

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2 . º É P O C A

Año 1949 - N.ºs 36-37-38



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. 545



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN.

EN LOS TALLERES DE LA ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES GRÁFICAS,
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Época
Año 1949



Tomo XI
N.ºs 36-37-38

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1949

JULIO-AGOSTO, SEPTIEMBRE-OCTUBRE, Y NOVIEMBRE-DICIEMBRE

Núms.
36-37-38

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excm. Diputación Provincial.—Don Cristóbal Bermúdez Plata.—D. Angel Camacho Baños.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova Hoppe, Secretario de la Excm. Diputación Provincial.—Director: Don Luis Toro Buiza.—Secretario: D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

ARTICULOS ORIGINALES

Págs.

Higinio Capote.— <i>Los poetas románticos sevillanos</i>	9
José Guerrero Lovillo.— <i>Los pintores románticos sevillanos</i>	35
P. Enrique de Vargas Zúñiga, S. I.— <i>Iconografía artística de San Ignacio de Loyola en Sevilla</i>	85
Juan Rodríguez Mateo.— <i>El villancico español</i>	113
Hipólito Sancho.— <i>Un dominico de pro</i> (I)	133

MISCELANEA

Antonio Domínguez.— <i>Un documento sobre la antigua Cofradía de los Estudiantes</i>	151
Miguel Sánchez Romero.— <i>Versión lírica de la elegía primera del primer libro de Tibulo</i> .—DIVITIAS ALIUS FULVO SIBI CONGENERAT AURO..	155
Adolfo Rodríguez del Rivero.— <i>Despojos Reales en Jerez</i>	163
***.— <i>Concurso de Monografías</i>	169
LIBROS	171
CRÓNICA.— <i>Noviembre y diciembre, 1944</i> , por el Cronista Oficial de la Provincia	183

ARTÍCULOS ORIGINALES

LOS PINTORES ROMÁNTICOS SEVILLANOS

ESTE trabajo no es propiamente un trabajo de investigación ni tampoco una pura experiencia literaria. De acuerdo con el espíritu de la convocatoria de los premios para los Juegos Florales, y teniendo en cuenta asimismo el tiempo que la antedicha convocatoria concedía para la redacción de los trabajos, lo que aquí se intenta es simplemente realizar una síntesis valorativa y una interpretación de aquella pintura, cosas ambas ciertamente necesarias. En su día, con más caudal de información, que exige una tarea cuya dificultad y lentitud no se oculta por estar la mayor parte de las obras pictóricas en propiedad particular, es propósito del autor acometer la redacción de una obra de mayores vuelos en que los pintores románticos sevillanos se estudien en un plano adecuado tanto de información como de crítica, y siempre en función de una época tan maravillosa como les fué dado vivificar a través de sus lienzos.

Por todo ello los justos alcances de este trabajo actual no pasan más allá de los límites de un ensayo. A fin de cuentas, es así como aparece definido en el anuncio de la convocatoria. Y como tal ensayo, y al mismo tiempo, en lo que la palabra lleva como expresión de obra preparatoria, deberá aceptarse.

Ahora bien, este criterio es suficiente para exponer toda una serie de espléndidas confesiones como las que hicieron ante el lienzo aquellos pintores que sin dejar de ser fieles a una brillante tradición, vinculada a la gloriosa escuela sevillana, fueron también y en alto grado, hijos de su época, turbia, abigarrada y pintoresca, cuyas inquietudes, en toda su complejidad y riqueza de contenido, supieron registrar y transmitir.

Al mismo tiempo el autor quiere hacer constar que con este ensayo, dentro de sus limitaciones, viene a rendir un cálido homenaje a un pasado artístico lleno de esplendor. De ahí que no haya sabido ocultar—tampoco lo ha querido—que todo él está mediatizado por un fervor absoluto hacia una época y unos artistas que tan cumplida muestra dejaron de su temperamento en un ambiente tan movido y tan agradable a la vez.

Por último, quiere asimismo exponer públicamente el autor su agradecimiento al Ateneo de Sevilla y al Jurado que discernió el premio y que estaba integrado por los señores don Alfonso Grosso Sánchez, don Juan Miguel Sánchez Fernández y don Agustín Sánchez-Cid Agüeros.



EL ROMANTICISMO

El romanticismo español, abigarrado, denso y de una gran complejidad, requiere por lo mismo una definición que no cabe en estrechos márgenes. Junto al inevitable sentido melancólico del vivir, mediatizado por fuertes dosis de fantasía, el romanticismo español es típicamente revolucionario, como correspondía a la agitada época en que vivió. La mejor definición del romanticismo la dió el propio Larra. El romanticismo es según él la apoteosis de la libertad: «libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia, he aquí la divisa de la época».

Efectivamente en el arte campea la libertad más absoluta; el artista es un ser completamente libre, no sometido a ningún mecenazgo, lo

que equivale a decir, como ya apuntó Lafuente Ferrari, que no tiene misión propia. Tan rara situación se disfraza con fórmulas aparentemente brillantes, tales como «el arte por el arte» de Gautier o «la religión de la belleza» de Ruskin. Pero en el fondo se encubre un calvario verdadero para el artista y un proceso de penuria y de angustia para el arte.

En ocasiones los frutos fueron espléndidos como aquí ha de verse. Pero casi siempre la criatura de arte nació de un parto doloroso.

Con esto queda esbozada la tónica del momento. En las páginas que siguen se amplía este contenido.

EL YO ROMÁNTICO

Quizá el fenómeno más interesante que lleva aparejado consigo el romanticismo sea la proyección de la propia personalidad del artista sobre el mundo que le rodea. La consecuencia en sí es fácilmente conjeturable. El mundo exterior se valora en función de la propia intimidad del artista. Nos explicamos ahora esas deformaciones a que tan dados eran los pintores del romanticismo. El artista ve su mundo enderredor como un reflejo de su mundo interior, que es el que da la norma y estilo de toda posible valoración. Sea cual fuera el lado a considerar siempre habrá de proyectar hacia fuera su propia personalidad. Y es así cómo surgen esos paisajes siniestros o misteriosos unas veces, y otras de una rutilancia luminosa tal, que la obra se convierte en una maravillosa sinfonía de colores. Y es así también cómo se pone de relieve toda la maravillosa fantasía del artista, a quien ya no le interesa la reproducción fiel de la realidad, sino reflejar la impresión que aquélla le ha producido. Atento a estas miras y para sacar más partido del tema que toca habrá de exagerar las proporciones y los contrastes de luz para llevar así al espectador esa nota de misterio y de encanto que produce toda la obra.

Esta es la postura de artista libre de toda suerte de trabas. El idealismo romántico, servido por una libertad sin límites es capaz de acometerlo todo. Pero no de resolverlo. El choque dramático con la realidad es un hecho que no tarda en producirse. El mundo soñado y el mundo real son completamente distintos. Y los dos únicos medios de salvar este abismo son, o la evasión hacia la soledad y el silencio—la solución becqueriana en Veruela—o el suicidio, también soledad y silencio provocado por una bala, que tal fué la solución que dió Larra a su angustia del momento.

La soledad.

El artista romántico es un ser amante de la soledad en tanto y

cuanto ésta es exponente de un estado irreprimible de tristeza, cuya voluptuosidad se guarda egoistamente para sí mismo. Es la sensación que de una manera clara se advierte en ciertos cuadros románticos, retratos fundamentalmente, en que se percibe que el modelo vive a solas consigo mismo, con sus pensamientos, en un mundo de brumosas geografías y una historia desvaída, en que lo único que se impone es el soliloquio. Con razón pudo decir Eugenio Montes que «romanticismo era conciencia de soledad y clasicismo conciencia de compañía».

En un paisaje de ruinas inanimadas, como alguna vez vieron a España los románticos, la silueta del artista, ya pintor o poeta, define ese ambiente de suprema e íntima soledad. Es el tiempo en que un escritor se firma «El Solitario», el tiempo de las *Delicias de la Soledad* de Arolas, o sin ir más lejos, de *Las cartas desde mi celda*, que provoca en el ánimo la sensación del cenobio cartujano. Todo ello no hace sino afirmar esa visión que nos proporciona esas estampas románticas—mole catedralicia, claustro recogido lleno de malezas o cipreses, castillo ruinoso—en que no se ve un ser viviente y en que forzosamente hay que imaginar algún fantasma dueño y señor de aquel mundo deshabitado.

El sentimiento.

El romanticismo es también el triunfo de lo cordial sobre lo cerebral. Con esto ya queda dicho cómo surge en un primer plano valorativo la noción del sentimiento. Ortega y Gasset ha escrito a este efecto: «Abiertas las poternas de la prisión donde estaban aherrojados y en esclavitud los sentimientos, saltan éstos sobre la existencia como sobre una presa, derriban con su fuego la vida congelada, y, enardecidos, lo incendian todo: la política y la ciencia, las artes y el trato social. Al revés que en la época anterior, cada hombre va inclinado sobre sus propias emociones, puesto el oído atento a la fluencia sentimental que mana de su viscera cordial. Todo el mundo se siente presa de una pasión, generalmente dolorida y fatal».

Se ha exaltado aquí este aspecto sentimental de la época porque es bien sabido cuánta es su influencia en la gestación de la obra de arte. Sentimiento y sensibilidad contribuyen, en lo que tienen de común, a la definición absoluta del artista y su obra.

La gloria.

Acicate en medio de su penuria y luz en medio de su oscuridad, la voluntad de gloria que en todo momento se percibe en el artista román-

tico, ilumina toda su vida, aun cuando al final se convierta en un destello de tragedia. Por nada el hombre accedería a confundirse con la multitud vulgar y anodina, ser «un árbol más en una alameda», como decía Larra. Es así que este afán de supervivencia se convierte en centro principal de su vida. Puesto que el mezquino cuerpo tiene decretada ya su muerte, quizá en un medio pobre y triste, al menos será un consuelo pensar en la supervivencia de una fama, aunque muchas veces sea póstuma.

En definitiva este sentimiento no es más que un reflejo de la exaltación de la propia personalidad, al mismo tiempo que un síntoma de la insatisfacción constante en que vive el hombre del romanticismo. La personalidad del artista quiere ser calibrada en cada instante. Por eso se prodiga más y más la obra firmada y el anonimato llega casi a perderse.

LA CIRCUNSTANCIA ROMÁNTICA

En el romanticismo el hombre no lo es todo. Hay siempre tras él un fondo de perspectivas infinitas, algo de ambiente insondable, de rompi-mientos complicados, todo lo cual se aumenta considerablemente ante un juego maravilloso de luces propicias a los grandes claroscuros. Esta es brevemente apuntada lo que constituye la circunstancia romántica. Ahora veremos uno a uno los factores que la integran.

El paisaje.

El siglo XIX trae, poco a poco, el sentimiento amoroso hacia la naturaleza en justa reacción hacia el odio que le habían mostrado los neoclásicos. Ahora el romanticismo trae al arte la naturaleza en sí misma, no como accesorio. Por eso resulta altamente instructiva la consideración del paisaje en función de la propia idiosincracia romántica.

El espectáculo soberano de la naturaleza bravía, en plena libertad es ya un tópico en el arte y en la literatura. Y ello es así, en principio porque a la sensibilidad de la época aparecía como de efectiva grandiosidad la acción de la naturaleza irrespetuosa con el legado de los siglos y arrollando todas las vallas que se le opusieran.

Hay después un segundo aspecto en esta valoración paisajística y es, como decía Díaz Plaja, que el paisaje constituye para el artista romántico la circunstancia de su yo, la aureola de su egocentrismo, espejo de su incesante tortura. «Por ello—dice—su paisaje no es nunca un paisaje escueto: sobre él, alrededor de él, hay algo que el ojo no ve, pero que el corazón no puede dejar de adivinar: la tristeza, el misterio, la melancolía».

El nocturno.

Amante férvido de la noche el hombre del romanticismo ha hecho de ella tema predilecto en la expresión de su intimidad con una fuerte acentuación lúgubre unas veces, y otras en lo que el nocturno tiene de serena placidez y sosiego.

Ahora bien, esta temática está reservada casi exclusivamente a lo literario y a lo musical porque en lo pictórico, apesar de la maravillosa plasticidad de la escenografía nocturna y lunar, apenas tiene vigencia. Sin embargo, por la repercusión ideológica tan vasta que tiene en todo el proceso romántico, se recoge aquí brevemente.

Las ruinas.

Como consecuencia de la valoración de la naturaleza es característico de este momento la afición a las ruinas. Y no es tan solo por el clima de sombrío pesimismo que producen, sino también porque se consideran como la victoria de lo natural sobre el mundo artificial, la venganza de la naturaleza contra la fuerza que intentó dominarla, la rebelión contra el espíritu que trató de conformarla a su propia esencia.

El romanticismo consideró también a las ruinas como la droga que exaltaba la fantasía, invadiendo el espíritu de intensa melancolía y evocando necesariamente la fragilidad de las cosas terrenas en un plano muy próximo a la meditación ascética. Pero también el romanticismo ve en ellas un mero factor estético de gran virtualidad en la pintura y en el grabado.

Entonces su valor emotivo sube al máximo y es también la ocasión, como se observa en la prosa de Gustavo Adolfo Bécquer, de valorar a un pintor que hacía unos paisajes espirituales salpicados de ruinas maravillosas. Se llamaba Claudio de Lorena, y aunque vivió en el siglo XVII, sus obras podría firmarlas cualquier pintor romántico. Engenio D'Ors dijo de él que allí había un prenuncio remoto de Chateaubriand.

El tema sepulcral.

Justamente por lo que la época tiene de pesimista y de un pesimismo hasta cierto punto cercano al pesimismo barroco, el tema sepulcral habrá de abordarse con relativa frecuencia en la pintura, ya sea de una manera más o menos abierta. Sin embargo, en la escuela sevillana, pese al precedente grandioso de Valdés Leal con sus «Postrimerías», el tema no tiene gran predicamento entre nuestros pintores.

La mujer.

En cambio otra temática, tan sentida por la Edad Media y también por el romanticismo, cual es el ideal femenino, sí tiene en la pintura sevillana una valoración efectiva que se traduce en una brillante galería de retratos en que el modelo se idealiza unas veces en gran escala y otras se deja intacto porque en sí lleva ya todos los cánones de la idealización.

Respecto a la época neoclásica, el romanticismo significa una superación en lo que afecta a la consideración de la mujer. «La época romántica—escribe Ortega y Gasset—descubre una nueva calidad de amor. El siglo XVIII había significado en este punto un evidente retroceso. El imperio de la razón no dejó exento este territorio, y vertió sobre los tiernos afectos su período glacial. Fué el amor del XVIII frío erotismo, sensualidad exquisita y refinada nada más. ¡Qué diferentes de aquellas damiselas casi inverosímiles, deliciosas porcelanas, maravillas de humana cerámica, cabecitas de agudo y claro pensar, donde anidaba un alma sin temperatura—estas otras damas aquí retratadas, sin duda, menos graciosas y brillantes, pero que dejan entrever posibilidades de fuego entusiasta y ardiente sacrificio!».

El romanticismo siente predilección por el tipo esbelto, un tanto exótico, nórdico mejor. Una Ofelia rediviva, arquetipo de la humana perfección, pues que la belleza física se aureola de todas las gracias; un ángel de luz en figuración celestial con poder creador del cielo o el infierno del enamorado. La mujer es para el romántico, antes que nada, una creación subjetiva.

El choque con la realidad viene a destruir todo el brillante artificio tejido en la vehemencia pasional. Entonces, con el desencanto, forzosamente se ha de pronunciar la frase que Valeriano Bécquer deslizó al oído de su hermano:

—¡Tenías razón! ¡No era Ofelia!

La fuga hacia el pasado.

Valoración de la Edad Media.

No quiero hacer mucho hincapié en este apartado, pues que es quizá el que más se ha llevado y traído.

En el duro choque contra la realidad circundante el artista inicia la fuga hacia el pasado donde encuentra seguro refugio para su espíritu atormentado y un panorama amplísimo para su fantasía desbordada. La Edad Media, con su espíritu caballeresco, fuertemente visual

y colorista, era un incentivo grande para el artista romántico. A título de mera documentación transcribo aquí unos fragmentos de Zorrilla, dedicados a Villaamil, que ilustran admirablemente la tónica del momento:

«Tú tienes en tus pinceles
Derruidos monasterios
Con aéreos botareles
Y afiligranado altar
Tienes torres con campanas
Y transparentes labores;
Castillos con castellanas
Que aguardan a su señor;
Y bóvedas horadadas,
Y silenciosas capillas,
Donde en marmóreas almohadas
Yace el muerto fundador.
Y antiquísimas ciudades
Que, por el tiempo roídas,
Cuentan al tiempo verdades
Que él se desdenea escuchar».

EL ROMANTICISMO Y EL ARTE

El romanticismo trae consigo en la esfera del arte, como en otras esferas, una visión completamente distinta y muchas veces antagónica, a todo lo que antes se había valorado. El arte ya no tendrá en lo sucesivo esa unidad inquebrantable que hasta ahora ha constituido su mejor definición, sino que pasará a ser reflejo de diferentes estudios espirituales.

Por lo pronto se plantea ahora una lucha entre la nueva manera de ver y la tradicional. Es aquí donde se inicia ese ambiente de antagonismo que habrá de culminar en la aparición de los impresionistas, en la famosa *batalla del impresionismo*, librada en París desde 1860 a 1890. Pero lo que cae fuera de duda es que todo esto se planteó y en parte se resolvió en la figura de Goya, quien de una manera inconsciente preparó el terreno a la pintura romántica.

El fenómeno más interesante que ahora se esboza es la abierta oposición entre una sensibilidad avanzada y un gusto retrasado y ello impone en el normal desenvolvimiento del arte condiciones nuevas. Ciertamente han ocurrido acontecimientos graves capaces de alterar la sensibilidad más firme y una nueva situación cultural ha sucedido a la que acaba de fenecer. El arte vive en una febril situación revolucionaria y el artista ya no depende en su *modus vivendi* de instituciones seculares,

cuales la Iglesia, la Monarquía o la Aristocracia, sino que ahora es libre, o lo que es lo mismo su nuevo dueño, tan tiránico como el que más, es el público, de cuyos favores necesita y ha de solicitar, a través de Exposiciones, Medallas, Jurados, etc., lo que quiere decir que su lucha es más intensa y más dramática, pues esforzándose en la conquista de fama y honores en condiciones ciertamente duras, desamparado de toda organización social, sólo ha de atender tanto a subsistir físicamente como a subsistir artísticamente en un magno esfuerzo en que se le exige, por imposición, la servidumbre de la originalidad.

Este es el panorama que presenta el 800 en el arte. La conquista de la gloria, supremo ideal romántico, obliga a los jóvenes artistas a dar realidad a sus ilusiones, primero en la capital de España; después en París y en Roma. Tal vez esta circunstancia sea un antídoto a la formación de las escuelas provincianas. Pero con todo la escuela sevillana ha conservado una efectiva personalidad.

