet, T., *op. cit.*, p. 39, quienes dicen que «murió en esta Ciudad (Zaragoza) por el año 1813».

38 Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España... Suplemento*, tomo 6, Madrid, 1800, p. 63.

39 *Ibid.*, p. 64.

40 Pardo Canalís, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando, 1752-1815*, Madrid, 1967, p. 20.

41 Ceán, *op. cit.*, t. 6, p. 64.

obras del taller, y otros ejemplares que siguen el prototipo de Goya, pero con menos calidad, fueran en su mayor parte ejecutadas por Vicente Calderón bajo la supervisión del maestro.

Ceán Bermúdez destaca que Calderón pintó «varios retratos para particulares con bastante semejanza», y «asuntos campestres con buena gracia»,[42] lo que nos indica que cuando pasó a pintar por su cuenta se dedicó a retratos y a escenas de género, en la línea, sin duda, de los cartones para tapices que Goya había realizado entre 1776 y 1788. También hizo algunos cuadros religiosos, como un *Nacimiento de San Norberto*, destinado al Colegio de premostratenses de Ávila.[43] Lamentablemente, su fallecimiento en 1794, a los 34 años, y no a los treinta y dos como dice Ceán, cortó una carrera artística que hubiera dado frutos notables en los siguientes años.

Ignacio de Uranga

El vasco Ignacio de Uranga (1769-1838) fue natural de Tolosa (Guipúzcoa). Se formó artísticamente desde octubre de 1784 hasta noviembre de 1789 en la Escuela de Dibujo que la Real Sociedad Económica Aragonesa había abierto en Zaragoza, gracias a la protección de un tío eclesiástico, Manuel de Uranga. Allí sería discípulo de Juan Andrés Merclein y del academicista Manuel Eraso. Al marchar éste a Burgos, como profesor de la Escuela de Dibujo que abrió el Consulado de Comercio de la ciudad castellana, Uranga debió de recibir clases del joven pintor Mariano Ponzano, que había sido el primer discípulo de Goya que conocemos.

El 1 de diciembre de 1789 ingresó Ignacio de Uranga en la Real Academia de San Fernando de Madrid, con veinte años.[44] El día 6 de dicho mes se leía en junta ordinaria de la Academia una carta enviada por la marquesa de Estepa, la zaragozana María Ana de Urriés y Pignatelli, académica de mérito de la institución desde 1775, en la que recomendaba a Ignacio Uranga para «que siguiese en esta academia los estudios de pintura, que a costa de dicha señora había ejercitado por algunos años en la Escuela de Dibuxo de Zaragoza».[45] Se acordó admitir al alumno en la Sala de Yeso. A esa junta asistieron Francisco Bayeu y

---

42 *Ibid.*
43 *Ibid.*
44 Pardo Canalís, E., *op. cit.*, 1967, p. 211.
45 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias..., 1786-1794, junta del 6.XII.1789, f. 112 v.

Goya, a quienes se encomendaría la formación académica del joven Uranga. Creo que debió de asistir regularmente al taller de Goya por las mañanas, justo en la época en que los encargos de retratos con las efigies de los nuevos monarcas, Carlos IV y María Luisa, eran más demandados por instituciones públicas y por miembros de la nobleza. En las últimas horas de la tarde asistía a las clases de dibujo en la Academia. En 1790 Uranga ya se presentó al premio de Pintura de tercera clase, consistiendo el ejercicio en copiar a carboncillo la estatua de Antinoo, vaciado que tenía la Academia. De 24 votantes Uranga obtuvo el voto de uno, que debió de ser su maestro Goya.[46]

El aprovechamiento de Uranga en el dibujo de modelos de yeso era el deseado, obteniendo la segunda ayuda de costas de Pintura, de 150 reales de vellón, correspondiente a los dibujos de noviembre de 1790, con el voto de los tres vocales, entre los que estaba Goya, y en abril de 1791 nuevamente la segunda ayuda de costas, con los seis votos.[47] Pronto pasó al dibujo de estatuas y en 1794 ya estaba en la sala del Natural, o del modelo vivo. El 4 de mayo de ese año la junta vio los dibujos presentado por Uranga y por otros compañeros, y quedó satisfecha de los adelantos de esos jóvenes.[48] Para entonces Goya se había quedado sordo, lo que dificultaría la comunicación entre maestro y discípulo en el estudio y en la Academia.

En paralelo, en el taller de Goya, se iba adiestrando Ignacio de Uranga en la pintura, a la par que ayudaba al maestro en la preparación de lienzos y, seguramente, en dar los primeros colores de base a algunos retratos de encargo hechos a Goya. Animado sin duda por Goya, escribió desde Madrid el 16 noviembre de 1794 un memorial a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, creada en 1792, en el que Uranga decía que nunca olvidaría los principios de su carrera asistiendo a esa Academia, ni la gratitud por la protección que le había dado don Juan Martín de Goicoechea, a quien iba dirigido el escrito; y para dar una prueba de su agradecimiento envió con dicho memorial «una imagen del Ecce-homo, y un retrato del Rey N.º Sor., y varios dibujos del natural, que con toda mi atención se los presento a V.S.I. para que les dé el destino que sea de su agrado».[49] La junta particular de la Academia de San Luis del 22 de noviembre leyó con sumo agrado el memorial de su antiguo discípulo y el envío de dibujos y de los dos cuadros, y unos días después, el 4 de enero de

---

46 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias…, 1786-1794, junta general del 12.VII.1790, ff. 128 v.-130 r.
47 A.R.A.S.F., *ibid.*, juntas ordinarias de 5.XII.1790, f. 144 v., y de 3.IV. 1791, f. 155 v.
48 A.R.A.S.F., *ibid.*, junta ord. del 4.V.1794, f. 287 v.
49 A.R.A.S.L.Z. Escritos y cartas dirigidas a dicha Academia.

1795, se leyó en la junta ordinaria, mostrando las obras enviadas por Uranga.[50] En dicha sesión se acordó nombrar académico supernumerario en Pintura a Ignacio Uranga, lo que se le notificó en carta del 20 de enero. Los dos cuadros enviados por el joven discípulo de Goya se conservan en el Museo de Zaragoza, sede de la Academia de San Luis. El retrato de *Carlos IV* (102 x 70,5 cm) es una copia solo correcta del modelo prototipo de medio cuerpo que Goya había creado de la imagen del monarca en 1789. Porta casaca azul con las bandas de las órdenes de San Jenaro, del Saint-Esprit y la de Carlos III superpuestas (fig. 3). Puesto que la de esta orden lleva la banda primitiva, y no la renovada de franjas blancas más anchas en los bordes, establecida en junio de 1792, hemos de datar el retrato de Uranga antes de esa fecha, es decir, hacia 1791-1792. No solo era una demostración de vinculación con el maestro, sino una manera de agradecer a la institución que le había apoyado en sus inicios. La Academia de San Luis, ya que no podía tener unos retratos de los monarcas pintados por el propio Goya, algo que había prometido el maestro aragonés a la Real Sociedad Económica Aragonesa, institución que había promovido la erección de la Academia de San Luis, durante su visita a Zaragoza en octubre de 1791,[51] y que no cumplió, o no pudo cumplir, tendría una copia de la del monarca hecha por su discípulo y colaborador.

Son ocho los dibujos que regaló a la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en el envío de noviembre de 1794, o son los que han llegado hasta nosotros. Están fechados entre 1790 y 1792. Los más antiguos son seis academias, copias de yesos, de 1790, y los otros dos están dibujados a partir de modelo vivo o de desnudo, fechados en septiembre de 1791 y ¿abril de 1792? De esos dibujos solo dos estaban catalogados hasta ahora como obras de Ignacio Uranga; el resto o llevan su nombre, o se los atribuimos por la datación, filigranas del papel utilizado y criterios estilísticos.[52] Una de las academias es una copia del *Supuesto Orador Germánico*, que lleva la fecha del «16 de Abril de

---

50 A.R.A.S.L.Z., Libro de resoluciones de juntas particulares, 1793-1817, junta de 22.XI.1794, ff. 54 v.-55 r. Libro de resoluciones de juntas ordinarias y generales, 1793-1798, junta ord. de 4.I.1795, sin fol.

51 A.R.S.E.A. (Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa). Libro de resoluciones de la Real Sociedad Económica Aragonesa, junta general ordinaria de 21.X.1791, pp. 164-165. Goya había sido nombrado socio de mérito de la Económica Aragonesa el 22 de octubre de 1790 para demostrarle la institución ilustrada la estimación y el aprecio hacia su persona por su nombramiento de Pintor de Cámara por Carlos IV, *ibid.*, p. 157.

52 Pasqual de Quinto, J. I. y Diego, G. de, catálogo de la exposición *Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza, Ibercaja, 1983, núms. 99

Fig. 3. Ignacio de Uranga, *Carlos IV* (copia de Goya), h. 1791-1792, Real Academia de Bellas Artes de San Luis, Museo de Zaragoza.

1790» en el pedestal, y es la que Uranga presentó como prueba «de pensado» para el premio de tercera clase de la Academia de San Fernando, en el que sólo obtuvo un voto, sin duda el de Goya. De la figura del *Galo o gálata moribundo* hizo dos dibujos, uno que va firmado por el profesor el «30 de Enero de 1790», y otro dibujado en «Febrero de 1790», que fue rubricado por el teniente-director o director de mes en la sala del yeso el «31 de marzo de 1790». El «30 de abril de 1790» aparece datada y rubricada una copia del grupo de los *Luchado-*

y 100, pp. 98-99, para las dos catalogadas como de Uranga, mientras las catalogadas como anónimas que serían suyas son las números 11, 12 14, 16, 18 y 59, en pp. 46-49 y 75-76.

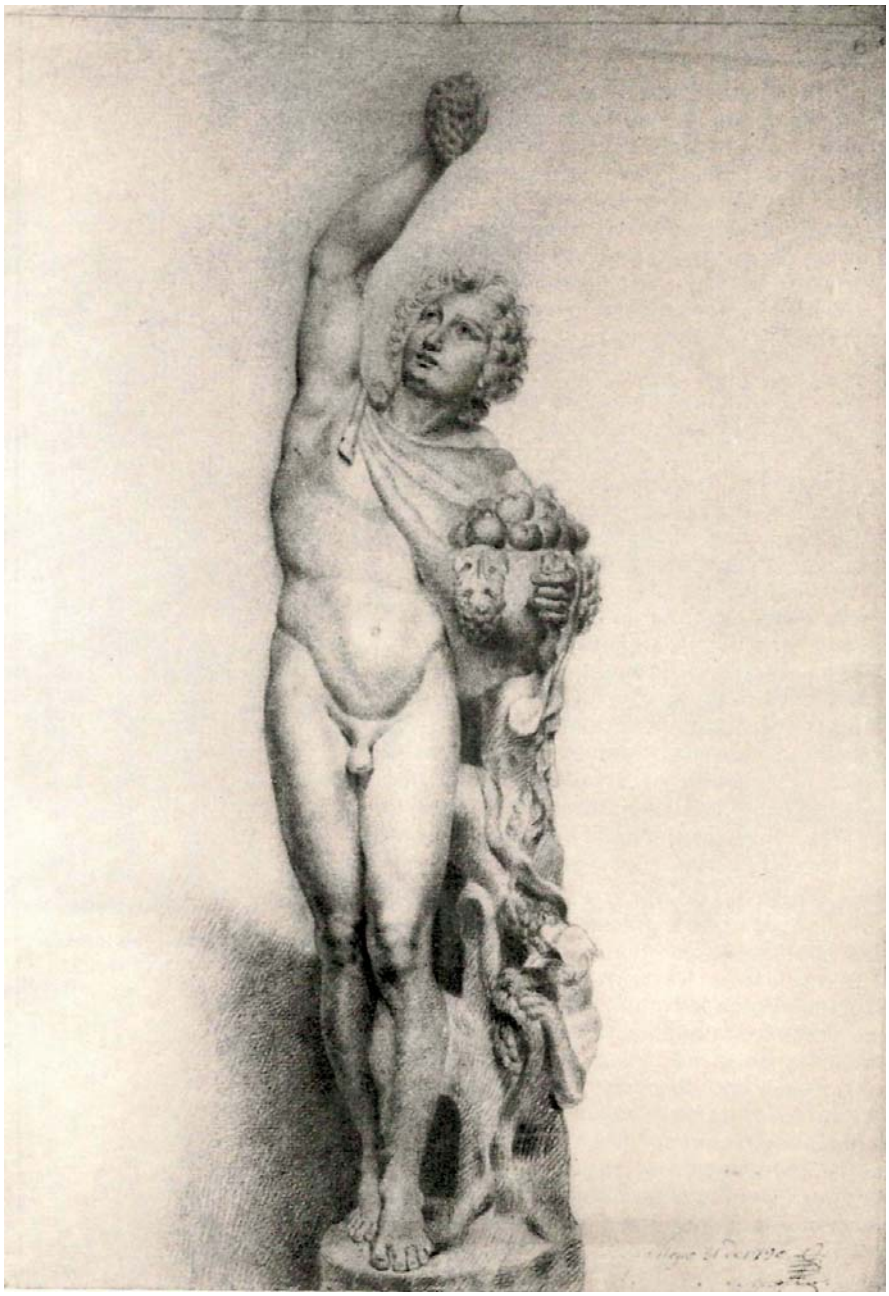


Fig. 4. Ignacio de Uranga, *Baco joven*, 1790,
Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.

Fig. 5. Ignacio de Uranga, *Hombre en pie apoyado en una lanza y otro sentado*, 1792, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.

res de Florencia, cuyo original estaba en los Ufizzi de Florencia. El «31 de mayo de 1790» está fechado un *Baco joven* (fig. 4) que, sorprendentemente, fue clasificado como obra anónima y copia de un yeso neoclásico. En el reverso, a lápiz, aparece escrito «Ignacio de Uranga/ copiada de yeso», y Ángel Canellas señaló que la fecha de «Mayo 31 de 1790» y la rúbrica que aparecen en la parte inferior derecha, es decir, el «placet» del dibujo, son de la mano de Goya.[53]

Una academia que copia un *Mercurio* lleva la fecha de «2 de Noviembre», sin especificar el año, pero, por su mayor deficiencia de ejecución, pensamos que bien podría ser de 1790. Las academias de desnudo conservadas de su mano son dos. Una representa a un *hombre en pie desnudo y con su mano derecha apoyada en un pedestal*, y va fechada el «14 de Septiembre de 1791». La otra es interesantísima, pues en una de las caras de la hoja Uranga dibujó un grupo de un *Hombre en pie apoyado en una lanza y otro sentado* (fig. 5), que va firmado abajo «Ygnº Uranga», y en la otra cara lleva dibujada una academia de un *Hombre de espaldas con la cabeza de perfil*, obra de Francisco de Goya, en el que ha querido verse un autorretrato del pintor aragonés, y que con letra y rúbrica suya va firmada en «Abril 30 de 1792».[54] Esta es la más clara demostración del aprendizaje de Uranga con Goya. En el anverso la academia es del discípulo y en el reverso hizo otra el maestro, algo que gustaría mucho en la Academia de

53 *Ibid.*, núm. 16, p. 48.
54 *Ibid.*, núm. 59, pp. 75-76.

San Luis cuando la recibiesen para que, junto con las otras, sirviese de modelo en el aprendizaje de los discípulos zaragozanos.

El nombramiento de académico supernumerario en Pintura le vendría muy bien a Uranga para su promoción artística en el ambiente madrileño. En esos años, entre 1794 y 1802, Uranga se dedicó a pintar por espacio de más de ocho años «retratos y miniaturas», como alegarán en julio de 1802 sus contrincantes a la plaza de pintor paisajista y figurinista de la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro. Pero Uranga siguió asistiendo a las clases de la Academia. El 3 de junio de 1798 la junta ordinaria de San Fernando vio «un cuadrito apaisado copia de Correggio, y otras copias de Rubens, ejecutadas por el discípulo Ignacio Uranga, cuya aplicación y aprovechamiento parecía bien a la Junta».[55] A esa junta asistieron, entre otros, los pintores Maella, Ferro, Ramos y Camarón, pero no su maestro Goya, que había renunciado en 1797 a su cargo de director de Pintura de la Academia debido a su sordera. Vemos que lo que le hacía copiar Goya, o le sugería, no era Rafael, ni Mengs, sino que, con una visión más ecléctica y libre, no tan academicista, le proponía a Correggio y a Rubens.

La participación de Ignacio Uranga en el concurso de la Academia de 1799, en concreto en el premio de Pintura de primera clase, fue un fracaso para él, pues, sin ningún profesor que le apoyase, los votos fueron a parar a otros concursantes mejor «apadrinados». A esa primera categoría, a la que concursaban los alumnos más cualificados y adelantados, que estaban terminando su formación o ya la habían concluido, se presentaron ocho concursantes. Los premios primero y segundo recayeron en dos pintores discípulos de Mariano Salvador Maella, Juan Gálvez y José Ribelles, que tendrían un futuro desatacado, especialmente el primero, que llegó a ser director de Pintura (1826) y director general (1838) de la Academia de San Fernando. Uranga no obtuvo un solo voto.

Para entonces la formación de Uranga como pintor estaría finalizando, si no lo había hecho ya. Había durado una década, entre finales de 1789 y 1799, aproximadamente. A partir de entonces comenzaría la actividad profesional independiente y el «cursus honorum» en la Corte del joven pintor, que contaría con el apoyo de su maestro Goya para promocionarse. El 23 de julio de 1802 comunicaba a la Academia de San Fernando el secretario de Hacienda, Miguel Cayetano Soler, una real orden para que dicha academia convocase oposición para cubrir una plaza vacante de pintor paisajista y figurinista en la Real Fábrica de

---

55 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802, junta ord. de 3.VI.1798, f. 99 r.

Porcelanas del Buen Retiro de Madrid, entre los pintores de la misma y el pintor Ignacio de Uranga, estableciendo las pruebas correspondientes al efecto. Pero once de los pintores de la Fabrica de Porcelanas remitieron a la Academia un memorial en el que suplicaban a la institución académica que la oposición «se ciñese precisamente a asunto de pays y figura, executado en porcelana, no solo por ser este el destino y objeto de la plaza vacante, sino también el exercicio ordinario y ocupación de los exponentes en aquella fábrica, y que se han ejercitado en desempeño de obligaciones, algo que Dn. Ygnacio de Uranga, que ha de entrar con ellos en la oposición, no ha tenido por espacio de más de ocho años otro exercicio que el de los retratos y miniaturas, que no tienen tanta conexión con el fin de la referida plaza».[56] Esos pintores de la Fábrica de Porcelanas del Retiro se temían una oposición que favoreciera a Uranga, que debía de estar bien patrocinado por el ministro Cayetano Soler, y apoyado por Goya. Se abrió debate entre los académicos asistentes a esa junta; de los 27 asistentes, 7 apoyaron que se siguiese al pie de la letra la real orden, mientras que 20 fueron favorables a que la prueba se hiciese en la misma Fábrica de Porcelanas, de manera que los candidatos «hagan copias separadamente y con las respectivas precauciones cada opositor sobre bizcocho un plato u otra pieza de porcelana en que haya pintado algún país con flores, ornatos y figuras, y que, pasada a fuego (…) se remitan las obras a la Academia, anónimas y numeradas, secreta y reservadamente por el Intendente de aquella fábrica, junto con la pieza que hubiere servido de modelo, a fin de que los Profesores la examinaren y cotejaren, formando juicio, y votando cada una en la forma establecida en este Cuerpo para la adjudicación de premios». Ante esas diferencias de criterios, la Academia decidió suspender la convocatoria de la oposición y escribir a S.M., por medio del ministro don Miguel Cayetano Soler, a fin de que resolviese según su real agrado.

Carlos IV y el ministro de Hacienda Soler debieron de pensar que mejor sería prescindir de la Academia para tan conflictivo asunto, pues ya no se vuelve a tratar en junta nada referido a esa oposición a la plaza de pintor paisajista y figurinista para la Real Fábrica de Porcelanas del Retiro. En 1803 se produjo una reorientación de la producción de porcelanas, con la llegada de Bartolomé Sureda, que había estado en París con una beca real, estudiando entre otras, las fábricas de porcelanas de Sèvres. Éste introdujo la fabricación de las porcelanas con pasta dura de caolín, con lo que se consiguieron piezas de uso de mesa y

56 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802, junta ord. de 1.VIII.1802, f. 196 r. y v.

ornamentales de gran calidad y belleza, que rivalizaron con las de Sèvres. Sureda fue nombrado en 1804 director de la fábrica, con el gran sueldo de 40.000 reales de vellón, lo que daba buena cuenta de su alta valoración técnica. El periodo que va de 1804 a 1808 fue el más esplendoroso de la fábrica del Buen Retiro. Para el puesto de director de pintores de la Real Fábrica de Porcelanas del Retiro nombró Carlos IV a Ignacio de Uranga el 11 de noviembre de 1804, con 12.000 reales de vellón de sueldo,[57] objetivo que perseguía desde 1802, y que suponía para el joven discípulo de Goya un éxito profesional y un acomodo económico. Goya, sin duda, apoyó a Uranga en su propósito, y seguramente contó con el apoyo de Bartolomé Sureda, a quien retrató el maestro aragonés en un espléndido retrato, seguramente con motivo de su nombramiento. En 1807, a la muerte de Carlos Domen, sería nombrado Uranga, tras solicitarlo a Carlos IV, pintor de Cámara honorífico en miniatura; es decir, sin sueldo.[58]

La Guerra de la Independencia le trajo a Ignacio Uranga desgracias y pérdida de todos sus bienes con la destrucción por los ingleses, en su retirada de Madrid en agosto 1812, de la Real Fábrica de Porcelana del Retiro, incluida la casa que habitaba en ella. La orden de destrucción la dio el general Hill, muy posiblemente con la aprobación del mismo Wellington. Ya no era un baluarte defensivo de Madrid, pues había quedado muy maltrecho en la llamada batalla del Retiro del 13 de agosto, pero quedaba en pie buena parte de la fábrica y de sus almacenes. Sin duda, pesó en los ingleses el deseo de que, una vez terminada la guerra, no volviese la actividad a dicha fábrica, cuyas obras de porcelana impedirían la venta en España de las porcelanas inglesas. La voladura de las instalaciones fabriles por los ingleses se produjo sin que las autoridades militares y políticas españolas se preocuparan de impedirlo.

Tras la Guerra de la Independencia, Uranga se quedó sin el trabajo que había tenido, por lo que se dedicó de lleno a la realización de miniaturas de miembros de la familia real y de otros cortesanos y nobles. Cuando Fernando VII creó en 1818 la Real Fábrica de Loza de la Moncloa, que reemprendió la producción de porcelanas para la Corte y para particulares, Bartolomé Sureda fue nombrado director de la misma, y suponemos que Ignacio de Uranga volvería a ocupar el puesto de director de Pintores, si bien no tenemos constatación de ello.

En sesión de la Academia de San Fernando de 9 de mayo de 1819 Ignacio de Uranga fue elegido académico de mérito en Pintura de miniatura, tras la

---

57 Arch. del Palacio Real, Madrid; Sección Carlos IV, leg. 193.
58 Íd., Sección Administración, caja 3303/12.

prueba correspondiente, por pluralidad de votos.[59] En junta general de la Academia de San Fernando, celebrada el 4 de abril de 1820, Ignacio de Uranga, con el resto de académicos, juró en acto solemne la Constitución de 1812.[60] El 28 de mayo de 1821, en junta general participó en la votación que fallaba el concurso para hacer un monumento que perpetuase el juramento por el rey Fernando VII de la Constitución de 1812.[61]

Uranga fue nombrado el 16 de febrero de 1823 profesor de Dibujo, suplente del escultor Valeriano Salvatierra, en el Estudio de Niñas, que dependía de la Real Academia de San Fernando, cuando ése no pudiera concurrir por sus ocupaciones o falta de salud.[62] En 29 de abril de 1824 Uranga solicitó la plaza de director de dibujo del Estudio de la calle Fuencarral, que había vacado por fallecimiento de Mariano Rosi, pero con él la pretendieron el también académico Ignacio García y el pintor Carlos Blanco.[63] En junta de 19 de diciembre de 1824 se vio un oficio del Sr. Plazaola en que se manifestaba que los Sres. Infantes Don Carlos de Borbón y Dña. María Francisca de Asís ordenaban que Ignacio de Uranga «desempeñe interinamente la Dirección del Estudio de Niñas, con el sueldo del propietario, Dn. Valeriano Salvatierra, y que conservando esta Dirección sirva, mientras su salud no se lo permita, asistir al citado estudio, la plaza de noche vacante en el de la calle de Fuencarral, por fallecimiento de D. Mariano Rosi, con el sueldo que éste percibía».[64] Uranga había escrito el 29 de abril a la Academia haciendo saber que llevaba ya siete años supliendo las enseñanzas en todos los estudios, y que si volvía el Sr. Salvatierra a ocupar su plaza quedaría Uranga en una posición incierta y triste, por lo que pedía que se le conservase la plaza en propiedad que había obtenido en el Estudio de la calle Fuencarral, y que ocuparía interinamente la plaza del Estudio de Niñas. La Academia estimó justa la demanda de Uranga y lo comunicó al Director General para su cumplimiento. Pero unos años después, en 1828, surgirán diferencias entre Salvatierra y Uranga, pues el primero, al tener que estar por el

59 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta ord. de 9.V.1819, f. 15 r.

60 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta general de 4.IV.1820, f. 34 r. y v.

61 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta general del 28.V.1821, ff. 55 v.-56 r.

62 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta ord. de 16.II.1823.

63 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta ord. de 2.V.1824.

64 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830, junta ord. de 19.XII.1824, f. 115 r.

día ocupado en los encargos reales de escultura, pretendía ocupar la plaza de enseñanza nocturna en los Estudios de la calle Fuencarral, de la que era titular Uranga, y que éste diese las clases matutinas en el Estudio de Niñas. El conflicto ente ambos se resolvió el 1 de marzo de 1829, por decisión del Infante don Carlos de Borbón, Protector de la Academia: Uranga desempeñaría en propiedad la plaza de director de Dibujo del Estudio de Niñas, con los 6.000 reales anuales de su dotación, y Salvatierra desempeñaría la plaza en propiedad del Estudio nocturno de Fuencarral con los 3.000 reales que tenía de dotación anual dicha plaza. Una decisión que favorecía a los dos, pero aseguraba un aumento de sueldo a Uranga además de la propiedad de la plaza. En los años anteriores a 1828 Uranga tuvo de alumno al futuro pintor miniaturista Juan Pérez de Villamayor.

Así fue envejeciendo Uranga, que estaba gravemente enfermo en noviembre de 1831, siendo sustituido por el académico de mérito en Pintura Julián Verdú.[65] Se recuperó de su salud, pues Uranga asistió a la junta general de la Academia celebrada el 21 de agosto de 1836, en la que los académicos juraron la Constitución de 1812, pero ya no asistió al juramento de la Constitución de 1837 en la junta general celebrada el 25 de junio de 1837.[66] Ignacio de Uranga murió en abril de 1838, pues en la junta ordinaria del 22 de abril de 1838 se vio un escrito del profesor de Pintura Inocencio Borghiani en el que solicitaba a la Academia «se le confiriera la plaza del director del Estudio de Niñas, vacante por fallecimiento de Dn. Ygnacio de Uranga, a quien por espacio de más de un año había estado supliendo a satisfacción de las discípulas y de ellas Sras. Académicas zeladoras».[67]

Asensió Juliá

Otro artista que coincidió, sin duda, con Ignacio Uranga en el taller de Goya durante la década de 1790 fue Asenció o Ascensió Juliá Alvarrachi (Valencia, 1753-Madrid, 1832), llamado «El Pescadoret», que nació en Valencia en

65 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias..., 1831-1839, junta de 27.XI.1831, f. 127 r.

66 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias…, 1831-1839, juntas generales de 21.VIII.1836, f. 174 v., y de 25.VI.1837, ff. 201 v.-202 r.

67 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, 1831-1839, junta ord. de 22.IV.1838.

1753, siendo bautizado en la iglesia parroquial de San Andrés.[68] Formado artísticamente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, son escasas las noticias sobre este artista hasta constatar su presencia en Madrid a partir de 1778, y su ingreso como alumno en la Academia de San Fernando en 1783, con 29 años, y no los 23 que dice tener.[69] El Asensio que es citado en carta de Goya a Martín Zapater del 5 de agosto de 1789, como presentado de parte de Zapater a Goya para «aprobarse por esta Academia de Maestro de Obras» no es el valenciano Asensió Juliá, sino el zaragozano Joaquín Asensio Martínez (1763-?), alumno del arquitecto Agustín Sanz en la Escuela de Dibujo de Zaragoza, y cuyo perfil biográfico ya di a conocer hace unos años.[70]

De Asensió Juliá ya en los datos recogidos en el catálogo o relación de la exposición celebrada por el Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1846 se decía que «fue discípulo de Goya», y Valentín Carderera dirá de él que era «quizá único discípulo de Goya».[71] Desde esa década de 1790 y, muy posiblemente, hasta 1814-1815, aproximadamente, debió de estar Juliá vinculado al taller de Goya, como discípulo y colaborador. Fue buen dibujante, actividad para la que luego se sentiría capacitado, pues fue profesor de dibujo de adorno desde 1817, aproximadamente, en el Estudio de la Merced, dependiente de la Academia de San Fernando.

Además de discípulo y colaborador de Goya, Juliá fue su amigo. «Goya a su amigo Asensi», firma en el retrato que le hizo en 1798 (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), cuando Juliá le estaba ayudando en las pinturas de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid. Años más tarde, en 1814, volvería a retratar Goya a Asensió Juliá (Clark Art Institute, Williamstown, Mass., EE.UU) vestido con levita, sombrero de copa y en actitud de dibujar con un lápiz de carboncillo sobre unas hojas de papel. Ello pone de manifiesto la sincera amistad entre ambos, mantenida a lo largo del tiempo, a pesar de las negativas circunstancias de la Guerra de la Independencia. La actividad de Juliá como dibujante a la altura de 1814 fue resaltada por Goya en su retrato. Así se debía de ganar la vida por entonces, y así lo hará desde 1817 en el Estudio de la Merced

---

68 Ver nota 1. Se habían venido dando varios años como el de nacimiento de Juliá: 1748 (Lafuente Ferrari), 1767 (Boix), e incluso 1760, cuando lo cierto es que nació en 1753, como estableció Gil Salinas, R., *op. cit.*, 1991, pp. 59-61.

69 Blanco Mozo, *op. cit.*, 2011.

70 Ver Ansón Navarro, A., «Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater», *Boletín del Instituto «Camón Aznar»*, LIX-LX (1995), pp. 274-275.

71 En Lafuente Ferrari, *op. cit.*, 1947, pp. 152-153.

de Madrid. Ello no impedía que también hiciese pequeñas pinturas. Pocas obras de pintura seguras de Juliá conocemos, aparte de dudosas atribuciones, y de recientes y absurdas adjudicaciones a Juliá de obras de Goya.

Que era buen dibujante lo demuestra el hecho de que en 1796-1797 hiciera los dibujos preparatorios para dos grabados de la serie de *La Artillería Volante* del ejército español, que fueron excelentemente ejecutados en talla dulce por su paisano Rafael Esteve. Esos dibujos, que le fueron encargados a Juliá por R.D. de 24 de septiembre de 1796, y que conserva la Calcografía Nacional de la Real Academia de B. A. de San Fernando, fueron hechos a la aguada con toques de cera,[72] y demuestran que Juliá era un dibujante académico, minucioso y detallista, que dominaba con soltura el oficio.

En 1798 ayudaría Juliá a Goya en la decoración pictórica de las bóvedas y muros de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid. Entonces es cuando le hizo el pintor de Fuendetodos el primer retrato a su amigo y ayudante, que posee el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

A continuación, en 1798-1799, cuando José Camarón Meliá tenía 38 años, le hizo Asensió Juliá un buen retrato, con pose elegante y sujetando una carpeta con dibujos y el lápiz de dibujo (fig. 6). Ambos eran amigos y se conocían desde la época de formación académica en Valencia. Desde junio de 1797 era Camarón teniente-director de Pintura de San Fernando, y en 1799 fue nombrado por Carlos IV director de Pintura de la Real Fábrica de Porcelana del Retiro. Estaba triunfando, y por eso le retrató su amigo Juliá, en un retrato que formal y estilísticamente se sitúa muy próximo a los retratos que por entonces hacía su maestro Goya, si bien con menos empastes y fuerza de pincelada, con lo que también guarda relación con los que pintaba su también amigo y paisano Agustín Esteve. Ese retrato de *José Camarón Meliá* fue expuesto en junio de 1846 en la Exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid de ese año, con el número 27, «Retrato de D. Juan José Camarón»,[73] después estuvo en diversas colecciones privadas de Madrid y Londres, y en la colección Contini-Bonacossi de Florencia. Salió a subasta en Christie's Madrid el 3 de octubre de 2007,[74] y fue adquirido por derecho de tanteo por el Estado para el Museo del Prado.

---

72 Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, núms. 12 y 13, pp. 87-88, 310 x 460 mm cada uno.

73 Ver Lafuente Ferrari, 1947, p. 341.

74 Christie's Madrid. *Arte español*, subasta del 3 de octubre de 2007, lote 70, p. 95. El retratado va identificado por la inscripción que hay en la carpeta de dibujo: «Dn. Jph. Camaron y Meliá/ en la hedad de 38 As.»

Fig. 6. Asensió Juliá, *Retrato de José Camarón Meliá*, 1798-1799,
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fig. 7. Asensió Juliá, *Escena de una comedia*, h. 1800, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Es obra incuestionable de Juliá, y en él se aprecian las indudables cualidades que tenía para el retrato.

Hacia 1800 hay que datar una *Escena de una comedia* (fig. 7), pintura que posee el Museo del Prado desde 1934.[75] Originariamente fue pintada para la Alameda de Osuna y fue adquirido por el banquero Baüer en 1896, en la subasta de los bienes de la Casa de Osuna. En el escenario, un joven actor, con un fondo ambiental de paisaje, simula un suicidio, atravesándose el cuerpo con una espada que apoya por la empuñadura en el suelo, junto a un atillo con ropa. La manera de estar pintado el cuadrito deriva, sin duda, de la de Goya, y su atribución a Juliá me parece correcta. La indumentaria que lleva el actor sirve para datar la pintura en torno a 1800.

---

75 Luna Fernández, J. J., en catálogo de la exposición *1802. España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2002, n.º 166, p. 366 y foto en p. 189.

La versatilidad de Asensió Juliá para las escenas de gabinete y para el retrato era manifiesta. El barón Jean François de Bourgoing, embajador de la Francia revolucionaria en España entre 1791 y febrero de 1793, resaltó, al referirse a los pintores más destacados en España en aquellos años, que «Goya destaca también como pintor de retratos, así como Asensi (sic) y Esteve».[76] Con ese comentario dejaba claro que después de Goya eran Asensió Juliá y Agustín Esteve los retratistas más acreditados por entonces.

En julio de 1804 Asensió Juliá mostró en la exposición anual de la Real Academia de San Fernando «dos cabezas al óleo», sin especificar más, y en la de 1807 «un cuadro original que representa una figura arrodillada del tamaño del natural con una calavera en la mano».[77] Este cuadro, que conserva la Academia de San Fernando entre sus fondos, muestra a un anacoreta penitente, de perfil y semiarrodillado delante de una gran piedra sobre la que se ve un libro abierto y una calavera, y soporta otra entre las manos (fig. 8); está resuelto de forma abocetada, y da la impresión de que está sin terminar. En esos mismos años anteriores a la Guerra de la Independencia habría que situar el dibujo núm. 78 de esta exposición, *El regreso del hijo pródigo*, que consideramos podría ser de su mano por la técnica que le relaciona con la *Alegoría del Dolor* (fig. 9), gouache, obra firmada por Juliá de la colección José Varela y Feijoo de Madrid, y ya expuesta en 1932, cuando estaba en la colección Boix. Esa figura femenina encapuchada no representa a la Sabiduría que se acobarda ante el vigor impetuoso de lo irracional, el triunfo de la fuerza sobre la razón, como interpretó Gil Salinas,[78] sino que creo que se trata de la alegoría del Dolor, figura de mujer con la cabeza cubierta que está apagando la antorcha que porta en el riachuelo que discurre delante de ella. Figuras femeninas veladas y dolientes, en actitud de colocar el cuerpo de la duquesa de Alba en su tumba, habían sido dibujadas a la aguada de tinta china por Goya hacia 1802-1803 en un *Proyecto de mausoleo para la duquesa de Alba*, que está en la colección Berganza de Madrid.[79]

---

76 Bourgoing, J. F. de, *Tableau de l'Espagne*, París, (1797) 1803, vol. I, p. 289.

77 Navarrete Martínez, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, F.U.E., 1999, pp. 468 y 471, respectivamente. Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, núm. 34, p. 100 y lám. 19, señala del lienzo del anacoreta arrodillado que por la técnica bien podría ser de Juliá, pero no lo afirma con rotundidad. Creo que, sin duda, es de Juliá y se trata de la obra que se expuso en la Academia en 1807.

78 Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, núm. 14, p. 89.

79 Gassier, P., *Dibujos de Goya. Dibujos para grabados y pinturas*, Friburgo y Barcelona, 1975, núm. 339, p. 510.

Fig. 8. Asensió Juliá, *Anacoreta penitente*, h. 1807,
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Fig. 9. Asensió Juliá, *Alegoría del Dolor*, h. 1807-1808,
Colección Varela y Feijóo, Madrid.

En agosto de 1808 Juliá estaba en Madrid, capital abandonada temporalmente por las tropas francesas y el monarca intruso, José I Bonaparte, después de la victoria de las tropas españolas de Castaños en la batalla de Bailén. Vivía en la calle de San José, y allí nació su única hija. Para los actos de proclamación de Fernando VII, Asensió Juliá hizo como adorno de la fachada de la casa de don Tadeo Bravo de Rivero, que estaba en la plaza de las Descalzas Reales, una *Alegoría* «representando la fidelidad limeña, la que en un medallón contenía el retrato del rey», y lo ejecutó «bajo la dirección del célebre D. Francisco Goya».[80] Goya haría el esbozo general, pero la ejecución sería de Juliá, pues Goya estaba en aquellos momentos dedicado a terminar el retrato ecuestre de Fernando VII, que la Academia de San Fernando le había encargado en abril para presidir el salón de Juntas, y que no había podido concluir por los cambios políticos ocurridos después de mayo, con la ocupación de Madrid por las tropas franceses y la proclamación del rey intruso José I ¿Qué hizo Juliá antes del 4 de diciembre de 1808, cuando los ejércitos napoleónicos ocuparon nuevamente Madrid? Pienso que hacia octubre o noviembre de 1808, ante la llegada de Napoleón con sus tropas, se debió de marchar con su mujer y su hija a Valencia, su ciudad natal, donde tenía familia, y que permaneció libre de los ocupantes hasta el 9 de enero de 1812. Desde ese día hasta julio de 1813 estuvo ocupada por la tropas francesas del mariscal Suchet.

Allí, en Valencia, realizó Juliá dos grabados al aguafuerte con toques de aguada, de carácter patriótico y antinapoleónico. En ellos demostró su pericia en el grabado, que aprendería, sin duda, con Goya hacia 1798, cuando éste estaba ejecutando los grabados de la serie de los Caprichos y pintando en San Antonio de la Florida de Madrid, donde tuvo a Juliá de ayudante. Uno lleva al pie la leyenda *El Heroico Marqués de la Romana saca de la esclavitud a la desolada Galicia, y la infunde nuevo ser* (fig. 10), que va firmado «Ascensio Juliá», y fue realizado antes de mayo de 1811, pues, como documentó Rafael Gil Salinas, en el *Diario de Valencia* del 1 de mayo de 1811 se anunciaba su venta al precio de 20 reales de vellón; en dicho anuncio se decía que era «estampa nueva» y que era «inventada y grabada por d. Asensio Juliá».[81] Pedro Caro y Sure-

80 Pérez González, citado por Lafuente Ferrari, 1947, p. 153.

81 Lafuente Ferrari, *ibid.*, núm. 62, lám. XXIIb, y Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, pp. 85-87. Águeda, Mercedes, *op. cit.*, 2012, p. 95, piensa que el grabado es anterior a la muerte del marqués de La Romana, y puesto a la venta en Valencia en 1811, pero creo que lo lógico es que lo grabase Juliá hacia febrero-abril de 1811, cuando llegó a Valencia la noticia de la muerte del marqués.

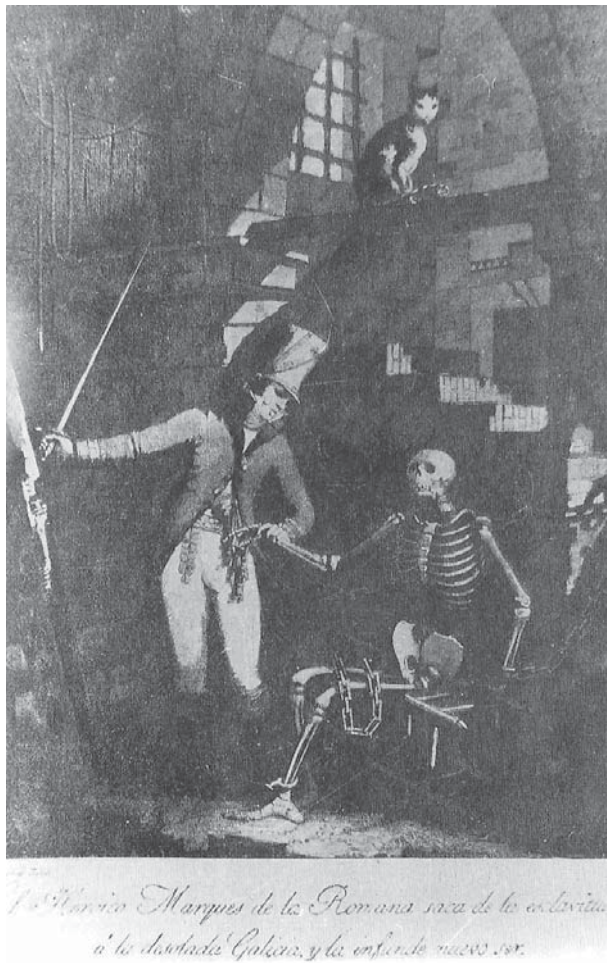


Fig. 10. Asensió Juliá, *El Heroico Marqués de la Romana saca de la esclavitud a la desolada Galicia y la infunde nuevo ser*, 1811.

da, tercer marqués de la Romana, había muerto el 23 de enero de ese año en Cartaxo (Portugal), cuando iba con sus tropas en socorro de Badajoz, atacada por los franceses. Sin duda, aprovechando su muerte y con intención de ponderar al general, que había pasado años de su juventud en Valencia, y fijar su memoria en el ambiente patriota de la capital valenciana, Juliá hizo este grabado en que presenta al marqués de La Romana como liberador de Galicia del yugo napoleónico, lo cual no era cierto, pues, si bien había desembarcado en La

Coruña el 19 de octubre de 1808, sólo permaneció allí hasta el 10 de noviembre de ese año, en que partió hacia Santander, para ponerse al mando del Ejército de la Izquierda, en sustitución del general Blake. Tras el reembarco de las tropas inglesas de Galicia en La Coruña en enero de 1809, las tierras gallegas quedaron controladas por los ejércitos franceses, y La Romana en 1810 combatió en Extremadura y la Andalucía Occidental, intentando sin éxito recuperar Sevilla. En la escena alegórica, el marqués de la Romana se dispone a romper las cadenas que atan a un esqueleto, que está sentado en una mazmorra. El influjo ambiental y lumínico de algunos de los Caprichos de Goya es evidente en la concepción de este grabado.

