

Tema 2: Las artes plásticas en el reinado de Fernando VII

2.1. Goya y la crisis de la Ilustración

La llegada del s. XIX no supone ninguna transformación sustancial en cuanto a las artes, ya que lo vigente en 1800 (el gusto) era tardobarroco.

La Academia de las Artes de San Fernando difundió un tipo de arte justí-académico, en cuanto que sus directrices están vinculadas a la tradición neoclásica y bajo la directa inspiración de un pintor alemán dictador que es Antón Rafael Mengs.

Prácticas respecto a la corrección del dibujo, la policromía plana, la luz difuminada, el equilibrio compositivo van a ser los principios establecidos.

Se mantendrá vigente el clasicismo barroco incluso durante el reinado de Fernando VII, donde se mantiene un cierto gusto rococó templado por la influencia neoclásica, es decir, técnica preciosista, colores brillantes, preocupación por la calidad y, desde luego, desconexión de la tradición pictórica española. El ejemplo más claro va a ser el del pintor valenciano Vicente López.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de

Hasta llegar a este momento, conviviendo con el máximo auge de Vicente López, debemos marcar la transición entre el s. XVIII y el XIX a partir de la figura de Goya, nacido en Fuendetodos en 1746 y fallecido en Burdeos en 1828. Conoció a todos los reyes comprendidos entre Fernando VI y Fernando VII; fue coetáneo del gran Jacques-Louis David y del escultor Antonio Canova.

Su singularidad está en situarse ante un mundo de imágenes propio y particular, sin tener en cuenta modelos ni épocas, ni ideales que imitar. Goya, en cierta manera, se opone a los neoclásicos y a los románticos.

Goya en su estudio (1790-5). Autorretrato donde se refleja la personalidad del artista, desvelándonos su oficio de pintor y, sobre todo, nos enseña la materia de lo que se compone su pintura. La luz es lo que destaca, que entra por el ventanal, apareciendo Goya a contraluz, mirando hacia el espectador y mostrándonos su pintura. Por lo tanto, destaca y nos insinúa lo importante que es la luz artificial, porque se retrata con ese sombrero unos cartuchitos para colocar las velas y con las cuales, daba los últimos retoques a los cuadros por la noche.

También aparece su paleta con 10 colores, perfectamente graduados y ordenados, y con su pincel. Nos remarca la minuciosidad, solidez y seguridad con la que pintaba, demostrando que nada en su pintura es casual, todo está milimétricamente medido (grosor, anchura de la pincelada). Además, no usaba sólo un pincel sino varios, incluso usando, a veces, los dedos.

Otro detalle es la mesa, con una escribanía de plata, que es un recurso iconográfico utilizado en los retratos barrocos. El hecho de colocar una mesa junto al retratado dignificaba el hecho de retratar y elevar también la categoría de intelectualidad.

TRAYECTORIA ESTILÍSTICA

1º ETAPA: 1771 – 1799

Toda su vida profesional y personal va encaminado hacia el éxito, siendo una fijación determinante para Goya. La consecución del fin propuesto le va a permitir desarrollar toda su capacidad artística. Aquí está el

carácter romántico de su personalidad singular, donde el subconsciente empieza a materializarse a raíz de este status. Para llegar ahí tiene que trabajar.

Se convierte en miembro de la Academia.

Representación de la Gloria, frescos de la basílica del Pilar (1772). Estos frescos de la bóveda se ven muy influenciados por la pintura Rococó.

Había estado en Italia, recalando en Parma, donde participa en un concurso con un cuadro llamado *Aníbal cruzando los Alpes* y con el cual consigue el primer premio.

Trabajó con varios artistas, casi todos ellos dirigidos por Francisco Bayeu (pintor aragonés de generación anterior bastante afamado en la Corte). Goya quería acercarse a él para poder introducirse en la Corte y para que le enseñara el oficio. Finalmente, Goya acaba casándose con la hermana de Bayeu, Josefa.

CARTONES.

De la pintura religiosa ya mencionada y gracias a la ayuda de su cuñado, Goya llega a la Corte para trabajar como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Barbara, donde cuenta con la protección de Mengs. Esos cartones están destinados a decorar los Reales Sitios, a la vez, que abastecían a las principales familias. Debido a la intención de agradar a tan distinguida clientela, introduce siempre escenas intrascendentes: sensualistas, frívolas, rococós, etc. A la manera de Bató o de Fragonat.

El Quitasol: Juego erótico, actitud displicente, el perro sobre sus piernas Pincelada opaca donde el dibujo es casi inexistente, es todo pigmento y color.

Majos en el camino de Andalucía. Pinta para la nobleza, pero se siente también un ilustrado y quiere representar la absurdez de la clase alta, jugando a la *gallinita ciega*, ridiculizándolos. Paisaje plano (como si estuviesen en una representación, pero como bufones), tratamiento de las caras.

Baile en el Manzanares. Representa a la clase popular y donde debemos destacar las caras personalizadas.

Pelele. No se sabe quién es el pelele, si las manteadoras o el muñeco. Personas sin carácter.

Algo diferente donde sigue habiendo esa crítica social es en la *Boda*, acercándose bastante a la censura, a la crítica mordaz de los *Caprichos*. Critica al populacho, hay distintos estamentos, matrimonio de conveniencia (ella pobre y guapa, y él, feo, viejo y rico).

El albañil herido (Salón del Pardo). Tiene también mensaje subliminal: Interés de los ilustrados por la reforma laboral y sanitaria a favor del trabajador español. Es un tema de preocupación social. Se conserva el boceto de Goya, donde se ve que el albañil estaba borracho, pero pensó el pintor que así podría concienciar más a los poderosos.

La nevada. Es una alegoría contemporánea del Invierno, que se muestra como retrato. Es también una crítica social a las condiciones en las que vive la población. Los cinco personajes singulares están representados de forma individual, abandonados a las penalidades. Colores fríos, matices planos...

Como contrapunto, pintó *La vendimia* donde aparentemente no hay ya crítica social. Representa a los señores de la finca en la época de la vendimia. Mirada perdida de la señora.

PINTURAS RELIGIOSAS.

Éstas vienen después de los cartones. Todas ellas son por encargo, al igual que los cartones. De hecho en Goya, su religiosidad es poco clara, ya que en muchas de sus obras se muestra anticlerical y antirreligioso.

Cristo crucificado (1780). Es su primera obra religiosa importante y con la que ingresó como académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Emplea una técnica que nunca más volverá a utilizar, por lo consciente que era de la ejecución de esta pintura según un canon y unos principios muy concretos. Es el tipo de crucificado que la Academia quería ver. Está a medio camino entre Velázquez y Guido Reni: pulido, perfecto, dibujo preciso, fondo oscuro, dominio de la anatomía que jamás volvió a repetir.

San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente (1788), que forma pareja con *La despedida del Marqués de Lombay*. Ambos cuadros obedecen a un encargo de los Duques de Osuna para la Capilla Borja de la Catedral de Valencia. Aquí sí es libre para elegir incluso el tema. Estos son sus clientes perfectos, ya que lo que les hace siempre les gusta.

Es una pintura donde se muestra cercano a Valdés Leal, con moribundos y muertos, y al mismo tiempo coincide con una obra cumbre del prerromanticismo europeo, que es la *Pesadilla* de Füssli.

San Antonio de Padua resucitando a un hombre con el fin de hacerle revelar el nombre de su asesino (1798). Es un hito en su pintura religiosa y son los frescos de la cúpula de la Ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid. La composición está ceñida al anillo de la cúpula, sin ocupar el alto techo. Representa de una forma realista al cura, al afilador, a las prostitutas. Pinta una baranda a la que se asoman los personajes, pero que tienen los pies en la tierra. Ese es el elemento que aúna. Es la primera vez en la que los ángeles tienen sexo (femenino en este caso).

Última comunión de San José de Calasanz (1819). Es su última obra religiosa. Tiene de particular que representa a San José medio moribundo. Es una escena importante, pero de gran intimidad dado el momento, ya que los otros están respetuosos, como si la escena no estuviera pasando allí. Esos personajes son alumnos o maestros, en ese acto tan importante, no es una actitud normal del espectador ya que están como ausentes. Lo pinta como una especie de exvoto. Es una composición muy oscura.

No recibe remuneración por el cuadro ya que la dona como agradecimiento a su educación en los escolapios de Zaragoza.

RETRATOS ENTRE 1786 Y 1800.

Entre que es nombrado pintor de cámara y 1800, año en que se inicia su segunda etapa artística.

Una de las notas características de éstos, es la presencia de un matiz irónico e inteligente, lo cual es nuevo dentro del género del retrato cortesano, que al igual que los tapices, parte de la tradición dieciochesca para componer (tradición barroco-rocó): introduce un color luminoso y una ejecución virtuosista, la iluminación suele ser difusa y las sombras no están muy marcadas. Algo propio al género en sí en esta primera etapa es que la categoría social del retratado debe ser muy evidente, y por otra parte, no trabaja todos los retratos con el mismo interés y tampoco existe el mismo refinamiento ni originalidad.

Conde de Floridablanca (1783), Es el retrato más importante antes de su llegada a la Corte. Se nos muestra sujeto a una tradición, muy rígido quizás por la importancia del encargo, ya que debía cumplir con su protector. No satisfizo ni al pintor ni al modelo, porque es un cuadro sujeto a la tradición española barroca, habiendo complejidad, no toda ella bien resuelta, y también malas ubicaciones Aunque todo ello será a favor del contenido y del gran contenido.

Composición muy simbólica e iconográfica, que conforman la alegoría del *buen gobierno*. En el lugar principal, el ministro (mayor luminosidad, color rojo), a la izquierda está autorretratado Goya, detrás del

ministro un arquitecto (que no se sabe quién es) y también un ingeniero, que trazó el canal de Aragón (estos planos salen del cuadro).

Al fondo, a la derecha, un cortinón (típico del barroco), donde hay también un óvalo con el retrato de Carlos III, elevado, como si lo viera, como si fuera Dios ve lo que hacen por el país, siendo el retrato del rey el que centre el tema. A la derecha aparece también un reloj de mesa, considerado símbolo de la templanza y que también se identifica con la imagen del rey, del príncipe, que como el reloj, controla y regula al país.

Goya también puede demostrarse como un creador del arte.

Carlos III cazador (1788). Como hemos dicho anteriormente, en 1786, Goya es introducido en la Corte como pintor del rey. Uno de los primeros retratos lo realiza sobre el monarca, encargado por el Conde de Fernán Núñez. Es un claro homenaje a Velázquez, por su admiración personal, intentando emularlo y triunfar como él, sabiendo además que ese tipo de retrato gustaba.

En la Corte realiza un gran número de retratos, entre el que podemos destacar:

Francisco de Covarrús, personaje que impulsó el Banco de San Carlos (Act. Banco de España). Aquí aparece rasgos característicos suyos: dominio exquisito de las formas, fondo neutro y minuciosidad en la pincelada. La cara es poco expresiva, con una cabeza muy dieciochesca (forma, color, facciones), muy vinculada también a los personajes de los tapices.

Este tipo de retratos con fondo neutro, aparece también en Velázquez (*El bufón Pablos*), y Goya lo ve como la solución adecuada para marcar toda la personalidad del modelo.

Retrato de Francisco Bayeu (1795). Aquí utiliza fondo neutro, dando información psicológica, haciéndonos la idea de cómo era su cuñado: rígido, severo, disciplinado. No tenía buenas relaciones con Goya. El sillón no es el típico dorado de aristócrata, pero sí trata de reconocerle lo que le debe, sentándolo en un sillón para dignificar el trabajo de pintor.

Marquesa de Pontejos (1786). Es prácticamente una escenificación teatral, poniendo también fondo, que es como una especie de telón, plano; el telón del jardín lo remarca con una línea. La mujer está vestida de campo, sin embargo es muy minucioso con el vestido, teniendo en cuenta que se acababa de casar con el marqués y este cuadro era como una especie de regalo. Muy minucioso, como el retratado se quiere ver, importando menos la personalidad, sino que quiere verse con sus galas.

Condesa Graham. Retrato de una señora bella, que Goya conocía, a la cual le gustan las artes, por lo que aparece apoyada en una columna. Es un retrato de tradición inglesa.

Marquesa de la Solana (1794–5). La pincelada es menos superficial, con un dibujo más preciso, más incisivo. Aquí ya no hay fondo, pero parece un paisaje, no parece una habitación. Demuestra ser un maestro en el tratamiento cromático.

Duquesa de Alba (1795). En su apogeo, mantiene una famosa relación con la retratada. Está pintado en Sanlúcar y en el cuadro nos remarca la personalidad dura, fuerte, con gusto castizo (vestida de *guapa*). Refleja el amor, en el anillo y en la pulsera se pueden leer las iniciales *F.G.* y además, ella señala con el dedo una inscripción que hay en la arena: *A la Duquesa de Alba de Francisco de Goya*. El perrito lleva un lacito rojo igual que la duquesa, que le ciñe la cintura al máximo.

Duquesa vestida de maja. Pintado también en Sanlúcar seguramente. El dedo que está hacia abajo dibuja en la

tierra: *siempre Goya*.

María Luisa de Parma (1799). Esposa de Carlos IV, que aparece vestida de maja, con mantilla. Le cae tremendamente mal, reflejándolo en la cara. A toda la familia real la pinta con la misma arrogancia, pero ellos no se dan ni cuenta.

Duquesa de Osuna (1788). Es una composición muy dieciochesca. Estaba infinitamente agradecido a ellos, teniéndoles mucha simpatía, al igual que a la Duquesa de Alba y la de Chinchón. Eran protectores de Goya, al cual le encargan también las escenas de brujerías. Era una familia extraña y muy, muy culta, incluyendo los hijos, a los que Goya tenía un especial aprecio. La niña que aparece con la madre será la Duquesa de Santa Cruz, mientras que el niño sentado será uno de los grandes artífices de la Constitución de 1812. Esta familia creó a las afueras de Madrid una especie de Corte, dirigido por el matrimonio, para la que encargaron bustos a Canova o trajeron, por ejemplo, a Hägel para un concierto.

Manuel Osorio (1788). Cuadro que sigue de cerca a Velázquez (*Retrato de Felipe Próspero*), pero es muy rico en cuanto al significado. En lugar del perrito, hay unos animales distintos, que demuestran que al niño no le hace falta protección. De la jaula saca un cuervo atado y tras él hay tres gatos, que están acechando para comérselo. Es un cuadro perturbador, en el que aparecen los fantasmas, dos ojos de gatos a oscuras que resaltan el peligro que acecha. Lo han interpretado como que Goya ve la curiosidad latente del niño (concepto freudiano).

En esta época, Goya intenta ganarse una clientela fija con encargos de este tipo.

Su retrato más importante hasta la fecha es la *Familia de Carlos IV* (1798), donde obedece a un encargo directo del rey, con la intención de hacer un retrato colectivo, que supondrá para Goya el espaldarazo definitivo como pintor de Corte.

Estos años son bastante difíciles, respecto a la salud del pintor, ya que sufre su primera enfermedad (1794) a raíz de la cual pasará a estar sordo.

Es también la época de los *Caprichos*, en los que dedicó esfuerzo, tiempo y dinero, y con los que esperaba obtener beneficios. No solo fue ruinoso, sino que estuvo a punto de arruinar su carrera. Al mismo tiempo, en España se vivía ya en constante crisis política y económica, que son también el preludio de la Guerra de la Independencia.

En estas circunstancias se enmarca este retrato, muy literario, comparado con *Las Meninas*, pero que sufrió una crítica feroz, también por parte de los franceses, que lo definen: *El panadero y su mujer después de haber ganado la lotería*. Es un cuadro complejo, sátiro y mordaz, donde Goya hizo lo que quiso sin que se dieran cuenta.

Recurso inteligente: retrata a todos los miembros y también se retrata él, al igual que Velázquez, y el fondo se cierra con dos cuadros, que podrían ser un homenaje al pintor sevillano. Los personajes entorno a la reina nos muestran que quien gobierna realmente es ella. Son pocos los que se salvan, entre ellos el infante Don Francisco de Paula, Fernando VII y detrás su hermano Carlos María Isidro, a su sombra.

Al lado de Fernando VII, una mujer que simboliza a la futura Princesa de Asturias, que está con la cabeza vuelta. Los infantes de Palma y el bebé se salvan también (a la derecha).

Hubo un encargo previo de hacer un retrato a Mariano Salvador Maella, pero del cual, sólo hizo el boceto. Éste tenía mucha influencia francesa (cortinón, columna). Varía mucho del de Goya. Por ejemplo, la reina aparece sentada con sus hijos, el rey de pie.