PERFIL DE LA ANDALUCÍA ROMÁNTICA

Sobre un fondo de viejas catedrales, sombríos castillos roqueros, profundos precipicios, alguna que otra alcazaba mora presagio de alhambras no soñadas, en laberintos de arabescos, se recorta el perfil alegre y colorista de la Andalucía romántica. La tentación para penetrar en su recóndito secreto, no puede ser mayor. Ese magnífico secreto bético, en el que ya bucearon admirablemente Ortega y Gasset y García Gómez, espera aún la coronación del esfuerzo. Este capítulo de los pintores románticos sevillanos es tan sólo una parte de tan grandioso tema. Habría que investigar también en los secretos de la raza, de la historia, del folklore, de la literatura, de la música, del arte. Sólo así podríamos tener una imagen justa y completa de lo que representa en todos sus aspectos Andalucía, y dentro de ella Sevilla.

La Andalucía romántica se abre ahora en toda su esplendor, en su maravillosa resonancia, barruntos de la música de Albéniz o Falla, a estos pintores que vienen de allende el Pirineo o por Cádiz y Gibraltar. España toda, era ya un país de turismo artístico al igual que Italia o el Oriente por obra y gracia del romanticismo. Se acaba de operar el descubrimiento de España en el sentido del país de la luz y del arte. Este descubrimiento es más reciente que el de Italia. Es verdad que ya un grupo de artistas franceses había venido a España con Felipe V, pero no es menos cierto que se mostraron refractarios a la captación del ambiente. Eran más que nada pintores palatinos, retratistas y, de todos ellos, sólo había sabido ver el paisaje y la luz de Castilla aquel Miguel Angel Houasse, cuya revalorización se está dando en nuestros días y que hoy nos parece tan moderno.

Después ya habrá que esperar a que haya pasado el glorioso paréntesis de la Guerra de la Independencia. La defensa heroica de los españoles contra Napoleón creó un estado de gran curiosidad hacia todo lo español, y el mismo Chateaubriand vino a sellar esta naciente propaganda, con la que caravanas de entusiastas empiezan a desbrozar los itinerarios artísticos.

Claro que con lo difícil de las comunicaciones ciertas regiones quedan al margen de estos itinerarios. Pero Andalucía y concretamente Córdoba, Granada y Sevilla, son las que más poder atractivo ejercen. Granada pudo competir con Sevilla porque Chateaubriand volcó sobre ella buena parte de su entusiasmo. Pero lo que Sevilla pierde en Literatura lo gana en el terreno pictórico. En principio los artistas están atentos más que nada a la evocación arqueológica y de esta postura han quedado libros como el de Laborde, Girault de Prangey o el del barón Taylor. Este último repitió su visita más tarde acompañado de dos artistas en quienes el ambiente dejó profundas huellas: eran los pintores Dauzats y Blanchard. En 1832 viene Delacroix, inquieto, apasionado, trágico, profundo. Hizo un viaje relámpago y accidental, de poca trascendencia. En el mismo año y el siguiente viene David Roberts, tan vinculado a la figura de Villaamil. Después vienen los franceses Boulanger y Dehodencq, que tanto partido sacan de Sevilla.

A partir de estos años se pone de moda el viaje a España entre los escritores. Es el tiempo de Borrow, de Gautier, de Ford, de Dumas, de Quinet y de Washington Irving, cada uno de los cuales contribuyen a su manera a difundir sus visiones de la Andalucía romántica, visiones pródigas en bandidos, precipicios escalofriantes, sierras sombrías e ignoradas, mujeres de labios rojos y ojos negros y brillantes y en que el español aparece inexorablemente como una mezcla extraña de violencia, fatalismo, hidalguía y superstición.

Con todo, pese a incomprendiones y alguna que otra impertinencia como se observa en las impresiones literarias, o al falseamiento pleno de pintoresquismos que se da en lo pictórico, quede al menos la conciencia de la seducción intensa que sobre estos artistas ejerció Andalucía, esta Andalucía en plena explosión colorista, fabulosamente exótica y siempre atractiva, cuya salvación artística se impusieron. De esta Andalucía, tan admirada, ha podido escribir García Gómez: «¡Maravillosa Andalucía de los románticos!» Washington Irving la ve con los mismos ojos de los pintores y grabadores de su tiempo, hoy tan en boga. Exageran un poco la altura de las montañas, la pendiente de los precipicios o la desolación de los páramos; aborrascan los cielos un tantico demasadamente. Pero luego, aunque es escala reducida, alegran los detalles y saben pintar con nitidez el rojo de los jaeques de los burros o el verde de las graciosas basquiñas; fiestas de color donde sólo son negros los trajes de los viejos, los ojos de las mozas y las patillas de los galanes».

LA DETERMINACIÓN DEL ROMANTICISMO EN LA PINTURA SEVILLANA

A todo lo largo del siglo XVIII, la escuela pictórica sevillana se consumía en un clima de esterilidad absoluta. La gran época, el siglo XVII, se esfumaba en las nieblas del pasado. No quedaba ni reliquias. La Academia que fundó Murillo quedó sin continuadores por más de setenta años. Pero, apenas iniciada la segunda mitad del siglo, el pintor Juan José de Uceda y el platero Eugenio Sánchez Reciente decidieron abrir por su cuenta una Academia en el taller del segundo. Si el éxito artístico de aquella naciente academia no es perceptible por ningún aspecto al menos sí cabe decir que el éxito de matrícula fué extraordinario ya que poco tiempo después fué preciso buscar nuevo local y pensar en la manera de ampliar el número de sus protectores para atender a sus crecientes gastos.

Destacó por su celo en pro de la Academia el Oidor de la Audiencia y Alcaide de los Reales Alcázares, don Francisco de Bruna y Ahumada, cuyo entusiasmo por las bellas artes es bien notorio, llegando a reunir una espléndida biblioteca con sus colecciones anejas de pinturas, mármoles antiguos, medallas y gabinete de Historia Natural. Bruna buscó para la Academia un local adecuado a sus funciones y lo encontró en la calle de las Sierpes, frente al convento de San Acasio, y gestionó la protección del Rey D. Carlos III, que la concedió en 1779. Así dotada esta Academia, en la que se enseñaban las tres nobles artes, persistió hasta mediados del XIX, pagándose de los fondos del Alcázar los gastos de sostenimiento, premios de los alumnos, etc...

Sin embargo, la Academia no lanzó al mundo de la fama ningún genio y ello es debido quizá al ambiente de pobreza y decadencia artística reinante y al rígido academicismo de sus sistemas. Es lo cierto que ni siquiera el aletazo de una personalidad tan vigorosa como la de don Francisco de Goya en su viaje por Andalucía (1796 y 1797), pudo sacudir aquel ambiente de inercia y vulgaridad en que se debatía el panorama artístico, de forma tal que es de todo punto imposible señalar ninguna personalidad que pudiera constituirse en un Alenza o un Lucas sevillano. Por el contrario a esta tónica tan deficiente corresponden figuras tan grises como la de *Vicente Alanís* (1723-1803), profesor en la Academia de Bruna, de quien es un cuadro de nuestro Museo, en tamaño académico, representando un pasaje de la vida de Hernán Cortés; *Juan de Dios Fernández*, primer director de pintura a partir de 1793 en la antedicha Academia, y de quien es otro cuadro de asunto también cortesiano en el Museo; *Francisco Gutiérrez*, profesor también en la misma Academia, maestro de Esquivel, y tal vez de don José Domínguez Bécquer, y del que, sin embargo, no encuentro la menor noticia en los repertorios

biográficos, lo que es indicio de su escasa significación; *Arango*, que según Gestoso floreció a fines del XVIII y principios del XIX, autor de un lienzo, en nuestro Museo, de asunto mitológico en que el ambiente neoclásico se funde con el romanticismo, ya que se advierte el tema sepulcral (dos cadáveres de hombre y mujer al lado de un monumento funerario y al fondo un paisaje melancólico e inquietante con la perspectiva de un río); *Joaquín Cortés*, otro director de la Academia, autor de un retrato conservado en el Museo y que representa al anticuario Sir William Hamilton, copia hecha en 1796 del original de Pompeo Battoni. De esta atmósfera tan anodina se escapa tan solo *Juan Espinal*, fallecido en 1783, que en la cúpula de la Colegiata del Salvador y en los lienzos del Museo procedentes del monasterio de San Jerónimo dejó muestras de su talento.

Sin embargo, el intento de renovación no tardaría en producirse. Mattoni, en su discurso en la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, el 17 de mayo de 1891, proclamó la triste realidad anterior y añadió: «Mas al fin llegó el día en que el cielo del arte patrio brilló con nueva y refulgente luz al aparecer artistas de extraordinario talento».

Ahora bien, estos artistas venían también imbuídos de un credo estético nuevo, se producían de una manera hasta entonces inadmisibles, reflejando un complejo de inquietudes muy diversas y de un tono diferente al que hasta entonces se había escuchado. Iba a comenzar el imperio de la pléyade romántica en el dominio del arte pictórico.

Límites estilísticos.

Por lo pronto ¿cuáles son los rasgos que definen a la nueva pintura? Hay a no dudar ciertas características generales que afecta la nueva tendencia y que ya, aunque brevemente, han sido resumidas, pero interesa más a nuestros fines la exposición de estas tendencias en el ámbito de la pintura sevillana.

Indudablemente el clima artístico sevillano ha sostenido a través del tiempo una incontestable unidad. Este hecho artístico cierto, de firme realidad en toda su extensión es lo que se ha venido llamando «Escuela sevillana». La especial disposición para captar la belleza, en una tierra que es la belleza misma, ha sido forzosamente un fenómeno de una entidad tal que lógicamente la Historia del Arte había de registrarlo. Y así la estructuración a través de los siglos de esa manera de ser en el arte, de esa idiosincracia estética, es la determinante del concepto «Escuela sevillana». Sevilla, ciudad artista por excelencia, constituye una provincia no del todo explorada en el panorama artístico español. Y justamente en el período romántico su capacidad de expresión, lejos de agotarse

después de tantos días de esplendores cercanos aún, se remoja al contacto de situaciones nuevas.

Ciertamente el período neoclásico significa en lo sevillano un mero paréntesis de esterilidad. No hay nervio artístico ninguno. Y sólo cabe señalar alguna que otra figura de escasa o nula significación que todo lo más arrastra pobre y oscuramente un pobre legado, girón del patrimonio murillesco. Si en la literatura cabe señalar un anticipo de las corrientes románticas en personalidades del pleno neoclasicismo, el fenómeno no se repite en el terreno artístico al menos en el arte sevillano. El romanticismo hace sus adeptos en artistas que todos nacen dentro del siglo y se abren al mundo del arte con posterioridad a la guerra de la Independencia. Bien elocuente es el hecho de que el padre de Esquivel, el artista más representativo de este momento, murió en la batalla de Bailén.

El romanticismo pictórico sevillano está teñido inicialmente de un cierto barniz costumbrista del que nunca se desprendió. Si queremos calar en la raigambre honda de este naciente costumbrismo tal vez no fuera un desatino pensar que lo encontramos en el mismo Murillo, cuyas admirables escenas de género tienen con este motivo una supervivencia insospechada. Dígalos si no los cuadros costumbristas de Roldán, Barrón, etc. Hay en principio también un auténtico interés por las representaciones de tipos populares aislados, sin formar composición alguna, de lo que es buena muestra la gran aceptación que tuvo la obra que en este género desarrolló don José Domínguez Bécquer. Tampoco esta directriz se iba a perder, sino que por el contrario adquiere una mayor profundidad de alcances en la persona de su hijo Valeriano. Otra característica que se define desde los primeros momentos es la gran vocación por el retrato. Y aquí destaca el genio de Esquivel y Gutiérrez de la Vega, en cuyo arte no hay ninguna nota estridente, antes por el contrario, aparece impregnado de una suave elegancia, e incluso de cierto lirismo.

La tónica costumbrista añade un motivo de seducción innegable al destino artístico de la escuela sevillana. Casi podría decirse que el costumbrismo es la tónica que define en todo su valor a la escuela sevillana. Y ese será el terreno en que se desenvuelven Rodríguez de Guzmán y Cabral Aguado Bejarano, hasta que la pintura de historia venga a liquidar este período tan admirable que aquí nos proponemos estudiar.

Con Eduardo Cano, y su pintura de historia puede decirse que ha terminado el romanticismo en la pintura sevillana. Sus discípulos se reparten entre todos una pobre herencia de luz que cada uno iba a aumentar hasta dar la rutilancia férvida de un García Ramos o la brillante explosión de color de un Villegas. Ha quedado un tanto arrinconada la figura, del porte físico de un profeta, de don José Jiménez de Aranda. Pero él ya no es un romántico. Sus visiones policromas—casacas y petimetres—aunque maravillosamente dibujadas, responden a un momento de vacilación, con el virtuosismo de un Meissonnier o un Fortuny.

LOS PINTORES ROMÁNTICOS SEVILLANOS

La primera mitad del siglo no es pródiga en figuras, no digamos sobresalientes, pero ni siquiera estimables. Hay un conjunto de pintores en los cuales difícilmente cabe cotizar el aliento artístico ya que en ellos es mínimo. Sólo puede estimarse en ellos la técnica, el oficio, pues ni en la temática ni la composición y colorido destacan ni poco ni mucho.

La inercia de este ambiente empieza a sacudirse con un grupo cuyos representantes más genuinos son *Escacena y Daza*, *Roldán y Martínez* y *Cabral Bejarano*.

José Escacena y Daza fué discípulo de la Escuela de Bellas Artes de esta capital, donde alcanzó repetidos galardones hasta ser nombrado en 1829 Teniente Director de sus estudios. Posteriormente, en 1851 fué nombrado para desempeñar la clase de colorido y composición, cargo que sirvió hasta su muerte en 1858, año en que le premiaban con medalla de plata su cuadro *Unos niños jugando* en la Exposición celebrada en esta ciudad. En la que se celebró en Londres en 1862 figuraron unos cuadros suyos de flores y frutos que fueron muy bien acogidos.

En la Dirección del Museo se conserva de su mano un retrato de Alonso Cano en busto de tamaño natural.

José Roldán Martínez nació en Sevilla en 1808. Ganó con su cuadro *El Belén* una plaza de profesor de dibujo de figura en la Escuela de Bellas Artes, de la que más tarde había de ser director. Fué individuo de número en la Academia de Bellas Artes, y correspondiente de la de San Fernando. Falleció en 1874.

La temática costumbrista andaluza tiene en él un destacado representante. Empezó haciendo copias de Murillo y gran parte de su obra revela esta inspiración. Tal por ejemplo su cuadro *Los Pilluelos de Sevilla*, hoy propiedad de sus herederos, en que no se requiere gran esfuerzo para vislumbrar aquella sugestión. En cambio en el cuadro *Entierro en Santa María del Socorro*, hoy en Lisboa, pero cuyo boceto he visto asimismo en casa de sus herederos, se percibe una clara inspiración zurbaranesca, así como en el cuadro *Monja mercenaria*, con un maravilloso estudio de blancos.

Destacó también en el retrato, en la pintura de floreros y bodegones y en las escenas de género, en las que gustaba de representar casi siempre algunos burros.

A la misma generación corresponde *don Antonio Cabral Bejarano*, de quien conocemos pocos datos biográficos. Sabemos que hacia 1825 era profesor de la Escuela de Bellas Artes y miembro del Liceo Artístico de Sevilla. Aquí fué conservador del Museo, y el 7 de agosto de 1836 se le otorgó el título de Individuo de Mérito de la Real Academia de San Fernando. Murió en 1861.

De su obra se destaca un retrato de *Isabel II* y otro de *Herrera el*

Viejo, éste para la Academia de Bellas Artes; una *Escena de Duendes* para la galería del señor Lerdo de Tejada; unos *Angeles* para el coro de la Catedral y que después pasaron a la colección López Cepero, y con destino a la iglesia del ex convento de la Trinidad pintó en 1841 una *Santísima Trinidad* con varios santos en adoración, que le acreditan de buen conocedor de su arte.

Pintó también parte de la bóveda de la capilla del Palacio de San Telmo, así como también las principales decoraciones de los teatros Principal y San Fernando de nuestra ciudad.

La pintura de género era la que más le atraía y de su acierto en ella dejó buena muestra en *Una Vista de Torreblanca*, *Un Torero* y *Una Maja*. Sin embargo, su obra maestra en este sentido es la que lleva por título *El Patio de Monipodio*, lienzo de grandes proporciones que pintó en 1847 por encargo de don José de Salamanca, que después alcanzó el título de marqués de los Llanos. El cuadro, actualmente en el Museo de Montevideo, y dado a conocer por Ernesto Laroche, refleja un ambiente muy movido, como corresponde a su asunto, y además de los indudables aciertos de caracterización en que no eludió dificultades, está bien compuesto.

LA FAMILIA BÉCQUER

En realidad el grupo de pintores que forma la pléyade romántica sevillana va encabezado honrosamente por la familia Bécquer. A ella se vincula una tendencia de tanta virtualidad en la escuela sevillana cual es el costumbrismo pintoresco. Su iniciador y paladín más fervoroso fué don José Domínguez Insausti, a quien se le conoce generalmente con el segundo apellido sustituido por el apellido que engloba a toda la familia Bécquer.

Don José Domínguez Bécquer.

Propulsor de una tendencia regional que tanta boga había de adquirir después no merece, ni como hombre ni como artista, el injusto olvido que rodea su figura. Su arte reclama para él un puesto superior al que hoy ocupa. Su destino, malogrado, no permitió que rindiese todos los frutos de su talento. Agobios y estrecheces en los primeros pasos lo convirtieron en un obrero del arte y cuando ya una posición desahogada hacía presumir una entrega al mundo de su inspiración la muerte cortó en plena juventud aquella vida.

Don José Domínguez Bécquer nació el día 22 de enero de 1805, siendo bautizado el día 24 en la parroquia sevillana de San Esteban. La partida bautismal allí conservada nos pone en antecedentes de su linaje.

Fueron sus padres don Antonio Domínguez Bécquer, natural de Málaga, y doña María Insausti, natural de Lucena, quienes situados en una posición económica desahogada pudieron dar a su hijo una buena educación cimentada en una decidida vocación hacia el arte de la pintura.

Es lástima que no sepamos quiénes fueron sus maestros, aunque consta que fué discípulo de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.

En 26 de febrero de 1827, contando 22 años de edad, contrajo matrimonio con doña Joaquina Bastida y Vargas Machuca, apareciendo como testigo en el acta matrimonial el pintor Antonio María Esquivel. En este hogar que ahora se fundaba habían de nacer dos grandes artistas, Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer.