El segundo grabado, al aguafuerte y aguatinta, ha sido titulado *Wellington y Napoleón* (fig. 11), está firmado «Ascensio Jª, Pintor», y se conserva en el Museo Municipal de Madrid.[82] Muestra a un militar inglés, Wellington, a quien en la leyenda que hay al pie del grabado se le denomina «Hércules Britano», con una espada en la mano derecha y una bandera con los escudos reales de España e Inglaterra en la izquierda, acosando a un toro, con alas y garras de águila imperial, que representa a Napoleón, «Padre de la Torada». En la parte superior aparecen cartelas con sucesivas derrotas de las tropas napoleónicas infligidas por Arthur Wellesley, vizconde de Wellington desde 1809 y después duque: sobre Massena en Torres Vedras (Portugal), en julio de 1810; sobre Marmont en Los Arapiles (Salamanca), el 22 de julio de 1812; y sobre el ejército de José I en Vitoria el 21 de junio de 1813, lo que lleva a datar ese grabado en 1813, después de esa última victoria, y del final de la ocupación de Valencia por los franceses a primeros de julio de ese año. Era una buena manera de celebrar los éxitos de Wellington y la liberación de Valencia, en medio del entusiasmo y el patriotismo, y en una coyuntura favorable para ganar Juliá algo de dinero, tras unos años de muchas estrecheces y dificultades.

Una vez terminada la Guerra de la Independencia, en 1814 Asensió Juliá retornaría a Madrid, reencontrándose con Goya, que le retrató, como arriba se ha indicado. Entonces, 1814-1815, realizaría Juliá un retrato de *Fernando VII* (123,5 x 92,5 cm), que procedente de la colección Altamira hoy está en colección particular de Madrid como obra de autor anónimo (fig. 12). Es un retrato de aparato, oficial, que presenta al «Deseado» de posición casi frontal, portando vistosa casaca, cruzada por las tres bandas de las órdenes de San

82 Carrete, J., E. de Diego y J. Vega, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1985, vol. I, 81.1, p. 239. Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, núm. 10, pp. 83-85, lám. 9, con una interpretación correcta de la alegoría, pero no data el grabado.

Fig. 11. Asensió Juliá, *Wellington y Napoleón*, 1813, Museo Municipal de Madrid.

Jenaro, el Santo Espíritu y la de Carlos III, y sobre el hombro derecho el manto azul claro estrellado de esta última orden española. Con su mano derecha sujeta la bengala, que apoya sobre una mesa, en la que se ve la corona real sobre un cojín rojo. Un paisaje de atardecer se aprecia, a través de una ventana, en el extremo superior derecho. Es obra indudable de Asensió Juliá por la manera de estar aplicada la pintura, claramente influida por los modos de Goya. Asimismo, y de esa misma época, hacia 1815-1817, sería el retrato del escultor valenciano *Francisco Bellver y Llop* (90 x 67 cm) que posee la Real Academia de San Fernando y que en 1932 se expuso como *Retrato de Señor*

Fig. 12. Asensió Juliá, *Retrato de Fernando VII*, h. 1814-1815, Colección particular, Madrid.

desconocido; Lafuente Ferrari lo atribuyó al pintor José Ribelles,[83] pero la manera de estar ejecutado más parece la de Juliá que la de Ribelles.

Hacia 1814 realizaría también una serie de cuadritos de asuntos bélicos de la Guerra de la Independencia protagonizados por militares españoles y franceses. Serían escenas fácilmente vendibles en un momento de euforia patriótica, de exaltación del valor de los oficiales españoles en la guerra contra los ejércitos napoleónicos que habían ocupado buena parte del territorio nacional durante unos años. Así las dos versiones que se conocen del mismo asunto, *Oficial penetrando en un fuerte*. La primera de las versiones (69 x 54), firmada «Asc. Juliá» en la parte inferior derecha del lienzo, está en la colección Manuel González y antes perteneció a la colección Boix, cuando la dio a conocer Lafuente Ferrari.[84] Una segunda versión, con ligeras variantes, especialmente en el uniforme del oficial, está en la colección Demotte de París, y la dio a conocer Boix en 1931.[85] De la misma serie, pues tiene semejantes dimensiones, sería una escena que ha venido siendo considerada un *Duelo* o *Desafío* (69 x 53 cm) entre un general español y otro oficial francés.[86] Está también en la colección Manuel González de Madrid, y aparece firmado «Juliá» en la vaina del sable del oficial que cae atravesado por la espada del oficial español (fig. 13). Es necesario precisar que el combatiente de la izquierda es un general, pues lleva el fajín a la cintura, y la escarapela roja de su bicornio es la que llevaban los defensores de Zaragoza durante los Sitios. Ello me lleva a pensar que estas escenas bélicas estarían ambientadas en la Zaragoza de los Sitios, y posiblemente inspiradas por la serie de grabados de las «Ruinas de Zaragoza» de Juan Gálvez y Fernando Brambila, publicadas en Cádiz en 1812. Otra escena de un *Rapto* (77 x 57 cm), de la colección de la marquesa de Bermejillo, en Madrid, representa a un coracero francés levantando violentamente a una joven española, con un edificio medio

---

83 Lafuente Ferrari, *ibid.*, pp. 165-166, núm. 114, p. 368 y lám. XXIII. Pérez Sánchez, A. E., *Real Academia de San Fernando. Inventario de pinturas*, Madrid, 1964, núm. 768, p. 70, ya con la identificación del retratado como Francisco Bellver y Llop.

84 *Ibid.,* p. 153 y núm. 58, p. 363, y lám. XXb. Foto en color en Águeda, *op. cit.*, 2012, p. 96, y comentario en p. 101.

85 Boix, F., «Asensio Juliá (El Pescadoret)», *A.E.A.*, 1931, p. 141; y también Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, pp. 77-78 y lám. 3.

86 Boix, *op. cit.*, p. 138; Lafuente Ferrari, *op. cit.*, núm. 57, p. 363 y lám. XXa; y Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, pp. 78-79, lám. 4. Foto en color en Águeda, *op. cit.*, 2012, p. 97, y comentario en p. 101.

Fig. 13. Asensió Juliá, *Duelo o Desafío*, h. 1814, Colección Manuel González, Madrid.

en ruinas como fondo.[87] Se deben relacionar también con ambientaciones de la Zaragoza de los dos Sitios (1808-1809), y con alguna de las escenas de los Desastres de la Guerra de Goya, como el Desastre núm. 9, «No quieren», en el que un francés coge violentamente a una joven española con intención de forzarla, mientras ella se defiende clavándole las uñas al francés en su rostro.

Goya había estado realizando ocultamente los dibujos y las planchas de la serie *Desastres de la Guerra*. Las pruebas de los grabados, en un álbum encuadernado, se las regaló Goya a su amigo Ceán Bermúdez. Al final de ese volumen había colocado también las pruebas de tres grabados al aguafuerte de *Prisioneros encadenados*, para los que se conservan los dibujos preparatorios en el Museo del Prado. Estos últimos grabados habrían sido realizados por Goya hacia 1815. Pues bien, un dibujo de un *Prisionero* (144 x 113 mm) realizado a aguada sepia, gris y negra[88] lo considero obra salida de las manos de Juliá, inspirado por esos dibujos y grabados de presos encadenados de Goya. Juliá, muy posiblemente, se los vería hacer a Goya en su estudio. La manera de estar resuelto este dibujo de Juliá denota que estaba, aprendida de Goya, con el perfilado de las figuras con trazos más gruesos. Asimismo, Juliá usa un fondo de arquitecturas inspiradas en los grabados de las *Carceri* de Piranesi, ya utilizadas por el valenciano anteriormente en los dos grabados antinapoleónicos arriba comentados.

De esos mismos años inmediatos al final de la guerra serían dos dibujos de Juliá cargados de significación política. Uno representa a un *Mujer sentada leyendo un libro* (fig. 14) y lo posee la Biblioteca Nacional en Madrid; está ejecutado al gouache en grisalla, y aparece firmado con la inscripción «Juliá/ que silencio tan profundo».[89] Sin duda, esa mujer, sentada sobre una piedra, en el interior de lo que parece un abrigo o una cueva, de espaldas al mundo, se refugia en sus propios pensamientos, en su mundo interior, y se aísla del exterior. Esa figura femenina podría ponerse en relación con la de la figura de ¿La Historia? que aparece sentada, semidesnuda y en actitud de escribir en el cuadro de Goya *España, el Tiempo y la Historia*, del Museo Nacional de Estocolmo, y que

---

87 Lafuente Ferrari, *op. cit.,* p. 363 y lam. XIXb; Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, pp. 79-80. Reproducida en color por Águeda, *op. cit.*, p. 98, y comentario en p. 101.

88 Ansón, A. y Centellas, R., Catálogo de la exposición *La estela de Goya. Discípulos y seguidores interpretan la obra del maestro,* Museo del grabado de Fuendetodos (Zaragoza), Zaragoza, 2009, núm. 77, p. 63.

89 Baticle, J., «Eugenio Lucas et les satellites de Goya», *Revue du Louvre*, núm. 3 (1972), y Gil Salinas, *op. cit*., 1990, núm. 15, pp. 89-90.

Fig. 14. Asensió Juliá, *Mujer sentada leyendo un libro*, h. 1814, Biblioteca Nacional, Madrid.

Eleonor Sayre interpretó como una *Alegoría de la adopción de la Constitución Española de 1812*. La manera de estar dibujado con pincel deriva claramente de la de Goya. Asimismo, podría ser obra de Juliá una *Caricatura política* que también está en la Biblioteca Nacional de Madrid. Atribuida al valenciano por Barcia en 1906, y relacionada con la Guerra de la Independencia, también ha dado lugar a distintas interpretaciones.[90] Una mujer desmelenada, España, está

90 Barcia, Ángel M., *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 378. Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, núm. 16, pp. 90-91.

golpeando con un zapato el trasero desnudo de otra figura femenina, colocada a cuatro patas en el suelo, Francia, ante la indiferencia de un soldado británico, Gran Bretaña, que está fumando y se desentiende de lo que acontece. En un plano posterior, apenas bosquejadas, aparecen las figuras alegóricas de la Justicia, con la balanza, y ¿la Reflexión?, que está meditando o pensativa. Asensió Juliá haría referencia con esta imagen satírica a la victoria de España sobre la Francia Napoleónica. El dibujo perfectamente podría ser de Juliá, realizado en los últimos meses de 1813 o principios de 1814, después de las victorias del ejército hispano-británico en Vitoria y del español en San Marcial, en julio y agosto de ese año, respectivamente.

En los años posteriores a la Guerra de la Independencia Asensió Juliá seguiría en contacto con Goya, pero ya desvinculado de su taller, ganándose la vida como profesor de dibujo. Así obtenía unos ingresos que, aparentemente regulares, eran abonados con mucho retraso. A partir de 1816 se le presentaría a Juliá una buena oportunidad para obtener unos ingresos fijos en la enseñanza académica, cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para descongestionar sus aulas de los alumnos de los primeros cursos, es decir, aquellos que estaban en las salas de principios, yesos y adornos, decidió abrir una Escuela en el antiguo convento de la Merced de Madrid, dependiente en todo de aquella, y dotada de un buen plantel de profesores. Asensió Juliá, conciente de que debería presentar méritos académicos si quería optar a un puesto docente en ella, envió a finales de julio o comienzos de agosto de 1816 su cuadro *El naúfrago* (58,2 x 44,7 cm) actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, a la Real Academia de San Carlos de aquella ciudad, con el fin de que existiera un recuerdo en dicha institución de la que había sido discípulo.[91] Está firmado «Juliá», en la zona inferior derecha, sobre una de las cajas de madera de los restos del naufragio (fig. 15). Sin duda, lo que Juliá pretendía era que la academia valenciana le nombrase académico de mérito, título que reforzaría sus posibilidades de obtener una plaza de profesor en la nueva Escuela de Dibujo de la Merced. El nombramiento de académico lo debió de conseguir, pues los breves datos biográficos que acompañan a los cuadros que presentó a la exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid del año 1846, se dice de Juliá que, además de discípulo de Goya, había sido «Académico de San Carlos de Valencia».[92] De esa misma época sería el cuadro de *El ajusticiado* o *El colgado*

91 El cuadro del «Naufragio» se vio en la junta ordinaria del 11 de agosto de 1816 de la Real Academia de San Carlos de Valencia; en Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, p. 74.

92 En Lafuente Ferrari, *op. cit.*, 1947, p. 341.

Fig. 15. Asensió Juliá, *El Náufrago*, 1816, Museo de Bellas Artes de Valencia.

(65,5 x 49 cm), que procedente de la antigua colección Casa-Torres de Madrid, fue subastado en 2003 y adquirido por el Museo de Bellas Artes de Valencia.[93] El ajusticiado aparece muerto y colgado de su mano izquierda de un árbol, a orillas de un río (fig. 16); un puente de piedra le sirve de fondo. La imagen es de absoluta desolación y está pintado con manchas anchas y espatuladas, tal como hacía Juliá, buscando efectos de relieve. La vestimenta del hombre es de cierta elegancia, con frac y camisa con cuello con chorreras, y una de sus piernas todavía lleva una bota negra de montar. ¿Se trataría de un afrancesado? o ¿de un liberal? colocado allí para que todos lo viesen. Sin duda, la escena tiene que ver todavía con la Guerra de la Independencia y sus secuelas. En ambos asuntos, nada convencionales, Ascensió Juliá se muestra ya como un pintor plenamente romántico.

El 16 de diciembre de 1816 comenzaron las enseñanzas de dibujo en el Real Estudio de la Merced,[94] dependiente de la Real Academia de San Fernando, y que había sido creado para dedicarse a la formación inicial de jóvenes artesanos y futuros artistas. El director de ese Real Estudio de la Merced, nombrado por don Carlos de Borbón, hermano del rey y Protector de la Academia, era el también pintor valenciano José Camarón Meliá, al que, precisamente, en la misma fecha Fernando VII concedió los honores de director de Pintura de San Fernando. Juliá era amigo suyo, y le había retratado en 1798-1799. En 1817 Juliá debió de comenzar a enseñar el dibujo de adorno a los futuros artesanos, como ebanistas, pintores de decoración o de cuartos, como se les llamaba, herreros, canteros, albañiles, etc., así como a futuros pintores, escultores y arquitectos en dicho Estudio de la Merced. Para cursar los estudios de adorno todos los alumnos deberían saber dibujar cabezas a satisfacción del director de la sala de Cabezas. Juliá contaría, sin duda, con el apoyo de su pisano Camarón para su nombramiento como profesor de esa institución.

El 2 de enero de 1818 se abrió el Estudio de Dibujo de Fuencarral, al que desde el 11 de enero de 1919 acudieron también niñas. El 24 de enero de 1819, Juan Gálvez, que era el director de dibujo de adorno del Estudio de la Merced, y Asensió Juliá, teniente-director de la misma materia, manifestaban a la Academia de San Fernando que veían imposible asistir juntos a las tres enseñanzas del adorno que se impartían en la Escuela de la Merced, por lo que la junta

---

93 Fue subastado por Subastas Alcalá el 9.X.2003, lote núm. 384, pp. 158-159, como obra inédita de Juliá, que a comienzos del siglo XX se tenía por obra de Goya.

94 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818, junta ord. de 11.XII.1816, pp. 607-608.

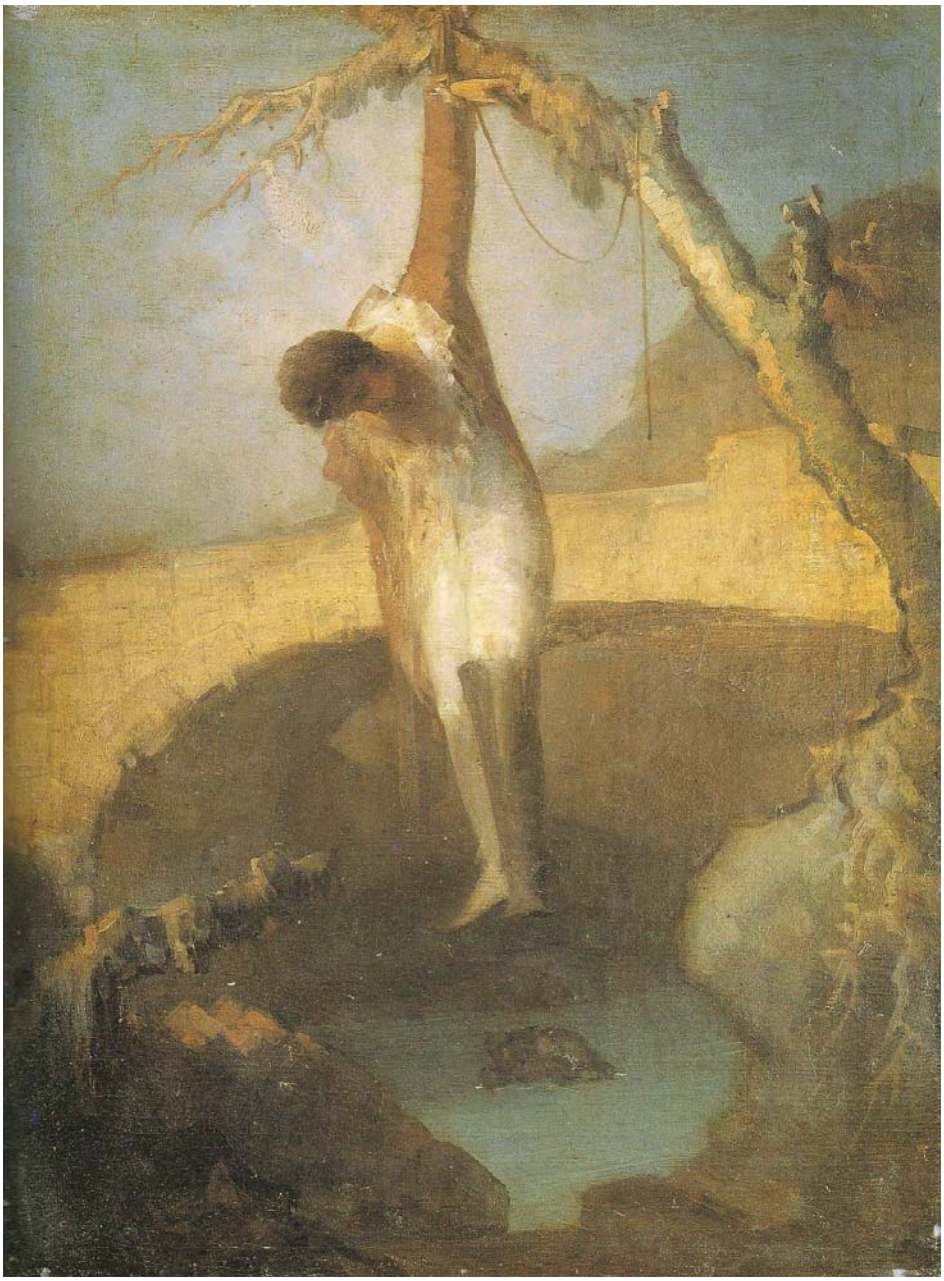


Fig. 16. Asensió Juliá, *El ajusticiado* o *El colgado*, h. 1816, Museo de Bellas Artes de Valencia.

ordinaria de la Academia aprobó «que se repartiesen entre sí alternativamente dicha enseñanza», y que «ambos profesores escojan del Archivo (de la Academia) los dibujos de adorno que juzguen mejores y más proporcionados para la enseñanza».[95] Poco tiempo después, en marzo de 1819, a solicitud suya, el infante Don Carlos de Borbón, Protector de la Academia de San Fernando, nombraba a Juan Gálvez director del Estudio de Dibujo de Niñas de la Merced, que se acababa de establecer, pero con la obligación de seguir detentando la dirección de la Sala de Adorno para niños y para niñas, con un sueldo de 12.000 reales de vellón por ambas enseñanzas.[96]

Unos meses más tarde, en junio de 1819, Asensió Juliá, casi sexagenario, presentaba a la junta de la Academia de San Fernando «una cabeza pintada al óleo, un capitel jónico, otro corintio y dos compuestos».[97] La cabeza sería, muy posiblemente, la *Cabeza de hombre doliente* (31 x 25,5 cm), pintada al óleo y que conserva la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.[98] Sin duda, con esas obras Asensió Juliá pretendía que la academia conociese su cualificación como dibujante, especialmente en la faceta de dibujante de adorno, que era en la que estaba desempeñando la docencia en la Escuela de Dibujo de la Merced, a la par que solicitaba se le concediese título de académico. Vistas las obras por él presentadas en junta del 11 de julio de 1819, a las que había añadido un retrato, y puesto que no especificaba Juliá en qué clase de académico quería aprobarse, se acordó que «lo manifestase para que en consecuencia procediese a los egercicios acostumbrados».[99] Pero, lo cierto es que Juliá desistió de presentarse a los preceptivos ejercicios, pues debía de pensar que con sólo la presentación de esas obras le concederían el título de académico de mérito en Pintura. Es posible que pensase que no había un ambiente propicio hacia él y que podría ser rechazado por la mayoría de los académicos que estaban dentro del gusto neoclásico, cuando su manera de dibujar estaba bastante alejada de esa sensibilidad. Lo cierto es que Juliá nunca fue académico de mérito de San Fernando, y ello debió de ser una rémora para su promoción como artista.

Sus obligaciones docentes no le impedirían a Asensió Juliá seguir pintando y dibujando, y mantener una estrecha relación de amistad con Goya. Sabemos

---

95 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830; junta ord. de 24.I.1819, f. 6 r.

96 A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 14.III.1819, f. 9 v.

97 A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 6.VI.1819, f. 20 v.

98 GIL SALINAS, *op. cit.*, pp. 81-82, y lám.7. Ya fue atribuida a Juliá por Camón Aznar.

99 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 11.VII.1819, f. 21 r.

que hizo hacia 1820-1821 dos copias del autorretrato de *Goya asistido por el Doctor Arrieta*, pintado en 1820 tras una grave enfermedad padecida por el pintor aragonés,[100] una de ellas conservada en colección particular de Madrid (fig. 17). Por entonces sería de los pocos amigos que acudirían a visitar a Goya en su Quinta del otro lado del río Manzanares. Juliá vivía por entonces con su mujer y una hija en la calle de la Verónica de Madrid.

De esos años posteriores a la guerra, hacia 1820, sería una serie de dibujos a la aguada, en concreto nueve,[101] de ellos cinco firmados «A. Juliá», que se encuentran en colecciones particulares de Madrid, la mayoría en la que fue colección de Blas Pérez. Esos nueve dibujos, que sin duda son obra de Juliá, presentan una ejecución semejante, con aguada dada a pincel con gran soltura de ejecución, a la manera goyesca, con manchas y perfiles sinuosos en las figuras, que están en algunos de los dibujos poco definidas. Unas son escenas del Madrid de la época, con personas burguesas o acomodadas en la calle y vestidas con elegancia, como es el caso de *Escena de una calle del Madrid fernandino* (fig. 18); o personajes más populares, como en *Una dama*, que por la postura que adopta más parece una prostituta. También hay escenas referidas a las dificultades de las gentes humildes y a la miseria que padecían en el Madrid de la posguerra, como en *Escena dramática*, del Museo de B.A. de Valencia, que más bien habría que titular *La caridad de un caballero* (fig. 19), pues éste coloca una moneda en la mano de una pobre mujer que con dos niños pequeños está sentada pidiendo la caridad en la calle, a la puerta de una casa. En otros dibujos las penurias de los presos y la represión hacen su aparición. Así se aprecia en el dibujo *Personas encarceladas*, en el que la ambientación de una mazmorra nos remite a Piranesi y a algunos de los interiores de grabados de Goya, en concreto al capricho 34, *Las rinde el sueño*, en el que claramente se inspiró Juliá para este dibujo, pues tanto la ambientación, con la gran reja carcelaria, como las figuras dormidas y amontonadas en primer plano derivan de dicho grabado. En *Figuras delante de un arco* dibujó Juliá una serie de mujeres de espaldas y otras figuras indefinidas que parecen estar esperando la ejecución de un condenado a la horca, que es el artefacto que identificamos al fondo a la izquierda.

Otras escenas con figuras, tanto en interior como en la calle, resultan más difíciles de identificar. La que se ha venido titulando *Figuras en la calle*, más

---

100 Carderera y Solano, V., «Retrato de Goya por él mismo», *Cuadernos selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1885, en Íd., *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, edic. de R. Centellas, Zaragoza, I.F.C., 1996, p. 99, nota 1.

101 Gil Salinas, R., *op. cit.*, 1990, núms. 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, pp. 112-117.

Fig. 17. Asensió Juliá, *Goya asistido por el doctor Arrieta* (copia de Goya), h. 1820-1821, Colección particular, Madrid.

Fig. 18. Asensió Juliá, *Escena de una calle del Madrid fernandino*, h. 1820, Colección particular, Madrid.

bien parece escena de un interior en claroscuro, con un ambiente rembrandtiano. Se ha querido ver en ella una escena de reparto de comida o sopa a la puerta de un convento, pero no me parece que sea eso lo representado. Sin duda, esos dibujos de contenido social de Juliá tienen muchas concomitancias con los grabados que muestran el hambre de Madrid de 1811-1812 en los *Desastres de la Guerra* de Goya. En algún caso, como en el que se ha titulado *Éxtasis*, la escena es fantasmagórica, con una serie de figuras femeninas de espaldas y apenas sugeridas en sus volúmenes; una de ellas mira extasiada hacia lo alto a otra figura femenina que parece entrar en trance. No es de Juliá, sino de Eugenio Lucas, el dibujo a aguada que se publicó como «Escena de Interior», que en

Fig. 19. Asensió Juliá, *La caridad de un caballero*, h. 1820, Museo de B. A. de Valencia.

realidad es el dibujo preparatorio de la mitad izquierda del cuadro «La novia» (51 x 63,5 cm) de E. Lucas Velázquez, actualmente en colección particular y expuesto hace pocos años.[102]

Indudablemente, Asensio Juliá en estos dibujos manifiesta un espíritu ya romántico y se adelanta a la hora de abordar estos temas a Alenza y a Eugenio Lucas Velázquez, que, sin duda, debieron de conocer dibujos de este tipo de Juliá. Incluso, la manera de hacer los rasguños, trazos y manchas con la tinta de Eugenio Lucas en su plenitud guarda bastantes semejanzas con las que usa Juliá en estos dibujos. De cualquier modo, el referente del Goya dibujante de esos años en la manera de dibujar de Juliá es incuestionable.

En septiembre de 1821 Juliá concursó a la plaza de maestro de Dibujo de la Escuela de Dibujo de Santiago de Compostela, que iba a abrir la Real Sociedad Económica de dicha ciudad gallega. La elección del profesor la había dejado aquella institución en manos de la Academia de San Fernando. Juliá, que era teniente-director de dibujo de adorno del Estudio de Dibujo de la Merced, fue uno de los doce profesores concursantes, pero no tuvo éxito, pues la plaza fue otorgada a Ignacio García, porque era el único de los concursantes que era académico de mérito, como pedía el artículo 15 del Plan General de Estudios. García era académico de mérito en Escultura de San Fernando de Madrid y de San Carlos de Valencia, además de teniente-director de Dibujo en el Estudio de la Merced. Tanto Juliá como los otros concursantes no tuvieron opción. Sin embargo, la junta extraordinaria de San Fernando que había juzgado el concurso, acordó «al mismo tiempo que Dn. Asensio Juliá ocupe la plaza que deja García en la Merced».[103]

El pago del sueldo por su actividad como profesor era muy irregular, y eso afectaba seriamente a la propia subsistencia de Juliá, que había contraído deudas con su casero y le había demandado por impago de los alquileres del cuarto que ocupaba. En la junta ordinaria de la Academia de 2 de diciembre de 1821 se hizo saber que «Dn. Ascensio Juliá, Teniente Director de Adorno en la Es-

---

102 Catalogado como de Juliá por Sullivan, E. J., «Asensio Juliá and Goya», *Arts Magazine*, dic. 1982, p. 110. y seguido por Gil Salinas, *op. cit.*, 1990, núm. 52, p. 114, es obra indudable de Eugenio Lucas Velázquez, preparatorio para el cuadro «La novia», pintura publicada ya por Balsa de la Vega, R., *Eugenio Lucas*, Madrid, 1911, ilustr. 99; Arnaiz, J. M., *Eugenio Lucas. Su vida y su obra*, Madrid, 1981, pp. 358-358, núm. 132; y Catál. de la Expos. *Eugenio Lucas (1817-1870). Dibujos y pinturas de un visionario*, Barcelona, Artur Ramon Col.leccionisme, 2002, núm. 46, pp. 30-31.

103 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830; junta extraordinaria de 26.IX.1821, ff. 64 r.-65 r.

cuela de la Merced, solicitaba un certificado de los haberes que se le devengan por sus sueldos, para presentarlos ante el Juez, a quien lo ha demandado el casero por una deuda muy inferior a lo que por la Academia se le debe; y se acordó que se le expidiese sin demora».[104] Puesto que la retribución que recibía era escasa, en agosto de 1822 solicitó Juliá ocupar también una de las dos plazas de teniente director de dibujo del turno de la noche que estaban vacantes en el Estudio de la Merced, al igual que José San Martín. De haberla obtenido, Juliá hubiera recibido 3.000 r.v. más de sueldo, lo que le hubiera aliviado de sus estrecheces económicas. Pero fueron adjudicadas esas dos plazas a Juan Gómez y a Francisco Rodrigo, que ejercían interinamente la enseñanza de la geometría.[105]

En los primeros meses de 1823 Asensió Juliá sucedió a Juan Gálvez como director del dibujo de adorno del Estudio de Dibujo de la Merced, seguramente en un momento político favorable, dada la ideología liberal de Juliá. El 7 de abril de ese año, el gran ejército de los Cien Mil hijos de San Luis, al mando del duque de Angulema, enviado por las potencias absolutistas de la Santa Alianza para acabar con el gobierno liberal y la Constitución de 1812, y reponer a Fernando VII como monarca absoluto, cruzaba el Bidasoa. El 23 de mayo entraron sin lucha en Madrid, y tras atravesar Andalucía, sitiaron al gobierno liberal, con el rey, en Cádiz el 24 de junio. La regencia de Urgel, establecida en Madrid desde el 25 de mayo lanzó edicto de proscripción contra los liberales el 23 de junio, orden que sería confirmada por Fernando VII, con mayor severidad, el 4 de octubre, ya liberado y repuesto como monarca absoluto. La represión fue muy dura, y Asensio Juliá, lo mismo que su amigo Goya, quedaría muy contrariado y temeroso de que la represión le pudiera alcanzar. Como todos los funcionarios de la administración real, Asensió Juliá tenía que hacer su depuración política por Real Orden del 17 de abril de 1824, enviada a San Fernando por el conde de Ofalia, secretario de Estado; pero a finales de ese año ni José Maea, ni Asensió Juliá ni Valentín Urbano habían hecho su purificación política.[106] Sin duda, Asensió Juliá tendría dificultades para hacerla, y no sería purificado, en segunda instancia, hasta febrero de 1830, nada menos. En la junta particular de la Academia del 3 de abril de 1830 se leyó una Real Orden de 15 de marzo, comunicada por el secretario de Estado, Manuel González Salmón, en la que se notificaba «haber sido purificado por la Junta de Purificaciones Civiles Dn.

104 A.R.A.S.F., *Ibid.;* junto ord. de 2.XII.1821, f. 70 v.
105 A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 18.VIII.1822, f. 83 r.
106 Navarrete, E., *op. cit.*, 1999, p. 152 y nota 540.

Asensio Juliá, Director de Adorno del Estudio de la Merced, y la Academia quedó enterada, acordándose den los avisos correspondientes».[107] Tanta tardanza en la purificación sólo puede deberse a dificultades de Juliá para encontrar testigos que le avalasen o declarasen a su favor, como adicto al absolutismo, pues Juliá era liberal.

Eso no le impidió la mejora de su retribución como profesor. En junta de la Academia del 20 de febrero de 1825 se vio una instancia de Asensió Juliá, director de la Sala de Adorno del Estudio de la Merced, en la que solicitaba los 6.000 reales de vellón de sueldo que cobraba su antecesor, Juan Gálvez, en lugar de los 3.000 r.v. anuales que venía percibiendo. La junta, considerando que Juliá solo asistía a las clases de la noche, accedió a subirle la retribución en 1.500 r.v., por lo que pasaría a cobrar 4.500 r.v. anuales.[108] Durante la tramitación hubo un ligero aumento sobre la cantidad acordada, pues en la siguiente junta del 20 de marzo de 1825 se hace constar que se aprobó el acta de la sesión anterior «con la enmienda y aclaración de que los 4.500 rs. anuales que se le concedieron a Dn. Asensio Juliá sean 5.000, y se entiendan como dotación del Director propietario que es o fuere de la Sala de Adorno de la Merced, supuesta su purificación y las demás circunstancias de buena conducta y sanos principios prevenidos por Reales órdenes y acuerdos de Academia».[109] Se condicionaba, pues, el cobro de esa cantidad a obtener la purificación política de Juliá. Éste, al mes siguiente presentaba otro escrito, acuciado por la necesidad de dinero, en el sentido de que si se le abonaban esos 5.000 r.v. anuales desde la primera de las pagas atrasadas que se le debían, renunciaría a las cantidades que pudieran corresponderle por los atrasos anteriores, a lo que la junta de la Academia no accedió. Pero se le contestaba que «si la necesidad de Juliá fuese grave acuda a la Academia o a Sr. Viceprotector para que mande socorrerle con alguna anticipación a cuenta de lo que tenga devengado, y que se le descontará a su tiempo».[110] Hemos de suponer que Asensió Juliá acudiría a pedir anticipos de dinero, dados los atrasos en pagar la Hacienda Real a los funcionarios y empleados en esos años de crisis económica.

Ya viejo y cansado, con más de setenta años, todavía acudía Asensió Juliá a sus clases de dibujo de adorno de La Merced cuando se le dio la purificación

---

107 A.R.A.S.F., junta particular de 3.IV.1830.

108 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830; junta ord. de 20.II.1825, f. 120 r.

109 A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 20.III.1825, f. 121 v.

110 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 1.V.1825, f. 126 v.

política, suponemos que tras muchos esfuerzos, pues habían pasado más de cinco años del inicio de la deposición. La muerte de Juliá se produjo el 25 de octubre de 1832, según comunicó el conserje de la Academia de San Fernando a la junta ordinaria de la misma celebrada el 4 de noviembre.[111]

Asensió Juliá, por lo que conocemos de los dibujos y pinturas que realizó desde comienzos del siglo XIX, cuando estaba en el taller de Goya, se sintió muy influido por la manera de dibujar del maestro aragonés, tanto por la técnica utilizada, la aguada de tinta aplicada a pincel, con amplitud y rapidez de ejecución, si bien con imprecisiones y descuidos, como por las temáticas desarrolladas, que se apartan, especialmente desde los años de la Guerra de la Independencia, de los asuntos convencionales del dibujo academicista y neoclásico. Juliá, estimulado por la obra de Goya de esos años difíciles, tanto de los dibujos como de los grabados, hace una crítica política contra los invasores y ocupantes franceses y contra Napoleón desde una postura patriota, a la par que exalta los valores liberales, valiéndose para ello de un repertorio simbólico que está todavía dentro del espíritu de la Ilustración, pero que ya denota rasgos románticos. Después, terminada ya la guerra, surgirá el Juliá costumbrista, que capta y plasma en sus dibujos la realidad social del Madrid en crisis y abatimiento económico y moral de los años del absolutismo fernandino. No son meras anécdotas sus escenas cotidianas, callejeras y de interior, de burgueses, de pobres que viven de la caridad, espectadores de la violencia y la represión, sino que hay en ellas un sentimentalismo romántico crítico, aunque sin llegar a la fuerza emocional y rotundidad expresiva de *los Desastres* de Goya, que, sin duda, le impactarían y estimularían para sus propias creaciones artísticas.

Se ha presentado frecuentemente a Asensió Juliá como un mero imitador de Goya y, si eso, por lo que se refiere a las técnicas y procedimientos, puede tener cierta consistencia, no se puede aplicar a los temas y asuntos que aborda en sus dibujos y pinturas, especialmente tras la Guerra de la Independencia, pues, sin dejar de sentir los estímulos de Goya, supo abrirse a temáticas y tratamientos de la imagen ya románticos, de manera que podemos considerar a Juliá, sin lugar a dudas, uno de los pioneros del Romanticismo artístico en España. Fue un artista nada convencional, muy distinto a pintores coetáneos como José Camarón Meliá, Zacarías González Velázquez, José Maea o Juan Gálvez, que triunfaron tanto en el ámbito de la Academia de San Fernando, donde llegaron

111 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1831-1838, junta ord. de 4.XI.1832, f. 59 r.

a ser directores de Pintura, como en la Corte, pues fueron pintores de Cámara, salvo Maea. Asensio Juliá no cuajó un «cursus honorum», estuvo apartado de los ambientes académicos, haciendo unas obras que, ni por su técnica, ni por su ejecución, ni por su iconografía cuadraban con los gustos académicos imperantes. Fue un artista «maldito», que no alcanzó el éxito profesional y social que otros pintores de su generación lograron. La docencia académica del dibujo en el Estudio de Dibujo de la Merced de Madrid, dependiente de San Fernando, le permitió sobrevivir, pues la pintura no le daba para mantenerse. Fue, pues, un artista apartado de lo convencional, de lo que hacían los demás, salvo Goya, un artista que antepuso sus ideas, su sensibilidad artística y su libertad a cualquier medro profesional y social. Fue una excepción en el panorama artístico del primer tercio del siglo XIX, y un adelantado en el tratamientos de determinados temas costumbristas, que una generación mucho más joven, la de los Alenza y Eugenio Lucas Velázquez, que muy posiblemente fueron alumnos suyos, sabrán desarrollar en un contexto ya plenamente romántico. En ese sentido, creo que Asensió Juliá fue un adelantado y un referente para ellos.

Felipe Abás

Otro discípulo de Goya fue el aragonés Felipe Abás Aranda (1777-1813), de corta vida, que falleció, cuando comenzaba a situarse como pintor, a consecuencia de los estragos del hambre y las enfermedades padecidas en el Madrid josefino, ocupado por las tropas francesas. Nacido el 30 de abril de 1777 en el pueblo de Calaceite (Teruel), fue el tercer hijo del matrimonio formado por Manuel Abás y Francisca Aranda, siendo bautizado el 1 de mayo de 1777 en la iglesia parroquial de dicha villa bajoaragonesa.[112] Tras una infancia y primera juventud en su localidad natal, y mostrando cualidades artísticas, en 1793 ingresó como alumno en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza,[113] creada el año anterior. Allí fue alumno de dibujo de Alejandro de la Cruz, director de Pintura de la misma y académico de mérito de San Fernando.

Pronto destacó Abás como buen dibujante, y se presentó a los premios concedidos por la Academia de San Luis en 1797. En junta ordinaria del 6 de junio

112 Pérez Temprado, L., «La familia de Felipe Abás», en *Boletín de Historia y Geografía del bajo Aragón*, t. II, febrero y marzo de 1908.
113 Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 2.

surgió una polémica porque el director de escultura, Pascual de Ypas, alegó antes de procederse a la votación para adjudicar dichos premios, que el director de Pintura, Alejandro de la Cruz, había ayudado a uno de los opositores, el señalado con la letra M, y en cambio no había atendido al autor del dibujo que llevaba la letra L. El ejercicio «de pensado» consistió en la copia del cuadro del *Buen samaritano curando las heridas de un caminante*, que se tenía por obra de Miguel Ángel. La Cruz adujo que el alumno con la letra L «le había expuesto que no necesitaba que lo dirigiese», y que no había hecho «más que arreglarse a las disposiciones de la Academia». Para que no hubiese dudas al respecto, los miembros de la junta dispusieron que los dos concursantes, encerrados durante dos horas en una sala de la Academia, dibujasen la *Cabeza* del herido de dicho cuadro como prueba «de repente». A las cinco de la tarde se vieron ambos dibujos, hechos por los opositores, y en la votación los seis votos fueron para Felipe Abás, con lo que obtuvo el primer premio, consistente en 300 reales de vellón, y el segundo, de 200 reales, fue para Mariano Urquizu.[114] El resultado era claro, Abás era el mejor dibujante de entre los discípulos de la Academia de San Luis.

Abás prosiguió un tiempo más sus estudios en Zaragoza, y en el otoño de 1797 se trasladó a Madrid «a continuar sus estudios bajo la dirección de D. Francisco Goya».[115] Contaba 20 años cuando fue admitido como alumno en la Academia de San Fernando el 24 de enero de 1798.[116] Para entonces Goya ya no estaba como director de Pintura, pues alegando «sus continuos achaques y especialmente de la profunda sordera» había enviado a la Academia el 1 de abril de 1797 un escrito de renuncia a dicho empleo de director de Pintura. La junta particular del 2 de abril elevó consulta sobre dicha dimisión al rey Carlos IV a través del Protector, que era el príncipe de La Paz, y en su escrito exponía «ser justa, sincera y verdadera esta excusa» y «que una de sus enfermedades sea la sordera tan profunda que absolutamente no oye nada, ni aun los mayores ruidos, desgracia que priva a los discípulos de poder preguntar en su enseñanza».[117] Manuel Godoy comunicó a la Academia que S.M. había admitido la dimisión de Goya a la plaza de director de Pintura, pasando a la situación de director

---

114 A.R.A.S.L.Z., Primer cuaderno de la Academia del año de 1793 hasta el 98, Juntas ordinarias; junta ord. del 6.VI.1797.

115 Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 2.