El cuadro de Goya no tiene perspectiva y no es tan oxigenado como *Las Meninas*, sino que planta un espejo delante de la familia, que se supone, era para que fueran ensayando las posturas.

El simbolismo final es un reflejo: Yo no los pinto como ellos son, sino como ellos se quieren ver reflejados. Sería *La familia Real contemplándose a sí misma*, por eso quedaron contentos.

Durante la convalecencia de su enfermedad (1793–94) pinta una serie de cuadros que se pueden considerar como el inicio de la contemporaneidad, del Romanticismo, ya que los pinta sin seguir ninguna regla, sino que se manifiesta como él quiere. Aquí comentamos unos cuantos:

El incendio (1794). Tragedia humana en la que la multitud huye, rescatando a unas y otras personas, con madres con sus hijos es el drama. Es un espacio irreal, no se sabe de donde viene el fuego, pero parece que obedece a algo real que fue el incendio del Teatro principal de Zaragoza. Hay cierta similitud con Turner, aunque en Goya domina el factor humano, la reacción de los hombres ante la tragedia.

El naufragio. Anticipa en 20 años *La Balsa de la Medusa* de Gericault. Es muy trágico ya que con el anterior había por lo menos una esperanza ya que se van a salvar, pero en éste no. El barco se está hundiendo, una mujer hace ya señas al cielo. Es romántico porque es sublime, mostrando la indefensión del hombre ante la fuerza de la Naturaleza. Puede con la Razón del hombre ilustrado.

La hoguera. Muestra una serie de caníbales. Es una obra muy intensa, potente, mostrando lo más ínfimo del ser humano, siendo la antropofagia el colmo de la destrucción.

Hay una serie de 6 cuadros que van sobre la brujería y los pinta para los Duques de Osuna, entre 1795–8.

El conjuro. Representa a un personaje sin camisa, como si fuera arrastrado y amenazado por las brujas. Una aparece contando un conjuro, otra con fetos, otra haciendo vudú.

El Aquelarre o El Gran Cabrón (1820–23). Obra monumental que se encontraba en la planta baja de la *Quinta del Sordo*. Está inspirada en un paraje de Moratín titulado *Relación del Auto de Fe de Logroño*. La historia trata de dos hermanas que confesaron ante la Inquisición haber envenenado a sus hijos para dárselos al diablo, ya que estaban endemoniadas. Representa a unas viejas feas con niños, uno de ellos muerto, y en el centro el diablo en forma de macho cabrío (cabrón).

Brujas por el aire o Vuelo de Brujas. Aparecen mujeres con capirotos ya que están siendo castigados por la Inquisición. A uno ya se lo llevan. Es quizás más complejo, ya que el simbolismo no es muy claro, tal vez simboliza el miedo ancestral. Las figuras de abajo no miran, sino que se tapan. Los críticos lo suelen resumir como *las jóvenes vidas amenazadas por la muerte, las prácticas de las brujas, las alcahuetas*. Tema aún abierto.

Un dato a recordar es que Goya tuvo 7 hijos, de los cuales sólo uno sobrevive. Eso le marcará mucho para el resto de su vida y obra.

LOS CAPRICHOS (1799).

80 estampas, de pequeño formato (tamaño folio), pintadas en aguafuerte y aguatinta donde destaca la fantasía, invención, la crítica social. Marcan la plena madurez de su obra. Es emblemática, dominio acusado, perfección del aguafuerte (técnica) y por toda la imaginería de monstruos (tema).

El origen se puede encontrar en el *Álbum de Sanlúcar* (1796), que lo pinta durante su convalecencia en dicha ciudad gaditana. Se realizan 300 carpetas de 80 estampas cada una, pero tan sólo se vendieron 64. Llevaban un texto aclarativo, realizado por Moratín o Cean Bermúdez. Explicaba la serie como *la censura de los errores y vicios humanos*.

Los temas podríamos decir que son *la viciosa educación, cortejo, gente de pro, brujería y duendes*. Lo que ocupa más aguafuertes son las *Asnerías* (o *Cortejo*), la *Prostitución* y la *Brujería*. Son temas muy sarcásticos, complejos, corrosivos podían ser leídos por un público más o menos culto, pero eran temas inconvenientes, hasta el punto que la Inquisición investigó el asunto. Al ver Goya el ambiente, decidió coger las 80 láminas y las restantes 240 ejemplares y regalárselas a la Real Calcografía a cambio de una pensión para su hijo.

El sueño de la razón produce monstruos. Es el más elaborado y trabajado, y representa justo lo que dice el título. Goya se duerme en una silla con ruedas (lo pueden mover, no está fijo) y vienen los monstruos de la verdad, aquellos que ven por la noche con mayor nitidez y precisión, representados mediante animales que revolotean entorno a él (búhos, lechuzas, el gato agazapado que simboliza al diablo, a la hipocresía) El lince, que se supone un ser más benéfico, es más observador, más astuto; siendo, además, el animal nacional que siempre le vigilará ya que no se dormirá.

Todos caerán (Ya van desplumados). Sobre las prostitutas y el cortejo. Mete muchos elementos, como hombres-pájaro cortejando, pero al final caen y los despluman, es una trampa.

2º ETAPA: 1800–1814

RETRATOS ENTRE 1800 Y 1814.

Goya cambia la calidad de sus retratos, la naturaleza, olvidándose de los sarcasmos y las ironías. Sigue pintando por encargo, pero ya se permite seleccionar.

Siguen siendo retratos psicológicos pero ya algo menos. Ya no se recrea en los defectos, sin jactarse de ellos, sino que provocan ternura y compasión.

Condesa de Chinchón (1800). Era hija del infante D. Luis de Borbón (hermano de Carlos III) y es separada de los reyes y metida en un convento. No sale hasta que la reina decide casarla con su amante, Godoy, para meterle dentro de la familia y para que se olvidara de su otra chica. El hermano de la marquesa fue cardenal. Tuvo una vida dolorosa y humillante.

En el cuadro aparece con la mirada perdida, absorta, vestida de blanco (inocencia), sentada en un sillón dorado pero en una estancia vacía, oscura, con la inocencia amenazada por el negro. Tiene un anillo en el que aparece un retrato de su marido, simbolizando ser propiedad de él (como un caballo). Tocada con un sombrero de espigas, símbolo de fertilidad, ya que está embarazada, siendo eso lo único que se espere de ella: que le de un Borbón a Godoy.

Representa claramente la vulnerabilidad humana en contraste con su rango social.

Marquesa de Santa Cruz (1805). Es una de las niñas del duque de Osuna, coetánea a la obra de Antonio Canova que ejemplifica la moda de la época. Goya se diferencia en todo, estando el cuadro más relacionado con las majas y muy bien trabajado. El pintor asume el lenguaje de la moda, que en esos momentos es neoclásica, pero su composición es barroca y no neoclásica, ya que la marquesa se comporta fríamente (pareciendo una actriz que interpreta un papel), inexpresiva, siendo el vestido un disfraz (en la *Chinchón*, el traje nos dice cómo es ella). La marquesa era una mujer muy culta que hacía poesía, y así aparece representada, incluso la retrata como una musa, haciendo una alegoría (por ejemplo, la vemos coronada de roble –tiempo, virtud, constancia, larga vida–).

Fernando VII (1814). Está realizado tras la guerra y tras el regreso del monarca, siendo un encargo del Ayto. de Santander. Fue realizado en sólo 15 días debido a las prisas del alcalde, y con condiciones iconográficas muy precisas. Es un retrato al que trata con venganza (como hizo con el de la madre del rey), mostrándolo con apariencia soberbia, estupidez, crueldad, etc. Además de plasmar sus características innobles, Goya trastoca los elementos iconográficos que le impone el Ayto.

La figura del fondo parece tener más vida que propio rey, que tiene una pose poco digna (apoyado). La alegoría del fondo es la de España y es la más significativa. Le da por un lado en la cabeza y la otra parece indicarle donde tiene que ir.

Coloca debajo un león, que se supone tenía que romper las cadenas contra el invasor francés y las rompe, pero la cabeza del león resulta estúpida, estando al mismo nivel del rey.

Efecto muy moderno en la pincelada.

Doña Isabel Cobos de Porcel (1805). Es un retrato casi romántico, prototipo de la mujer española, con mantilla. Muestra la época con riqueza, dulzura e incluso sensualidad. Actualmente en la National Gallery, aunque estuvo en Granada hasta principios del s. XX.

Marianito Goya (1813–14). Es su único nieto y lo pinta con mucha dulzura. Va vestido de domingo, con sombrero de copa. Posteriormente, Mariano será el culpable de la pérdida de todo el patrimonio familiar que heredó.

La maja vestida. Es posterior a la desnuda y ambas pertenecieron a la duquesa de Alba, aunque hay ciertas dudas ya que la duquesa muere en 1802 y éste es posterior.

Ambas majas aparecieron en el Palacio madrileño de Godoy, y se lo llevaron tras la huida de Godoy, que estaba perseguido por la Inquisición. Acabaron en el Museo del Prado.

No es casual que Goya bebiera de las fuentes de Tiziano y Velázquez.

La maja desnuda (1787–1800). Nos recuerda a la *Venus de Urbino*, que pertenecía a un hombre que estaba contando la historia de una mujer infiel.

Manet también representa en 1864 a otra mujer desnuda, que era el retrato de una prostituta, pero esa desnudez no es tan intensa y escandalosa como la de la *Maja*.

Nos introduce en un espacio indefinido y la señora aparece lanzándonos una mirada retadora, ya que sabe que está siendo retratada pero le es indiferente. Es también el retrato de esa mujer canalla del s. XIX que no sólo es capaz de amar, sino que sabe distinguir y buscar el sexo.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA.

Es una etapa marcada por la Guerra de la Independencia (1808–1814). Coincidiendo con *El 12 de Mayo* y el *2 de Mayo*, realiza una carpeta de 82 grabados llamada *Los desastres de la Guerra* (Goya la tituló *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original Don Francisco de Goya*).

En esta guerra se intenta afianzar el sentimiento nacionalista y Goya se ve comprometido con la causa ya que le afectó mucho. Suelen ser obras alegóricas de ese espíritu noble y digno.

Es una serie que inicia en 1810, cuando grabaría los primeros, aunque no fueron editados por Goya, ya que

preveía un fracaso parecido al de *Caprichos*. Incluso, las planchas que utiliza son reutilizadas debido a la penuria del momento.

Se divide en 3 grupos temáticos:

1º Hasta el *Desastre 47*: escenas sobre los horrores de la guerra.

2º Desde el 48 hasta el 64: escenas referidas al hambre en Madrid.

3º Desde la 65 hasta la 85: los caprichos enfáticos o estampas alegóricas.

Y no hay remedio (Desastre 15). Dentro de los *horrores*, muy relacionada con lo que será el cuadro *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, por los personajes muertos y con los fusilamientos al fondo. Nos representa la máquina de matar, del vencedor sobre el vencido, pero de una forma indirecta, muy moderna, en el que aparecen cañones de fúsiles, es decir, máquinas de matar impersonales. En primer plano está el hombre que va a ser fusilado en ese momento, detrás el que será fusilado y a la derecha, el que está ya muerto.

Grande Hazaña! Con muertos! Se ven 3 hombres muertos, mutilados y despedazados. Aquí no existe acción sino que, solamente, simboliza la barbarie y la atrocidad. Llama la atención sobre los excesos cometidos durante todas las guerras.

No se puede mirar. De nuevo vemos esa máquina de matar, y *no se puede mirar* porque hay horrores tan intensos, que hasta la compasión resulta insultante.

Así nos introducimos en dos de sus cuadros más importantes, que forman pareja y que se basan en los primeros días de Mayo de 1808, en Madrid:

La carga de los mamelucos y *El 3 de Mayo en Madrid* (o *Los fusilamientos en la montaña del príncipe Pío*). Fueron pintados por Goya en 1814 y parece ser que estaban destinados a decorar un arco triunfal con el que se pretendía conmemorar el regreso de Fernando VII. El primero muestra el valor de los españoles, mientras que *Los fusilamientos* muestran el sufrimiento, que no tiene nada que ver con el heroísmo triunfal (hipótesis).

En estos cuadros hay una acción, como si fuese una fotografía, y nos vemos envuelta en ella. Les da una fuerza resaltada a través del color, la luz, donde los rostros aparecen desencajados, donde la técnica suelta empleada por Goya hace vibrar la composición.

De los 2, el *3 de Mayo* es más dramático, en cuanto al significado, a pesar de la aparente linealidad. Hace un uso magistral de la luz, el color, simbolizando cada uno de los valores en juego. Es la misma idea que en las películas bélicas, donde los malos no tienen rostro, mientras que los héroes sí se conocen. Muestran actitudes de todo tipo: se muerden las uñas, se tapan la cara, el héroe que intenta parar las balas (el personaje principal), con esa camisa blanca llena de inocencia y esperanza Esa luz que contrasta con las sombras de muerte y tinieblas que rodea a toda la composición. Dibujo escaso, muy expresionista Obra muy importante para el Romanticismo francés, conocida incluso para Delacroix, que la tuvo en cuenta para su *Matanza de Quíos* (conocido también por Goya).

Tras estos cuadros de historia, comparables en importancia con el *Guernica*, Goya realizó unas pinturas ocasionales, de pequeño formato, donde da rienda suelta a su mente:

Casa de locos. Difícilmente interpretable. ¿Por qué lo pinta? Por lo visto, lo realiza por deseo propio, ya que a nadie se le ocurriría encargarlo. Quizá, los hace para manifestar una serie de estados de ánimo, inmersos en la sinrazón.

El entierro de la Sardina. No tan triste, sino mucho más alegre, con más calor, que recuerda a los cartones para tapices, aunque no tan frívolo (aparecen máscaras de bestias). Sirve de tránsito entre los cartones y las *Pinturas Negras*.

No se sabe tampoco lo que quiere representar.

Los jóvenes (título posterior). Está más cerca de las *Pinturas Negras*, compuesto por dos cuadros, de gran formato (demasiado grandes), que forman pareja. Se cree que es una alegoría de la Vanidad, de la belleza perdurable, de la juventud efímera. El personaje principal es una joven que está de paseo por la ribera del Manzanares y va acompañada por su criada. Lleva una carta, supuestamente, de amor y que exhibe. Al fondo, se ven unas lavanderas y un perrito.

Hay una contradicción entre la ociosidad y el trabajo.

La pincelada es muy suelta, utilizando los mismos recursos que Velázquez casi impresionistas.

Las viejas. Es el otro cuadro de la pareja. Pueden representar a la joven con su criada, pero en la vejez, por lo que podría representar el Antes y el Después. Tras una vida vanidosa, caen en la vejez deprimida. Nos muestra dos mujeres muy ancianas y decrépitas, pero que se engalanan y se enojan como si tuvieran 20 años. Están leyendo el *Que tal?* (*Hola* de la época), ajenas a la Muerte, que le ronda a sus espaldas. Ésta no aparece con guadaña sino con escoba, ridiculizando y jugando con los símbolos.

La aguadora (1808–12). En esta época adquiere otro significado, parece ser que fueron pintados en Zaragoza, durante los sitios a la ciudad. Según crónicas, las mujeres zaragozanas cargaban agua para los soldados que defendían la ciudad (Agustina de Aragón), y así representa a esa heroína, mujer del pueblo, que adquiere un papel importante.

La composición tiene luz crepuscular (que era cuando podían salir), mientras que los vasos y los cántaros son símbolos de feminidad. Además, está ensalzando a esa mujer ya que la coloca con el horizonte bajo, como hacen con los santos.

El afilador. No tiene esa exaltación heroica de su pareja. La perspectiva se ha perdido, apareciendo la figura como suspendida. El modelado es casi inexistente, que luego utilizará Manet. Respecto a la interpretación, este personaje aparece afilando el arma utilizado por excelencia en la Guerra de la Independencia: el cuchillo. Ese es el significado, ya que permite el ataque cuerpo a cuerpo, frente a las armas más sofisticadas del invasor. Es por lo tanto, muy heroico. El personaje nos mira.

El coloso. Pintado durante estos años, constituye una imagen dramática y misteriosa en la historia de la pintura. El cuadro perteneció al hijo de Goya y representa a un gigante terrible, de espaldas, con el puño izquierdo cerrado, amenazante, avanzando con los ojos cerrados mientras la población huye despavorida.

La imagen es ambigua, ya que no se sabe si el gigante avanza o está paralizado con las rodillas en la tierra, con lo cual cambiaría el significado por el de impotencia.