Conocemos el porte físico del maestro don José Domínguez Bécquer— el «maestro Pepe Bécquer», como le llamaban familiarmente sus coetáneos—, gracias a dos buenos retratos conservados ambos en el Museo de nuestra ciudad. Uno de ellos, el mejor, se debe al pincel de Esquivel, con el que debió unirle gran amistad. Refleja en su mirada viva e inteligente una cierta distinción señorial, así como los rasgos de un temperamento nutrido de la savia popular. Su rostro, de líneas enérgicas, está enmarcado por una abundante cabellera, largas patillas y los extremos de un cuello blanco y alto que se deja ver por encima de la corbata romántica; la camisa blanca con botones dorados se deja ver entre las solapas de su levita oscura. El retrato, con su noble porte y de admirable factura, constituye una obra de primera calidad, no sólo desde el punto de vista iconográfico, sino también por su valor artístico.

El otro retrato lo pintó su hijo Valeriano en 1857, cuando ya no vivía el artista. Debíó hacerlo copiando de otro antiguo o bien tratando de fijar sus recuerdos infantiles, ya que sólo contaba ocho años Valeriano cuando murió su padre. Lo representa con más edad que el de Esquivel y aquella expresión de firmeza se ve ahora sustituida por un dejo de cierta melancolía que no sabemos si pertenecía realmente al retratado o era un reflejo nostálgico de la tristeza filial ante el padre desaparecido. Es también muy estimable el valor artístico de este retrato, aunque no pueda decirse lo mismo de su valor iconográfico por las circunstancias apuntadas.

El maestro don José Domínguez Bécquer trabajó mucho. Los hermanos Quintero poseían un cuaderno que había pertenecido al artista, donde éste consignaba las cuentas, presupuestos y encargos que recibía. A su muerte los hijos llenaron el cuaderno de dibujos y poesías, tal vez los primeros balbuceos artísticos y literarios de Valeriano y Gustavo Adolfo. En este cuaderno don José Bécquer anotaba meticulosamente los ingresos y gastos de la casa, los cuadros que pintaba y para quiénes, los dibujos y litografías que realizaba con expresión de la cuantía de su importe y además los honorarios de los criados de la casa y del coche,

señal evidente que el hogar de los Bécquer no se debatía en los límites de la estrechez.

Don José Domínguez Bécquer sentía especial predilección por los asuntos de género, especialmente por las costumbres y tipos populares andaluces. Sabía infundirle una gracia especial a sus obras, que juntamente con la suave elegancia en que las envolvía, así como la fina nota pintoresca que destacaba en ellas, determinaba un atractivo especial, clave de su éxito. Los extranjeros hacían una gran demanda de estos cuadritos de género y ello es la causa de que su arte sea más conocido y apreciado fuera de España, especialmente en Inglaterra, donde debe existir un buen número de sus producciones. Y no se entienda con ello que su pintura era toda ella una concesión al mercado, propicia a la facilidad amanerada y exenta de todo nervio artístico, sino por el contrario en toda ella, incluso en las de encargo, que eran las más, alienta un indudable espíritu artístico que dice mucho de sus dotes y de su gran honradez en su arte. No en balde en 1830 al artista, al decir de Ossorio y Bernard, era «el discípulo más notable de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla». El ambiente de su ciudad natal bellamente colorista, quedó plasmado con acierto seguro en sus pinturas en forma tal que el día que se emprenda un serio estudio sobre el folklore de nuestra ciudad, a su obra se habrá de recurrir necesariamente. Allí, majos y majas, frailes, contrabandistas, tapadas, rufianes, toreros, bailes de candil, columpios, ferias, romerías, procesiones, y todo cuanto pudiera constituir un fiel trasunto del alma popular andaluza, demostrando la misma habilidad para captar el sentido íntimo de las cosas en la temática más opuesta: lo mismo en un ruidoso baile de venta o taberna, que en una movida escena callejera, que en la quietud maravillosa de un rincón sevillano saturado de poesía.

En la representación de tipos populares le acompañó, como se ha dicho, un éxito completo. Dígalo si no la serie de seis magníficas acuarelas que, pertenecientes hoy a doña Victoria Larrazábal figuraron con los números 16 al 21 en la Exposición de Pintura Romántica organizada por el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad en mayo de 1944. Mi amigo el catedrático don Aurelio Viñas, posee dos litografías hechas por Achille Deveria sobre acuarelas de Bécquer de la misma serie antedicha.

En el «Album Sevillano» que dirigió don Vicente Casajús aparecieron en 1848 tres dibujos suyos titulados *La Puerta de la Carne*, *Un majo de feria* y *¿No oye Vd. que no?* En la «España Artística» de Pérez Villaamil llevan su firma las láminas que representan *El Viático*, *Ladrones en una venta*, *La feria de Mairena*, *Un baile de gitanas* y *Una misa*, todas ellas rebosantes de gracia narrativa y de un admirable sentido de la composición. Los dibujos originales de las dos últimas láminas, *Una misa* y *Un baile de gitanas*, eran propiedad, en 1913, de don Félix Boix, y figuraron en la «Exposición de pinturas españolas de la primera mitad

del siglo XIX», organizada por la Sociedad de Amigos del Arte. (Vid. Catálogo, números 24 y 25).

Igualmente son suyas algunas de las láminas de *La lira andaluza*, colaborando también en algunas de las publicaciones que dirigía el renombrado editor don Carlos Santigosa.

En sus lienzos aborda con el mismo éxito que en sus acuarelas y litografías el tema costumbrista. En la exposición del Liceo de Sevilla de 1839 presentó tres cuadros que llevan por título *Un bautizo*, *El columpio* y *Un retrato*. Quizá el segundo lienzo pueda ser el que con el título *La Venta de los Gatos* litografió Chamán. Al mismo género pertenece el cuadro denominado *Dos mujeres a la entrada de un templo*, que existía en Valencia, así como diversas *Vistas de la Catedral*, si bien entre todos ellos destaca por su valor costumbrista el denominado *La feria de Santiponce*. En todos ellos el maestro ponía como ingrediente magnífico de su arte su cariño a la tierra que le viera nacer, unas extraordinarias dotes de observación y una exquisita sensibilidad. Con razón se elogiaron grandemente varias obras suyas representativas de tipos y costumbres populares que regaló con destino a la rifa organizada por el Liceo Sevillano para acudir en ayuda del pintor Esquivel que había quedado ciego por aquella fecha y en difícil situación.

Sus condiciones artísticas se pusieron igualmente de relieve al abordar el retrato. Era un extraordinario dibujante y, aunque tal vez no sea un desatino afirmar que era más dibujante que colorista, es lo cierto que aunando ambas aptitudes produjo obras de la categoría estética de aquella que representaba una *Cigarrera*, en que no se sustrae a su vocación costumbrista. Hizo entre otros los retratos del general González Villalobos, de doña Luz Apecechea, de don Fermín de la Puente y Apecechea, señora de Merri, don Vicente Casajús y de la actriz doña Joaquina Baus.

En febrero de 1831 fallecía el pintor. Siquiera fuese en un hogar lleno de estrecheces y privaciones dejaba heredero de su arte.

Don Joaquín Domínguez Bécquer.

El maestro Joaquín Domínguez Bécquer tiene en el panorama pictórico de la Sevilla del siglo XIX un relieve muy acentuado, tanto por sus condiciones artísticas, que no eran pocas, como por sus condiciones humanas. Era todo un artista y un perfecto caballero. La huella que dejó en sus discípulos, y tuvo muchos, fué imborrable. Uno de éstos, Virgilio Mattoni, le retrata así: «Fué un artista en toda la extensión del verbo, y, como hombre, un cumplido caballero. El *Quijote* de los pintores se le puede llamar por su carácter y figura. Alto, seco y taciturno, era muy semejante al héroe manchego de Cervantes. Su labor fué copiosa y co-

recta... Nos congratulamos de haberlo tenido por nuestro primer maestro».

Nació don Joaquín el 25 de septiembre de 1817. Fué primero discípulo de su primo (1) José, quien ejercía la enseñanza de su noble arte en el Liceo Sevillano y en su propia casa. Don Joaquín colaboraba muchas veces con su primo, pintándole los fondos de muchos de sus cuadros. En ellos ya se veía la disposición del joven artista para la pintura de género.

Asistió después a la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, a la que no tardaría en pertenecer como profesor de Dibujo del Antiguo y del Natural. Fué uno de los propulsores para la fundación del Liceo Artístico Sevillano, entidad que por su benéfica influencia en el cultivo y desarrollo de las artes en Sevilla bien podría merecer algún día los honores de un recuerdo. El artista trabajó allí mucho y una prueba de su laboriosidad y prestigio es que, contando solamente treinta años, el 9 de noviembre de 1847, la Academia de Bellas Artes le llamó a sus sitios como individuo de número y el 29 del mismo mes era elegido su presidente.

El duque de Montpensier, cuyo palacio era otro de los focos artísticos de nuestra ciudad, tanto por las bellas obras que atesoraba como porque en él encontraban cobijo y segura protección los artistas franceses que venían a España en pro de románticas alucinaciones, lo protegió también encargándole de la educación artística de sus hijos. Igualmente fué profesor de las hijas de doña Isabel II, quien en 1850 le nombró pintor honorario de cámara.

Fué también académico de la Sevillana de Buenas Letras, correspondiente de la de San Fernando y condecorado en julio de 1863 con la Cruz de Carlos III. El Emperador del Brasil le nombró Caballero de la Orden de la Rosa, y por último en 1877 le fué otorgada la Encomienda de la Orden de Carlos III.

Siendo miembro de número de la Comisión Provincial de Monumentos Artísticos e Históricos de Sevilla, la Reina le honró con la dirección de las obras de pintura en la restauración del Alcázar, misión que llevó a cabo desde el 15 de abril de 1845. Este fué el cargo que allí sirvió y no, como se viene diciendo, la dirección total de los Reales Alcázares.

Cuenta asimismo en su haber el ilustre sevillano su participación llena de entusiasmo y generosa voluntad en la creación del Museo Provincial de Bellas Artes, en cuya organización prodigó sus desvelos.

El insigne artista falleció en esta ciudad el 25 de julio de 1879.

En su obra cabe distinguir tres aspectos: el primero el pintor cos-

(1) Es costumbre afirmar, y así lo he visto escrito de manera unánime, que don José y don Joaquín Domínguez Bécquer eran hermanos. Don Santiago Montoto opina que eran primos, pues ha visto las partidas de nacimiento de ambos y los padres no coinciden.

tumbrista, el segundo el retratista admirable, y por último, como fruto de ambas disposiciones, el pintor de historia.

La reputación que como pintor costumbrista gozó don Joaquín Domínguez Bécquer entre sus contemporáneos está refrendada suficientemente por la crítica actual. En la Exposición Universal de París de 1855 fueron muy elogiados por la Prensa francesa los dos cuadros que presentara y que llevan por título *La feria de Sevilla* e *Interior de la Catedral*. Ambos, después de suscitar la admiración general, fueron adquiridos por el duque de Osuna.

Un año antes, en 1854, el embajador británico en Madrid le hizo encargo de cuatro cuadros de costumbres andaluzas. Desgraciadamente no tenemos la pista de dichos lienzos.

Pintó también otros cuadros titulados *Unas gitanas*, *Interior de una Venta*, *Fiesta popular* y *Un baile de gitanos*, este último adquirido por la Reina Isabel II en 1862 a su paso por Sevilla. En todos ellos, que presentó en diversos certámenes, alienta el fino espíritu que su hermano sabía infundir a esta clase de obras.

El Museo Romántico de Madrid guarda otro de los cuadros costumbristas del pintor, titulado *Un día de Carnaval al pie de la Lonja de Sevilla*, firmado en 1841, muy cálido de color y simpático de ambiente. De él dice el Catálogo «Tres Salas del Museo Romántico» que es «como una bella ilustración de color para las *Escenas Andaluzas* de *El Solitario*».

Tanto como en estos cuadros de género sobresalió don Joaquín en esos otros que sin dejar de ser costumbristas por su estilo ofrecen además el incentivo de alguna vista arquitectónica o alguna bella perspectiva de nuestra ciudad. Tal por ejemplo los tres hermosos cuadros tamaño 1 m. x 0,70, que se conservan en el Museo de San Telmo, de San Sebastián, por donación de don Carlos Mora Redondo en memoria de su tío el general conde de O'Reilly. El primero de ellos, firmado en 1853, representa *La Plaza de San Francisco durante el desfile de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Pasión*. La muchedumbre fervorosa contempla el paso de la Cofradía, pero aquí lo esencial es el fondo constituido por la embocadura de la calle Génova al centro; a la izquierda aparece un trozo de la Plaza de San Francisco con los característicos soportales y la Giralda asomándose por los tejados. A la derecha las fantasías platerescas de las Casas Consistoriales ponen en el cuadro una nota de cierta gracia antigua que contrasta con las alegres edificaciones blancas. El artista supeditó el contenido total del cuadro a este fondo arquitectónico hasta el punto de que representa el regreso de la Cofradía por un itinerario que jamás recorrió.

El segundo cuadro representa *La plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla*. Fechado en 1854, constituye un acierto completo tanto de composición como de luz y color. La vista está tomada hacia los ten-

didos de sol y como por aquel tiempo la plaza carecía en este sector del piso de arcadas era más completa la vista de la Catedral, luciéndose la Giralda en toda su maravillosa esbeltez. El conjunto reviste una gran animación colorista y constituye un alto exponente de la habilidad del artista para interpretar la luminosidad de la fiesta, así como su recia sensibilidad, captando en su hondo significado todo el complejo psicológico de su pueblo.

El tercero de los cuadros del Museo de San Sebastián ofrece una bella perspectiva de la ciudad tomada desde la *Cruz del Campo*. Fué pintado en 1855 y presenta una perfecta gradación de la ciudad con la Catedral y la Giralda como vigía. El primer término es verdaderamente sugestivo. Allí, trajinantes, caballistas, arrieros, calesas, majos y aldeanos componen un animado conjunto, destacándose majestuosamente las líneas del templete mudéjar que cobija la Cruz, con sus pintorescos tenderetes adosados, en un alarde de pintoresquismos tan fino y por lo mismo lleno de seducción por lo agradable del tema y la gracia con que ha sido resuelto.

De análogo estilo es la *Vista del Patio de los Naranjos*, donde se combina una nota de vaga melancolía con cierto sentido agradablemente pintoresco. Las mismas características caben señalar en los cuadros de costumbres que pertenecieron a las colecciones de los señores Lerdo de Tejada y Díez Martínez, de Sevilla.

Merece la pena incluir en este lugar un pequeño cuadro de índole nada vulgar que se conserva en nuestro Museo. Representa un viejo que pide limosna a la entrada de un recinto que limita grandes piedras. Detrás un fondo de árboles altos de cierta tonalidad lúgubre envuelve la escena en unos aires de misterio. Una inscripción da la fecha, 1869, y advierte que se hizo en memoria de la visita que hizo la duquesa de Montpensier al convento de los Capuchinos en las montañas de Penna.

En el retrato también consiguió el artista gran renombre y de ello es una muestra el gran número de encargos que recibía. Suyos son los retratos de Pacheco y de Luis de Alcázar que existen en la Biblioteca Colombina y aunque de ellos no cabe hacer un elogio grande por las circunstancias impuestas en su factura, ya que son retratos imaginados, documentándose con otras representaciones, el pintor salió airoso de su cometido. Lo mismo cabe decir de los retratos de Alfonso X, Martínez Montañés y Murillo, este último propiedad de los herederos de don Julián Williams.

Merece una mención especial el retrato conservado en la Academia de Bellas Artes de la ciudad, que representa al que fué su presidente, don Miguel de Carvajal y Mendieta, conde de Cazal. Es de tamaño natural, aunque sólo media figura prolongada, vistiendo el uniforme de Maestrante de Sevilla, y constituye un acierto tanto de colorido como

de expresión. El retrato que hizo del señor Larrazábal y que se conservaba en la colección del mismo también mereció cálidos elogios.

De un colorido brillante y armonioso, así como de una magnífica ejecución es el retrato de cuerpo entero, aunque de tamaño académico, del torero Lucas Blanco, propiedad hoy del marqués de Aracena.

En nuestro Museo se conserva el retrato de don Manuel Moreno López, que pese a estar firmado y fechado en 1850, se le atribuyó hasta ahora a su hermano don José Domínguez Bécquer. Representa una figura varonil joven, con sus grandes patillas románticas y envuelto en su capa, cuyos forros de terciopelo carmín ponen una nota de gran elegancia en la composición de la figura. Está firmado en la parte inferior derecha, junto al óvalo, y lo dedica el pintor al retratado, su amigo, en Madrid, el 30 de julio de la fecha antedicha, 1850. Es una obra de muy buena factura.

En la Exposición de pintura romántica celebrada en Sevilla en 1944 se presentaron dos retratos femeninos en que se advierte la nota delicada que el pintor sabía infundir en este género. Así el *Retrato de Dama*, firmado en 1853, propiedad de don Antonio Acebedo, y de la *Señorita Dolores Santiago Calvo de la Banda*, que presentaban los señores de Valdenebro; en ambos es fácilmente perceptible la fina sensibilidad del artista y su dominio de la composición y el colorido.

Sin embargo, aventaja en calidad artística a todas estas obras por su vigor expresivo y por su exquisito sentido del color el *Autorretrato* del artista que, firmado en 1855, figuró en la misma Exposición con el número 11. Se representó a sí mismo vestido de cazador, destacando grandemente su porte simpático sobre un fondo de bosque en que consigue una espléndida sinfonía de verdes y grises. De este retrato dijo don Virgilio Mattoni que bien «parece del mismo Velázquez por su factura y dibujos».

En la antedicha Exposición figuró también un retrato de los *generales Prim y Ustariz*, tamaño 0,52 x 0,66 m., propiedad del marqués de Aracena, en el que se exalta las magníficas dotes de retratista del pintor. Claro que esta obra ya casi nos introduce en la pintura de historia. Los apuntes para el boceto de la Rendición de Tetuán (números 23 al 26 de la Exposición y el mismo boceto número 14 de la misma), constituyen pequeñas obras de arte en que se manifiesta el empeño de realización de una obra como la que hoy decora la escalera principal del Ayuntamiento sevillano y que tituló *"Entrevista del general O'Donnell con el príncipe Muley-el-Abás y firma del tratado de paz con Africa el año 1860"*. Las grandes proporciones de este lienzo ha dado cabida a toda una brillante teoría, magistralmente expuesta por la expresión psicológica de los representados, como por el gran equilibrio que preside en la composición, y que juntamente con la sabia administración del colorido, hacen de ella una obra altamente estimable.

Colaboró también don Joaquín Domínguez Bécquer con litografías y dibujos en las revistas de la época. Toda esta admirable capacidad de trabajo, servida por un temperamento artístico nada vulgar le exaltan entre las figuras más preclaras de su tiempo. Además contaría en su haber la educación artística de otro gran pintor: su sobrino Valeriano Bécquer.

Valeriano Bécquer.

En realidad su nombre verdadero era Valeriano Domínguez Bastida, como hijo que era de don José Domínguez Insausti y doña Joaquina Bastida y Vargas Machuca. Pero estos apellidos no suman en el mundo artístico y literario. Tanto él como su hermano el poeta Gustavo Adolfo, en lugar del ufano Domínguez Bastida, de recio abolengo español, prefirieron aquel apellido de sus antepasados, que ni siquiera alcanzaba ya a su padre, y que si bien era extranjero y de estirpe judía, era bien sonoro, circunstancia ésta muy preciada para que pudiera ampararse bajo las alas de la fama.