116 Pardo Canalís, E., *op. cit.*, 1967, p. 221.

117 Canellas López, Á., *Francisco de Goya. Diplomatario* (edic. a cargo de), Zaragoza, I.F.C., 1981, doc. LXXXIII, p. 463.

honorario. La junta, en sesión del 30 de abril de 1797 «creó por aclamación a Don Francisco Goya Director Honorario por la Pintura».[118]

Felipe Abás habría sido recomendado a Goya por Juan Martín de Goicoechea, vicepresidente perpetuo de la Academia de San Luis de Zaragoza, y por Martín Zapater, que sería elegido viceconsiliario de la misma en febrero de 1798; ambos eran muy amigos de Goya, especialmente el segundo, que era su gran amigo de la infancia y con el que se carteaba regularmente. Dado el talento que demostraba el muchacho, seguramente sondearían a Goya sobre la posibilidad de enviarlo a Madrid a formarse con él en su estudio y asistir a la Academia de San Fernando. Goya siempre había estado dispuesto a ayudar a los alumnos enviados a San Fernando que le recomendaba la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa, primero, y después la Real Academia de San Luis desde su creación en 1792, y era académico de honor de la misma desde enero de 1796,[119] por lo que no se negó a lo que sus amigos le pedían.

Con Goya estaba terminando su formación Ignacio de Uranga, discípulo que había sido de la Escuela de Dibujo de Zaragoza y que había contado con la ayuda económica de la condesa de Estepa. El maestro aragonés acogería en su taller y casa al joven Felipe Abás. Allí conocería a Uranga y a Asensió Juliá. Sin duda, Felipe Abás también intervendría como ayudante de Goya en las pinturas de la ermita de San Antonio de la Florida ejecutadas ese año de 1798. Goya, durante el día, tendría a Abás como criado, a sus enteras órdenes; el joven discípulo recibiría las órdenes del maestro y las enseñanzas paralelas por medio de gestos, quizás por el lenguaje de signos, o mediante anotaciones escritas. Al atardecer Abás asistiría a las clases en San Fernando, donde tendría de profesores de dibujo a Maella, a Francisco Javier Ramos, a Ferro y a José Camarón. Allí se volvió a encontrar a partir de 1802 con Alejandro de la Cruz, su profesor en Zaragoza, que jubilado de su dirección de la Academia de San Luis había vuelto a vivir en Madrid y acudía a corregir como ayudante a la sala de Principios en el mes que le tocaba. Artista mediocre, sospecho que no le tendría mucha

---

118 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802, ff. 75 v.-76 r.

119 Ansón Navarro, A., «La primera formación de Goya en la Academia de Dibujo de Zaragoza. Su posterior colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Luis», en el catálogo de la exposición *Goya y sus inicios académicos. Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza* (comisarios A. Ansón y R. Centellas), Zaragoza, Palacio de Sástago, D.P.Z., 1996, pp. XXVII-XXXVIII.

simpatía Abás por su actuación de favoritismo hacia Ramón Urquizu en el concurso de 1797 en la Academia de San Luis.

Al poco de iniciar sus estudios en San Fernando, y tras demostrar sus capacidades en el dibujo, Abás recibió el pase a la sala de Figuras en marzo de 1798, y dos meses después a la sala de Yeso.[120] En el estudio de Goya se iría soltando en el uso del color, a la vista y con las correcciones del maestro. Año y medio después, el 3 de noviembre de 1799 Felipe Abás, tras demostrar su destreza en el dibujo de las estatuas y vaciados de yeso clásicos que tenía la Academia, recibió el pase a la sala del Natural, es decir, del modelo vivo. Los hombres que harían de modelos para la práctica del dibujo en vivo o del natural serían Juan López y Ramón Fernández Castañeda, elegidos a tal fin en esa misma junta ordinaria.[121]

Las vinculaciones afectivas y artísticas de Felipe Abás con la Academia de San Luis de Zaragoza seguían siendo estrechas, como lo demuestra el hecho de que en un memorial de enero de 1800 el joven aragonés pidiese a la Academia de San Fernando «que se le permitiera dibuxar de día en las Salas de Principios las cabezas de Bayeu para enviarlas a la Academia de Zaragoza».[122] Pero, sorprendentemente, la junta no tuvo a bien concederle ese permiso. ¿Por qué? Resulta extraño que, sin alterar la actividad de la sala de Principios, pues se proponía hacerlo por las mañanas, no se le diera permiso a Abás para sacar esas copias que, sin duda, se las habría solicitado Juan Martín de Goicoechea a cambio de una remuneración, para que sirvieran de modelo a los alumnos de la academia zaragozana. ¿Era una manera de impedir, por parte de sus antiguos compañeros y rivales (¿Maella, Ferro, Ramos?), que se ampliase todavía más el prestigio del difunto Francisco Bayeu, cuyos dibujos excepcionales se tomaban como ejemplos académicos?

La formación de Abás en el taller de Goya continuó de forma fructífera a la par que seguía dibujando del modelo vivo en la Academia de San Fernando por las tardes-noches, desde el otoño al final de la primavera. En junta ordinaria del 4 de julio de 1802 se vio del discípulo Felipe Abás «un quadro copia de uno del Sor. Dn. Franco. Goya», reconociendo los miembros de la junta los adelantos del joven alumno.[123] Ese original de Goya era, sin duda, el *Cristo Crucificado*

120 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802; juntas ord. de 4.III.1798, f. 95 r., y de 6.V.1798, f. 97 v.
121 A.R.A.S.F., Ibid.; junta ord. de 3.XI.1799, f. 132 v.
122 A.R.A.S.F., Ibid.; junta ord. de 5.I.1800, f. 135 r.
123 A.R.A.S.F., Ibid.; junta ord. del 4.VII.1802, f. 185 r.

con el que Goya había sido creado académico de mérito de San Fernando en 1780, y que estaba colocado bajo el coro de la iglesia de San Francisco El Grande de Madrid desde 1785. Era todo un homenaje al maestro. Esa copia de Abás es muy posible que sea la que está hoy en el Museo de la Santa Cruz de Toledo, como ya insinuó Jeannine Baticle.[124]

Por aquellos días Abás se había presentado al premio de Pintura de segunda clase de la Academia de San Fernando. Además de Abás se presentaron otros diez concursantes: José Gómez, Miguel Berdejo, que era pensionado de S.M., Ángel Arias, Vicente López, José Alonso del Rivero, Francisco de la Torre, Manuel Sorrentini, José García Pelayo, Ángel Palmerani y Antonio del Pozo Robles. El ejercicio «de pensado» consistía en dibujar de invención el *Juramento de Publio Cornelio Escisión y Lucio Cecilio Metelo de defender la República frente a los cartagineses*, que Felipe Abás prepararía bajo la dirección de Goya, y la prueba «de repente» consistió en dibujar *la lucha de Jacob con el ángel.*[125] En la votación para la adjudicación de los premios, el primero lo obtuvo José Alonso del Rivero, con 5 votos, mientras José Gómez, Francisco de la Torre y Felipe Abás obtuvieron 3 votos. Para el segundo premio, Felipe Abás y Ángel Palmerani obtuvieron 4 votos, la máxima puntuación, por lo que en el desempate entre ellos Palmerani sacó tres votos más que Abás, llevándose ese segundo premio de segunda clase en Pintura.[126] No conocemos los dibujos de Abás, pero sí los de los vencedores, de un marcado clasicismo, especialmente el de Palmerani. Sus profesores, Maella y Ramos, respectivamente, debieron de influir en la votación a favor de sus discípulos para la obtención de los premios. Felipe Abás, que no tenía a Goya para defender su obra, pues no asistió a esa junta general, se quedaría fuertemente contrariado, cuando en otras circunstancias podría haber obtenido el segundo premio.

A la exposición de la Academia de 1802, celebrada en agosto, Felipe Abás presentó el *Cristo Crucificado*, copia de Goya, que ya había visto la junta ordinaria del 4 de julio, otro cuadro de *San Antonio de Padua*, copia de un original de Alonso Cano, y otro de *La Virgen*, copia de Rafael.[127] Todavía estaba Abás

---

124 Baticle, J., *Goya*, París, 1992, p. 387. El cuadro fue mostrado en la exposición *Francisco de Goya: IV centenario de la capitalidad*, Madrid, Casón del Buen Retiro, 1961, núm. LXV, p. 85.

125 Azcárate Luxán, I. y Otras, *Historia y alegoría: los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1994, pp. 230-231.

126 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802; junta general del 12.VII.1802, ff. 187 r.-188 r.

127 Navarrete, E., *op. cit.*, 1999, p. 467 y nota 53.

en la fase de realizar copias de obras de maestros destacados, y la elección de sus modelos fue bastante ecléctica dentro de los gustos academicistas. Abás siguió aplicándose al dibujo y a la pintura con tesón y deseos de aprovechar todo el tiempo posible en su formación. El 29 de abril de 1803 catorce alumnos de la sala del Natural, entre ellos Felipe Abás, pedían a la junta de la Academia que en los cuatro meses de verano se les franqueara la sala de Colorido para estudiar el modelo vivo, pues estaba prohibido que hubiese fuera de la Academia. Además, argumentaban en su escrito que el colorido no era bueno estudiarlo con luz artificial, por lo que era deseable hacerlo con la buena luz del verano. Así podrían llegar a ser buenos pintores.[128] No debieron de conseguir, por el momento, lo que pretendían los discípulos, pero sí se reconsideró la propuesta dos años después, en junta de 4 de mayo de 1806, en que se determinó que para las vacaciones de ese verano se abriera la sala de Colorido por las mañanas, «para que en ella estudien el Modelo natural y el de yeso de día, y por espacio de dos horas, concurriendo solo los discípulos que hayan tenido pase a las Salas del Natural y del Yeso, procurándose también que los de Arquitectura vayan a dicha sala a dibujar».[129] Los deberían atender los directores y tenientes-directores de Pintura y Escultura por semanas.

Felipe Abás ya se sentía un pintor formado en 1805, y deseoso de comenzar su «cursus honorum». Animado por su maestro Francisco de Goya, envió a comienzos de ese año a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza un cuadro de gran formato del *Cristo Crucificado* de Goya, «copia del original que está a la entrada de San Francisco el Grande de Madrid».[130] Sin duda, con esa obra Abás pretendía que la Academia de San Luis, de la que había sido discípulo en sus primeros años, le nombrase académico en Pintura, lo que consiguió en junta particular de dicha institución celebrada el 1 de febrero de 1805. En ella se decía que: «Habiendo acreditado su mérito y aplicación a la Pintura el alumno Dn. Felipe Abás, cuyo aprovechamiento es notorio mediante los premios que ha obtenido, y deseando manifestar su aplicación, acordó la

---

128 *Ibid.*, p. 210 y nota 210.

129 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818; junta ord. de 4.V.1806, p. 241.

130 Lalana, N. y Llovet, T., *Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las salas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de la Ciudad de Zaragoza, dispuesto (…) en 29 de Abril del año 1828*, en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, 12 (julio de 1926), núm. 67, p. 45, «67 Jesu Cristo crucificado en la agonía, copiado del original de Goya que está a la entrada de Sn. Franco. el Grande de Madrid por Dn. Felipe Abás, pintor».

Junta se le nombre Académico Supernumerario».[131] El nombramiento se comunicó al interesado, quien desde Madrid, el 13 de febrero de 1805, contestó con una carta de agradecimiento a su nombramiento de académico supernumerario en Pintura de San Luis, «de la que me precio ser hijo, y a la que debo mis principios», ofreciendo a la misma «la continuación de mis tareas por si en alguna ocasión puedo ser útil a ese noble Establecimiento».[132] La copia de Felipe Abás del *Cristo Crucificado* de Goya (265,5 x 156,5 cm), de dimensiones casi semejantes a las del original, la posee hoy la Real Sociedad Económica Aragonesa en su sede,[133] y es de excelente calidad (fig. 20). En ella demostró Abás que ya era un buen pintor. Supo captar la manera de pintar del Goya neoclásico, del Goya académico, con buen modelado del cuerpo desnudo de Cristo y una expresión de agonía conseguida con sueltas pinceladas. Sin duda, se convirtió en un buen modelo para los alumnos de la Academia de San Luis. Ya que no podían tener el original de Goya, tendría esa institución artística una buena copia de uno de sus discípulos más destacados.

Ser académico supernumerario de la Academia de San Luis de Zaragoza sería un buen aval para presentarse al premio de primera clase de pintura de ese año en la Academia de San Fernando. Pero, lamentablemente, volvió a fracasar. Se repetía la historia de su maestro Goya. Al premio se presentaron ocho concursantes: Tomás Fernández Erosa, pensionado del Consulado de La Coruña; Victoriano López; Miguel Berdejo, pensionado de S.M.; José Alonso del Ribero, triunfador tres años antes en el segundo premio de Pintura; José de Odriozola; Felipe Abás; Francisco Lacoma, pensionado del Consulado de Barcelona; y Ángel Arias. El asunto propuesto para el ejercicio «de pensado» que tuvieron que pintar fue *Carlos III acompañado de la Beneficencia y la Agricultura entrega los terrenos de Sierra Morena a los colonos*, y la prueba «de repente» consistió en dibujar la escena de *Sansón, reclinado en las faldas de Dalila, es aprisionado por los filisteos.*[134] En las votaciones que se hicieron previas a la junta general de 10 de julio de 1805, en la que se entregaron los premios, Felipe Abás volvió a fracasar, pues solo recibió un voto en la votación para el segundo premio. El pri-

131 A.R.A.S.L.Z., Libro de resoluciones de juntas particulares, 1793-1817, f. 109 r.

132 A.R.A.S.L.Z., Documentos sueltos del Archivo de la Real Academia de B.A. de San Luis de Zaragoza, doc. de 13.II.1805.

133 Pasqual de Quinto, J. I., y Diego, G. de, Catálogo de la exp. *Fondo de Pintura de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza, C.A.Z.A.R., 1981, núm. 53. El original de Goya, en el Museo del Prado, tiene unas medidas de 255 x 154 cm.

134 Azcárate Luxán, I. y Otras, *op. cit.*, pp. 239-241.

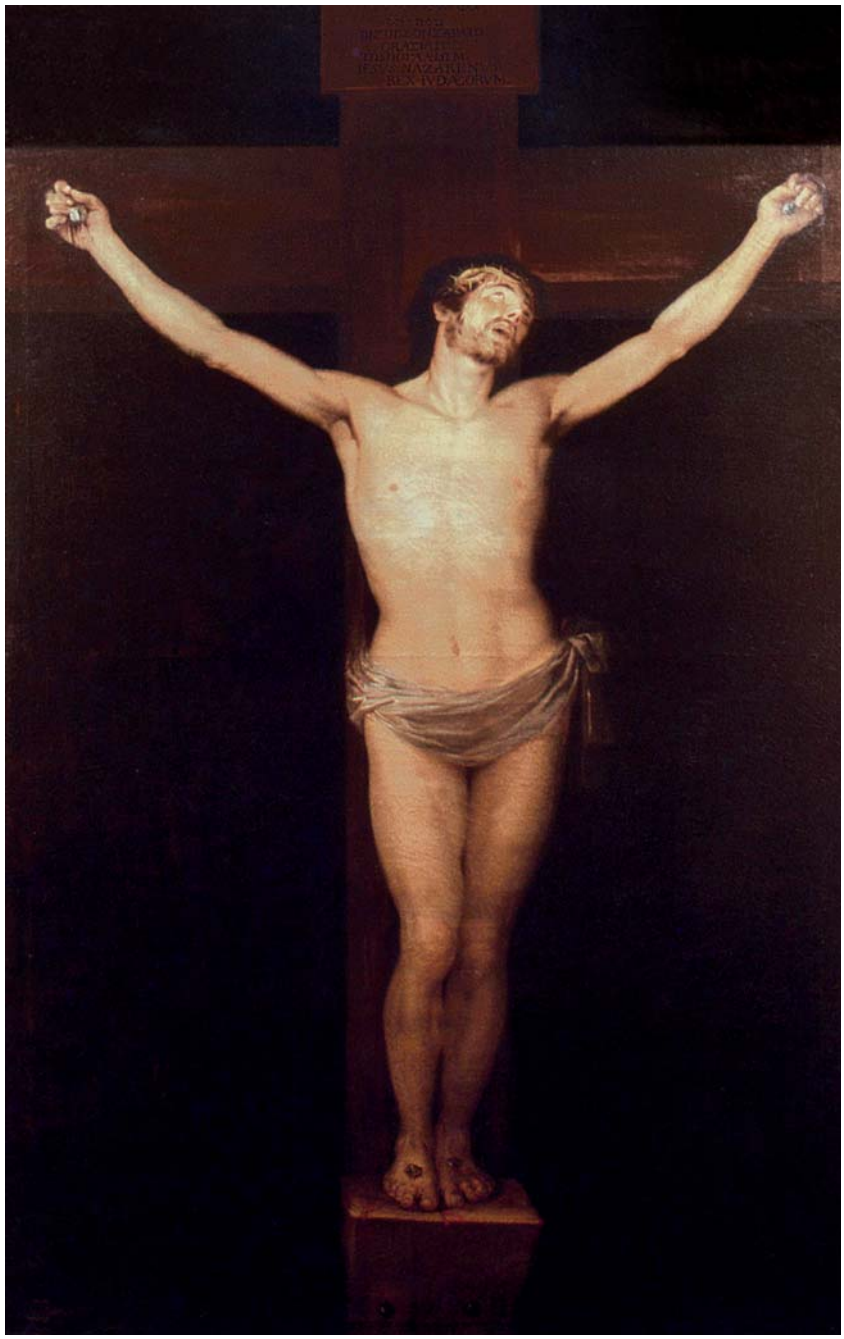


Fig. 20. Felipe Abás, *Cristo Crucificado* (copia de Goya), 1804,
Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.

mer premio lo obtuvo, merecidamente, José Alonso del Rivero, después de un desempate con José Odriozola, que se llevó el segundo premio.[135] La versión que hizo Felipe Abás para el cuadro «de pensado» la localicé hace unos pocos años en una colección particular de Zaragoza (fig. 21); representa el mismo asunto y tiene las mismas dimensiones que las de los cuadros premiados que conserva la Real Academia de San Fernando. El cuadro, inédito, que puede titularse *Alegoría de la colonización de Sierra Morena por Pablo de Olavide en el reinado de Carlos III*, muestra en el centro de la composición a Carlos III, con cetro y manto real, señalando a los campesinos alemanes y suizos católicos que vinieron a poblar los nuevos pueblos de colonización, que se sitúan a la izquierda del cuadro. Sentada sobre una piedra a modo de trono aparece la alegoría de la Benignidad, con corona de oro y un sol sobre la cabeza, y con los brazos abiertos, propia de un monarca generoso (fig. 22). A sus lados hay pintados un cofre de joyas y una fuente con monedas que le presentan, y un elefante tras ella, animal que simboliza la benignidad de monarcas y príncipes, como recoge Cesare Ripa, a quien siguió Abás para sus alegorías. En la zona de la derecha aparecen Pablo de Olavide, superintendente encargado de llevar a efecto el proyecto de repoblación, arrodillado en actitud de mostrar al rey un plano con el proyecto, y detrás aparecen representados el secretario de Estado conde de Floridablanca, con la banda de la real orden de Carlos III, el coronel Juan Gaspar von Thürriegel y otros caballeros. En primer plano, en el extremo de la derecha aparece la alegoría de Ceres o La Agricultura, rodeada de útiles de labranza. Al fondo, en el paisaje, se aprecia a unos bandoleros asaltando a viajeros, lo que aludía a la inseguridad del paso de la Meseta a Andalucía por Despeñaperros, zona despoblada y refugio de malhechores, algo que se quería eliminar con la creación de nuevos pueblos de colonización. El cuadro está bien compuesto, pero las figuras resultan rígidas y muy dibujadas. Sin duda, Abás se atuvo al sentido alegórico-propagandístico que tenía el asunto. El colorido está muy equilibrado, y en cuanto a la ejecución no está próxima a la manera de pintar de Goya, sino que resulta más academicista, muy al gusto imperante en la época.

Hacia ese año de 1805 debió de casarse Felipe Abás, cuando tenían 28 años. En los siguientes años siguió formando parte del taller de Goya, pero recibiría encargos propios, especialmente de temática religiosa, que Goya no cultivaba por esos años, pues estaba dedicado al retrato de forma intensiva. En los años

135 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818, pp. 174-175.

Fig. 21. Felipe Abás, *Alegoría de la colonización de Sierra Morena por Pablo de Olavide en el reinado de Carlos III*, 1805, Colección particular, Zaragoza.

Fig. 22. Felipe Abás, Detalle de la *Alegoría de la colonización de Sierra Morena por Pablo de Olavide en el reinado de Carlos III, 1805*, Colección particular, Zaragoza.

inmediatamente posteriores sabemos que pintó otro *Cristo Crucificado en la agonía* (136 x 101,5 cm), que en 1836, cuando se hizo el inventario de los bienes de los conventos y monasterios suprimidos por el decreto de Desamortización, estaba en un oratorio bajo la sacristía del convento de Capuchinos de Zaragoza, de donde pasó al Museo de Zaragoza.[136] Es una variación del Cristo que Goya había pintado para su ingreso en la Academia de San Fernando y Abás había copiado, al menos, en dos ocasiones. La ambientación nocturna es la misma, pero en esta versión del Museo de Zaragoza Abás cambió algo la posición del cuerpo, girándolo a la izquierda (fig. 23). La posición de la cabeza hacia el lado contrario, con la expresión muy semejante, pero con los rasgos del rostro más detallados, completan esas diferencias con el modelo. Otros encargos le llegaron a Abás desde Aragón, pues Ossorio y Bernard se refiere al «retablo de San José en una iglesia de Aragón»; otros cuadros que guardaba la familia como «una figura del Papa San Gregorio», «dos retratos del autor y otro al óleo de una de sus hijas» y «varias miniaturas, dibujos y retratos» sin especificar.[137]

Retrató también al Príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, y a su primera esposa, María Antonia de Borbón, muerta de tuberculosis en mayo de 1806, por lo que los dos retratos pintados por Abás serían anteriores a esa fecha. De esa misma época, hacia 1805, sería un retrato de un *Ingeniero militar* (105 x 77 cm) en colección particular de Zaragoza, firmado en el plano de un puente que sostiene el retratado con su mano izquierda, mientras con la otra sujeta un compás (fig. 24). Fue dado a conocer por W. Rincón.[138] Lleva uniforme azul del cuerpo de ingenieros militares, con cuello rojo, un galón en la bocamanga, chaleco y pantalón amarillos. Sobre una mesa aparecen un vaso de cristal con unos pinceles y una caja de acuarelas, útiles con los que coloreaba los planos, como el que porta, en el que se aprecia la planta y la sección de un puente. No se sabe quién es el retratado, pero, por la edad que aparenta tener, algo más de cuarenta años, quizás se trate de Luis de Bacigalupi, ingeniero mi-

136 A.R.A.S.L.Z., *Ynventarios de los Conventos y Monasterios suprimidos (…), formados por la Comisión Artística de la Rl. Academia de San Luis de Zaragoza (…) en 7 de Mayo de 1836*, (manuscrito) f. 9 v. El cuadro de Cristo Crucificado en la agonía (1,26 x 0,92), procedente del convento de los Capuchinos de Zaragoza, aparece recogido, con el núm. 238, en el *Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza formado por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos*, Zaragoza, 1867, p. 70.

137 Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 2.

138 Ver Rincón García, W., *op. cit.*, pp. 110-112 y figs. 2-4, pp. 109 y 111.

Fig. 23. Felipe Abás, *Cristo Crucificado en la agonía,* h. 1806, Museo de Zaragoza.

Fig. 24. Felipe Abás, *Retrato de un ingeniero militar*, h. 1805,
Colección particular, Zaragoza.

litar destacado desde 1802 en Jaca, socio de la Real Sociedad Económica Aragonesa, y que en mayo de 1804 ascendió a comandante del Real Cuerpo de Ingenieros y 2.º comandante de las Armas en las Provincias interiores de América. De ser éste el personaje retratado, quizás le retrató Abás con motivo de ese nombramiento.

Hacia 1806 habría que datar un cuadro que considero obra de Felipe Abás, la *Exaltación de Juan Martín de Goicoechea como impulsor de las Artes, la Agricultura, la Industria y el Comercio* (fig. 25), actualmente en colección privada de Madrid.[139] Es una obra de compleja composición e iconografía. La escena se ambienta en el interior de un edificio de arquitectura clasicista, en una sala abovedada y elementos arquitectónicos del orden dórico-toscano. Sobre unas gradas, y bajo vistoso pabellón, aparece don Juan Martín de Goicoechea (1732-1806), vestido con casaca marrón y luciendo en el pecho la cruz pequeña pensionada de la Real Orden de Carlos III, que le fue concedida el 29 de junio de 1789 por Carlos IV para premiar su actividad en el fomento en Zaragoza y Aragón de la agricultura, la industria y las artes. Miembro activísimo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País desde su fundación en 1776, fue director segundo de la misma entre 1794 y 1806, promotor en 1784 y mantenedor de la Escuela de Dibujo de la misma hasta la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en abril de 1792, de la que fue nombrado viceprotector perpetuo. Murió en Zaragoza el 4 de abril de 1806. Le acompañan varias figuras alegóricas, con los atributos tomados de Cesare Ripa. A su lado está la Benignidad, propia de los hombres magnánimos, con túnica blanca y manto azul estrellados, corona de oro sobre la cabeza, y sobre ella un sol radiante. Se acercan al personaje el dios Mercurio, que simboliza el Comercio, con su caduceo y el galero alado sobre la cabeza, y las tres Bellas Artes, Pintura, Arquitectura y Escultura, con los instrumentos artísticos de uso en dichas artes. En lo alto, sobre una nube, está representada la figura de la Fama, en escorzo, portando la trompeta en su mano derecha y una corona de olivo en la izquierda. Esa figura la copió Abás de la que aparece en el grabado que Charles Flippart hizo de *Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte*, a partir de un cuadro pintado por Giacomo Amigoni hacia 1751 y no conservado. En la parte inferior del cuadro, en el suelo, un niño o «putto» está azotando a los Vicios, en concreto a la Ignorancia y al Furor, que aparecen caídos y so-

139 Este óleo sobre lienzo, aparece reproducido en color en Fatás, G. y Redondo, G., *Blasón de Aragón. El escudo y la bandera*, Zaragoza, D.G.A., 1995, pp. 192-193, y se le consideró obra de escuela aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII.

Fig. 25. Felipe Abás, *Exaltación de Juan Martín de Goicoechea como protector de las Artes, la Agricultura, la Industria y el Comercio*, h. 1806, Colección particular, Madrid.

metidos. En el extremo de la izquierda, en penumbra, se ven las figuras de la diosa Minerva, que representa la Sabiduría y la Educación, acompañada de un escolar, y delante la diosa Ceres, que representa la Agricultura, coronada con espigas de trigo y con un cuerno de la Abundancia a los pies. Tras ellas, otro escolar se sujeta en el fuste de una columna para ver mejor la escena. En el extremo contrario, junto a dos columnas, aparecen la Verdad, con un seno desnudo y cabellos de oro, desvelando el Escudo del Reino de Aragón, con la cimera y el dragón alado de Jaime el Conquistador portando la bandera con la Cruz de San Jorge. Ese escudo lo copió Abás del escudo que aparece en la «Vista de Zaragoza» de Pier M.ª Baldi, de su álbum de vistas topográficas de ciudades que ilustró el «Viaje de Cosme de Medici por Europa», de 1668-1669, que conserva la Biblioteca Laurenciana de Florencia. Tras ella, apoyada

en una columna con su espalda, aparece la figura alegórica de la Monarquía Española, coronada, con manto real rojo, acompañada de un león y sosteniendo una joya con su cadena de oro. Este cuadro, que perteneció a la familia Goicoechea y a sus sucesores, bien pudo hacerse tras la muerte de don Juan Martín de Goicoechea en 1806, como recuerdo de sus actuaciones públicas y privadas, en distintos ámbitos económicos, políticos y culturales, al servicio de Aragón y de España.

En 1808, poco antes de los sucesos del 2 y 3 de mayo en Madrid, Felipe Abás pintó el retrato del ingeniero civil *Mateo del Castillo* (157 x 122), que, según sabemos por Santiago Vidiella, estaba en 1912 en poder de don José Benito Olagartúa, y lo describe con precisión: «D. José Benito Olagorta, secretario del Ayuntamiento de Santander, díceme por carta (1912) poseer una notable obra del pintor Abás, procedente del pueblo de Renedo, en aquella provincia. Es un cuadro de 1,60 metros de alto por 1,20 de ancho, que contiene el retrato de un arquitecto o ingeniero llamado al parecer Mateo del Castillo, según se desprende de un pergamino que la figura sostiene en sus manos con un proyecto de puente firmado con aquel nombre. El cuadro está firmado: *Felipe Abás, año 1808*. El personaje vese acompañado de esferas, libros y papeles», y añadía el Sr. Algorta en su carta: «El cuadro es goyesco; de tal manera, que si no estuviera suscrito, se aseguraría que era del Maestro».[140] Pues bien, ese retrato, pero con la firma borrada, está hoy en colección particular de Madrid (fig. 26), y fue publicado recientemente como anónimo por Blanco Mozo.[141] Coincide en dimensiones, características e iconografía con el descrito por Olagartúa hace un siglo. El borrar la firma, dejando el año, fue intencionado, seguramente por si podía pasar por obra de Goya, algo que no se ha conseguido. Abás ejecutaría el retrato hacia abril de 1808, pues el plano que porta del Castillo va fechado el 30 de marzo de ese año. Castillo aparece sentado en posición de tres cuartos en una silla tapizada de seda amarilla y viste el uniforme de ingeniero civil, negro, con cuello y vueltas en bocamangas rojos. El rostro está vuelto al frente. Se apoya con el codo en una larga mesa de trabajo rectangular, cubierta con un tapete verde. Sobre ella hay depositados un globo terráqueo, unos libros, y compás y una escuadra. En el otro extremo de la mesa se ven rollos de planos,

---

140 Vidiella, S., *Recitaciones de la Historia Política y Eclesiástica de Calaceite*, (1896) reed. 1996, p. 401, apéndice 259, citado por Rincón, W., *op. cit.*, p. 110.

141 Blanco Mozo, J. L., en catálogo de la expos. *Miradas de la Ilustración. Retratos españoles del siglo XVIII*, Madrid, Galería de Arte José de la Mano, 2003, núm. 1, pp. 12-16 y foto en p. 17.

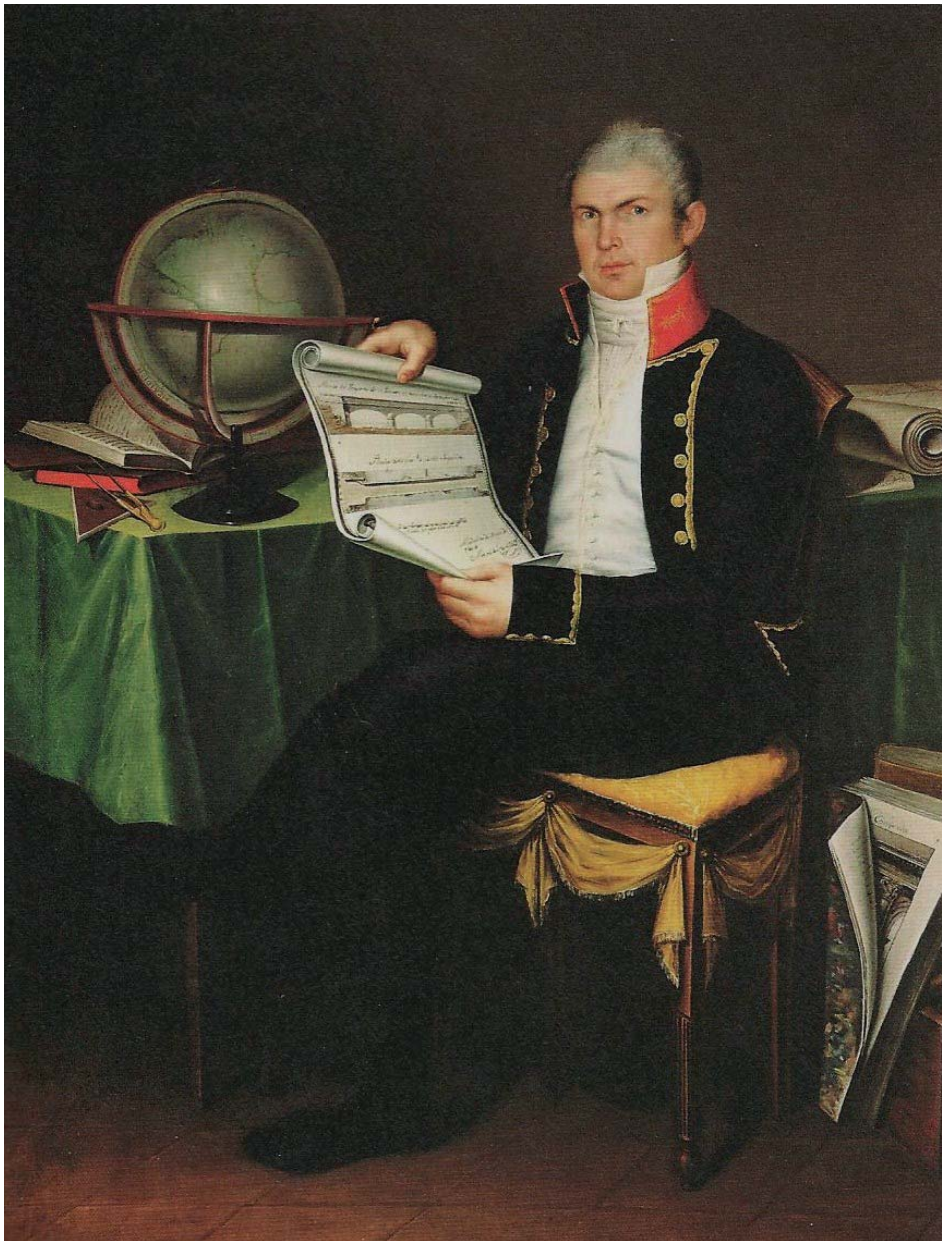


Fig. 26. Felipe Abás, *Retrato del ingeniero civil Mateo del Castillo*, 1808, Colección particular, Madrid.

y en el suelo una carpeta o libro de arquitectura, en el que se aprecia parte de un grabado o dibujo del orden compuesto. Es un retrato de excelente calidad, pero con una factura plenamente académica y neoclásica, que nada tiene que ver con la que Goya empleaba por entonces, de pincelada mucho más amplia, empastada y expresionista.

Comenzada la Guerra de la Independencia Felipe Abás permaneció en Madrid, en el taller de Goya. No se había independizado, a pesar de estar casado y con hijas, pues en marzo de 1809 no consta en la relación de pintores y doradores que debían pagar contribución al gobierno afrancesado de José I y que apareció en el Diario de Madrid del 23 de marzo. Es casi seguro que Felipe Abás ayudó a Goya en el cuadro de la *Alegoría de la Villa de Madrid* en febrero-marzo de 1810, que con otros retratos del nuevo monarca estuvieron visibles en la fiesta de la onomástica del rey José I, el 19 de marzo de ese año.[142] Como tenía que sobrevivir y mantener a su familia, Abás pintó en 1810 cinco floreros, que están firmados y fechados: «Felipe Abás, año 1810». Los he localizado en dos colecciones particulares, una aragonesa y otra madrileña, pero que tienen una misma procedencia. Pertenecieron a los descendientes de don Juan Martín de Goicoechea, protector de Abás, y el pintor los remitiría desde Madrid, como agradecimiento o como respuesta a un encargo hecho posiblemente por Pedro Miguel López de Goicoechea, sobrino y heredero de don Juan Martín, fallecido en 1809, o por su hermana María Manuela López de Goicoechea, casada con Gabriel Fernández de Garayalde, que acabó heredando todo el patrimonio de los Goicoechea, pues su hermano Pedro Miguel no tuvo descendencia. Esos floreros estuvieron primero en la casa zaragozana de los Goicoechea y después pasaron a la casa de la finca o «torre» llamada de La Torraza (actual torre de la Hacienda), en el término de Villamayor, cercano a Zaragoza, que había sido comprada y construida por don Juan Martín de Goicoechea a partir de 1787. Por herencia pasaron a los actuales propietarios, descendientes de los Goicoechea. Una pareja de ellos (40 x 30 cm), pintados sobre arpillera, son unos floreros de fondo oscuro, algo tristes, con simplemente tres o cuatro flores dentro de un búcaro de un florero panzudo de cristal (figs. 27 y 28). Entre las flores pintó lirios violetas, írides, aquileas, tulipanes rojos y margaritas naranjas. Recuerdan floreros holandeses de la segunda mitad del siglo XVII y primera mitad del XVIII. Abás los resolvió con destreza, demostrando su buen dominio

142 Mano, J. M, de la, «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813), en Catál. de la exp. *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008, pp. 74-75.

Fig. 27. Felipe Abás, *Florero*, 1810, Colección particular, Zaragoza.

Fig. 28. Felipe Abás, *Florero*, 1810, Colección particular, Zaragoza.

del óleo. Los otros tres floreros, de colección madrileña, son más abundantes en flores, y más variados. Presentan jarrones neoclásicos. Uno, de porcelana azul clara, esbelto, lleva un ramo de margaritas blancas y naranjas, crisantemos rosáceos, y otras flores menores (fig. 29). El segundo, con un jarrón melado gallonado en la panza, es un florero de rosas, crisantemos, margaritas, varas de flor de almendro, un clavel rojo, y otras flores menores. El tercero (fig. 30), con jarrón en forma de copa, presenta también un ramo variado, compuesto de crisantemos, petunias, rosas blancas, amarillas y rosáceas, geranios y flor de almendro, entre otras. Resulta muy significativo destacar que mientras Goya estaba pintando por entonces bodegones, su discípulo Abás, hacía floreros para venderlos y sobrevivir. No había encargos de pintura religiosa, alegórica o de retratos, y los pintores se adaptaban a la escasa demanda existente. La faceta de Abás como pintor del floreros era totalmente desconocida hasta el presente.

Tras la victoria de los Arapiles (Salamanca) de un ejército anglo-hispano-portugués, al mando de Lord Wellington, duque de Ciudad Rodrigo, sobre las tropas francesas, aquellas entraron en Madrid el 12 de agosto de 1812, tras haberla abandonado el rey intruso, las tropas francesas ocupantes y el gobierno y funcionarios y seguidores afrancesados, con sus familias. En solo dos semanas, desde el 15 al 28 de agosto, aproximadamente, Goya hizo el retrato de Wellington, y en septiembre fue expuesto a pública contemplación en la Academia de San Fernando entre el 2 y el 11 de septiembre. Ayudando a Goya en tan importante y rápido encargo estaría Felipe Abás.

Entonces es cuando haría Felipe Abás un dibujo a tinta con aguada gris sobre papel que recientísimamente, en octubre de 2013, salió a subasta en la sala Fernando Durán de Madrid, con el título de *Escena de la guerra de la Independencia* (28 x 36 cm) (fig. 31). Está firmado el dibujo por Felipe Abás en la zona inferior izquierda: «Felipe Abás lo pintó», y en la derecha hay una dedicatoria manuscrita a su maestro Goya que tiene gran valor testimonial y de afecto hacia él: «Ofrezco este boceto a mi maestro D. Francisco de Goya. Madrid, 1812. Felipe Abás (rubricado)». La escena, de ambientación nocturna, no parece corresponder a los acontecimientos del Dos de Mayo de 1808 en Madrid, al asalto final del parque de Artillería de Monteleón, que había sido defendido por los capitanes Daoiz y Velarde, ese día, pues no se ve a los protagonistas, ni los cañones que colocaron a la puerta para su defensa. Lo que se aprecia en el dibujo es a fusileros de dos ejércitos que se enfrentan, casi cuerpo a cuerpo. Cabría la posibilidad de que representase la inútil defensa de Madrid ante el ejército napoleónico a primeros de diciembre de 1808. De ser coetáneo lo representado a la ejecución en 1812, habría que pensar en la ocupación por el

Fig. 29. Felipe Abás, *Florero*, 1810, Colección particular, Madrid.

Fig. 30. Felipe Abás, *Florero*, 1810, Colección particular, Madrid.

ejército anglo-español de Wellington de Madrid a mediados de agosto de 1812, enfrentándose a soldados franceses junto a una de las puertas de la ciudad. De indudable calidad y fuerza dramática, este dibujo, además de un documento histórico de primer orden, puede tomarse como un precedente de las grandes escenas de Dos y Tres de Mayo de 1808 pintadas por Goya entre febrero y abril de 1814, una vez instalada la Regencia en Madrid y antes del regreso de Fernando VII. Es muy posible que Goya, que estaba realizando la serie de grabados de «Los Desastres de la Guerra», estuviera ya pensando en reflejar en grandes escenas el valor y patriotismo de los madrileños frente a los ejércitos invasores franceses, algo que compartiría con su discípulo Abás, que quiso hacerle un homenaje dedicándole este interesante dibujo, preparatorio para un cuadro que no debió de llegar a pintar.

El 20 de junio de 1812 había muerto en Madrid Josefa Bayeu, esposa de Goya, a los 65 años, en medio de la hambruna y las epidemias que padecía la Villa y Corte por entonces. Tras la muerte de Josefa Bayeu hubo que hacer el inventario de los bienes de Goya, para proceder a la testamentaría y que su hijo, Javier Goya, recibiera su herencia. Se comenzó a realizar ese inventario el 25 de octubre de 1812. Pues bien, fue el fiel Felipe Abás el que hizo el inventario y tasación de las pinturas, procediéndose a la partición entre padre e hijo el 28 de octubre.[143] Era persona de entera confianza de padre e hijo, justo y ecuánime para hacer las tasaciones con criterio y honestidad.

Pero los madrileños, que seguían pasando hambre, padecimientos y enfermedades, tan bien reflejados por Goya en los grabados que formando parte de los *Desastres de la Guerra* estaba haciendo el maestro aragonés de forma oculta, vieron regresar a las tropas francesas ocupantes el 2 de noviembre de 1812, como recoge Mesonero Romanos en sus *Memorias de un sesentón*, «en medio de un silencio universal, solo alterado por el tañido de las campanas de las parroquias, que celebraba la Conmemoración de los fieles difuntos». Volvieron a salir el día 7, quedando la ciudad «huérfana de toda autoridad», manteniendo el orden como pudo el regidor don Pedro Sainz de Baranda, uno de los tres o cuatro regidores del Ayuntamiento constitucional que se quedaron en Madrid, secundado por algunas tropas de la división del Empecinado. El 1 de diciembre José I, al frente de las tropas francesas, volvía a ocupar la capital. Goya, que se

---

143 Sánchez Cantón, F. J., «Cómo vivía Goya», *A.E.A.*, 19 (1946), pp. 73-109; y Cruz Valdovinos, J. M., «La partición de bienes entre Francisco y Javier Goya a la muerte de Josefa Bayeu otras cuestiones», en *Goya. Nuevas visiones*. Homenaje a D. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid. Amigos del Museo del Prado, 1987, p. 135.

Fig. 31. Felipe Abás, *Escena de la guerra de la Independencia*, 1812, Colección particular.

habría desplazado a Piedrahita, entre tanto, con el objetivo de pasar a zona libre de los franceses, regresaría a Madrid ese mismo mes de diciembre, en vista de la imposibilidad de tal empresa.