Aparece también la niebla, muy romántica, que parece simbolizar el despertar de una fuerza poderosa e incontrolable que surge de la tierra, y no el paseo de un gigante terrorífico.

Dicen que podría representar a Napoleón, sin embargo, las investigaciones dicen que es referente a un poema llamado *Profecía de los Pirineos*, que describía cómo en los Pirineos surgiría un gigante que sería el protector de España y detendría a Napoleón.

El gigante está en dirección contraria a la gente, por lo tanto, no parece que la gente huya del gigante. Mientras todos huyen, aparece un burro que está inmóvil. No obedece a ningún encargo.

3º ETAPA: 1814–1828

Es su última etapa ya que comprende entre la llegada de Fernando VII y la muerte del pintor. Se puede considerar la etapa en la que pinta sus mejores obras. Viudo, muy viejo y muy sordo, es el momento en el que le aterrorizan más los fantasmas, y para intentar exorcizarlos, realiza todas estas pinturas.

Goya atendido por el Doctor Arrieta (1820). Este cuadro coincide con el inicio de las *Pinturas Negras*. Es un cuadro con el que Goya agradece al doctor su ayuda, incluso incluyendo una inscripción en la obra, creando así prácticamente un *exvoto*.

Nos recuerda a la *Comunión de San José de Calasanz* (pintado justo un año antes), ya que el doctor (allí el sacerdote) salva a Goya (allí San José).

Goya es anticlerical, pero eso no quita que en los momentos al borde de la muerte, recapacite.

PINTURAS NEGRAS.

Las realiza durante el Trienio Liberal (1820–1823). Es el resultado del viaje terrible del pintor hasta el borde mismo de la tumba, apareciendo imágenes distorsionadas por la sinrazón, donde no encontramos lógica, en función de nuestros temores y ansiedades.

En estos años decide pintar en *La Quinta* (su casa en Madrid) unos cuadros al óleo sobre el estuco de la pared, realizando un total de 14 pinturas, 6 abajo (en el comedor) y 8 arriba (gabinete).

Tras la muerte de Goya, estuvieron en muy mal estado, por lo que un aristócrata, comprador del edificio, las mandó pasar al óleo y después las donó al Prado.

Estos cuadros fueron pintados sobre otros, que por lo visto eran paisajes bucólicos pintados por el mismo Goya.

¿Qué pasó para que pasara de un tema a otro tan contradictorio? Pues no se sabe. Tal vez son fruto de ese aislamiento, de los temores, del ajuste de cuentas con los viejos demonios de España (Inquisición, superstición, miseria).

Pincelada muy suelta, predomina la espátula donde no hay un hilo conductor en el tema. En cualquier caso, no habrá nunca un artista que realice un ciclo tan amplio de pinturas extrañas para consumo propio.

En las 6 pinturas de la planta baja, se interpreta que pretende hacer un resumen de su vida, proclamando la brevedad de nuestra existencia:

Los dos viejos comiendo sopa. Al entrar nos encontramos con esta pintura, donde algunos han reconocido al propio Goya, que nos está invitando a pasar.

La Manola (o *La Leocadia Zorrilla*, su última compañera), Está a la izquierda de la puerta, y también nos invita a pasar. Según las radiografías, estaba inicialmente apoyada sobre una chimenea y a Javier Goya (su

hijo) lo sustituye por una roca.

Saturno devorando a sus hijos Está en la sala, frente a *Los viejos*. Es una obra convulsionante, inspirada por el *Saturno devorando a sus hijos* de Rubens. Lo que en el pintor flamenco era mito, en Goya es un drama. Lo que interesa aquí, es esa fiereza y locura que lleva a un ser a comerse a un ser humano. No se identifica al mito, sino a un monstruo caníbal. Se ha llegado a interpretar como el apetito sexual.

Todo es amenazador, criminal No hay mitos que puedan explicar tanta crueldad que nace de la bestialidad.

La Romería de San Isidro. En la Sala Comedor. Según algunos especialistas, aludiría a la Iglesia, por aquello de la romería popular con su carga de religiosidad.

Gran Cabrón o *El Aquelarre*. Contrapuesta a la anterior, ya que alude a la brujería, a la iglesia heterodoxa. Por esta razón, Goya es un pintor contemporáneo ya que el contenido es el mismo, buscando la libertad del artista y, a la vez, la libertad del espectador. Es lo que está haciendo Goya con estas pinturas, ya que están hechas para él, no para el público en general.

En la planta superior también nos encontramos con escenas inconexas:

Atropos o *Las Parcas* (está a la izquierda de la entrada al comedor). Aparecen las tres Parcas: una formando al ser, otra con la lupa observando la vida del ser; y la tercera, con unas tijeras, atenta a cortar el hilo de la vida. Sin embargo, aparece una cuarta figura que aún no ha sido identificada, rompiendo Goya el orden del mito. La policromía es muy sobria.

Duelo a garrotazos o *Dos forasteros* (enfrente de la anterior). Nos muestra a dos personas con un horizonte muy bajo, que podrían simbolizar una alegoría. Además, aparecen enterrados hasta las rodillas, para no poder huir a los golpes del contrincante. No hay más personas en la escena, sólo la contemplamos nosotros.

Es una escena cruel, sangrienta Hay quien interpreta que mientras *Las Parcas* aludían a la mitología, ésta alude a la Biblia (tal vez Caín y Abel). También podría ser una alegoría de las dos Españas: una la liberal y la otra, la reaccionaria.

Asmodea. Alude a un mito de época liberal, en la que Asmodea era una maga que recupera a su amada de un persecución religioso. Otra interpretación más normal nos dice que son los efectos de la persecución absolutista y donde de nuevo se hace una alegoría de las dos Españas, con la libertad huyendo hacia una roca, posiblemente Gibraltar.

El Perro (a la dcha.). Es una de las pinturas más enigmáticas de este ciclo. Es una pintura escueta y cuyo sentido se ha identificado como la condición humana. Puede interpretarse como *la espera en medio del Infinito*.

Es una obra contemporánea 100%, ya que se adelanta a su tiempo. Posteriormente, los impresionistas y los románticos *flipan* con esta obra.

GRABADOS O AGUAFUERTES

TAUROMAQUIA.

Es una de las pocas series que Goya publicó en vida, en 1816, y se compone de 33 estampas. Trata del tema de los toros, que fueron prohibidos por los gobiernos ilustrados (Carlos III con Jovellanos). Sin embargo, Goya siendo ilustrado, no está de acuerdo con esta idea, siendo un apasionado de los toros. Es una serie muy festiva, sin crítica social, pero le sirve para hacer una alegoría de España y de los españoles, porque divide la

serie en 4 partes:

- Son dos estampas que reflejan los antecedentes de las corridas de toros en época antigua.
- Trata sobre los toros en *época de los moros*.
- Sobre el modo de torear de caballeros antiguos o héroes (Gran Capitán, Cid, Carlos V, etc.).
- Son ya corridas de toreros contemporáneos.

Una característica común en estos grabados, es que sitúa al espectador dentro de la arena y no en el graderío, con el público. Los planos y la perspectiva son muy modernos.

DISPARATES (o PROVERBIOS).

Es otra serie, de 22 estampas, cuya cronología no está clara, posiblemente entre el 16 y el 23. Quedó inacabado y no se estampó en vida de Goya. Fue algo que formaba parte de la herencia de su hijo, y posteriormente, de su nieto Mariano, que dilapidó toda la herencia de la familia. También se llamaron *Caprichos*, pero gracias a las anotaciones de Goya, se cambió el nombre.

Aguafuerte mezclada con aguatinta, que crean luz y volumen.

Modo de volar. Aparecen hombres volando, con alas enormes y unos tocados en la cabeza que imitan a las de los pájaros.

Disparate del caballo raptor. Podría ser interpretado como el *Rapto de Europa* (cambiar caballo por toro). El caballo ha sido también interpretado como la lujuria animal, aunque tiene algunos elementos que rompen con esta interpretación, como son las formas monstruosas que aparecen al fondo.

La represión política durante la Restauración borbónica (*Década Ominosa*) también le afectó a él, y en 1823 decide salir de España, aunque se irá un año más tarde, ya que en el 23 hace una gran donación a su hijo y tiene que arreglar los *papeleos*.

Al final, con la excusa de ir a unos balnearios, se instala en Burdeos hasta el final de su vida, considerándose antes un expatriado que un exiliado. Mientras está en Francia, da largas al rey, aunque sigue siendo pintor de cámara de éste. Finalmente, le pide que lo jubile mediante una carta enviada a través de su hijo, pero es rechazada. Goya va personalmente y consigue mayores ventajas de las esperadas (50000 reales). En esta estancia es cuando es retratado por Vicente López.

LOS TOROS DE BURDEOS.

Es una serie de sólo 4 estampas. Nos muestra su peculiaridad técnica, gracias a que son litografías y no grabados. Vuelve al tema de los toros, una de sus pasiones. Se llaman las cuatro *Diversión de España*.

Aquí el punto de vista se sitúa dentro del público, donde está la diversión.

Su obra final es:

La lechera de Burdeos (1825–27). Resume toda su vida. Se reconoce a Leocadia Zorrilla, su acompañante. Es una obra personal, que se considera el antecedente más directo del Impresionismo: pincelada corta, yuxtaposición de colores planos y contrastados, y ausencia de dibujo.

2.2. La pintura cortesana

LÓPEZ, Vicente (1772–1850)

Pintor retratista que se forma en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia y completó su formación en la de San Fernando, en Madrid, donde tomará contacto con la tradición académica de Mengs, convirtiéndose Vicente López en el representante por excelencia de la pintura académica. Además, coincidió con pintores como Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu.

Trabaja en pastel, fresco, óleo y, además, trata de temas religiosos, mitológicos e históricos, aunque su principal producción va a ser el *RETRATO*.

Los Reyes Católicos recibiendo una embajada del rey de Fez (1790). Muy del gusto de la época, siguiendo el esquema de los cuadros que se presentaban a concurso en la Academia. Gracias a conseguir el primer premio con esta obra, se libra del servicio militar.

Admira la pintura romana, con un dibujo muy preciso, fiel a la tradición valenciana (el color) y también a ciertos modelos de Ribera y Ribalta, de quienes toma la interpretación realista de la pintura.

Aprovecha su estancia en Madrid para visitar el Escorial y toma contactos con la obra de Claudio Coello. En 1792 vuelve a Valencia, ya como retratista, donde va a ser nombrado director de pintura de la Academia de San Carlos. En 1802, va a conseguir ser nombrado pintor de cámara gracias a la obra:

Homenaje de la Universidad de Valencia a Carlos IV. Aparece Minerva (diosa de la sabiduría), la Paz, la Victoria y la Abundancia. El cortinaje es un recurso muy habitual.

En 1814, se le nombra primer pintor de cámara, a pesar de ser afrancesado, gracias al retrato:

Fernando VII con el hábito de la Orden de Carlos III. Fue realizado para el Ayuntamiento de Játiva. Nos muestra al rey en actitud de soberbia, amigo de las adulaciones, mostrado con más gallardéz y heroísmo que en los retratos de Goya.

María Luisa de Parma (1819). Es una etapa en la que trabaja de lleno para la Corte. Con este cuadro, versiona el cuadro de Goya, de ahí la importancia de este cuadro.

Fernando VII con el hábito del Toisón de Oro. Encargado para la Santa Sede, en Roma. Nos muestra de nuevo al rey absoluto de forma magistral, ayudando a V. López a hacerse conocer en el ámbito romano, lo que le llevará a ser nombrado académico de mérito de la A. de San Lucas de Roma.

María Cristina (1829). Importancia del color y del detalle. Se le representa juvenil, con una pose sensual, dándole más pasión.

María Isabel de Borbón (1831). Reina de las Dos Sicilias y hermana de Fernando VII. Aparece en actitud engreída.

María Francisca de Braganza (1823). Mujer de Carlos Isidro (carlistas). Destaca la cantidad de tocado que lleva, mostrando así su gusto por el lujo.

En 1825, viajan a Madrid el padre y la hermana de la reina María Josefa (3ª esposa de Fernando VII), componentes de una de las familias más cultas de Europa.

Maximiliano de Sajonia (padre). Traje blanco sobre fondo oscuro.

María Amalia Federica Augusta de Sajonia (hermana). Aparece tocando un clavicordio.

Pintará también a políticos y personajes influyentes de la época:

Don Antonio Ugarte y su mujer. Los personajes están recogidos con una pasmosa frialdad.

Máximo López (1820). Se trata del 1º organista de la Real Capilla. Es uno de los retratos más interesantes del s. XIX. Muestra toda la captación del personaje, incluyendo incluso todas sus arrugas.

Goya (1826). Es uno de los retratos más fieles de Goya. Profundidad de la mirada, pose totalmente estudiada.

Domina muy bien el dibujo. Hacia 1830, aparece una importante novedad en sus pinturas, sobretodo, por la influencia directa del sentido de lo privado que aporta el Romanticismo, ganando sus cuadros en amplitud y espacio donde se desenvuelven sus personajes.

Francisca Brito (1848). Muestra gran cariño hacia el personaje.

Isabel II. Aparece muy joven, aunque ya como reina de España.

Primer Duque de Bailén.

General Narváez. Muy romántico.

Así pasamos a su *PINTURA RELIGIOSA*. A Vicente López se le ha considerado un epígono de la escuela barroca (en pintura religiosa). Era profundamente religioso, lo que le llevó a no pintar nunca un desnudo femenino, sin embargo, va a crear nuevas iconografías.

La Dolorosa (1829). Aparece la Virgen sumida en llanto, sentada en un plano muy próximo al espectador, donde también aparece una bandeja con los instrumentos de la Pasión.

LÓPEZ PIQUER, Bernardo

Uno de los discípulos de Vicente López fue su propio hijo, que es fiel a la pintura paterna y su formación fue paralela a la obra de su padre.

Junto a Vicente López, hay una serie de pintores menores que van a tener un papel importante en el Neoclasicismo de nuestro país:

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Zacarías

Perteneciente a una familia de artistas. Su trayectoria se mueve entre el clasicismo barroco y un nuevo academicismo, más riguroso, con bastante influencia francesa. Va a destacar en un principio como decorador, sin embargo, una de sus actividades más destacadas será la de retratista.

En sus obras encontramos perfiles muy cuidados, muy delineados, con gran sobriedad en la composición, sobre fondos neutros. Fue también pintor de cámara de Fernando VII.

Manuela González Velázquez tocando el piano (1822). Era su sobrina. Es un cuadro muy neoclásico, muy nítido, con un dibujo muy cuidado, con esa exquisitez tardía. Es, tal vez, el más neoclásico de todos.

EL CANARIO, Luis de la Cruz Y Ríos

Fue un pintor influyente pero de peor calidad. Es muy devoto a Fernando VII, con lo que tuvo gran fama en esa época.

Fernando VII y María Cristina paseando por los jardines de Aranjuez (1832). Iconográficamente es muy curioso, ya que los monarcas aparecen como dos burgueses paseando.

2.3. Los davidianos

El pintor más destacado en 1800 es Jacques Louis David. Las buenas relaciones hispano- francesas existentes en esos momentos, van a afectar a la pintura española. París se convertirá hasta 1945 en el centro universal del arte. Ya no se conceden tantas becas para Roma, sino a París. Estos pintores becarios traerán el conocimiento de la vanguardia que aplicarán en su obra.

David será muy admirado en España, aunque de una forma superficial, antes que comprensiva. Este conocimiento se va a materializar mediante la adquisición de *un* David por parte de Carlos IV en 1801, con destino al Palacio Real de Madrid: *Napoleón cruzando el Gran San Bernardo* (es una de las tres versiones), indicándonos el aprecio oficial del rey.

Este cuadro fue visto por los pintores de la Corte, que justifica el aprecio de los ilustrados a David. El resultado son 3 pintores y 1 escultor.

APARICIO, José

Es el más mediocre, aunque fue muy reputado en su época, siendo el más próximo a los prototipos de David, aunque sus resultados no fueron parejos. También fue muy afecto al poder, convirtiéndose en instrumento político y propagandístico de Fernando VII.

Se formó en la Academia de San Carlos y después en la de San Fernando. Estuvo en París 8 años, y participó en la vida artística de París, llegando incluso a exponer en el *Salón*. Posteriormente, se fue a Roma y se negó a jurar a José I, por lo que fue detenido en el Castel Sant'Angelo junto a otros pintores subversivos. Fueron socorridos por el propio Canova.

Esta fidelidad será posteriormente *pagada* por Fernando VII.

El Hambre de Madrid (1818). Es su obra más conocida. Cuando fue expuesta por primera vez, provocó gran conmoción, sobretodo, por lo bien que representa el heroísmo, todo lo contrario que en la actualidad, donde es muy criticado. Es el origen de la pintura histórica.