Valeriano nació en Sevilla en la misma casa de la actual calle Conde de Barajas núm. 26, en que tres años después, en 1836, vendría al mundo el poeta de las Rimas. En efecto, Valeriano nació el 19 de diciembre de 1833, no en 1834, como se viene diciendo y como se puede comprobar por su partida bautismal que obra en el archivo parroquial de San Lorenzo.

De una carta enviada por su hermano Gustavo Adolfo a su amigo Augusto Ferrán, que proyectaba hacer la biografía del pintor, entresaco los principales rasgos de su vida. Son éstos:

Contando apenas ocho años falleció su padre y poco tiempo después la madre. Caídos en triste orfandad el pintor y el poeta fueron recogidos por un tío suyo, don Juan de Vargas, quien atendió cumplidamente a su educación. Valeriano asistió al Colegio de San Diego, donde era maestro el insigne don Alberto Lista. Ya entonces empezaban a perfilarse sus aficiones pictóricas, puesto que Gustavo Adolfo recuerda que siendo ambos muy niños les quitaban la luz después de acostados y en las noches de luna Valeriano se levantaba, abría el balcón, y dibujaba con aquella luz difusa. El poeta añade que acostumbraba a trasladar al papel en rasgos muy expresivos los sucesos más salientes que iban conociendo. Le era más fácil expresar sus ideas por medio del dibujo que de la palabra.

Salido del colegio se disciplinó en el aprendizaje del dibujo y la pintura, bajo la dirección de su tío don Joaquín, si bien consta que él permanecía fiel sobre todo al caudal de su propia inspiración. En este tiempo pintaba mucho y ya era perceptible la forja de un estilo vigoroso,

pero a la vez pleno de sencillez y gracia narrativa y más que nada de una admirable espontaneidad.

Muy pronto vióse en la necesidad de vivir del producto de su propio trabajo pues, todavía adolescente, se había emancipado de la tutela de su tío. Es por esta circunstancia que no se conserva de esta época ningún estudio serio o de cierto empeño, sino ligeros apuntes, bocetos, algún que otro retrato, cuadritos pequeños o tablitas de costumbres andaluzas, tales como el lote de cuatro tablitas conservado en la Hispanic Society de Nueva York, bellamente abocetadas, llenas de movimiento y de gracia, y de un colorido muy brillante. Debíó hacer gran número de estas tablitas de un tamaño muy pequeño, 10 cm. por 6 cm. y que solía firmar por detrás.

En 1856 pintó "*El Conspirador Carlista*" y "*La nodriza*", ambos en el Museo Romántico. Son dos piezas pictóricas admirables tanto de penetración psicológica como de dominio de la técnica, composición y colorido, y representa en la vida artística del pintor, como después habrá de verse, un momento de cierto empeño y profundidad de visión, consiguiendo valiosos resultados estéticos.

Dos años después, en 1858, ganó en la Exposición, celebrada entonces en nuestra ciudad, una medalla de plata por su cuadro *Una fragua*.

En 1861 se trasladó a Madrid, siendo uno de sus primeros trabajos allí realizados la decoración del palacio del marqués de Remisa, y otras casas de magnates, labor en que le ayudaba su hermano, quien se encontraba en Madrid desde 1854 y que por entonces formaba parte de la redacción de «*El Contemporáneo*».

Desde ahora la unión entre ambos hermanos fué estrechísima, compartiendo las penalidades de una vida difícil. Entonces debió hacer aparición la enfermedad que había de segar sus vidas, pues que encontrándose enfermo Gustavo Adolfo, según él mismo refiere, decidieron trasladarse al monasterio de Veruela, en el Moncayo, donde permanecieron un año aislados. Allí dibujó mucho, y pintó varios lienzos de costumbres populares aragonesas.

De este momento arranca su afición al estudio de las costumbres populares. Entonces pintó *El Baile* y *La Vendimia*, y otros dos de fantasía titulados *En busca del diablo* y *La Pecadora*. Entre 1862 y 1865 las estancias en Veruela fueron bastante frecuentes con objeto de reponer la quebrantada salud de Gustavo Adolfo. El poeta escribió aquí las famosas cartas tituladas *Desde mi celda*, y el pintor dibujó varias vistas del monasterio, algunas de las cuales fueron reproducidas en *El Museo Universal*. La mayor parte de los cuadros que representan tipos y costumbres aragonesas deben datar de este período.

Pero ahora, a partir de 1865, un ancho panorama se abría ante ambos hermanos. De regreso en Madrid el ministro Alcalá Galiano le consigue una pensión oficial para viajar por España, recogiendo en sus

lienzos, tipos y escenas populares de las diversas regiones. Hay ya aquí, como ha observado Lafuente Ferrari, una «curiosidad consciente y un tanto documental por la indumentaria y los tipos regionales, restos de una diferenciación que el progreso comenzaba a nivelar. En este sentido pudiera considerársele algo así como el Parcerisa de los tipos regionales, aplicando a su representación el cuidado que aquél puso en dibujar y pintar los viejos monumentos de España».

La pensión obtenida no era ninguna gran cosa: diez mil reales al año, de los que habían de salir viajes y vivir con sus dos hijos. Valeriano era viudo. Había contraído con una dama inglesa de gran belleza llamada Winnefred, hija del almirante inglés Mr. David Cogan, que residía en el Puerto de Santa María. El matrimonio fijó su residencia en Sevilla, en la calle Boticas, 42, hoy Palacios Malaver, y allí nacieron sus dos hijos, Alfredo y Julia. Esta era también su residencia cuando venía a Sevilla.

No obstante la pequeñez de la pensión, Valeriano era feliz. En cierta manera le independizaba bastante. A cambio de ella tenía la obligación de enviar anualmente dos cuadros originales al Museo. De aldea en aldea unas veces, en estancias más prolongadas en las ciudades castellanas cargadas de historia, o por los pueblos dormidos de la meseta de Castilla y también por Aragón, el pintor desplegó una actividad prodigiosa reflejada en los múltiples bosquejos y estudios que llevaba consigo. «A última hora—refiere Gustavo Adolfo—en un lugarejo cualquiera, hospedado en un mesón, con buena o mala luz, con avíos o sin ellos, pintaba los cuadros de la pensión, sin modelos, sin recursos».

La pensión la disfrutó por cuatro años, pues en 1868, al producirse la revolución de septiembre, en Fomento la suprimieron. En este tiempo entregó al Museo las siguientes obras: *El Chocolate*, hoy en el Museo de Sevilla, y *El presente*, ambos de costumbres aragonesas; *Las Carreías de los Pinares*, *El leñador* y *La hilandera*, de costumbres y tipos de Soria, y por último tres alusivos a costumbres de Avila titulados *La Romería de San Soler*, *El escuadrón* y *La Vendedora de huevos*. Estos cuadros, según testimonios de su hermano «están hechos de memoria y, sin embargo, resplandece en ellos la verdad, la espontaneidad y la gracia».

Todas las facetas que definen el arte de Valeriano Bécquer han sido registradas con todo cariño por la pluma de Gustavo Adolfo, y con un sello tal de entusiasmo por su obra, juntamente con una sana objetividad, que resulta del mayor interés su transcripción. De acuerdo con esto el poeta se expresa así:

«La costumbre de estar siempre apuntando del natural hacía que no se amanerara nunca y que hubiese en sus composiciones un sello grande de verdad.

Pero por lo mismo que no se ceñía al realizar sus ideas al modelo vulgar y prosaico, tienen todas sus composiciones un sabor de arte y de

belleza, algo de selecto y distinguido que sabía encontrar y extraer aún de las cosas más vulgares y pedestres, que, al pasar por su fantasía, se depuraban y perdían algo de su natural grosero, sin dejar de ser verdad».

Por este tiempo, cuando disfrutaba aún de la pensión, y con objeto de añadir algunos ingresos más, aprendió, instigado por Bernardo Rico «a dibujar algo en madera para grabar». Entonces hizo la magnífica colección de dibujos de costumbres que tan poderosamente llamaron la atención en *El Museo Universal*, que editaba Gaspar y Roig. Estos dibujos ilustraban artículos de su hermano, de modo que se complementaban mutuamente, hasta tal punto que es imposible determinar si los dibujos ilustraban los artículos o éstos eran los que constituían la ilustración literaria de aquéllos.

Al serle suprimida la pensión, como se ha dicho, el artista vió surgir ante sí nuevamente el fantasma inquietante de la miseria. Ciertamente no era muy sensible, respecto a su cuantía, esta pérdida, pero significaba una relativa seguridad en un panorama preñado de incertidumbres, aparte de lo que representaba en la satisfacción de su ansia viajera y su avidez por captar algún aspecto inédito que llevar al lienzo sobre las costumbres populares españolas, corriendo de pueblo en pueblo pintando y dibujando en plena libertad sin preocuparse por pequeños problemas cotidianos y dando rienda suelta a su inspiración a la vez que enriquecía su caudal de experiencias emotivas.

«El decía—escribe su hermano—que a los seis u ocho años de andar así, y pasados dos, luego haciendo estudios serios de otro género, se fijaría en un punto y habría de echar cuadros por los dedos».

«Y si los hubiera echado», añade el poeta.

Ahora, durante dos años, los últimos de su vida, el panorama de su existencia reviste caracteres más dramáticos. José Francés escribe que por este tiempo el pintor trabaja desesperadamente. «Simultanea su colaboración periodística con la pintura de retratos; con los cuadritos de costumbres que pinta de memoria, evocando los días tranquilos de Soria, de Avila, de Toledo. Lucha a puñetazos, a mordiscos contra la miseria». Y con todo, su arte está por encima de estas contingencias terrenas y constituye el nervio fundamental de su existencia. A pesar de tantas estrecheces y sinsabores, él ama su arte sobre todas las cosas. Un día Gustavo Adolfo le pregunta:

—Si te dieran una renta muy grande, con prohibición absoluta de pintar, ¿la aceptarías?

Y Valeriano contestó con gran aplomo y cierto orgullo:

—No.

Otras veces refiere su hermano que dejaba escapar el deseo que cifraba su vida en estas palabras:

—«Yo lo que quisiera era uno que me diera de comer y de beber nada más que lo suficiente y luego muchos colores y muchos lienzos de

todos los tamaños, chicos y grandes, anchos y estrechos—a veces el tamaño le da a uno el asunto—, y yo pintar y pintar y él que se llevase lo pintado, y si podía, hiciera con aquello el negocio que le diera la gana...»

Además de esta pasión por la pintura, Valeriano era un gran entusiasta de la música. Escribe su hermano que la sentía en alto grado y que «hacía entre los sonidos y el color unas comparaciones verdaderamente hermosas».

En este tiempo Valeriano pintó dos cuadros para Valera, así como varios retratos, y bosquejó además cuatro tablitas que dejó sin concluir. Gustavo Adolfo pensaba publicar un libro sobre su hermano, con sus grabados y algunos dibujos inéditos acompañando al texto. Pero este proyecto lo frustró la muerte.

Valeriano acompañaba a Gustavo Adolfo en sus estancias curativas lejos de la capital. En estos últimos años estuvieron en Toledo y allí encontraron a Eduardo Gasset y Artime, fundador de *El Imparcial*. Hablaron ante aquel acervo monumental de la hermosa labor que podía hacerse difundiendo el gran tesoro monumental de España, contando con una publicación ilustrada en que se cuidaran sus menores detalles. Así surgió *La Ilustración de Madrid*, fundada por Gasset y Bernardo Rico, y que con el tiempo había de convertirse en los famosos *Lunes de El Imparcial*. En la nueva publicación ambos hermanos encontraron un cálido ambiente, un refugio contra la miseria, puesto que Gustavo Adolfo pasaba a servir el cargo de director literario con tres mil pesetas de sueldo y Valeriano entraba como dibujante con una retribución adecuada. Bernardo Rico se reservó la dirección artística.

Pero ahora que se extendía ante ambos hermanos una perspectiva más descansada, propicia a la entrega completa a sus respectivas aficiones, sin mediatización alguna, ahora su destino fatal los señala con nuevo ramalazo de tragedia. Aquella nueva revista en la que ingresaron con tanta ilusión, estaba destinada a publicar en tiempo breve y con intervalo de unos meses las esquelas mortuorias de ambos artistas. Valeriano falleció el 23 de septiembre de 1870. Gustavo Adolfo no tardaría en acompañarle.

El porte físico de Valeriano se ha perpetuado en varios retratos en todos los cuales resplandece la llama de todo un temperamento. Así, en el que grabó Alfredo Perea, o el que pintó Eduardo Cano o el retrato fotográfico que publica Francisco Cuenca en su *Museo de Pintores y Escultores Andaluces*. Además poseemos un retrato literario que hizo el amigo de la niñez, Julio Nombela y que éste incluye en el tomo I de sus *Impresiones y recuerdos*; tenía un rostro afable y sereno, donde «los ojos, de un azul pálido, insinuantes, cariñosos, revelaban su ingénita bondad».



Valeriano Bécquer ha sido uno de los pintores de más recia fibra, de más sincero verismo y al mismo tiempo dotado de la más alta espiritualidad entre todos los que dió el siglo XIX. A no dudarlo, la gloria póstuma que alcanzó su hermano le perjudicó bastante en el sentido de que su figura, injustamente olvidada, ha permanecido en un segundo término, esquivando la atención. Ultimamente, como ha escrito José Francés, «poco a poco el costumbrista delicioso, el retratista enérgico, el habilísimo ilustrador y compositor de escenas populares que era Valeriano Domínguez Bécquer, va recobrando el lugar exacto y merecido en la pintura española de su época».

Símbolo de este olvido injusto y de su reparación es el hecho acaecido en el traslado de los restos de ambos hermanos el año 1913 desde la Sacramental de San Lorenzo en Madrid hasta la Estación de Atocha para ser enviados a Sevilla. Se abrieron las dos cajas y al mostrarse los restos del poeta y del pintor unas manos piadosas arrojaron una brazada de rojos claveles sobre los restos de Gustavo Adolfo. Rodríguez Marín, que presenció la escena, cogió algunas de aquellas flores y las depositó sobre los restos de Valeriano. Aquel rasgo altamente emotivo equivalía, como ha escrito López Núñez, «a la justa reparación de un olvido lamentable».

Hoy podemos decir que la figura del gran pintor está en un plano de auténtica revaloración de la que es símbolo la Exposición de Pintura Romántica que, organizada por el Excmo. Ayuntamiento de nuestra ciudad, se celebró en la Galería Velázquez, del 1 al 16 de mayo de 1944, en la que se exhibieron obras suyas, juntamente con algunas de su padre y de su tío. Nuestro siglo está llevando a cabo una auténtica obra de revisión respecto al siglo XIX, revisión tanto más necesaria cuando tantos errores ha ido acumulando un clima de apasionamiento e incompreensión. Y al hacerse esta revisión avanza desde sus reductos de sombras o penumbras en que estaban sumidos a la más luminosa claridad una pléyade tan interesante como la que constituyeron Lucas, Alenza, Villaamil, Gutiérrez de la Vega, Esquivel, el propio Bécquer y otros, en los que alienta la llama castiza, precisamente, como escribe José Francés, aquellos «que exaltaban el españolismo, el casticismo, el amor a los tipos y espectáculos, que fué la más tentadora herencia de Goya».

En toda la obra de Valeriano Bécquer palpita un acendrado amor a estas visiones patrias que ha ido recogiendo en sus lienzos, visiones empapadas de realismo y refractarias a la falsificación. Como cifra de este realismo austero al que tan honradamente se aferraba, se cuenta de él la siguiente anécdota: En cierta ocasión alababan en su presencia la magia rutilante, los juegos de surtidores de luz que constituyen la pin-

tura de Fortuny. Como alguien le preguntase su opinión sobre el pintor de Reus, él se limitó a sonreír diciendo:

—«Es un prestidigitador maravilloso».

Claro es que su realismo honrado y sano estaba determinado por la convivencia con los labriegos, con los pastores y demás gente humilde que en justa correspondencia le comunicaron todo su caudal de intenso verismo y toda su gracia llena de palpitante humanidad. Por eso le atraía grandemente la efervescencia, el tráfigo de las plazas y de los mercados, el color de las faenas campestres, lo pintoresco de las fiestas populares. Pero entre lo chillón y abigarrado del amplio escenario que él contemplaba había un peligro grave de caer en lo vulgar y adoceñado. Este peligro fué soslayado airosamente porque, junto a Valeriano, contemplando las mismas brillantes escenas y soñando las mismas irreales quimeras hay siempre un poeta. Su realismo, fuerte y sincero, se luce en todo su valor envuelto en aquella admirable gasa de poesía que tan bien habla de su fina sensibilidad, si bien tampoco hay que olvidar que dicha inspiración realista está fraguada a la luz romántica del idealismo de Gustavo Adolfo.

Dentro de la etapa sevillana de Valeriano pueden catalogarse los cuadros existentes hoy en la Hispanic Society a que antes se aludió. Son cuatro pequeñas tablitas y un óleo sobre papel también de pequeño tamaño. Las primeras representan tipos relacionados con la fiesta brava; en dos de ellas ha pintado un espada, plantado con gran majeza en una, y en la otra en ademán de avanzar con la muleta en la mano y en la otra el estoque hacia un supuesto toro. Son figuras de prestancia muy simpática, bien compuestas, muy movidas y de hermoso colorido, así como las otras dos en que figura un picador en diferente postura, pero acusando análogos rasgos que las anteriores. Estas cuatro comprenden sólo figuras sueltas, de fondo neutro en las que la composición afecta sólo a la figura en sí. El otro cuadrillo que guarda el Museo de la Hispanic Society es ya una verdadera composición, hecha con un brío y una gracia singular. También es muy pequeña, 14,3 cm. x 10,5 cm., pero en tan breve espacio ha dado cabida a una escena de género llena de frescura y espontaneidad. Es un interior andaluz con el fondo de celosías de carretes, parecidas a las que en el Cairo denominan *mucharabyeh*. Apoyadas en una de las jambas de la puerta del fondo una mujer joven y otra más vieja escuchan a un hombre tocado con un calañés y ataviado a la andaluza, que toca una guitarra. En primer término otra joven, vestida con traje blanco y chal negro, aparece sentada con gran naturalidad y elegancia. Los detalles secundarios que se distribuyen en el cuadrillo añaden al mismo delicados matices costumbristas.