El 30 de diciembre el Ayuntamiento afrancesado pasaba a Goya una orden para que volviese a recuperar en el cuadro de la *Alegoría de la Villa de Madrid* el rostro de José I Bonaparte. Puesto que lo que había que hacer era eliminar la pintura que cubría el retrato, sobre el que en agosto se había pintado la palabra Constitución, Goya no quiso hacer un trabajo mecánico, encargando de ello a Felipe Abás, que lo hizo de inmediato. El día 2 de enero de 1813 Goya enviaba una carta a don Juan Villa y Olier en la que daba cuenta de la ejecución del trabajo y el importe del mismo, que debería abonársele a Abás: «Mi discípulo Dn. Felipe Abás me ha dicho que diga yo lo que se le debe por su trabajo de descubrir el retrato de S.M. en el quadro de la alegoría que representa la Villa de Madrid, hecho por mi mano, que V. lo ha ordenado así, y yo me convengo en hacer lo que V. ordene; lo que se le debe dar es, ochenta reales de vellón;

según mi parecer es lo justo. Dios guarde a V. muchos años. Madrid 2 de Enero de 1813. Franco. Goya».[144]

Poco tiempo después de realizar ese trabajo, cuando estaba trabajando un cuadro de altar de *Santa Orosia*, onomástica de la abuela materna del pintor y santa mártir patrona de la Jacetania, en la montañas pirenaicas de Huesca, para la iglesia de su pueblo, Calaceite, murió Felipe Abás, sin llegar a terminarlo. Ossorio y Bernard refiere también que dos días antes de la muerte de Abás, Goya le había hecho entrega del título de pintor del Ayuntamiento de Madrid.[145] Nada pudo disfrutar del que podía considerarse su reconocimiento profesional, gracias, sin duda, a la intervención de su maestro.

No podemos concretar cuándo acaeció dicha muerte de Abás, pero sospechamos que fue antes de finales de abril de ese año de 1813. El 17 de marzo de 1813, José I, acompañado de su gobierno y una gran caravana de afrancesados, abandonó definitivamente Madrid, y el 27 de abril lo hicieron las últimas tropas francesas ocupantes de la villa. De vivir Abás, sin duda, habría realizado la tarea de volver a cubrir el retrato del monarca intruso de la *Alegoría de la Villa de Madrid*, y pintar nuevamente la palabra Constitución en junio de 1813, cuando el Ayuntamiento constitucional se lo pidió a Goya. Quien hizo esa tarea fue Dionisio Gómez, hijo del ya fallecido pintor de Cámara Jacinto Gómez Pastor, amigo de Goya, que le había recibido en su taller tras la muerte de su padre el 9 de julio de 1812, en plena pobreza «causada por las incurias del tiempo y sus vicisitudes», es decir, por la hambruna y las enfermedades.[146] Dionisio Gómez recibió 60 reales de vellón por su trabajo, que consistió en pintar las letras de la palabra Constitución.[147]

Luis Gil Ranz

Luis Gil Ranz (Renales, Guadalajara, 1787-Madrid, 1867) fue un alumno y discípulo que no cuajaría una carrera como pintor, sino que fue un funcionario

---

144 Esta carta se conserva en el Archivo Municipal de Madrid, Secretaría, 3-459-45, y fue publicada por Pérez y González, Felipe, *Un cuadro de historia… Alegoría de la Villa de Madrid, por Goya. ¿Goya fue afrancesado?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1910, p. 85.

145 Ossorio y Berdard, *op. cit.*, p. 2.

146 Sobre este pintor la biografía y estudio de su obra más completos en Ansón Navarro, A., «Los frutos del brillante magisterio de Francisco Bayeu: sus principales discípulos», en el catálogo de la exposición *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza y Cajalón, 2007, pp. 72-74.

147 Gudiol, J., «Goya, uno de sus experimentos pictóricos», *Goya*, 100 (1971), p. 227.

real y excelente dibujante a pluma. Nacido de una familia de humildes labradores alcarreños, nació en el pueblo de Renales (Guadalajara), el 12 de octubre de 1887, hijo de Juan Gil y de María Ranz, y fue bautizado del 14 de dicho mes, si bien el médico que atendió a la parturienta ya había bautizado «de socorro» al niño, nada más nacer, pues peligraba su vida.[148] Debió de ser un chico despierto y con habilidades para el dibujo y la caligrafía, lo que llamó la atención a su tío, Elías Ranz, librero que tenía su negocio en la madrileña calle de la Cruz, que se llevó al muchacho consigo a Madrid.[149] Ossorio y Bernard dice que el librero Ranz, que debía de tener amistad con Goya, puso al joven Luis Gil Ranz bajo su dirección para que le enseñase el dibujo. Aun siendo cierto, hay que matizar eso. El 15 de octubre de 1799, contando solo 12 años recién cumplidos, Luis Gil Ranz ingresó en la Real Academia de San Fernando.[150] Entonces Goya no era profesor de la Academia, pues había renunciado en 1797, por lo que en sus comienzos, en la salas de Principios y de Cabezas, entre 1800 y 1802, tendría los profesores que le correspondiesen por los turnos de meses. El 4 de abril de 1802 se le daba a Luis Gil Ranz el pase a la sala de Figuras, y pocos meses después, el 31 de octubre de 1802, a la sala del Yeso.[151] Son las primeras noticias de su aprendizaje que tenemos.

Entonces es cuando el rey Carlos IV concedería a Luis Gil Ranz una pensión de la Tesorería General de nada menos que 400 ducados, es decir 16.000 reales de vellón, anuales «para que se instruya en el dibujo y la pintura al lado y dirección de don Francisco Goya».[152] ¿Quién se había movido en instancias reales para conseguir para el muchacho una pensión tan cuantiosa, que era justo el doble de la que disfrutaban otros pensionados del Rey en la Academia de San Fernando? Dudo mucho que fuera el librero Elías Ranz, tío del muchacho, pues no parece

148 José Ramón López de los Mozos, en «Algunos datos sobre Don Luis Gil Ranz, discípulo de Goya», *Wad-al-Hayara*, 17 (1990), p. 355 transcribe la partida bautismal de Luis Gil Ranz, rectificando a Ossorio y Bernard, que dio la fecha del 14 de octubre de 1787 como la de su nacimiento, cuando esa era la de su bautismo.

149 Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 287.

150 Pardo Canalís, *op. cit.*, 1967, p. 311.

151 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1795-1802; junta ord. del 4.IV.1802, f. 181 r., y junta ord. de 31.X.1803, f. 203 r.

152 Así consta en la carta que el pintor Jacinto Gómez Pastor dirigió a Pedro Cifuentes, no a Goya como creyó Canellas, el 20 de junio de 1803, pidiendo una pensión para su hijo Victoriano Gómez. Decía que además de los 400 ducados que cobraba Luis Gil Ranz de la Tesorería General, había también dos muchachos que estaban bajo la dirección de Maella y que cobraban 200 ducados anuales de pensión de la Dirección de Correos. Ver Canellas, Á., *op. cit.*, 1981, doc. CVII, pp. 476-477.

que tuviera tantas influencias. Pero considero que había una persona, pariente del librero y de la familia Luis Gil, quizás primo hermano, que era don Antonio Ranz Romanillos (Bárcones, Soria, 1759-Madrid, 1830), importante jurista y humanista, magistrado que había estudiado Leyes en la Universidad de Zaragoza, y había ocupado plaza de ministro del Crimen y oidor de la Real Audiencia de Aragón entre 1791 y finales de 1800. En 1801 había pasado a Madrid para ocupar el puesto de oficial noveno de la Primera Secretaría de Estado. Pero es que, además, desde 1790 era académico de honor de San Fernando, asistiendo ya con asiduidad a partir de 1802 y 1803 a las juntas ordinarias de la misma. Sin duda, creo que Antonio Ranz Romanillos fue el familiar que consiguió tan importante pensión para Luis Gil Ranz, y entre el librero y él elegirían a Francisco Goya como el maestro más adecuado para el muchacho. Antonio Ranz Romanillos, buen amigo de Juan Martín de Goicoechea y de Martín Zapater, que también había ocupado cargo en la Real Sociedad Económica Aragonesa durante sus años de magistrado en Zaragoza, sabía muy bien quién era Goya, y no le costaría, con cartas de recomendación de los amigos comunes zaragozanos, convencer al maestro para que se hiciera cargo de la enseñanza del muchacho en su taller. La cuantía de la pensión de la que gozaba el becado no era despreciable, y eso sería también un aliciente para enseñar a este muchacho al que tanto apreciaría y que sería capaz de comunicarse con él mediante el lenguaje de los signos.

Una de las actividades que hacía Gil Ranz para aprender a dibujar era copiar a pluma grabados de los que había hecho Goya. Manuel Gil y Sacristana, hijo de Luis Gil Ranz, conservaba, según Ossorio y Bernard, «entre otros varios trabajos, varias copias a pluma de los grabados al aguafuerte de Goya», que, sin duda, serían de los grabados de obras de Velázquez y de los Caprichos. También copió grabados de Rembrandt,[153] artista tan admirado por Goya, y muy adecuado para estudiar el claroscuro y las luces. En la junta ordinaria de 3 de abril de 1803 Luis Gil Ranz presentó a la consideración de los profesores y académicos nada menos que 40 dibujos, que parecieron bien.[154] Es muy posible que esos fueran todos los dibujos que había hecho desde que le habían concedido la pensión real. En las clases nocturnas de la Academia haría los dibujos académicos que se le ordenaran

153 Mi amigo el Dr. José Manuel de la Mano me comunicó recientemente que hace unos años, en Subastas «Castellana» de Madrid, vio un dibujo a pluma de Luis Gil Ranz, copia de un grabado de Rembrandt, que estaba firmado «Luis Gil Ranz, discípulo de Goya» en 1802 o 1804, cree recordar. Estaba tan bien hecha la copia que casi parecía un grabado.

154 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818; junta ord. del 3.IV.1803, p. 16.

de las estatuas y vaciados que en ella había, pero en el taller de Goya la actividad de aprendizaje se basaba en algo bien distinto, en la copia a pluma de grabados de Rembrandt y del propio Goya. A la junta ordinaria del 3 de junio de 1804 presentó Luis Gil Ranz una copia al óleo de una Inmaculada Concepción de Maella y «dos diseños copias de las estampas grabadas por el Sr. Goya de los caballos de Velázquez».[155] Al mes siguiente, en la junta de julio se hacía notar que por lo que se refería a los dibujos presentados por Gil Ranz, hechos a pluma, la opinión de los profesores era «que Ranz va bien en el modo de diseñar de pluma, pero es necesario que se exercite en dibujar a lápiz».[156] Y es que se había lanzado de lleno, animado por Goya, a dibujar con pluma y tinta, dejando de lado los dibujos a carboncillo, sanguina o lápiz. Por ello, no le quedó más remedio que volver al dibujo con esos procedimientos en las clases de la Academia, y en la junta del 5 de agosto de 1804 se vio «un diseño a lápiz de un San Jerónimo».[157] A la exposición anual de la Academia, que se celebraba a primeros de septiembre, Luis Gil presentó seis dibujos a pluma, copias de estampas de Goya.

En noviembre de 1804 Gil Ranz, que acababa de cumplir 17 años, recibió el pase a la sala del Natural,[158] lo que indicaba que su progresión en el dibujo era muy rápida. Pero debería dedicarse, como se le había pedido, al dibujo a lápiz. Así, en diciembre de ese año presentó un dibujo de un Moisés, opinando los profesores que iba bien.[159] En marzo de 1805 llevó a la junta «un dibujo de la Virgen», indicándole «que va bien y siga el camino que ahora ha tomado».[160] Ello quiere decir que había dejado de presentar dibujos a pluma, que los seguiría haciendo en el estudio de Goya, o fuera de la Academia, y en las clases de la institución se dedicaría a dibujar a carboncillo, sanguina y lápiz las obras que le propusieran los profesores de la misma. De ese modo evitaba tener conflictos con dichos profesores, algo que le habría recomendado Goya. Una nueva advertencia le hacían en la junta del 31 de marzo, a la que presentó un dibujo a lápiz de un San Andrés, y es que «se acordó que Ranz dibuje en grande y haga los diseños más concluidos».[161] Nuevamente se le sacaban faltas: que hacía los dibujos pequeños y no los concluía, algo censurable desde principios académi-

155 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 3.VI.1804, p. 91.
156 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 4.VI.1804, p. 102.
157 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 5.VIII.1804, p. 109.
158 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 4.XI.1804, p. 126.
159 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 2.XII.1804, p. 129.
160 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 3.III.1805, p. 149.
161 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 31.III.1805, p. 156.

cos estrictos. Y es que la formación con Goya y la manera rápida y abreviada de dibujar del maestro se reflejaban en el discípulo, consciente o inconscientemente. Precisamente, a esa sesión asistió su pariente y protector Antonio Ranz Romanillos, que no dejaría de velar por la formación del muchacho. Ese año asistió a siete juntas ordinarias y a ocho particulares.

Todavía Luis Gil Ranz no se había presentado a ninguno de los concursos anuales de la Academia celebrados desde su ingreso en ella. Al de 1805 sí se presentó, en concreto al premio de Pintura de segunda clase, adecuado para el nivel de formación que tenía. Se presentaron siete concursantes, que debieron dibujar en la prueba «de pensado» la escena de *Juan Sebastián Elcano se presenta en la Corte ante el emperador Carlos V*, y en la «de repente» tendrían que dibujar a *Jael dando muerte a Sísara.*[162] Luis Gil Ranz no obtuvo voto alguno. El primer premio se lo llevó Juan Antonio Menezo, santanderino de 23 años, discípulo de Maella, y el segundo Pedro de la Cruz, de tan solo 15 años, hijo de Alejandro de la Cruz, que había sido director de pintura de la Real Academia de San Luis de Zaragoza. Debió de resultar frustrante para Luis Gil Ranz no haber obtenido ni un solo voto, y el enfado debió de llevarle a dejar de asistir regularmente a las clases de la Academia, como ahora veremos. Seguramente, pensaba que era perder el tiempo, y que los favoritismos a la hora de adjudicar los premios eran inaceptables.

En la junta de octubre de 1805 Luis Gil presentó una copia al óleo de un cuadro de Tiépolo, sin duda sugerido por Goya, a quien tanto le gustaba el maestro italiano. Era una auténtica provocación en un ambiente en el que el neoclasicismo se estaba imponiendo con rotundidad, incluso sobre las posiciones estéticas más eclécticas de un Maella. La opinión de los profesores fue rotunda y enérgica sobre Luis Gil: «que a Ranz se le aconseje benga a estudiar a la Academia, y que no empiece a pintar por borrones».[163] Es decir, se le censuraba que copiase bocetos, lo que haría en el estudio de Goya, y sin decirlo explícitamente, también el modelo elegido para copiar, que no era el adecuado para los artistas neoclásicos. Al mes siguiente Luis Gil Ranz presentó «un Santo Apóstol, y otra cabeza al olio, y dos figuras del natural»,[164] y el 1 de diciembre «una Dolorosa al óleo, dos figuras y un grupo»,[165] es decir, dos figuras de academia

---

162 Azcárate Luxán, I. y Otras, *op. cit.*, 1994, pp. 242-243.

163 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818; junta ord. de 6.X.1805, pp. 204-205.

164 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 10.XI.1805, p. 211; y junta ord. de 1.XII.1805, p. 215.

165 A.RA.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 1.XII.1805, p. 215.

individuales y un dibujo con dos figuras juntas, que los profesores debieron de juzgar más correctas, pues de él dijeron que iba bien.

En 1806 continuó Luis Gil asistiendo al estudio de Goya, y al anochecer a las clases del dibujo del natural de la Academia. A la junta del 2 de febrero de 1806 presentó un «Padre Eterno» pintado al óleo, y a la del 7 de abril «una copia al olio de un borrón de Tiépolo, y dos dibujos de cabezas»; Gil Ranz era reincidente en copiar un boceto de Tiépolo, y se acordó «que el borrón al olio de Ranz se tubiese presente quando traiga otra obra al olio, bien que por lo que hace al diseño se acordó que iba bien».[166] Ello indica que esperaban valorar la copia del borrón de Tiépolo con otra obra pintada de una forma más detallada y terminada. Luis Gil Ranz seguía insistiendo en copiar a Tiépolo, sin duda por indicación de Goya, y así a la junta del 6 de julio de 1806 llevó un «quadro al olio copia de Tiépolo y una Susana»; la copia de Tiépolo pareció muy bien, pero se le volvió a recomendar nuevamente «que evite copiar por bocetos», mientras que la copia de Susana no gustó, «y se determinó prevenirle que copie de mejores originales». No debió de quedarse muy conforme Luis Gil Ranz con esa censura, pues a la exposición anual de la Academia de septiembre de 1806 llevó esa copia de *Susana,*[167] seguramente por indicación de Goya, a quien debía de gustarle el resultado conseguido por su alumno. Goya también participó en esa exposición con dos retratos, el de *Antonio Porcel* y el de *Manuel Sixto Espinosa*, que había realizado recientemente. Una especie de disputa artística soterrada se había entablado entre Goya y los profesores de la Academia sobre los modelos a copiar y seguir, a propósito de la formación artística de Luis Gil Ranz. Goya insistía en proponer maestros barrocos y rococó, como Tiépolo, que no gustaban a los profesores académicos; estos proponían copiar a Rafael y, sobre todo, obras de Antón Rafael Mengs.

Luis Gil Ranz siguió haciendo caso a Goya, y a la junta del 4 de enero de 1807 presentó una copia de un bodegón del pintor napolitano Recco y tres academias, estimando los profesores que iba bien.[168] Luis Gil Ranz siguió copiando escenas de género y bodegones, como la copia al óleo «de un muchacho con frutas y aves, y otra de una cabeza» que presentó a la junta celebrada el 5 de abril de 1807, y que no gustó a los profesores, que indicaron «que Gil Ranz atrasa, y se le encarga el dibujo en atención a la descorrección que se advierte

166 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 2.II.1806, f. 222 v., y junta ord. de 7.IV.1806, f. 235 v.
167 Navarete Martínez, E, *op. cit.*, 1999, p. 470.
168 A.R.A.S.F., Juntas ordinarias, generales y públicas, 1803-1818; junta ord. de 4.I.1807, p. 287.

en la cabeza».[169] Luis Gil Ranz se estaba apartando de lo que los profesores consideraban que debía ser una formación académica correcta, dentro de los presupuestos academicistas y neoclásicos, y era necesario que rectificase y volviese a la disciplina del dibujo y de la corrección formal, y dejase de lado los modelos que, por sugerencia de Goya, estaba copiando, alejados de esa corrección que debía adquirir.

En mayo de 1807 presentó dos dibujos de academias, y en junio «un Niño Jesús copia de Murillo, y un retrato también al óleo», sin especificar a quién representaba, y que le valió nuevamente una severa crítica, pues los profesores estimaban «que lo presentado por Ranz es endeble y falto de Dibuxo».[170] La censura académica alcanzaba ya un alto grado de acritud hacia las obras de Gil Ranz y, de paso, hacia su maestro Goya, con los calificativos de endeble y falto de dibujo. La presentación de dos dibujos del Apolo de la Academia en junio, que parecieron bien, no disipó la desconfianza hacia Gil Ranz, que en 2 de agosto presentó «dos dibujos de aguada», que merecieron nueva censura de los profesores, que expresaban con mandato imperativo «que Ranz copie con exactitud y del antiguo obras concluidas».[171] Gil se estaba apartando de los postulados académicos, e iba a su aire, mejor dicho, al de su maestro Goya, tan reticente a todo dogmatismo académico y partidario de dejar libre al discípulo, que en el estudio de Goya se sentiría a gusto y estimulado con los enérgicos y rápidos y expresivos dibujos a aguada que aquel hacía, y que también seguía Asensió Juliá.

Ese verano, como el año anterior, también estuvo abierta la sala de Colorido para los alumnos de dibujo del natural y del yeso, y se convocó una oposición a premios ofrecidos por el estudio del verano. Luis Gil Ranz asistió a esas sesiones de mañana. El 27 de agosto los seis opositores al premio de dibujo del Natural, entre ellos Luis Gil, ejecutaron el dibujo del desnudo que se les propuso. El premio de 300 reales se lo llevó Joaquín Fernández, y Luis Gil Ranz no obtuvo ningún voto. En la junta del 6 de septiembre se vieron tres dibujos suyos, uno de ellos el que había hecho en la oposición citada.[172] En la junta del mes de octubre se consideró que Gil Ranz adelantaba en el dibujo; en noviembre presentó «una copia de un retrato antiguo de mujer al óleo», estimando los

169 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 5.IV.1807, pp. 308-309.
170 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 18.V.1807, p. 316, y junta ord. de 21.VI.1807, pp. 318-319.
171 A.R.A.S.F., *Ibid.*; junta ord. de 5.VI.1807, p. 333-324; y junta ord. de 2.VIII.1807, p. 326.
172 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 6.IX.1807, pp. 329-332.

profesores que iba bien; y en diciembre llevó tres academias, dos figuras independientes y un grupo del natural.[173] Parece que Luis Gil Ranz había hecho caso a los profesores de la Academia y se había dedicado a hacer dibujos académicos. Al menos, así eran los que presentaba a su consideración.

Al año siguiente, 1808, siguió dibujando academias en las clases nocturnas del Natural, presentando dos figuras a la junta del 6 de marzo, y todos los dibujos que él y los otros pensionados habían hecho en los últimos seis meses, a fin de hacer un juicio comparativo de su adelanto, en la junta del 3 de abril. Los profesores estimaron que tanto Luis Gil Ranz como sus compañeros, que eran Joaquín Fernández Guerrero, José Ramos, Miguel Verdejo, Alonso García Sanz y José Gutiérrez, «van bien».[174] Esta es la última noticia recogida de Luis Gil Ranz en las actas de la Academia de San Fernando. Los acontecimientos vividos en Madrid el 2 y 3 de mayo de 1808 cambiarían la vida de Goya y de sus discípulos, entre ellos Luis Gil. En los sucesos del levantamiento y lucha contra las tropas francesas resultó herido su discípulo León Ortega y Villa.[175]

El 1 de agosto de 1808 las tropas españolas, vencedoras en Bailén sobre el ejército francés del general Dupont, entraron en Madrid, liberándola de los ocupantes. El 14 de agosto los franceses levantaban también el Primer Sitio que padeció Zaragoza, y su defensor, el general José de Palafox, a quien Goya había retratado tres años antes, envió al pintor una carta en la que le pedía que desde Madrid fuera a la capital aragonesa «a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales», como refería Goya en la carta dirigida a la Academia de San Fernando el 2 de octubre para dar cuenta de su inmediata partida a fin de cumplir ese compromiso.

Goya se sintió en la obligación moral de acudir a la llamada de Palafox y de los zaragozanos, y no podía dejar de manifestar su simpatía y admiración hacia el comportamiento heroico de sus paisanos, que habían aguantado el acoso de las tropas invasoras durante dos cruentos meses. Fernando de la Serna, al declarar en marzo de 1815 en el proceso de depuración que se le hizo a Goya tras la Guerra de la Independencia, resaltó el odio que Goya sentía hacia los franceses invasores, «que se acrecentó con la invasión del Rei-

---

173 A.R.A.S.F., *Ibid.,* junta ord. de 4.X.1807, p. 339; junta ord. de 8.XI.1807, p. 344; y junta ord. de 6.XII.1807, p. 349.

174 A.R.A.S.F., *Ibid.*, junta ord. de 6.III.1808, p. 367; y junta ord. de 3.IV.1808, p. 370.

175 Pérez de Guzmán y Gallo, J., *El dos de mayo de 1808 en Madrid. Relación histórica documentada*, Madrid, 1908, pp. 655 y 707.

no de Aragón y ruina de Zaragoza su patria: Cuyo monumento de horror quiso perpetuar en sus pinceles».[176]

Pero no podía dejarlo todo y partir a finales de agosto, como hubiera deseado Palafox, pues estaba concluyendo el retrato del rey Fernando VII a caballo que en marzo le había encargado la Academia para presidir su salón de sesiones, y que, dadas las circunstancias, había tenido que suspender durante la ocupación francesa de la capital. Además, no podía abandonar Madrid sin dejar tranquila a su familia. Por otra parte, los caminos hacia Aragón eran muy peligrosos, con partidas de patriotas acosando a los franceses en retirada. Por último, Francisco de Goya, que ya tenía 62 años, estaba sordo como una tapia y no podía viajar solo. Necesitaría alguien de su entera confianza que le acompañase, que se pudiera entender con él mediante el lenguaje de signos y le hiciera de intérprete ante terceros en cualquier situación. Felipe Abás, discípulo de su entera confianza, tenía mujer e hijos, y no podía desampararles, máxime con el conflicto bélico que había estallado. Por eso, quien le acompañó, creemos que de buen grado y por devoción al maestro, fue su joven alumno de dibujo y discípulo Luis Gil Ranz, que entonces tenía 21 años recién cumplidos.

La actitud patriota de Goya no puede ponerse en duda. El lunes 2 de octubre de 1808, antes de partir para Zaragoza, escribía a José Munárriz, secretario de la Academia de San Fernando, avisándole de su marcha a la capital aragonesa, reclamado por Palafox, «a lo que no puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi patria». Asimismo, le hacía saber que no podría pasar a la Academia a colocar en el salón de sesiones el retrato ecuestre del rey Fernando VII que ya había terminado, y que dejaba encargado de ello a José Tol, cuando ya estuviese seca la pintura.

Goya y su joven acompañante, Luis Gil Ranz, debieron de salir de Madrid antes del 8 de octubre, que era domingo. No sabemos si fueron en el carruaje que Goya tenía, pero resultaría demasiado ostentoso para ir por caminos peligrosos. Lo más seguro es que lo hicieran a caballo, o en mulos. Un viaje de Madrid a Zaragoza, en circunstancias normales podría llevar unos siete u ocho días, pero las circunstancias bélicas y desagradables imprevistos debieron de alargar la duración del trayecto. Alcaide Ibieca, cronista de los Sitios de Zaragoza, dice que «D. Francisco de Goya, pintor de Cámara de S.M., llegó a Zaragoza a últimos de octubre».[177] Con él llegó Luis Gil. El viaje debió de ser

176 Sambricio, V. de, *Tapices de Goya*, 1948, doc. 238.

177 Alcaide Ibieca, A., *Historia de los dos Sitios que pusieron a Zaragoza en los años 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*, Tomo II, Madrid, 1831, p. 51.

bastante penoso. Unos días antes habían llegado también a Zaragoza, asimismo llamados por Palafox, los pintores de Cámara Juan Gálvez y Fernando Brambila, profesores de la Academia de San Fernando, para dibujar las ruinas de la ciudad y los retratos de los héroes y defensores de la misma, con los que haría la famosa colección de las *Ruinas de Zaragoza*, editada en Cádiz en 1812-1813.

Tras entrevistarse Goya con Palafox y otras autoridades, el pintor y su discípulo pudieron recorrer la destrozada ciudad, comprobando con sus ojos los daños sufridos durante el primer sitio, las impresionantes ruinas en que habían quedado edificios civiles importantes, e iglesias y conventos próximos al muro de ladrillo que defendía la urbe. Además, conocería por las narraciones de los defensores la lucha encarnizada, casa a casa y baluarte a baluarte, contra los invasores franceses y el heroísmo de muchos defensores, muchos de los cuales habían perdido la vida en tan encarnizada lucha. Lo que Goya vio, y lo que le contaron las gentes gracias al discípulo-intérprete Gil Ranz, causarían al artista honda impresión. Con toda esa información se dispuso a preparar dibujos sobre los efectos de la destrucción bélica, con los que después pintar en cuadros las escenas más sobresalientes de la defensa de la capital aragonesa. Gil Ranz también haría dibujos a la par que el maestro.

Sabemos por Alcaide Ibieca que a lo largo del mes de noviembre de 1808 Goya, aparte de dibujos, preparó dos bocetos, y en uno de ellos representó «el hecho de arrastrar los muchachos, en el choque del 4 de agosto, por las calles del Coso, los cadáveres franceses».[178] Ese día, los atacantes franceses rompieron las defensas zaragozanas y penetraron en la ciudad hasta el céntrico Coso, pero el pueblo zaragozano en una reacción heroica rechazó a los atacantes, causándoles muchos muertos y heridos, entre ellos el general Verdier, uno de los jefes del ejército sitiador. También hizo Goya un dibujo de Agustina Zaragoza, conocida después como Agustina de Aragón que, según refiere en su diario Lady Holland, conservó con otros de Goya el general Palafox en su habitación, hasta que, tras la capitulación de Zaragoza en febrero de 1809, fueron destruidos por oficiales franceses con sus sables. Asimismo, haría unos primeros esbozos dibujados de la cabeza de Palafox, que le sirviesen para hacer un retrato de cuerpo entero, que no pudo ejecutar.

Hacia el 24 de noviembre de 1808, tras la derrota de las tropas españolas de Castaños y de Palafox en Tudela ante el ejército francés del mariscal Lannes, sucedida el 23 de dicho mes, Goya y Gil Ranz salieron huyendo de Zaragoza hacia Fuendetodos, el pueblo natal de Goya, distante seis leguas de Zaragoza

178 *Ibid.*, suplemento, 1831, p. 51.

(en la actualidad 44 km), pues los ejércitos napoleónicos se disponían a sitiar de nuevo la capital aragonesa. Maestro y discípulo temían quedar atrapados en la ciudad cercada, sin posibilidad de retornar a Madrid. Allí fueron acogidos por su hermano Tomás Goya y su familia, dedicado a cultivar las tierras familiares de los Lucientes y otras que había adquirido con la ayuda de Francisco. Años después, hacia 1868, cuatro ancianos, que eran niños y muchachos cuando Goya estuvo en 1808, aún recordaban que el pintor «era sordo y le hablaba por señas un criado que trajo, haciendo uso de un abecedario que todavía imitan».[179] Lo mismo dirá Ossorio y Bernard, que lo oyó del hijo de Gil Ranz; le dijo que su padre le había contado que a Goya le «tenía que hablar valiéndose del alfabeto de los sordomudos».[180] Estando en Fuendetodos, como recogió Alcaide Ibieca, para no comprometer a sus familiares y por temor a los franceses, cubrió Goya los dos bocetos que había preparado en Zaragoza «con un baño, que después no pudo quitar y quedó inutilizado aquel trabajo».[181]

Tras unos días de descanso en Fuendetodos, por Villanueva de Huerva se dirigirían a Cariñena para tomar el Camino Real que conducía a Madrid. Seguirían por Daroca y Used a Molina de Aragón, ya en tierras de Castilla, y desde allí a Maranchón, Alcolea del Pinar y Torremocha del Campo. En el viaje de regreso corrieron «no pocos peligros y contratiempos, debidos en gran parte a la exaltación de la opinión pública», y en una ocasión el hablar entre ellos con el lenguaje de los sordomudos «fue causa de que se les tuviese por espías y tuvieran que refugiarse al pueblo natal de Gil Ranz, y esperar en él ocasión oportuna para trasladarse a Madrid».[182]

En efecto, el 25 de noviembre de 1808 la avanzadilla de las tropas francesas había llegado a Sigüenza; el 3 de diciembre las tropas españolas de Castaños estaban en Guadalajara; y las tropas del general Ney que avanzaban desde Zaragoza hacia Madrid por el Camino Real habían sido aniquiladas por paisanos españoles que les atacaban. Por lo tanto, Goya y Gil Ranz tuvieron que toparse con esos enfrentamientos durante el camino, y el incidente narrado por Ossorio y Bernard, al ser confundidos con espías, les llevó a refugiarse en Renales (Guadalajara), el pueblo de Gil Ranz, a poca distancia de Torremocha del Campo. Allí pasaron unos días, a la espera de que los enfrentamientos bélicos y los peligros en el camino de regreso a Madrid se redujeran. Durante ese tiem-

---

179 Zapater y Gómez, F., *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza (1868), reed. 1928, p. 7.
180 Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 2.
181 Alcaide Ibieca, suplemento, 1831, p. 51.
182 Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 2.

po de estancia Luis Gil Ranz, aparte de estar con sus padres y familiares, dibujó el retrato del *Dr. Dn. Diego Eugenio González Chantos y Ullauri*, deán y canónigo ya jubilado de la catedral de Sigüenza (Guadalajara), que había cumplido 76 años a mediados de noviembre, y que estaba refugiado en Renales huyendo de las vejaciones de los franceses.[183] Lo representó de medio cuerpo, rodeado de libros y tintero y pluma en una mesa, y debajo su escudo de armas. Al parecer, de ese retrato se haría una lámina grabada.

Pronto les llegarían noticias de que Madrid había capitulado el 4 de diciembre de 1808 sin apenas resistencia ante las fuerzas del general Berthier. El mismo Napoleón, acompañado de su séquito, partiendo de su campamento, instalado en el palacio del duque del Infantado del pueblo de Chamartín, entró en Madrid a mediados de diciembre y, encaminándose por la calle Mayor se dirigió al Palacio Real. Cuenta Mesonero Romanos en sus *Memorias de un sesentón*, que tras entrar en el palacio, en el primer descansillo de la escalera principal, apoyado en uno de los leones que soportan la balaustrada, exclamó: «Je la tiens, en fin, cette Espagne si desirée».[184] A mediados de ese mes de diciembre habría que situar el regreso de Goya y de Luis Gil Ranz a Madrid, después de tan accidentado viaje a Zaragoza. El 23 de diciembre de 1808 aparece la firma de Goya en el juramento de fidelidad a José Bonaparte, registrado en la calle de Valverde núm. 5; la firma, «Don Francisco Goya», ocupa toda la página. De ello se deduce que ambos habían vuelto antes de esa fecha a Madrid. Jeannine Baticle, extrañada de que la firma llevase delante el «Don» y no apareciese el «de» delante de Goya, ya que desde hacía años lo empleaba Goya en sus firmas, consideró que quizás no fuera su firma autógrafa, sino que alguien, para cubrirle la ausencia, firmase por él. Ello le dio pie a argumentar una ausencia de Goya de Madrid, junto con otros argumentos, y considerar una marcha a Piedrahita (Ávila) con la intención de pasar a la zona libre de los franceses, como manifestó Fernando de la Serna en su declaración de 1814 a favor de Goya durante su «purificación».[185] Esa referencia a Piedrahita parece más adecuada situarla a finales de octubre y principios de noviembre de 1812, pues sabemos que en ese año estuvo Goya en esa villa abulense, tras el abandono de Madrid por el ejército anglo-español, que había ocupado la capital entre mediados de agosto y el 1 de noviembre

183 López de los Mozos, J. R., *op. cit.*, 1990, p. 354, citando a García López, Juan Catalina, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*, Guadalajara, 1899, pp. 167-168.

184 Mesonero Romanos, R. de, *Memorias de un sesentón* (Madrid, 1880 y 1881), Barcelona, Crítica, 2008, p. 97.

185 Baticle, J., *op. cit.*, 1992, pp. 343-347.

de 1812. Un interesante dibujo a pluma, *Lenguaje de manos para sordomudos*, que conserva el Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid, aparece firmado «Goya en Piedrahita año de 1812». Pero, como señaló Fernando de la Serna en su declaración, el marchar a la zona libre de los franceses «no lo executó por los ruegos de sus hijos y por la notificación que se le hizo de orden del ministro de la Policía, del embargo y secuestro general de los bienes de la familia entera, si dentro del prefixo término no se restituía a esta villa».[186]

Después del regreso a Madrid perdemos la pista de Luis Gil Ranz. ¿permaneció en Madrid?, ¿se volvió a Renales? En muy posible que hiciera lo segundo, pues allí podría sobrevivir mejor. De todos modos, las relaciones de Goya con su tío, el librero Elías Ranz, siguieron siendo estrechas, y sabemos que el 29 de agosto de 1810 recibió 37 ejemplares de *Los Caprichos*, muy posiblemente entregados por Goya.[187]

Una vez terminada la Guerra de la Independencia, la vida de Luis Gil Ranz cambió radicalmente, pues sin abandonar su afición a la pintura y, sobre todo al dibujo a pluma, se incorporó a la administración real, quizás favorecido por su pariente Antonio Ranz Romanillos. Éste había sido Consejero de Estado en Cádiz, y después fue nombrado Consejero de Hacienda en octubre de 1814, hasta 1817, en que fue desterrado por Fernando VII a Córdoba, seguramente por sus ideas antiabsolutistas. Entre 1820 y 1823, durante el Trienio Liberal, volvió Antonio Ranz Romanillos al Consejo de Estado. Luis Gil Ranz llegó a oficial 2º de la Secretaría de Estado, y Archivero de Ultramar.[188] Ossorio y Bernard dice de Gil Ranz que «llegó a poseer una facilidad tan extraordinaria en dibujar a pluma, que hacía las más asombrosas imitaciones de los escritos antiguos». La Biblioteca Nacional le mandó imitar la caligrafía antigua para reponer varias hojas que le faltaban a algunos manuscritos. Su dedicación a la caligrafía y los esfuerzos con la vista que tenía que hacer, y la pérdida de su mujer y dos de sus hijos, contribuyeron a que en los primeros años de la década de 1850 se quedase ciego. Murió el 23 de julio de 1867,[189] a los 79 años de edad . Su hijo, Manuel Gil y Sacristana fue también un destacado calígrafo, acuarelista y pintor de adorno, que, entre otros trabajos hacía blasones para ejecutorias nobiliarias de destacados miembros de la alta nobleza española en las décadas de 1850 y 1860.

---

186 Canellas López, A., *Francisco de Goya. Diplomatario*, doc. CXXXIII, p. 490.

187 Sayre, E., The C*hanging Image: Prints by Francisco Goya*, Boston, 1974, p. 61, nota 36.

188 Fernández García, M., *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Madrid, 1995.

189 Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 2.

ASOCIACIONES DE ARTISTAS Y SUS ESPACIOS EXPOSITIVOS EN EL SIGLO XIX

Jesús Pedro Lorente*

La proliferación de colectivos artísticos en el siglo XIX es un fenómeno que muy a menudo algunos historiadores han narrado en términos evolutivos, explicándolos como antecedentes de los grupos de artistas que impulsaron las vanguardias e «ismos» del Movimiento Moderno típicos del siglo siguiente. Ello no deja de ser una simplificación didáctica, pues lejos de identificarse con un manifiesto estético o un estilo artístico, las agrupaciones artísticas decimonónicas solían caracterizarse, desde una perspectiva formalista, por su heterogénea mezcla de variopintas idiosincrasias. Basta recordar algunos de los más conocidos, como los nazarenos alemanes, los prerrafaelitas británicos, los *macchiaioli* italianos, los impresionistas o los nabis franceses, el grupo belga de los XX, o la *Secession* vienesa, cuyo lema era toda una proclama de liberalismo estilístico: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*. Los cuadros de muchos integrantes de esos famosos grupos pictóricos sólo tenían en común con los de otros miembros el hecho de haberse dado a conocer conjuntamente en la esfera pública. Pocos rasgos estilísticos compartían Degas y Pisarro; pero ambos se involucraron muy activamente en las exposiciones de la *Société Anonyme des artistes peintres, sculpteurs, et graveurs,* creada en 1874 con el único fin de organizar muestras para promocionar y vender las obras de sus miembros. Es obvio que el análisis de estas u otras sociedades artísticas debería más bien abordarse desde metodologías sociológicas. También resulta evidente que las «comunidades de artistas», las colonias o barrios artísticos, u

* Coordinador del Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE.
Investigador principal del proyecto I+D «Museos y barrios artísticos: Arte público, artistas, instituciones» financiado por la Secretaría de Estado de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (código HAR2012-38899-C02-01).

otros aspectos de la esfera pública no pueden comprenderse aisladamente, sino en relación con los paradigmas internacionales de cada época: en lo que respecta al siglo XIX, ya he ofrecido estudios de conjunto en otras publicaciones, que este artículo viene a complementar.[1] En esta ocasión, las protagonistas son algunas asociaciones de artistas en la medida en que sus actividades cara al público se incardinaron en un moderno sistema artístico emergente, que desde la sociedad civil trataba de complementar –a veces combatir– la oferta expositiva oficial emanada de las autoridades: museos, exposiciones nacionales o universales, bienales, etc. El tema es demasiado amplio y además está en buena medida aún por estudiar, pues todavía quedan muchos ejemplos no investigados y apenas hay análisis internacionales comparativos. Ello ha hecho especialmente complicado escribir estas páginas, que pretenden ante todo servir de estímulo a futuras investigaciones sobre el tema, incluidos algunos ejemplos que, por omisión o desconocimiento, no salgan aquí mencionados: el objetivo no era «sacar a todos en la foto», sino esbozar una panorámica en la que, en la medida de lo posible, se resaltan especialmente las asociaciones que dispusieron de espacios expositivos, no entrando necesariamente a valorar lo que exponían. Pero, para solaz de los lectores, algún juicio crítico también se intercala de vez en cuando…

Las primeras exposiciones organizadas por colectivos de artistas: iniciativas de base, con fines píos

En realidad, no era estrictamente una innovación decimonónica el hecho de que grupos de artistas presentasen sus obras al público por su propia cuenta. Cabría citar numerosos precedentes históricos. Parece ser que en Italia se remonta a los albores del Renacimiento la tradición de que determinados gremios artísticos de algunas ciudades organizasen exposiciones públicas en fiestas señaladas. En todo caso, en el siglo XVIII esto era un fenómeno muy

---

1 Si aquí me centro en las exposiciones ofrecidas por asociaciones de artistas, dejando de lado las organizadas por sociedades de promoción de las artes –entre cuyos miembros a menudo podía haber artistas– , es porque sobre aquellas he tratado ya en mi artículo «Las asociaciones de amigos de las artes y sus exposiciones en el siglo XIX. Modelos internacionales, e interrogantes sobre su desarrollo en España», para el libro *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo Borrás Gualis*. Zaragoza, IFC, 2013, p. 467-477. También es complementario a este artículo el que he titulado «Espacios artísticos en pa(i)sajes urbanos comerciales de tránsito y encuentro, durante la Ilustración y el Romanticismo», en el libro colectivo *Arte en las ciudades, las ciudades en el arte*, en vías de publicación por Ediciones Universidad San Jorge.

extendido, según múltiples testimonios. Por ejemplo en Florencia está documentada en 1709 una exposición de 250 pinturas abierta al público durante tres días en el claustro de la iglesia de la Annunziatta por los pintores de la ciudad para honrar a su patrón, San Lucas. También los gremios artísticos venecianos exponían bajo toldos sus obras durante la fiesta de San Roque, como muestra un cuadro de Canaletto pintado hacia 1735 conservado en la Galería Nacional de Londres; o también durante la fiesta de la Ascensión en el «Mercato della Sensa» bajo los pórticos de la plaza San Marcos de Venecia, costumbre sobre la que existe abundante repertorio iconográfico, como el hermoso cuadro pintado en 1775 por Guardi, propiedad del Museo Gulbenkian de Lisboa. En Francia el ejemplo más tradicional era la exposición al aire libre de pinturas organizada en la Île de la Cité, con motivo de la festividad del Corpus Christi, que vivió su momento de mayor desarrollo a finales del siglo XVIII, cuando era conocida como *Exposition de la Jeunesse*, porque era allí donde los artistas principiantes se daban a conocer, aunque a veces también estaban representados maestros consagrados como Coypel, Rigaud o Chardin.[2] Y en Londres este tipo de iniciativas gestionadas por artistas alcanzaron en seguida altas cotas de influencia en la esfera pública desde los años cuarenta del siglo XVIII cuando algunos como Hogarth y Hayman mostraron sus obras en un hospicio infantil de Bloomsbury llamado Foundling Hospital y especialmente cuando, por iniciativa de Hayman, Reynolds u otros pintores –que habían propuesto organizar una exposición a beneficio de artistas pobres o sus familiares–, la elitista *Society of Arts* organizó en su sede una exposición de arte contemporáneo en abril de 1760.[3]

---

2 Se montaba al aire libre entre la Place Dauphine y el Pont Neuf; pero si hacía mal tiempo había que postponerla o suspenderla, hasta que en junio de 1789 esta exposición se transfirió a la nueva galería Lebrun, en la rue de Cléry, donde estuvo abierta dos días bajo el título de «Exposition des tableaux des élèves et des amateurs de la peinture». En 1790 y 1791 Lebrun repitió la idea, ampliando cada vez la duración de la exposición a quince días. Cf. Dorbec, Prosper, «L'exposition de la Jeunesse au XVIII[e] siècle». *Gazette des beaux-arts,* vol. 33, 1905, pp. 456-470, vol. 34: pp. 77-86.

