

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.

I. 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 a 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 reprimaron 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. Transcribe 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 Rius 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 quedarán 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 este-la 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 Boroa, 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 González, 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.

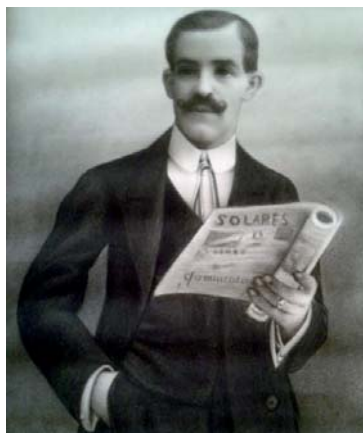


Fig. 5. Tomás Fierro: *retrato de Victor Lacambra*, 1914. Antigüedades Buil, Barbastro.



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 González 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 González 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 Ezquerro (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 Ilustrado*. 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 edição, 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 professionnelle, 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)*. Antiquaria 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 España³⁶ y, naturalmente, también en el Principal de Zarago-

³⁶ BRAVO, Isidre, *L'escenografía 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.

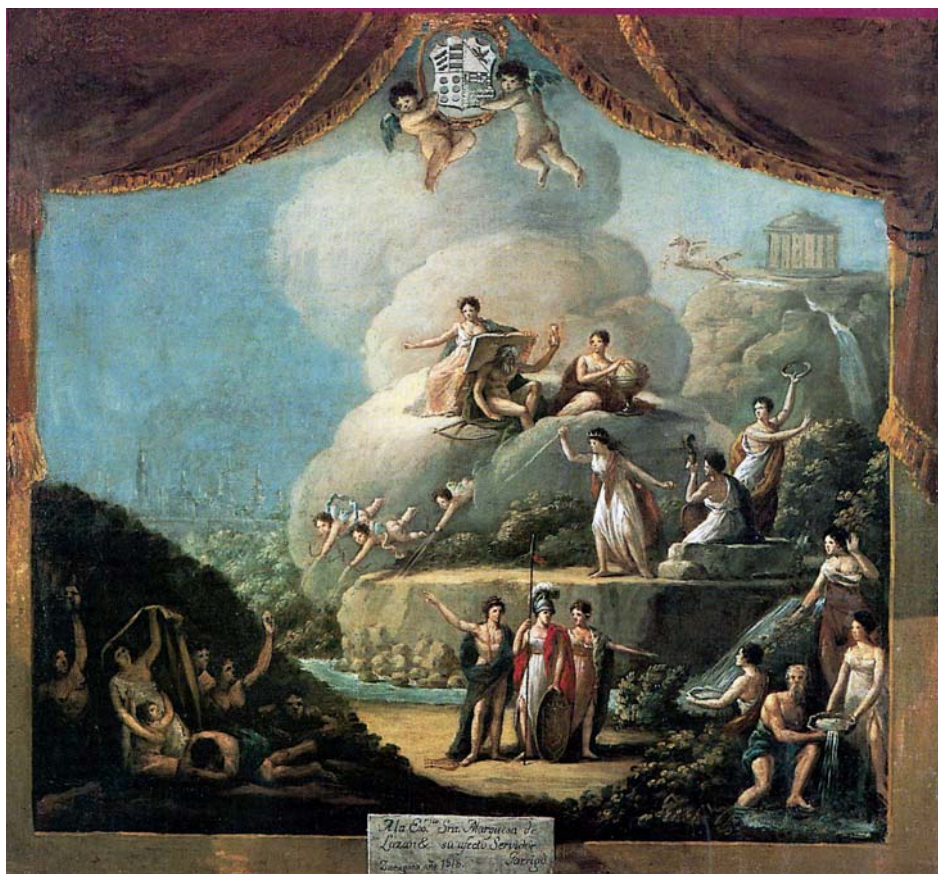


Fig. 13. Cristóbal Garrigo: *Boceto para el telón de boca del Teatro Principal*, 1818.
Col. particular. Zaragoza.

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 Pedro Valls.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 Amérgo (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, Amé-rigo 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», *Artígrama*, 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 alzó 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 destacó 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 primavera*, 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 cuadrado, 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, Antiquaria, 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 ensañadora.

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 MATTIOLI, 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.