Estos cuadros, al menos los cuatro primeros, deben responder quizá, como ya se adelantó, a la etapa de dificultades materiales que sufrió Valeriano en Sevilla y que salvó vendiendo estas pequeñas y delicadas

muestras de su ingenio. En cuanto al otro, óleo pintado en papel, responde a un empeño mayor y probablemente pertenece a una serie de estudios deliciosamente abocetados hechos con vista a realizar cuadros de mayores proporciones. Quizá sea del mismo porte de aquellos seis cuadritos, igualmente en óleo sobre papel que la reina Isabel II adquirió a su paso por Sevilla en 1862, en la Exposición celebrada aquel año en el Museo Provincial con motivo de la regia visita. Sabemos por la *Crónica Regia*, escrita por Velázquez y Sánchez, que la Reina se fijó especialmente en los dibujos que exponía Valeriano y en un cuadro de su tío don Joaquín, que representaba «el canto de una moza del país».

Aun cuando no sabemos a ciencia cierta cuáles eran esos dibujos, conviene apuntar que de esta etapa sevillana proceden los doce dibujos, copias de otros tantos lienzos de Murillo del Museo de Sevilla, y que se guardan en la Biblioteca Nacional (Sección de Bellas Artes). Dichos dibujos, hechos con una gran perfección, reflejan admirablemente los matices de los originales y al mismo tiempo el fervor del romanticismo hacia el pintor de las Inmaculadas. La lista de estos dibujos es la siguiente, según Barcia, en su «Catálogo de Dibujos de la Biblioteca Nacional», págs. 356 y 357:

- Núm. 2.881.—La Virgen de la Servilleta.
- » 2.882.—Santo Tomás de Villanueva.
- » 2.883.—San Francisco abrazado por el crucifijo.
- » 2.884.—La Anunciación.
- » 2.885.—San Félix de Cantalicio (de cuerpo entero).
- » 2.886.—San Antonio de Padua (de cuerpo entero, arrodillado).
- » 2.887.—San Félix de Cantalicio (media figura).
- » 2.888.—San Antonio de Padua (ídem).
- » 2.889.—Santas Justa y Rufina.
- » 2.890.—San Leandro y San Buenaventura.
- » 2.891.—San Juan Evangelista.
- » 2.892.—La Inmaculada Concepción.

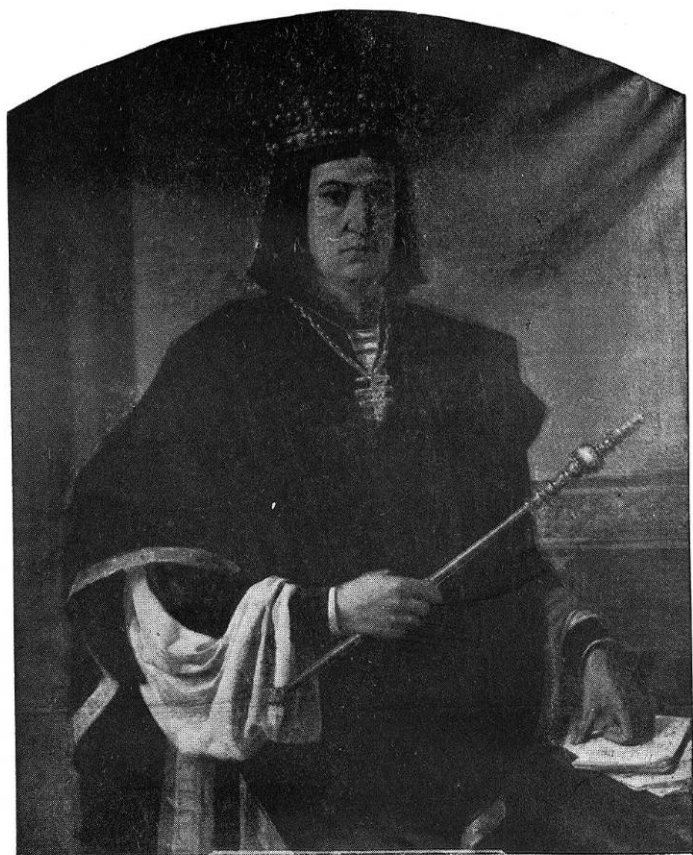
En la rifa organizada para recaudar fondos con destino a la erección de un monumento al sevillano insigne, Valeriano colaboró con el regalo de *Un paisaje*.

Los retratos de niños que en esa época pintó Valeriano presentan una buena dosis de ternura compatible con un marcado realismo. Sirvan de ejemplos el *Retrato de dos niños*, firmado en 1850 y propiedad de don Manuel Segura Acosta, o el de *Niña*, que fechado en 1859 posee también dicho señor. El *Retrato de su hija Julia*, cuando contaba cinco meses y que se conserva en el Museo es también una muestra de la delicadeza que ponía en los retratos infantiles.

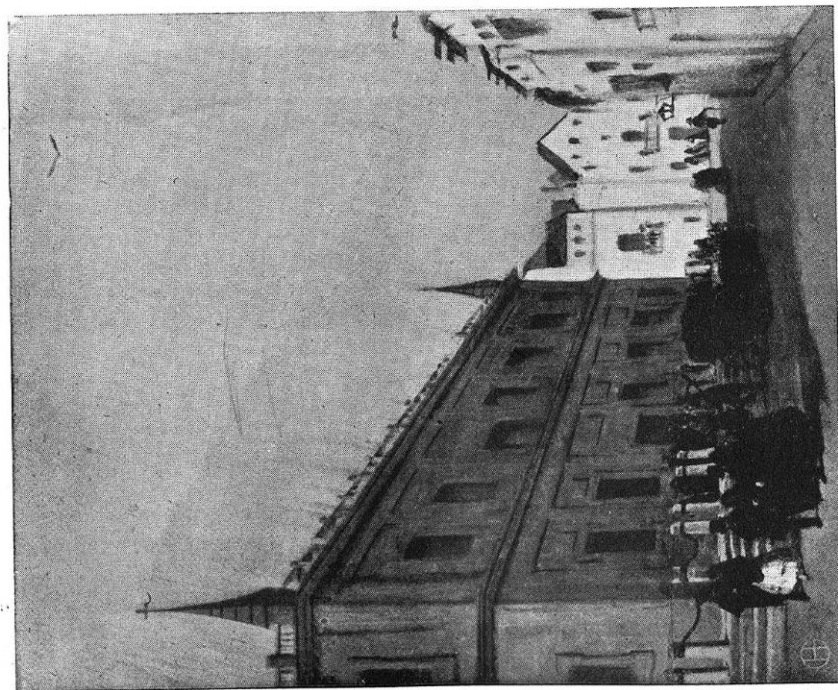
De 1854 data una bella acuarela que representa *Un majo* y que, pro-



CABRAL BEJARANO, MANUEL.—Bautizo
del hijo de un torero en San
Marcos, Sevilla, 1854. (Colección
Marqués de Aracena).



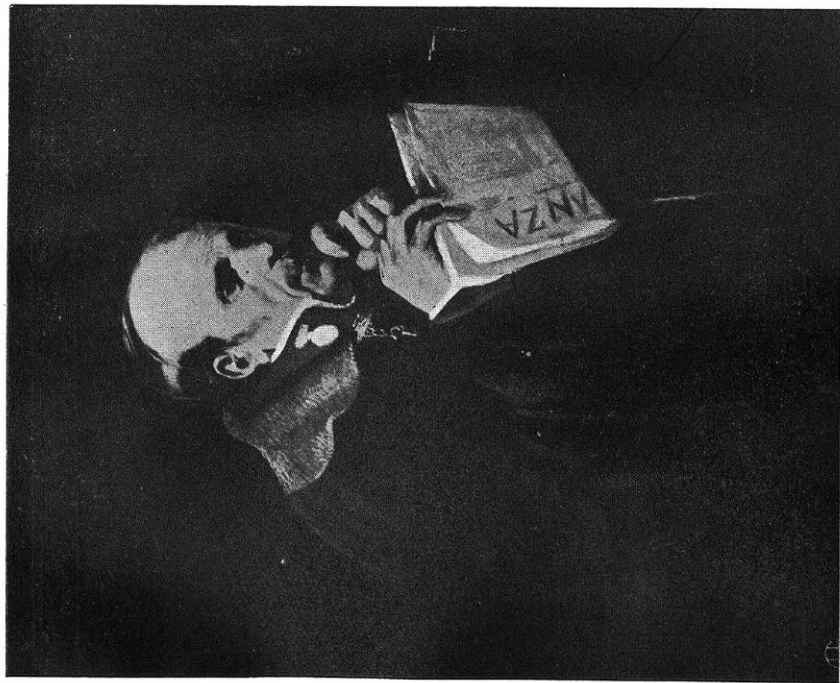
DOMINGUEZ BECQUER JOAQUIN.—Fernando el Católico.—(*Colección Ayuntamiento de Sevilla.* -Foto Laboratorio de Arte, Universidad Hispalense).



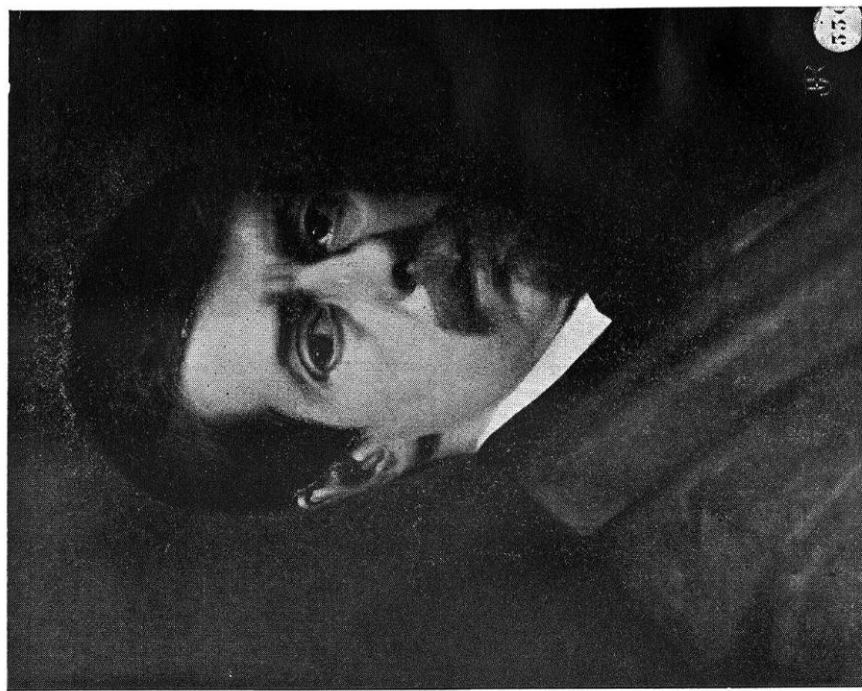
DOMINGUEZ BECQUER, JOAQUIN. — Un día de Carnaval al pie de la Lonja. —
Museo Romántico, Madrid. Núm.º 12 del Catálogo).



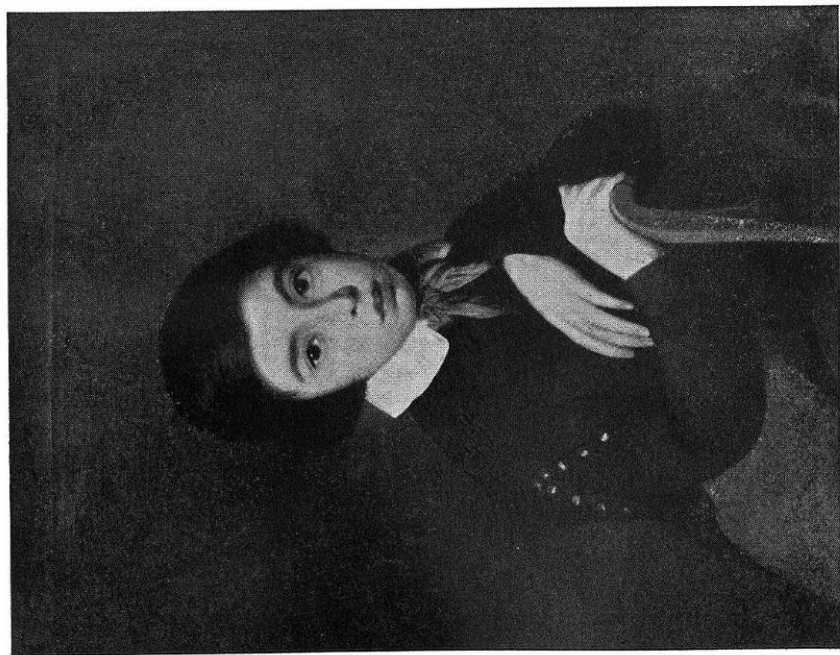
DOMINGUEZ BECQUER, VALERIANO. — La nodriza. — (*Museo Romántico*, Madrid. Núm.º 14 del Catálogo).



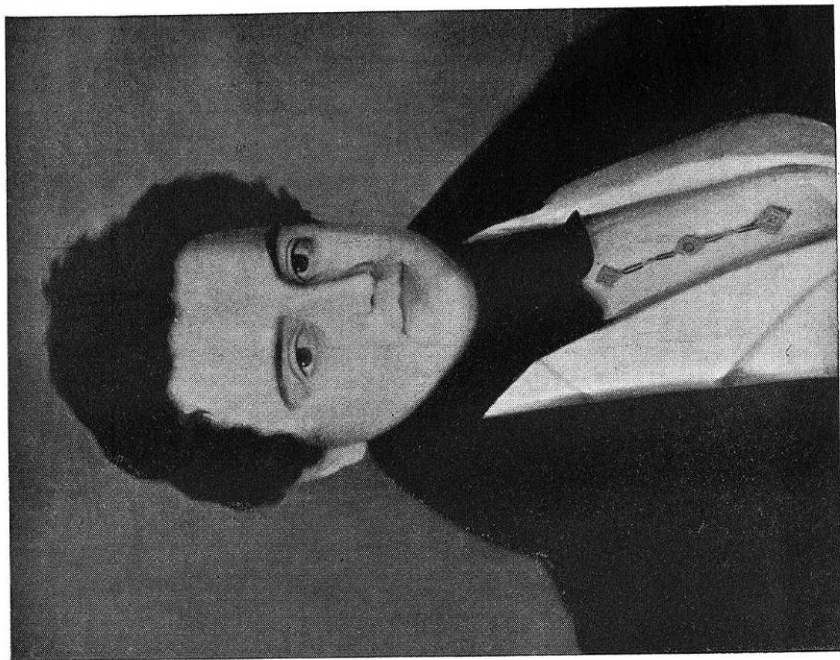
DOMINGUEZ BECQUER, VALERIANO.—Un conspirador carlista. (*Museo Romántico*, Madrid. Núm.º 13 del Catálogo).



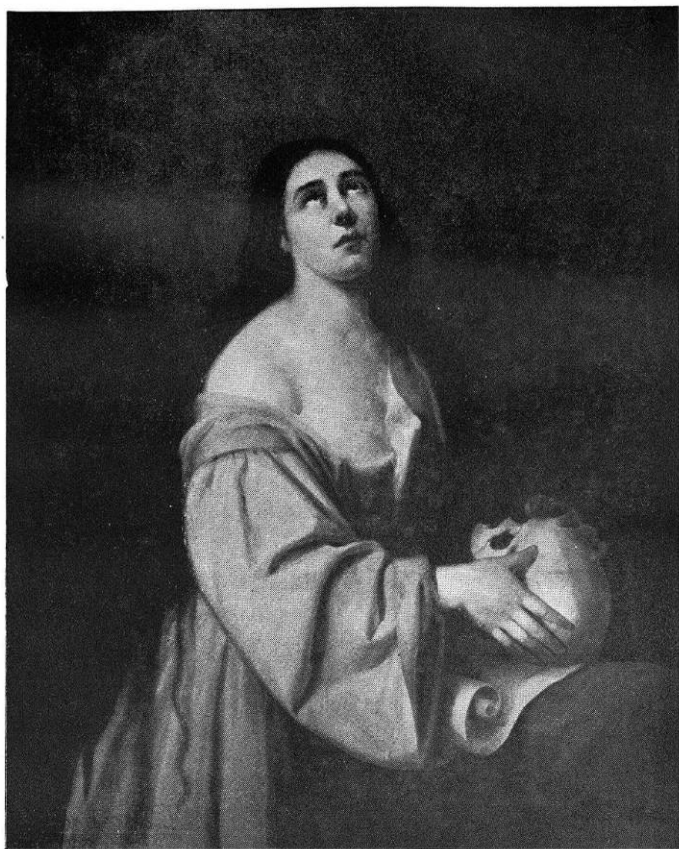
ESQUIVEL.—Autorretrato. (*Real Academia de San Fernando*, Madrid).



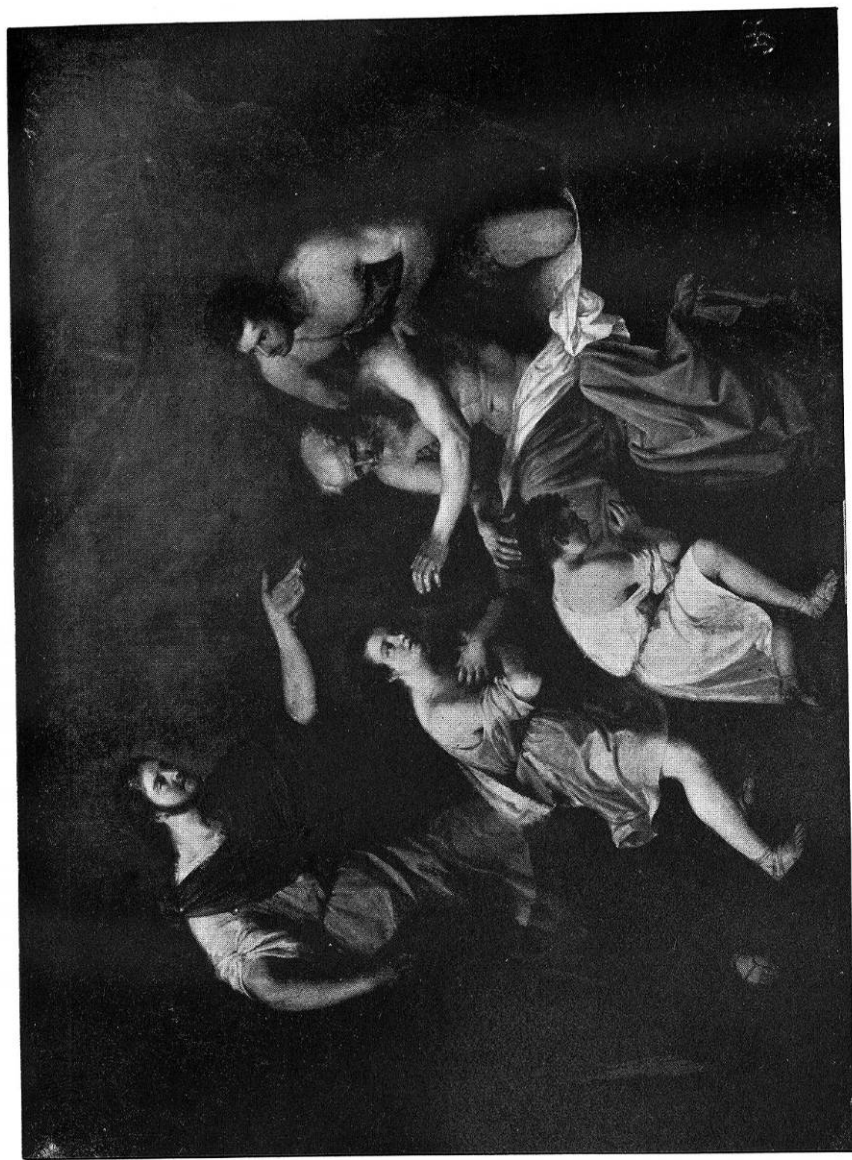
ESQUIVEL.—Retrato. (Colección Oriol. Sevilla).