El cuadro es interesante desde el punto de vista iconográfico ya que muestra el conocimiento del pintor sobre la pintura neoclásica, sobretodo de la de David, aunque *canta* demasiado.

Los representados prefieren morir de hambre antes que aceptar el pan del enemigo. Todo se ve aún más recargado con la inscripción en letras doradas que aparece en un lateral del cuadro. Para la figura principal del héroe, el abuelo, utiliza una estampa del cuadro *El Conde Ugolino* (1806) de Füssli, que circulaba por Europa.

En 1992 se organizó una exposición de Arte Contemporáneo, donde se reunieron obras de carácter histórico, revalorizando estos cuadros. Entre ellos estaba éste, que había sido restaurado para la ocasión ya que había estado 100 años en un almacén, lo que justificaba la crítica contemporánea tan negativa.

El desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María (cuando llegó del exilio). Se perdió en un incendio y sólo se conserva una copia. Bastante malo.

Retrato de la Reina de Etruria y sus hijos (1815). Hermana de Fernando VII, que se casó con el duque de Etruria, Luis I.

RIBERA, Juan Antonio de

Bastante más notable, siendo el más interesante de los neoclásicos españoles. A diferencia de Aparicio, no se detiene tanto en el heroísmo sino que es más severo, con más contenido. Se formó en la Academia de San Fernando, con Francisco Bayeu. Carlos IV le concede una pensión en París, donde conoció y trabajó con David. Durante esa estancia, pintó su mejor obra:

Cincinato abandona el arado para dictar leyes en Roma (1806). Es la obra maestra del Neoclasicismo español. Tanto es así, que a David le encantó el cuadro y abrazó a su autor eufóricamente.

Es un pasaje de la historia de Roma, cuyo tema refleja la situación francesa de ese tiempo. Cincinato (s. V a.C.) es un cónsul de época republicana, que un día se ve innecesario y se fue a su finca. Sin embargo, Roma se ve atacada por diferentes pueblos y les hace falta un líder. Van a buscarlo y le ofrecen la toga de dictador, consiguiendo posteriormente expulsar a los enemigos. Por lo tanto, compara a Cincinato con Napoleón, justificando la dictadura como necesidad en un momento determinado.

Es un cuadro muy neoclásico en su composición, con figuras muy frontales (como un friso), sin haber una superposición de planos muy marcados (aunque en este cuadro sí). Es una composición muy clara, con un fondo plano, dirigiendo la perspectiva a un punto de fuga lateral. Dibujo muy nítido, color muy entonado, incluso los fríos.

Wamba rechazando la corona (1819). Este cuadro estuvo en la Facultad de Filosofía y Letras en Pontezuelas, hasta que en 1992 se lo llevó el Prado para la exposición. Fue un encargo real para decorar el Casino de la Reina, que lo mandó a construir María de Branganza, que encargó varias pinturas a diferentes pintores, para decorarlo.

Nos muestra una escena sobre la historia de España, aunque acorde con la situación de ese momento. Narra la historia de Wamba (visigodo muy sabio) que para salvar al reino, le llega una representación del Senado para ofrecerle el poder, pero Wamba se niega. Sin embargo, el drama llega cuando el soldado saca la espada y lo amenaza: o aceptas o te mato. Lo compara con Fernando VII.

Es una composición de friso, típicamente neoclásico, aunque un poco extraño ya que es casi medieval, mostrándonos los conocimientos paupérrimos del arte visigodo, que no se conoció prácticamente hasta el s. XX.

MADRAZO, José de

La figura de su hijo Federico le va a oscurecer bastante, aunque también le tocó la gloria en su momento. Estudió en la Academia de San Fernando y, posteriormente, fue a París donde conoció a David. Años después va a Roma, donde estuvo bastante tiempo y donde conoció a Ingres (pintor oficial de Napoleón, sustituto de David), que se convertirá en el dictador artístico desde 1810 a 1864.

Es en Roma donde Madrazo planea hacer un ciclo de 4 cuadros sobre la resistencia de los pueblos peninsulares de Hispania frente a los romanos, aunque sólo hizo 1:

La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos (1808). Donde nos muestra la traición de los generales a su caudillo Viriato. Comparación con el soborno realizado a Fernando VII por parte de Napoleón.

Es el cuadro más antiguo que representa un episodio de la historia antigua de Hispania. Se parece mucho a *La*

Muerte de Patroclo de Flaschmann.

Se va a hacer un importante hueco en el ambiente artístico romano, como pintor y también como retratista, realizando un gran número de ellos. En Roma va a realizar:

Carlos IV. Encargado por Carlos María Isidro. Se trata de un retrato conmovedor de quien había sido rey de España durante 40 años, mostrándonos la efigie más natural de este personaje, con un semblante melancólico debido a su obligado exilio.

Gracias a este retrato va a ser nombrado pintor de cámara de Carlos IV, y gracias a ello, ingresa en la Academia de San Lucas de Roma.

Amor divino y amor profano (1813). Es un cuadro bastante amplio (2 m) y de una iconografía inusual, influenciado por el clasicismo romano y por el boloñés (Caracci), y también por el lenguaje de Mengs: frialdad neoclásica, paleta muy bien entonada, etc. que convierten al cuadro en una delicia, siendo también muy minucioso y detallista. El ángel pequeño es Eros (Cupido = Amor Profano).

Madrazo regresa a España en 1818, convirtiéndose en profesor de la Academia de San Fernando y en pintor de cámara de Fernando VII. En 1819, pinta 4 alegorías de las *Horas de la Vida*. Ej. *El Mediodía*. Muy neoclásico.

Hace también pintura religiosa, y destacó en ella, sobretudo, porque en el s. XIX era bastante escasa:

Sagrada Familia (1839). Bastante barroco, deudor del clasicismo boloñés: Horror vacui, medias figuras.

Sin embargo, sigue haciendo también retratos:

Don José María Monreal y su familia (1846). Es su único retrato colectivo. Se olvida del Neoclasicismo, y sigue ya los postulados del Romanticismo.

Cuando muere Vicente López, Madrazo es subido al puesto de primer pintor de Isabel II, colocando así a sus vástagos en buenas posiciones: uno director del Museo del Prado y otro, pintor de Isabel II. Además, se convierte en dominador del gusto estético.

Aquí acaban los pintores davidianos, y se inicia un período llamado Academicismo ecléctico, que es una mezcla de influencia romántica y, a la vez, sujeción a la norma académica. En este movimiento destaca:

TEGERO, Rafael (R. Texedor Díaz)

En un principio se forma en Murcia y después en Madrid con José Aparicio. En 1824 se va a Roma como pensionado, donde le va muy bien, y cuando vuelve a Madrid, se convierte en director honorario de la Academia de San Fernando.

En resumen, podemos decir que fue un retratista muy afamado, llegando a ser pintor de cámara de Isabel II.

Técnicamente, al principio es muy neoclásico, pero después será mucho más romántico.

Curación de Tobías. Si quitamos al ángel, sería muy nazareno.

La señora Benítez y sus hijos. Cuadro muy romántico.

Ángela Tegero. Es su hija, muy bonito.

También va a hacer una incursión por la temática histórica, y no lo hará mal del todo:

El Moro Santo cuando en la tienda de la Marquesa de Moya se intentó asesinar a los RR.CC. (o *Sitio de Málaga*). Este cuadro lo regaló en 1850 a Isabel II, muy inteligentemente, ya que busca representar a Isabel La Católica como Isabel II *La Nueva Católica*.

2.4. La escultura del clasicismo romántico

De todo el s. XIX, destaca la atonía generalizada. No encontramos ninguna personalidad sobresaliente, destacando sólo a ALVAREZ CUBERO y BANJOU. El problema que se plantea es el *ser y no terminar de ser*. Aquí, en España, marca de gran manera la escultura barroca, o mejor dicho tardo-barroca, y al mismo tiempo nos encontramos con la dictadura de la Academia, teniendo en cuenta que la nueva clientela de la escultura son otros y no la Iglesia. El nuevo cliente por excelencia será la Corona, que desde Carlos III había dado mucho empuje a la escultura, sobretodo, para decorar los *Reales Sitios*.

Lógicamente, hay que unir la influencia que llega de Europa (Canova y Thorvaldsen), siendo en estos momentos, Roma, la capital mundial de la escultura.

Hay una renovación progresiva de los temas de la Academia de San Fernando, entre los que destacan escultores tardobarrocos como:

GINÉS, José

Matanza de los Inocentes. Muy napolitano, muy barroco.

Venus y Cupido. Muy neoclásica, para la Casita del Labrador.

ÁLVAREZ CUBERO, José (escultor davidiano)

El escultor más sobresaliente del primer tercio de s. XIX.

Fue muy bueno, hasta el punto de trabajar para Napoleón Bonaparte en el Palacio del Quirinal de Roma. Cuando acaba la guerra, regresa a España y realiza:

La Defensa de Zaragoza (1818). Es su obra más conocida. Nos desarrolla el momento real en el que un zaragozano intenta defender a su padre moribundo del ataque de los lanceros franceses, mas el también muere. Es una representación muy clásica: la *Juventud* y la *Vejez*, que se recupera de Virgilio (*Eneas llevando consigo a Anquises y a su padre*).

Adolece de plenitud (sólo 1 punto de vista), siendo muy cerrada, muy piramidal, habiendo también fallos en las proporciones (por Ej. mano del padre).

Apolino inspirado por la música. Muy sensual, delicada y muy decadente.

Un hermafrodita dormido. Muy lánguido, suave y sensual.

CAMPENY, Damiá

Escultor injustamente olvidado, que no participa en los círculos oficiales. Es representante de una escuela neoclásica muy notable que se da en Cataluña: la Escuela de la Lonja de Barcelona. Viaja a Roma como pensionado, trabajando para Canova en los Museos Vaticanos. En 1816, regresa a España y se convierte en escultor de cámara de Fernando VII pero encuentra un ambiente muy hostil, por lo que vuelve a Barcelona,

donde se convierte en profesor de escultura y crea su propia escuela.

Lucrecia Muerta (1804). Es una obra muy interesante, siendo la pieza significativa del Neoclasicismo español. La mandó desde Roma en un modelo de yeso, y la copia se pasó a mármol. Es una obra muy importante en el tema, en el tratamiento, muy acabado, ejemplificando el espíritu neoclasicista español, a través de la belleza femenina abandonada. Es un tema casi romántico ya que representa una muerte violenta.

Cleopatra moribunda (1805–1810). Muy parecida a la anterior, con el mismo tema: muerte dramática, pero noble.

Aquiles sacándose la flecha del talón. Más cercano a Thorvaldsen, siendo un poco más griego. Es también muy dramático, aunque muy plano, y menos sensual.

ESCULTURA COMO MOBILIARIO URBANO O CONMEMORATIVO

Obelisco del 2 de Mayo (1840). Isidro Glez. Velázquez. Para conmemorar los héroes caídos en la Guerra de la Independencia. El programa obedece a un concurso durante el Trienio Liberal, pero posteriormente realizado. Actualmente, es tumba del soldado desconocido.

Daoíz y Velarde (1831). Antonio Solá. Fueron 2 soldados muy importantes que fueron héroes y mártires de la Guerra de la Independencia. Se atrincheraron contra los franceses y murieron todos. Fue realizada en Roma en mármol de Carrara. Es una obra muy notable, y nos recuerda a los *Tiranicidas*. Resalta el tratamiento clásico para héroes contemporáneos.

2.5. La arquitectura fernandina

Se trata del Neoclasicismo, aún sujeta a los dictados de la Academia, y está compuesta por los arquitectos seguidores de Juan de Villanueva. Se va a desarrollar en un período movido en el plano político: Fernando VII, Regencia de María Cristina e Isabel II.

El reconocimiento de la segunda mitad del s. XVIII como el momento en el que se ponen las bases del mundo contemporáneo, nos permite ver la división entre el Neoclasicismo (estilo propio del período ilustrado –frío e hiperracional–) y el Romanticismo (propio de comienzos del s. XIX). Es una división que últimamente confluye de tal modo, que hoy se plantea una continuidad del Neoclasicismo. Esto lleva a que algunos historiadores denominen a la arquitectura que abarca desde la segunda mitad del s. XVIII hasta el primer tercio del s. XIX como *CLASICISMO ROMÁNTICO*.

En el caso que nos ocupa, la reforma ilustrada dirigida desde la Corte, tuvo sus pilares en el esfuerzo de un grupo de hombres convencidos de la necesidad de saneamiento de la sociedad española. Ese esfuerzo se hizo extensivo a toda España debido al interés de algunas figuras importantes, entre ellas los componentes de la Sociedad de Amigos del País. Sin embargo, se entra en un período de estancamiento debido a la Guerra de la Independencia y al reinado de Fernando VII.

Por lo tanto, el férreo control ejercido por la Corona, tuvo en la arquitectura a la Academia de Bellas Artes como protagonista, convirtiéndose en defensora del aprendizaje teórico del arquitecto. Sin embargo, hay un problema, ya que los miembros de la Academia son de procedencia barroca, lo que hace que sean de carácter conservador, acogiendo de mala manera a cualquier innovación.

Lo que se difunde en España durante el último tercio del s. XVIII es, sobretudo, el *ACADEMICISMO O NEOCLASICISMO ACADÉMICO*.

El arquitecto más importante es Juan de Villanueva, que es el que inicia el Neoclasicismo arquitectónico. Es

importante porque sus obras rompen con esos resquicios barroquizantes. Nosotros vamos a ver a sus seguidores. Tenemos que decir que los nuevos ideales neoclásicos fueron asumidos por muchos arquitectos que habían tenido la oportunidad de contrastar el aprendizaje madrileño de la Academia de San Fernando con otras diversas que se estaban fraguando a finales del s. XVIII, sobretodo, en Roma.

La generación posterior a Juan de Villanueva se acercará a los esquemas de la arquitectura revolucionaria, y por lo tanto, van a ser capaces de ejecutar una arquitectura que resulte aceptable a los censores de la Academia, siendo todos ellos arquitectos con título oficial. Así nos encontraremos con los primeros ejemplos de modernidad.

PÉREZ, Silvestre

Nace en 1767 y muere en 1825. Representa un papel semejante al que Villanueva había representado años antes. La figura de este arquitecto se enmarca en los límites de ese neoclasicismo ya que llega a formular opciones totalmente revolucionarias tras sus contactos con la arquitectura romana.

La diferencia con Villanueva, es que en vez de utilizar la propia herencia arquitectónica española, él se remite directamente a la Antigüedad. Además, cuando está en Roma, entiende la arquitectura como un problema de la ciudad, es decir, el urbanismo, teniendo en cuenta la ciudad para poder hacer arquitectura.

Iglesia de Santa María en Bermeo (Vizcaya, 1807). Lo importante es el juego de volúmenes, y como predomina el muro sobre los vanos. Tiene un pórtico tetrástilo in-antis dórico, con 2 pilastras, con frontón desornamentado. También destaca una amplia escalinata y los vanos termales (Palladio) de influencia romana.

Es totalmente neoclásica, pero con algunas incorporaciones propias del arquitecto.

Después, hasta 1812, sus intervenciones son meramente urbanísticas:

Arco del Triunfo para la Avda. José I (1810). Lo hizo en madera de lienzo pintado, orden toscano, con figuras alegóricas, y al final una cuadriga tirada por José I.

Lógicamente, a la vuelta de Fernando VII tiene que exiliarse, pero al poco tiempo logra volver e instalarse en el País Vasco.

Casas Consistoriales de Bilbao y San Sebastián (1819), ambas en la Plaza Mayor. Planta inferior porticada, sobre ella se levantan dos plantas con vanos dintelados, que se encuentran separadas por columnas toscanas de orden gigante. Se completó enlazando el edificio con los colindantes.

Proyecto Plaza Nueva de Bilbao (1821). Sin embargo, la llevará a cabo otro arquitecto: Antonio de Echevarría.

Hospital Civil de Achuri (Bilbao, 1818–1825). Pórtico tetrástilo de orden toscano.

ECHEVARRÍA, Antonio de

Este arquitecto trabajará, sobretodo, en Guernica:

Casa de Juntas (1827). El interior es casi como un anfiteatro. Sirve para reuniones, tanto políticas, como religiosas, ya que tenía doble función: sala de reuniones e iglesia. El acceso es a través de un pórtico in-antis toscano.