3 Taylor, Brandon, *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public, 1747-2001*. Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 8. Los artistas estaban bastante eclipsados por la gente de la alta sociedad entre los variopintos miembros de la *Society of Arts* fundada por William Shipley en 1754, luego conocida como *Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures & Commerce* (RSA), que a su vez fue la institución madre de la *Royal Academy of Arts*, fundada en 1768 por algunos miembros de la RSA que querían priorizar la organización de exposiciones anuales de arte contemporáneo. Pero tampoco la RAE era estrictamente hablando una asociación de artistas, puesto que, como en las demás instituciones semejantes de

Sin embargo, algunos artistas resentidos decidieron tomar ellos mismos las riendas de una asociación encargada de este tipo de iniciativas o de otras actividades educativas, y así fue como surgió también en 1760 en la capital británica la *Society of Artists of Great Britain*, que organizó una exposición en Spring Gardens en mayo de 1761, y para mejor servir al propósito filantrópico que declaraban, introdujeron la novedad de cobrar entrada; pero ese mismo año 1761 otros insatisfechos con esta nueva asociación crearon la conocida como *Free Society of Artists*, que organizó sus propias exposiciones hasta 1783, con la diferencia de que en ellas los visitantes no pagaban entrada, sólo a través de las ventas de catálogos recaudaban dinero, también destinado a fines altruistas.[4] Y luego fueron surgiendo otras asociaciones rivales, lo cual quizás resulte muy revelador de cómo se «unen» los artistas, pues más tarde se creó la *Society of British Artists*, fundada en 1823, que a partir del año siguiente empezó a organizar regularmente exposiciones cobrando entrada, y sigue haciéndolo en la actualidad.

En Francia y los demás países europeos, el desarrollo de este tipo de asociaciones de artistas fue un poco más tardío: bajo la I República se estimuló el asociacionismo y las exposiciones públicas como una nueva forma de mecenazgo colectivo, para que los artistas no se sintieran abandonados a su suerte individual tras la abolición de los gremios y la crisis del mecenazgo eclesiástico o nobiliario; pero estas sociedades de promoción de las artes, creadas para mostrar obras de artistas y comprarlas colectivamente por medio de rifas, solían contar entre sus «accionistas» gran número de artistas.[5] Ellos eran los

---

otras naciones europeas, entre los académicos había artistas consagrados y otras personalidades de la élite social destacadas por su interés o conocimientos sobre las artes.

4 Graves, Algernon, *The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791; the Free Society of Artists, 1761-1783; A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from the Foundation of the Societies to 1791*. Londres, G. Bell and sons, 1907. Whiteley, John, «Exhibitions of contemporary painting in London and Paris, 1760-1860», en Haskell, Francis (ed.), *Saloni, galerie, musei, e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli XIX^e^ XX,* Bolonia, Clueby, 1982, pp. 69 y 79 (nota 8). Bätschmann, Oskar, *The Artists in the Modern World. The Conflict between Market and Self-Expression*, Colonia, Dumont, 1997, p. 24-26.

5 Cuando el Ministro del Interior recomendó en su decreto de 1 de diciembre de 1799 que todos los departamentos promovieran asociaciones similares a la parisina *Société des Amis des Arts*, fueron los artistas sus primeros promotores. Así sucedió, incluso en las ciudades francófonas belgas anexionadas, donde también resultaría muy difícil entonces diferenciar entre agrupaciones de artistas y asociaciones artísticas mixtas formadas por profesionales y entusiastas de las artes, puesto que los *amateurs*, como bien indica el doble sentido de este término francés, eran amantes del arte que a menudo también ejercían de artistas aficionados: Cf. Loir, Christophe, *L'emergence des Beaux-Arts en Belgique. Institutions, artistes, public et*

más interesados en promover estas actividades, y en influir en el gusto de sus conciudadanos desde dentro de esas agrupaciones, que les ofrecían interesantes contactos sociales con individuos de las élites locales amantes del arte y, por tanto, potenciales clientes particulares. Sobre todo en el modelo centroeuropeo del *Kunstverein*, que fue el origen de no pocos museos, *Kunsthallen* u otras instituciones culturales tan prestigiosas que incluso la alta sociedad más fatua y hasta los miembros de familias regias tenían a gala ser socios muy activos.[6]

Por otro lado, en el Reino Unido incluso las exposiciones oficiales, organizadas por las más altas instancias, eran normalmente de pago, pues la Royal Academy of Arts tenía que sobrevivir gracias al dinero recaudado con las exposiciones que organizaba. En cambio, sus equivalentes en el continente europeo no sólo contaban con fondos del erario público para sus actividades, sino que disfrutaban de abundantes prerrogativas, gracias a las que ejercían un importante control sobre el mundo artístico. Cuando Napoleón Bonaparte reinstauró la *Académie des Beaux-Arts* le concedió aún más poder del que tenía la *Académie royale de peinture et sculpture* del Antiguo Régimen sobre la enseñanza artística, las exposiciones y becas. Era impensable intentar competir contra una estructura tan potente; pero bajo el reinado de Luis Felipe de Orleans se promovió la creación de mutualidades asistenciales entre las gentes de diversos sectores culturales a instancias del influyente barón Taylor,[7] dramaturgo que primero fundó una asociación de este tipo entre los actores y en 1844 fundó

---

patrimoine (1773-1835). Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2004, p. 131. Lo mismo sucedía en Italia, donde la romana *Società degli Amatori e Cultori* fue fundada en 1829 con el fin de organizar una exposición anual.

6 Grasskamp, Walter, «Die Einbürgerund der Kunst: Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhunderts», en Ekkehard Mai & Peter Paret (eds.): *Sammler, Stifter und Museen. Kunsförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*. Colonia-Weimar-Viena, Böhlau Verlag, 1993, pp. 104-113.

7 Isidor Taylor es conocido en España por haber sido el encargado por Luis Felipe de Orleans de adquirir en nuestro país la colección de cuadros que dio lugar a la Galerie Espagnole del Louvre en 1838. En Francia se le recuerda sobre todo por haber sido el promotor del asociacionismo mutualista entre las gentes de la cultura. En 1840 impulsó la *Association des artistes dramatiques*, en 1843 la *Association des artistes musiciens*, en 1844 la arriba mencionada *Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs* (que ahora se llama Fondation Taylor y sigue activa, otorgando becas y premios a artistas), en 1845 la Association des inventeurs et artistes industriels, en 1859 una *Association pour les membres de l'enseignement* est créée en 1859. Cf. Léon, Paul, *La vie du baron Taylor*, París, Fondation Taylor, 1955. Chaudonneret, Marie-Claude *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*. París, Flammarion, 1999, pp. 116-119.

la *Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs*, que se definió como una sociedad de ayuda mutua de los artistas, de manera que sus miembros enfermos o prematuramente fallecidos y sus viudas o huérfanos, recibieran ayuda gracias al dinero de las cuotas (se estableció una anualidad de sólo 6 francos, para asegurar una adhesión masiva, de manera que en seguida se llegó a los tres mil socios) y de los ingresos obtenidos por las exposiciones organizadas por el comité de artistas que la dirigían. La más sonada fue la que del 11 de enero al 15 de marzo de 1846 montaron en el Bazar Bonne Nouvelle, pues ofreció una ambiciosa retrospectiva desde David (cuyo *Marat muerto* se volvió a ver allí, y fue un redescubrimiento para el público parisino) a Ingres, que desde hacía doce años ya no exponía en el *Salon* oficial).[8] De este linaje surgió en Madrid una longeva mutualidad obrera denominada *Fomento de las Artes*, fundada en 1859, que según sus estatutos debía organizar cada año una exposición pública de productos de diseño industrial, artesanal o artístico, pero sobre todo ofertaba clases de dibujo y otras actividades educativas para los socios.[9]

Este tipo de finalidades filantrópicas fueron un argumento decisivo para hacer cada vez más aceptable en el sistema artístico parisino del romanticismo el cobro de entrada en las exposiciones,[10] y hasta la introducción del pago en el ingreso al *Salon* oficial bajo la II República se justificó razonando que el Estado destinaría íntegramente esos ingresos para sostener a los artistas con la adquisición de obras. Nada de sorprendente era, por tanto, que también los galeristas recurrieran a las exposiciones benéficas, y que en febrero-marzo de 1860 se presentase en el Bazar Bonne Nouvelle otra muestra retrospectiva a beneficio de una nueva sociedad de mutualistas. Como tal se definió la llamada *Société National des Beaux-Arts,* fundada en 1862, aunque su principal promotor era el pintor, grabador y marchante Louis Martinet, en cuya galería

---

8 Foucart, Bruno et al., *Le Baron Taylor, l'Association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, Paris, Fondation Taylor, 1995.

9 Guereña, Jean-Louis, «Associations culturelles pour ouvriers et artisans à Madrid (1847-1872)», en *Culture et Société en Espagne et en Amérique latine au XIX^e siècle*. Université de Lille III, Lille, 1980, pp. 77-91. Villacorta Baños, Francisco, «Teoría y práctica del obrerismo democrático: el Fomento de las Artes, 1847-1876», en *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. Comunidad de Madrid, Madrid, 1986, vol. 2, pp. 71-96.

10 En París no estaban demasiado acostumbrados a pagar por entrar a una exposición de arte, pero en época romántica se hicieron frecuentes las muestras benéficas, como la abierta en 1826 por la galería Lebrun en apoyo a la causa griega, o la de 1830 a beneficio de las víctimas de la revolución de Julio, o la de 1832 para socorrer a los pobres de París. Cf. Lethève, Jacques *La Vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, París, Hachette, 1968.

montaron muestras de arte contemporáneo con cierta repercusión, sobre todo la primera, en junio de 1862, sobre la que escribieron comentarios entusiastas Baudelaire y Monet. Sin duda atraería su simpatía el protagonismo que entre los socios fundadores tuvieron sus amigos Théophile Gautier –presidente de la asociación–, Gustave Courbet y Édouard Manet; pero tanto esa primera muestra artística como la nómina de fundadores de la asociación estaban lejos de apostar únicamente por las tendencias más renovadoras, pues también Ingres constaba entre ellos. Y en el jurado de admisión figuraban artistas tan dispares como Puvis de Chavannes, Paul Baudry, Hébert y Bonnat, cuyos criterios se revelarían luego tan conservadores que en la exposición de febrero de 1865 sólo aceptaron dos de los seis lienzos enviados por Manet, quien entonces abandonó airado la *Société National des Beaux-Arts,* y el propio Martinet se dio de baja también poco después.[11]

Un proceso de progresiva especialización de tipo técnico, temático y territorial

Así pues, ni siquiera las iniciativas concebidas con filantrópicos objetivos de solidaridad entre artistas, y caracterizadas por su eclecticismo estilístico se libraban de las continuas rivalidades o rupturas tan típicas del mundillo artístico. Y también en muchos otros, pues la historia del asociacionismo civil en el siglo XIX, sobre todo a partir de los años sesenta y setenta, puede describirse según se mire como un periodo de esplendor porque llegaron a ser numerosísimas, o como un periodo de progresiva atomización, porque desde las sociedades interclasistas heredadas de la Ilustración, como eran las sociedades masónicas a otras de muy heterogénea composición, se evolucionó hacia la formación de asociaciones exclusivamente integradas por determinados segmentos políticos, profesionales, nacionalistas/regionalistas, etc.[12]

---

11 Monnier, Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours,* París, Gallimard, 1995, pp. 176-177 (ed. orig. *Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, Besançon, La Manufacture, 1991). Poggi, Jérôme, «Peinture à voir, peinture à vendre: L'exposition payante comme alternative a la marchandisation de l'oeuvre de l'art sous le Second Empire», *Arts & Societies,* núm. 8, 2006 (consultable en http://www.artsetsocietes.org/f/f-poggi.html).

12 Morris, R. J., «Introduction», en Morton, Graeme; de Vries, Boudien & Morris, R. J., *Civil Society, Associations and Urban Places: Class, Nation and Culture in Nineteenth-century Europe*, Aldershot-Burlington, Ashgate Publishing, 2006.

Entre las asociaciones de artistas este proceso de fragmentación fue especialmente intenso en el Reino Unido, donde a lo largo de todo el siglo XIX fue apareciendo una compleja nomenclatura asociativa, que en buena medida continuaría desarrollándose hasta la actualidad.[13] Entre los artistas franceses esta efervescencia de asociaciones especializadas data sobre todo de la segunda mitad del siglo, con la particularidad de que algunos nombres de artistas reaparecen en bastantes de ellas, a veces porque eran ferviente entusiastas del movimiento asociativo y se apuntaban a varias a la vez, pero más a menudo debido a que muchas padecieron disensiones e incluso tuvieron duración muy fugaz, de manera que sus protagonistas iban pasando de unas a otras.[14] El tipo de especialización en cada caso variaba, y no todas consiguieron gran visibilidad social, sobre todo cuando no llegaron a contar con un local propio o alquilado como sede propia, pero todas sin excepción se dedicaron prioritariamente a ofrecer exposiciones públicas, pues era una estrategia habitual para autofinanciarse y dar a conocer las obras de sus miembros.

Las primeras asociaciones de artistas con una especialización declarada fueron las que reunían a los que practicaban determinada técnica artística, sobre todo las marginadas en las exposiciones oficiales pero que tenían salida comercial entre los compradores burgueses. Ya en 1804 se había fundado en Londres la *Society of Painters in Water Colours* (hoy conocida como *Royal Watercolour Society*, o RWS) por parte de algunos secesionistas de la Royal Academy insatisfechos por el escaso interés dado a las acuarelas en sus Summer Exhibitions; pero en 1831 otro grupo creó la *New Society of Painters in Water Colours*, cuyas

---

13 Codell, Julie F., «Artists' Professional Societies: Production, Consumption, and Aesthetics» en Brian Allen (ed.): *Towards a Modern Art World.* New Haven & Londres, Yale University Press, 1995, pp. 165-188. Sólo algunas de esas asociaciones rivales o complementarias, surgidas en el siglo XIX o posteriormente, están hoy unidas bajo la estructura compartida de la *Federation of British Artists*, que es lo que se denomina en inglés una *umbrella organization*, es decir, una organización que ofrece servicios comunes a diferentes organizaciones.

14 Un nombre que reaparece sucesivamente en varias de esas asociaciones es Félix Bracquemond, sobre el cual defendió su tesis doctoral el prof. Bouillon, quien ha escrito al respecto: «Quelques personnalités assurent d'une société à l'autre une continuité qui mériterait d'être étudiée, tel le peintre-graveur Félix Bracquemond qu'on a trouvé à l'origine de la Société des Aquafortistes: membre fondateur de la Société de Martinet en 1862 puis de la Nationale des Beaux-Arts de 1890, plus tard de celle des Peintres graveurs –après avoir participé au Salon des refusés de 1863 et aux expositions «impressionnistes» de 1874, 1879 et 1880.» Bouillon, Jean-Paul (1986), «Sociétés d'artistes et institutions oficielles dans la seconde moitié du XIXe siècle», *Romantisme,* núm. 54, 1986, pp. 88-113 (p. 110, nota 63).

Fig. 1. George Scharf: *The Gallery of New Society of Painters in Water Colours*, 1834.

exposiciones se caracterizaban por aceptar también piezas de artistas no asociados, a pesar de lo cual nunca llegaron a superar a la rival más veterana, que en 1883 abrió su propia sede en un elegante edificio de Piccadilly, inaugurado con una exposición de casi setecientas obras.[15] Fuera del Reino Unido, parece que la siguiente asociación de este tipo fue la la *Société Royale Belge des Aquarellistes* creada en 1856, que estuvo muy activa organizando exposiciones en Bruselas hasta 1880, pero sería luego eclipsada por otras rivales más amplias, primero el heterogéneo y efímero *Cercle des Aquarellistes et des Aquafortistes belges* fundado en 1883 que sólo llegó a montar ese año una exposición en el Palais des Beaux-Arts de la capital, con tan mala recepción crítica que dimitieron sus responsables y se disgregó la sociedad. Pero sus miembros más progresistas crearon otro famoso grupo, *Les Aquarellistes belges*, que a los pocos

15 Además, sin llegar al nivel social de la capital, surgieron otras asociaciones de acuarelistas fuera de Londres con idénticos fines. Por ejemplo en 1876 se creó la *Royal Scottish Society of Painters in Watercolours* (RSW) cuyo declarado objetivo era «to promote, through exhibition, the medium of watercolour and encourage the bold, free and colourful qualities of Scottish Painting». Wilton, Andrew & Lyles, Anne, *The Great Age of British Watercolours, 1750-1880*, Munich: Prestel, 1993.

Fig. 2. *Imponente sede de la Society of Painters in Water Colours*, inaugurada en 1883 en Londres.

meses fue rebautizado *Les Hydrophiles*, y llegaron a organizar cinco exposiciones colectivas anuales entre 1884 y 1888, hasta que se disolvió la asociación el año siguiente. En España también se sucedieron iniciativas fugaces y de bajo perfil en cuanto a su presencia en la esfera pública.[16] Más influencia alcanzó la *Société d'aquarellistes français* fundada en 1879, pues organizó regularmente hasta 1896 exposiciones de sus miembros en galerías de marchantes parisinos[17], y a ella se debe que en la Exposición Universal de París de 1900 hubiera un flamante Pavillon des Aquarellistes, construido por el arquitecto Nicolas-Félix Escalier, que era acuarelista y miembro de esta asociación.

---

16 En 1866 se fundó la primera Sociedad de Acuarelistas en el estudio madrileño de Cosme Algarra, pero no prosperó, a pesar de secundarla muchos pintores del círculo de Fortuny y Rosales. Tampoco salió adelante la Agrupación de Acuarelistas creada en 1869 a instancias de Casado de Alisal ni la que en 1874 presidió Asís López, ni otras posteriores… Hasta que en 1945 se constituyó la Agrupación Española de Acuarelistas (AEDA). Cf. Cavestany, Julio, *Catálogo de la Exposición de acuarelas y aguadas españolas.* Madrid, 1946. En Zaragoza, una Sociedad de Acuarelistas obtuvo de la Academia de San Luis un local en el Museo para sus reuniones y clases; pero no consta que montasen exposiciones.

17 Dugnat, Gaite (ed.), *La Societe d'Aquarellistes Francais 1879-1896*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002.

Igualmente, las estampas y grabados también tuvieron sus especialistas unidos en asociaciones para hacerse más presentes en la esfera pública, a menudo a través de las exposiciones. Éstas constituyeron una actividad regular de la *Société des aquafortistes* de París entre 1862-1867, fundada a instancias del marchante de estampas Alfred Cadart.[18] A imitación suya fundó Félicien Rops en 1869 la *Société internationale des Aquafortistes* en Bruselas, cuyo más ambicioso empeño fue una exposición internacional organizada en septiembre de 1876 con más de quinientos aguafuertes venidos de diferentes partes de Europa, aunque fue un fracaso financiero que les llevó a la bancarrota y acabó con la vida de la asociación. También era muy cosmopolita la *Society of Painter-Etchers* fundada en Londres en 1880 a imitación de la homóloga francesa; pero uno de sus inspiradores era Whistler quien discutió con ellos y en 1898 fundó la *International Society of Sculptors, Painters and Etchers* que presidió hasta su muerte, sucediéndole en el cargo su amigo Auguste Rodin.

Otro tanto cabría decir de la pintura al pastel, pues la primera asociación específicamente dedicada a tal especialidad, la *Société des Pastellistes*, se registró en Francia en 1885 a iniciativa del coleccionista Roger Ballu[19] y del marchante Georges Petit, en cuya galería tuvieron lugar con gran éxito sus exposiciones anuales desde 1885 a 1889; pero su apoteosis fue el «pastelero» –en doble sentido, también por sus recargadas decoraciones *art nouveau*– Pabellón de los Pastelistas, construido por esta asociación para la Exposición Universal de París de 1900, recuperando con creces el dinero invertido gracias a las numerosas entradas que se vendieron. Su equivalente británica sería la *Pastel Society*, fundada en 1898, cuya primera exposición tuvo lugar en Piccadilly. Para otras técnicas artísticas más mayoritarias la necesidad de asociaciones específicas y exposiciones especializadas quizá era menos perentoria; pero tal fue la efervescencia asociativa británica que incluso se llegó a crear el *Royal Institute of Oil Painters* en 1882, y ya en 1904 se fundaría la *Royal British Society of Sculptors* (RBS, también conocida como *Royal Society of British Sculptors*, a pesar de que siempre ha contado con socios de otros países).

En todo caso, como se comprenderá, todas estas asociaciones y sus exposiciones respectivas eran muy heterogéneas mixturas de todo tipo de estilos, temas y personalidades. Paralelamente fueron surgiendo otras en función de

---

18 Bailly-Hezberg, Janine, *L'Eau-forte de peintre au XIXe siècle: la Société des aquafortistes (1862-67)*, París, Léonce Laget, 1972.

19 Ballu, Roger, «Récit de l'exposition de 1888 et de la création de la Société de Pastellistes français», *La Revue Illustrée*, núm. 57, 15 avril 1888.

diversos criterios de reunión, por ejemplo iconográficos, como fue el caso de la *Société des Peintres Orientalistes Français*, que en 1889 comenzó su historia expositiva.[20] O la *Royal Society of Portrait Painters*, fundada en 1891 que ese mismo año empezó a montar exposiciones de retratos, tanto de sus miembros como de otros autores. Y así tantas más, que sólo podremos analizar a escala internacional cuando hayan sido estudiados los contextos asociativos de muchos países donde aún están por hacer este tipo de investigaciones sociológicas, todavía demasiado raras. Ni siquiera la creciente pujanza de los estudios feministas ha sacado de la oscuridad la red de asociaciones de mujeres artistas que fue formándose en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque parezca extraño, no hay hasta ahora ninguna monografía científica sobre la británica *Society of Female Artists*, fundada en 1855, que dos años después montó su primera muestra anual, con 358 obras expuestas, y aún sigue activa hoy –bajo la definitiva denominación, adoptada en 1899, *The Society of Women Artists*–. Como siempre, los estudios se han centrado en el caso francés, la ya desaparecida *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs,* fundada en 1881 por Héléna Léon Bertaux para organizar exposiciones anuales, la primera de las cuales montaron al año siguiente en salas alquiladas del *Cercle des Arts Libéraux*, pero cuando llegó a las quinientas socias en la década siguiente ocupaban el Palais de l'Industrie.[21] Menos conocido es el *Cercle des femmes peintres*, que organizó en Bruselas cuatro exposiciones en 1888, 1890, 1891 y 1893. Y sería interesante saber más sobre sus equivalentes en otros países.

Hay que apostar por estudios comparativos internacionales, pues muchas de estas asociaciones se crearon por imitación, citando incluso el modelo extranjero que se proponían emular –casi siempre descubierto por sus instigadores en algún viaje a París o Londres–. Además, como queda dicho, algunas tuvieron vocación cosmopolita, incorporando asociados de diferentes países, a pesar de la mayor proliferación, típica del nacionalismo/regionalismo decimonónico, de agrupaciones artísticas con más declaradas delimitaciones territoriales.[22] De

---

20 Sanchez, Pierre & Richemond, Stéphane, *La Société des Peintres Orientalistes Français (1889-1943)-Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres,* Dijon, L'Échelle de Jacob, 2008.

21 Garb, Tamar, «*Revising the Revisionists: The Formation of the Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*», *Art Journal*, 48:1 (1989) pp. 63-70. Sanchez, Pierre. *Dictionnaire de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1882-1965)*. Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010.

22 A imitación de las asociaciones artísticas fundadas en Londres, surgieron otras en otras ciudades del Reino Unido con idéntico objetivo de montar también exposiciones cada año, como la *Royal Birmingham Society of Artists* (fundada en 1821), la *Associated Society of Artists of Manchester* (1823), la *Bristol Society of Artists* (1849), o el *Royal Glasgow Institute of the Fine Arts*

hecho, su temprano o tardío desarrollo en cada país pudo estar muy influenciado por la disposición más o menos favorable de la legislación respectiva y del grado de entusiasmo o desconfianza manifestado por los gobiernos, que a través de las academias oficiales u otras instancias administrativas gastaban cada vez más recursos públicos en sus propias exposiciones de productos artísticos e industriales.

Comunidades (estéticas) vs. sociedades (mercantiles) de artistas: el «decoro» expositivo burgués

Por supuesto, hubo celos y rivalidades entre los organizadores de la creciente oferta expositiva en cada país y ciudad; por otro lado, en un sistema capitalista la existencia de libre competencia resultaba muy beneficiosa para el mercado y estimulaba la configuración de un público de consumidores –sólo algunos adquirían obras pero muchos compraban el catálogo o pagaban entrada para ver las exposiciones–. En algunos idiomas son muy reveladores los cambios terminológicos sobre la designación de estas amplias asociaciones de artistas, en las que bastaba pagar una cuota anual para convertirse en «accionista» y tener derecho a participar en la organización de las exposiciones, así como en el reparto de posibles beneficios económicos obtenidos con ellas. Si la bibliografía especializada en comunidades de artistas suele aludir a la significativa disyuntiva léxica en alemán entre *Gemeinschaft* y *Gessellschaft*,[23] yo creo que

(1861). En cambio, en los territorios alemanes fueron surgiendo primero asociaciones locales y el proceso de unificación política llevó a la formación en 1856 de la *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft,* que encuadraba veintiuna asociaciones en diferentes ciudades alemanas y austríacas donde promovían exposiciones de arte. Cf. Deiters, Heinrich, *Geschichte der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft*, Düsseldorf, Bagel, 1906.

23 Esta distinción se hizo por primera vez en uno de los libros fundadores del pensamiento sociológico moderno, publicado por el alemán Ferdinand Tönnies en 1887 bajo el título: *Gemeinschaft und Gessellschaft.* Son dos conceptos que se podrían traducir como «comunidad» y «sociedad», para diferenciar entre un modelo en el que prima el espíritu de grupo, con fuertes lazos personales, frente a otro menos cohesionado, donde cada miembro se interrelaciona con los demás buscando ante todo su propio beneficio. La repercusión de esta dualidad terminológica ha sido inmensa, en todos los idiomas o campos del saber, incluidos los historiadores del arte, como Pevsner, Nikolaus «Gemeinschaft Ideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, núm. 9, 1931, pp. 124-154. No es extraño que le dediquen especial atención en libros sobre comunidades artísticas decimonónicas como el de Morowitz, Laura

también se podría constatar en esta lengua una evolución desde la denominación romántica «unión de artistas» o *Künstlerverein*[24] –no siempre fácilmente diferenciable del *Kunstverein*, otro tipo anterior de asociación mixta de promoción del arte a través de exposiciones y rifas– al nombre corporativo/comercial «sociedad de artistas» o *Künstlergesellschaft*,[25] y después al vocablo empresarial *Genossenschaft*.[26] Este apelativo floreció a partir de la fundación en 1856 de la *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* una red de sociedades locales de artistas que hacían circular exposiciones de todo tipo, mucho más ambiciosas que los shows de estudiantes hasta entonces montados por la respectiva academia de bellas artes, que en casi todo el mundo germánico a partir de mediados de siglo preferiría delegar en ellas la organización de grandes eventos expositivos. Para esos certámenes mayores los poderes públicos les cedían gratuitamente sus palacios de exposiciones, como el Glaspalast en Múnich, aunque otros menores se montaban en sus propias sedes sociales.[27]

La prosperidad industrial/mercantil vivida durante el proceso de unificación alemana les permitió una cierta suntuosidad en sus espacios expositivos, frente a las penurias y fugacidad típicas de las asociaciones similares en otros países. Por ejemplo en Bélgica, en cuya capital se formó en 1868 la *Société libre des Beaux-Arts*, que apenas sobrevivió siete años, y no llegó a obtener gran resonancia con sus exposiciones. Aunque aún fue más dura la suerte de su sucesora, *La Chrysalide*, otra asociación de artistas activa en Bruselas entre 1875-1881, que sólo montó cuatro exposiciones de sus socios, casi todas en cafés bohemios donde apenas vendieron nada; una lección que aprendieron bien los artistas que

---

& Vaughan, William (eds.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2000, pp. 9 y 48-49. Pero, basándose en comentarios de Max Weber sobre las corporaciones del mundo de los negocios, un reciente libro ha advertido que no siempre es posible trazar una neta distinción entre comunidades y asociaciones de artistas en el siglo XIX: Bonnet, Alain, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2007, p. 129, nota 26.

24 En la ciudad suiza de Basilea se creó en 1812 la *Basel Künstlergesellschaft* que –a pesar de su nombre– era en realidad un *Kunstverein* formado por artistas y otros ciudadanos amantes del arte. Al parecer, la más antigua asociación de artistas creada en el área cultural germánica para mostrar sus obras a través de exposiciones fue la de Berlín, *Verein Berliner Künstler* (VBK, fundada en 1841), seguida de otras en Hannover, *Hannoversche Künstlerverein* (creado en 1842), en Düsseldorf, *Künstlerverein Malkasten* (1848), etc.

25 Por ejemplo la de Francfort, *Frankfurter Künstlergesellschaft* (FKG, fundada en 1857), o en Múnich, la *Künstlergesellschaft Allotria* (1873), etc.

26 Como la *Genossenschaft der bildenden Künstler Münchens*, fundada en 1868.

27 Lenman, Robin, *Artists and Society in Germany: 1850-1914*, Manchester, MUP, 1997.

en 1876 crearon el *Cercle des anciens élèves et élèves des Académies des beaux-arts de Bruxelles*, rebautizado tres años más tarde *L'Essor*: llegaron a organizar un total de quince exposiciones anuales, hasta su disolución en 1891, no sólo en Bruselas, sino también en Amberes, Ostende y Londres. A pesar del nombre, que quiere decir «progreso» en francés, entre sus socios había artistas de todas las tendencias, hasta las más conservadoras; lo mismo que en la asociación similar creada en 1883 en Amberes, *Als ik Kan,* que organizó sus primeras exposiciones en la *Verlatzaal* y también itineró por algunas ciudades de Holanda y Alemania.

Otras asociaciones de artistas se sucedieron en Rusia, a partir de las modestas exposiciones que organizó la *Artel' khudozhnikov* o «Cooperativa de Artistas», fundada en 1863 en la capital, San Petersburgo. Más ambiciosos, unos artistas mayoritariamente activos en Moscú, la ciudad rusa con mayor desarrollo industrial y comercial, crearon en 1870 la llamada *Tovarishchestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok*, o «asociación de exposiciones ambulantes de arte», cuyas exitosas actividades duraron hasta 1920. Aunque siempre se la identifica con el realismo social entonces de moda, lo cierto es que funcionaba como un microcosmos de variados estilos, temas y personalidades. Tampoco eran exactamente unos rebeldes antiacadémicos luchando por abrir camino a nuevas tendencias, pues inicialmente contaban con el beneplácito de la Academia de San Petersburgo, que entre 1871 y 1874 les cedió sus salas de exposiciones, y en los años noventa muchos miembros de la asociación eran ya académicos, tan asimilados al poder que cuando triunfaron los bolcheviques la *Tovarishchestvo* tuvo sus días contados, formándose otra asociación de pintores revolucionarios en 1922, bajo las siglas AKhRR. A los decimonónicos *Peredviznkij* o «ambulantes», lo que les había definido como seña de identidad –de ahí ese apelativo–, fueron precisamente sus cuidadas muestras itinerantes anuales, de cuyo transporte y montaje se ocupaban personalmente ellos –acompañando a los cuadros en tren u otros medios de transporte, como hacen hoy día los «correos» de los museos prestadores de obras– de manera que, aunque algunos cuadros se hubieran vendido ya en San Petersburgo y Moscú, no por ello se retiraban del show, porque nadie hubiera pagado luego por ver expuestos sólo los restos del catálogo en las sucesivas presentaciones ante los burgueses de las principales ciudades como Riga, Vilnius, Orel, Odessa, Kazán, Kishinev, Saratov, Poltava o Kiev...[28] Donde no se molestaron nunca en acudir fue a

---

[28] Nesterova, Elena, *Les Ambulants*. San Petersburgo-Bournemouth, Ed. Aurora-Parkstone, 1996, p. 7-23.

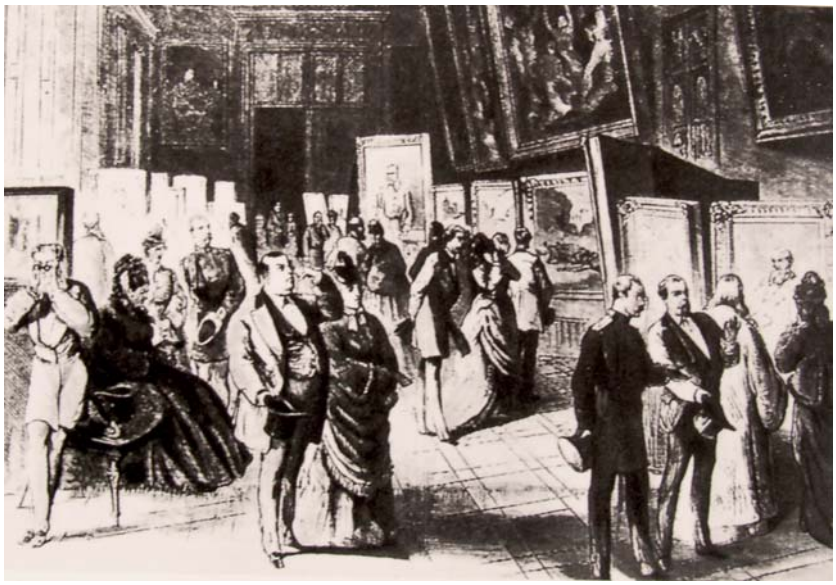


Fig. 3. Segunda exposición de los *Peredviznkij* o «ambulantes» rusos, montada en 1873 en salas cedidas por la Academia de San Petersburgo (grabado de Karl Weiermann, a partir de un dibujo de Gustav Broling).

municipios rurales, a pesar de que la pobreza de la Rusia profunda inspiraba la iconografía más recordada de sus cuadros. A juzgar por algunas ilustraciones donde podemos documentar su expografía, por lo visto eran lujosos montajes con profusa ornamentación, en las antípodas de las anticonvencionales museografías propuestas por los vanguardistas rusos pocos años después.

Y es que ni siquiera los más desafiantes pintores decimonónicos, como Courbet o Manet, rompieron en sus exposiciones con las convenciones decimonónicas de «decoro» vigentes hasta el último cuarto del siglo XIX en la ornamentación de los espacios abiertos al consumo social del arte.[29] Por entonces, en muchos países hasta los artistas de ideologías más progresistas reiteraban soluciones expositivas muy convencionales: por ejemplo los dieciocho jóvenes artistas de personalidad rebelde e ideas republicanas que en 1872 decidieron crear en Sevilla y sufragar mediante cuotas la Academia Libre de Bellas Artes, una asociación independiente de la Academia Provincial de Bellas Artes. Sus

29 Blake, Nigel & Francina, Francis «Modern practices of art and modernity», en *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century.* New Haven-Londres, Yale University Press-The Open University, 1993, p. 58.

actividades, nada sediciosas, se localizaron a menudo en la sede cedida por la elitista Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País; sólo de 1877 a 1882 abrieron al público cada primavera, cobrando dos reales de entrada, su propia exposición independiente –donde abundaba el arte más comercial– en la Casa Lonja o «Consulado», un edificio herreriano cuyo espacio ornamentaban profusamente, siguiendo las convenciones museográficas de la época.[30]

Eso sí, aunque las exposiciones oficiales organizadas por las más altas instituciones sirvieran de modelo a las exposiciones «alternativas» montadas por colectivos de artistas, a veces bien poco contestarias en términos artísticos o políticos, hay que reconocer que estas últimas prosperaron más en determinados regímenes. En Francia, bajo la Tercera República se fomentó mucho el asociacionismo artístico desde la convicción política de tradición republicana, según la cual convenía abandonar la herencia de los antiguos gremios, las academias oficiales u otras estructuras jerárquicas constituidas por un número limitado de mandarines promovidos de por vida, cuyos criterios de excelencia

30 Pérez Calero, Gerardo, «La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)», *Laboratorio de Arte*, núm. 11 (1998), pp. 275-300. Es un artículo rico en noticias sobre ésta y muchas más asociaciones organizadoras de exposiciones u otras actividades –particularmente sesiones de dibujo con modelo natural, y también celebraciones festivas–, en cuyas líneas se da cuenta de cómo a imitación de este ejemplo sevillano surgieron otros, particularmente otra Academia Libre de Bellas Artes en Cádiz. También describe allí muy detalladamente el profesor de la Universidad de Sevilla no pocos aspectos museográficos. La primera exposición debió de ser especialmente profusa en decoraciones patrióticas, porque la inauguró una comitiva de la Casa Real, así que había cintas con los colores de la bandera española y gasas negras, además de antiguos tapices, tarjetones decorados con coronas de laurel, abigarradas ornamentaciones alegóricas y macetones; pero tampoco faltaba la quincallería de anticuario de la que tanto gustaban muchos artistas de la época para decorar sus estudios: «armaduras y trajes chinos y japoneses; platos árabes, espadas antiguas; barros; almohadones chinos de raso; sillones de cuero labrado; divanes tallados; damascos de vivos y ricos colores; contadores árabes tallados e incrustados de marfil, nácar y bronce. Todo ello se completaba con macetones de plantas raras situadas convenientemente» (p. 289). En la de 1878 el montaje expositivo «se completaba con gran profusión de macetas multicolores. Además, las dos galerías donde se ubicaban los cuadros estaban forradas de lienzos pintados de color rojo oscuro, destacándose sobre este fondo las ricas molduras.» (p. 291). En la de 1879 «además de los cuadros colocados en caballetes, se dispusieron dos soberbios contadores y un aparador para exhibir esculturas. En los macizos de los arcos, parte inferior, se colocaron cuadros y sobre ellos tibores japoneses con grandes ramos naturales. En otros, curiosas panoplias y armas antiguas españolas y japonesas y en la parte superior de los arcos trofeos con los atributos de las Artes liberales. Cubrían los muros tapices antiguos o terciopelos bordados. En las galerías paralelas a ésta más cercana al patio, se dispusieron tambien cuadros sobre caballetes y sobre los muros cornucopias, contadores antiguos y alegorías de las Bellas Artes» (p. 293).

artística el Estado había refrendado siempre dándoles fondos públicos; en lugar de ello era preferible apoyar a las agrupaciones surgidas de abajo arriba, gobernadas por juntas directivas elegidas democráticamente por un cuerpo asociativo en el que podía entrar cualquier profesional con tal de que fuera admitido y pagase su cuota.[31] En este contexto, las exposiciones organizadas por asociaciones de artistas se fueron introduciendo como una pieza más en el complejo sistema artístico de la época en que, desde las Exposiciones Universales y los *Salones* oficiales a las exposiciones privadas de artistas y marchantes, se iba articulando una moderna esfera pública de validación del arte donde los galeristas y los críticos de arte ejercían de avistadores de talentos.[32] En los registros de sociedades se hizo cada vez más común la existencia de iniciativas formadas por artistas que sufragaban conjuntamente los gastos de organizar exposiciones, donde se cobraba entrada al público y una comisión sobre las ventas.[33]

Casi todas han caído en el olvido, excepto una que llegó a organizar un total de ocho exposiciones «impresionistas», a las que se dedica mención especial en cualquier manual.[34] Cuando organizaron la primera, Degas se refería a ella como «Salon réaliste» y también llegó a proponer el título «La Capucine», en referencia al Boulevard des Capucines, donde estaba el inmueble que les había prestado el fotógrafo Nadar; pero Renoir se opuso a que se presentaran como una nueva escuela artística, así que se optó por una mera nomenclatura empresarial: *Société*

---

31 Genet-Delacroix, Marie-Claude, *Art et État sous la IIIè République. Le Système des Beaux-Arts, 1870-1940*, París, Publications de la Sorbonne, 1992.

32 Harrison, C. & White, Cynthia A., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Nueva York-Londres, Wiley and Sons, 1965.

33 Hace ya muchos años que el prof. Pierre Vaisse viene reclamando estudios sobre asociaciones artísticas como la *Union libérale des Artistes français*, la *Société nouvelle de Peinture et Sculpture*, la *Société internationale de peinture et sculpture*, o los colectivos *Cimaise, l'Eclectique, les Inquiets*, etc. Véase Vaisse, Pierre, «Salons, expositions et sociétés d'artistes en France, 1871-1914», en Haskell, Francis (ed.), *Saloni, galerie, musei, e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli XIX^e^ e XX,* Bologna, Clueby, 1982, p. 141-156 (cf. especialmente p. 143).