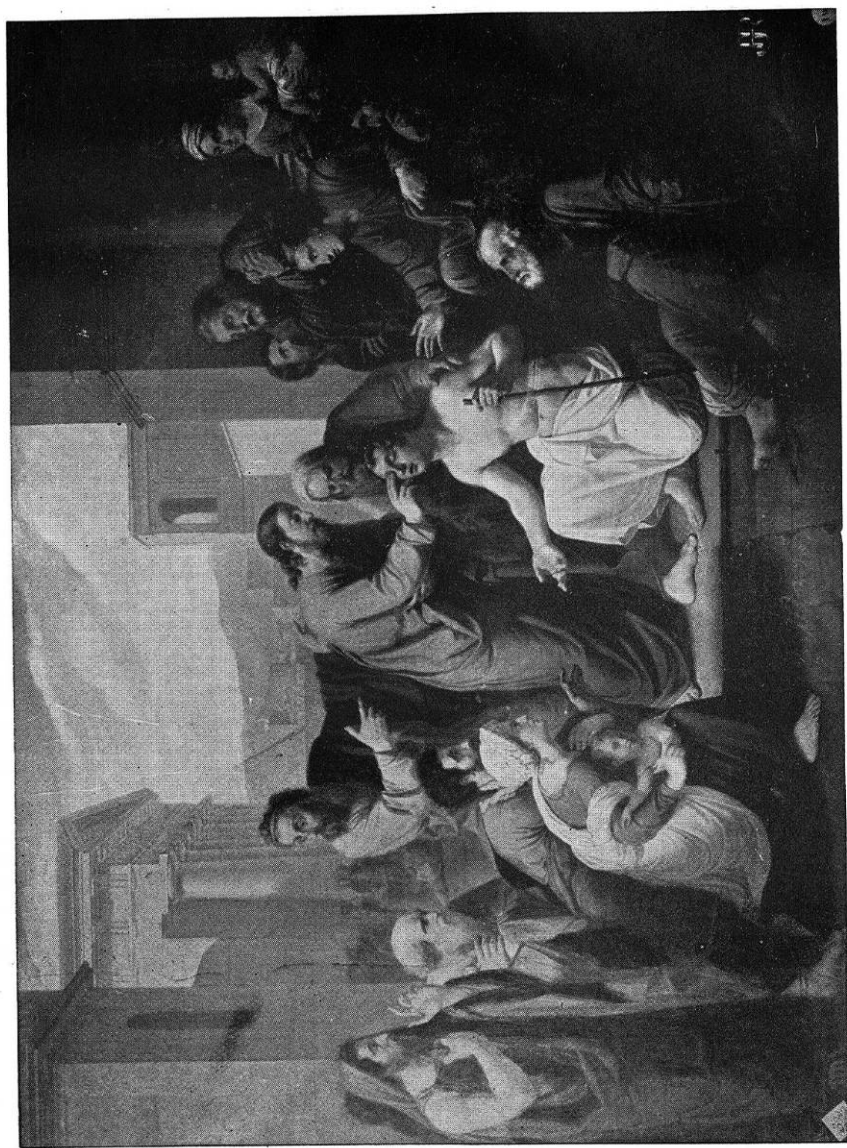
ESQUIVEL.—Retrato de persona de su familia. (Colección Dr. Marañón, Madrid. Foto Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla).



ESQUIVEL.—La Magdalena. (Colección don Ignacio Cepeda. La Palma del Condado. Foto Laboratorio de Arte. Universidad Hispalense).



ESQUIVEL.— Jacob bendiciendo a los hijos de José. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Foto Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla)



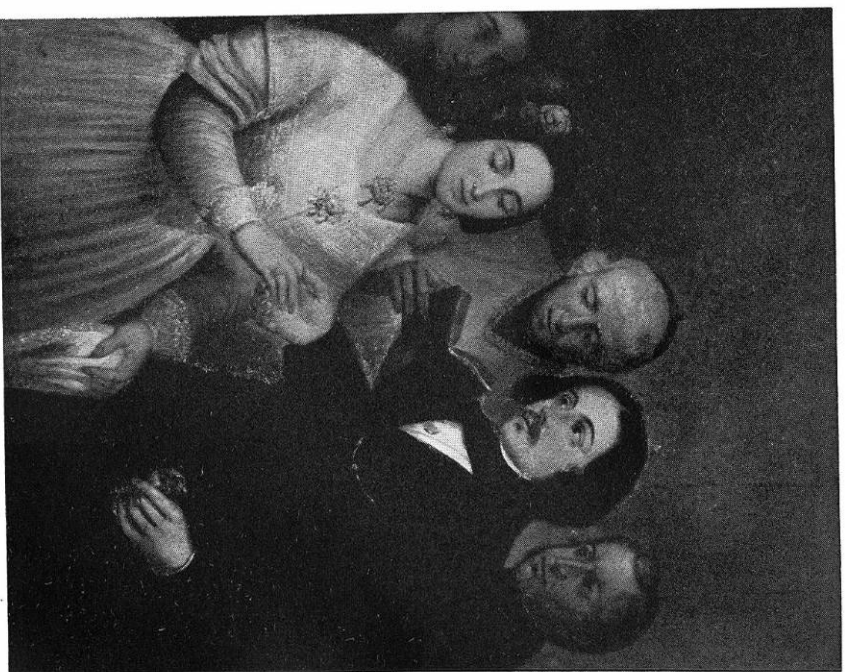
ESQUIVEL. — Jesús devolviendo la vista a un ciego. (Foto Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla).



ESQUIVEL.—Izd.^a; Retratos de D.^a Isabel II y su hermana D.^a M.^a Luisa Fernanda. (Col. Alcázar de Sevilla).—Dch.^a: Retratos. (Col. Oriol, Sevilla).
(Fotos, Laboratorio de Arte. Universidad Hispalense).



GUTIERREZ DE LA VEGA, JOSÉ.—Retrato de señora. (Museo Romántico, Madrid. Núm.º 32 del Catálogo).



GUTIERREZ DE LA VEGA, JOSÉ.—Una boda en 1830. (Propiedad de don Manuel de Pablo, Sevilla. Hay otro igual, menos terminado, en el Museo Romántico, de Madrid, n.º 33 del Catálogo.—Foto Laboratorio de Arte. Universidad Hispalense).

piedad de don Francisco Caballero, figuró asimismo en la «Exposición de Pintura Romántica». Al año siguiente, 1854, pintó el hermoso retrato en óvalo de su hermano Gustavo Adolfo a los 18 años y que constituye ciertamente uno de los mejores retratos que nos ha dejado el romanticismo. Claro que en este retrato entra por igual, además del temperamento de su autor, rico en recursos, una buena parte de sentimiento afectivo. No rehuyó en él las posibles dificultades que pudiera presentar y así lo ha figurado de frente y con un bello juego de luces en el rostro que aumenta su fuerza expresiva.

Del año 1856 datan tres hermosos cuadros que constituyen ciertamente un hito interesantísimo en la vida artística de Valeriano. Es el uno el *Interior isabelino* que se conserva en el Museo de Cádiz, que lo adquirió en 1922, y que es tenido generalmente como representación de Gustavo Adolfo y su familia. El cuadro requiere un breve comentario. Don Pelayo Quintero, que publicó este cuadro a raíz de su adquisición por el Museo gaditano, lo describe (Bol. del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, año V—1933—número 6, pág. 54), en estos términos:

«Tiene el cuadro por fondo un gabinete burgués de puro carácter isabelino y que por referencia de la hija del pintor, doña Julia, sabemos pertenecía al domicilio de éste en Sevilla. En el centro aparece sentada la esposa del poeta, Casta, con el hijo mayor, de los dos que tuvieron, llamado Gustavo, como su padre, sentado sobre su regazo y al cual está llamando la atención, con un juguete, una niña sentada a su lado y que, según igual referencia, es una sobrina de la señora. Sentado en un sillón de brazos, contempla la escena el popular poeta Gustavo Adolfo, como presintiendo lo pronto que había de perder a su compañera; y completa la composición un velador, un perro de Terranova, la piel de león y demás detalles tan característicos del hogar español en aquel tiempo». Está firmado y fechado en Sevilla en 1856.

Por su parte, la hija del pintor, doña Julia Bécquer, dice que en 1863 Gustavo Adolfo visitó Sevilla con Casta, su esposa, y su primer hijo Gustavo, que aún no tenía un año. Residieron en casa de Valeriano, que les «pintó un retrato que hoy se conserva en el Museo de Cádiz. Aparecen en el lienzo las figuras de Casta, sentada con el niño al brazo, y Gustavo Adolfo enfrente, sentado en un sillón, pálido, triste, con un perro de Terranova a sus pies».

Hay en estas referencias dos cosas que no concuerdan. La primera es que Valeriano residía en Madrid desde 1861 y no tenemos noticias de que volviera a Sevilla. Claro que el hecho de que no tengamos noticias de ello no quiere decir que no residiera aquí alguna vez, temporalmente en su casa de la actual calle de Palacios Malaver. El cuadro pudo haber sido hecho en algunas de esas estancias temporales. Pero lo que está en franca contradicción son las fechas. Consta que Gustavo Adolfo contrajo matrimonio con Casta Esteban y Navarro en mayo de 1861, es

decir el mismo año que Valeriano llegó a Madrid y se trasladaron a Veruela. Ella era de Naviercas (Soria). Ahora bien, el cuadro está fechado en 1856, como se ha dicho, es decir, cinco años antes del matrimonio. Luego muy mal puede representar al poeta y su familia y si fuese así no se alcanza la explicación. Esta discrepancia de fechas fué ya advertida, hace de ello varios años, pues el restaurador del Museo gaditano, señor López Gil, me comunicó la existencia de este problema en 1938, juntamente con el texto de la firma y fecha del cuadro.

Los otros dos cuadros que hizo en 1856 se conservan actualmente en el Museo Romántico. Representan, como se ha dicho, el primero *Un conspirador carlista*, en lienzo, tamaño 0,94 x 0,70 milímetros, y el segundo, *La nodriza*, también en lienzo y con las dimensiones de 0,93 x 0,70 cm.

El primero está descrito así por los autores del Catálogo del Museo:

«Un voluntario carlista medita ante una mesa en la que hay un vaso de agua, sobre lo que acaba de leer en *La Esperanza*, el famoso periódico absolutista; representa unos cuarenta años, y bajo una pesada capa verdosa de esclavina, cuello de rizo y broche plateado, aparece el uniforme—cuello rojo con bombas de plata—; a la derecha, el sombrero de copa negro con una escarapela o lazo rojo; tiene un bastón donde apoya las manos, y entre los dedos de la derecha, un periódico doblado *La Esperanza*; con el pelo largo disimula la calva; grandes patillas; el aire de misterio y el recelo están muy bien sorprendidos en este cuadro».

Sin caer en la hipérbole puede decirse que constituye una de las piezas de más vigorosa expresión, de más fuerza y decisión que pudiera presentar la pintura de siglo XIX. Los autores del antedicho Catálogo advierten que «hay en el lienzo cosas vistas indudablemente en Velázquez».

El segundo, *La nodriza*, encaja perfectamente dentro de la tónica costumbrista que tan grata era al pintor. «Viste la nodriza traje montañés; sujeta el peinado de cocas con pañuelo rojo anudado sobre la sien izquierda; pendientes de filigrana, collar de aljófar, camisa blanca, negro el corpiño, falda azul y delantal blanco; tiene en brazos al niño, gordezuelo y ya crecido para ser de pecho, que viste gran sombrero de fieltro gris y cinta color crema con adornos morados; gabán verde reticulado de negro; por los bordes asoman blancos encajes; zapatos negros. Fondo de jardín con fuente a la derecha, y detrás de ella una pareja de paseantes; celajes. Figuras de tamaño natural; la de la nodriza, de las rodillas arriba, y de cuerpo entero el niño.

En 1858 presentó a la Exposición celebrada en esta ciudad su lienzo *Una fragua*, premiado con medalla de plata. No conocemos su actual paradero.

La etapa madrileña del pintor ofrece caracteres de mayor complejidad. El pintor se entrega, sobre todo en los años que van desde 1865 a 1868, a una labor intensa de la que son frutos, entre otros, los siguientes cuadros:

El Presente, alusivo a una fiesta popular en el Moncayo (Aragón) la víspera del santo Patrono.

Interior de una casa en un pueblo de Aragón al reunirse la familia a tomar el chocolate. Es el cuadro que Gustavo Adolfo designa lisa y llanamente *El Chocolate*, y que hoy se conserva en el Museo sevillano. En lienzo, tamaño 0,85 x 0,66, representa el interior de una casa de labriegos aragoneses. A la derecha una anciana da el chocolate a una pequeña y en el centro dos jóvenes sentadas en el suelo, una de las cuales conversa con un labriego que se apoya en un pilar de madera de la rústica habitación, mientras que la otra mira al suelo, donde se ve una baraja y una taza. A la izquierda otra joven conversa con otra que se calienta las manos en una chimenea. Al fondo, en la penumbra, dos hombres, uno de ellos con su escopeta. Está fechado en 1866.

El Baile, en el Museo de Arte Moderno, en que junto a un recio sentido del color y de la composición se coloca una nota deliciosamente observada, cual es la pareja de niños vestidos a la usanza del país que imitan en el baile a los mayores. Un viejo los observa con aire de embeleso. A la derecha dos parejas de aldeanos que bailan y otros que los contemplan. A la izquierda un tamborilero, observado con aire de admiración y regocijo por un niño, entona al parecer una canción. Al fondo una carreta tirada por bueyes y un paisaje de lejanía que parece confundirse con el cielo gris. El cuadro revela un gran estudio en las figuras, colocadas con gracia y espontaneidad, al mismo tiempo que una gran penetración psicológica en los ademanes, fruto de la atenta observación de estos tipos populares, que aparecen luciendo su característica indumentaria.

El leñador y *La Hilandera* de Burgo de Osma son dos cuadros conservados igualmente en el Museo de Arte Moderno. La figura de ella, en posición frontal y con su pañuelo rojo a la cabeza, su corpiño y zagalejo, está bellamente ejecutada, pregonando el partido que el pintor sabía sacar de estos modelos toscos aparentemente, pero a los que el artista sabía infundirles una rara distinción.

La fuente de la ermita, firmado en Avila en 1867, hoy en el Museo Romántico, cuadro de costumbres populares del valle de Amblés, en la provincia de Avila. En él se aprecian las mismas características positivas que en los anteriores, así como en el denominado *Una aldeana y Tipo del valle de Amblés*, que, según Ossorio y Bernard «recuerda los *escuadras*, aldeanos que marchan al frente de las procesiones con alabardas en las manos y bandas de color que les cruzan al pecho».

Estos ocho cuadros son aquellos con los que correspondió, a razón de dos cada año, a la pensión que le otorgó Alcalá Galiano.

Hizo también por esta fecha un estudio inspirado en el drama *Don Alvaro*, propiedad de don Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, que poseía muy buenas obras de Valeriano.

Me inclino a pensar que también pueda ser de la época madrileña de Valeriano el magnífico retrato de su hermano que posee en la actualidad el conde de Ybarra, y que antes había pertenecido a don Francisco de Laiglesia, amigo del poeta, retrato que popularizó el excelente grabado de don Bartolomé Maura. En él, más que en ningún otro, se ven las maravillosas dotes de retratista que poseía Valeriano. Aún hizo otro retrato de su hermano, hoy en la colección del duque del Infantado. Está sin terminar, pero consta que lo hizo en 1867. Uno y otro fueron expuestos en la Exposición de Pintura Romántica de Sevilla de 1944 y figuraron en su Catálogo con los números 22 y 28, respectivamente.

Capítulo aparte merece su obra grabada que enviaba con frecuencia al *Museo Universal*, de Gaspar y Roig, y que intensificó cuando se vio forzado a trabajar casi a destajo para poder subsistir. Sin embargo, había en esta obra un aspecto agradable para él y era que ilustraba artículos literarios de su hermano, con el cual debió compartir la nostalgia de aquellas maravillosas correrías por los campos de Castilla o por el valle del Ebro. Aun contando con que éste era un trabajo más ingrato, por lo que tenía de «modus vivendi», no obstante en él se percibe fácilmente la fragancia y lozanía de ejecución. Véase por ejemplo el titulado *Las Jugadoras*: un círculo de mujeres que juegan a las cartas echadas en el suelo, en una calle aragonesa; dos hombres y una mujer observan la escena. Fondo de arquitectura irregular con saledizos, que definen muy bien el ambiente rural en que se desenvuelve la acción. El mismo ambiente se percibe en el grabado que lleva por título *La Misa de alba*, admirablemente observados todos sus personajes, desde los que asisten con todo fervor al Santo Sacrificio, hasta los dos campesinos que se distraen en animada charla bajo el púlpito. Muy gracioso por su temática y regocijada factura, es el denominado *La salida de la escuela*, en que figura una movida pelea de chicos, así como el titulado *Corrida de toros en un pueblo de Aragón*, en que ha hecho gala de su maestría en la composición representando el dinamismo de la fiesta prescindiendo de sus principales elementos, pues apenas se vislumbra ni el toro, ni la plaza. El conjunto formado por los grabados que llevan por título *Pastores de Villaciervos* y *Segadoras sorianas*, muestran su predilección por el ambiente rural, así como su capacidad de observación puesta también muy de relieve en el titulado *El Pregonero*. En el que denomina *Ante la iglesia de San Vicente en Avila*, ha reflejado, de mano maestra, la miseria española en una escena de mendigos que se dirigen pidiendo en lujo de ademanes espontáneos hacia una figura femenina, vestida de negro, plena de señorial distinción, que acompañada de su doncella se dispone a entrar en la basílica de la que se perciben los detalles escultóricos de una de sus portadas.

Pero no sólo atendió a la representación de las costumbres populares de los villorrios castellanos. También representó escenas de género

típicas de la Corte, cual aquel grabado que con el título de *Las Gallinejas* publicó asimismo en *El Museo Universal*.

En *La Ilustración de Madrid* también incluyó una buena parte de sus grabados en madera, así como en *La Ilustración Española y Americana*, donde ilustró de esta forma la novela *Los trabajadores del mar*.