Templo de los Patriarcas (1827). Junto al árbol de Guernica y es bastante más pequeño que el anterior. Tiene

forma de templo octástilo, de orden corintio, rematada con un frontón. No tiene continuidad, ni profundidad. Fuera tiene unos bancos fuera donde se sentaban los patriarcas (corregidor, diputados generales, etc.), que antes de entrar a la Casa de Juntas, discutían en ese lugar.

Hay una serie de arquitectos que se mueven ya en ese *romper* con la Academia y se van a desvincular ya del aprendizaje de ésta cuando se funda la Escuela de Arquitectura, donde no hay un control tan férreo.

CUERVO, Juan Antonio

Iglesia de Santiago de Madrid (1811). Una de las obras de mayor envergadura en el reinado de José I. El interior tiene planta de cruz griega, con una rotunda inscrita en un espacio cuadrangular y ésta se cierra con una cúpula ciega que al exterior queda rematada por una linterna. Hay bicromía entre el ladrillo y la piedra, y tampoco sobresale ningún elemento arquitectónico. En el diseño había dos torres que posteriormente no se hicieron.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Isidro

Hijo del pintor Antonio González Velázquez. Su formación es en la Academia de Bellas Artes y la completa durante 5 años en Italia. Trabajó con Villanueva.

Casita del Labrador. Toma los diseños de Villanueva, pero los sustituye por un edificio donde aúne la importancia de la Naturaleza y la de la arquitectura. Prolonga dos alas a la inicial planta longitudinal. También conforma un patio cerrado por una verja. Lo completa con decoración al exterior, bicromía, dinteles de diferentes formas. En resumen, una visión más ecléctica y particular que la de Villanueva.

Real Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos de Madrid (1831). Elimina toda decoración. Transforma el proyecto de Sabatini, trazando una planta rectangular, con un gran anfiteatro (ya que tiene que salvar un gran desnivel), con una base almohadillada con huecos, que se corresponde con los pisos del edificio. La portada tiene un pórtico tetrástilo, con un frontón cuadrado con un relieve que representa *La Medicina sanando a la Humanidad*, del escultor José Tomás, realizado en Granada.

Monumento a las víctimas del 2 de Mayo (Actual *Monumento a los soldados caídos desconocidos*). Proyecto del año 1822, presentado a concurso y lo gana.

Urbanización de la Plaza del Palacio de Oriente (Proy. 1816). Se empiezan a derrumbar edificios, pero por cuestiones económicas no se sigue con el proyecto. Había propuesto una plaza circular, respetando la fachada con su eje del palacio. Habría comprendido dentro del *Foro Fernandino*, y dentro de él iría el Teatro Real.

LÓPEZ AGUADO, Antonio

Se mueve dentro de un academicismo permanente, siendo mucho más académico que I.G.V.

Puerta de Toledo. Es su mejor obra, aunque también la más cuestionada. Se trata de una entrada triunfal, siendo la última de las puertas de Madrid, dedicada a Fernando VII tras su vuelta del exilio. Gran robustez y plenitud de todas sus caras, teniendo apenas decoración.

Teatro Real (1818). Es su obra más interesante. La planta corresponde a un ojo de cerradura, pero esta planta será sustituida por una planta de ataúd. La fachada era semicircular y la parte posterior, plana. El interior se organizaba en varias zonas diferentes: una para el Rey, otra para los espectadores, otra para la acción teatral y otra, para bailes y conciertos.

La zona para el Rey es la más ligada a la Plaza de Oriente y se accedía a través de unas escaleras a parte, para

no mezclarse con el pueblo, y al exterior daba a una especie de logia porticada.

Se intenta captar la mayor luz natural posible, mientras que la fachada responde al modelo romano (sobretudo, al Coliseo).

Este era el proyecto inicial, ya que actualmente, el exterior está un poco cambiado y el interior, completamente.

El Capricho. Muy relacionada con el pintoresquismo inglés. Fue mandada a construir por Josefa de Soledad Alonso Pimente (Duquesa de Benavente y Osuna).

La idea era vivir en el campo, en contacto con la naturaleza. Se planifica un jardín, que va a ser, prácticamente, lo más importante de este conjunto.

La condesa llamó a un molinero (paisajista) llamado Boutelon y le pide que haga un jardín, pero al final será Mulot quien lo lleve a cabo.

Hace un gran eje, y divide el jardín en dos: uno a la francesa (más ordenado y regular) y el otro, a la inglesa (más recovecos). Posteriormente, los jardines se completaron con pabellones, casitas, etc. También interviene su hijo Martín, quien hace la fachada del palacete al jardín, y lo resuelve como una fachada abierta a la naturaleza, con pórtico corintio. En el jardín también hace una exedra (carácter romántico), completando el conjunto con fuentes, una zona de columpios, etc.

Será la obra más destacada del clasicismo romántico.

Tema 3: El Romanticismo en las Artes Plásticas

3.1. El Romanticismo y la tradición académica

En España se desarrolló un Romanticismo bastante moderado, sobretudo, por la situación política del país, donde no hay tanta libertad para permitir un espíritu romántico que exalte lo revolucionario, como ocurre en otros países.

Finalmente, aparece gracias al desarrollo de inquietudes autóctonas que buscan sus raíces en la cultura popular, tradiciones nacionales y en las inquietudes del propio espíritu ilustrado, en la paz, etc. También afectan las novedades europeas, creando un Romanticismo adaptado *a la española*.

El rasgo principal que define el Romanticismo español será el *eclecticismo*, que es la exaltación de lo subjetivo y de lo particular (el Yo). Otro rasgo importante será su componente moderado, estando todo bien controlado por la Academia y por la Corona.

En sí, España es el mito de país romántico, que contrasta con la debilidad de medios socioartísticos propios existentes. Con esta nueva concepción artística, la Alhambra se revaloriza, llenándose de visitantes extranjeros, sobretudo, franceses e ingleses.

Nos encontramos con un estilo de características limitadas, propio de la situación política que vivió España desde la Guerra de la Independencia hasta la muerte de Fernando VII (1833).

En el año 1823 se funda la revista *El Europeo*, de carácter romántico. El desarrollo de los ideales románticos a partir de 1833 coincidió con el período de madurez de artistas que habían pertenecido a generaciones anteriores, que van a alcanzar los puestos más prestigiosos de la vida artística española.

Destacan también pintores andaluces, gracias a que Andalucía tenía mucha importancia histórica, que a comienzos del s. XIX había sido relanzada por la zona del Bajo Guadalquivir. Así no es de extrañar que los primeros artistas románticos se formasen en las Academias de Bellas Artes de Sevilla y Cádiz. La capital andaluza empieza a florecer tanto económica como artísticamente, forjando el mito de ciudad romántica, con una serie de pintores de gran calidad.

GUTIERREZ DE LA VEGA, José (1791–1865)

Es el que mejor supo adaptar la tradición de la pintura de Murillo, influencia de la que nunca se desprenderá. Se traduce en una producción de retratos, con el tipismo local manifestado, donde también podemos ver también la influencia religiosa, a parte de la murillista.

En sus obras encontramos una gran importancia dada al dibujo y una gran soltura que irá adquiriendo poco a poco. Al principio, destaca en el ambiente sevillano, hasta que en 1831 participa plenamente en la vida madrileña, donde logrará el título de pintor de cámara entre los años 1845 y 1855, período de mejor producción artística, fundamentalmente religiosa.

En su obra, nos encontraremos con figuras femeninas, lujosamente ataviadas, mostrando sensualmente sus atributos físicos, y resueltas bajo la apariencia de vírgenes, santas e incluso, alegorías.

El Martirio de Santa Catalina.

La Alegoría del Nuevo Testamento (1844). Presenta al N.T. con palabras en arameo de Jehová. Obra donde destaca la influencia de Murillo.

ESQUIVEL, Antonio María (1806–1857)

Gran representante del Romanticismo sevillano. Nace en un ambiente humilde y en 1831 va a Madrid, donde se convierte en un cotizado retratista. En 1838, vuelve a Sevilla y se queda ciego hasta 1840, cuando recupera la visión. En esta etapa, hará una pintura de carácter sacro, de una religiosidad profunda.

Vuelve a Madrid, donde será académico de San Fernando y pintor de cámara. En estos momentos, abarcará más géneros, como el retrato, y buscará destacar los rostros amables, dulces

Santa Justa y Santa Rufina. De su etapa sevillana.

La bailarina Josefa Vargas (década de los 40, Madrid)

El niño Alfonso Romeo. Resuelto de cierta manera rígida.

Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor (1846). Es su obra más interesante, donde destaca, excepcionalmente, el valor iconográfico y tipológico. Es un cuadro único, sin precedentes en nuestra pintura, ya que nos representa una reunión de intelectuales casi una década antes de que el pintor Courbet (¿?) pintara algo parecido, llamado *Atelier*, donde nos muestra cada uno de los poetas eruditos, parecido a lo que hace Esquivel, donde se reconocen a todos los intelectuales que aparecen, siendo la primera vez que se resuelve de esta manera.

Aparece también una 2ª generación de pintores románticos, integrada por los miembros de la familia Bécquer: Joaquín B. y su sobrino Valeriano Domínguez B., hermano de Gustavo Adolfo.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, Valeriano

Es el más interesante, siendo el pintor más importante de la familia. Combinó el retrato y la pintura costumbrista, mientras Joaquín era sólo costumbrista. Trabaja en Sevilla en los años 50, y a principios de los 60 se traslada a Madrid, a la Corte, donde realizará encargos oficiales, retratística cortesana importante. Se le abre el mercado.

Interior Isabelino (o *Retrato de Familia*, 1856). Lo pinta en Sevilla y en él, ejemplifica las características del Romanticismo, sobretodo, el andaluz. Se parece al cuadro *La Sagrada Familia del Pajarito*, de Murillo. La atención la marca la niña con la madre en el centro, ante la mirada del padre.

Caricaturas de la Reina. Son bastante escandalosas para la época, debido a su tono erótico.

En el Madrid de Isabel II, la Corona busca la caracterización de la esencia de España (las diferencias regionales), siendo una idea muy recurrente, y que culmina ya con Sorolla.

Esta idea lleva a Isabel II a encargar a distintos pintores, cuadros que ejemplifiquen cada una de esas regiones, por lo que recibían una pensión para instalarse en la región que les tocara.

La fuente de la ermita (*Costumbres del Valle de Amblés en Ávila*, de 1867). Ejemplificaba a Castilla La Mancha. Es un cuadro de grandes dimensiones, con colores muy planos, siendo muy agradable y muy cuidado (encajes, bordados). Nos representa a un grupo de personas bebiendo agua durante una romería.

3.2. El Purismo cortesano (o Purismo Ecléctico):

Carlos Luis de Ribera y Federico de Madrazo

El movimiento purista en España está influenciado por el pintor purista por excelencia: Ingres. Ese purismo de Ingres junto con la influencia del Nazarenismo alemán (pintores que van a Roma, y *maman* directamente de su ídolo: Rafael = dibujo, no color, antítesis de Rubens), da lugar a una estética donde se aprecia la pureza de la línea, considerándose el color como algo secundario. Hay dos pintores destacados, que obligadamente son hijos de 2 pintores davidianos (Neoclasicismo puro = dibujo sobre color): CARLOS LUIS DE RIBERA (hijo de Juan Antonio) y FEDERICO DE MADRAZO (hijo de José). Van a triunfar, lógicamente, en la Corte, ya que además de heredar el talento, heredaron la posición social, lo que les pone en una posición privilegiada. Ambos nacen en Roma y viajan a París, Madrid, etc.

RIBERA, Carlos Luis de

Nace en Roma, y es enviado a Madrid para que se forme en la Academia de San Fernando. Posteriormente, vuelve a Roma como pensionado y más tarde, se va con F. Madrazo a París.

Una de sus peculiaridades será la influencia de Paul Delaroche (el segundo más importante en Francia, después de Ingres). Toma el verismo arqueológico (temas de historia donde se documenta), la composición correctiva y su predisposición hacia el dibujo frente al color.

Es un pintor muy minucioso, con una pincelada muy fina, casi imperceptible.

Será pintor de cámara de Isabel II.

¡Granada, Granada, por los Reyes Don Fernando y Doña Isabel! (5,80 x 3,03 m, Catedral de Burgos). Lo empieza en 1853 y no lo firma hasta 1890. El cuadro es un encargo de la reina para conmemorar el 4º centenario del nacimiento de Isabel *La Católica*. Representa el momento más gozoso de exaltación nacionalista y religiosa, ya que es el momento del *Tedeum* (misa realizada el 2 de Enero de 1492, ante Granada).

Dama con su hija (1849). Es su obra más conocida, donde muestra más claramente su pintura. Es una representación de lo cotidiano, pero sin ser ajeno a lo religioso. Características: dulzón, romántico, meloso, pincelada y textura finísima, superficie muy brillante (el barniz se convierte casi en un cristal). Debería llamarse *Maternidad*, ya que nos muestra al niño desnudo como si fuese el *Niño Jesús*.

MADRAZO, Federico de

Será el dictador pictórico del reinado de Isabel II y, a su vez, el que reciba más honores y más fama. Nace también en Roma, donde ya demuestra su talento para el pincel viéndose ya desde la cuna cual sería su destino.

Autorretratos. Tiene un gran número, al igual que Rembrandt.

La continencia de Escipión (1831). Lo pintó con 16 años, por lo que entra aún dentro de la estética davidiana. Gracias a este cuadro entra así de joven en la Academia de San Fernando, como académico de mérito. Es una obra muy rígida, con un modelado muy puro y un color muy frío. Es un cuadro pasado de época para el año que fue pintado.

La enfermedad de Fernando VII (1832). Infinitamente más interesante y oportuno que el anterior. Representa la crisis por la gota que sufrió Fernando VII en este año. Es un tema desagradable (enfermo, casi moribundo) pero sabía bien lo que hacía, ya que con este cuadro se ganó a M^a Cristina y a Isabel II. Representa con hábito de carmelita a la primera por la promesa que había hecho, inmortalizando su generosidad y su persona, ya que en este momento es cuando aprovecha la ocasión para derogar la *Pragmática Sanción*.

Cuando muere Fernando, Madrazo le presenta el cuadro a la regente, que esos momentos estaba *limpiando* de reaccionarios la Corte, pero Federico no sólo se salva sino que acaba consiguiendo el nombramiento de pintor de cámara (con M^a C. y con I. II).

Viaja a París y allí descubre el Romanticismo francés, donde conocerá el academicismo de Ingres, al que retrató incluso. Se *movi*ó muy bien en el país galo ya que pintó a muchos personajes influyentes de la Corte de Luis de Orleáns. En estos momentos empieza a realizar bastantes cuadros históricos.

Barón Taylor. Muy *ingresco*.

El Gran Capitán recorriendo el campo de batalla de Ceñirola. Narra el momento, quizás muy rebuscado, cuando tras la batalla victoriosa, el Gran Capitán se encuentra entre los *restos* al capitán de los franceses, el Duque de Nemours, y en un gesto de caballerosidad, recoge el cuerpo y le organiza un entierro por todo lo alto.

Es un cuadro importante, quizás el más representativo de la pintura de historia del Romanticismo. Está influido por *Las Lanzas*. Además, le sirve como excusa para retratar a sus amigos: Espronceda (el de rojo), él mismo, Ventura de la Vega, el Marqués de Bógar. Lo expuso en Madrid y después lo envía al Salón de París de 1838, donde Luis Felipe de Orleáns se admiró tanto que quiso comprarlo, pero finalmente se retracta por el tema tan humillante para Francia que representa. Al final, lo compra Francisco de Asís para su boda con Isabel II.

Vuelve a París, victorioso, y se le encarga una serie de cuadros para la Galería de las Cruzadas del Palacio de Versalles, convertido en esa época en museo de la Historia de Francia.

Godofredo de Bouillón en el monte Sinaí. Más monumental que el anterior. Representa el hecho glorioso y legendario de un soldado que vio, después de conquistar Jerusalén en el año 1099, como Godofredo subió al monte Sinaí y se le aparecieron dos ángeles, que eran mensajeros que le dijeron que él era el elegido para

dirigir y gobernar al pueblo de Dios, proclamándose de hecho, rey de Jerusalén.

Fue expuesto en el Salón del año 1839, donde la crítica lo atacó duramente por considerar la obra demasiado murillesca (sobretudo, los ángeles), aunque sí le dieron la medalla de oro de 2ª clase. También fue comprado por Francisco de Asís.

Cuadro a medio camino entre la pintura de historia y la religiosa, y muy deudora de Ingres, a parte de Murillo. Realismo descarnado de Godofredo frente a lo áurico de los ángeles.