34 «Para no tener que someter sus obras al jurado del Salon y, sobre todo, para mostrarlas con un montaje expositivo refinado, con luz apropiada tanto de día como de noche, formaron una sociedad de exposiciones que alquilaba y acondicionaba los locales –los gastos se sufragaban por cuotas y con los ingresos de las entradas–. Hubo ocho muestras en total: la primera en 1874 y la sexta en 1881 en el antiguo estudio de Nadar del Boulevard des Capucines; la segunda en la galería Durand-Ruel en 1876; la tercera en 1877, la cuarta en 1879 y la quinta en 1880 en apartamentos arrendados; la séptima en las salas de un Panorama; y la octava en el piso superior del restaurante Maison Dorée». Lorente, Jesús Pedro, *Arte del siglo XIX. Manual de curso*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 106.

anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs. Esa «sociedad anónima» creada en 1874 con un fondo social de 1.200 francos repartidos en veinte acciones de 60 francos, no era un colectivo definido por una estética común: como su denominación oficial indicaba, se trataba de una sociedad de tipo mercantil, cuya cohesión se mantendría en tanto durase el interés común por montar exposiciones; por cierto, no dirigidas a la curiosidad del gran público, sino a los potenciales compradores burgueses, así que evitaron el amontonamiento de obras/visitantes propio del *Salon* oficial, apostando por lujosas decoraciones que remedaban estancias domésticas, y hasta luz de gas para atraer al público más distinguido.[35] Únicamente en 1877 llegaron a anunciarse con el nombre que algunos críticos les habían puesto, pues su tercera muestra –contra la opinión de Degas– se tituló *Exposition des Impressionnistes*; pero para la siguiente, en 1879, se presentaron simplemente como un *Groupe d'artistes indépendants*, título que abreviarían en 1880 al exponer como *Peintres indépendants*, manteniendo ese vago calificativo de «independientes» para su sexta y séptima exposición, en 1881 y 1882, mientras que anunciaron simplemente como *Huitième exposition de peinture* su última muestra, que organizaron en 1886, ya que otros artistas se habían apropiado dos años antes de su impreciso apelativo favorito.[36]

La mi(s)tificación moderna de las exposiciones de artistas «independientes» y de las secesiones finiseculares, objeto de revisiones postmodernas

La mitificación de los impresionistas u otros colectivos llamados «independientes» o de «secesión» interpretó exageradamente esas nomenclaturas como declaraciones de emancipación de algunos artistas progresistas frente al conservador establishment. En realidad, no faltaron altos cargos entre quienes apoyaron el Salon de la *Société des Artistes Indépendants*, registrada ante notario

---

35 Ward, Martha, «Impressionist installations and private exhibitions», *Art Bulletin*, núm. 73, 1991, pp. 599-622.

36 Incluso Pissarro –quien permaneció fiel al «estilo» impresionista e incluso se sumó a los jóvenes neoimpresionistas– cuando se liquidó la «Société Anonyme» y quiso poner en pie otra asociación cooperativa, volvió a registrar un nombre sin adscripciones estilísticas, «L'Union artistique». Sobre los apelativos de los impresionistas y sus significaciones sociopolíticas véase Eisenman, Stephen, «The Intransigents Artists or How the Impressionists Got Their Name», en *The New Painting: Impressionism, 1874-1886*, The Fine Arts Museum of San Francisco, 1986, pp. 51-59.

en 1884, año en que montaron la primera de sus exposiciones, donde todo artista que pagase su cuota tenía derecho a presentar un cupo de obras:[37] fueron el escenario donde, según la historia heroica del arte moderno tantas veces repetida, se asistió a la revelación de los neoimpresionistas y, ya en el siglo XX, se darían a conocer los fauves y los cubistas. A continuación, la rápida sucesión de otras nuevas asociaciones de artistas, que se iban tomando el relevo a medida que una caía extinta y surgía otra, dio pábulo a la metáfora bélica de las «vanguardias» entre los historiadores del postimpresionismo, enarbolada previamente por los artistas y apóstoles del Movimiento Moderno en el siglo XX. Así fue construyéndose un reflejo especular que proyectaba afinidades vanguardistas a grupos artísticos decimonónicos supuestamente antiacadémicos, cuando en realidad habían surgido como reacción o segregación de otras asociaciones artísticas de base.

Ni siquiera los replanteamientos de la postmodernidad acabaron del todo con este espejismo del «avance» de las vanguardias. Distintas maneras de proponer las dialécticas en liza en París tras los impresionistas y subsiguientes asociaciones de artistas organizadoras de exposiciones han dado lugar a algunos equívocos, que han abocado a una controversia personal entre dos reputados *dix-neuviémistes*. Patricia Mainardi señaló con razón que ni el año 1874 de la primera exposición impresionista, ni el 1884 del primer Salon de los independientes eran hitos históricos tan trascendentes como el año 1881 en que el Estado francés decidió abandonar la organización del *Salon* oficial: era la prueba categórica del ascendente liberalismo político-económico gubernamental, que dejaba totalmente en manos de los artistas las exposiciones de arte contemporáneo sufragadas por el Estado, pues delegó su gestión a partir de entonces en la *Société des Artistes Français*, fundada ese mismo año bajo la presidencia del arquitecto Antoine-Nicolas Bailly.[38] Pero esta idea, y algunas partes de su argumentación, han sido atacadas por Pierre Vaisse, quien sostiene, con no menos razón, que apenas hubo solución de

---

37 El primer *Salon des Artistes Indépendants* se inauguró en diciembre de 1884 en el Palais Polychrome (junto al Palais de l'Industrie): sus ganancias estaban destinadas a las víctimas de una epidemia de cólera, pero fue un fracaso económico, en el que las obras de Seurat y Signac causaron escándalo. Quizá por eso se ha identificado a menudo, de forma inexacta, al *Salon des Indépendants* con los neoimpresionistas, cuando en realidad no había una apuesta estilística homogénea. La segunda exhibición se montó en 1886 en un edificio temporal de las Tullerías. En 1895 y 1897 en el Palais des Beaux-Arts del Campo de Marte. Cf. Lobstein, Dominique, *Dictionnaire des Indépendants*, prefacio de Serge Lemoyne, L'Échelle de Jacob, 2003.

38 Mainardi, Patricia, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 1993.

continuidad entre las exposiciones oficiales del Estado y las que esa asociación siguió organizando con la misma parafernalia de jurados y premios en el Palais de l'Industrie, prestado por el gobierno por el precio simbólico de un franco; según él, la partición de aguas habría que situarla más bien en 1890, cuando la secesión de Meissonier, Puvis de Chavannes, Dalou, Rodin, Carolus-Duran y otros que recuperaron el antiguo nombre de *Société Nationale des Beaux-Arts* obligó a que los fondos públicos tuvieran que repartirse en adelante entre esas dos u otras rivales organizadoras de exposiciones.[39] Además, otra monografía ha terciado en el debate, mostrando el curioso carácter a la vez elitista y progresista de la SNBA, que en realidad tampoco marcó un corte histórico, pues siguió beneficiándose del patrocinio de los políticos, sobre todo altos cuadros de partidos republicanos y radicales.[40]

Quizá lo más llamativo de esta *querelle* es que tanto la profesora estadounidense como el profesor de la Universidad de Ginebra hayan continuado centrando la discusión en el sistema artístico francés. Un replanteamiento apropiadamente postmoderno tendría que ser más policéntrico (y menos eurocéntrico). Pero ese panorama global, desde una perspectiva revisionista, está aún por hacer. Hay ya algunos libros que explican la historia de los impresionistas franceses y sus equivalentes en otros países como un fenómeno global;[41] pero por muy loable que sea su empeño en mostrar que, además de las ocho exposiciones impresionistas, hubo otras en el resto del mundo, desde las que dieron a conocer a los Macchiaioli en Italia a la *9 by 5 Impression Exhibition*

---

39 Vaisse, Pierre, «Réflexions sur la fin du Salon officiel», en Kearns, James & Vaisse, Pierre (éds.), *Ce Salon à quoi tout se ramène. Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890,* Berna, Peter Lang, 2010, pp. 117-138.

40 Esta asociación surgió del rechazo a exponer en la SAF junto a artistas emergentes por parte de algunos artistas consagrados, que más bien preferían hacerlo con otros artistas extranjeros famosos. Para ello crearon la SNBA, cuyos nuevos miembros habrían de ser personalidades conocidas, pues entrarían por cooptación, con la particularidad de que también habría «miembros de honor» escogidos entre sus mecenas en medios financieros, empresariales y políticos. Gracias a estos patrocinadores y al éxito económico de sus exposiciones, pudieron permitirse alquilar al Ayuntamiento de París su Palais des Beaux-Arts, o premiar con bolsas de viaje a algunos expositores, cuando sólo pagaban la módica cantidad de 20 francos de cuota anual. Cf. Tolède-Léon, Olivia, «Le Salon de la Société nationale des Meaux-arts», en James Kearns & Pierre Vaisse (éds.), *Ce Salon à quoi tout se ramène. Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890,* Berna, Peter Lang, 2010, pp. 101-115.

41 Por ejemplo el libro en dos volúmenes de Walther, Ingo F., *La pintura del impresionismo, 1860-1920*, Colonia, Taschen, 2002 (ed. orig 1992). Y también el de Broude, Norma, *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920*. Nueva York, Abradale Press, 1994.

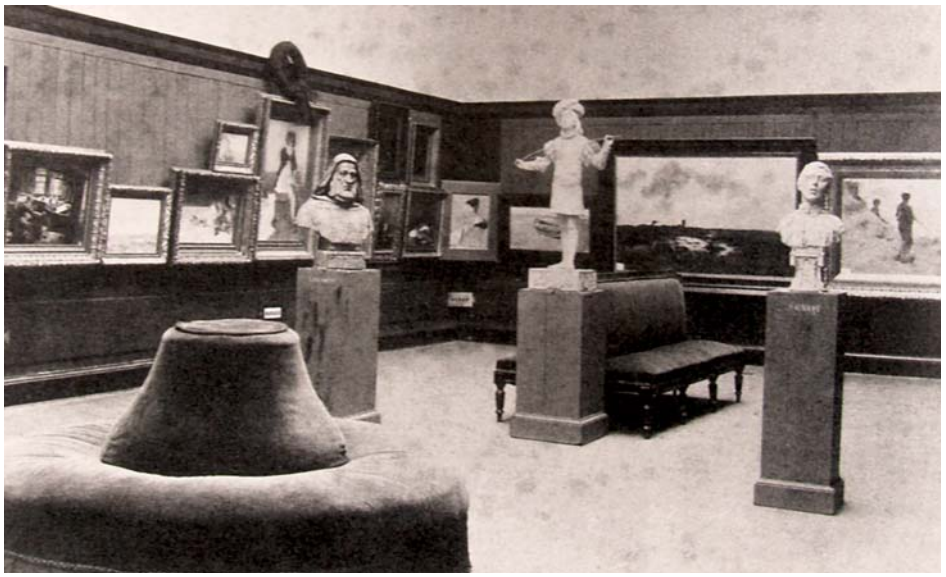


Fig. 4. *Primera exposición del grupo Les XX*, en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, 1884 (fotografía).

abierta en Melbourne el invierno de 1889, no basta con eso. Hay que reivindicar una Historia del Arte menos sectaria, que saque también de la oscuridad a otros colectivos y exposiciones que habían quedado fuera del foco de interés de las hagiografías de una determinada concepción histórica.

Incluso fuera de Francia esos fanáticos evangelistas también ensalzaban exclusivamente, como eslabones en una cadena de progreso, los colectivos y exposiciones ligados al impresionismo francés, como el *New English Art Club*, una asociación de pintores británicos muy francófilos, que en abril de 1886 montaron su primera exposición en la Marlborough Gallery de Londres.[42] O el *Freier Künstlerbund*, una sociedad de artistas alemanes influenciados por los impresionistas, que en 1893 se dieron a conocer montando la llamada *Freie Berliner Kunstausstellung*. O los refinados y minoritarios grupos belgas *Les XX* y *De XIII*, constituidos respectivamente en Bruselas en 1883 y Amberes en 1891 por

42 Era originalmente una amalgama de impresionistas londinenses con los llamados «Glasgow Boys» y los pintores de la Escuela de Newlyn. Una buena revisión reciente es de McConkey, Kenneth, *The New English: A History of the New English Art Club*, Londres, Royal Academy of Arts, 2006.

Fig. 5. *Exposition des Arts Incohérents*, 1883 (cartel).

disidentes de las arriba mencionadas asociaciones *L'Essor* y *Als ik Kan*, para promover exposiciones de arte más moderno, es decir, más próximo a la estética impresionista y neoimpresionista; mientras, cegados por esta visión doctrinaria, los historiadores pasaban de puntillas sobre la existencia de otros colectivos contrarios a esa estética, como los simbolistas *Pour l'Art*, que liderados por Jean Delville también se secesionaron en 1892 de la asociación *L'Essor* para organizar sus propios eventos y exposiciones en Bruselas, o sobre todo la sociedad *Le Sillon*, es decir, «El Surco», –que agrupaba a otros segregados de *L'Essor* pero tan enemigos del impresionismo como del simbolismo, pues propugnaban una pintura de colores terrosos y empastados, entroncada con la tradición realista flamenca y con el naturalismo velazqueño– cuyas exposiciones anuales, montadas con gran éxito de 1893 a 1926 en el Musée Moderne de Bruselas, fueron relegadas

fuera del relato canónico moderno.[43] En Italia, el ejemplo que también se sale del molde habitual sería la asociación *In Arte Libertas*, fundada por el rebelde paisajista simbolista Nino Costa en 1886 y activa hasta 1900.

Del mismo modo, en la propia Francia hasta hace unos años se dejaba en la oscuridad la memoria de otras agrupaciones de artistas no relacionados con los impresionistas, pero que también dieron a conocer nuevas tendencias y artistas de mérito a través de sus exposiciones. Como el colectivo parisino *Les Arts Incohérents,* que organizó exposiciones muy sonadas entre 1883 a 1893, y también bailes u otros eventos, hoy día tan reivindicados.[44] O la *Société des Rose-Croix,* que organizó de 1892 a 1897 su propio *Salon* anual, en el que no era necesario ser miembro para exponer, con tal de que no se representaran escenas militares, animales domésticos u otras contrarias al *decorum* idealista.[45] O el *Salon des Cent*, otra plataforma expositiva gracias a la cual un centenar de ilustradores y cartelistas vendieron sus obras al público entre 1894 y 1903 en París y otras ciudades.[46]

Por otra parte, la(s) Secesion(es) en el ámbito cultural germánico eran bien vistas, pero mal explicadas, alabándolas como un punto de ruptura con los salones oficiales académicos, sus jurados y premios. Nada más lejos de lo cierto, pues fueron escisiones de grupos elitistas que se separaron de masivas asociaciones de artistas herederas del espíritu romántico de la unificación alemana; pero si bien los escindidos solían estar más abiertos a la participación de artistas modernos extranjeros, ello se concebía en términos mercantiles, nunca políticos, pues no querían parecer sediciosos ya que disfrutaban de gran connivencia con bastantes poderosos, tal como nos explica la historiografía más reciente.[47]

No es extraño que el primer paso se diera en Munich, que pasaba por ser la principal capital artística alemana; pero cuando en 1892 un grupo de 96

---

43 Block, Jane, *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1868-1894*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.

44 Abélès, Luce & Charpin, Catherine, *Arts incohérents, académie du dérisoire*, París, Musée d'Orsay, 1992.

45 Da Silva, Jean, *Le Salon de la Rose-Croix, 1892-1897*, París, Syros, 1991.

46 Deputte, Jocelyne Van, *Le Salon des Cent: 1894-1900*, affiches d'artistes, París, Musées, 1994.

47 Sobre las «Secesiones» finiseculares el libro de conjunto más citado es el de Jensen, Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton University Press, 1994. Pero no estoy seguro de concordar del todo con su versión. Más me identifico con la interpretación de quien fue una profesora mía muy querida: West, Shearer, *The Visual Arts in Germany, 1890-1937. Utopia and Despair*, Manchester University Press, 2000.

Fig. 6. *Haus der Wiener Secession*, diseñada por Joseph Maria Olbrich, que albergó veintitrés exposiciones desde 1898 a 1905 (foto).

artistas liderados por Franz von Stuck se separó del *Verein bildender Künstler Münchens*, la nueva asociación era tan consciente de su heterogénea identidad que, a falta de un calificativo que les identificase mejor, se hicieron llamar *Verein bildender Künstler Münchens-Secession*. Mas no era una sedición antisistema, sino que contaba desde el principio con el fuerte respaldo de algunas élites locales, que les ofrecieron dinero y pusieron a su disposición gratuitamente un predio en la céntrica avenida Prinzregentenstraße, esquina con Pilotystraße, donde presentaron en julio de 1893 una gran exposición de casi 900 obras, cuya variada disparidad fue clave para el enorme éxito de visitantes y ganancias. Ello les animó a anhelar el grandioso edificio del Kunstausstellungsgebäude en Königsplatz, donde ya montaron en 1897 una exposición internacional conjuntamente con sus rivales de la *Münchner Künstlergenossenschaft*, y luego lo convirtieron en su sede habitual, cuando aquellos transfirieron sus actividades al Alte Nationalmuseum.[48]

---

48 Makela, Maria, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton University Press, 1990.

El siguiente ejemplo surgió en Viena por emulación, cuando Klimt y otros miembros de la *Genossenschaft bildender Künstler Wiens* se escindieron en 1897 para fundar la *Vereinigung bildender Künstler Österreichs-Secession,* que al año siguiente organizó su primera exposición en los abigarrados locales de la Real e Imperial Sociedad de Jardinería. Pero desde el año siguiente sus exposiciones se montaron de forma más estilosa en su propio edificio, la *Secessionhaus*, apropiadamente diseñado por Olbrich con luz cenital, sin ventanas en los muros, que se construyó en un tiempo récord, costeado por los propios miembros con ayuda de algunos influyentes mecenas, en un solar donado gratuitamente por la municipalidad en Karlsplatz, casi en frente de la Künstlerhaus donde mostraban sus exposiciones los rivales de la GvKW.[49]

En Berlín, donde el Kaiser subvencionaba el mantenimiento del local y las exposiciones de la asociación *Verein Berliner Künstler*, un grupo de 65 artistas liderados por Max Liebermann fundó en 1898 la *Berliner Secession*, que al año siguiente abrió al público una exposición en un pequeño edificio de Kantstraße en el distrito de Charlottenburg, donde seguirían presentando sus obras hasta que en 1905 se inaugurase el nuevo y grandioso edificio de Kurfürstendamm.[50]

No es cuestión de continuar aquí contando la historia ulterior de las secesiones, en otras ciudades y dentro de los propios colectivos, de los cuales se fueron desgajando otros, pues el relato se adentraría a bien avanzado el siglo XX; aunque merece la pena destacar que en 1903 Liebermann y otros líderes de estos nuevos grupos artísticos crearon una unión panasociativa con sede en Weimar llamada *Deutschen Künstlerbund*. En realidad, el espíritu de colaboración entre unos y otros siempre había existido, tanto entre quienes enarbolaron el común apelativo *Secession* como con otros colectivos artísticos que les intercambiaban exposiciones, en ciudades alemanas o de su área de influencia. Por ejemplo, los artistas de Cracovia que montaron en 1897 su primera exposición y se consideraban «socios» de los colegas de la *Secession* en Viena –metrópoli de la que dependían políticamente las autoridades de esa zona de Polonia–, si bien por eso mismo, ellos evitaron el término «secesión» y prefirieron llamar a su asociación simplemente *Sztuka*,

---

49 Waissenberger, Robert, *Die Wiener Secession*, Munich, Jugend & Volk , 1971. Felderer, Brigitte et al., *Die Wiener Secession. Vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1997.

50 Paret, Peter, *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*, Harvard University Press, 1980.

«arte» en polaco, un *brand name* o «marca comercial» menos contestatario y más atractivo.[51] Incluso en Rusia tuvieron sus asociaciones afines, como el grupo *Mir iskusstva,* o *«Mundo del arte»,* que se constituyó en 1898, dándose a conocer con una exposición de artistas rusos y finlandeses en el Museo Stieglitz de Artes Aplicadas en San Petersburgo, y hasta 1906 organizaron seis muestras en San Petersburgo y Moscú; aunque a su vez, 36 secesionistas moscovitas montaron una exposición propia en 1901 y dos años más tarde constituirían una nueva asociación de artistas rusos.[52]

En cada país, a caballo entre los siglos XIX y XX, la epopeya donde los heroicos profetas modernos decimonónicos cedían el testigo a los apóstoles del Nuevo Testamento ha tenido sus nombres de culto. En Francia, es frecuente repetir que la epifanía del arte moderno tuvo lugar en el *Salon d'automne,* una sociedad de exposiciones parisina fundada en 1903 por Henri Matisse y sus amigos fauvistas.[53] Al otro lado del Atlántico este honor suele corresponder al *Armory Show*, es decir, la exposición internacional de arte moderno organizada por la *Association of American Painters and Sculptors* en 1913, tantas veces exaltado como el campo de batalla en que los vanguardistas parisinos conquistaron América, porque allí se mostraron por primera vez a los ciudadanos de Nueva York, Chicago y Boston obras de Picasso, Braque, Matisse o Duchamp… –y de muchos otros artistas, bastante más convencionales–.[54] En España, como conocemos tan mal el asociacionismo artístico en el siglo XIX, se tiende a inferir que hubimos de esperar a que el 15 de abril de 1910 Eduardo Chicharro, Miguel Blay, Cecilio Plà y otros artistas consagrados fundaran la Asociación Española de Pintores y Escultores,[55] para que surgieran otras: primero a nivel territorial, como la catalana *Les Arts i els Artistes*, que

---

51 Brzyski, Anna, «What's in a name? Artists-run exhibition societies and the branding of modern art in fin-de-siècle Europe», *Nineteenth-century Art Worldwide*, vol. 6, núm. 2, 2, 2007, consultable en http://www.19thc-artworldwide.org

52 Negri, Antonello, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milán-Turín, Mondadori, 2011, p. 81.

53 Joyeux-Prunel, Béatrice, «L'art de la mesure: Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française», *Histoire et Mesure*, XXII-1, 2007 (revista electrónica consultable en http://histoiremesure.revues.org/2333?&id=2333).

54 Brown, Milton W., *The Story of the Armory Show*, Joseph H Hirshhorn Foundation, New York, 1963.

55 Marta Sebastián, Fernando de, *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores, 1910-1993*. Madrid, AEPE, 1994.

el 30 de abril del mismo año ya organizó su primera exposición,[56] o la Asociación de Artistas Vascos, creada el año siguiente;[57] luego con una identidad generacional y estética, como la famosa Asociación de Artistas Ibéricos, a partir de 1925.[58] Convendría estudiar más nuestro siglo XIX, incluso para poder entender mejor sobre qué bases se cimentó nuestra fascinante y profusamente investigada Edad de Plata.

Epílogo: los clubes de artistas, como paradigma expositivo diferenciado

Casi ninguna de las asociaciones de artistas citadas en este artículo se dedicó exclusivamente a montar exposiciones, aunque muchas de ellas lo concibieran como su actividad principal. Frecuentemente organizaban desfiles, conferencias, fiestas u otros actos con los que también se hacían presentes en la esfera pública, y algunas también realizaban actividades internas, desde clases o sesiones de trabajo ante modelos del natural, hasta tertulias, juegos u otros actos conviviales. Nada parecía más inherente a la vida artística decimonónica que la amigable o acalorada tertulia entre colegas, bien fuera en el café o cervecería favoritos de la gente bohemia o en otros antros… Era normal que surgieran también, en los barrios más frecuentados por los artistas, locales donde pudieran reunirse en sus momentos de ocio para beber, leer periódicos o prensa especializada, dialogar, divertirse e intercambiar opiniones, en definitiva, lugares de sociabilidad que constituirían un caso aparte del tipo de espacios urbanos que Habermas teorizó como núcleos generadores de democracia participativa, donde se construía «opinión pública». Para el sociólogo alemán los catalizadores preferidos de ese intercambio de pareceres eran la lectura en voz alta y la conversación grupal; sin embargo, también la contemplación de obras de arte ha sido siempre origen de no pocas dialécticas de opinión, especialmente en el siglo XIX, cuando hasta en los museos era frecuente la interacción social, con comentarios en voz alta, gestos aprobatorios o reprobatorios,

---

56 Isart, Joan, *Les Arts i els Artistes. Exposició conmemorativa del centenari de la seva fundació,* Martorell, Muxart-Fundació Francesc Pujols, 2011.

57 Mur Pastor, Pilar, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes-Caja de Ahorros de Vizcaya, 1985.

58 Pérez Segura, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936).* Madrid, UCM, 1997 (tesis doctoral).

etc. Sin duda, el salón de exposiciones era también un escenario privilegiado de debate y, de alguna forma, podría considerarse el corazón en torno al cual se articulaban las demás estancias de todo club de artistas.

El caso es que este tipo de espacios asociativos fueron haciéndose cada vez más habituales a lo largo del siglo XIX, pasando también por un proceso de progresiva especialización. Inicialmente eran lugares de ocio mixtos de artistas y amigos suyos de otras profesiones, como los que en Basilea fueron inmortalizados hacia 1818 por Hieronymus Hess en un retrato colectivo titulado *Basler Künstlergesellschaft* conservado en el Kunstmuseum Basel. Luego llegó la moda de los ateneos o liceos literarios y artísticos, como el de Madrid, representado en 1853 por Antonio María Esquivel en un óleo del Museo del Romanticismo. Y de modo natural acabaron existiendo también clubes donde los artistas iban a encontrarse con otros colegas, para actividades de solazamiento. De hecho, es muy difícil diferenciarlos de las sedes sociales de algunas de las arriba citadas asociaciones artísticas dedicadas a la organización de exposiciones, pues sin duda sus locales tendrían otros usos múltiples y, a medida que fueron alcanzando cierta prestancia arquitectónica, parecía obvio que dispusieran también de biblioteca u otras estancias para la reuniones y ratos de ocio. Pero hay casos concretos, que ahora toca considerar, en los que podemos dar la vuelta al argumento, pues sólo abrían de tanto en tanto un salón al público general con motivo de exposiciones o *soirées* festivas, mientras que por lo regular estaban únicamente abiertos a los artistas socios o sus invitados.

Lo mismo que las demás asociaciones artísticas, también éstas fueron desarrollándose antes en Londres –donde algunos clubes de caballeros muy *snob* no admitían artistas– y en ciudades alemanas. Por ejemplo en Düsseldorf, una ciudad con una importante colonia de artistas y estudiantes de arte, donde en 1848 se fundó el *Künstlerverein Malkasten*, pero no como una sociedad de exposiciones, sino como un club social para el esparcimiento espiritual de los pintores, escultores y arquitectos: según la abundante iconografía artística que evoca sus actividades, había piano, revistas y libros, juegos de mesa, pero sobre todo abundante bebida y hasta un *Biergarten*.[59] Sin embargo, el más famoso fue el parisino *Cercle de l'Union artistique*, creado por Degas y otros artistas mundanales en 1860 y popularmente conocido como *Cercle des Mirlitons de la place Vendôme,* porque su sede definitiva fue un edificio histórico de esa

---

59 Schroyen, Sabine, *Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen,* Düsseldorf, Grupello Verlag, 2001.

Fig. 7. *Cercle de l'Union Artistique*, 1869 (ilustración del grabador Braban).

céntrica plaza: estaba abierto de mediodía a la una de la noche, disponía de una galería de arte –en la que a partir de 1862 se montaron exposiciones temporales–, se servían bebidas, comidas y cenas, se organizaban otras diversiones como teatro amateur, loterías, conciertos de música y canto, que sólo podían disfrutar los socios –las mujeres únicamente podían entrar ocasionalmente, cuando un socio familiar directo las invitaba–, o los señores de paso por París que pagasen una cuota semanal o por día.[60] Otro club rival fue fundado en 1872 con el nombre de *Cercle des Beaux-Arts*, rebautizado dos años más tarde *Cercle Artistique et Littéraire*, pero finalmente conocido como *Cercle Volney* por la calle donde estuvo su sede final, a donde también acudían miles de visitantes para disfrutar de atracciones, entre ellas exposiciones de los artistas más de moda, pues ni los noveles ni tampoco los académicos ya pasados de moda eran invitados. [61] Imitando estos exitosos modelos parisinos, Whistler fundó en 1890 el *Chelsea Arts Club*, cuya primera sede fue un local en King's Road

60 Martin-Fugier, Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*. París, Audibert, 2007, pp. 187-188.
61 Cf. Huston, Lorne, *L´évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914),* thèse d'histoire, Université Concordia de Montréal, 1989, pp. 79-83 (descargable en http://spectrum.library.concordia.ca/5833/1/NL49110.pdf).

Fig. 8. *Konstnärshuset o «Casa de los Artistas»* inaugurada en 1899.
Sede desde entonces de la Asociación de Artistas Suecos (SKF) en Estocolmo.

cedido por uno de sus miembros, en el que había aulas de dibujo a partir de modelo natural, un gran salón donde se organizaban cenas colectivas todos los lunes o en determinadas fiestas, y una sala escaleras arriba para jugar al ajedrez, leer periódicos o chismorrear en un ambiente más íntimo; pero sólo cuando en 1901 se mudaron al flamante edifico que sigue siendo su sede en Church Street pudieron contar con billares, cancha de tenis, jardín, y una modesta galería de arte.[62] Y muy similar es la historia del *Konstnärsklubben* o «Club de Artistas», todavía muy activo hoy en Estocolmo como centro de convivialidad y exposiciones, fundado por una Asociación de Artistas Suecos (SKF) creada en 1897, que en enero de 1899 inauguraba su hermosa «Casa de los Artistas», *Konstnärshuset*, cuya fachada historicista está inspirada en detalles decorativos que el arquitecto Louis Peterson había visto por Italia y España, particularmente en la Alhambra de Granada u otras arquitecturas islámicas.

En España, donde los círculos culturales y recreativos se extendieron por todo el territorio en la segunda mitad del siglo,[63] el de Zaragoza fue especialmente activo montando exposiciones, pero el mejor equivalente de esos señoriales clubes de artistas de las grandes capitales europeas sería el Círculo de Bellas Artes, constituido en Madrid en 1880 con el nombre original de «Casa de las Artes», por un grupo fundacional de 267 socios –entre los que destacaban los artistas Plácido Francés, Carlos de Haes o Aureliano de Beruete–, que en ese año ya organizaron una exposición de arte con trabajos de sus asociados. Las muestras artísticas comerciales –las más importantes con carácter bienal– serían una actividad declarada como prioritaria por el Círculo en sus sucesivas sedes, primero en la calle Barquillo, luego en el elegante edificio «La Equitativa» de la calle Libertad, y sobre todo un rutilante Pabellón de Exposiciones erigido en el Parque del Retiro diseñado por Ricardo Magdalena, muy parecido a la *Secessionhaus* de Olbrich en Viena. Pero también se fomentaban desde el principio las tertulias entre artistas, las clases de dibujo, acuarela y grabado, los conciertos, talleres de arte, comidas de socios, bailes, teatro, con-

---

62 Cross, Tom, *Artists and Bohemians: 100 Years with the Chelsea Arts Club*, Londres, Quiller Press, 1992.

63 Aunque en los más modestos casinos o círculos recreativos el apelativo «artístico» o «cultural» era un eufemismo añadido no demasiado indicativo de sus actividades regulares ni de la profesión de sus socios. No eran propiamente asociaciones de artistas. Y tampoco corresponden al tema de este artículo asociaciones dedicadas a la educación y recreación de las clases bajas, como la *Velada de Artistas, Artesanos, Jornaleros y Labradores* (1847-1858), o la longeva mutualidad denominada *Fomento de las Artes*, ya citada (*vid. supra*, nota 9).

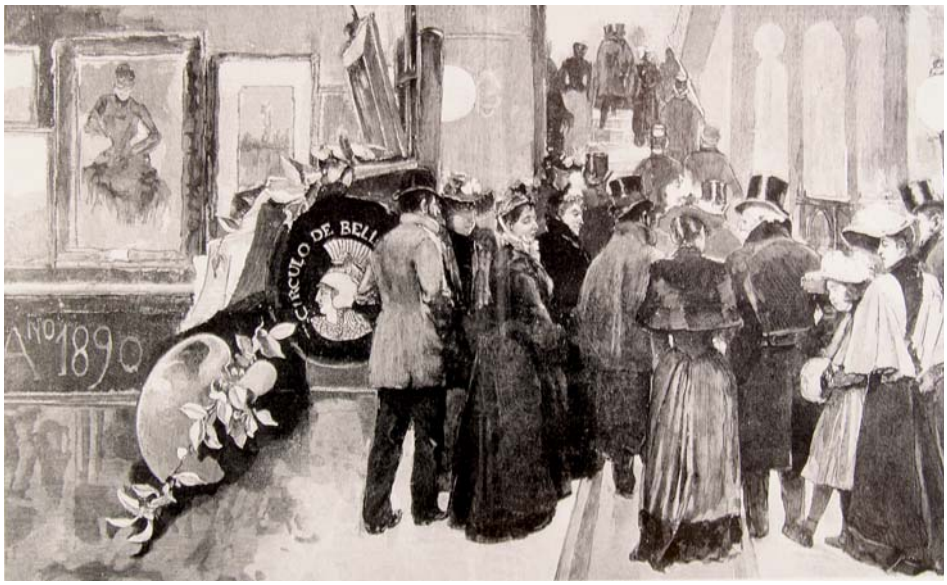


Fig. 9. *Inauguración de una exposición de pasteles y acuarelas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid*, diciembre de 1890 (ilustración de prensa basada en un dibujo de Joaquín Sorolla).

Fig. 10. *Pabellón para exposiciones del Círculo de Bellas Artes* diseñado por Ricardo Magdalena, en el parque del Retiro de Madrid (fotografía de 1907).

ciertos, esgrima, billar, barajas y a partir de 1886 ruleta u otros juegos de azar. Esto último lo equiparaba a las prácticas habituales en muchos otros lugares de sociabilidad masculina en la España de la Restauración, donde era común jugarse consumiciones a los naipes o hacer apuestas pecuniarias. Pronto el juego atrajo a más público y dinero, cosa que se fomentó con un cambio de reglamento en 1901 que abrió la asociación a otros perfiles de socios, no sólo artistas; de manera que en los años siguientes sobre todo se apostaría –nunca mejor dicho– por los juegos de azar, que eclipsaron el resto de actividades, aunque los pingües ingresos así conseguidos posibilitaron que en 1920 se empezase a construir la magnífica sede actual en la calle Alcalá, un elegante edificio diseñado por Antonio Palacios.[64] También había naipes y otros juegos en el *Cercle Artístic* de Barcelona fundado en 1881 por un grupo de pintores, sobre todo acuarelistas, que pronto se hicieron populares en la vida social de la Ciudad Condal por sus diversiones, bailes u otros actos que solían organizar en el edificio de la Lonja.[65] Entre ellos una fiesta de disfraces que ofendió a algunos de sus miembros más católicos, liderados por Joan Llimona, los cuales decidieron escindirse en 1893 para formar el *Cercle Artístic de Sant Lluc*, cuya modesta sede no tenía apenas espacio más que para una reducida tertulia y taller con modelo –con tal de que no hubiera desnudez–, por lo que sus exposiciones anuales se organizaron inicialmente en la Sala Parés, aunque un cambio de sede en 1895 les permitió también empezar a montar pequeñas muestras.[66] Y también realizaban otras actividades en la esfera pública, donde fundían su fervor católico y sus ideales artístico-artesanales: hay una famosa foto de Antoni Gaudi procesionando en una fiesta del Corpus, pero es interesante precisar que el arquitecto modernista estaba allí presente como miembro del *Cercle Artístic de Sant Lluc* y en representación del mismo. En buena medida, ellos añoraban los antiguos gremios y sus celebraciones públicas en fiestas señaladas. Así, en los umbrales del siglo XX, algunas asociaciones de artistas regresaban de algún modo a las antiguas tradiciones comentadas al inicio de este artículo, sin renunciar a las nuevas estrategias de promoción mercantil y moderna sociabilidad en espacios expositivos autogestionados.

---

64 Rodríguez, Delfín (comisario), *El Círculo de Bellas Artes de Madrid, Ciento veinticinco años de Historia, 1880-2005.* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005.

65 Marín Silvestre, Maria Isabel, *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació a 125 anys d'història*, Barcelona, Reial Cercle Artístic, 2006.

66 Bracons, Josep (comisario), *Cercle Artístic de Sant Lluc, 1893-1993. Cent anys*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993 (cat. de exposición en la Pía Almoina).

OFICIOS DEL PINTOR EN EL SIGLO XIX

Manuel García Guatas*

Propósitos

Este artículo, como su exposición en el pasado curso sobre *Arte del siglo XIX*, es un ensayo con un doble enfoque panorámico: desde lo regional, primordialmente desde Zaragoza, y desde lo nacional –Madrid y Barcelona–, extensible a Roma en este caso, que deben ser referencias obligadas para investigar el arte y la cultura de ese siglo en España. Pero tratado, obligadamente, con un criterio selectivo sobre los nombres y las aplicaciones o especialidades que ofrecían muchos pintores para la creación de imágenes y sus múltiples usos en aquel siglo tan prolífico en ellas, en el ámbito público o para uso privado.

Ahora bien, como veremos a través de los ejemplos de algunas de estas obras y de las biografías de sus autores, podemos quitarles, añadirles o matizar hoy día la categoría de artístico sin menoscabo de otros méritos, que los fueron para el gusto de aquellas sociedades del siglo XIX.

No me refiero en este trabajo a la pintura de artistas reconocidos y consolidados en catálogos de exposiciones y monografías, sino a la actividad de otros muchos pintores, cuyas biografías apenas han trascendido, que supieron vivir del oficio de pintar, dibujar, grabar o de enseñar a hacerlo, en una época en la que los encargos artísticos eran variados y frecuentes. Evidentemente, no fueron creadores del gusto artístico de su época, pero contribuyeron a reflejarlo y difundirlo.

El siglo XIX fue espectador de una multiplicación creciente de técnicas de reproducción visual que van a incrementar la producción de imágenes y a transformar el inconsciente visual de la cultura de ese siglo y del siguiente hasta

* Catedrático de Historia del Arte. Miembro del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón.

límites desconocidos. Por ejemplo, desde los primeros dioramas, que empezaron a construirse hacia 1830, las galerías topográficas, con exhibiciones de imágenes de temas de actualidad,[1] pasando por la sucesión de vistas fotográficas y estereoscópicas de efectos tridimensionales, la zincografía, que desde finales de la década de 1860 sustituirá en algunas revistas ilustradas las piedras litográficas, hasta la perfección de las cromolitografías y otras creaciones de las Artes Gráficas que alcanzarán en el paso de un siglo a otro el mayor apogeo. Con estas van a tener que competir o aprovecharse de ellas los pintores.

Una de las principales salidas profesionales para los jóvenes pintores en las capitales de provincia era la enseñanza en los centros que podían ofrecerla de manera reglada, aunque siempre muy limitados los puestos docentes, en los liceos algún tiempo, en los círculos para el fomento de las artes, etc.[2] o abriendo por su cuenta un estudio o academia (todavía más inestables), como hizo, entre muchos pintores en ciudades españolas, Lorenzo Casanova en Alicante, al regresar de los seis años de pensionado en Roma. Otra posibilidad fue la escenografía si había teatro con temporada regular, que a veces conllevaba encargos de pintura de arquitecturas para los monumentos de Semana Santa u otras decoraciones efímeras para festividades en la calle, como hará el escenógrafo valenciano José Vicente Pérez.[3]

También, aparte de pintar pequeños paisajes o marinas (bastantes sin haber visto el mar), bodegones, realistas o alegóricos, y floreros, a veces de tamaño grande, para los aposentos burgueses, podían hacerse con encargos de ilustraciones para revistas de todo cariz e incluso para la iluminación de fotografías, fueran retratos o vistas.

Como es sabido, además de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, bajo la jurisdicción del distrito de la Universidad Central, había escuelas oficiales en Zaragoza (San Luis), Valencia (San Carlos), Barcelona (San Jorge), Valladolid (La Purísima Concepción), Salamanca (San Eloy), Sevilla (Santa Isabel de Hungría), Málaga (San Telmo), Oviedo (San Salvador) etc. Pero

---

1 *Diario de Madrid*, febrero de 1840. Publicaba anuncios del funcionamiento de un Diorama en la calle de Recoletos con vistas del monasterio del Escorial, de una Galería Topográfica y veintiséis más de monumentos y temas de actualidad, nacionales y extranjeros, «que se manifiestan de ocho de la mañana a cuatro de la tarde».

2 Palomo Díaz, Francisco J., *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Edición del autor, Málaga, 1985, pp. 159-169.

3 Boix, Vicente, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, Imprenta de Manuel Alufre, 1877.

las habituales eran de rango inferior, como la de Estudios elementales de Dibujo de Madrid (que en el curso de 1864 ocupaba a diecisiete profesores artistas), la de Dibujo del Consulado en Burgos, la Municipal de Dibujo de Palencia (abierta en 1842), o en Segovia y Zamora, que donde pudieron, se fusionarán o reconvertirán en las nuevas Escuelas de Artes y Oficios.[4] Otras, León o Soria por ejemplo, no las tuvieron; pero las diputaciones de muchas provincias crearon pensiones o becas para los principiantes, como hizo, por ejemplo, la de Soria con Maximino Peña, becado en Roma desde 1885.[5]

Se pueden aportar desde las capitales de provincia numerosos nombres de pintores que, entre otras especialidades, ofrecían la enseñanza artística. Lo ilustraré con cuatro citas. El pintor murciano Federico Mauricio Ramos (1846-1904), profesor de Dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza en Murcia y autor de la pintura del techo del Teatro Romea en 1880.[6] El turolense Ricardo Arredondo (1850-1911), que desde su adolescencia vivió en Toledo (donde tantos paisajes pintorescos pintó y tantos detalles arquitectónicos dibujó), dará clases de Dibujo Artístico en el colegio para huérfanos de Infantería «María Cristina».[7] Ángel Andrade (1866-1932) se dedicará a la enseñanza del Dibujo en el Instituto de Ciudad Real y a atender encargos de toda clase como la decoración de edificios públicos y mansiones. En el otro extremo de la geografía, Carlos Llobet (Lérida, 1857-Barcelona, 1927), quien además de dedicarse en esta capital a la escenografía, abrió en 1888 una academia de dibujo y pintura.

Desde Caspe, el pintor Manuel Ros, ofrecía en esta próspera localidad (de cerca de diez mil habitantes) que en 1863 había obtenido el título de ciudad, un abanico de especialidades desde el siguiente anuncio en el periódico local:

> *Manuel Ros y Pons, pintor, alumno de las escuelas de Bellas Artes de Barcelona, Valencia y Lérida. Se compromete a los trabajos de su arte en pintura escenográfica o de perspectiva y en la de toda clase de habitaciones en adorno de todos géneros, paisaje, figura, flores, etc. etc., como así mismo imitaciones a piedra y madera más conocidas,*

---

4 Caballero, Arturo, *Casado del Alisal y los pintores palentinos del siglo XIX*, Palencia, Catálogo de la exposición. Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1986, pp. 15-18.

5 Cerrillo, Lourdes, *Maximino Peña. Vida y obra*. Soria, Ayuntamiento de Soria, 1993, pp. 37-42.

6 Ramallo, Germán (Comisario y autor de los textos), *Federico Mauricio Ramos (1846-1904)*, Murcia, Museo de la ciudad y Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2004.