Todo este esfuerzo extraordinario es una muestra bien cumplida de aquel gran temperamento que consumía su vida en una aventura tan romántica como la de ir recogiendo amorosamente los tipos y costumbres de su patria. Podemos decir con José Francés que «si se piensa que por los mismos años en que Valeriano Domínguez Bécquer iba interrogando a España en sus hombres del agro y de la vida rural, culminaba la pintura de historia, o la fría corrección de un francesismo inexpresivo, aún es más ácida nuestra melancolía frente a esa vida rota demasiado pronto y más firme nuestra afición a esos cuadritos amables que enjoyecen el Museo de Arte Moderno y le disculpan un poco de ser almacén de lienzos envejecidos y encrudes...»

RODRÍGUEZ DE GUZMÁN Y CABRAL BEJARANO

Manuel Rodríguez de Guzmán.

Responde la figura de Manuel Rodríguez de Guzmán al momento más agradable y más altamente simpático de toda la pintura costumbrista sevillana. Supo infundir a su obra una gracia tan fina, en una temática tan sencilla, que toda ella deja una estela de seducción que le asegura una estima cada vez más acusada.

Había nacido en Sevilla en 1816 y allí fué discípulo de la Academia de Bellas Artes y de don José Domínguez Bécquer. Después marchó a Madrid, donde fijó su residencia.

No es mucho, desgraciadamente, lo que hoy se sabe de este artista, pero la obra de él conocida le afirma un puesto bastante honroso en la pintura española del siglo XIX. Si su fama no ha sido justipreciada hasta ahora, ello se debe a que habiendo concurrido a las Exposiciones con cuadros de tema costumbrista, este género no se cotizaba apenas junto a la engolada pintura de historia, y por ello sólo pudo merecer recompensas de menor categoría en aquéllas. La reacción que hoy se opera respecto a la valoración de su obra es muy saludable y a todas luces justificada.

En la exposición de 1856 presentó dos cuadros que pasaron a propiedad de la Reina Isabel II; los dos eran de ambiente madrileño y se titulaban *El entierro de la sardina* y *Escena popular en la Virgen del*

Puerto. Obtuvo el último de los seis premios de tercera clase que se otorgaron.

En la de 1858 se inspira en un episodio cervantino del *Rinconete y Cortadillo*, cantera tan propicia a las escenas de género. El cuadro fué adquirido por el Museo Nacional de Pinturas. Sin salir de la inspiración cervantina, en la de 1862 presentó *Un pasaje del Quijote*, aquel en que D. Quijote lee a Sancho la carta que escribe a Dulcinea. Presentó también en esta Exposición el cuadrito *Lance de Honor*, y consiguió una mención honorífica de primera, pobre galardón que también había conseguido en la anterior de 1858.

En la Exposición de 1864, el Estado le adquirió, con destino al Museo, su cuadro de *Las habaneras*.

Este es el historial de Rodríguez de Guzmán a través de nuestras Exposiciones Nacionales. Conviene añadir, sin embargo, que a la Universal de París, 1855, presentó dos cuadros, titulado el uno *La Feria de Sevilla*; el otro es el de *Rinconete y Cortadillo*, que presentó al año siguiente en la de Madrid.

A pesar de este escaso reconocimiento a sus indudables méritos, pudo lograr, no obstante, la entrada en el Museo de otros cuadros suyos: *La feria de Santiponce* y *Una gitana diciendo la buenaventura a unos gallegos*. El primero de éstos pasó después al Museo de Arte Moderno, pues figura en el Catálogo de 1899, y estuvo expuesto algún tiempo. Para la serie iconográfica de los Reyes de España en el Museo del Prado, pintó en 1856 el retrato de Eurico, que más tarde pasó a la Diputación de Lugo.

El cuadro de historia lo cultivó sólo como tributo a la influencia del medio. Tenemos noticias de dos: *Don Pedro I, mandando arrojar por una ventana el cadáver de su hermano a quien había hecho asesinar* y *La toma de Vélez por Don Fernando el Católico*.

Pero su verdadera pasión era el tema costumbrista y en él halló su triunfo, aunque éste haya sido póstumo. Sus brillantes escenas de feria como la de Sevilla y Santiponce, ya mencionada, y también la de *Mairena*, son realmente fiestas de color, así como las dos *Fiestas andaluzas*, que hoy se conservan en la colección del conde de Ybarra; uno de los cuales, el que representa una buñolera, está firmado en Sevilla en 1851.

El Museo Romántico guarda su obra *Baile en la Virgen del Puerto*, firmado en 1857. Es una escena plena de color y movimiento en un bosquecillo a cuyo fondo se vislumbra la ermita. Los grupos que aparecen en el cuadro están muy bien compuestos y reflejadas todas las actitudes con gran viveza. En el mismo Museo se guarda un cuadro titulado *Pareja Andaluza*, procedente de la Embajada del Japón. Es igualmente vivo reflejo de su acendrada pasión costumbrista, de un costumbrismo fino y sincero, nada propicio a la vulgaridad.

Tiene también otros cuadros, en que son claramente perceptibles la

sugestión de Murillo; tal es el titulado *El reparto del Rancho*, escena figurada ante la puerta de un cuartel en que dos soldados reparten las sobras del rancho a un grupo de mendigos de varias edades, admirablemente observados, destacándose como detalle deliciosamente anecdótico el del chiquillo que en el suelo rebaña afanosamente uno de los calderos. Una mujer joven con un niño en brazos parece arrebatada de un cuadro de Murillo.

Otros cuadros suyos, como *La trapería* o el *Mendigo cantor*, revelan poderosas dotes de observación callejera, salpicada asimismo de la tónica murillesca.

En el Palacio de Riofrío se conservan dos obras suyas: la *Procesión del Rocío*, 1853, y la *Feria de Sevilla*, de 1855. Ambas, en su dibujo gracioso, su colorido bien templado, lleno de tonalidades exquisitas, constituyen un cálido homenaje al marco costumbrista sevillano.

Por último cabe reseñar también sus pequeños retratos, de los que irradian una gracia singular. Buena prueba es el de la *Duquesa de Medinaceli*; de pie ante el tronco de un árbol, y fondo de lejanías grisáceas, la figura se destaca con mucho garbo. El de la *Emperatriz Eugenia de Montijo* es también admirable: la retrató de pie y de frente, con traje andaluz, verde con caireles de madroño, pañuelo rosa y mantilla terciada, recortándose la figura llena de elegancia sobre un fondo de árboles.

Manuel Cabral Aguado Bejarano.

Al lado de Rodríguez de Guzmán el costumbrismo andaluz despliega otra figura interesante en Manuel Cabral y Aguado Bejarano, hijo de don Antonio Cabral y Bejarano. Su especialidad y quizá mejor sería decir, lo único que trabajó, fué el tema costumbrista, y aun cuando no se le considera como una gran figura, sí ocupa discretamente un puesto en el ámbito de la escuela.

Había nacido en 1827 y fué discípulo, primero de su padre y después de la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad en la cual sobresalió, llegando a ser profesor de ella y académico de la de Santa Isabel de Hungría. Fué también pintor de Cámara honorario. Falleció en 1891.

Pintó mucho y buena prueba de su laboriosidad eran sus envíos a las Exposiciones. A la que se celebró en Cádiz en 1856 presentó *Un bautizo a la salida de la iglesia*, que hoy posee el marqués de Aracena. El ambiente del cuadro, bien observado, es de una gran animación; allí representó a los padrinos arrojando monedas a los muchachos y colocó como fondo, en un plano muy agradable, la iglesia de San Marcos.

En la Exposición de Sevilla de 1858 obtuvo con un lienzo de costumbres andaluzas, no sabemos cuál, una medalla de plata, y en la Nacional de este mismo año presentó su lienzo *La Procesión del Corpus en*

Sevilla, firmada en 1857 y que adquirió el Estado con destino al Museo de Arte Moderno, donde hoy se encuentra. El cuadro resulta en cierto aspecto un tanto desgraciado en la composición porque no logró superar la rigidez de unas filas interminables entre los componentes de la procesión, siendo así que resulta poco movido. Pero conserva un ambiente indudable y así la evocación no resulta falsa. A esta misma Exposición presentó sus cuadros *Muchachos cogiendo naranjas* y *Tres pilluelos jugando a los barquillos*. Sus cuadros, en el Museo Romántico, que llevan por título *El Bolero* y *Pareja serrana*, muestran a lo vivo que no estaba desprovisto de cierta gracia en su pintura.

En la Exposición de 1860 presentó un cuadro de tema cervantino, *Lectura de la primera parte del Quijote por su autor Cervantes* y una *Vista del campo de Tablada*.

En las sucesivas Exposiciones a que asistió presentó temas de género y no dejó de abordar el cuadro de historia con su lienzo *La Conquista de Cádiz por D. Alfonso el Sabio*.

Al concurso que abrió la Academia de Bellas Artes de Cádiz, bajo el tema *Caida de Murillo* cuando trabajaba en los Capuchinos, concurrió Cabral Bejarano con un cuadro que hoy se conserva en el Museo gaditano. No es obra excepcional y revela un acusado amaneramiento.

Si se confirmase la atribución a su pincel del retrato de Teodora Lamadrid en *Adriana Lecouvreur*, firmado en 1855, y que hoy se conserva en el Museo Romántico, Manuel Cabral y Aguado Bejarano resultaría uno de los retratistas de más enjundia del ochocientos. Su autorretrato, firmado en Sevilla en 1851, y conservado en el Museo Romántico, revela sus buenas cualidades en este sentido.

Un hermano de este artista, Francisco Cabral y Aguado Bejarano, se distinguió en el retrato. En el Museo se conservan de él los que hizo de Pacheco, Murillo y López Cepero. Una copia del lienzo de Murillo *El milagro de los panes y los peces*, de la Caridad, admirablemente hecha la adquirió el duque de Montpensier.

ESQUIVEL Y GUTIÉRREZ DE LA VEGA

Antonio María Esquivel.

En el panorama pictórico del romanticismo sevillano destaca con un perfil claramente definido, de trascendencia nacional, la figura de Antonio María Esquivel. Su personalidad, altamente representativa del romanticismo español, en cuanto éste tiene de sentido íntimamente familiar, de dorada sensatez, libre de estridencias, va siendo en estos últimos años objeto de una estimación creciente. No busquemos en su pintura ninguna

nota de lirismo arrebatado, ni tampoco la suave entonación, desprovista de plasticidad, etérea, que podría definir un mundo cargado de visiones fantasmagóricas. Por el contrario, su pintura es de una efectiva sequedad realista, busquesa, casera, reacia a todo sentimentalismo, justamente aquello que más bien encaja dentro de nuestra época isabelina. Si acaso lo único que ha quedado como concesión a la tónica del momento es la tristeza irreprimible que aflora en algunos de sus modelos.

Esquivel es antes que nada un pintor honrado, nada propicio a malabarismos peligrosos. En el retrato se aferra con toda su voluntad al modelo y por ello se conduce con tanta seguridad y aplomo. Pero cuando intenta la composición en el género mitológico y religioso y en menor escala el género histórico, o bien inicia la fuga hacia la tradición murillesca o irremisiblemente se pierde, pagando un tributo de fracaso, ante un empeño insuperable para él, por obstinarse en seguir modas extrañas a su temperamento y que, por si fuera poco, apenas conoce más que en versiones de segunda mano.

Antonio María Esquivel nació en Sevilla el día 8 de marzo de 1806, y era hijo de don Francisco Esquivel y de doña Lucrecia Suárez de Urbina. Su niñez se desenvuelve en un ambiente familiar de dramática estrechez, puesto que tuvo la desgracia de perder a su padre, capitán de Caballería, en la memorable jornada de Bailén. La viuda supo hacer frente a la difícil situación, más difícil aún por las condiciones que en que España entera se debatía en medio de tan cruenta guerra.

La madre deseó inclinar a su hijo hacia las letras, pero desistió de ello a instancias de uno de sus primeros maestros que advirtió en el niño su temperamento de artista. Asistió a la Academia de Bellas Artes, donde empezó a dar muestras de sus buenas condiciones bajo la dirección de don Francisco Gutiérrez, de quien no tenemos otras noticias sino que era un excelente imitador de Murillo. Encontró un buen protector en la persona del dorador don Francisco Oviedo, vecino suyo, quien le facilitó la venta de sus primeras obras y atendió a completar su educación.

Interrumpió por algún tiempo el uso de los pinceles, cambiándolos por las armas y participó en el sitio de Cádiz y en la defensa del Trocadero. Su actuación en aquellas jornadas le hicieron acreedor a la cruz y placa de aquel sitio, que le otorgó el Gobierno en 1840.

Reanudó después sus actividades artísticas y muy pronto se le cotizó entre los pintores mejor dotados de su tiempo. Casó, a los 21 años, con doña Antonia Rivas, y las necesidades contraídas en su nuevo estado le forzaron a ejercer actividades ajenas a las de su vocación, a la que, sin embargo, nunca traicionó. Antes al contrario, persistiendo en ella se trasladó de Sevilla a Madrid en 1832, en compañía de su amigo el pintor José Gutiérrez, que no hay que confundir con su homónimo don José Gutiérrez de la Vega. Los recursos necesarios para el viaje se los facilitó el

cónsul inglés en Sevilla, Mr. Williams, persona muy versada en materia de arte y que poseía en su casa una espléndida colección de pinturas.

En este año de 1832 se presentó al concurso general de premios que organizó la Academia de San Fernando, siendo admitido en la Corporación, y muy poco después, en julio de este mismo año, según consta en la nota necrológica inserta en *El Museo Universal*, era nombrado académico de mérito de la misma.

La cordial acogida que tuvo en la Corte le animó para fijar en ella su residencia, pues aquel clima era cada día más propicio para el cultivo de las bellas artes. Símbolo de este renacimiento es la fundación del *Liceo Artístico y Literario* por don José Fernández de la Vega. Ni que decir tiene que Esquivel fué uno de sus promotores. En esta época trabajó mucho para atender a su precaria situación. Algunos de sus cuadros, imitando el estilo de Murillo, pasaban, en manos de traficantes, por obras del gran pintor sevillano e incluso un lienzo suyo *Virgen con acompañamiento de ángeles*, fué catalogado como Murillo en un Museo británico.

En situación menos apurada dió después rienda suelta a su arte dando a conocer algunas obras, claro exponente de su arte, a la vez que ejecutaba un buen número de retratos que si hoy no sabemos cuáles eran, al menos la certeza de los encargos que le fueron hechos pregonan lo numeroso de su clientela y la extensión de su fama. En 1837 la Real Academia de San Fernando patrocinó una Exposición pública a la que concurre Esquivel con un gran cuadro *La Transfiguración del Señor*, del que un crítico coetáneo afirmó que con esta obra su autor había dado «un paso de gigante». Tras de levantar grandes elogios, el cuadro, al decir de Ossorio y Bernard, se envió con destino a un templo de Canarias.

En la biografía de Esquivel se registra una crisis dramática en 1840, fecha en que un humor herpético que le afectó a los ojos le privó totalmente de la vista, con la consiguiente invalidación para su preciado quehacer artístico y con un panorama de miseria por delante. Sus amigos le aliviaron en su desgracia. El Liceo de Madrid contribuyó a su sostenimiento y al de su familia, así como también el Liceo Sevillano, pues que en tan amarga situación Esquivel regresa a Sevilla, donde puso en práctica dos tentativas de suicidio, arrojándose al Guadalquivir. En Sevilla se organizaron rifas benéficas y funciones de teatro en su beneficio, en una de las cuales intervinieron Maiquez y Tamayo, leyéndose algunas poesías que inserta Ossorio y Bernard en su obra.

Por fin pasado algún tiempo Esquivel pudo recobrar la vista y en reconocimiento a tanta prueba de amistad como recibió a través del Liceo, regaló a éste su primer cuadro después de su curación, cuadro titulado *La caída de Luzbel*, fechado en 1841, y que más tarde, disuelto al Liceo, pasó a propiedad particular.

A partir de estos años, hasta el de 1857 en que murió, ya no hay

ningún rasgo extraordinario en su vida, más que la afirmación de una constante laboriosidad que hace de su persona el pintor quizá más fecundo de su época. Alcanzó el nombramiento de pintor de Cámara el 19 de diciembre de 1843, y vivió siempre rodeado de la mayor estimación, como lo demuestra el cuadro titulado *Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, fechado en 1846, en el que reunió la élite intelectual de su tiempo.

Hay en la personalidad de Esquivel una interesante faceta literaria plasmada en publicaciones diversas cuyo denominador común es, naturalmente, el tema artístico. Una de estas publicaciones es de género didáctico y lleva por título *Tratado de Anatomía pictórica* (Madrid, 1848), informada de un criterio puramente tradicionalista. Escribió también dos monografías que aparecieron en la revista *El Artista* (2.^a época, tomo I, año 1847). La primera, páginas 3, 12 y 13, dedicada al pintor José Elbo, está salpicada de datos anecdóticos sobre el artista y es la mejor; la segunda trata de Herrera el Viejo. Su credo estético lo expone en un artículo publicado en la revista *El Liceo Artístico y Literario Español* (tomo I, páginas 139-143), que publicaba el Liceo de Madrid. Dicho artículo lleva por título *Peligros y prejuicios que resultan de las preocupaciones en materia de pintura*. Aquí habla de la teoría y práctica del arte, concepto del dibujo y del color, la intervención del genio en la gestación de la obra artística, etcétera... Y concluye con estas palabras que resumen su postura estética: «De todo lo expuesto se deduce que el verdadero artista debe ser superior a las preocupaciones, apreciar lo bueno en cualquier autor o escuela que lo encuentre, buscarlo sin prevención, procurando elegir en cada uno de los maestros aquello en que más sobresalió, e imitar a las laboriosas abejas, que aún de los flores más amargas suelen sacar la miel. No hay escuela que no tenga algo sobresaliente y digno de estudiarse, y si fuera posible que un solo individuo reuniese todas las buenas dotes de cada una de ellas, aquél sería el mejor artista de cuantos han existido, y sus obras, admiradas de todos, estarían a cubierto de las críticas de los partidarios de todas las escuelas, porque a todas pertenecían, o más bien a la sola perfecta, que es la de la Naturaleza».

Y con esto nos consideramos ya dentro de la problemática de su compleja obra. Destaca como características fundamentales de la misma, aparte las que ya se apuntaron, su afán por revalorar las mejores tradiciones de la escuela castiza nacional. Por eso dentro de la tónica del romanticismo sevillano la nota clásica es valiosa en extremo y parecido fenómeno se opera en lo literario.

De acuerdo con estos principios Esquivel abordó diversos géneros, entre los que se cuentan la pintura de asunto religioso, la de asunto histórico, la mitológica, la de género, y finalmente el retrato.

La pintura de asunto religioso presenta un valor desigual. Hay cosas admirablemente conseguidas junto a descuidos o desaciertos imperdona-

bles. Como la enumeración de toda la obra de este tipo resultaría impropcedente, conviene destacar aquí las que siguen:

La despedida de Agar e Ismael por Abraham, que presentó a la Exposición de 1847, y mereció cálidos elogios de don Pedro Madrazo, juzgándola como su obra mejor.