Las Marías ante el Sepulcro (1841). Pintado en Roma. Es un guiño a la vanguardia, sobretudo, a la pintura de los nazarenos que se estaba pintando en Roma. Es de los pocos cuadros nazarenos españoles.

Es de temática religiosa inspirada, en el Nazarenismo, y por lo tanto, con mucha influencia rafaelesca, aunque también está influida por la escuela boloñesa del siglo XVI (dibujo, y más dibujo, sobre color; pincelada detallista, estética del difuminado).

En 1842, regresa a España, donde su pintura va a provocar una fuerte convulsión en la sociedad cortesana. Se va a convertir en el pintor predilecto de la burguesía, de la aristocracia y de la Casa Real.

En 1843, es nombrado director de pintura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En esos años de apogeo, hace más de 650 retratos.

El niño Federico Florez (1842). Recuerda a Velázquez en la pose y en la línea del horizonte (más monumental), pero en el resto a Van Dyck, sobretudo, en la elegancia, serenidad, el gusto por los paisajes. Está representado con el traje de gala negro de los escolapios.

Las hijas del pintor (1845). Muy romántico a la hora de representar a sus propias hijas. La técnica está muy próxima a Carlos Luis de Ribera: pincelada imperceptible, acabado perfecto, aunque también aparecen características propias, como son la técnica cuidada, el *sfumato* (crea una atmósfera agradable, intentando mostrar el gusto de la época. Se trata de un romanticismo muy moderno, plasmado en la pintura francesa.

Isabel II (1844). Primer retrato de la reina, realizada para conmemorar su mayoría de edad (14 años). Tiene que representar a toda una reina, no a una niña de 14 años. Representada con los atributos de poder, joyas, traje de Corte, Corona, cetro, sillón, cortinón del barroco. Escena teatral de la época.

Es muy apreciado, haciéndose un gran número de copias, por medio de otros artistas, para distribuir las por toda España.

Leocadia Zamora y Quesada (1847). Se aprecia el gusto por el *sfumato*, con el cual acaricia las carnaciones. Mujer muy atractiva, criolla cubana, que se metió a carmelita.

En 1850, asciende a 2º pintor de cámara junto con Bernardo López. Posteriormente, en 1857, se convierte en 1º pintor de cámara. Su relación con la familia real fue muy larga, aunque Federico no se sentía muy contento porque le pagaba muy tarde.

Duque de Medinaceli. Se nos muestra con el grado de idealización con el que sometía a sus modelos, elegante, apuesto siendo en la realidad más feo.

Condesa de Vilchez. Muy importante, ya que es una obra maestra, destacando incluso en el retrato europeo. La condesa era defensora de la monarquía, muy culta, escritora.

La posición en la que la representó es muy novedosa, el gesto, la pose coqueta con el brazo caído sobre el

regazo con el abanico, el otro, apoyado en un sillón. Se fija en la mirada. Gracias al retrato de la condesa, este tipo de pose se introduce en España.

Se quiere ver proximidad con retratos de la época como el de la *Baronesa de Rothschild* de Ingres.

Carolina Coronado (1855). Retrato de óvalo, de medio cuerpo. Modalidad nueva al presentar el busto prolongado. El fondo es neutro, mientras que ella viste una mantilla negra, girando todo entorno al rostro. Tampoco la retrata como es, ya que ella era muy liberal para la época.

De un gusto más español.

Gertudis Gómez de Avellanedo. Escritora cubana que vivía en Madrid. La retrata con dignidad y con carácter. Interesa el abandono por la pincelada tan cuidada (Ej. el mantón).

Mariano Fortuny (1867). Retrato íntimo, de busto, ya que no es un personaje de la realeza sino de la burguesía. Carácter familiar ya que es el yerno de Madrazo. La pincelada es más suelta, más de Fortuny. En este momento, quien está vendiendo cuadros en París es Fortuny, no Madrazo.

Eduardo Rosales (1866). Madrazo sentía un gran aprecio por este pintor. Hombre erguido, de carácter, elegante, aunque aquí ya estaba enfermo.

En los años 70, su pintura no tiene mucho sentido en relación con lo que se está haciendo en España y fuera. Son ya los años de los impresionistas. A lo que más llega, es a imitar a su hijo Raimundo, retratista como él.

Siguiendo las pautas del realismo decorativo burgués, pinta retratos, realistas. Trae de París una pintura frívola, intrascendente.

La condesa de Munaguizo (1877). El color sigue siendo notable, destacando de nuevo la mirada. Se nota también el *sfumato*. Contrasta con el resto de la composición, con las joyas no perfiladas, transparencia, toques de color, fondo no liso sino estucado, dándole monumentalidad al retrato.

Alfonso XII (1886). El rey ya había muerto. Es interesante por esa abertura mental de Madrazo, lento, pero hacia el progreso (la fotografía), ya que Madrazo reproduce al lienzo una fotografía del monarca, cosa que hasta ese momento era impensable.

3.3. El Nazarenismo Catalán

Los nazarenos en sí, son un grupo de pintores alemanes que coinciden en Roma en el s. XIX y tienen como ídolo a Rafael. Se replantean el carácter y la necesidad de la pintura, y llegan a la conclusión, de que el carácter del color no puede triunfar. A su vez, quieren recuperar el oficio de pintor de la Edad Media, de los primitivos italianos, y volver al pasado. Intentan reaccionar contra el Romanticismo.

De la Edad Media italiana se fijan en Giotto, como canon de la pintura religiosa, pero se sienten profundamente identificados con Rafael, ya que pretenden que el dibujo domine sobre el color, que predomine lo religioso (incluyendo algún que otro caso alegórico), ambientado todo en la Edad Media, dibujo lineal, colores planos.

Estos pintores nazarenos mueren todos prematuramente, aunque a lo largo de su vida tienen muchos encargos, como los del Palacio Máximo de Roma. El único que vive más tiempo es FRANK OVERBACH, que vivirá en Roma. Cuando su actividad se reconoce fuera de Italia, están ya todos muertos.

Los pintores catalanes estaban formados en la Lonja, pero se van como pensionados a Roma, donde se

empapan de este movimiento. Son catalanes porque son los que tienen más puntos en común con esos pintores.

Durante el s. XIX, se produce el resurgir del nacionalismo catalán que tiene su mejor momento a inicios del s. XX, dando lugar al Simbolismo, que surge en este momento, coincidiendo con el liberalismo burgués. Intentan buscar sus orígenes nacionalistas, y lo hacen en la Edad Media. Un ejemplo claro lo vemos en la arquitectura, donde se escoge como canon catalanista al románico.

ESPALTER, Joaquín

Se formó en la Lonja y, viaja a París y a Roma, donde queda fascinado por los nazarenos. Fue el pintor nazareno que más triunfó en Madrid, llegando incluso a pintar para la Corte (como pintor honorario de cámara) y a convertirse en Académico de San Fernando.

Sus obras son de gran tamaño, aunque vulgares, poco armoniosos, narrativos y muy piadosos.

La era cristiana. Muy dibujado, color plano. Representa una moraleja de cómo los primeros cristianos quieren convertir a los romanos.

LORENZALE, Claudio

De origen italiano, fue alumno pensionado de la Lonja en Roma. Muy apreciado por los puristas, ya que les recuerda a Ribera. Se puede considerar más cercano a los prerrafaelistas por su elegancia y dignidad.

Su mujer e hijos. Muy dibujístico y muy acabado, además de difuminado, íntimo, burgués. No tiene tantas características nazarenas como el cuadro siguiente:

La creación del escudo de Barcelona (1843). También muy plano y muy dibujístico. Destaca el carácter nacionalista y medieval. Es muy arcaico y a la vez, el cuadro más nazareno.

Alegoría del Invierno (1850). Es una alegoría sugerente, que forma junto a otras tres, las 4 estaciones. Representa a una mujer cubierta con una manta para protegerse del frío invernal.

3.4. La imagen romántica de España y la pintura costumbrista

A) La pintura paisajística o la imagen romántica de España

En España, hay absoluta carencia de tradición (escuela) paisajística. En el s. XIX, nos encontramos con un amplio campo de experimentación.

¿Cómo entra la pintura paisajística en España? Pues entra porque España se pone de moda como país a visitar, lo que provoca que un gran número de extranjeros, sobretudo, italianos y franceses, que sí hacían paisajes. Vienen por la cercanía, y porque España era un país inexplorado, casi *oriental*, pero con cristianos. Lo tenía todo: toros, fiestas, todo más barato, patrimonio, etc. Por ello, desde España se difunden grabados y retratos, donde se muestran paisajes españoles. Éstos, acompañaban los textos de los viajeros, siendo paisajes pintorescos, que son los que van a triunfar en estos momentos (los de Doré, Roberts). La influencia de Roberts en los pintores paisajistas españoles es total.

Surgirá así, una pintura romántica enmarcada dentro del paisaje, pero muy particular, ya que aparecen figuras, muy mediatizadas. No son como el típico paisaje romántico europeo, no tiene nada que ver.

Dentro del Realismo sí hablaremos de paisajismo como género.

Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo. Es muy fantasioso, de David Roberts, que antes que pintor era escenógrafo. Tenía una imaginación desbordante y sus obras se rentabilizaban muy bien económicamente.

El Corral del Carbón (antes de la intervención de Torres Balbás). También de Roberts, pero el lado derecho no está ahí, sino que corrige el urbanismo. Coloca el convento del Carmen donde estaría el Ayuntamiento. Mezcla imágenes, pone personajes tópicos como un burro, un fraile, majas

PÉREZ VILLAOMÍL, Genaro

Pintor muy romántico (también fue académico), de El Ferrol, de muy buena familia aunque pasará por la cárcel. En Sevilla conoce a Roberts, donde descubre una variante dentro del paisaje (inédito en España) y a la que dedicara toda su vida, teniendo gran éxito. El barón Taylor compra varias pinturas suyas. Su obra tiene dos etapas, aunque sólo cabe destacar la segunda, la cual se inicia en 1833, que es cuando conoce a Roberts. También es influenciado por otros paisajistas como Lewis y más tardíamente, por Turner.

Realiza cuadros de pequeño y mediano formato, aptos así para que lo adquiriera la clase burguesa. Suelen ser paisajes naturales, de exterior o de interior, donde hace hincapié en las características del lugar, pobladas de figurillas que le dan cierto aire arqueolizante.

Pintura interior de la Catedral de Sevilla. Llama la atención la verticalidad (copiada de Roberts), lo que le da mayor caracterización irreal y romántica (grandeza contra la pequeñez). No se inventa nada, pero sí altera las proporciones. Coloca al mendigo, al fraile a todos.

Juega con el detallismo que agrade al cliente, ya que sabe cual es su público.

Vista de la Giralda. Introduce el orientalismo (Oriente islámico visto por Occidente), que se puede considerar a partir de aquí como un nuevo género en la pintura española.

Paisaje oriental con ruinas clásicas. Refleja una realidad desconocida y sugerente. Obedece a un viaje que hizo. Juega con el conflicto de las dos culturas, colocando unas ruinas clásicas, que son el origen de Occidente, y al fondo, una ciudad oriental.

Gargantas de las Alpujarras. Juega con otro tema: los bandoleros. Muestra lo que parece ser el Castillo de Lanjarón, y junto a él, una caravana. Valor muy romántico y muy efectista, con una pincelada precisa.

El Castillo de Gancín (Málaga). Exactamente igual, apareciendo también unos bandoleros. Introduce algo que muy apreciado por los románticos: las montañas. Además, añade al fondo la visión de Gibraltar (simboliza que *ser igual que ellos sería nuestra salvación*). Roberts hace uno muy parecido.

B) Pintura Costumbrista

Se cumplen las mismas razones que para la pintura de paisajes, destacando la visión del folklore, con un público extranjero como cliente. Dos escuelas: la andaluza y la madrileña.

ESCUELA ANDALUZA

Es la más popular, alegre, desenfadada, frívola, intrascendente Como resultado, es más vendible y apetecible para la clientela. Donde más se potencia es en Cádiz y Sevilla.

Sevilla es, en estos momentos, la capital andaluza de las artes. Influyen el atractivo de la ciudad, pero también que se instalaran los Duques de M. Rensier (Antonio de Orleáns casado con la hermana de la reina), ya que se creará, prácticamente, una corte paralela a la de Madrid.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, Joaquín

Pintor que juega un papel importante, llegando a ser pintor de cámara de Isabel II.

Dibujo muy preciso, muy detallado, con colores muy vivos, excelente dominio de la luz y de la atmósfera.

Baile de gitanas. Cuadro interior. Carácter festivo, alegre y despreocupado de la escena.

Vista de la Maestranza de Sevilla. Romerías, procesiones, corridas de toros

RODRÍGUEZ GÚZMAN, Manuel

Es más interesante que Bécquer, ya que no es tan preciso en el detalle (*relamido*), sino que se atreve con composiciones más complejas, usando una pintura más suelta. Además, el carácter atmosférico se ve mejor que con Bécquer.

Feria de Abril. Se ve la catedral de Sevilla al fondo. Ese carácter de lejanía está mejor conseguido que como lo hacía Bécquer.

ESCUELA MADRILEÑA

Todo lo contrario que la andaluza. Se sigue basando en las costumbres, pero cargado de sátira social. Se puede decir que está más influenciada por Goya (sobretudo, por los *Caprichos*), siendo menos festivas, menos coloristas. Es más amplia, más heterogéneo, más cosmopolita en resumen, desde un punto de vista estético, es mejor.

ALENZA, Leonardo

Sus padres mueren jóvenes, iniciando así una vida de desgracias. No se sujeta al criterio de un cliente, siendo sus pinturas muy duras, muy sarcásticas y muy críticas. Tiene dos obras, concebidas como emblemas, que forman pareja:

Sátiras del suicidio romántico (1840). En la primera, representa a ese poeta que amenaza con suicidarse por no conseguir el amor de su amada, que es feísima. En la otra, representa a un poeta enloquecido, que sólo con una camisa, se está muriendo de frío y que acaba tirándose. Al fondo vemos un hombre colgado en un árbol y a otro degollado en el suelo

VELÁZQUEZ, Eugenio Lucas

Es un pintor aún más goyesco siendo un imitador deliberado del pintor aragonés. Sus temas son siempre majas, de la Inquisición, críticas a la Iglesia y también temas orientalistas.

Maja acechada por un majo.

Condenados por la Inquisición.

La Lavativa. Van a someter a una persona a una lavativa muy goyesco.

LAMEYER, Francisco

Pintor gaditano formado en la Academia de San Fernando. Perteneciente a una familia adinerada, se dedicó a realizar un gran número de viajes y llevar una vida aventurera (vivió en Filipinas, se alistó a las Milicias

Vaticanas). Influenciad por Goya, Alenza, y Delacroix.

Asalto a un barrio judío (1865). Producto o resultado de su amistad con Fortuny, en Marruecos.

Lo único que tienen en común, es la fuerza del color, muy ceñido al negro. Es interesante en cuanto al reflejo y a la pintura orientalista en España.

3.5. La escultura monumental (o del Romanticismo)

Es la hermana pobre de las Artes Plásticas. En la escultura romántica nos encontramos una mezcla de elementos neoclásicos y realistas. Características:

- La apertura de una nueva sensibilidad que se concreta en el énfasis de lo expresivo, sobretodo, en los rostros (escultura retratista).
- Aparición de motivos y personajes de otra época histórica.
- Argumentos ejemplificadores de algún suceso contemporáneo.
- Vulgarización del canon clásico.
- La más importante: incorporación progresiva del *verismo*, que intenta buscar una relación emotiva entre el escultor y el espectador (complicidad emotiva).

PIQUER, José

Escultor valenciano que se forma en el ambiente barroco levantino, teniendo más prejuicios para abandonar el clasicismo. Viaja a Madrid, bajo la protección de su paisano Vicente López. Admira, en un principio, a Canova. Posteriormente, viaja a París, donde su predilección pasa del clasicismo canoviano al romanticismo de Rude y de David D'Angers (máximos exponentes de la escultura romántica).

Lleva una vida romántica (un *cabeza loca*). Viaja a Méjico con amigo especial, que lo abandona llevándose todo el dinero, lo que provoca que se intente suicidar en varias ocasiones. También pasa por los EE.UU. y finalmente, por París, donde decide volver y sentar la cabeza. Será Teniente Director de la Academia de S.F. y escultor de cámara.

Isabel II (1855). Escultura de busto redondo, destinada a un espacio público: la entrada de la Biblioteca Nacional. La realiza primero en bronce (Plz. de Isabel II), pero la pasa a mármol. Dignidad, disposición clásica, elegancia, todo lo posible para retratar a una soberana.

Intenta buscar la calidad humana de la reina a través de la expresión del rostro: bondadoso, tierno, amable buscando la emotividad en el espectador.

Infanta María Cristina (1854). Hija de Isabel II, que murió al tercer día de nacer. Se le representa muerta, dándole un cariz más romántico. Es una escultura delicada, tierna, realismo total, detallado busca la complicidad emocional.

PONZANO, Ponciano

Escultor de origen italiano, formado en Zaragoza, desde donde marcha a Roma. En la Ciudad Eterna conoce a Thorvaldsen (influencia del clasicismo griego).

Vuelve a España, donde cambia sus parámetros, volviéndose hacia un mayor romanticismo historicista. En España recibe la protección de María Cristina, que lo nombra escultor de cámara.

En 1848, se convoca un concurso para la decoración escultórica del frontón del Congreso de los Diputados,

que gana Ponzano, dándole más fama a nivel nacional.

Frontón del Congreso. De carácter alegórico, muy griegas, donde aparecen diferentes motivos. Representa diferentes alegorías sobre España: Ebro, Tajo, Constitución, el Valor, la Justicia, la Paz, las Ciencias, las Bellas Artes, la Navegación, la Industria, el Comercio, la Agricultura. Lo preside la de la Constitución, que en teoría debería ser sobria y lineal, pues Ponzano le da un toque más retórico, lleno de contenido.

Leones (entrada). Los realizó con el bronce de los cañones de la guerra de África.

Tema 4: Teoría y práctica del historicismo arquitectónico

4.1. El pensamiento historicista

El pensamiento historicista va a tener también un reflejo en la arquitectura.

Tras la continuidad de la arquitectura clásica, llega un momento, entorno a los años 30 (del XIX), en el que se cuestiona esa arquitectura debido a la influencia del pensamiento romántico. Así se inicia el gran problema de la Arquitectura del s. XIX: ¿Qué estilo debemos aplicar? Nunca se había planteado de tal forma. Por eso se conoce al estilo del XIX, el no estilo.

En estos años, la arquitectura pasa por diversas etapas: historicista, ecléctica y modernista.

Hasta el s. XX, no vamos a encontrar, ni en España ni en Occidente, una arquitectura nueva, ya que todo es exterior, decorativo. El único que innovó es Gaudí (aunque sólo en lo decorativo), aportando una importante novedad: la incorporación de los nuevos materiales a las edificaciones. Así surge la gran contradicción de los arquitectos, ya que no consideran al hierro un material artístico, pero cada vez más se ven avocados a utilizarlo (ferrocarriles, mercados, bibliotecas). Ellos no quieren estar unidos a esa arquitectura industrial, por eso buscan un estilo que los caracterice.

Hacia 1844, se crea la Escuela de Arquitectura de Madrid, que no es totalmente independiente ya que está ligada a la Academia de Bellas Artes. Será en la Escuela de Caminos donde se formen los ingenieros, con un poco más de libertad.

En estos años, la sociedad cambia, hay una revolución que provoca una lucha social, que también afecta a la Arquitectura. Por un lado, están los arquitectos formados en la Academia, y por otro, los ingenieros. Además, está el condicionante político, con el afianzamiento nacionalista.

El nacionalismo emergente en toda Europa busca sus raíces en la Edad Media, por lo que recuperan los estilos medievales. España se identifica con el gótico, al ser el momento más floreciente de la Historia de nuestro país, teniendo en cuenta que también es cuando aparece la burguesía, muy participativa en las revoluciones de esos momentos.

No debemos olvidar que también surge un interés por el pensamiento. Los historiadores del Arte estudian el arte medieval (no sólo el cristiano). Finalmente, en las exposiciones universales se define y se muestra el estilo nacionalista de cada país, optando España por el arte Mudéjar, siendo la salida perfecta ya que es un arte cristiano pero realizado por musulmanes que se han *convertido*. También podemos añadir como estilos nacionalistas al gótico isabelino y el plateresco.

Un ejemplo exterior, es el Pabellón inglés de Bryton, donde los ingleses recuperan la arquitectura colonial.

En España llega de forma tardía, siendo una continuación del clasicismo académico de época fernandina.

4.2. El neorrenacimiento

Se utiliza sólo para una tipología de edificios: los palacios burgueses. No influye para nada en la arquitectura religiosa.

La burguesía es la clase que dirige al país, por lo que necesita un prestigio dentro de la sociedad, intentando imitar a los aristócratas. Así, se construyen edificios muy decorados y recargados.

Palacio del Marqués de Salamanca en Madrid (1846–48). Lo construyó el arquitecto mayor de Palacio: NARCISO PASCUAL Y COLOMER. Está en las afueras de Madrid, de carácter suburbano.

Es de planta rectangular, con patio central, fachada adornada con yesería neorrenacentista, con iconos de poder. Decoración con bustos, candelieri, grutescos Hay de todo. El arquitecto era un buen conocedor de la arquitectura tanto italiana como española.

Este burgués lo tenía todo y sólo le faltaba ser aristócrata, por lo que la reina lo nombra Marqués. Éste se siente como un nuevo Médici. En el interior, hay que destacar los grandes espacios (idea burguesa), con unas grandes escaleras, con pinturas en las bóvedas

4.3. La arquitectura medievalista: neogótico y neoárabe

En este estilo, se aprecia cierto interés estructural, por lo que van más allá de lo meramente decorativo.

ROGEN, Elías

Arquitecto catalán, que se puede considerar como el maestro de los demás. Rechaza el neoclasicismo y se orienta en lo medievalista, donde busca elementos que caracterizaran a Cataluña en el ambiente arquitectónico. Así, sobre el gótico catalán y el mudéjar, el estilo más propio sería el Románico.

El estilo Neorrománico lo utiliza para las plantas de nuevos edificios. Provoca también la recuperación del Románico en Alemania y en otros países, aunque no tienen mucho éxito.

Universidad de Barcelona. Edificio realizado en Románico catalán, que justifica el movimiento intelectual existente en esos momentos.

A) Neogótico

Este estilo, promocionado por la burguesía, se desarrolla a imitación de lo que está ocurriendo en el resto de Europa, en los años 30. Una iglesia gótica es siempre más referencial que cualquier otra iglesia en otro estilo. Si nos damos cuenta, los símbolos de las principales ciudades europeas son góticos: París, Reims, Saint-Denis, Toledo, Burgos, León

Este gótico que se recupera es un *revival*, con edificios que buscan expresar el espíritu gótico. Entre estos edificios podemos destacar: iglesias, catedrales, panteones, algún que otro palacio, y poco más. No como ocurre en ciudades como Budapest o Londres, en donde hay una *fiebre gótica*.

El historicismo va a encontrar su principal punto de experimentación en la arquitectura del pasado (o histórica). Nos encontramos con arquitectos formados en la tradición académica que no se terminan de sustraer de sus conocimientos adquiridos a la hora de construir un edificio de nueva planta.

Esa arquitectura del pasado les servirá para conocer de primera mano lo que han aprendido en la Academia, sin olvidar, su inspiración personal.

Nos encontraremos con la aplicación de la *restauración estilística* de Viollet-Le-Duc, impuesta desde Francia. Ejemplos claros son:

Catedral de León. Se restaura en la 2ª mitad del s. XIX, interviniendo 4 arquitectos, incluso Madrazo.

Catedral de Barcelona. Se presentan dos proyectos para *realizar* la fachada: uno de ORIOL, basado en un dibujo de 1505, y el otro, un proyecto ecléctico de MARTORELL, que contaba entre sus ayudantes con JOSEP DOMENECH y GAUDÍ, y se basaba en la construcción de dos torres laterales y un gran cimborrio.

Se elige el proyecto de ORIOL, pero pasan 14 años sin que se haga nada, hasta que aparece el arquitecto AUGUSTO PONT, que presenta un proyecto nuevo que se acepta, en el que recupera las dos torres laterales y el cimborrio, del proyecto de Martorell, creando al final la famosa fachada neogótica (historicista).

Respecto a edificios de nueva planta, en España, hay un ejemplo que se convierte en arquetipo:

El proyecto de la Catedral de la Almudena de Madrid. Es un proyecto que no será ejecutado de tal forma. El origen de este monumento parte de la necesidad de una nueva clase burguesa que no se siente identificada con los templos de los que dispone.

Madrid no podía tener catedral, pero en 1885 se crea la sede episcopal Madrid-Alcalá (sufragánea de Toledo, donde está el arzobispado). Sin embargo, antes de que Madrid tuviera obispado, se inician ya los proyectos para realizar una gran iglesia bajo la vocación de la Almudena. La imagen de esta santa se encontró en ese lugar en la Edad Media, por lo que se decide utilizar el neogótico como estilo más apropiado.

El arquitecto elegido será FRANCISCO DE CUBAS, que posteriormente se convertirá en el Marqués de Cubas.

Se inicia bajo suscripción popular, pero la Corona, con Alfonso XII, también apoya el proyecto, donando el terreno para el edificio justo enfrente del Palacio Real. Este apoyo monárquico se debe, sobretudo, al resurgir del neocatolicismo que hay en estos años, aunque también influye el apoyo del monarca, que toma el proyecto como algo personal, decidiendo que esta iglesia sea el enterramiento de su amada María de las Mercedes, que no podía ser enterrada en El Escorial al no ser madre de rey.

Es una obra faraónica, tanto, que no se acabó hasta 1992. Se puede considerar una mezcla de las catedrales de Toledo, León y Burgos, además de algunos elementos *sacados* de las catedrales de Chartres y Reims.

Posteriormente, el proyecto va avocando al fracaso, sobretudo, por cuestiones económicas. La venta inicial de capillas a familias adineradas no fue suficiente. Debido a ello, hasta 1911 sólo se consigue realizar la cripta, que está construida en Neorrománico, con la intención de soportar el edificio superior, pero, sobretudo, para imitar al resto de catedrales europeas, que se iniciaban en románico para ser terminadas en gótico. Es una forma de falsear la imagen.

La obra la asume CHUECA GOITIA (en época de Franco), que decide que el gótico ya no se lleva, sino que sería más correcto darle un toque más herreriano. Sin embargo, finalmente, la hace a imitación del Palacio Real (enfrente), que es tardobarroco. En resumen, hace un *neo* del s. XX, en el que el interior no tiene nada que ver con el exterior, que es neogótico.

En Cataluña podemos destacar varias obras arquitectónicas medievalistas:

Ábside de la Iglesia del Monasterio de Montserrat (1882). El Arquitecto fue FRANCISCO DE PAULA VILLAR. No es una obra de restauración sino un añadido en arte Románico, símbolo del catalanismo.

Sagrada Familia. Los burgueses catalanes querían y necesitaban más, por lo que promueven la construcción de este templo neogótico, no en el centro gótico, sino en el Ensanche de Cerdá (el nuevo centro). Se le encarga también a Villar, pero éste muere prematuramente y sólo construye la cripta. Cuando toma las obras ANTONIO GAUDÍ, uno de sus primeros problemas es que se tiene que ceñir a lo ya realizado por Villar.

Basílica de Covadonga (1874–86, aunque no se inaugura hasta 1901). Realizada por FEDERICO APARICIO. Es un edificio bajo suscripción popular y muy apoyada por el Duque de Montpensier. Es neorrománico, aunque con algunos restos de neogótico.

Iglesia del Buen Pastor. Fuera de Cataluña a destacar esta iglesia, que se construye en el Ensanche de San Sebastián, con la intención de convertirse en catedral, y consiguiéndolo. Se acude a un catálogo más internacional: el gótico alemán, sobretodo, por la torre-portada.

En la Arquitectura civil se pueden destacar varias edificaciones en toda España:

Palacio de Sobrellano en Comillas (Cantabria). Es una obra fundamental para entender el origen del Modernismo en España. Es un lugar que se convertirá en el Señorío de Antonio López, mano derecha de Alfonso XII (en las finanzas). Será nombrado 1º Marqués de Comillas, intentando atraer al rey y a su familia hacia dicho pueblo como lugar de veraneo. Así lo convierte en un lugar de moda, quitándole importancia a Biarritz y a San Sebastián. Para ello, quiere elegir al mejor arquitecto, por lo que va a Cataluña a por JOAN MARTORELL.

Se introduce la luz eléctrica, siendo Comillas el primer poblado con dicho privilegio.

El edificio tiene un tufo neogótico, aunque es bastante híbrido. Está todo entorno a un patio interior, colocando por fuera muchos miradores. Construye un porche con un balcón-mirador encima, y en los extremos de la fachada, principalmente, también pone balconadas.

Al lado, construye una capilla-panteón neogótica, siguiendo el modelo de una catedral alemana en miniatura.

Panteón de la Duquesa de Sevillano (Cementerio de Guadalajara, 1887). Realizado por RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO. Es una construcción de planta centralizada, de cruz griega. Tiene un toque extraño, ya que mezcla rasgos bizantinos, románicos

Castillo de Butrón (cerca de Bilbao). Es uno de los pocos castillos que se construyen en esta época (todos de Madrid para arriba). Es también una edificación híbrida: neomorisca, neogótica, neorrománica.

Castillo de Arteaga. Encargado por la Emperatriz María Eugenia de Montijo.

B) Neoárabe

Esta ola historicista también va a afectar al patrimonio musulmán español. Ese exotismo de lo árabe, tan pintoresco, va a provocar (en toda Europa) el gusto por la recreación de espacios orientalistas, que sobre los años 30, 40 y 50 va a arrasarse.

A diferencia del resto de los *neos*, no podemos hablar de arquitectura, sino que sólo se recupera lo tópico, lo más externo (sensualidad, hedonismo), que se va a experimentar en edificios con una función muy determinada.

Afecta, sobretodo, a la decoración de interiores que parte desde Granada, gracias a RAFAEL CONTRERAS. Éste, que se forma prácticamente en la Alhambra, descubre la clave de su fortuna con sólo 20 años: recomponer lo perdido en la restauración de la Alhambra (pensando igual que Viollet Le Duc) y todo gracias a

un sistema que él mismo redescubrió. Aunque él va más allá, ya que incluso realiza yeserías para la venta como souvenir. No se para ahí, sino que reduce a escala la *Sala de las Dos Hermanas*, presentándole el modelo, en Madrid, a Isabel II. La reina, encantada, le paga 20000 reales y lo exime de la *mili*, además de nombrarlo Restaurador Principal de la Alhambra.

Gabinete árabe (1846). Encargo de la reina para ponerlo en el Palacio Real de Madrid, aunque finalmente, deciden colocarlo en el Palacio de Aranjuez. Era una sala para fumar, tomar café y jugar al billar. Este tipo de gabinete se pone de moda en Madrid, haciéndose Contreras de oro.

La casa Xifré.

Teatro Falla (Cádiz).

Plaza de toros de Barcelona. Por Augusto Font.

Pabellón de España en la Expo de Bruselas de 1910, por MODESTO CENDOLLA (arquitecto de la Alhambra y también del Alhambra Palace). Dentro del pabellón hay una reconstrucción del *Patio de los Leones*.

Tema 5: La pintura de Historia y el Realismo

5.1. La pintura de historia

El s. XIX es un período de grandes transformaciones y en ese contexto el arte español se tuvo que *acomodar* para la nueva sociedad con una serie de cambios que también afectaron a las artes plástica. Entre esos cambios, cabe destacar la decadencia de la pintura religiosa debido a la pérdida de protagonismo de la Iglesia, y por tanto, se desarrollaron nuevos géneros como el paisaje, el bodegón o el costumbrismo.

Nos vamos a encontrar con un nuevo género: la pintura de historia, que se convertirá en el mejor modo de resaltar los acontecimientos del pasado, de concentrar las aspiraciones políticas y los sentimientos colectivos del pueblo.

La pintura de historia en su más pura esencia es una creación genuina del s. XIX, hasta tal punto que se convierte en el género predilecto de los ambientes artísticos oficiales.

Durante la segunda mitad del s. XVIII, en España, el primer contacto que tenía el pintor con el mundo de la historia se desarrolla a través de los concursos que realizaban las Academias.

Hay dos generaciones de pintores de historia: los nacidos en 1830 y los de 1840. La 1ª generación (1830), se inicia en la exposición nacional de Bellas Artes de 1856, y su culmen será a finales de los 60. Después viene un período de decadencia, entre finales de los 60 y finales de los 70, pero en 1878 se inicia la 2ª generación de pintores de historia.

LA 1ª GENERACIÓN DE PINTORES DE HISTORIA

El gobierno de Isabel II decide iniciar en 1856 las exposiciones nacionales de Bellas Artes con carácter bienal, con la finalidad de promocionar públicamente a todos aquellos jóvenes artistas españoles que tuvieran dificultades para darse a conocer. Para ello, debían realizar cuadros con temas sobre episodios de la historia de España, por lo que estaban obligados a documentarse muy bien. Casi todos los cuadros son de gran formato, por lo que un burgués difícilmente podrá colocarlo en su casa. Debido a ello, el destino de estos cuadros eran lugares públicos y civiles. Sin embargo, para el artista era el primer paso para darse a conocer, y así, les pudieran encargar cuadros con otros temas, de menos formato.

CANO DE LA PEÑA, Eduardo

Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida. Lo presentó en 1856 y con él, obtuvo la 1ª medalla en este tipo de exposiciones.

Representa el momento en el que Colón señala con uno de sus dedos hacia el mar (iconografía posteriormente copiada, Ej. Barcelona), argumentando su hipótesis sobre el posible *atajo* para llegar a la India. Está acompañado por su hijo Diego.

GISBERT, Antonio

Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo. Lo presenta para la exposición de 1860, con el que obtuvo la medalla de oro. Es importante porque se justifica la libertad, ya que los personajes representados fueron los que se levantaron contra Carlos V en Villalar en 1521. En el centro, vemos a Juan Padilla, antes de morir, mientras escucha los *consejos* celestiales por parte de un fraile. Al mismo tiempo, baja la mirada hacia el cuerpo degollado de Juan Bravo y a su lado, Maldonado es asistido por otro fraile.

Está muy bien resuelto porque aparece en perspectiva baja, para ser exhibido en alto.

Gana este cuadro, porque estaba el gobierno liberal, que es quién lo encarga, lo que convierte a Gisbert en el pintor favorito de los liberales.

ROSALES, Eduardo (1836–1873)

Es un pintor que está a caballo entre las dos generaciones, llamando a su obra *Nuevo Realismo*. Es uno de los pintores esenciales de la pintura histórica, aunque también destacará en el retrato.

Su vida va a estar marcada por la enfermedad, que le llevará a la tumba prematuramente. Se forma en Madrid y de sus obras podemos destacar:

Tobías y el ángel (1858). Es de carácter religioso y podemos advertir la influencia de la pintura nazarena. Está resuelto de una forma muy simple.

Doña Isabel La Católica dictando su testamento. Nos representa a la reina, ya moribunda, dictando el testamento ante su esposo Fernando y su hija Juana, además del cardenal Cisneros y los marqueses de Moya. Lo importante es el ambiente, con una gran exactitud arqueológica y, sobretodo, presenta hasta el más mínimo detalle psicológico de los personajes retratados: la reina está como iluminada, Fernando está resignado, Juana apoya a su padre. Esta forma de tratar la luz y de la caracterización psicológica, recuerda mucho a Velázquez, de quien Rosales era muy admirador.

Este cuadro será un hito en la pintura de historia.

La presentación de D. Juan de Austria al emperador Carlos V en Yuste (1869). Va a trabajar con un formato de gabinete. Es el momento en el que Carlos V, enfermo y anciano, recibe a su hijo Juan, que se presenta ante su padre.

Se divide en dos grupos de personas. Causó una gran novedad en la época por el reducido tamaño, y fue también importante porque había sido un encargo del Duque de Bailén, y fue, finalmente, mandado en 1871, a la exposición de Madrid.

La muerte de Lucrecia. Aparece el cadáver desplomado de Lucrecia, que tras haber sido violada, se suicida para evitar así tal deshonor. Es un episodio conocido de la historia de Roma, que simboliza el inicio de la

República.

Asombra por su extremada sencillez y por su técnica: vigorosos golpes de pincel, con empastes densos, trabajando a modo de manchas de color, y eso con una gama de colores muy reducida, siendo la obra bastante oscura.

Algunos lo criticaron diciendo que lo pintó con una brocha de afeitar.

CASADO DEL ALISAL, José

Rendición de Bailén. Es un pintor que está también a caballo entre las dos generaciones.

Lo presenta en la exposición nacional de 1864. Es una obra que toma como referencia a *Las Lanzas*. Narra el momento en que el invasor ha sido derrotado, aunque el pintor da, compositivamente, más importancia al bando francés. Aparece el general Castaños, saludando cortésmente a Dupont y a Gober. Lo generales franceses dan la cara al espectador mientras que Castaños da la espalda.

LA 2ª GENERACIÓN DE PINTORES DE HISTORIA

A partir de 1877, vamos a advertir que algunos cuadros notan predilección por los espacios abiertos, y esto conlleva que se use el paisaje para apoyar el contenido dramático del argumento. Los personajes adquieren también, en algunas ocasiones, un excesivo protagonismo.

PRADILLA, Francisco (1848–1921)

Es el pintor por excelencia de temas de historia. Pradilla se convierte en un pintor que maneja cada figura con gran valor arqueológico (vestimenta muy documentada).

Doña Juana La Loca (1877). Gran importancia al valor atmosférico, dándole también gran importancia a la figura de Juana, que tiene una gran tensión emocional. Centra el cuadro en su figura, en la que se ven reflejadas todas las características del Romanticismo: mujer de gran pasión hacia un amor no correspondido, que le lleva a la locura. Personaje lleno de celos y con culto a la necrofilia.

Cuadro de gran aceptación, llegando los críticos a definir el *Estilo Pradilla*.

La Rendición de Granada (1882). Encargo del Senado, de gran formato: 3,30 x 5 m. Fue iniciada y concluida en Roma.

El problema es que el pintor hace una composición muy recargada de personas, acusándole los críticos de falta de unidad compositiva.

CASADO DEL ALISAL, José

Es un pintor de la 1ª Generación, pero tiene un cuadro de la 2ª.

La leyenda del Rey Monje o *La Campana de Huesca* (1880). Es uno de los cuadros más virulentos. Lo envía desde Roma para la exposición de 1881.

Representa el momento en el que Ramiro II (*Rey Monje*), rey de Aragón en el s. XII, consuma el escarmiento prometido a los señores de Aragón que se habían revelado ante su autoridad. Cita a los nobles aragoneses a la Campana para cortarles la cabeza. Para las cabezas cortadas, tomó bocetos de cadáveres.

Resuelve muy bien la división entre personas vivas y las muertas.

CARBONERO, José Moreno (1860–1942)

Conversión del Duque de Gandía (1884). Representa la renuncia al mundo de Francisco de Borja (Duque de Gandía), que tras contemplar el cadáver de la emperatriz de Portugal decide *no servir nunca más a un señor que pueda morir*.

El pintor malagueño se recrea en el sudario que envuelve al cadáver. Compositivamente, el féretro ocupa gran parte del lienzo (derecha), y al otro lado, los vivos.

Utiliza efectos de luz para las zonas más importantes.

La entrada de Roger de Flor en Constantinopla (1888). Representa la entrada de Roger de Flor con 8000 aragoneses y catalanes en Constantinopla para luchar contra los turcos.

En primer plano, vemos la calzada donde se va a realizar el cortejo. El pintor utiliza tintas de gran transparencia para crear una iluminación propia del aire libre.

Lo inició en París y lo acabó en Málaga.

LOS PINTORES VALENCIANOS o EL ANUNCIO DE LA MODERNIDAD

Mientras nos acercamos al fin de siglo, nos encontramos con signos de una evidente modernidad plástica, protagonizada por pintores valencianos que trabajan el color y la luz de una forma muy particular. Esto conduce a que se valore de una forma muy especial la materia pictórica.

SOROLLA, Joaquín

El 2 de Mayo. Sólo esta obra se puede considerar como pintura de historia en Sorolla. Fue presentada para la exposición nacional de 1884 y obtuvo una 2ª medalla.

Aunque tiene una calidad desigual, Sorolla causó gran sensación al ser el primer cuadro de historia pintado a luz natural, captando la atmósfera propia de la batalla.

DEGRAIM, Antonio Muñoz

Los amantes de Teruel (1884). Es el cuadro que gana al de Sorolla en la exposición nacional.

Representa el momento en el que Doña Isabel de Segura espera la llegada de su amado (1212), un noble empobrecido. En esa espera, de 5 años, su padre decide casarla. Llegado el momento de la boda, aparece el amado, que muere ante tan inesperada escena. Ella corre a besarlo, vestida de novia, muriendo también de dolor en ese instante.

Degraim toma la escena desde un punto de vista oblicuo al espectador con la intención de darle mayor profundidad. Los personajes secundarios están en penumbra.

La conversión de Recadeo (1888). Encargado por el Senado. Representa el momento en el que Recadeo se convierte al cristianismo (587), siendo un momento fundamental para la Historia de España. Está jurando la nueva religión en la iglesia toledana de Santa Leocadia, ante el obispo San Leandro y de su mujer Badda.

Da más importancia al color y a la luz, descuidando el dibujo, para darle un mayor efecto pictórico.

Los críticos llamaban a sus figuras los *mamarrachos* (por Ej. Badda parece una fallera, siendo muy mal tratada pictóricamente).

FINAL DE UN GENIO

Nos vamos a encontrar con un cierto eclecticismo estético que afecta a los pintores de finales del s. XIX, sobretodo, a los de historia. Por Ej. GISBERT.

Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga (1888). Última gran obra maestra de Gisbert, que denuncia la censura y la supresión de las libertades. Fue un encargo del gobierno liberal (de Sagasta).

Se representa al militar Torrijos, que durante el Trienio Liberal había sido Capitán General de Valencia. Con Fernando VII, se exilia pero intenta sublevarse, acabando fusilado tras ser traicionado (era un 11 de diciembre).

CASAS, Ramón (1866–1932)

Barcelona 1902 (1899–1903). Pintor catalán que en esta obra representa la represión al pueblo llano, siendo éste el protagonista en el lienzo.

En un principio, lo llama *La carga* y el cuadro no es valorado favorablemente por la crítica. Sin embargo, después le cambia el nombre y lo expone en la exposición nacional de 1904, donde se le concede la 1ª medalla, pero luego se lo censuran.

Utiliza el color de una forma muy particular, triste y apagado (sobretodo, usa grises y negros), para crear así una sensación triste.

5.3. Mariano Fortuny

Nace en 1838, en Reus, y muere en 1874, en Roma. De familia humilde, se forma en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona pero tiene la posibilidad de viajar al extranjero; viajes que influirán mucho en su pintura. París, Roma, Marruecos, Granada, Madrid (conocerá el Museo del Prado), etc. son algunos de sus destinos.

En Roma, va a realizar cuadros de pequeño formato, teniendo mucho éxito con ellos y convirtiéndose en un pintor muy apreciado. Allí, entablará pronto contacto con la colonia de pintores.

En Marruecos tomará contacto con el mundo oriental, al igual que en Granada, donde vivirá algunos años, comprando muchas antigüedades.

Se dedica fundamentalmente a la pintura de género de pequeño formato.

El conde Berenguer III alzando la enseña de Barcelona. Es el cuadro con el que ganará una pensión en Roma. En 1860, la Diputación de Barcelona le propone la realización de cuadros que tuvieran como tema las gestas heroicas llevadas a cabo por voluntarios catalanes que lucharon en la guerra de África. Lo que más le va a llevar la atención del continente africano es la luz, el colorido y el exotismo, que se traduce en una pintura bastante suntuosa.

La Odalisca. Pintado en Roma, aunque con influencia francesa tras su paso por París, donde toma contacto con Delacroix.

Fortuny definió a este cuadro como *una escena costumbrista en un interior marroquí*.

La corrida de la pólvora (1863). Lo realiza con los bocetos que se trae de África (Tánger).

La batalla de Tetuán (1863). Nos muestra la forma de trabajar a los personajes con una pincelada nerviosa.

5.5. La escultura del Realismo

Nos encontramos en un paso más cerca hacia la caracterización, plasmación de la personalidad, del sentimiento del individuo, que veíamos en la escultura romántica.

La escultura a va a destacar de nuevo gracias a que los artistas se acogen al interés por plasmar los rasgos de sus modelos, sobretodo, físicos. Es como la pintura de historia, ya que busca que sea todo como es o ha sido realmente.

Los temas siguen siendo aquellos que recrean valores como el heroísmo, la fama, e incluso encontramos algunos ejemplos donde predomina el componente anecdótico.

La escultura, al igual que en la pintura, se va a fomentar mucho gracias a las exposiciones nacionales. Sin embargo, tienen un problema añadido: el material, de tal forma, que hay muchos escultores que creen que el jurado les va a premiar por la amplitud, complejidad, etc. de la obra (como ocurre en pintura), por lo que crean bocetos en escayola o barro que crean una desproporción entre los bocetos y las esculturas finales.

Entre los escultores que trabajan entre los años 60 y 80, destaca un grupo de catalanes formados en la Lonja de Barcelona

AGAPITO Y VENANCIO VALLMITJANA

Venancio será el renovador de la escultura de su tiempo, aunque todavía está muy influido por los patrones clásicos. Sin embargo, logra utilizar un lenguaje alegórico y sensualista. Algunos críticos han definido su obra, peyorativamente, como *Pompier*.

Su hermano Agapito es muy diferente, teniendo sus obras mayor carga realista.

La fuente de la Cascada (Parque de la Ciudadela en Barcelona). Por Venancio. Fue construida con motivo de la exposición internacional de 1888. Lleva elementos muy característicos del estilo *Pompier* (cuadriga intrascendente, Venus naciendo de la concha), que son más bien excesivos.

Isabel II con el Príncipe Alfonso –XII– (Palacio de Pedrales). Por Agapito. Muy detallista, sobretodo, en la ropa (encajes por ej.), y también muy efectista.

JOSÉ ALCOVERRO

Alfonso X El Sabio (Fachada de la Biblioteca Nacional de Madrid). Influenciado por los Vallmitjana, aunque con un detallismo menor, pero sí con el rostro muy marcado.

JERÓNIMO SUÑOL

Sus esculturas muestran una gran dignidad y fuerza, siendo muy sobrias, elegantes y alejadas del efectismo característico de los escultores de la época.

Dante (1866). Es su obra más notable. Es de bronce, de pequeño formato. Realismo psicológico.

Colón (1885). Está en Madrid. No es tan teatral como la de Barcelona, que también es suya. Sobre pedestal

neogótico, realizado por el escultor Arturo Mélida.

ARTURO MÉLIDA

Tumba de Colón (1891). Escultor bastante interesante. Realizada para la conmemoración del cuarto centenario del Descubrimiento de América. Se envía a La Habana, donde estaba enterrado Colón, aunque actualmente está en la Catedral de Sevilla. Es una obra muy historicista (muy gótico). Aparecen dos heraldos con las armas de España, que portan la tumba. Es una obra muy borgoñona, muy de Klaus Ruper (¿?).

El Realismo se va a popularizar gracias a la escultura monumental, donde encontramos algunos representantes de tipo local bastante destacados, entre ellos a:

EDUARDO BARRÓN

Viriato. Escultor de Zamora, donde encontramos esta obra destacada, aunque fue realizada en Roma. Simboliza al héroe lusitano que ya vimos en pintura. Es un estudio, muy bien acabado, de desnudo clásico.

Nerón y Séneca (1904). Grupo escultórico que se encuentra en Ayto. de Córdoba. Se denota cierta empatía entre los personajes.

MARIANO BENLLURE

1862–1947. Es el escultor más destacado del Realismo. Es valenciano y de una cronología muy amplia. Es el representante de la renovación de la escultura en España durante el período entre siglos, ya que es el más permeable a la vanguardia europea (Rosso en Holanda o Rodin en Francia). Como ellos, Benllure va más allá del realismo en la escultura, sobretodo, va al realismo psicológico y al dinamismo (movimiento). No sólo respecto al movimiento literal, sino en un sentido más rico: la textura, como Rodin, que era lo que le faltaba a la escultura. Ya no encontramos texturas acabadas sino que encontramos más espontaneidad gracias a ella, moviendo la luz, que es lo más importante.

Trabaja el bronce de tal manera que parece que está moldeando en barro. Eran obras muy minuciosas casi de un orfebre, y con tanta soltura como un pintor.

En resumen, Benllure es el prototipo de artista oficial que triunfa en todas las facetas. Será muy cotizado en Iberoamérica.

Cualquier tipo de testimonio, generalmente artístico, que se lleva como ofrenda a un ser sobrenatural en cumplimiento de una promesa, agradeciendo un favor otorgado, etc. Ej. Único superviviente de un naufragio que le pinta un cuadro a una Virgen.

Las Parcas son 3 y marcan cada una el nacimiento, la vida y la muerte.

Estilo parecido al *Kitsch*, muy recargado, intrascendente. Es criticado negativamente por los críticos. Ej. *Pompier* en arquitectura: *Teatro Garnier* de París. Estilo que triunfa cuando el Impresionismo.