7 Muñoz Herrera, José Pedro y Valle, Félix del (comisarios) y AA.VV., *Arredondo, pintor de Toledo*, Toledo, Catálogo de la exposición. Caja Castilla-La Mancha, 2002.

imágenes en cuadros al óleo y todo lo concerniente al arte de la pintura y empapelado. Se dan lecciones de dibujo, figura y adorno.[8]

Después de haberse formado en estas grandes ciudades, dejará al cabo de unos años su ciudad natal y pasará a ejercer la enseñanza artística en Graus, donde se había abierto la primera escuela privada de Artes y Oficios en Aragón (fundada por el sacerdote José Salamero, tío de Joaquín Costa); en 1882 se trasladará a Huesca para continuar en la enseñanza del dibujo en el Instituto de Bachillerato.

Su hijo, Ramiro Ros Ráfales (Caspe, 1871-Guadalajara, 1927) seguirá sus pasos, se especializará en ilustraciones, bien como dibujos a tinta, o para litografía, de una extraordinaria precisión, como en las portadas del diario *El Noticiero* (de 1901, 02 y 04, timbradas en el taller de Portabella), dibujos para revistas u otros encargos comerciales; finalmente ejercerá la enseñanza del dibujo en el Instituto de Bachillerato de Guadalajara.

Una biografía similar, con mayor o parecida fortuna, a la de muchos artistas españoles, que además de la pintura tocaron todos los géneros y sirvieron para todo. Por ejemplo, la de Francesc Torras Armengol (Tarrasa, 1832-Barcelona, 1879), estudiada de modo integral desde sus variados encargos por Francesc Fontbona. Pintor, escultor ocasional, que experimentó también con la fotografía, y un activo grabador al aguafuerte de reproducciones, había sido premiado con medalla de plata en la Exposición Aragonesa de 1868 por tres pinturas, dos de ellas religiosas y otra mitológica.[9]

Saber hacer grabados al aguafuerte o para piedras litográficas era en la mayoría de las ciudades una innovación. Cuando falleció en 1875 en Barbastro Pedro Pablo García Larrea, un oscuro pintor natural del pueblo turolense de Collados, en la partida de defunción que redactó el párroco, dejó inusualmente para la posteridad esta semblanza profesional y moral, lacónica como un epitafio: *era pintor, grabador, litógrafo, dado a muchos oficios necesarios; su fortuna fue la honradez.*

---

8 *El Descamisado*. 12-XI-1868. Periódico de Caspe. También en las ciudades se anunciaban algunos pintores por sus especialidades. Por ejemplo, en el *Anuario del Comercio e Industria de Zaragoza para 1895 á 1896*, a continuación de una larga lista de pintores de brocha gorda, solo se anunciaban los de Historia, José Gonzalvo y Joaquín Pallarés, y el escenógrafo Alejo Pescador.

9 Fontbona, Francesc, *Francesc Torras Armengol (1832-1878)*, Barcelona, Caixaterrassa y Lunwerg editores, 2005, pp. 52-53.

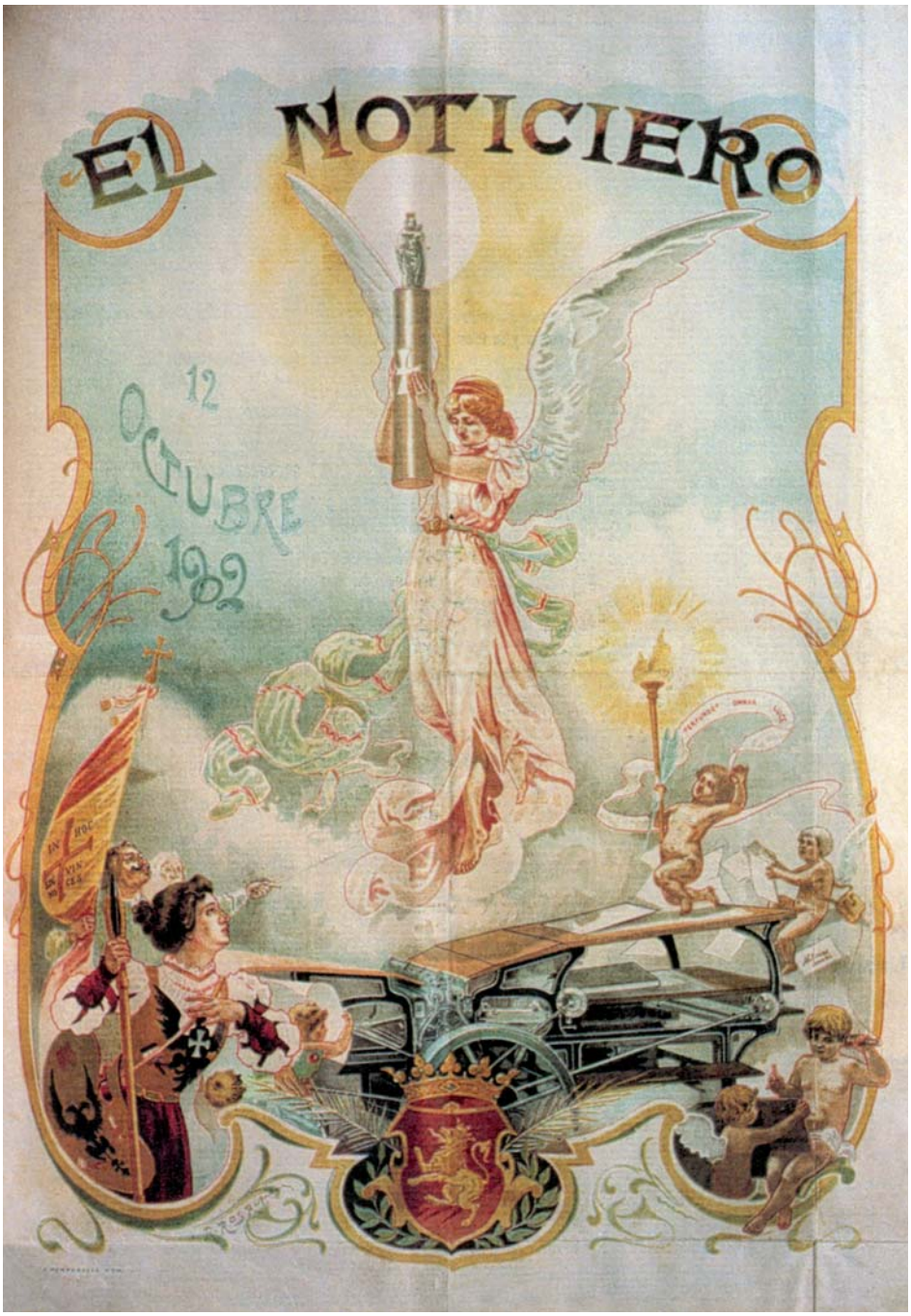


Fig. 1. Ramiro Ros Ráfales: *Alegoría de las Artes Gráficas*. Cromolitografía de Portabella, 1902.

Ciertamente, las exposiciones regionales del siglo XIX, como esta citada de Zaragoza, en la que participaron pintores treintañeros como Rosales, Pablo Gonzalvo, Agrassot, Gato de Lama, el joven Martínez Cubells, etc. Pero también acudieron muchos, por ejemplo, a la de Valencia de un año antes, a la Artística, Industrial y Mercantil de Valladolid en 1871 o para los artistas del sur, a las también generales de Málaga de 1877 y 1880 y sobre todo, a la Universal de Barcelona de 1888. Fueron, aparte de una buena oportunidad para los pintores de otras muchas ciudades, un masivo escaparate de la variedad de géneros y especialidades que podían llegar a ofrecer los artistas. Los catálogos dan cuenta del escalafón de premios repartidos entre todos los que presentaron productos artísticos.

1. Primeros pintores aragoneses en Roma

Quiero abrir y cerrar este siglo con dos generaciones de pintores que se formaron en Roma y reflejan conceptos y formas estéticas bien distintas y opuestas de cada época.

Me limitaré a comentar entre los primeros aragoneses que fueron a Roma a los dos más señalados; vivieron allí varios años, regresaron para establecerse en Madrid y Zaragoza respectivamente y dedicaron su vida al arte, permaneciendo solteros. En sus biografías, la erudición «arqueológica» y la pintura o la acuarela fueron de la mano, guiada estéticamente por la de los Nazarenos.

Valentín Carderera (Huesca 1796-Madrid-1880). Su longeva biografía es un ejemplo del artista erudito vocacional que destacará más por esta actividad que por la de pintor. Como erudito, o sea investigador y estudioso de las antigüedades, fue seguramente el artista español de mayor prestigio en España e incluso en el extranjero. Viajó a Roma en 1822. Incansable dibujante, con especial interés por las cabezas y figuras de Rafael, que parece ser lo más delicado de la obra de Carderera, conservada en el Museo de Huesca, junto con otros dibujos del portugués Domingos Sequeira (veintiséis años mayor, de quien guardó varios dibujos de cabezas de los años en Roma). Fue coleccionista de grabados y mantuvo cultas relaciones epistolares con el Conservador Jefe de Estampas de la Bibliothèque Royal de Bruselas, quien le envió alguna estampa tan importante como una española de 1488 con la representación de la Virgen del Rosario, cuya matriz se conservaba allí, que luego Carderera donó a la Biblioteca Nacional.

Fig. 2. F. de Madrazo: *Retrato de Carderera.* 1833 y 1879. Museo de Huesca.

Como es bien sabido, fue el primer biógrafo de Goya, con informaciones en buena parte debidas a su trato con Javier su hijo (doce años mayor), quien le proporcionaría los datos que había reunido en una «nota que me pasó el hijo de Goya».[10] Publicó una primera biografía en 1835 en *El Artista*, la principal revista del Romanticismo español. Tres años más tarde la reescribiría para el *Semanario Pintoresco Español* y en 1860 y 1863 volverá a publicar la biografía, sus dibujos y aguafuertes en la *Gazette des Beaux-Arts*. El experto hispanista Charles Yriarte, que en 1867 había escrito una biografía del gran pintor, afirmaba que quien quisiera escribir sobre Goya debía «ir y llamar al despacho de Don Valentín».[11]

Carderera dijo de los Nazarenos que *nacieron para hacer bien todas las cosas y tienen la gran fortuna de que todo se les ocurre antes que á nadie* Y aunque como pintor adaptó a su pintura esta estética, sobre todo en los retratos (de ejecución desigual), en los que siguió la estética elegante inglesa, como en el de la pareja de los jóvenes *El duque de Villahermosa y su hermano el conde de Sinarca* (1840), sin embargo los puntos fuertes de su arte fueron el dibujo y la acuarela con los que documentó una buena parte de monumentos españoles, que luego se editaron en litografías.[12]

Las excelentes relaciones de Carderera y Montañés con Federico y Luis de Madrazo desde la común simpatía por los Nazarenos, la erudición compartida y el frecuente cruce de cartas y misivas sobre temas artísticos son testimonios del asiento, calado y difusión de aquella estética.

Bernardino Montañés (Zaragoza, 1825-1893). También estuvo en Roma y lo mismo que Carderera fue un estudioso-investigador del arte, con preferencia por la antigüedad clásica, como plasmó en sus acuarelas de Pompeya, pero también por Overbeck y su hermandad pictórica, que repristinaron la pintura de Rafael. A ello se superpondrá la influencia de los dibujos clásicos de John Flaxman sobre la Odisea y la Ilíada, de los que guardaba dos cuadernos de lá-

---

10 Beroqui, Pedro, «Una biografía de Goya escrita por su hijo», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* Madrid, 1927, vol. VII, pp. 99-100. Trascribe íntegros estos apuntes biográficos que había encontrado en 1913 en el Museo del Prado.

11 Valentín Carderera y Solano, *Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Estudio y edición al cuidado de Ricardo Centellas, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996.

12 García Guatas, Manuel, «Carderera: un ejemplo de artista erudito y romántico», *Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, núm. 11, 1994-95, pp. 425-450. Lanzarote Guiral, José M.ª, «Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera», *Argensola* núm. 120, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2010, pp. 141-176.

minas, calcadas en 1845 (como anotó en sus apuntes) de los originales que le dejó Federico de Madrazo.

La relación con los Madrazo quedó reflejada, como ya he apuntado, en la correspondencia (estudiada por el investigador Hernández Latas) y en un retrato oval al óleo de Luis de Madrazo (h. 1848), compañero en Roma y de viaje de estudios por ciudades artísticas italianas y europeas en 1852, durante su último año de pensionado. También con Raimundo (el cosmopolita hijo de Federico), del que fue anfitrión en Zaragoza en 1862.[13]

A su regreso a España, va a ejercer durante tres años la enseñanza de Colorido, Dibujo del Antiguo y Ropajes en la Escuela de San Fernando y luego, a partir de 1856, definitivamente en la de Zaragoza, de la que será secretario; pero también fue vocal de la Comisión de Monumentos y conservador del Museo Provincial, encomiendas que armonizaban muy bien con sus aficiones eruditas

Intérprete del gusto conservador de sus principales patronos, las instituciones y los encargos religiosos que recibiría con fervor, dada su extrema religiosidad; por ejemplo, la dirección de las pinturas de la cúpula mayor del Pilar y dos retablos para la recién construida iglesia del hospicio u hogar Pignatelli.

2. La litografía y los pintores

Dicho de modo sucinto, las litografías podían ser de creación o de reproducción de obras de arte. Se ponían a la venta como láminas sueltas o en álbumes. De esta manera, los cuadros célebres se litografían, se vendían generalmente por suscripción y consolidaban la fama de los pintores y sus ingresos económicos.

Podríamos escoger bastantes ejemplos; el más citado, la edición de las pinturas del Museo Real, dirigida por José de Madrazo, publicadas por cuadernos semanales. Pero también comprendió sus posibilidades un legitimista pintor de cámara de Fernando VII, José Aparicio que quiso sacarle todo el provecho posible a su elogiado lienzo *El hambre de Madrid*, presentado con gran éxito en 1818 en la Academia de San Fernando. Pues bien, pidió al rey autorización

---

13 Hernández Latas, José Antonio, «Correspondencia entre los Madrazo y Bernardino Montañés», revista *Goya*, Fundación «Lázaro Galdiano», Madrid, núm. 239, 1994, pp. 270-281. Ibidem, *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la edad de la inocencia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002.

para ser litografiado (trabajo que realizó el dibujante Antonio Galiano) y se ofreció la suscripción, al precio de 60 reales vellón, a las instituciones civiles y eclesiásticas de toda España a través de una nota en la Gaceta de Madrid (18-XII-1819). A sus dieciocho años, Federico de Madrazo siguió el ejemplo con su cuadro *La enfermedad de Fernando VII*, que también fue litografiado.[14]

Carderera, al redactar para *El Artista* la biografía de José de Madrazo, que había sido su introductor en la corte y creador del Real Establecimiento Litográfico, hará, de paso, el siguiente escueto elogio de esta innovación: *La litografía; este hermoso hallazgo, este descubrimiento tan importante a las bellas artes* [...]

Se había introducido la litografía en España seguramente primero en Barcelona, luego en Tolosa y al poco tiempo en Madrid y a partir de 1840 se abrieron establecimientos litográficos en todas las ciudades importantes.

Las láminas litografiadas se vendían bien, sirvieron para decorar los interiores de las casas de la burguesía y acompañar lecturas de media tarde. Así recreaba el portugués-parisino Eça de Queiroz en 1878 el salón de la mansión del matrimonio lisboeta, protagonista de una de sus novelas, adornado con litografías de pinturas:

> *El color de sillones y cortinas era el verde oscuro. También en el papel de las paredes y en la alfombra predominaba la misma tonalidad; en aquella ornamentación sombría se destacaban mucho los grandes marcos dorados de dos grabados* –Medea*, de Delacroix, y* La mártir*, de Delaroche– la encuadernación en rojo de dos grandes volúmenes de Dante, ilustrados por Gustavo Doré, y entre los dos balcones, un espejo oval en el que se reflejaba un napolitano de* biscuit *que, sobre la consola, bailaba una tarantela*.[15]

Pocos años más tarde, desde el otro lado del Atlántico, José Martí adornaba con complementos parecidos de litografías la refinada antesala de una mansión burguesa en la novela *Lucía Jerez*, con estas sugerentes referencias a nombres de pintores y del famoso marchante y editor parisino:

> *Linda era la antesala, pintado el techo con los bordes de guirnaldas de flores silvestres, las paredes cubiertas en sus marcos de borde liso dorado, de cuadros de Madrazo y de Nittis, de Fortuny y de Pasini, grabados en Goupil*.[16]

---

14 González, Carlos y Martí, Montserrat (comisarios), *El mundo de los Madrazo*, Madrid, Catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, 2007, pp. 13-119.

15 Eça de Queiroz, José María, *El primo Basilio* (1878), Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 22.

16 Martí, José, *Lucía Jerez*. Publicada originalmente por entregas en 1885 en el periódico de Nueva York *El Latino-Americano* (perdido) y edición póstuma de 1911. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 125-126. El apellido Madrazo corresponde a Raimundo Madrazo Garreta.

Pero de esta litografía elitista de copias artísticas se pasará en pocas décadas a la de reproducciones industriales con un inagotable surtido de aplicaciones. Fueron muchos los litógrafos que se establecieron pronto en las principales capitales de España, como Antonio Pascual Abad en su ciudad de Alcoy primero y desde 1839 en Valencia, o luego aquí, desde 1871, la de Ortega que editará numerosos carteles, sobre todo taurinos, para todos los ruedos de España. Pero igualmente para otros productos de las Artes Gráficas darán nombre propio a ciudades españolas talleres litográficos como los de Moré hermanos en Gijón,[17] Miquel Ríus López y Hermenegildo Miralles, encuadernador y editor en Barcelona de la finisecular revista *Hispania*;[18] una muestra nada más de las exquisitas revistas ilustradas, almanaques, carteles y otros productos cromolitográficos que desde finales de los años setenta pondrá la industria barcelonesa en el mercado editorial y que contribuyeron a la rápida difusión de modelos iconográficos y estilísticos innovadores hasta bien entrado el siglo XX.[19] Con una orientación más comercial de la cromolitografía, cabe recordar a Guttenfelder en San Sebastián, o hasta en La Habana, introducida por artistas franceses, pero en 1839 dos madrileños crearán «La Litografía Española»; a mediados del siglo ya eran ocho los establecimientos litográficos en Cuba que trabajaban principalmente para las manufacturas tabaqueras.

Parece ser que la litografía llegó a Zaragoza desde Burdeos y debió ser a través del impresor Mariano Peiró, quien hacia 1838-1844 publicó un *Album artístico de los grandes monumentos de Zaragoza* (del que sólo se editaron cuatro litografías) que había dibujado Francisco Aranda, durante una de sus estancias en la ciudad para hacer escenografías, siguiendo la moda de las ediciones litográficas de monumentos y vestigios de la historia de España.[20]

El establecimiento litográfico de Romualdo Casanova anunciaba en 1868 una variada oferta de especialidades, desde «los trabajos a lápiz, pluma, cromo y grabados a toda clase de estampas».[21] A su fallecimiento lo regentará la viuda, pues como vamos ver, su hijo Enrique prefirió ser pintor y dejará el negocio

---

17 AA.VV., *El color de la industria. La litografía en Asturias (1834-1937)*. Gijón, Catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Gijón, 1994.

18 Trenc, Eliseo, «*Hispania*, ¿una revista modernista?», *Presse, Imprimés, Lecture dans l´Aire Romane*. Université Rennes 2-Haute Bretagne, october, 2005, pp. 273-281.

19 Trenc, E., *Las Artes Gráficas de la época modernista en Barcelona*. Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, 1977.

20 García Mercadal, José, «Gente de nuestra tierra: Agustín Peiró», *Aragón-Exprés*, Zaragoza, 21-IX-1972

21 *El Diario de Zaragoza*, 30-X-1868.

litográfico familiar, pero llevará aprendido este su primer oficio de dibujante para grabados a Lisboa.

La empresa litográfica más importante de Zaragoza fue la de Eduardo Portabella, que abrió en 1877 en el centro de la ciudad, para trasladarla dos décadas después a un nuevo edificio a las afueras, junto al Canal Imperial, y poder aprovechar la fuerza del agua para mover la maquinaria mediante una turbina. De su taller salieron las más bellas cromolitografías hechas en Zaragoza: carteles de las fiestas del Pilar y publicitarios, de los que fueron sobresalientes los taurinos, siguiendo bocetos de Marcelino Unceta, diplomas, la página principal para números extraordinarios del periódico *El Noticiero* (1902 y 1904), confeccionadas por Ramiro Ros, para *Heraldo de Aragón* o *La Correspondencia de España* (febrero de 1894), según dibujo del pintor madrileño Luis Taberner, infinidad de etiquetas, invitaciones, menús, membretes comerciales, etc., de todos los estilos, según sus autores, y muchos, de una elevada calidad de impresión.[22]

3. Retratistas en el estudio o itinerantes, compitiendo con la fotografía

Ejercer de pintor de retratos era el género más difícil y solicitado en aquel siglo en el que tanto abundaron, y en el que surgirá la fotografía, que acabará siendo su competidora. A los rincones donde no podían llegar con las pesadas máquinas, viajaban pintores locales secundarios para hacerlos, al óleo o a lápiz, o les enviaban pequeñas fotografías, tamaño tarjeta de visita, bastantes veces de difuntos, para pasarlas al lienzo a tamaño natural.

Pero a los retratos pintados al óleo a partir de fotografías se podría aplicar el calificativo estético de «retratos de estilo fotográfico», pues lo que querían los comitentes era que el pintado se pareciera con fidelidad al fotografiado. Lo mismo sucedía con los retratos al óleo, en los que lo principal era que el cliente quedara satisfecho con su fisonomía y compostura y, a ser posible, sentirse halagado.

> *Salvo casos muy específicos* [comentaba José Luis Díez], *la apariencia y naturaleza de un retrato responde fundamentalmente a la voluntad del cliente que lo encarga, y no*

---

22 Serrano, Luis, *Litografía Portabella. Biografía de una empresa familiar. Zaragoza, 1877-1945*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2003.

tanto a la del artistas que lo ejecuta, lo que llegaría a provocar incluso que en los estudios de grandes retratistas del siglo quedaran almacenados encargos importantes y de indiscutible categoría artística, simplemente porque el gusto del modelo no se veía claramente satisfecho con el resultado del retrato.[23]

El retrato elegante o severo al óleo siguió siendo el género preferido. La larga sombra de los Madrazo y las novedades que trajeron de Roma y París, o sea de los Nazarenos y de Ingres, como, por ejemplo, en el bello retrato de *La condesa de Vilches* (1853), contribuyeron, junto con otras influencias del retrato inglés, a elevar la calidad del retrato en España en un estilo refinado, en la estela que seguirán otros como, por ejemplo, Vicente Palmaroli, Raimundo Madrazo (hijo de Federico) desde París, o los retratos femeninos de sobria elegancia de Joaquín Espalter o de Ramón Casas, en los dos estilos bien distintos de ese siglo.

Pero retratos como el de la condesa de Vilches, llevado por Madrazo a la Exposición Universal de París de 1855 y otros muchos suyos de baronesas, condesas y marquesas, o los de estos tres últimos autores, eran una excepción estética, pues el modelo más difundido fue el de medio cuerpo ante un fondo neutro, a veces en formato oval durante las décadas centrales del siglo, como los prodigó el pintor de Tarrasa ya citado, Francesc Torras, para la sociedad local, con una expresión en todos ellos de sobriedad, casi sequedad.[24]

Con el paso de los años, el retrato burgués o el institucional presentan un aire más naturalista, con más toques de color, como los debidos, por ejemplo, a José Gonzálvez. Nacido en Elche en 1837, se instaló hacia 1860 en Zaragoza, donde ejercerá de profesor de Colorido y Composición en la Escuela de la Academia y de retratista de las instituciones de la ciudad, dedicación por la que será recordado después de su muerte, acaecida en noviembre de 1897.[25] De estas iconografías de zaragozanos célebres cabe señalar los dos retratos póstumos del rector Jerónimo Borao, personalidad destacada del romanticismo local, que posee la universidad, los de benefactores de la Casa Amparo para el Ayuntamiento, de obispos para el palacio de Tarazona y, como curiosidad,

---

23 Díez, José Luis, «El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género», *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 264.

24 Fontbona, F., *op. cit*. (2005), pp. 102-113

25 Pastor Ibáñez, Tina, *De la tradición a la modernidad. Los orígenes de la pintura moderna en Elche*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000. Sobre Gonzálvez, pp. 60-104.

Fig. 3. P. Dagnan-Bouveret: *Pareja de novios en el fotógrafo*, 1879. Museo de B.A., Lyon.

cuatro estaciones del Vía Crucis (óleo sobre lienzo, 1893) para la ermita del Calvario en Borja.

Se puede afirmar que las relaciones estéticas fueron bastante afines entre la fotografía de salón y los retratos pintados, compartidas entre algunos pintores y fotógrafos en las grandes ciudades y que ahora quiero ilustrar con unos ejemplos significativos:

Un testimonio naturalista es el que plasmó Pascal Dagnan-Bouveret. Fue un artista francés que cultivó el dibujo y todos los principales géneros como la pintura religiosa, alegórica y mitológica, el retrato y los asuntos costumbristas como en el testimonial lienzo *Pareja de novios en el fotógrafo* (1878-79).

De la producción pictórica de Juan Ferrer Miró, el lienzo *Exposición pública de un cuadro* (1888) ha sido el más importante de todos, premiado con medalla de oro en la Exposición Universal de Barcelona de ese año. Quiero señalar como ejemplo de esas relaciones entrecruzadas de pintura y fotografía el detalle del rótulo de la tienda, seguramente londinense, en el que se lee: «Photographer Booksellers», donde se exponen a ambos lados del escaparate láminas grabadas.

Todavía bien entrado el siglo XX continuaba esta costumbre de hacer retratos a partir de fotografías, a veces a tamaño casi natural, como ejecutará magistralmente Pradilla, por compromiso de gratitud, como el del ingeniero Mariano Royo (1905, fallecido cinco años antes) y el de su esposa Pilar Villanova (1914, difunta en ese mismo año), que pueden contemplarse en el Museo de

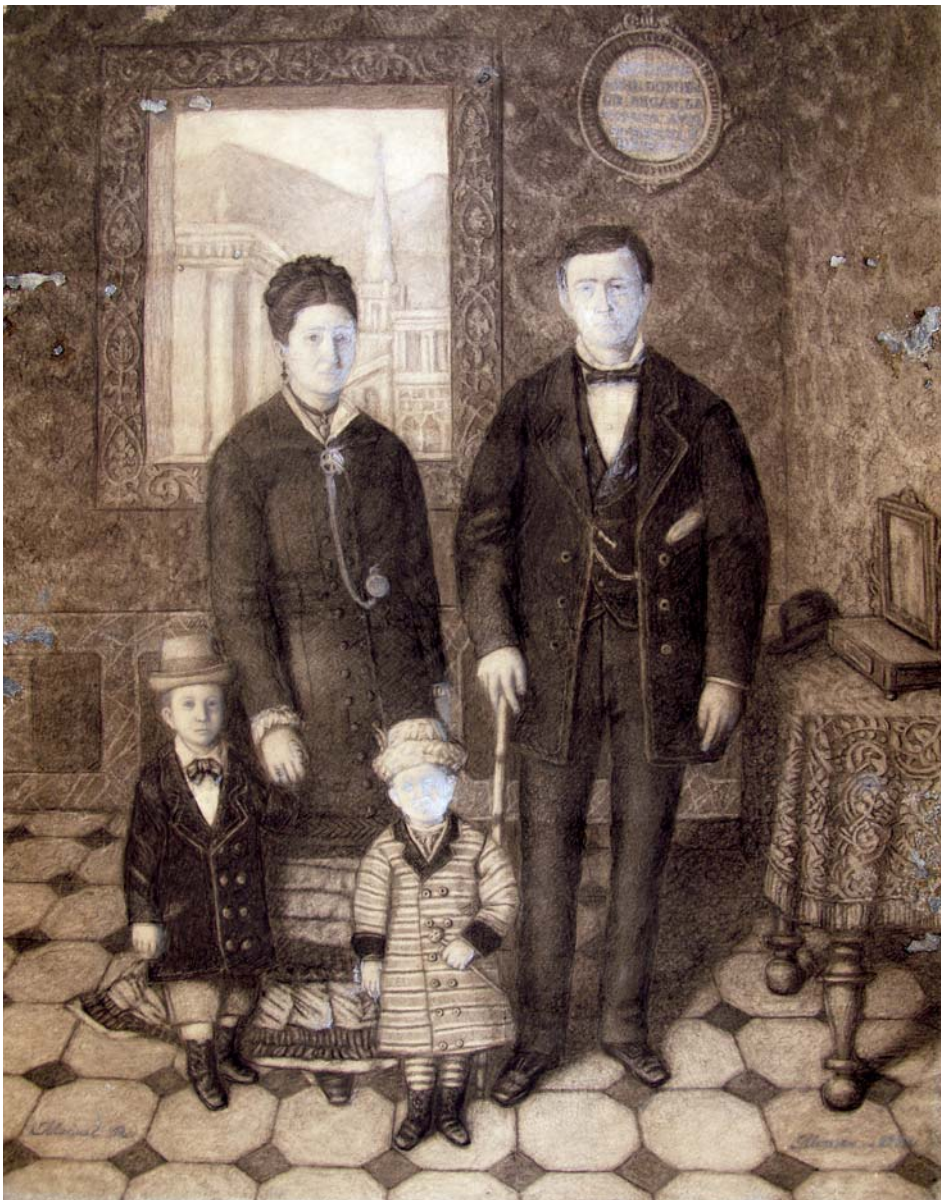


Fig. 4. M. R. Álvarez: *Familia de Domingo Angás,* de Candasnos (Huesca) (lápiz/papel, 64 x 50 cm), 1879. Col. particular.

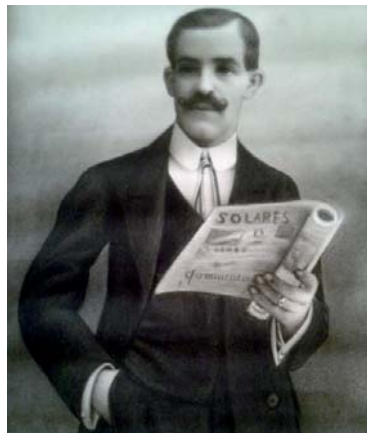


Fig. 5. Tomás Fierro: *retrato de Víctor Lacambra*, 1914. Antigüedades Buil, Barbastro.

Fig. 6: *Retrato de María Candelaria Pardo*. Foto M. Júdez, 1874.

Fig. 7: *Retrato de María Candelaria Pardo*. Óleo de M. Oliver, 1886. Col. particular.

Zaragoza. También perduraron las ampliaciones de pequeños retratos fotográficos mediante copias al dibujo o al óleo, tal como se presentaba para este oficio en un anuncio de la prensa de Borja el pintor Manuel Urchaga, quien, entre otras especialidades, ofrecía la *ejecución de retratos grandes (remitiendo fotografía) al lápiz y ampliación a quince pesetas los de 50 x 60 y a 10 los de 25 x 30.*[26]

Mariano Oliver Aznar, nacido en Zuera en 1863, en una familia de propietarios agrícolas, se había formado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza y en la de Madrid, a cuyo regreso abrió estudio como retratista de sociedad y, en buena medida, vino a suplir el hueco dejado por Gonzálvez tras su muerte. Estuvo también en Roma, de donde había regresado en 1890. Hay constancia de numerosos retratos para particulares de Zaragoza y de otras poblaciones, la mayoría realizados, como el de Candelaria Pardo, reproducido ahora en estas páginas en sus dos versiones, a partir de una pequeña fotografía, de formato tarjeta de visita o de álbum, lo que hace suponer que algunos de los retratos, por ejemplo de señoras, pudieron ser pintados una vez fallecidas para poder mostrar su imagen pasada a lienzo en tamaño natural, como el de esta dama, fallecida antes de 1886, que fue cuando le hizo el retrato Oliver a partir de una fotografía de Júdez, tomada en 1874.

Fue también pintor de escenas costumbristas aragonesas e ilustrador de revistas y tarjetas postales, como la serie de doce en color, con episodios de los Sitios de Zaragoza. Poco después de 1908 se trasladó a Madrid, donde realizará retratos para instituciones, en el estilo y tratamiento formal de sus retratos decimonónicos, como el de Alfonso XIII (1925), sentado, con uniforme de gala del Cuerpo de Ingenieros de Minas (Ministerio de Industria y Energía). Un año después de su fallecimiento en Madrid, en 1927, el Ayuntamiento de Zaragoza le dedicará una exposición antológica.

4. Pintor o dibujante, un buen oficio para artistas sordomudos

Un apartado curioso merecen los pintores sordomudos, de los que he reunido algunos nombres, quienes cultivaron géneros diversos, entre ellos, retratos para clientes de los entornos donde vivieron.

---

26 Anuncio publicado a lo largo de 1915 en el periódico de Borja *Aires del Moncayo.*

Los más conocidos pintores por su presencia en exposiciones nacionales fueron los hermanos Valentín y Ramón de Zubiaurre, cuya pintura de gentes del mar y de tierra adentro, de mujeres acompañando las fiestas o al frente de los quehaceres del caserío, (que tan de moda estuvo en la década de 1910), de autoridades de pueblos castellanos, rígidas y severas, con rostros de pedernal, aparte de reflejar aquel mundo que se iba quedando antiguo, expresan también su sordomudez.

Lo observaba el pintor y crítico Flores Kaperotxipi al referirse a los cuadros de estos hermanos, *Los ojos de los pintores sordomudos tienen una vida extraordinaria, hasta el punto que un buen observador podría descubrir –sólo mirando a los ojos en los cuadros– si pertenecen a sordomudos o no*.[27]

Daniel Perea (Burgos, 1836-Madrid, 1909). Adquirió la formación artística en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, donde estuvo interno hasta 1855, y del que será profesor de Dibujo en su madurez. Pasó a hacer dibujos para *La Ilustración Española y Americana* y luego, en 1882, para la revista *La lidia* y después para *Blanco y Negro*. Autor igualmente de carteles taurinos será un competidor a escala nacional del aragonés Marcelino Unceta, ambos de la misma edad, y coincidentes en estos temas taurinos, por el fino y similar estilo de dibujo y en las mismas revistas, que les dieron dinero y trascendencia nacional.

Antonio Carnero Martín (Peñaranda de Bracamonte, 1845-Salamanca, 1904), conocido como «El sordomudo de Peñaranda», o «el mudo», como firmaba los cuadros. Formado en las Escuelas de B. A. de Salamanca, Madrid y pensionado en la Academia de Roma por la Diputación entre 1881 y 1886, donde, siendo director Francisco Pradilla, lo recomendó a la institución provincial. Tocó todos los temas: el retrato, cuadros con figuras de género y los asuntos religiosos, como *El martirio de San Lorenzo*, primer envío de pensionado.[28]

Tomás Fierro (Barbastro, 1863-1937). Es otro ejemplo del pintor retratista que compitió con la fotografía de salón, pero con el lápiz y el carboncillo. Era

---

27 Flores Kaperotxipi, M. [Mauricio], *Arte vasco*. Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1954, p. 106.

28 Brasas, José Carlos, «La pintura del siglo XIX en Castilla y León: aproximación a su estudio», *Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX*, Catálogo de la exposición, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1989, p. 59. Del mismo: «Dos pintores salmantinos pensionados en Roma: Antonio Carnero Martín (El Mudo) (1845-1904) y Vidal González Arenal (1859-1925), *Salamanca. Revista de Estudios*, Diputación Provincial de Salamanca, núm. 57, 2009, pp. 203-227.

Fig. 8. Daniel Perea: *Feria de Zaragoza*, 1891 (lápiz y gouache, 70 x 49 cm). Col. particular.

sordomudo, de familia acomodada, pero muy numerosa, al que sus padres enviaron a Zaragoza para seguir varias asignaturas en el curso de 1885-86 de la Escuela de Bellas Artes. A continuación la Diputación de Huesca le otorgará una pensión en la Escuela Especial de Madrid para aprender la pintura y practicarla como copista en el Prado. De regreso, vivirá siempre en su ciudad natal donde se dedicó al retrato dibujado a lápiz y carboncillo, en formato grande. Debieron ser muchos los que dibujó, dispersos por las casas pudientes de los pueblos del entorno, o el que pintó en 1903 del jovencísimo Alfonso XIII cuando su visita oficial a Huesca, que se exhibirá en la Diputación Provincial, y el del poeta Bartolomé Leonardo de Argensola para el Ayuntamiento.

Apenas se conocen las obras de Henry Humphrey Moore (Nueva York, 1844-1926), también sordomudo, casado con la aragonesa Isabel de Cistué y Nieto, por lo que pasó algunas temporadas en esta tierra. Conoció a Fortuny y seguirá su estilo galante, como en el retrato de su esposa (Museo de Zaragoza), y en la afición por los temas orientalistas de moda, pero también será aficionado a la fotografía.

5. Los que vinieron y los que tuvieron que emigrar

Como en muchas capitales de provincias, en Zaragoza, fueron bastantes más los pintores que tuvieron que buscarse la vida fuera de su ciudad (a la que nunca regresaron) que los que vinieron para realizar trabajos artísticos durante algunos años, como los andaluces Nicolás Ruiz de Valdivia (pintó veinte lienzos con las principales razas de caballos para la Escuela de Veterinaria), Manuel Aguirre Monsalve (suyos son los veinticinco retratos de tamaño natural de reyes de la Corona de Aragón para el Casino de Zaragoza) o José Gonzálvez quien, como hemos visto, se estableció de por vida en esta ciudad.

En general, estos y otros pintores aragoneses que he seleccionado, como los de muchas provincias, fueron los más emprendedores y seguramente mejor dotados e hicieron fortuna artística fuera de su tierra, bien en Madrid, en Roma, París o, en nuestro caso, hasta en Oviedo y Lisboa.

El que más destacará fuera de Zaragoza será Pablo Gonzalvo (Zaragoza, 1827-Madrid, 1896), a lo que contribuirán sus participaciones y condecoraciones y medallas en las Nacionales. Dedicado a la pintura de perspectivas de exteriores e interiores de catedrales y palacios, en la línea romántica de las vistas sevillanas del escocés David Roberts o de Pérez Villaamil -sus precursores-, de

cuya especialidad fue profesor en las Escuelas de Bellas Artes de Cádiz y en la superior de Madrid.

De estilo y dedicación diferentes fue su coetáneo Juan García Martínez (Calatayud, 1828-Madrid, 1895), que también desarrollará su biografía artística lejos de Zaragoza; en París, donde estudió con Leon Cogniet, y luego en Madrid, cuya actividad se difumina desde su tierra. Pintor de escenas históricas, presididas por el drama de la muerte de los protagonistas, como recogen los títulos de sus cuadros mayores, pero también autor de asuntos costumbristas, como el cuadro «Un fotógrafo», que llevó a la Nacional de 1866.[29]

Ramón Romea Ezquerra (Zaragoza, 1830-Oviedo, 1907). Se había formado en la Escuela de estudios menores de la Academia de San Luis y luego en la especial de Madrid, cultivando la pintura de paisaje que impartía Jenaro Pérez Villaamil. Pero se dedicará desde el primer momento a la enseñanza como profesor numerario, primero en los institutos de Burgos y Toledo y, finalmente, desde 1866, en la Escuela de Bellas Artes de Oviedo, de la que será profesor y director. Desde la capital asturiana atenderá con dedicación y solvencia a la renovación de las enseñanzas de su escuela y a los principales encargos artísticos de retratos y escenografías; aunque su género preferido será la pintura de paisajes, asturianos en su mayoría, con un realismo apacible y conservador, a la moda *biedermaier*, o de los coetáneos pintores norteamericanos Thomas Cole y Asher Durand, autores de pasajes pastorales en torno al río Hudson, considerados de virtud terapéutica para los habitantes de las grandes ciudades.[30]

Enrique Casanova Cos (Zaragoza, 1850-Lisboa (?), 1913). Hijo de Romualdo Casanova, propietario del comentado establecimiento litográfico, se dedicó en los primeros años a este oficio, llegando a exponer con otros litógrafos zaragozanos.[31] Pero a comienzos de los años ochenta marchó a Lisboa donde fue pintor en la corte de Carlos I de Portugal, asesinado en febrero de 1908 junto con el príncipe heredero; dos años más tarde, será abolida la monarquía.

---

29 Lorente, Jesús Pedro, «El bilbilitano Juan García Martínez (Calatayud, 1828-Madrid, 1895 como pintor de Historia de tema aragonés», *II Encuentro de Estudios Bilbilitanos* (Calatayud, diciembre de 1986). Diputación de Zaragoza, 1989, pp. 419-425.

30 Barón Thaidigsmann, Javier, *Ramón Romea y Ezquerra (1830-1907), pintor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oviedo*, Catálogo de la exposición, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989, pp. 7-31.

31 Oliván Bayle, Francisco, «Un gran pintor zaragozano en la corte de Portugal. Enrique Casanova, 1850-1913», *Heraldo de Aragón* 7-X-1984, «Enrique Casanova, dibujante», *H. A.*, 28-X-1984.

Fig. 9. Ramón Romea: *Paisaje asturiano*, óleo, 1872. Museo B.A. de Asturias.

Fig. 10. Enrique Casanova: *Torre de las flores*. Arrabal de Zaragoza, h. 1880. Col. particular Estepona (Cortesía de Miguel Mur).

Por entonces Casanova hizo un viaje a España. Fue profesor del rey (aficionado a la pintura, como puede contemplarse al visitar el palacio de la Pena en Sintra) y de los príncipes. Tal vez sería él quien introdujo en esta corte al pintor retratista Salvador Escolá de Zaragoza, que luego emigrará con su familia a Brasil. Pero también ejercerá la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes lisboeta. Fue un experto dibujante, sobre todo de humor. Pintó figuras y paisajes, como un delicado rincón de la alberca de la torre, llamada de las flores, en el barrio del Arrabal de Zaragoza, donde las cultivaba y vendía su familia.