David triunfante, lienzo que regaló el Liceo a la Reina Gobernadora. Esta obra se conserva actualmente en Madrid, en la colección del marqués de Villabrágima y figuró en la Exposición del Liceo de 1838. No puede ocultarse en él de qué manera la sugestión de Murillo era una realidad sensible; hizo otro lienzo del mismo asunto que Ossorio y Bernard decía ser propiedad entonces de un señor Santaella y que es probablemente el que, fechado en 1846, se conserva hoy en la colección Donadío.

El sacrificio de Isaac, que data de 1846, y se conserva hoy en el Palacio de La Granja.

Adán y Eva, propiedad de doña María Cristina.

La Virgen de Belén, que expuso en 1842 en Sevilla.

Santa Teresa y Santa Isabel, dos cuadros en la capilla parroquial de Chamberí.

San Pedro en la prisión y la Curación del paralítico, ambos en el Palacio de Aranjuez.

La Caridad, que presentó en la Exposición de 1848.

Jesús con Marta y la Magdalena, *El milagro del resucitado de Nain* y *La hija del Centurión*, tres cuadros que figuraron en la Exposición de 1849.

La Virgen María, el Niño Jesús y el Espíritu Santo, cuadro que presentó a la Exposición Nacional de 1856 y que el Estado adquirió con destino al Museo.

La Magdalena penitente y El niño Jesús con la Cruz y la Corona de Espinas, también en la misma Exposición. Una *Magdalena*, fechada en 1842, figura en la colección de don Ignacio de Cepeda, en nuestra ciudad.

Los Apóstoles, cuadros que pintados con destino al Coro de la Catedral sevillana pasaron a la colección López Cepero. En la del señor Lerdo de Tejada había un *San Hermenegildo*.

Mención especial conviene hacer, por haber sido incorporados recientemente a nuestro Museo, de dos cuadros de tema bíblico titulados *La Casta Susana* y *José con la mujer de Putifar*. Ambos cuadros, de grandes proporciones, forman pareja y fueron pintados por encargo de don José María Bracho y Morillo, vecino de Cádiz. Ambos llevan la fecha de 1854, es decir, corresponden a la última época del artista, ya que éste falleció tan sólo tres años después, el 9 de abril de 1857. Cobró por cada uno de ellos tres mil reales y en su carta a su cliente da curiosas noticias sobre la composición y factura de los mismos. Los cuadros pasaron después a propiedad de don José de Sola, coleccionista gaditano, y más tarde a poder del anticuario señor Siravegne, que los donó juntamente con otros, en

valioso legado, al Museo de Sevilla. Ambas obras revelan un correcto dibujo y un concienzudo estudio si bien resultan un tanto frías y académicas.

Otro cuadro de *La Casta Susana* existe en nuestro Museo, fechado en 1843, en que difiere todo, la composición, dibujo y colorido, resultando una obra más cálida. En la misma sala del Museo figuran dos cuadros representativos de *La Crucifixión*. El primero firmado y fechado en 1855, da a conocer una cierta inquietud del artista ante tan grandioso tema y es curioso que no siga para su plasmación la inspiración de Murillo o Zurbarán. Por el contrario se toma grandes libertades: los brazos amarrados al madero a la altura de los codos; los pies cada uno a distinta altura sujetos mediante dos clavos; sudario sencillo y expresión de violento dolor que subraya el fondo en que representó la Ciudad Santa envuelto en un crepúsculo trágico. El otro *Crucificado*, fechado en 1857, en mayor tamaño que el anterior, sin permitirse aquellas libertades, resulta una obra también desacertada.

Otros dos cuadros religiosos figuran en el Museo. Uno representa la *Liberación de las almas del Purgatorio*, muy rico de colorido, y el otro el *Angel de la Anunciación*, muy bien plantado, con su túnica amarilla y un ramo de azucenas en la mano. En él se percibe un lejano recuerdo del Angel de la Guarda, de Murillo.

La pintura de tema histórico creo que no la sentía Esquivel en gran escala. Si la abordó, probablemente fué por seguir las corrientes de la época, y así la lleva a efecto en una actitud extraña a su manera de sentir y expresarse. Consta que en la Exposición de 1838 presentó un *Sancho el Bravo persiguiendo al príncipe don Juan*, y en la Colección Torenó había una trágica escena de *Los infantes de Lara*. En la Exposición de 1845 presentó otro cuadro figurando a *Colón en La Rábida*, y en la colección sevillana del señor Díez Martínez había uno que tenía por título *Muerte de doña Blanca de Borbón*.

Todos estos cuadros aún en su condición de obras ajenas a su sentimiento estético merecen la inclusión aquí, aunque sólo sea a título de completar sus facetas artísticas.

El cuadro mitológico lo abordó también Esquivel, aunque es posible que lo hiciera con la intención exclusiva de hacer estudios de composición y desnudo, un desnudo que en este artista no traspasa los límites del pudor, sin exuberancias sensuales, casto, y finamente dibujado. Así está ejecutado *El nacimiento de Venus*, de 1847, hoy en la colección Santa Marta. Hizo también *Juno y Júpiter*, en otra colección madrileña. En la Exposición del Liceo, de 1837, figuró *Una bacante*.

Entre los cuadros de género, de los cuales no pintó mucho, pueden contarse *Un alquimista*, *Una joven peinándose*, *Una señora del siglo XV*, una escena del drama *Solaces de un prisionero* y por último otra de Duendes, que figuró en la Exposición de Sevilla de 1842.

Pero la obra genuinamente suya, aquella en que destaca todo el ta-

lento pictórico de Esquivel, es el retrato. Su labor en este sentido es enorme y toda ella, muy cuidada y sin grandes cambios de orientación, permanece fiel al sentido realista español en su insobornable interpretación del modelo. Sin embargo, siempre queda libre un destello admirable de la íntima personalidad del retratado, que sabe rodear de una aureola de espiritualidad y de estilo, bastante a la evocación actual de aquella sociedad y de su ambiente.

En la pintura de retrato Esquivel hace ciertas concesiones a un fin utilitario cierto. Eran estos los cuadros para los que siempre había comprador porque eran encargos. En una de las cartas escritas a Bracho y Morillo el pintor le expresa sus deseos de hacer alguna composición con desnudos, pero le detiene «lo mucho que hay que gastar en modelos y las dificultades que hay para encontrarlos». Y continúa diciendo: «Siempre he tenido deseos de hacer un par de cuadros de ese género y tengo hechos varios bocetos, pero como no me los han encargado he temido gastar el tiempo y el dinero y tal vez no venderlos después, *dedicándome exclusivamente a los retratos*».

La primera de estas obras que conviene destacar, no tanto por su gran valor iconográfico cuanto por su esmerada ejecución, es la que actualmente es gala y ornato del Museo de Arte Moderno y que se conoce con el nombre de *Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*. Está firmado y fechado en 1846. Allí retrató, sin afectación de ninguna clase, en un plano de la mayor naturalidad, a toda la brillante pléyade del romanticismo literario español. Allí, Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Espronceda, Hartzenbusch y otros más, componen un cuadro que no sólo es un gran retrato colectivo, el retrato de una generación literaria de muy altos vuelos, sino también, ya, y por obra de su misma trascendencia, un admirable cuadro de historia, vivo, sin adulteración, ni falseamiento de ninguna clase. Y éste es el mayor éxito de Esquivel en este cuadro, aparte de las excelencias de su ejecución: que supo darse cuenta del valor histórico de aquella hora que dejó aprisionada en su cuadro. Aunque, en tono menor, presente significado análogo, en lo que afecta a la historia del teatro, su cuadro *Una lectura de Ventura de la Vega ante los actores de diferentes teatros españoles*, conservado en el Museo Romántico.

Aparte de estos retratos pertenecientes a celebridades y de los que siempre sabemos algo, hay otros de personajes desconocidos que se prodigan grandemente en museos y colecciones particulares. En sus expresiones de gravedad, ironía o nostalgia, altamente sugestivas unas veces y otras de una gran vulgaridad, alienta el auténtico fondo social del siglo XIX. En esos personajes innominados, se refleja en toda su intensidad el amplio drama del ochocientos. Dígalo la espléndida serie que desde hace poco tiempo, y por generosa donación de los señores de Siravegne, posee el Museo de nuestra ciudad. Esquivel resulta así el más completo exponente de la íntima realidad de su siglo.

De la tan copiosa galería que constituye su producción retratista, podemos destacar algunos ejemplares deliciosos. Así sus retratos infantiles, como el conocido por *La niña de la rosa*, de 1834, en el Museo de Arte Moderno, o el de la *Niña* en la colección Guitarte, o el del niño *Manuel Flores Calderón*, asimismo en el Museo de Arte Moderno. Destaquemos igualmente los que hizo de su esposa y su hija, en los que dejó un delicado matiz sentimental; el de *Concha Castelar*, admirable de expresión; el de su hermano *D. Emilio, joven*; el de la *Señora de Jiménez Placer*, de hermosa postura y rico colorido, y tantos más entre los que se encuentran sus admirables autorretratos, cuya relación completa se haría interminable. Reservo para el Catálogo total del artista, que tengo en preparación, una más amplia reseña.

José Gutiérrez de la Vega.

Toda la capacidad de asimilación que los románticos sevillanos atesoraban en su fervor hacia el maestro Bartolomé Esteban Murillo, se cifra en Gutiérrez de la Vega. Su inspiración de clara raigambre sevillana se traduce bien claramente en esta característica apuntada. Pero ello no fué obstáculo para acusar su personalidad, que siempre se manifestó fiel a la gran tradición española.

Gutiérrez de la Vega nació en Sevilla en 1791, según Méndez Casal. Era hijo del grabador don José Gutiérrez de la Vega y doña Isabel de Carrio, oriundos de la montaña de Santander. Asistió a la Escuela de Bellas Artes de nuestra ciudad y entre 1820 y 1830 pasa largas temporadas en Cádiz. En 1827 se le nombra ayudante de la Academia de Santa Isabel.

Trasladado a Madrid, presentó en el concurso abierto por la Real Academia de San Fernando en 1832 su cuadro *La Coronación del Rey San Fernando*, que le valió en 1.º de julio de aquel año el nombramiento de académico de mérito. Fué uno de los mejores propulsores del Liceo en cuya Junta Directiva figuró. Allí hizo una *Dolorosa*, que mereció ser cantada por Zorrilla en una poesía dedicada al pintor y titulada *La Virgen al pie de la Cruz*.

Posteriormente fué nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, cargo que sirvió hasta que tomó posesión de la plaza de profesor de Estudios Elementales, agregado a la Academia de San Fernando. Fué nombrado pintor de Cámara honorario el 9 de junio de 1840 y solicitó el nombramiento de pintor de Cámara efectivo el 20 de marzo de 1845, pero no lo consiguió, habiendo constancia de nueva petición el 17 de junio de 1860, al fallecer Juan Antonio Ribera, y cuyos resultados se desconocen. Falleció en diciembre de 1865, dejando sin concluir un gran cuadro de historia que, como pintor de Cámara, ejecutaba por mandato de los Reyes.

Conviene señalar que existe un cierto problema, que naturalmente se hace extensivo a su obra, en lo que afecta a delimitar su personalidad. Hubo, al menos así lo especifica Ossorio y Bernard, hasta tres Gutiérrez de la Vega: el pintor de quien tratamos, un hijo del mismo, también pintor, y otro granadino. Se impone en este sentido una concienzuda investigación para aclarar el problema.

Físicamente Gutiérrez de la Vega tenía aspecto rudo, violento, pero en esta envoltura encerraba una sensibilidad exquisita y un alma delicada.

Varias corrientes de influencias conviene tener presente al analizar la obra de Gutiérrez de la Vega. De un lado él, repetidas veces, se definio a sí mismo como «defensor de la genuina escuela española» y en verdad que en su obra es bien perceptible esa directriz. Pero por otra parte hay en él alguna sugestión procedente de Goya e incluso cierta influencia de la pintura inglesa. De estos tres factores que intervienen en su arte conviene hacer una cumplida exposición.

Es un hecho cierto que el barroco ha ejercido sobre el romanticismo una efectiva seducción. Ha sido en el romanticismo cuando la pintura del Greco empieza su carrera de reivindicación. Habida cuenta de ésto, no es de extrañar que en el ambiente pictórico de la Sevilla del ochocientos se volviese en más de una ocasión la vista hacia la etapa cálidamente luminosa del barroco y que, en aquella constelación, el astro refulgente de Murillo enviase toda su luz hacia estas latitudes.

La devoción de Gutiérrez de la Vega hacia Murillo es un hecho palmario que él mismo pregonaba. A él se debe la iniciativa de la erección del monumento al gran pintor sevillano. Y en su obra, aparte de su huella más o menos externa, puede verse en el lienzo *Murillo mostrando el cuadro de la Concepción*, hoy en la colección Domínguez. En sus cuadros religiosos mezcla el estilo vaporoso de Murillo con un colorido muy brillante. Tal ocurre con sus cuadros *La Oración del Huerto*, *El paralítico de la Piscina* y *La Samaritana*, que existen en la iglesia de San Pedro, o en su *Concepción*, *Santas Justa y Rufina*, *La Sagrada Familia* o la *Magdalena*.

En su obra hay un pequeño resquicio para la pintura de género. Igualmente con un criterio muy tradicionalista pintó *Una gitana*, *Los majos* y *Costumbres Andaluza*s.

De la época de sugestión goyesca en el cuadro en que representa una mujer moliendo colores y al fondo un retrato de un caballero muy parecido a Larra. El retrato de la *Mujer del pintor*, en la colección Méndez Casal, responde también a este momento.

Pero por otra parte la presencia en España de artistas ingleses como Wylkie, Lewis y Roberts fué un incentivo más para su vocación de retratista, y en tal sentido completa su personalidad. A esta influencia, tan perceptible en algunos de sus retratos infantiles, se debe su predilección por el paisaje como fondo de aquéllos.

El mayor éxito de Gutiérrez de la Vega lo obtuvo con sus retratos. Con ellos, ha escrito Vegue y Goldoni, se «suscita una Andalucía grave, ensoñadora, contraria desde luego a la de pandereta». Y con mayor justicia recalca sus indudables méritos el propio Méndez Casal: «Gutiérrez de la Vega se da exacta cuenta del valor expresivo de unos ojos y de unas manos bellas de mujer, y pinta ambas cosas con amor franciscano... Su estética personal rechazaba cuanto suponía plebeyez, y si las imperiosas necesidades de la vida imponían en ocasiones el retrato de una mujer vulgar, siempre acertaba a ennoblecerla exaltando el pequeño atisbo de espiritualidad del modelo. Sus retratos de mujeres de la clase media dejan siempre entrever a una gran señora de gustos refinados. A pesar de estas cualidades, José Gutiérrez de la Vega ha sido uno de los románticos más incomprensidos en su época».

JOSE GUERRERO LOVILLO

Trabajo presentado a los Juegos Florales del Ateneo de Sevilla, 1949, bajo el lema: «LUZ Y COLOR DE LA SEVILLA ROMÁNTICA», que obtuvo el premio único del tema cuarto.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- BARCIA, ANGEL M.—Catálogo de Dibujos de la Biblioteca Nacional. Madrid. CATALOGO ILUSTRADO de la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX. Madrid, 1913.
- CATALOGO DE LA EXPOSICION DE PINTURA ROMANTICA organizada por el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. José D. Bécquer (1810-1841), Joaquín D. Bécquer (1819-1879). Valeriano D. Bécquer (1834-1870) del 2 al 16 de mayo de 1944. Sevilla, 1944.
- CUENCA, FRANCISCO.—Museo de Pintores y Escultores Andaluces Contemporáneos. La Habana, 1923.
- DIAZ PLAJA, GUILLERMO.—Introducción al estudio del Romanticismo Español. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1936.
- FRANCES, JOSE.—Valeriano Domínguez Bécquer y su vida romántica. En *Rev. Vell i Nou*. Barcelona, 1920, págs. 82-87.
- GARCIA GOMEZ, EMILIO.—Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1948.
- GUICHOT, ALEJANDRO.—El Cicerone de Sevilla. Tomo II. Sevilla, 1935.
- JIMENEZ-PLACER, FERNANDO.—El Arte Neoclásico y Romántico Español. En el tomo «Arte del Clasicismo y del Romanticismo» de la Historia del Arte «Labor». Barcelona.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.—Breve historia de la pintura española. 3.^a ed. Edit. Dossat. Madrid, 1946.
- LAROCHE, ERNESTO.—Museo de Bellas Artes de Montevideo. En el Bol. del Museo de Bellas Artes de Cádiz. Año XVII (1935), número 19, páginas 103-105.
- LOPEZ NUÑEZ, JUAN.—Bécquer. Biografía anecdótica. Ed. Mundo Latino. Madrid, s. a.
- MATTONI, VIRGILIO.—Sevilla en sus pintores. En el libro «Quién no vió a Sevilla...» Sevilla, 1920, páginas 127-155.
- MONTOTO, SANTIAGO.—Diversos artículos sobre la familia Bécquer, publicados en «ABC» de Sevilla y en «Blanco y Negro».
- «MUSEO UNIVERSAL».—Colección de dicho periódico. Años 1865 a 1869.

- ORTEGA Y GASSET, JOSE.—Para un Museo Romántico. En «El Espectador». Tomo VI. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1927.
- OSSORIO Y BERNARD, M.—Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX. Madrid, 1883-1884.
- PANTORBA, BERNARDINO DE.—Manuel Rodríguez de Guzmán. En «Revista Española de Arte». Tomo XII (1934), páginas 223-226.
- QUINTERO ATAURI, PELAYO.—Un cuadro de Valeriano D. Bécquer. En el Bol. del Museo de Bellas Artes de Cádiz. Año V (1923) número 6, páginas 53-55.
- IDEM IDEM.—Cuadros inéditos de Antonio María Esquivel, que se conservan en Cádiz. En el Bol. del Museo de Bellas Artes de Cádiz. Año V (1923), número 7, páginas 79-88.
- SANCHEZ-CANTON, FRANCISCO JAVIER.—Los Pintores de Cámara de los Reyes de España. Ed. Hauser y Menet. Madrid, 1916
- TRAPIER, ELISABETH DU GUE.—Catalogue of Paintings (19 th and 20 th centuries) in the Collection of the Hispanic Society of América. New York, 1932.
- VAZQUEZ, JOSE ANDRES.—Bécquer. Ed. Sociedad General de Publicaciones. Barcelona, 1929.
- VEGUE Y GOLDONI, ANGEL, Y SANCHEZ-CANTON, FRANCISCO JAVIER.—Tres Salas del Museo Romántico. Madrid, 1921.
- VELAZQUEZ Y SANCHEZ, JOSE.—Crónica Regia. Viaje de la Corte a Sevilla en 1862. Sevilla, Imp. de D. J. M. Geofrin, 1863.

Después de entregado este trabajo llega a mis manos la monografía de Santos Torroella sobre Valeriano Bécquer:

SANTOS TORROELLA, R.—Valeriano Bécquer. Ed. Cobalto. Barcelona, 1948.