Durante los últimos años en Lisboa mantuvo (entre 1905 y 1909) una amplia y desenvuelta correspondencia epistolar con el joven zaragozano estudiante del doctorado en Derecho y Filosofía y Letras en la Central de Madrid, Miguel Allué Salvador, cuyo hermano Claro [sic] casará con Virginia, la hija del pintor. Aunque son en su mayoría de contenido familiar, en sus cartas se expresa como un hombre de principios radicales, anticlerical, y en alguna destila recuerdos irónicos y desenfadadas opiniones sobre gentes de Zaragoza, como el pintor Bernardino Montañés, el factótum, Florencio Jardiel, deán de la catedral, etc., o se manifiesta entusiasmado por la sección de Arte Retrospectivo que se estaba preparando para la Hispanofrancesa de 1908: *Si la exposición de Arte retrospectiva llega a efecto, avísame cuanto antes pues quiero investigar aquí seriamente lo que existe de cuanto trajo la Reina Isabel de Aragón; yo ya conozco varias joyas que aconsejé copiar a D.ª Amélia* [María Amélia de Orleans, esposa del rey Carlos I]*, a quien voy a hablar sobre la exposición* [...][32]

Fue fundador de la sociedad de acuarelistas portugueses. Dirigió las revistas *Arte portuguesa. Revista de Arqueología e Arte Moderna*, patrocinada por los monarcas, (cuya cabecera de los números de 1895 diseñará Casanova) y el *Almach Illustrado*. El gran historiador del arte portugués José-Augusto França recoge la opinión de que Casanova fue un «acuarelista con buena mano, artificiosa y astuta» y afirma que desplegó en Lisboa una brillante carrera, interrumpida por la proclamación de la república.[33] A su muerte se le recordó en Lisboa con una

---

32 Madrid, Archivo particular. Carta enviada el 8 de febrero de 1907 a Miguel Allué Salvador desde Lisboa (rua das Amoreiras, 94.ª a 102), con un artístico membrete dibujado por Casanova de la casa de pisos donde vivía en dicha calle. En otras cartas posteriores le dice que va a dibujarle un ex libris y un membrete para grabarlos y poder timbrarlos, de los que le envió pruebas.

33 França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa, Bertrand Editora, 1990, 3 ª ediçâo, volume II, pp. 67, 89-90 y 111-112.

Fig. 11: *María Luisa de la Riva en su estudio de París hacia 1900*.
Foto Archives Nationales, París. (Cortesía de Magdalena Illán).

exposición monográfica, mientras que en su patria ha pasado completamente desconocido.

María Luisa de la Riva (Zaragoza, 1859-Madrid, 1926). Ser mujer y querer ejercer de pintora, no sólo en Madrid sino en París o Viena, era un desafío a las conductas sociales. Pero esta española no cejó en el empeño incluso ante el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia y hay constancia documental en los Archivos Nacionales.[34]

Muy poco se sabe de los años en Zaragoza de esta huérfana de un coronel, que debieron ser pocos y verá denegadas sus instancias de obtener una pensión de la diputación para estudiar pintura en Madrid. Desde mediados de la década de 1880 residía en París y participaba con asiduidad en las exposiciones de los Salones nacionales y en las de mujeres artistas. Estaba decidida a que se reconociera su oficio de pintora, pues en 1902 dirigía una carta al Ministerio francés, en la que se presentaba como *peintre professionelle, travaillant pour vivre*, frente

34 Illán Martín, Magdalena, «María Luisa de la Riva: una artista española en los *Salones* franceses. Documentos conservados en los Archivos Nacionales de París.» *Laboratorio de Arte*, revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, núm. 21, 2008-2009, pp. 491-499.

al concepto todavía extendido entonces de que la mujer debía aspirar a ser «artista de afición», o sea para entretenerse, bien fuese al piano o ante el caballete, tal como eran las ofertas más distinguidas en educación que ofrecían las clases burguesas a la mujer en el siglo XIX.

Fue miembro activo de la Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras de Francia y de las asociaciones correspondientes de Berlín y Viena. Participó en las exposiciones llamadas femeninas de la Sala Parés de Barcelona de 1883 y 1896, en las que presentó cuadros de floreros y flores, al óleo y a la acuarela, de grandes dimensiones, que fueron su especialidad pictórica. Había casado con el pintor madrileño Domingo Muñoz Cuesta, también hijo de militar, que había vivido en Roma y luego en París, a donde fue atraído por el célebre marchante y editor de libros de arte Adolphe Goupil.[35]

Para Goupil pintó también Joaquín Pallarés (Zaragoza, 1853-1935) que se movió con facilidad entre Zaragoza, Roma, París y Barcelona. Se acomodó muy bien a todos los géneros y escalas, desde el retrato, a la pintura religiosa de altar o mural decorativa, como el gran lienzo del «Martirio y glorificación de Santa Engracia y sus dieciocho compañeros» (1897) para la bóveda de la iglesia de esta titular, al *tableautin* con figuras dieciochescas, a la pintura de escenas urbanas, populares o elegantes. En esta última acertó en el delicioso lienzo con la escena de tipos de las clases zaragozanas en torno a la fuente de Neptuno de *El dios de las aguas en Zaragoza* (1890), que reprodujo *La Ilustración Artística* (14-IX-1890) y adquirió el Ayuntamiento de Barcelona. Pues bien, el protagonista mitológico y en parte el título estuvieron inducidos por el enorme éxito de la zarzuela «El año pasado por agua», estrenada en marzo de 1889 en el Apolo de Madrid.

El estilo de Pallarés se desliza entre el de Vicente Palmaroli, con el que se había formado en Madrid, y el de las elegantes y luminosas escenas urbanas parisinas y figuras femeninas de su coetáneo el valenciano Francisco Miralles, instalado en París durante varias décadas.

---

35 El marido de María Luisa de la Riva, Domingo Muñoz Cuesta (Madrid, 1850-1935), fue pintor de los temas más del gusto del mercado: bélicos, militares, de escenas de costumbres andaluzas y orientales con los consabidos harenes y hasta de un cuadro de historia de enormes dimensiones sobre el segundo sitio de Zaragoza, titulado «Las últimas reservas de Zaragoza». En 1880 había estado en Roma y cuatro años después se trasladará a París con una oferta del marchante Goupil. Tras el fallecimiento de la esposa empezó su declive profesional y seguramente antes el de su pintura y pasará sus últimos años en la residencia para artistas menesterosos de la Casa de Cervantes. Véase: AA.VV., *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Antiqvaria S.A., Madrid, 1991, t. VI.

Fig. 12. Joaquín Pallarés: *El dios de las aguas en Zaragoza*, 1890. MAM, Barcelona.

6. El arte escénico: un oficio para especialistas

Era el teatro un lugar para disfrutar de las sensaciones de la imaginación acompañada por el efecto artístico de los decorados que la estimulaban. A ese oficio se dedicaron muchos pintores a lo largo, sobre todo, de la segunda mitad del siglo. Los grandes innovadores ejercían desde los teatros de Madrid, pero donde mejor se han conservado bocetos y teatrinos ha sido en Barcelona. De los escenarios de las demás capitales sólo han perdurado los nombres de escenógrafos y algunos bocetos de proyectos, realizados o no, o destruidos por accidentes como los del citado Mauricio Ramos para el teatro Romea de Murcia y las referencias en notas de crónicas teatrales y carteleras de los periódicos.

El siglo XIX fue, como ya se ha estudiado, el siglo de la escenografía en todos los teatros de España[36] y, naturalmente, también en el Principal de Zarago-

36 Bravo, Isidre, *L´escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986. Arias de Cossío, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991. Catalán Marín, María Soledad, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*,

za, que alcanzó su esplendor escenográfico. Aunque hubo hasta dos o tres más que ofrecían espectáculos, sólo el Principal tenía una programación que cubría toda la temporada.

Se tienen noticias de muchas, muchas, escenografías para las representaciones teatrales que se estrenaban o reponían en Zaragoza. No se ha conservado ni una sola. Pero de lo que hay ejemplos son de dos de los más importantes telones de embocadura que tuvo este escenario.

Del primero que se conoce una imagen fiel por el boceto conservado es del que había pintado el valenciano Cristóbal Garrigo, profesor de Pintura en la Academia de San Luis, en 1818. Representó una alegoría clásica en la que era protagonista la heroica Zaragoza vestida como Palas, acompañada por Apolo y Talía, que la conducen al Parnaso, donde la esperan las nueve musas para que la Historia y el Tiempo refrenden sus méritos. Su extensa explicación, impresa en una hoja, se repartió a los asistentes durante las primeras representaciones teatrales.[37] Una escena acorde con los espectáculos teatrales en los que eran frecuentes las alegorías como propaganda política.

¡Qué bien encajaría la de este telón de boca con la que se puso en escena el 13 de mayo de 1828 durante la visita de los reyes Fernando VII y María Josefa Amalia! Salieron a escena las personificaciones de Zaragoza, la Lealtad, la Paz, el Agricultor, la Discordia, con coros de bailes, ninfas y oficiales.[38]

El afamado escenógrafo granadino Francisco Aranda estuvo contratado por tres temporadas, de febrero de 1837 a la de 1840, para hacer los decorados de obras de gran espectáculo en el Principal como las comedias de magia y dramas históricos en boga del romanticismo español. Mariano Pescador con veintiún años, tuvo que tratarlo e, indudablemente, conoció sus creaciones escenográficas. A pesar de haber desaparecido todas, cabe deducir que fue el que dio un cambio al estilo de los decorados teatrales, introduciendo vistas y monumentos locales realistas.

De Mariano Pescador (Zaragoza, 1816-1886) no se ha conservado ni una sola escenografía, que fueron muy numerosas. Se tiene noticia de algunas tan

---

Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. García Guatas, M., «Pintura y música escénica», *Artigrama*. Zaragoza, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, núm. 20, 2005, pp. 385-400.

37 García Guatas, M., «Telones y teloneros», *Artigrama*, núm. 10, 1993, pp. 455-480.

38 *Manifiesto que la M. N. L. y H. Ciudad de Zaragoza ofrece al público de los principales regocijos con que explicó su alborozo durante la permanencia en la misma de sus amados soberanos al regreso del Principado de Cataluña para la Corte.* Mariano Miedes, Zaragoza, 1828.

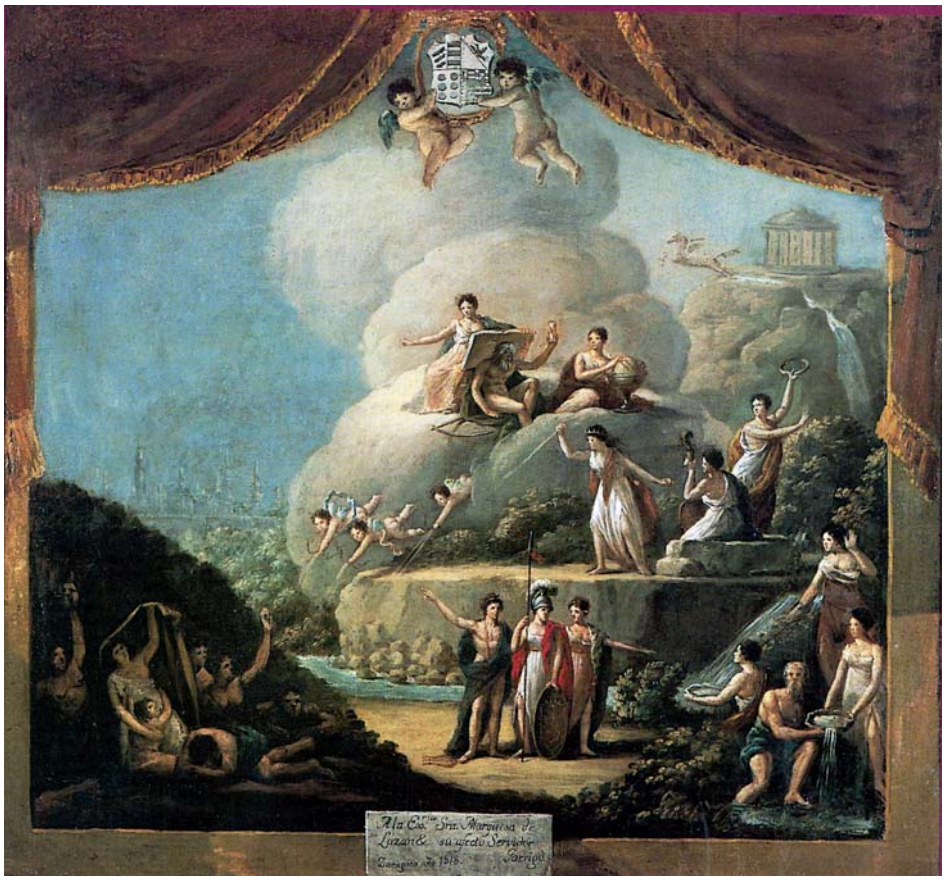


Fig. 13. Cristóbal Garrigo: *Boceto para el telón de boca del Teatro Principal*, 1818. Col. particular. Zaragoza.

celebradas como los decorados para las comedias de magia «Las píldoras del diablo» y «Urganda la desconocida» (1861) y para zarzuelas de éxito y de la pintura unos años antes, en 1850, de un nuevo telón para el Principal, en el que siguió la fórmula realista de desplegar una vista de Zaragoza desde la otra orilla del Ebro, que agradó mucho a los zaragozanos. Prolongó este experto oficio en Alejo, uno de sus hijos artistas, que lo continuará en el teatro de Zaragoza y en los de Huesca y Calatayud, y también en la decoración de interiores, religiosos o civiles, para los que había sido solicitado el padre en Zaragoza, Jaca, Logroño, Pamplona, San Sebastián o hasta en Murcia.

El siguiente telón, en uso todavía, es el que pintó Marcelino Unceta en 1877, también para el Principal. Lo decoró con una alegoría de la Gloria teatral

entronizada bajo unas arquitecturas abiertas del templo de la Fama, escoltada por la Tragedia y la Comedia, y rodeada a ambos lados de la escalinata por dos grupos de dramaturgos y actores y actrices de la escena española histórica y contemporánea. Se inspiró para el asunto y composición en el recién estrenado telón del teatro madrileño de la Comedia, realizado por José Vallejo, Giorgio Busato y PedroValls.[39]

7. La imagen de la burguesía en la decoración de las sedes de las instituciones, mansiones y establecimientos

El ejemplo institucional para una primera etapa de la decoración de edificios de gobierno de las capitales de provincia fueron las pinturas realizadas durante el reinado de Isabel II en el Congreso de los Diputados a partir de 1853. Para las diferentes salas, saletas y el Salón de Conferencias se habían encargado escenas y figuras históricas y alegóricas a escultores y pintores como Joaquín Espalter, Isidoro Lozano, Germán Hernández Amores y Francisco Aznar. Destaca el Salón de Sesiones, cuya bóveda, dividida en compartimentos había sido pintada en 1853 por Carlos Luis de Ribera con la composición en el gran medallón central de Isabel II sentada en el trono, rodeada de personajes. Entre 1861 y 1863 se encargaron para ambos lados del testero los cuadros del *Juramento de los primeros Diputados a Cortes en 1810,* por Casado del Alisal, y de *María de Molina presentando a su hijo el infante D. Fernando IV a las Cortes de Valladolid en 1295*, por Antonio Gisbert. Entre ambos y el dosel de la presidencia, las estatuas monumentales en mármol de los reyes católicos por José Pagniucci y Andrés Rodríguez (la reina y el rey respectivamente).[40]

Secundarán este ejemplo de pintura histórica las diputaciones provinciales como la foral de Navarra, en la que los pintores Joaquín Espalter y el joven zaragozano Francisco Aznar pintaron en 1864 el Salón del Trono, o la de León, en la que decoró el salón principal el pintor valenciano Francisco Javier Amérigo (1842-1912), escenógrafo y director de la Real Fábrica de Tapices.

También algunos ayuntamientos decoraron las salas principales con temas pictóricos de historia. En el de Burgos, ubicado entonces en el edificio del Arco

---

39 Arias de Cossío, A. M., *op. cit.* (1991).

40 Salván Herán, Amalia, *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid, Fundación Argentaria y Congreso de los Diputados, 1997. Para la descripción del Hemiciclo o Salón de Sesiones, pp. 72-85.

Fig. 14. Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados.
Decoración de varios escultores y pintores, 1835-1836. Foto Congreso de los Diputados.

Fig. 15. Alejandro Ferrant: *Alegoría de Zaragoza* en el techo del salón principal del Casino de Zaragoza (óleo/lienzo, 385 x 493 cm), 1889. Foto: Diputación Provincial de Zaragoza.

de Santa María, se hicieron pinturas para las llamadas Sala de Reuniones en 1861 y luego para el Salón de Quintas en 1890, para el que Evaristo Barrio, un zaragozano afincado en Burgos desde 1875, representó un asunto épico apócrifo, *La primera hazaña del Cid*, deudor, de los efectismos de algunas otras pinturas de hazañas cidianas (la del valenciano Bernardo Ferrándiz, 1869) y hasta de una puesta en escena teatral como en el gran cuadro de Casado del Alisal *La Campana de Huesca* (1865), adquirido por el Estado.[41]

Un segundo momento de la decoración de edificios públicos tuvo lugar durante la Restauración en que, por ejemplo, se llevó a cabo la continuación de las pinturas murales de la iglesia de san Francisco el Grande durante la década

41 Reyero, Carlos, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 90-92. Payo, René J. y Alonso, María Pilar, «La salida de un oscuro túnel. La actividad pictórica en Burgos en el siglo XIX», *Biblioteca: estudio e investigación*. Ayuntamiento de Aranda de Duero, núm. 21, 2006, pp. 326-32 y 336. Payo, René J., «La imagen del héroe medieval castellano. El Cid: entre la historia, la leyenda y el mito», *Cuadernos del CEM y R.* Universidad de La Laguna, 14-XII-2006, pp. 134-136.

de 1880 que completarán la decoración llevada a cabo un siglo antes por Bayeu, González Velázquez, Goya, etc. Fue su promotor Antonio Cánovas desde la presidencia del Consejo de Ministros y se encomendó a un amplio grupo de pintores expertos en pintura mural.[42]

Muy abundantes fueron las decoraciones murales en casinos, cafés, establecimientos comerciales y mansiones de nobles y burgueses en todas las ciudades y pueblos grandes de España, como las el antiguo casino y Biblioteca pública de Ciudad Real, pintadas por Ángel Andrade. Pero el más ambicioso y logrado proyecto fue, como es sabido, la decoración del palacete del marqués de Linares en Madrid, realizada en la década de 1880, en la que intervinieron expertos pintores como Ferrant, Pradilla, Plasencia, Domínguez, Gessa, Villodas, Amérigo y Luis Alvarez.

El zaragozano Máximo Juderías decoró en 1892 el techo del salón de baile del palacio madrileño del marqués de Cerralbo con un tema tan apropiado como «La danza de los dioses» y otras danzas históricas, e hizo también para otros palacios de la capital, interpretando el estilo de Alejandro Ferrant, en la cumbre de la fama. Luego se trasladará a París, donde abrió el estudio hasta que durante los combates de la Gran Guerra resultó destruido y se volvió a España.[43] Coetáneo suyo fue otro pintor decorador, el valenciano Cecilio Plá (1859-1934), que desde la década de 1890 pintará el Casino de Madrid, palacios, por ejemplo el de la Infanta Isabel, y una mansión en Zaragoza.

Me limitaré ahora a ilustrar las principales decoraciones en Zaragoza y Huesca y algunas de otras ciudades españolas, que aunque han sido pocas las conservadas, al menos son bien representativas sus iconografías. De estas últimas citaré, por ejemplo, la que en 1870 realizaron los escenógrafos Vallejo, Ferri y Busato para el nuevo café Fornos de Madrid, comentadas pocas semanas antes de su inauguración por Bécquer las alegorías del Té, el Café, el Chocolate, los Licores y los Helados, que el versátil Vallejo «supo armonizar felizmente ideas tan vulgares con formas y efectos artísticos».[44]

Las alegorías del comercio, de las ciencias y del progreso poblaron en lienzos pintados los techos de los nuevos establecimientos comerciales de finales del siglo XIX por ejemplo, algunas farmacias. La antigua de Ridruejo, en la plaza

---

42 Navarro, Carlos G., «Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889», Madrid, *Boletín del Museo del Prado*, 2003, núm. 39, pp. 60, 87.

43 Sanz-Pastor, Consuelo, «Máximo Juderías Caballero (1867-1951)», Madrid, Museo Cerralbo, 1953, pp. 93-98.

44 B [Bécquer], *La Ilustración de Madrid* , 27-VI-1870.

Fig. 16. Evaristo Barrio: *Alegoría de Mercurio, la Medicina y la Farmacia.* Finales del siglo XIX. Farmacia Ridruejo, Burgos.

Mayor de Burgos, pintada hacia 1890 al óleo sobre lienzo por el ya mencionado Evaristo Barrio, cuya decoración alegórica ocupa todo el techo cuadrangular del dispensario. Sentó sobre luminosas nubes a Mercurio en la cúspide, escoltado a su izquierda en un escalón más bajo, por la Medicina con una cartela en la que se lee *Recipe* («toma», el antecedente de las recetas médicas) y al otro lado, en plano inferior, por la Farmacia, como matrona sentada extendida junto a un destilador para la elaboración de preparados y unas plantas medicinales a sus pies.

En Aragón se conservan las decoraciones de dos establecimientos y se tienen noticias de varios más. El primero fue en Huesca, donde un francés, Hilario de Walier había abierto en la plaza del Mercado una mercería en 1871, que a comienzos del siglo siguiente se reconvertirá en una popular tienda de ultramarinos, pero manteniendo el rótulo original de «La Confianza». El propietario le encargó ese mismo año al pintor local León Abadías la decoración del techo, rectangular alargado, con un medallón presidido por la figura de Mercurio y sus complementos alegóricos del comercio sobre un paisaje con ferrocarril y un puerto; a cada lado, sendos bodegones con las manufacturas que se venderían en la mercería. Completó la decoración en los extremos del techo con los escudos de las cuatro monarquías coloniales: España-Francia e Inglaterra-Alemania.[45]

---

[45] García Guatas, M., «La Confianza. Más de un siglo en el paisaje comercial de Huesca», Porquet, José Manuel, *Comer en Huesca.* Diputación de Huesca, 1989, pp. 145-149.

Fig. 17. León Abadías: *Decoración central del techo de la tienda La Confianza*, 1871. Huesca.

La segunda decoración que aún luce en el salón principal del que fue Casino de Zaragoza se realizó en 1889. Fue una obra de colaboración de varios artistas aragoneses, veteranos y celebrados como Unceta y el escultor Lasuén, y jóvenes, entre ellos, un guipuzcoano, Antonino Arámburu, y el afamado madrileño Alejandro Ferrant, experto en estos trabajos, al que le correspondió la pintura del techo con una alegoría de Zaragoza, de sus héroes, Palafox y Agustina, y de los dos más célebres pintores, Goya y Pradilla. Diez años después terminaba Ferrant la pintura de la cúpula de la escalera del nuevo Ministerio de Fomento, presidida por la alegoría de España.

Por los mismos meses de aquel verano, también el Centro Mercantil, que estaba enfrente, decoraba el suyo y se inauguraron ambos en vísperas de las fiestas del Pilar. De su decoración, consistente en diez tapices a pincel, realizados por un escenógrafo local, no se han conservado más que las descripciones del periódico, pero se trataba de otra inflación de los mitos de las Ciencias y el Progreso.

La Capitanía General de Zaragoza, terminada en 1893, fue una nueva mansión suntuaria para la que el pintor madrileño, Luis Taberner, experto en temas

Fig. 18. Luis Taberner: *Escena con bacantes.* Decoración del comedor de gala de la Capitanía General de Aragón (Tapiz de pincel, 445 x 238 cm) 1893.

murales para edificios institucionales, decoró el comedor de gala con tres grandes pinturas sobre lienzos adheridos a los muros (una de historia: *Alfonso el Batallador en las playas de Motril*, dos galantes mitológicas con amazonas y bacantes) y cuatro menores con trofeos y armas.[46]

8. Unceta: el pintor aragonés más afamado después de Goya

Dedicarle este epígrafe propio ha estado motivado porque la intensa biografía artística de Unceta nos muestra a un pintor de reconocido oficio con el que abordó todos los géneros artísticos y técnicas relacionadas con el dibujo.

Fue este pintor Marcelino Unceta (Zaragoza, 1835-Madrid, 1905) el más popular en estas capitales, lo que significaba que su firma también trascendió a otras ciudades españolas.

Su fama se afianzó desde Madrid donde pasó la mayor parte de su vida, sobre todo tras la muerte de su mujer e hijo único en 1887. Pero seguía teniendo numerosos amigos y admiradores en Zaragoza, de los que el más conocido fue el empresario del principal taller de litografía y antiguo alumno, Eduardo Portabella, acérrimos aficionados ambos a los toros, que siguieron por los ruedos españoles. De esa afición nacieron sus creaciones artísticas de los primeros carteles taurinos de España, impresos en este moderno taller zaragozano. Desde 1880 hasta 1903 (dos años antes de su fallecimiento), diseñará Unceta y litografiará con Portabella no menos de veintidós carteles compuestos con pequeñas escenas taurinas para las plazas de Granada, Madrid, Bilbao, San Sebastián, Pamplona o Zaragoza, que lograron reconocimiento del público y en exposiciones de Bruselas, París y Génova, y siguieron utilizándose sus planchas litográficas años después de muerto.[47]

Aparte de estas creaciones litográficas taurinas, Unceta demostró un experto dominio de los temas religiosos, históricos, ilustraciones para revistas nacionales (con medio centenar publicadas desde 1893, por ejemplo, en *Blanco y Negro*) y, sobre todo, de los temas militares de desfiles, maniobras, retretas y paradas, en la estela de Meissonier o de otros reporteros de las guerras europeas, en

---

46 AA.VV. *La Capitanía General de Aragón, 1711-2011*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2011, pp. 146-149.

47 Valenzuela La Rosa, José, «Los carteles de Unceta», *Forma*, Revista artística mensual. (Bilingüe, español-francés), Barcelona, 1907, pp. 86-98.

Fig. 19. M. Unceta: *Joven marroquí con un caballo y lagarto*, 1864. Museo del Prado.

un siglo que fue pródigo en ellas, como Constantin Guys, que lo había sido en la de Crimea. En la mayoría de estos cuadros, los protagonistas fueron los caballos, de variadas capas (como el alazán tostado árabe calzado, guiado por un muchacho marroquí), montados al trote por militares con pintureros uniformes, lo mismo en un desfile que en una carga de la caballería, de picadores dirigiéndose a la plaza, o reyes derrotados camino del exilio, como Boabdil, o al galope desenfrenado Don Rodrigo. Fue indiscutiblemente un destacado pintor animalista, género que trataron con parecido estilo verista otros muchos artistas, nacionales y extranjeros como Palizzi en Italia o Cusachs y el seguidor de Unceta, Segura y Monforte, en España.

Se puede emparejar en buena parte la trayectoria artística de Unceta con la de Josep Cusachs, su coetáneo, militar (como lo había querido ser el aragonés) y pintor de este género tan en boga, que trató con la variedad y soltura que lo hizo Unceta; *el pintor por excelencia de los caballos y los toros*, como lo definirá con acento cordial en la necrológica de *El Imparcial* (10-III-1905) su amigo Mariano de Cavia.

De todos los pintores aragoneses, fue el único, después de Goya, que tuvo dedicada, nada más morir, una calle con su nombre en el nuevo ensanche del barrio de las Delicias. En su ciudad se le honró, además, con una magna exposición antológica, de unas 250 obras, prestadas en su mayoría por coleccionistas locales. Tuvo lugar en el Paraninfo de la Facultad de Medicina y Ciencias, en octubre de 1905, a los siete meses de su fallecimiento, promovida desde la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.[48]

---

[48] Gascón de Gotor, Anselmo, *Tres pintores aragoneses* (Francisco Pradilla, Marcelino de Unceta y Anselmo Gascón de Gotor), Zaragoza, Tipografía Cervantes, 1948. García Guatas, M., «Una generación de pintores partida por el medio siglo», *Artigrama*, núm. 2, 2007. Sobre Unceta, pp. 634-642.

9. Fin de siglo con la más brillante generación de pintores aragoneses en Roma

A los más capacitados pintores de finales del siglo ya no les preocupaba la erudición artística, ni sabían nada de los Nazarenos, sino seguir el brillante estilo de Fortuny e intentar vivir de la venta de su pintura. Por eso se establecieron en Roma, algunos durante muchos años o de por vida, capital a donde acudían marchantes europeos y coleccionistas hispanoamericanos.

Sus biografías son historias bastante comunes a las de los otros pensionados que les acompañaron, de las que voy a desgranar algunos nombres: los valencianos Muñoz Degrain e Ignacio Pinazo, el sevillano José Villegas, heredero destacado del estilo de Fortuny, con el que había coincidido en Madrid en 1866, que residirá en Roma entre 1870 y 1900 (donde hizo toda su pintura orientalista), director de la Academia de España en 1898 y del Prado tres años

Fig. 20. *Mariano Barbasán, José Garnelo, Manuel Villegas y Enrique Paternina, sentados en el estudio de Garnelo en Roma*, 1890. Museo de Zaragoza.

después, lo mismo que lo había sido también Pradilla por breve tiempo; el valenciano José Garnelo, laureado en numerosas exposiciones y luego subdirector del Prado, el ilerdense Manuel Villegas, Mariano Barbasán, Hermenegildo Estevan, secretario de la Academia de España en Roma, José Benlliure, también su director, José Echenagusia, que enseñaba en la Accademia Gigi en via Margutta, por la que pasaron todos los pintores vascos y otros muchos españoles quienes, sin salirse de esa misma calle Margutta, celebraban, por ejemplo, las fiestas de disfraces en el Círculo Artístico Internacional, como en la de marzo de 1892.[49]

Hicieron todos ellos de la técnica pictórica la expresión de un estilo coincidente, luminoso y de pinceladas menudas, con el que abordaron asuntos muy parecidos de falso costumbrismo que gustaban a clientes y marchantes europeos.

A pesar de su carácter retraído, incluso hosco, pero generoso con los pintores principiantes, el prestigio de Francisco Pradilla (1848-1921) trascendió muy pronto al ámbito nacional y se alzará como uno de los artistas de mejor técnica o factura, como decían entonces, y en Zaragoza, el más sobresaliente después de Goya, aunque no fuera un artista tan popular como su coetáneo Unceta.

Se destapó su fama con el cuadro de historia *Doña Juana la Loca* (3,5 por 5 m) con el que alcanzó en la Nacional de 1878, a la que se presentaba por primera vez, la medalla de honor; la primera ocasión en que obtenía tan alta distinción un pintor joven de 29 años, pues en lo sucesivo se reservará el galardón a pintores consagrados con primeras medallas.[50] Le abrió las puertas del Senado para el encargo de otra pintura histórica, igualmente de enormes dimensiones, *La rendición de Granada* (1882), y las de la Academia de Roma y luego de la dirección del Prado, por breve tiempo.

Su paisano, el célebre comediógrafo Eusebio Blasco, firma habitual en la prensa madrileña para la que también Pradilla hacía dibujos, dejó estos apuntes entre los de varios personajes: «Valera es tieso, Alarcón es serio, Zapata es descuidado, Cánovas es antipático, Pradilla es sombrío.» Y dos frases más adelante:

---

49 *La Ilustración Española y Americana*, 22-III-1892. Se reprodujo en un grabado a doble página la representación de un café árabe, con una veintena de artistas españoles disfrazados de moros.

50 Pantorba, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, edición de Jesús Ramón García-Rama, 1980, pp. 110-111.

Fig. 21. Francisco Pradilla: *Nieblas de primaver*a, 1907. Col. Ibercaja. Zaragoza.

«de dibujantillo, ahora asombra en París». «Las obras de Pradilla son como él, producto de la meditación y de la corrección académica».[51]

Un joven Mariano de Cavia que afilaba la pluma del gran periodista que llegará a ser en la prensa local, le dedicará en 1879, después del éxito del lienzo de *Doña Juana la Loca*, un ensalzador soneto en el que lo elevaba a la misión de continuador de Goya: «digno rival de tu pincel fecundo / dijo así Apolo; sonriose el Arte ...». No podía faltar a la celebración del éxito del cuadro otro paisano, el dramaturgo Marcos Zapata, que compondrá un poema a «La Reina Loca», para las páginas de la misma revista que lo hará Cavia.[52]

Pero una vez superadas tan brillantemente estas pruebas de la pintura de historia, los temas y el estilo de Pradilla se configuraron en Roma entre la influencia de Fortuny, las preocupaciones por los efectos luminosos de cielos

51 Blasco, Eusebio, *Mis contemporáneos: semblanzas varias*. Madrid, 1886, pp. 25, 105 y 127.

52 *Revista de Aragón*, domingos 9 y 23 de marzo de 1879.

encapotados u ocupados por grandes cúmulos de nubes y los escenarios de las Lagunas Pontinas con sus figuras de pobreza y melancolía sentimental surcándolas en *sandalone*.[53]

Sin embargo, en un lienzo de plena madurez, *Tarjetero de mi estudio* (1916), presidido por un refinado jarrón azul de cerámica granadina con lirios, rosas y hortensias junto a un cestillo lleno de tarjetas de visita, parece que quiso pintar algo más que un espléndido florero: la remembranza de un tiempo político –el de la Restauración– que fue el de sus éxitos, aludido en dos tarjetas bien legibles, del conservador Cánovas del Castillo y del liberal Maura, y en un billete de este segundo, y una nostalgia por este género de las flores, de las que tantos apuntes de color tomó y para las que su sensibilidad y experta mano estaban muy bien preparadas, pero que había relegado por otros géneros mayores, como el de historia, con el fragmento de un boceto de un asunto histórico que asoma enmarcado al fondo de la composición.[54]

Hermenegildo Estevan (Maella, 1851-Roma, 1845) empezó su formación como pintor en Caspe con el ya mencionado pintor local Manuel Ros y en Zaragoza con Unceta. Colgará los estudios de Derecho y pasará a la Escuela Superior de Pintura, donde tuvo como maestro a Carlos Haes, decisivo para su actividad pictórica inmediata. Obtendrá una pensión para Roma en 1882, donde va a establecerse para el resto de su vida. Será de estos tres pintores aragoneses-romanos el más viajero y aficionado al ferrocarril, motivo presente en muchos de sus dibujos y en algún cuadrito, y el que más fluida relación epistolar, publicista y de cronista gráfico mantendrá con su patria –grande y chica– a través de revistas, zaragozanas o nacionales, sobre todo *La Ilustración Española y Americana*.

A la influencia de Haes se sumaron los contactos con la Sociedad Española de Acuarelistas que le llevarán a dedicarse al paisaje: marinas, playas, faros y vistas de Venecia, Bretaña, «paseos arqueológicos» por la campiña romana en los que las manchas de color se superponen al dibujo, o de Aragón en fechas bien tardías, cuando pasó el verano de 1935 en Jaca y pintó paisajes de los valles de Oza y Zuriza. Dejó un texto manuscrito, «Memoria sobre la pintura de

---

53 García Loranca, Ana y García-Rama, J. Ramón, *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz*, Madrid, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1987. Rincón, Wifredo, *Francisco Pradilla, 1848-1921*, Madrid, Antiqvaria, 1988.

54 Del Campo, Javier y Palencia, José María (comisarios), *Erlesene Malerei*. Obras escogidas. Colección Gerstenmaier. Catálogo de la exposición, Burgos, Caja de Burgos, 2011, pp. 44-47.

Fig. 22. F. Pradilla: *Tarjetero de mi estudio* (Oleo/lienzo, 103 x 61 cm), 1916. Col. Rudolf Gerstenmaier. Madrid.

paisaje», fechado en París en mayo de 1886, que se guarda en el archivo de la Academia de San Fernando.[55]

Precisamente lo traigo aquí a comentario por su dedicación a este género porque, por un lado, muchos de sus paisajes fueron pintados a la acuarela y, por tanto, del natural, aunque para otros se sirvió de la fotografía, que ha significado a Estevan como uno de los paisajistas más activos entre los discípulos de Haes, pero de trayectoria y calidad discontinuas. Y por otro, como una muestra más de la evolución de la visión del paisaje en España durante la segunda mitad del siglo, que quiero ilustrar, de manera muy comprimida, con estos tres ejemplos entre otros muchos más que podríamos aportar.

Uno sería desde una visión del romanticismo tardío el que nos ofrece el cuadro de Josep Armet: *Un país. Recuerdo del Pirineo* (1866), con una vista en forzado contrapicado, compuesta con todos los ingredientes del paisaje romántico desde el estudio: abruptas montañas, salto de agua bajo un puente, la figura de un joven con barretina, tumbado en lo alto de un murete en actitud ensoñadora.

Otro concepto posterior, el de los paisajes de Jaume Morera, seguidor de Haes, como en *Peñalara. Sierra de Gredos* (1904), con las cumbres nevadas vistas en una panorámica con la figura de un excursionista en el centro de una roca del primer plano.

En tercer lugar, los que plasmaba Estevan como instantáneas de rincones o llanuras atravesadas por el tren, por ejemplo en *La pavera* (Roma, 1883, Museo del Prado), y la luminosidad de los colores en pequeñas pinceladas, como los de la campiña y ruinas romanas, de los que reunió una selección de sesenta paisajes para la exposición que, ya octogenario, dio a conocer en enero de 1935 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Dos años más tarde la expondrá ampliada en Roma bajo esta significativa presentación: «Mostra personale di paesaggio dell'ottocentista spagnolo Hermenegildo Estevan», una especie de testamento estético de este pintor.

---

55 Lorente, Jesús Pedro, «Hermenegildo Estevan y la Academia Española en Roma», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*. Fundación Institución «Fernando el Católico» de la Diputación de Zaragoza, tomo XVI, 1990, pp. 91-106, en el que da noticia de esta memoria Estevan sobre la pintura de paisaje. Del mismo, «Hermenegildo Estevan, escritor y periodista», *ibidem*, tomo XVII, 1991, pp. 219-257. Del mismo, *El pintor y escritor Hermenegildo Estevan (Maella, 1851-Roma, 1945): un hito en la Academia española de Roma*. Zaragoza, Imprenta Provincial, 1995.

Fig. 23. Mariano Barbasán: *El pintor*, 1895. Col. particular.

Pero para entonces, ¡cómo habían cambiado el arte y la pintura en París, Berlín, Madrid o Barcelona![56]

La influencia de Fortuny y el estilo más próximo de Pradilla los incorporará magistralmente a su pintura Mariano Barbasán (Zaragoza, 1864-1924) desde su estancia en Roma, pensionado por la Diputación en 1888, donde va a pasar la mayor parte de su vida. Hizo la pintura que le solicitaban los marchantes ingleses y alemanes o de Buenos Aires y Montevideo, donde expuso con un completo éxito de ventas. Es decir, se centró en escenas populares con paisajes de los pueblos del Lazio y de sus alrededores recorridos por rebaños y campesinos en las faenas de cada estación y en los días de mercado en Anticoli Corrado, donde tenía casa, Saracinesco, de donde era su esposa, o Subiaco, de donde procedían también muchas de las jóvenes *ciociare*, que se ofrecían en Roma como modelos a los pintores.

---

56 García Loranca, Ana y García-Rama, J. Ramón, *Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja y Guadalajara,* Zaragoza, Ibercaja, 1992, pp. 88-98 y bastantes ilustraciones de pinturas de paisajes.

Fig. 24. M. Barbasán: *Plaza de Anticoli Corrado bajo la nieve* (gouache), 1900. Col. particular. Zaragoza.

Fue su pintura una prolongación virtuosa de la pintura decimonónica de brillante colorido para una clientela internacional que concluirán su ciclo estético con la nueva pintura renovada desde el postimpresionismo y después del mazazo final de la Gran Guerra.

Mariano Barbasán fue, ante todo, un artista divertido y de buen humor, que sabía divertir a los amigos a la guitarra y pintándoles cartas y tarjetones festivos, amigo de muchos pintores pensionados, como el sevillano López Cabrera, padre del que será su primer biógrafo, J. López Jiménez (que firmará sus crónicas y libros como «Bernardino de Pantorba»). En esta línea de amenidad hay dos aspectos en su actividad pictórica que hasta ahora se han comentado de pasada: los temas políticos de actualidad, interpretados con imágenes de humor, y los pequeños cuadros de fantasías medievales y de asuntos musicales-teatrales, zarzuelas, óperas o de aquelarres filatélicos, de moda también entre algunos pintores españoles en Roma, como su rival Benlliure.[57]

---

57 Pantorba, Bernardino de, *Mariano Barbasán*. Edición crítica y documentación de la edición de Madrid en 1939 por García Guatas, M., Zaragoza, Caja de Ahorros, 1984.

Un ambiente artístico en aquella Roma (capital del Reino de Italia desde 1871, con poco más de doscientos mil habitantes) de pensionados españoles seducidos por la pintura brillante de toques menudos y empastados, de marchantes europeos que acudían a aquel mercado internacional a comprarla y de camaradería e influencias compartidas entre aquellos pintores en las diversas academias donde podían practicar con modelo el dibujo y la pintura del natural.[58]

Una fotografía de 1890 en el estudio de Garnelo ilustra de modo cabal aquel ambiente y sirve de colofón a este artículo. Sentados ante su enorme lienzo *Duelo interrumpido*, los pintores Mariano Barbasán, José Garnelo, valenciano, Manuel Villegas, de Lérida, y el malogrado Enrique Paternina, de Haro.

Como éste, otros muchos documentos fotográficos sobre papel o impresos en revistas dan testimonio fiel del ambiente en que trascurrió el final de la pintura decimonónica en Roma, entre la influencia de Fortuny, prolongada hasta su extenuación, y el repertorio de asuntos de la prolífica pintura costumbrista.

---

58 Mattitti, Flavia, «La Roma de Ignacio Pinazo», *Ignacio Pinazo en Italia.* Catálogo de la exposición. Comisario F. J. Pérez Rojas, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 211-225.

C. S. I. C.

CÁTEDRA GOYA

ÚLTIMAS PUBLICACIONES

- *Las Artes en Aragón en la época de Fernando el Católico* (1993).
- *Las Artes plásticas en Aragón en el siglo XVIII* (1995).
- *Difusión del Arte Romano en Aragón* (1996).
- *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo* (1997).
- *Los monasterios aragoneses* (2000).
- *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco* (2002).
- *Historia y política a través de la Escultura pública, 1820-1920* (2003).
- *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar* (2004).
- *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura* (2005).
- *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía* (2006).
- *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* (2007).
- *Arte y vida cotidiana en la época medieval* (2008).
- *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea* (2009).
- *El barroco en las catedrales españolas* (2010).
- *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles* (2012).

colección
actas.
institución
fernando el
católico

En este volumen se reúnen las lecciones impartidas en el XVI Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en octubre del año 2012 en el que, con el título de «Arte del siglo XIX», se analizaron aquellas manifestaciones artísticas que se desarrollaron con mayor amplitud a lo largo de un siglo tan significativo como fue el siglo XIX, de tan grandes transformaciones sociales.

Destacados estudiosos y docentes en Historia del Arte del siglo XIX procedentes de la Universidad, del mundo de los Museos y de la investigación, participaron en este nuevo curso de la Cátedra «Goya» que quiso ser una actualización de los estudios dedicados a la escultura, tanto la imagen devocional como el monumento conmemorativo, a la pintura figurativa y de paisaje, al dibujo, a la fotografía, a la literatura de viajes en relación con el patrimonio artístico de la época, sin olvidar el ambiente que rodeaba a los artistas, abiertos a nuevos espacios expositivos como reflejo de la sociedad que les acoge.

INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO

DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA