

INTRODUCCIÓN





La tesis doctoral que presentamos tiene como motivación inicial nuestra voluntad de conocer en detalle la técnica pictórica de Joaquín Sorolla y la relación que ésta tenía con la de los pintores coetáneos de su entorno, tanto español como europeo. La figura de Sorolla ha estado siempre próxima a nosotros y la admiración personal por su obra fue determinante en nuestra inclinación a las disciplinas artísticas. Esta obra, que representa la apariencia del ámbito humano y natural en el cambio del siglo XIX al XX en España, utiliza unos planteamientos formales que pasan a primera vista desapercibidos para el espectador, aplicados con una técnica sencilla y directa. Posiblemente esta invisibilidad o transparencia de los planteamientos y la técnica se deriven de que la corriente pictórica en la que se inscribe la figura del pintor -el naturalismo- proponía sustituir los esquemas y recursos convencionales heredados de la tradición por un acercamiento pretendidamente espontáneo al natural, basado en la observación directa de la naturaleza. Influenciados por las teorías de J. J. Rousseau, los planteamientos naturalistas trataban de esta manera de acercarse a una supuesta visión natural. Además, un siglo después, tanto los planteamientos como los recursos técnicos empleados por los pintores naturalistas están completamente asumidos y asimilados culturalmente. Como consecuencia de lo anterior, el espectador, ante las obras de Sorolla, suele dedicarse al disfrute y a la admiración por la habilidad de la ejecución, sin hacerse preguntas de cómo o porqué ha sido realizada de esta manera. Durante décadas, el reproche de que la obra de Sorolla estimula el ojo, pero no el espíritu; lanzado por algunos críticos coetáneos del pintor, parece haber actuado como una maldición. La obra de Sorolla fue ensalzada o vilipendiada, pero poco investigada. Sin embargo, la situación ha cambiado en las últimas décadas, en las que diversos estudios han revisado la figura del pintor desde prácticamente todos los enfoques posibles. Como investigación realizada desde las Bellas Artes, hemos recibido con especial interés algunas aportaciones importantes en los estudios relacionados con la técnica del pintor. La aparición, desde el ámbito de la historia del arte, de propuestas de cómo realizó Sorolla su obra ha sido el impulso final que nos ha llevado a cuestionarnos sobre la oportunidad de complementarlas con un estudio realizado desde la práctica pictórica, entendiéndolo como específico de las Bellas Artes.

De acuerdo con esta pregunta inicial, el objeto de estudio de nuestra tesis es la técnica en la obra pictórica del pintor español Joaquín Sorolla (1863-1923), en concreto la utilización de distintos procesos y recursos pictóricos en las distintas etapas de su trayectoria artística. El interés del estudio de estos procesos y recursos radica en

que éstos constituyen el material básico del conocimiento de la obra del pintor, y en que permiten además señalar concomitancias, similitudes y diferencias con las obras de otros pintores de su entorno, y a partir de ellas, determinar influencias o cuestiones estilísticas. Habida cuenta de que los estudios realizados desde el ámbito de la historia del arte a veces tropiezan al llegar a cuestiones técnicas, hemos pretendido hacer un análisis de cómo pintaba Sorolla aportando una metodología que entendemos novedosa en el estudio de la obra del pintor. Esta metodología está basada en la combinación de fuentes literarias con la práctica experimental. En la medida de lo posible, y pese a la extensa y creciente bibliografía sobre el pintor, hemos conocido en profundidad las fuentes bibliográficas y hemos analizado las afirmaciones vertidas en ellos relativas a nuestro objeto de estudio, la técnica de Sorolla, procurando extraer del proceso conclusiones válidas. De forma complementaria, hemos desarrollado estudios experimentales que permitieran profundizar en la comprensión de las fuentes bibliográficas, y ocasionalmente confirmar o refutar las afirmaciones vertidas en ellas, o las suposiciones y conclusiones que habíamos extraído de su estudio.

De acuerdo con lo anterior, el objetivo general de nuestro estudio ha sido el conocimiento de la técnica pictórica de Joaquín Sorolla a través de una metodología que entendemos como específica de las Bellas Artes, la práctica experimental. En segundo lugar, desde el conocimiento adquirido, analizar desde el punto de vista de la técnica las influencias recibidas por el pintor valenciano y cómo éstas articulan su devenir estilístico. La importancia de la figura de Sorolla en el contexto artístico del cambio de siglo español ha sido revisada desde múltiples puntos de vista, y ha sido objeto de controversia desde la juventud del pintor hasta nuestros días. En su juventud, Sorolla formó parte destacada del grupo de pintores que dieron fin a la preponderancia en el ámbito artístico oficial de un academicismo en franco declive, empleando para ello un lenguaje afín al naturalismo europeo. Aunque este proceso duró décadas, comenzando con figuras como Eduardo Rosales (1836-1873); Mariano Fortuny (1838-1874); y Carlos de Haes (1826-1898); su conclusión coincidió con el apogeo de los triunfos de Joaquín Sorolla en las Exposiciones Nacionales y en algunos certámenes internacionales. Así, su figura vino a ser considerada emblemática en esta sustitución del academicismo por el naturalismo. No se trataba, en realidad, de que Sorolla mostrase las características del naturalismo a los jóvenes innovadores, sino de que con la presentación en las Exposiciones Nacionales de cuadros importantes de planteamiento naturalista, consiguió que estas características fueran aceptadas definitivamente en el ámbito oficial. En este cambio que venía produciéndose

con lentitud desde comienzos de la década de 1870, el papel de catalizador de Joaquín Sorolla queda refrendado por su triunfo en la Exposición Universal de París en 1900, y por el reconocimiento posterior en el panorama nacional con la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1901. Sin embargo, en esos mismos años, el naturalismo y el impresionismo están siendo cuestionados por tendencias como el postimpresionismo y el simbolismo; por lo que en muy poco tiempo, los jóvenes innovadores verán, en la preponderancia del naturalismo en nuestras Exposiciones Nacionales, un obstáculo para sus propias aspiraciones. Sorolla pasa, por tanto, de ser considerado el líder de la renovación naturalista a finales de los noventa; a ser considerado el principal impedimento para la implantación de las siguientes tendencias innovadoras, representadas por pintores como Ignacio Zuloaga (1870-1945); Darío de Regoyos (1857-1913); o Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959), entre otros, en la primera década del siglo XX.

A la vista del proceso histórico descrito en el párrafo anterior, resulta crucial determinar con precisión las características de la obra del pintor, comenzando por cuestiones más básicas, como los procedimientos y recursos técnicos, y tratando de establecer el origen de dichas técnicas. De este modo, podemos asistir a la sustitución en la escena del arte español de las técnicas y planteamientos herederos de nuestro comedido romanticismo por los del naturalismo internacional, así como con algunas de las características del impresionismo. Además, podemos entender el papel fundamental que tuvo en esta sustitución la escuela valenciana del último tercio del siglo XIX, y las contribuciones individuales del propio Sorolla.

La metodología para la elaboración de este estudio se puede esquematizar en tres fases, que citamos por su orden aunque hubo cierta coincidencia temporal entre ellas. La primera, un trabajo de campo preliminar, consistió en visitar museos y exposiciones para tratar de determinar y definir tanto el objeto de estudio en general como aspectos particulares del mismo. Este trabajo se desarrolló sobre todo en el Museo Nacional del Prado, el Museo del Romanticismo, en exposiciones temporales en el Museo Thyssen-Bornemisza, y en las salas de exposición del Museo Sorolla, todos ellos en Madrid; así como en el Museo de Bellas Artes de Valencia. También visitamos los museos de Orsay y del Louvre, en París; y la National Gallery de Londres.

La segunda fase consistió en el estudio de fuentes bibliográficas, de las que sólo citamos aquí las más relevantes. Entre las obras más importantes de la bibliografía de

Sorolla conviene citar en primer lugar un conjunto de ensayos y críticas de prensa dedicados al pintor valenciano, que fueron recogidos en dos volúmenes, *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*¹, con motivo de la exposición del pintor en la sede de The Hispanic Society of America, en Nueva York. En segundo lugar, siguiendo un orden cronológico, debemos citar el ensayo biográfico y crítico de Rafael Doménech²; y después las aportaciones de Rodolfo Gil³; Marcelo Abril⁴; y el discurso de ingreso de Sorolla⁵ para la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Mediado el siglo XX aparece una obra capital de la bibliografía del pintor valenciano, un estudio biográfico y crítico realizado por Bernardino de Pantorba⁶. Después, deben citarse las publicaciones de José Manaut Viglietti⁷; y Felipe M^a. Garín Ortiz de Taranco⁸. La penúltima década del siglo XX se abre con la publicación de un libro de Trinidad Simó⁹ reivindicando una nueva lectura de la obra de Sorolla; al que sigue la publicación por parte de Florencio de Santa-Ana y Álvarez Ossorio¹⁰ del catálogo del Museo Sorolla, que desvela la riqueza de sus fondos. Desde el comienzo de los noventa se multiplican los catálogos de exposiciones, en los que aparecen constantes aportaciones sobre múltiples aspectos de la obra de Sorolla. Es difícil señalar entre ellos los más relevantes. Ya en nuestro siglo, Blanca Pons-Sorolla¹¹ realiza una actualización de la biografía del pintor, que se constituye desde entonces en la referencia principal de su bibliografía. La primera década de nuestro siglo se cierra con varias publicaciones importantes. La primera de ellas es *Sorolla. Visión de*

¹ AA.VV.: *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, Nueva York, EEUU, The Hispanic Society of America, 1909, 2 vol.

² DOMÉNECH, Rafael: *Sorolla. Su vida y su arte*. Madrid: Leoncio Miguel editor, (col. Biblioteca de Arte Español, vol.1), 1910.

³ GIL, Rodolfo: *Joaquín Sorolla*, Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos editores, (col. Monografías de Arte VII), 1913.

⁴ ABRIL, Marcelo (AGUILERA, Emiliano M.): *Joaquín Sorolla o la plena luz en nuestra pintura*, Barcelona, Iberia-Joaquín Gil editor, 1932.

⁵ SOROLLA, Joaquín et al.: *Homenaje a la Gloriosa Memoria del Excmo. Sr. Don Joaquín Sorolla, Académico Electo. Discursos leídos en la sesión pública celebrada el día 2 de febrero de 1924*. Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1924.

⁶ PANTORBA, Bernardino de (LÓPEZ JIMÉNEZ, José): *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1953.

⁷ MANAUT VIGLIETTI, José: *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editora Nacional, 1964.

⁸ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a: *La visión de España de Sorolla*, Valencia, Diputación Provincial, Institución Alfonso el Magnánimo, 1965.

⁹ SIMÓ, Trinidad: *J. Sorolla*, Valencia, Vicent García Editores, 1980.

¹⁰ SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio de: *Museo Sorolla: catálogo de pintura*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

¹¹ PONS-SOROLLA, Blanca: *Joaquín Sorolla, vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

*España. Colección de la Hispanic Society of America*¹², un volumen dedicado a la decoración de la biblioteca de la institución norteamericana, que ocupó buena parte de la última década profesional del pintor. Para terminar con las publicaciones de carácter general sobre la figura de Sorolla, debemos citar la publicación de otras tres aportaciones capitales a su bibliografía, los epistolarios del pintor, que nos ofrecen información en primera persona de buena parte de los asuntos que atañen el periplo vital y profesional de Joaquín Sorolla¹³.

Además de toda la bibliografía general anterior, han habido tres estudios sobre la obra de Sorolla y dos dedicados a la técnica de los pintores innovadores franceses que han sido especialmente útiles para nuestro objeto de estudio. Comenzando por los que tratan sobre Sorolla, el primero de estos tres estudios de interés particular para nosotros han sido el catálogo de una exposición dedicada a la decoración de la Hispanic Society en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, *Sorolla y la Hispanic Society, Una visión de la España de entresiglos*¹⁴, que incluye un estudio dedicado a la preparación y realización de las obras de dicha decoración, a cargo de José Luis Díez. La segunda publicación de interés particular para nuestro estudio es el catálogo de la exposición *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*¹⁵; que explora la relación entre la imagen fotográfica y la obra del pintor. La tercera publicación de interés particular para analizar la técnica de Sorolla es un artículo de David Juanes y Marisa Gómez dedicado a los materiales empleados por el pintor *La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas de museos y colecciones*¹⁶. Las otras dos publicaciones de interés particular para nuestro estudio, dedicadas a las técnicas de los pintores innovadores del contexto francés desde la mitad del siglo XIX, son un catálogo de

¹²AA.VV.: *Sorolla. Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America*, (cat. exp.), Felipe Garín Llombart; Facundo Tomás Ferré, (com.), Sofía Barrón, Isabel Justo (coor.), Valencia, Fundación Bancaja, 2007.

¹³ TOMÁS, Facundo, et al. (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007; LORENTE, Víctor; PONS-SOROLLA, Blanca y MOYA, Marina (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1912-1919)*, Barcelona, Anthropos, 2008; PONS-SOROLLA, Blanca y LORENTE SOROLLA, Víctor (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelona, Anthropos, 2009.

¹⁴ AA.VV.: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998.

¹⁵ DÍAZ PENA, Roberto; LORENTE SOROLLA, Víctor; y MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, (cat. exp.), Valencia, Museo de Bellas Artes, 2006.

¹⁶ JUANES, David; GÓMEZ, Marisa; et al.: "La paleta de Sorolla a través de algunas pinturas analizadas de museos y colecciones", en revista *Bienes Culturales* n° 8, Dir. Gen. de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid, sf.

exposición, *Painting Light*¹⁷, y, sobre todo, el libro dedicado por Anthea Callen¹⁸ a analizar y contextualizar la realización de algunas obras de los pintores impresionistas, así como de algunos pintores innovadores anteriores y posteriores a ellos. Este libro ha constituido para nosotros un ejemplo y una guía fundamental, además de la referencia del contexto francés con la que poder comparar los procedimientos y recursos empleados por Sorolla.

Una vez analizadas estas fuentes que nos han permitido acercarnos al objeto de estudio, entendimos que era necesario afrontar un estudio integral y profundo de la técnica de Sorolla y abordarlo desde la especificidad de la investigación en Bellas Artes, dado el interés que los resultados podrían tener para la práctica artística naturalista, para la historia del arte, y para el conocimiento de la obra de Sorolla. A partir de las intuiciones suscitadas por las fuentes directas y de lo recogido de las fuentes bibliográficas y su confrontación, llegamos a la convicción de la necesidad de reconstruir el procedimiento pictórico de algunas obras de Joaquín Sorolla para una mejor comprensión de sus recursos. En consecuencia, solicitamos los permisos correspondientes para desarrollar estas prácticas desde el análisis directo de los originales, fundamental para obtener datos sobre cuestiones como la estructura de capas de las pinturas, los tiempos de secado, la densidad de las aplicaciones, las sesiones dedicadas a la realización de las obras, y los colores empleados, entre otras muchas características. Dedicamos los periodos estivales a la realización de treinta estudios de obras del pintor seleccionadas a lo largo de toda su trayectoria. Fue relativamente difícil acceder a obras representativas de la etapa de formación del pintor, porque el Museo Sorolla apenas cuenta con fondos de esta época, que el pintor vendía por poco dinero para costear su subsistencia. El resto de las etapas del pintor están bien representadas en dicho Museo, cuyas colecciones, recordamos, están formadas casi íntegramente por la donaciones de la familia Sorolla. Lógicamente, la familia poseía muchas obras de las etapas finales de la vida del pintor, pero apenas poseía nada de su etapa de formación. Además, las escasas obras importantes de esta etapa que hay en el Museo deben estar expuestas en las salas, por los que no eran accesibles para realizar nuestras prácticas. De todas formas, al considerar que en las obras de esta época se aprecian con mayor claridad las influencias que determinaron la

¹⁷ SCHAEFER, Iris; SAINT-GEORGE, Caroline von y LEWERENTZ, Katja: *Painting Light, The hidden techniques of the Impressionists*, Milán, Italia: Skira, 2008.

¹⁸ CALLEN, Anthea: *Techniques of the Impressionists*, London, QED; *Técnicas de los Impresionistas*, trad. esp. Juan Manuel Ibeas, Madrid, Tursen/Hermann Blume, 1996.

orientación general de la pintura de Sorolla, y que además estas obras muestran una riqueza de recursos técnicos que se simplifica y depura en etapas posteriores, hicimos un esfuerzo porque la representación de esta etapa quedase relativamente equilibrada con las demás.

Entendiendo que esta metodología basada en la práctica experimental, que utiliza la propia práctica artística en general, y en este caso pictórica en particular, como herramienta de investigación, puede considerarse como una de las específicas de las Bellas Artes¹⁹, y que constituye una novedad de enfoque metodológico aplicado al estudio de la obra de Sorolla, procedimos a la puesta en marcha de nuestro estudio, con la intención de elaborar un repertorio de procedimientos y recursos de la obra del pintor, obtenidos a partir de la recolección de las afirmaciones vertidas en la bibliografía del pintor, de la verificación y contraste de las mismas, y de la confirmación, matización y complementación que pudieran aportar las conclusiones de nuestra propia práctica experimental. Del proceso de confrontación de los conocimientos adquiridos de las fuentes bibliográficas con los estudios y análisis de la práctica experimental hemos ido extrayendo nuestras conclusiones parciales y finales. Este proceso metodológico ha determinado tanto nuestra labor investigadora como la propia estructura de la tesis, que se divide en cinco partes diferenciadas, dedicadas las dos primeras al análisis del contexto artístico nacional e internacional que influyó en la trayectoria de Sorolla; la tercera y la cuarta a la trayectoria y la técnica del pintor, y la quinta a las conclusiones finales.

En la primera parte hemos analizado el contexto artístico español y valenciano del siglo XIX, tratando de conocer desde el comienzo del siglo las tendencias que llegan, con mayor o menor fuerza, a definir el panorama artístico en el que se forma el joven Sorolla, que resulta fundamental para su orientación como pintor. Aunque en un principio consideramos la posibilidad de tener en cuenta tan sólo a los maestros valencianos inmediatamente anteriores al pintor valenciano, a quienes él señala como

¹⁹ Esta metodología teórico-práctica, que combina fases o estudios prácticos, junto a referencias teóricas, historiográficas y conceptuales, es habitual y está consensuada en el ámbito de las Bellas Artes, pero no ha sido aplicada hasta ahora al estudio de la técnica de Sorolla. Es conocido el empleo de esta metodología por el pintor inglés David Hockney al estudio de la posible utilización de instrumentos ópticos en la pintura de los siglos XVI y XVII (HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001). Para ver el carácter ejemplar de la metodología desarrollada por Hockney como modelo metodológico para las Bellas Artes, ver GALINDO, Inocencio y MARTÍN, José Vicente. *Atenea en el campus. Una aproximación a las Bellas Artes como disciplina universitaria*. Valencia: UPV, 2007.

creadores de la escuela valenciana de la que se considera seguidor, en buena parte de la bibliografía de Sorolla se hacía referencia constante a una herencia del siglo XIX que parecía ejercer una gran resistencia a las innovaciones de esta escuela y a las de Sorolla en particular. Esta herencia del siglo XIX es abordada de modo esquemático en el grueso de la bibliografía sobre Sorolla, sobre todo hasta los años cincuenta o sesenta, como una entidad un tanto amorfa, constituida por tendencias academicistas e historicistas, en las que apenas cabía destacar algunas figuras, como las de Rosales, Fortuny o Haes, que por otro lado parecían tener escasa influencia en la pintura del valenciano. Incómodos ante la incertidumbre de esa presencia, y con la sorpresa de encontrar rasgos de la pintura de Sorolla en buena parte de las obras de historia de las generaciones anteriores que se exponen en el Museo del Prado, no vimos otro remedio que comenzar nuestro estudio desde varias décadas antes a lo previsto. El conocimiento más o menos general de las tendencias del academicismo, el neoclasicismo y el romanticismo español ha resultado a la postre fundamental para entender la pintura de historia, en la cual llega a participar activamente Sorolla, aunque con un éxito relativo. Además, nos ha permitido conocer y valorar el carácter y el desarrollo de los focos artísticos en el momento de la eclosión de la escuela valenciana; así como las aportaciones de pintores como Rosales, Fortuny, y Haes al contexto español, su influencia sobre nuestros pintores del último tercio del siglo, y en especial sobre la escuela valenciana, que determina la formación y la orientación de Joaquín Sorolla. Además, este estudio nos ha permitido valorar el precedente del romanticismo costumbrista en relación a algunos pintores valencianos, y al propio Sorolla, algo sobre lo que la bibliografía general del pintor se extiende poco.

La segunda parte de nuestro estudio está dedicada al contexto de la pintura innovadora francesa desde el segundo tercio del siglo XIX, con especial hincapié en las características técnicas de la segunda mitad del siglo. Habida cuenta de que, por los motivos que sean, estamos más familiarizados con el contexto francés que con el español, hemos podido prescindir de estudiar su desarrollo general, y nos hemos concentrado tan sólo en las figuras más relevantes y en aquellas que podían relacionarse con la figura de Sorolla. Por otro lado, hemos decidido aludir a otros pintores del contexto francés, como David, Ingres, o Meissonier; así como del contexto europeo e italiano, como los *nazarenos* o los *macchiaioli*; tan sólo a través de su influencia en pintores españoles anteriores a la generación de Sorolla, por no hacer nuestro estudio más extenso de lo conveniente. En esta segunda parte dedicada al contexto francés hemos priorizado la

exposición de las características técnicas del grupo impresionista, por entender que otros muchos pintores del país galo influyen de manera indirecta en Sorolla, durante su formación en Valencia y en Roma, y sobre todo a través de los pintores españoles, tratados en la parte anterior. Consideramos necesario aclarar aquí el orden de estas dos primeras parte de la tesis. Aunque la influencia general de la pintura francesa sobre la española a lo largo del siglo XIX podía hacer recomendable exponer primero el contexto francés y a continuación su derivación española, hemos preferido ordenar estas dos primeras partes en función de su influencia en la trayectoria de Sorolla. Consideramos demostrado, y en ello ha consistido parte importante de nuestro estudio, que la primera parte de la trayectoria pictórica de Sorolla está firme y directamente influenciada por los pintores españoles y valencianos anteriores a él. Así mismo, consideramos que la técnica del pintor valenciano experimenta un cambio relativamente brusco en torno al año 1900, por la influencia directa del contexto francés, que le lleva adoptar algunas características del impresionismo francés. Es decir, que consideramos que en la orientación artística de Sorolla hay dos fuerzas directas fundamentales, la española y la francesa, que ejercen su influencia en este orden, argumento que, como se verá, constituye una de las conclusiones de este estudio. Este es el motivo de la precedencia del contexto español sobre el francés en nuestro estudio.

La tercera parte de nuestro estudio está dedicada a analizar en profundidad la trayectoria pictórica de Joaquín Sorolla a partir de las fuentes bibliográficas. Este análisis de la trayectoria del pintor está precedido de una breve biografía del pintor, y de una revisión de la fortuna crítica coetánea y del estado de la cuestión en la bibliografía del pintor. A continuación, el análisis de la trayectoria del pintor está estructurado en cuatro etapas, denominadas aquí: etapa de formación, etapa de juventud en Madrid, etapa de madurez, y etapa de la *Visión de España*. En general, los estudios sobre la obra de Sorolla se refieren a estas cuatro etapas, aunque no hay unanimidad en la denominación de cada una de ellas, y hay pequeñas diferencias en cuanto al año en que se pasa de la segunda a la tercera, que varía entre 1900 y 1903 en función de los criterios elegidos. Dejando de lado estas cuestiones, nuestro estudio de la trayectoria del pintor hace especial énfasis en su etapa de formación, por entender que es en estos años cuando el pintor orienta su pintura en una dirección que mantendrá el resto de su vida profesional. Esta dirección, estrechamente ligada a una concepción naturalista muy general, poco doctrinaria, y un tanto ecléctica; es flexible en las características, en los procedimientos y en las

influencias, que el pintor varía en función de las circunstancias. Además del énfasis en el establecimiento juvenil de esta dirección y orientación estética, este estudio de la trayectoria del pintor hace también énfasis en dos aspectos específicos, por un lado, la relación entre su pintura y la fotografía y, por otro, la peculiaridad del procedimiento de realización de los paneles de la *Visión de España*. Hay dos motivos para nuestra dedicación especial a estos asuntos. El primero de ellos es que, a diferencia del resto de las cuestiones técnicas o pictóricas que se refieren a Joaquín Sorolla, que abundan en generalidades, en estos aspectos hay dos precedentes bibliográficos que explican aspectos concretos de cómo se planteó el pintor algunas de sus obras. Son los únicos antecedentes de cierta entidad que explican, antes de nuestro estudio *cómo* pintaba Sorolla, o al menos, cómo lo hizo en algunas de sus obras. Sólo por este aspecto, ambos asuntos merecerían un lugar privilegiado en nuestro estudio. Pero hay otro motivo, común a ambos, y es que ambos asuntos se refieren a la manera en que Sorolla *no solía* plantearse ni ejecutar sus obras. Es decir, ambos estudios, los que más han profundizado en la técnica del pintor, lo han hecho en obras un tanto atípicas de su producción. Por este motivo, considerábamos fundamental complementar y contrastar lo que en ellos se expone, en primer lugar, en el caso del posible uso de la fotografía por parte de Sorolla, en relación al estudio de Roberto Díaz Pena; y en el caso de los paneles de la *Visión de España*, donde este aspecto procedimental es especialmente relevante, porque el extraordinario estudio realizado por José Luis Díez fue publicado antes de la aparición de los epistolarios de Sorolla, que incluyen un volumen entero dedicado a la realización de este proyecto, en el que se puede seguir el día a día de la realización de dichos paneles. Entendemos que nuestro estudio, dedicado a mostrar cómo pintaba Sorolla, no podía dejar de atender esta información de la evolución diaria de sus obras, que apenas pudo tener alguna referencia en el estudio de Díez.

La cuarta parte de nuestro estudio está dedicada a mostrar el trabajo realizado en nuestras prácticas experimentales, consistentes en la re-producción del proceso pictórico de algunos fragmentos de pinturas de Sorolla. Como hemos explicado, para llevarlas a cabo seleccionamos treinta obras que representasen de manera equilibrada en la medida de lo posible las cuatro etapas de la trayectoria artística del pintor. Los criterios fundamentales, además del citado reparto cronológico, fueron la aparición de recursos y características detectados en nuestro trabajo de campo inicial y en nuestros estudios sobre fuentes bibliográficas, así como otros que llamaron nuestra atención en el proceso de

selección. A través de nuestras prácticas pudimos comprender mejor algunos de los conocimientos adquiridos en nuestro trabajo previo, sobre todo en la fase bibliográfica, y además pudimos completarlos y matizar algunos aspectos. Debemos hacer una precisión respecto a nuestro campo de estudio. Al seleccionar las obras para nuestras prácticas decidimos acotar nuestro estudio a las obras de formatos medios, grandes y muy grandes, dejando fuera lo que se conoce por pequeño formato. Esta obra consiste en su mayoría en pequeños apuntes realizados en una sola sesión por el pintor, que tienen el tamaño aproximado de una tarjeta postal, aunque llegan a alcanzar los treinta centímetros de lado en algunas ocasiones. Se trata de un conjunto muy amplio e influyente de su trabajo, pero que tiene unas características y unas técnicas propias y diferentes del resto de su pintura. Aunque hay acuerdo general acerca de la influencia de estos pequeños trabajos en la trayectoria de Sorolla, debíamos, dada su particularidad técnica, escoger entre estudiar este formato o estudiar el resto de la obra del pintor, que finalmente fue la opción elegida.

En cuanto a la quinta parte de nuestro trabajo, está dedicada a formular las conclusiones derivadas de todas las partes anteriores, pero sobre todo de las prácticas experimentales, que es sin duda la mayor aportación de nuestro estudio. Las prácticas, que resultaron casi siempre fascinantes, arrojaron una serie de conclusiones que determinan algo así como un muestrario o repertorio de recursos y características técnicas de la obra de Sorolla. Aunque nuestra intención fue estudiar las cuatro etapas de la trayectoria del pintor, no pretendemos haber completado o agotado con nuestro trabajo la descripción de la técnica de su obra. Durante la realización de las prácticas no pudimos deshacernos de la impresión de que eran más las cosas que dejábamos de estudiar que aquellas en las que nos centrábamos. La obra de Sorolla es de una amplitud y de una variedad considerable, y harán falta muchos trabajos para dar una imagen cabal de todo su repertorio técnico.

Nuestras conclusiones se dividen en dos grandes partes. La primera parte de las conclusiones, más específicas, está dedicada a recoger y ordenar los aspectos técnicos que hemos podido detectar y describir con claridad en la obra de Sorolla. La segunda parte de las conclusiones alude a la relación entre las técnicas y recursos y las mencionadas etapas de la trayectoria del pintor, mostrando algo a lo que ya hemos aludido anteriormente, el cambio técnico fundamental experimentado en torno al año 1900 por influencia de la pintura impresionista francesa. Este cambio se sustancia en un

nuevo planteamiento que consiste en la sustitución de una pintura basada en el claroscuro por una pintura basada en el color, que deja de estar supeditado al primero.

Un vez descritas las cinco partes en que se divide nuestro estudio, consideramos necesario hacer algunas aclaraciones respecto al empleo de dos términos que son de especial relevancia en nuestro estudio, realismo y naturalismo. El término realismo, que ofrece gran variedad de significados según el contexto en que se emplea, es utilizado en este estudio de dos maneras. La primera, para designar un movimiento artístico de origen francés cuyos representantes más conocidos son los pintores Courbet, Daumier y Millet. La segunda, para calificar obras pictóricas con un grado alto de verosimilitud en la representación de un objeto o escena. Seguiremos en su empleo al historiador Carlos Reyero que utiliza, para referirse a los significados anteriores, Realismo²⁰ y realismo²¹, respectivamente. También puede resultar confuso el término naturalismo, que en sentido estricto define cierta tendencia literaria y artística de la segunda mitad del siglo XIX, defendida con vehemencia por el escritor Émile Zola, quien propone algo así como una representación positivista de la realidad y la naturaleza: "*El retorno a la naturaleza, la evolución naturalista que arrastra consigo el siglo, empuja poco a poco todas las manifestaciones de la inteligencia humana hacia una misma vía científica*"²². Sin embargo, las definiciones estrictas de Zola no impiden que el naturalismo acabe englobando algo mucho más general,

"la amplia corriente naturalista que domina la cultura del último tercio del siglo XIX y del que la pintura a *plein air* es una de las manifestaciones más características. También el impresionismo, una variedad de la pintura a *plein air*, suele considerarse, en último término, como una especie de naturalismo"²³.

Siguiendo el ejemplo de Llorens, nos referiremos al naturalismo, en minúscula, para referirnos a esta amplia corriente cultural y pictórica. Asimismo, utilizaremos el calificativo *naturalista* para referirnos a la presencia de características de esta tendencia

²⁰ REYERO, Carlos, y FREIXA, Mireia: *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 121.

²¹ *Ibid.*, p. 94.

²² ZOLA, Émile: "La novela experimental", publicado en la revista *Vestnik Evropy*, de San Petersburgo en 1879. Nuestra versión corresponde a ZOLA, Émile: *El naturalismo*, edición de Laureano Bonet, trad. esp. Jaume Fuster, Barcelona, Península, col. Ediciones de Bolsillo, 1973, [1989, 2ª ed.], p. 31.

²³ LLORENS, Tomàs: "Jardines últimos", en AA. VV.: *Sorolla. Jardines de luz*, (cat. exp.), Madrid, Museo Sorolla, 2012, p. 76.

en obras pictóricas. Si en alguna ocasión nos referimos a la versión estricta, zolesca del naturalismo, haremos mención explícita de ello.

Para concluir esta introducción, queremos agradecer las facilidades y la colaboración prestada para nuestro estudio por parte del Museo Sorolla. Nuestras prácticas experimentales fueron realizadas siendo director del museo Florencio Santa-Ana y Álvarez Ossorio, que permitió la realización de dichas prácticas en las instalaciones del museo, en condiciones óptimas para la consecución de nuestros objetivos. Más tarde, hemos vuelto a continuar nuestras observaciones o cotejar nuestros resultados siendo directoras del museo María Luisa Menéndez Robles y Consuelo Luca de Tena, y hemos disfrutado de las máximas facilidades y colaboración por parte de ambas. Debemos agradecer también aquí la colaboración prestada por Covadonga Pitarch, conservadora del museo y Belén Topete, restauradora del mismo, con quienes hemos comentado con frecuencia pormenores técnicos de las obras. También es necesario recordar la colaboración prestada por el resto de los trabajadores del museo, cuya buena disposición y entrega han facilitado y hecho más agradable nuestras estancias en el mismo. Para finalizar, deseamos agradecer también las facilidades prestadas a la familia del pintor, que facilitó la realización de dos de nuestras prácticas en sus domicilios particulares.

I - INTRODUCCIÓN GENERAL AL CONTEXTO PICTÓRICO DEL SIGLO XIX.



Las artes plásticas comienzan el siglo XIX bajo el signo de dos grandes conceptos, tendencias o estilos artísticos enfrentados, el Clasicismo y el Romanticismo, y las tendencias derivadas de ambos. Ambos estilos se extendieron en el tiempo por el conjunto de las artes, y de los países de occidente, pero en cada lugar y en cada disciplina tuvieron características propias, y se establecieron con distinta temporalidad. En este trabajo nos ocupamos tan sólo de aquello que afecta a la pintura, aunque en alguna ocasión sea necesario hacer referencia a otras artes, especialmente las literarias.

Aunque como esquema general podemos identificar al clasicismo y al academicismo como los representantes del poder en todo el ámbito artístico, frente al romanticismo, cuyos representantes quedaban en una situación comprometida; la realidad era bastante más compleja.

Por otro lado, el enfrentamiento entre ambas tendencias o estilos no quita que compartan elementos comunes, que con el paso del tiempo ambas vayan cambiando y asimilando elementos de la otra, ni que algunos de sus practicantes cambiaran de la una a la otra en mayor o menor medida. Tampoco debemos olvidar que aparte de los representantes claros de ambas tendencias, un número aún mayor de artistas tomaban elementos de ambas sin identificarse plenamente con ellas, ni de que las circunstancias históricas e incluso las de cada trabajo llevaban a los artistas en una o en otra dirección.

El historiador y crítico de arte Giulio Carlo Argan caracteriza ambos movimientos por sus antecedentes lejanos y sus pensadores:

"Clásico" y "Romántico"; la cultura artística moderna gira de hecho sobre la relación dialéctica de estos dos conceptos [...] Lo "clásico" [se refiere] al arte del mundo antiguo, greco-romano, y al que se considera su renacimiento en el humanismo de los siglos XV y XVI; lo "romántico" al arte cristiano del Medioevo, más exactamente el Románico y al Gótico, o sea a las culturas romances".

"Clásico" y "romántico" "han sido teorizados entre la mitad del XVIII y mediados del XIX; lo "clásico" por Winckelmann y Mengs, lo "romántico" por los protagonistas del renacimiento del Gótico en Inglaterra, por pensadores y literatos alemanes (los dos Schlegel, Tieck, Wackenroder) y por Viollet-le-Duc en Francia²⁴.

²⁴ ARGAN, Giulio Carlo: *L'Arte Moderna 1770/1970*, Florencia, Italia, Sansoni, 1970; *El arte moderno 1770/1970*, tomo I, trad. esp. Joaquín Espinosa Carbonell, Valencia, Fernando Torres, 1975, 6ª reimpresión, p. 3.

En cuanto al desarrollo temporal de ambas tendencias, Argan propone lo siguiente:

El periodo que va de 1750 a 1850, aproximadamente, se divide generalmente así: 1) Una primera fase prerromántica con la poética inglesa de lo "sublime" y la afín poética alemana del Sturm und Drang; 2) Una fase neoclásica que coincide aproximadamente con la revolución francesa y el imperio napoleónico; 3) Una reacción romántica que coincide con la oposición burguesa a las restauraciones monárquicas y con los movimientos a favor de las independencias nacionales entre 1820 y 1850, aproximadamente²⁵.

No obstante, en opinión de Argan, el periodo neoclásico es de hecho una fase dentro del movimiento romántico. Para explicar esta unión de aparentes contrarios, el crítico e historiador italiano argumenta que las poéticas de lo "sublime" y del Sturm und Drang tenían como modelos supremos las formas clásicas, y que la actitud de los artistas neoclásicos hacia el arte clásico era netamente romántica²⁶. La crítica de los neoclásicos se dirigió hacia el arte inmediatamente precedente, el Barroco y el Rococó²⁷.

Conviene explicar que el término *clasicismo* tiene dos sentidos, la del movimiento artístico concreto que podemos fechar aproximadamente en la segunda mitad del siglo XVIII; y la de forma de entender el arte, relacionada con los valores que se atribuyen al arte clásico, es decir, al realizado en los imperios griego y romano. Las academias de bellas artes de los países europeos, y en especial la todopoderosa Academie de Beaux Arts francesa adoptaron el clasicismo -en ambos sentidos- como único estilo válido, aunque a lo largo del siglo XIX fue aceptando algunos aspectos de otras tendencias. Pese a la incompatibilidad conceptual, el academicismo, el estilo artístico practicado y fomentado por los miembros de la Academie, fue incorporando progresivamente rasgos del romanticismo.

El romanticismo, por su parte, define tan sólo al movimiento artístico que podemos fechar aproximadamente en la primera mitad del siglo XIX. Los movimientos decimonónicos más importantes derivados del romanticismo recibieron los nombres de

²⁵ *Ibíd*, p. 4.

²⁶ *Ibíd*, p. 6.

²⁷ *Ibíd*, p. 14.

naturalismo, Realismo²⁸, impresionismo, postimpresionismo. En general, se les considera movimientos artísticamente renovadores, progresistas o vanguardistas, frente al academicismo, considerado artísticamente conservador o retrógrado. Debemos por tanto tener en cuenta que si inicialmente la oposición se da entre la *Academie* y el academicismo por un lado y el romanticismo por otro; a medida que avanza el siglo XIX, diluido el romanticismo, la oposición se da entre la *Academie* y el academicismo por un lado y los movimientos renovadores por otro.

Hubo además un número significativo de pintores que optaron por caminos intermedios entre ambas tendencias. Desde el *juste milieu*, que lejos de estar en el punto medio, representaba el academicismo puesto al día con aspectos del romanticismo; pasando por lo que algunos autores han llamado eclecticismo; hasta el naturalismo u otras. Y también debe tenerse en cuenta que al tiempo que los movimientos conservadores iban añadiendo aspectos innovadores a su repertorio, algunos pintores que habían pertenecido a movimientos vanguardistas, en su madurez se hicieron más conservadores.

Finalmente, para tener una visión clara del panorama, habría que citar una serie de tendencias transversales, que aparecieron casi como ingredientes estilísticos tanto en círculos conservadores como en círculos renovadores. Nos referimos, por ejemplo, al orientalismo, al naturalismo, y al simbolismo.

El planteamiento de las obras importantes en la primera mitad del siglo XIX era largo y meticuloso. Las obras se preparaban con dibujos iniciales, un boceto general de la composición y estudios parciales. Esta preparación era más cuidadosa en los pintores academicistas que en los seguidores del romanticismo. Aunque los pintores románticos hacían también estos pasos previos en sus pinturas importantes, los utilizaban con mayor libertad, y realizaban con frecuencia obras de formatos menores donde daban mayor importancia a la improvisación.

Una vez realizados los dibujos, bocetos y estudios, y despejadas las dudas, los pintores comenzaban la ejecución del cuadro propiamente dicho. Aunque el proceso de elaboración seguía un esquema similar para los pintores de todas las tendencias durante

²⁸ Como hemos explicado en la introducción, utilizaremos *Realismo*, con inicial en mayúscula para referirnos al movimiento artístico, por evitar confusiones con otros significados. El resto de los movimientos culturales y artísticos, cuyos nombres no se prestan tanto a confusión con otros significados, aparecen en minúscula.

buena parte del siglo XIX, la ejecución de los cuadros academicistas era mucho más laboriosa, ya que se multiplicaban las capas de pintura, y cada una de ellas implicaba un trabajo cuidadoso. En comparación, la pintura romántica era mucho más directa, constaba de menos capas de pintura, y además éstas estaban realizadas de manera menos laboriosa. Resumimos a continuación la descripción que Anthea Callen, experta en técnica pictórica del siglo XIX, hace del proceso de elaboración seguido por los pintores academicistas²⁹. Según Callen, el proceso comenzaba dibujando al carboncillo los contornos de las figuras sobre su lienzo imprimado. Una vez diseñado, soplabla o sacudía el carboncillo y repasaba los contornos con un pincel fino de pelo suave y una mezcla de pintura de colores tierra diluida con trementina. Después, con la mezcla de tierras y un pincel de cerda amplio se oscurecían las principales zonas de sombras, siguiendo los contornos. A continuación, se esbozaba el fondo, a menudo introduciendo ya distintos colores, bastante mitigados. Una vez que el fondo había cubierto la mayor parte o toda la imprimación, con pintura espesa y un pincel duro se aplicaban las luces principales del cuadro, aunque un poco rebajadas de intensidad. Al llegar aquí, el conjunto del cuadro estaba entonado, con el efecto general de luz y de sombra, aunque todavía faltaban la mayor parte de los colores y todos los detalles. Comenzaba la fase intermedia del desarrollo del cuadro, en la que el pintor se dedicaba a:

"la cuidadosa tarea de elaborar gradualmente los tonos intermedios entre las luces y las sombras, para dar relieve a las formas, para ello se aplicaba un mosaico de manchas separadas de color, que luego se fundían hasta que los cambios de tono eran imperceptibles y las pinceladas dejaban de verse"³⁰.

Tan sólo dejaban de fundirse, quedando visibles, las pinceladas de las zonas secundarias. Tras fundir los semitonos, se dejaba secar al cuadro. Este secado, según la climatología de las estaciones del año, la cantidad de pintura y la composición del *medium* (la mezcla con la que el pintor diluye la pintura para que se extienda mejor) empleados hasta el momento, podía llevar desde unos días hasta varias semanas. Normalmente las sombras y el fondo, aplicados con pintura bastante diluida, secaban en pocos días. Las luces, con mayor cantidad de pintura, secaban con más lentitud. En las

²⁹ CALLEN, 1996, *op. cit.* El proceso está descrito en lo fundamental por Callen, pp. 12-13, aunque hemos introducido algunos cambios para evitar confusiones o para precisar algunas cuestiones.

³⁰ CALLEN, *op. cit.*, p. 12.

estaciones frías y húmedas se mezclaba en el *medium* una pequeña cantidad de barniz, que aceleraba el secado.

Cuando el cuadro estaba seco, se raspaba la superficie, con el fin de eliminar las irregularidades. Una vez hecho esto, se daba una segunda capa de pintura en la que se corregía aquello que fuese necesario, y se reforzaban las luces, algunos colores, y los oscuros. De nuevo, todos los tonos aplicados se fundían con esmero. Si se hacía necesario corregir o reforzar tonos o colores, que era lo normal, se procedía a aplicar veladuras, capas de pintura muy finas y semitransparentes que modifican ligeramente el aspecto de la capa subyacente. Normalmente, mediante las veladuras se procedía a incrementar el colorido o a oscurecer los tonos dando al cuadro el equilibrio definitivo de colores y claroscuro. Además, determinados colores, como los carmines, algunos verdes y algunos amarillos, sólo aparecían con su aspecto plenamente saturado mediante las veladuras, por lo que a menudo se reservaba su aplicación hasta estas últimas capas del cuadro.

Tras esta segunda capa y las veladuras, a menudo dejando el cuadro secar de nuevo, se procedía a la fase de finalización, que consistía en dar los últimos retoques a los tonos y colores -a menudo había que reforzar y empastar las luces-, dar algunos toques de pintura directa y pintar con cuidado los pequeños detalles.

A lo largo de todo este proceso el pintor había ido definiendo la apariencia de las zonas de menor tamaño, como los rasgos del rostro (que en comparación, por ejemplo, con brazos o torsos ofrecen cambios de forma, color y claroscuro en muy poco espacio). Esto es, había ido detallando poco a poco a lo largo del proceso. Sin embargo, dejaba para la fase final los detalles especialmente pequeños, como los brillos de los ojos y las joyas, las pestañas, y partes de los vestidos y tocados.

Lo normal es que los últimos toques de pintura directa se dejaran sin fundir, para que el cuadro conservara un aspecto de energía o vitalidad. Aunque se mantenía el principio de pinceladas fundidas en figuras y pinceladas mayores y sin fundir en fondos, en estos toques finales el pintor se dejaba llevar por la espontaneidad y la intuición.

Como hemos dicho, la pintura romántica simplificaba enormemente la elaboración del cuadro descrita anteriormente. En general, puede decirse que utilizaba una cantidad menor de veladuras, confiando buena parte de la resolución del cuadro a la pintura directa. Además, las capas no tenían la diferenciación técnica de las capas de la pintura académica, sino que sus funciones -y su aspecto- se fueron asimilando cada vez más, consistiendo las capas más tardías esencialmente en matices de las anteriores, sin

grandes diferencias de planteamiento ni de aspecto con ellas. Una de las diferencias fundamentales era, no obstante, que los pintores románticos -nos referimos especialmente al romanticismo francés- apenas utilizaban las pinceladas fundidas, y el acabado de sus cuadros era muy somero. Los pintores academicistas preparaban con rigor la composición y el dibujo inicial; se mantenían fieles a él durante el proceso, y procuraban que en el resultado final apenas fueran aparentes los rastros de la ejecución. En comparación, los pintores románticos, confiaban en la capacidad resolutoria de la sugerencia de las manchas de color y apreciaban la factura de aspecto abocetado, en la que se multiplicaban las pinceladas vistas y los rastros de la aplicación de pintura. Las características de esta pintura basada en la sujeción a la línea, y las del planteamiento opuesto, basado en la improvisación de la mancha, fueron descritas por el historiador suizo Heinrich Wölfflin.

Wölfflin desarrolla las posibilidades de un par de conceptos que Alois Riegl aplica a su análisis de los fundamentos del estilo, lo "óptico" y lo "háptico" o táctil, que le sirvieron para examinar el arte del barroco europeo: "... *por eso he llamado a estas propiedades de los objetos táctiles (palpables, del latín tangere) o, mejor, hápticas, en contraposición a las ópticas (visibles), como el color y la luz*"³¹, escribe Riegl. Por su parte, Wölfflin, al tratar de establecer las transiciones estilísticas entre el estilo del siglo XVI y el del XVII, establece cinco pares de conceptos relacionados con la dualidad óptico *versus* háptico. Los pares que representan esta evolución van de lo lineal a lo pictórico; de lo superficial a lo profundo; de la forma cerrada a la forma abierta; de lo múltiple a lo unitario; y de la claridad absoluta a la claridad relativa de los objetos³². Por supuesto, Wölfflin advierte que se trata de una simplificación, y lo plantea como una cuestión de tipología, no de diferencia de valor o calidad a favor de uno u otro estilo o modo de representación.

Wölfflin define en el primero de los pares la evolución que va desde una representación que establece la línea como guía de la representación a la desestima de línea:

³¹ RIEGL, Alois: *Spätromische Kunstindustrie* (La industria artística de la época tardorromana), 1901, citado en KULTERMANN, Udo: *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*, trad. esp. Jesús Espino Nuño, Madrid: Akal, (col. Arte y Estética 40), 1996, p. 222.

³² WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, (revisado en 1933), *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, trad. esp. José Moreno Villa, 8ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 1983, pp. 20-22.

"Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil -en contornos y superficies-, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo "palpable". En la primera, el acento carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, *perfilista*, aísla las cosas; en cambio, la retina pictórica manobra su conjunción. En el primer caso radica el interés mucho más en la aprehensión de los distintos objetos físicos [...]; en el segundo caso, más bien en interpretar lo visible en su totalidad, como si fuese vaga apariencia"³³.

Esta transición se aprecia con claridad si comparamos, por ejemplo, las obras de David o las de Ingres, lineales -más *dibujísticas*-; con las de Delacroix, más pictóricas, definidas por manchas, -más *pictoricistas*-. A la vez, las de Delacroix son menos *pictoricistas*, por ejemplo, que las de los impresionistas en la década de 1880. Este par de conceptos está muy relacionado con los otros pares: la evolución de lo superficial a lo profundo es la que va desde una composición dispuesta en planos o capas en la que se ordenan los objetos, a otra en el que se acentúa la relación sucesiva de lo cercano a lo lejano. A la vez, el arte clásico somete sus bien definidos objetos en sus planos ordenados a un rigor formal tectónico, cerrado y compacto; mientras que el barroco relaja estas reglas y propone una formulación abierta, suelta e indefinida de las composiciones. En cuanto a lo múltiple y lo unitario, en el clasicismo los objetos están articulados en el conjunto sin perder su autonomía, su ser propio; mientras que en el barroco prima la unidad y concentración del conjunto, que puede presentar una hegemonía absoluta de una de las partes, a la se subordinan las otras. Finalmente, la claridad absoluta y relativa de los objetos, muy relacionada con lo lineal y lo pictórico. El clasicismo propone una representación de los objetos separados con claridad y asequibles al tacto, mientras que para el barroco la claridad del motivo ya no es el fin de la representación. En definitiva, Wölfflin distingue entre

"el estilo en que da la tónica el dibujo ve en líneas, y el estilo pictórico ve en masas. En éste último, el contorno, como guía de la visión, llega a ser más o menos indiferente, y lo primario en la impresión que se recibe de las cosas es su aspecto de manchas. Para el caso es igual que las manchas nos inciten como color o como masas claras y oscuras simplemente"³⁴.

³³ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 20.

³⁴ *Ibíd.*, p. 27.

O con otra definición posible, la representación lineal ofrece las cosas como son, y la pictórica las ofrece como parecen ser. La primera ofrece al espectador un sentimiento de seguridad derivada de la delimitación uniforme y clara de los cuerpos, mientras que para la pictórica, no hay más que manchas yuxtapuestas, inconexas, mera "aparición óptica de la cosa"³⁵. El mismo Wölfflin enlaza con facilidad el planteamiento pictoricista del barroco con el del impresionismo:

"El cuadro de una calle animada, tal como la pintó Monet, donde nada, ni siquiera el dibujo, coincide con la forma que creemos conocer de la Naturaleza, un cuadro con tan sorprendente apartamiento entre el dibujo y la cosa no se encuentra, desde luego, en la época de Rembrandt; empero el impresionismo ya está allí fundamentalmente. [...] Dondequiera que se reproduzca el contorno de una esfera en reposo no como forma circular geoméricamente pura, sino en líneas rotas, quedando el modelado de sus superficies descompuesto en manchas de luz y sombra independientes, nos encontramos ya en terreno impresionista"³⁶.

Otra cuestión asociada al *pictoricismo* en cuanto a sistema que representa lo que aparece ante los ojos es que las partes tienen distinto grado de nitidez. Wölfflin pone como ejemplo un retrato en el que, viendo con nitidez la cabeza, el pintor se ve obligado a mirar hacia abajo si quiere ver con detalle un cuello de encaje.

"El estilo lineal, como representación de la realidad hizo, sin más, esta concesión a favor de la claridad objetiva. Holbein, en sus retratos, persigue hasta en lo más nimio la forma de los encajes y de la orfebrería. Por el contrario, Franz Hals ha pintado alguna vez un cuello de encajes como si fuese un fulgor blanco nada más"³⁷.

El estilo de Hals está íntimamente ligado al impresionismo que es, según Wölfflin, el grado máximo del *pictoricismo*. Volveremos a la dicotomía entre lo lineal frente a lo pictórico con frecuencia a lo largo de este estudio, especialmente al describir las tendencias del siglo XIX español. Con la excepción de algunas figuras aisladas, los dos primeros tercios de nuestro siglo XIX estuvieron dominados por una concepción lineal de la pintura, defendida desde las academias de Bellas Artes y las instancias oficiales. Este dominio fue relajándose paulatinamente a lo largo del último tercio como

³⁵ *Ibíd.*, pp. 30-31.

³⁶ *Ibíd.*, p. 32.

³⁷ *Ibíd.*, p. 33.

veremos. Debemos advertir que algunos tratadistas, al referirse a la sujeción de las obras pictóricas a la tradición lineal, hablan de *dureza del dibujo* o de la ejecución, o de *dureza*, sin más. También aparece en este contexto el término *purista*, utilizado para referirse a la influencia que muchos pintores españoles recibieron del grupo de pintores alemanes de la Hermandad de San Lucas, llamados *nazarenos*, liderados por Johann-Friedrich Overbeck (1789-1869). Aunque el *purismo* alude en este contexto a un conjunto amplio de características, -como composiciones bien estructuradas, preponderancia del claroscuro y el dibujo sobre el color, y otras- el aspecto háptico es el más reconocible. Habitados a estos términos de la *dureza* y el *purismo*, los hemos empleado con frecuencia al referirnos a la pintura del siglo XIX español.

Además de la distinción entre lo lineal y lo pictórico, que resulta muy útil para analizar el devenir de la pintura en el siglo XIX, el claroscuro y su relación con el color experimentan cambios drásticos en el último tercio del siglo, y estos cambios tienen una importancia clave en nuestro objeto de estudio. Para comprenderlos, es importante conocer tener en cuenta la preponderancia del dibujo y el claroscuro sobre el color en la pintura academicista. En el entorno académico francés se utilizaba el término italiano de *chiaroscuro* para referirse principalmente a la relación de luces y las sombras dispuestas para resaltar el modelado, los volúmenes, y el efecto de espacio y profundidad en las obras de arte. A principios del siglo XIX, los pintores académicos franceses prestaban gran atención a las sutiles gradaciones de tono que separan las luces más fuertes de las sombras más oscuras. La iluminación de sus estudios estaba pensada para conseguir los mejores resultados en este aspecto. Como explica Anthea Callen, el estudio de los pintores academicistas tenía una iluminación pensada para estimular una estructura tonal. Lo normal era una sola ventana elevada y a norte: luz controlada, sin fluctuaciones, fría. Con luces fuertes, semitonos delicados y sombras cálidas, profundas, oscuras y transparentes (más aún porque las paredes, oscuras, tampoco rebotaban luz). La paleta académica, ordenada de claro a oscuro, con los colores mezclados previamente, y con abundancia de colores tierras, cálidos y sombríos, era perfecta para estas condiciones³⁸. Además de las gradaciones de la luz a la sombra, el *chiaroscuro* englobaba una serie de valores que exceden lo propiamente tonal. Junto con el dibujo, constituía la parte

³⁸ CALLEN, *op. cit.*, pp. 28-29.

fundamental de las cuestiones formales de la pintura académica francesa. Anthea Callen lo explica con claridad:

"En el siglo XVII, por *chiaroscuro* se entendía simplemente el efecto general de la luz en una composición, o el juego de luces y sombras necesarios para dar volumen a los objetos. Pero en 1860, la definición de *chiaroscuro* incorpora además un ideal estético. Según el teórico Charles Blanc, su objetivo era 'no sólo dar relieve a las formas, sino corresponder al sentimiento que el pintor desea expresar, según las normas de la belleza moral y las leyes de la verdad natural'. El papel práctico del claroscuro había quedado supeditado a su significado ideológico, y el claroscuro se había convertido en sinónimo del ideal académico sobre la Verdad y la Belleza, de manera que cualquier rechazo de la técnica se identificaba con el rechazo de los más altos ideales de la pintura, y de todas las normas establecidas del arte académico.

Como resultado, las obras que no presentaban sombras transparentes y luces empastadas, según la tradición aceptada, eran ferozmente criticadas por su falta de contenido moral, considerándose las como vulgares imitaciones de la naturaleza, banales y sin imaginación"³⁹.

De acuerdo con Callen, en el ámbito oficial del siglo XIX había dos métodos aceptados para la aplicación de las luces y las sombras. El primero, preferido por la Academia hasta la década de 1860, y basado en la tradición flamenca, consistía en la aplicación de sombras transparentes con poca materia, que contrastaban con luces opacas y empastadas. Esta técnica era poco adecuada a las pinturas industriales modernas, por los cambios a los que nos hemos referido más arriba. Además, los propios pintores, alejados de la práctica del molido y otras tradiciones del taller por la propia orientación de la educación académica, habían ido olvidando el conocimiento y el sentido exacto del empleo de sus materiales desde la segunda mitad del siglo XVIII. A mediados del siglo XIX, la decadencia del tratamiento de la materia característico del *chiaroscuro* se producía no sólo en los pintores innovadores, sino incluso entre los adeptos a la corriente académica⁴⁰. Por otro lado, desde mediados del siglo XVIII, los pintores eran conscientes de que la técnica de las sombras transparentes y los semitonos diluidos era poco fiable, porque las veladuras tienden a perder intensidad y a hacerse más transparentes con el paso del tiempo, a la vez que los fondos oscuros tienden a oscurecer más aún, y a apagar

³⁹ *Ibíd*, p. 27.

⁴⁰ *Ibíd*, p. 25.

los colores de las capas superpuestas⁴¹. Pese a las sospechas sobre su vulnerabilidad, esta técnica sobrevivió durante décadas debido a la estrecha identificación que el academicismo había trabado con ella. El segundo de los métodos de aplicación de luces y sombras aceptado en el ámbito oficial consistía en la aplicación de pinturas opacas y empastadas tanto en luces como en sombras, seguida de una matización posterior con veladuras transparentes, especialmente en las sombras⁴². Los pintores fueron adoptando progresivamente esta variación basada en la tradición veneciana. Chardin (1699-1779) había trabajado ya con este sistema, David (1748-1825) había aplicado también ligeros restregados opacos en sus sombras, e Ingres tomó de él esta técnica, y empastó tanto las luces como las sombras⁴³. En el ámbito de los pintores independientes, pese a que seguían trabajando la gradación de tonos de forma similar al *chiaroscuro* académico, se adoptó pronto esta técnica de luces y sombras empastadas, haciéndolo por ejemplo Géricault en *La balsa de la Medusa*, de 1819, y Delacroix en *El barco de Dante*, de 1822⁴⁴. Como veremos más adelante, esta técnica pasó también a Courbet y Millet. Manet, que ya no siguió la iluminación y la gradación de tonos del *chiaroscuro*, tomó de Ingres la técnica de las luces y sombras empastadas, pero eliminó las veladuras destinadas a ajustar las sombras⁴⁵. En el rechazo de las veladuras transparentes en las sombras influyó también la evidencia de que el material preferido para aplicarlas, el betún o bitumen, no se seca nunca por completo, y produce desperfectos en la capa pictórica, además de perder transparencia y oscurecerse con el paso del tiempo⁴⁶.

Volvemos al historiador Heinrich Wölfflin, cuya explicación de las concepciones pictóricas basadas en lo lineal y lo pictórico es de gran utilidad para nosotros. Wölfflin distingue también un empleo del color asociado a ambos tipos de pintura, señalando que hay un color no pictórico y un color pictórico. En el primer caso, "*el color está tomado como elemento concretamente dado, mientras en el otro es esencialmente cambiante en el fenómeno: el objeto unicolor "espejea" con los más diversos colores*"⁴⁷. Así, mientras que el estilo clásico modula el color ligeramente en función de la caída de la luz, el barroco y los estilos que derivan de él abandonan la idea de que el color se mantiene uniforme:

⁴¹ *Ibíd*, pp. 26-27.

⁴² *Ibíd*, p. 22.

⁴³ *Ibíd*, pp. 25-26.

⁴⁴ *Ibíd*, p. 26.

⁴⁵ *Ibíd*, p. 22.

⁴⁶ *Ibíd*, p. 26.

"Para Leonardo o Holbein el color es la materia preciosa que, incluso en el cuadro, posee una realidad corpórea y lleva consigo su valor. El manto pintado de azul impresiona con el mismo color material que tiene el manto en la realidad o que puede tener. A pesar de ciertas alteraciones en las partes oscuras o iluminadas, en el fondo permanece el color igual a sí mismo. Por esto pide Leonardo que las sombras se hagan sólo mediante la mezcla de negro y el color local; ésta es, según él, la sombra verdadera.

"Esto es tanto más curioso cuanto que Leonardo conocía ya perfectamente el fenómeno de los colores complementarios en las sombras. Pero no se le ocurrió hacer uso artístico de su atisbo teórico. Exactamente lo mismo, L. B. Alberti había observado ya que a una persona que camina por un césped se le colorea de verde la cara; pero este hecho le pareció no encerrar obligación ninguna para la pintura"⁴⁸.

Sin embargo, como señala el historiador suizo, tanto Rembrandt como Rubens "*saltan de un color a otro completamente distinto en la sombra*"⁴⁹. Aunque estos ejemplos de Wölfflin se refieren al renacimiento y al barroco, pueden equipararse por completo al empleo del color por parte de los pintores academicistas, que utilizaban un concepto de color no pictoricista, y los románticos, cuyo empleo del color era pictoricista. El Realismo, y sobre todo el impresionismo, herederos del romanticismo en muchos aspectos, forzaron el empleo del color pictoricista hasta sus máximas consecuencias.

Aunque las características generales del academicismo y el romanticismo que hemos revisado se refieren al ámbito europeo, y especialmente al francés, son aplicables con algunos matices al ámbito español, y en general constituyen una base mínima para entender algunos procesos y cambios de la pintura decimonónica. A continuación pasamos a analizar el desarrollo de esta pintura en el contexto español.

⁴⁷ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 72-73.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 73.

1-Ámbitos de influencia en la trayectoria pictórica de Sorolla

1.1 La escena pictórica española en el siglo XIX

A continuación, procedemos a hacer una revisión de la pintura de la escuela española del siglo XIX. A lo largo de este siglo se van desarrollando en nuestro país un conjunto de géneros pictóricos, de elementos formales, de recursos técnicos, y de planteamientos estéticos que conforman el sustrato cultural y visual en el que surge la escuela valenciana del último tercio del siglo XIX, y, dentro de ésta; la figura de Joaquín Sorolla, en quien centramos nuestro estudio. Este desarrollo está condicionado por influencias de la pintura española de los siglos y las décadas precedentes, por influencias extranjeras, y por aportaciones propias de artistas individuales. Aunque la revisión que hemos realizado es un tanto extensa, hemos creído necesaria su elaboración y su inclusión en nuestra tesis por dos motivos principales. El primer motivo es que en los escritos sobre Joaquín Sorolla -como probablemente ocurre con todos los artistas- se citan recurrentemente algunas influencias, casi siempre de artistas cercanos y muy conocidos, y se obvian o minimizan las condiciones artísticas ambientales, dándolas por supuesto. Consideramos que estas condiciones ambientales conforman las preferencias estéticas o estilísticas del pintor tanto como su trato con algunos pintores concretos, y que no pueden minimizarse sin perder perspectiva. En los estudios reglados de Historia del arte se hace hincapié en toda esta escena de artistas de importancia relativamente menor, y en las escuelas, por lo que los estudiosos los tienen presentes a la hora de centrarse en un caso concreto. Sin embargo, en las facultades de Bellas Artes, donde las horas dedicadas al estudio de la historia del arte son escasas, la concisión obliga a prescindir de casi todo este contexto, y a centrarse tan sólo en los artistas más relevantes de la escena internacional. Dado que esta tesis se realiza y se presenta en el ámbito de una Facultad de Bellas Artes, con metodología propia de los estudios de Bellas Artes, consideramos que ese contexto no puede darse por sabido, y por ese motivo lo incluimos aquí.

El segundo motivo es porque en la obra y en los planteamientos estéticos de Sorolla la influencia de la pintura de la escuela española se deja ver en muchas ocasiones de manera directa, tanto por lo que el pintor toma de ella, como por lo que rechaza. Por esto, a la hora de analizar sus obras, se hace necesario citar con frecuencia posibles

antecedentes. Algunos de estos antecedentes son suficientemente conocidos para nuestro propósito -como Velázquez o Goya, por ejemplo- y no necesitan estar reflejados en esta parte de contextualización. Cuando hay que señalar un aspecto concreto de alguna de sus obras por estar relacionado con una obra de Sorolla, lo hacemos al paso, y no consideramos necesario explicar a quién nos referimos. Sin embargo, con frecuencia es preciso señalar concomitancias o diferencias de la obra de Sorolla con otros artistas o planteamientos artísticos, por lo que consideramos necesario tener estas referencias cercanas, a mano. Estos son los dos motivos principales que justifican la inclusión de la revisión de la pintura española del siglo XIX que incluimos a continuación. Al final de esta revisión, señalaremos los aspectos de ésta que consideramos más relevantes en la formación y en la trayectoria profesional de Joaquín Sorolla. La obra de juventud del artista valenciano es consecuencia directa de cuanto recogemos a continuación, y la obra de madurez mantiene todavía lazos importantes con este contexto.

Como hemos señalado en la introducción a nuestro estudio, consideramos que las influencias de la escuela española y valenciana son fundamentales para entender la pintura de Sorolla, pues determinan el ambiente artístico de la etapa de formación de Sorolla. Este ambiente resulta decisivo en la orientación de su pintura. El pintor valenciano recibe más adelante influencias directas importantes, sobre todo extranjeras; pero en lo esencial, Sorolla se forma y se orienta influenciado por el ambiente de los pintores de la escena española y valenciana. La pintura española del siglo XIX, que revisamos a continuación, constituye el conjunto de las influencias más importantes, directas e indirectas, en el periodo formativo Sorolla. Por supuesto, esta escuela española tiene a su vez influencias extranjeras, que son debidamente señaladas en esta parte de nuestro estudio.

Hemos ordenado todo el conjunto en varios apartados, de acuerdo con las clasificaciones de los manuales más relevantes.

El primer apartado está dedicado al academicismo clasicista y la adaptación del neoclasicismo a nuestro país, atendiendo sobre todo a la escena madrileña. La corte ejerce de centro de modernización estilística que irradia a los focos artísticos del resto del país. En estos focos se compaginan en distintas medidas sus tradiciones locales con las influencias de la corte.

El segundo apartado está dedicado al romanticismo, que será abordado atendiendo a los tres focos principales de su desarrollo en nuestro país, Andalucía, Madrid y

Cataluña. Cada uno de estos focos tiene su carácter diferenciador. Andalucía desarrolla una faceta de costumbrismo popular que tendrá un largo recorrido a lo largo del siglo. En Madrid hay dos facetas, una hegemónica de romanticismo academicista, y otra de costumbrismo madrileño. En Cataluña se desarrolla una estética muy influida por la pintura que Overbeck y el grupo de los nazarenos desarrollan en Italia.

El tercer apartado está dedicado a la primera generación de pintura de historia, el género dominante en la escena artística en la segunda mitad del siglo XIX. Esta generación desarrolla una pintura ecléctica en la que se mezclan características del clasicismo con otras del romanticismo, y en la que aún habrán de apuntar los primeros indicios del realismo en pintores como Eduardo Rosales, que lleva al cuestionamiento del acabado, intocable en la escena oficial desde décadas atrás.

El cuarto apartado está dedicado a los orígenes del realismo en nuestro país, con la figura de Fortuny, y con el desarrollo del paisajismo realista en nuestro país. Fortuny ejerce una influencia importante en varios pintores de la escena nacional, y concretamente en algunos del ámbito artístico valenciano, por lo que será un precedente indirecto pero cercano de la estética de Sorolla. En cuanto a los paisajistas, debe tenerse en cuenta que todos ellos tienen cierto conocimiento de la renovación de orientación realista en la escena artística francesa, lo que permite la llegada a nuestro país de las influencias de Courbet y de la escuela de Barbizon. En concreto, la figura de Carlos de Haes será clave para una importante expansión de las características realistas de esta escuela en el ámbito madrileño, pero también en otros lugares de la geografía nacional, incluida Valencia.

El quinto apartado está dedicado a la generación de la Restauración, nacidos en torno a la década de 1840, que conforman la segunda generación de pintores de historia. Debe advertirse, no obstante, que casi todos los pintores de esta generación desarrollan la mayor parte de su producción en géneros ajenos al histórico, y en algunos casos, lejos del ambiente oficialista que propugna el género histórico. Además, debe tenerse en cuenta también que varios de los pintores importantes de esta generación proceden del ámbito valenciano, y que sus aportaciones suponen la eclosión de la escuela valenciana del último tercio de siglo. Por lo que toca a nuestro objeto de estudio, algunos de ellos tienen un trato cercano y una influencia directa en la formación de Joaquín Sorolla.

Debemos advertir que no hemos pretendido una regularidad o simetría en el tratamiento de los apartados mencionados, sino que hemos primado aquellas tendencias y pintores que entendemos que tienen una mayor relación con nuestro objeto de estudio.

Tal es el caso, por ejemplo, de los pintores Mariano Fortuny, Carlos de Haes e Ignacio Pinazo, cuya influencia en la expansión del realismo, la iluminación mediterránea y la ejecución abocetada resultan fundamentales para entender el desarrollo de la escuela valenciana y de Joaquín Sorolla. Algunos de los pintores que aparecen en esta primera parte de nuestro estudio, los que influyen en mayor medida en nuestro objeto de estudio, reaparecen en la parte de nuestro estudio dedicada al pintor valenciano. Si aquí hay una aproximación para entender el carácter general de su pintura y sus aportaciones; allí, en la segunda parte, revisamos de ellos tan sólo aquellas características o recursos que transmiten a Sorolla.

Pasamos pues sin más preámbulos a nuestra revisión o resumen de la pintura española del siglo XIX.

1.1.1 . El academicismo clasicista. El ideal neoclásico.

Bajo el subtítulo *El siglo XVIII; la invasión del arte extranjero y la Academia*, el historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari comienza su análisis de dicho siglo señalando un cierto cansancio en el arte español, para referirse después a la incompreensión de lo español por parte de la dinastía borbónica, que:

"[...] sin contacto ni amor por la tradición española, traen a su corte artistas extranjeros; ellos son los retratistas oficiales, ellos reciben los mejores encargos. [...] Felipe V viene de la corte de Luis XIV y no le satisfacen los pintores españoles de cámara que encuentra en la corte; Jordán [Luca Giordano, que había venido de la mano de Carlos II] se va y su ampuloso barroco italiano es sustituido por la comedida y mezquina pintura del rococó francés"⁵⁰.

Entre estos pintores destaca Lafuente a Jean Ranc, Luis Miguel Van Loo y Miguel Ángel Houasse. Continúa Lafuente explicando que bajo el reinado de Fernando VI cambia el lugar de origen de los artistas de la corte, con la llegada a nuestro país de pintores italianos "*de un arte frágil y discreto, sin genialidad ni fuerza; el veneciano Santiago Amiconi o el napolitano Corrado Giaquinto*"⁵¹. Hay que considerar que la Academia de Bellas Artes se crea en el reinado de Fernando VI siguiendo el modelo

⁵⁰ LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve historia de la Pintura Española*, Madrid, Misiones de Arte, 1934, p. 105.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 106.

francés y en ella "los modelos italianos y franceses de un arte falso e insincero serán los que se propongan como ejemplos a los jóvenes artistas"⁵². Por su parte,

"Carlos III continúa la tradición borbónica haciendo venir a España dos de los más famosos pintores de la Europa de su tiempo; el veneciano Juan Bautista Tiépolo, en el que vive aún con espléndidos tonos de ocaso la gran tradición colorista de su patria, y el judío bohemio Antonio Rafael Mengs, compuesto y académico pintor, en cuya aporcelanada pintura creían sus contemporáneos ver revivir el sentido de la belleza de la antigüedad clásica"⁵³.

En lo tocante al ámbito general de la cultura, a lo largo del siglo XVIII español se constituye una minoría social atenta a las ideas enciclopedistas, los llamados *ilustrados*, que mantiene una actitud crítica en todos los campos de la cultura, enfocada hacia la renovación de una sociedad que perciben como decadente. Frente a esta minoría, la masa de la población adopta una actitud de oposición inicial, que decae cuando los ilustrados reciben el apoyo de Carlos III. El estallido de la Revolución Francesa hace crecer de nuevo las reticencias hacia los ilustrados españoles, llamados despectivamente *afrancesados*. Por influencia de este grupo, los círculos de poder fomentan más o menos abiertamente el clasicismo, que encuentra su vía de desarrollo a través de las Academias⁵⁴.

De modo que, al comenzar el siglo XIX, la Corte -referencia fundamental como consecuencia del centralismo borbónico- oscila entre un academicismo clasicista, basado en modelos del barroco francés e italiano, y un decorativismo cercano al rococó. Entretanto, los círculos artísticos provinciales tratan de asimilar las exigencias del academicismo y compaginarlo con la herencia de las formas del barroco local⁵⁵.

El neoclasicismo coincide en el tiempo con la madurez artística de Goya, que pese a su atracción por la cultura francesa, permanece ajeno a las influencias del *davidismo* ⁵⁶, lo que supone un obstáculo a la expansión de esta corriente en España. Por contra, el imaginario goyesco tuvo una difusión limitada en vida del pintor, como consecuencia de

⁵² *Ibíd.*

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *La pintura del siglo XIX en España*, Barcelona, Vicens-Vives, 1989, pp. 1-2.

⁵⁵ REYERO-FREIXA, *op. cit.*, 1999, p. 17.

⁵⁶ De acuerdo con el historiador Carlos Reyero, Jacques-Louis David (1748-1825) ocupó una posición angular en la definición del neoclasicismo como corriente internacional. El propio historiador utiliza el término *davidismo* para referirse a la influencia del pintor francés en nuestro país: "el *davidismo* representó

la creciente academización de la formación artística, que se desarrollará bajo rígidas directrices estéticas, promoviendo la uniformidad por encima de la libertad individual preconizada por el artista aragonés.

Si el neoclasicismo no tuvo en nuestro país la pureza que Mengs hubiera deseado, contaminado de tipismo popular y castizo, y de elementos heredados del barroco local, por otra parte tuvo una larga permanencia mezclada con elementos del romanticismo. Con frecuencia, los pintores mantienen planteamientos del neoclasicismo en sus composiciones de figuras, y muestran mayor cercanía a la sensibilidad y expresividad del romanticismo en los retratos. Enrique Arias Anglés se refiere a los pintores que desarrollan esta fusión estilística del siguiente modo:

"Son pintores difícilmente clasificables a veces, que se sitúan generalmente en esa área un tanto ambigua entre la tradición barroca y el Neoclasicismo, participando con asiduidad de ambas tendencias, y que podríamos calificar como "clasicismo académico". No faltan incluso los que en algún momento realizan alguna obra prácticamente neoclásica, y otros que además preludian el Romanticismo, con obras que no dudaríamos en calificar de "prerrománticas"⁵⁷.

Las figuras más prominentes de este grupo son Vicente López Portaña (Valencia, 1772- Madrid, 1850), José Aparicio Inglada (Alicante, 1770- Madrid, 1838), Juan Antonio de Ribera Fernández (Madrid, 1779- Madrid, 1860) y José de Madrazo y Agudo (Santander, 1781- 1859). Los historiadores Arias de Cossío, Arias Anglés y Reyero prefieren tratar a Vicente López aparte de los otros tres, que se ajustan más a los cánones del neoclasicismo davidiano. Pasaremos a continuación a analizar los hechos más destacables de las trayectorias artísticas de estos cuatro pintores, comenzando por Vicente López.

Tras la convulsión del estallido de la guerra, que tuvo también su vertiente artística, la vuelta de Fernando VII al poder en 1814, al término de la invasión francesa conlleva un cambio importante en la pintura de la corte, pues el afrancesado Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739-Madrid, 1819) es sustituido como Primer Pintor de

la primera conexión directa con una nueva dinámica internacional", ver REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁷ ARIAS ANGLÉS, Enrique, "La pintura en el reinado de Fernando VII", en AA.VV.: *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid, Akal, 1999, p. 180.

Cámara en favor de su discípulo, el valenciano Vicente López. Aunque Goya seguía recibiendo importantes encargos oficiales, López fue el encargado de controlar los grandes proyectos artísticos, basados en directrices emanadas de la corona. López, además de su propia e influyente actividad como pintor de cámara, se encargó de la creación y dirección del Real Museo de Pinturas, de la dirección y decoración de los Sitios Reales, y de los apoyos a distintos artistas del entorno de la corte⁵⁸.

López recibió durante su primera estancia en Madrid (1889-1892) la influencia de Mengs gracias a sus maestros, Mariano Salvador Maella y Gregorio Ferro (St^a. M^a. de Lamas, La Coruña, 1742-Madrid, 1812). Esta influencia determina, según Arias, la corporeidad escultórica de las figuras de sus obras, y el movimiento contenido y armonioso de los grupos de figuras. Sin duda, también procede de ahí la firmeza del dibujo que podemos observar en sus obras. Según Arias de Cossío, lo más característico de la trayectoria de Vicente López es:

"la pervivencia en su obra de formas dieciochescas, tanto en sus decoraciones como en sus retratos, o sea que su pintura resulta neoclásica sólo en cuanto a la perfección del dibujo y al volumen y medida con que temple las composiciones de género religioso o mitológico, mientras que el espíritu global apoya sus raíces en el siglo XVIII"⁵⁹.

Por su parte, los historiadores Reyero y Freixa describen la pintura de López bajo los signos de; por una parte, la influencia indirecta del clasicismo de Mengs, que se manifiesta en el "*análisis previo de las composiciones a través del dibujo preciso y en una cierta retórica narrativa*"⁶⁰; y por otra parte, su fidelidad a la

"tradicción autóctona valenciana, que se reconoce, por una parte, en un colorido encendido y en unas superficies brillantes y charoladas, y, por otra, en el recuerdo de los modelos del barroco naturalista, Ribera y Ribalta, de quienes tomó su interpretación realista de la pintura"⁶¹.

Arias Anglés señala, sin embargo, que López tomó de Mengs y de sus discípulos, además del sentido escultórico de las figuras y el virtuosismo dibujístico, el perfecto

⁵⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁹ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹ *Ibíd.*

acabado y el sentido del color, sin señalar la veta valenciana como origen de estas dos últimas características⁶².

Reyero y Freixa destacan entre las composiciones de Vicente López, la *Virgen de la Misericordia*, que combina teatralidad y dinamismo barroco con un tratamiento verista de las figuras humanas y un tratamiento idealizado de la virgen y los personajes celestes. También destacan la *Alegoría de la Institución de la Orden de Carlos III*, techo decorativo realizado al fresco en la sala de vestir del Palacio Real de Madrid, en 1828. Los mismos autores destacan la intensa labor retratística de López, que ofrece todo un repertorio significativo de los personajes de la corte fernandina, y alcanza también a diversos políticos de la Regencia y de los primeros años del reinado isabelino. Entre sus retratos destacan el que realizó en 1826 a *Francisco de Goya*, y el de *María Francisca de la Gándara, condesa de Calderón*, de 1846, que muestra cierta ambientación del escenario y humanización del personaje, ambos de signo romántico, característico de sus últimos años, en los que también realizó una pintura de historia, *Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea*, de 1839, desaparecida⁶³.

Reyero y Freixa señalan la pérdida del sentido tradicional de las relaciones maestro-discípulo, debido a las múltiples vías de aprendizaje a disposición del artista moderno y a la tendencia a la singularidad fomentada por el Romanticismo. En su opinión, "*Acaso sean los discípulos de López los últimos para quienes el magisterio de un gran nombre tiene todavía un sentido profundo en la conformación de su estilo*"⁶⁴.

López deja una influencia notable en su época. Por una parte, deja en Valencia un grupo de discípulos nacidos en la década de 1780 que mantienen la orientación clasicista en la Academia de San Carlos y del ámbito artístico de la ciudad, aunque no alcanzan la relevancia de otros centros artísticos nacionales⁶⁵. Por otra parte entre sus discípulos en Madrid, nacidos en la primera década del siglo XIX, cabe destacar a sus hijos Bernardo (1799- 1874) y Luis (1802- 1865), y a Antonio Gómez Cros (1809-1863).

⁶² ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 183.

⁶³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 20-23.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 24.

⁶⁵ *Ibíd.*

Habría que señalar que en la Corte y en otros centros artísticos del país se establece desde principios del siglo XIX una corriente fuertemente academicista que propugna la depuración formal. Los pintores que forman parte de esta tendencia

"Toman como punto de partida el tradicional bagaje clasicista. Aunque presentan algunas coincidencias con el neoclasicismo internacional, nunca asumieron la transformación conceptual que este nuevo movimiento artístico suponía. En realidad, adoptaron un estilo eminentemente ecléctico, en el que, junto a las novedades incorporadas, permanecen otras muchas convenciones académicas que de ninguna manera traducen la conciencia de recuperación nostálgica de la Antigüedad clásica más allá de una mayor simplificación formal fruto de la moda.

"Madrid, en la medida en que la Corte representaba el mayor cliente de obras de arte y la Academia de San Fernando extendía su control sobre todas las instituciones docentes del reino, fue incontestablemente el centro artístico principal durante la época de Fernando VII. [...] Esta circunstancia, aunque cada vez más diluida en su alcance, no desaparecerá por completo durante toda la centuria"⁶⁶.

El mayor rival de López en la corte madrileña es José de Madrazo (Santander, 1781-Madrid, 1859), el siguiente pintor que vamos a analizar, y que es el primero de una saga de grandes pintores que marcan el devenir del arte del siglo. José de Madrazo, fue pensionado a París en 1801, y allí fue discípulo de David, cuya influencia reconoció siempre, quizá *"como signo de modernidad cosmopolita frente al academicismo mengsiano en el que se había iniciado"*⁶⁷. En 1803 se traslada a Roma, donde conoce, entre otros, a J. A. D. Ingres (1780-1867). De una personalidad más rica e inquieta que la de Vicente López, tuvo la voluntad de implantar en España las novedades que él había



José de Madrazo 1807, *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*.
307 x 462 cm, óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4469.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 27.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 55.

conocido en Francia e Italia. Desde 1823 fue director adjunto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde donde promovió una reforma de las enseñanzas artísticas. También dirigió el Museo del Prado, y fundó el Real Establecimiento Litográfico, y a la muerte de López, en 1850 fue nombrado primer pintor de cámara.

En sus obras de carácter histórico, José de Madrazo cultivó la composición clasicista, grandiosa y teatral; siguiendo la influencia de David, junto con un colorismo muy saturado. *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos* de 1807, pintura emblemática del neoclasicismo español, muestra también influencia de Nombre propio Flaxman en su composición⁶⁸. Arias de Cossío señala que en el género del retrato, José de Madrazo revela una sensibilidad próxima al romanticismo⁶⁹. Por su parte, Arias Anglés califica su trabajo de retratista como excepcional, destacando como características del mismo la "gran calidad dibujística, sobriedad y elegancia"⁷⁰. El mismo autor defiende su figura histórica renovadora afirmando que

"La historiografía tradicional (base del descrédito del Neoclasicismo) lo acusa de seco, desligado de una supuesta tradición española con Goya como paradigma, olvidando que en la historia de nuestra pintura había habido abundantes pintores de diferentes periodos que concedieron primacía a la línea sobre el color, sin por ello ser denostados como ajenos a una pretendida tradición hispana inventada *a posteriori*"⁷¹.

En cuanto al tercero de los pintores, José Aparicio (Alicante, 1770-1838), fue discípulo de David en París, como Madrazo y Ribera; y fue el más próximo de ellos al estilo del maestro en las grandes composiciones teatrales históricas, como *El hambre en Madrid*⁷², y *Desembarco de Fernando VII y la Real Familia en el Puerto de Santa María*⁷³. Reyero y Freixa destacan como características de su pintura la cercanía al clasicismo davidiano, su constante de "*halagar sin reparos a las personas que detentaban el poder*"⁷⁴. De *El hambre* señalan los mismos autores que "*Copia, como es*

⁶⁸ DÍEZ, José Luis, "José de Madrazo, *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*, cat. n.º 5", en DÍEZ, José Luis, y BARÓN, Javier (eds.): *El siglo XIX en el Prado*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 116-117.

⁶⁹ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁰ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 197.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 198.

⁷² 1818, Madrid, Museo Municipal, depósito del Museo Nacional del Prado.

⁷³ 1823-27, desaparecido en el incendio de las Salesas de 1915, existe una réplica en el Museo del Romanticismo de Madrid, de pequeño tamaño; citado en REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 52.

*tan habitual en Aparicio como en cualquier otro artista académico, modelos concretos extraídos de artistas contemporáneos -Füssli, Kinsoen, entre otros-*⁷⁵.

Por último, Juan Antonio Ribera (Madrid, 1779-Madrid, 1860), fue discípulo de Ramón Bayeu y viajó a Roma y París, donde recibió la influencia directa de David, cuyos planteamientos compositivos se detectan en los célebres *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma 1806*, y *Wamba renunciando a la corona 1819*, dos obras maestras del neoclasicismo español. Su estilo es rotundo y corpóreo, asociado a imágenes de un mundo severo e intemporal⁷⁶. Arias Anglés le califica además de excelente retratista⁷⁷. Realizó trabajos como copista y fue director de restauración de pinturas del Museo del Prado. Juan Antonio Ribera fue Primer Pintor de Cámara de Isabel II, académico y profesor de dibujo del natural en San Fernando en Madrid, y tres años antes de morir, director del Museo del Prado.

Hay que considerar el hecho de que la consolidación de Roma como capital artística facilitó un conocimiento directo del clasicismo, lo que contribuyó a afianzar en la corte las nuevas corrientes internacionales a partir de los últimos años del reinado de Fernando VII. Esta tendencia se generalizó a la vez que se abría paso la sensibilidad romántica, lo que provocó un conflicto de planteamientos que resultó en un academicismo cada vez más ecléctico⁷⁸. Los mejores representantes de esta generación en la corte fueron Rafael Texedor Díaz (Caravaca de la Cruz, Murcia, 1798-Madrid, 1856), conocido como Rafael Tegeo o Tejeo; y Valentín Carderera Solano (1796-1880). Tegeo practicó el neoclasicismo en sus composiciones de figuras grecolatinas, pero recurre a modelos barrocos en sus composiciones religiosas, y aparece cierto romanticismo en los asuntos que atañen a nuestro país. En unas y otras recurre a la teatralidad en el concepto espacial y en la gestualidad de los personajes. En su obra se observa con frecuencia algo de estatismo o rigidez en las posturas de las figuras. En el género del retrato muestra una expresividad contenida de los personajes afín al romanticismo⁷⁹. Además, el cuidado de

⁷⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 58.

⁷⁷ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁹ Rafael Tejeo, *Niña sentada en un paisaje*, 1842, óleo sobre lienzo, 111 x 81,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-7619. Según José Luis Díez, su fondo de paisaje procede de la tradición inglesa, (DÍEZ, José Luis, "Rafael Tejeo, *Niña sentada en un paisaje*, cat. n.º 10", en DÍEZ, José Luis, y BARÓN, Javier (eds.): *El siglo XIX en el Prado*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 130).

los detalles y las calidades confiere un atractivo suplementario a su pintura de retrato, que en ocasiones revela cierta inocencia o ingenuidad de planteamiento, también frecuente en el retrato romántico español. Por su parte, Carderera fue sobre todo un retratista de técnica minuciosa, en el que se mezcla el academicismo clasicista con el romanticismo. Además, destacó como dibujante, y realizó una intensa labor como crítico e historiador⁸⁰.

Con una importancia relativamente mucho menor, la pintura de paisaje de orientación académica fue practicada en la corte por los pintores Bartolomé Montalvo (1768-1846), Fernando Brambilla (1763-1834), Pedro Kuntz y Valentini (1795-1863) y José María Avrial y Flores (1807-1891), una figura intermedia entre los anteriores y los paisajistas románticos⁸¹.

Fuera del ámbito de la corte, en Barcelona, el neoclasicismo davidiano se impuso en el círculo de Joseph-Bernard Flaugier (Lo Matergue, Provenza, 1757-Barcelona, 1813), que fue director de la Escuela de Nobles Artes de la Lonja durante la dominación francesa, aunque en algunas de sus obras se aprecian rasgos de delicadeza rococó⁸². En dicho círculo estaba Salvador Mayol (Barcelona, 1775-Barcelona, 1834), en cuya obra de asuntos mitológicos o religiosos se perciben esquemas en la composición y las actitudes "*de ascendencia antigua, y no ocultan su filiación barroca en los efectos lumínicos*"⁸³. Su eclecticismo remite al neoclasicismo y, especialmente en las obras de género, al rococó y a cierto costumbrismo goyesco⁸⁴. En el mismo círculo estaba también Pablo Rigalt (1778-1845), que trabajó también como escenógrafo y fue el primer profesor de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Rigalt combinaba el neoclasicismo en sus cuadros de figuras con una herencia rococó en sus paisajes⁸⁵. Fue precursor, junto con su hijo Luis, de los grandes paisajistas catalanes del tercer cuarto del siglo, en especial de Martí Alsina. Por último, podemos citar en el mismo grupo de influencia davidiana a Francesc Lacoma i Sans (Barcelona, 1784-Madrid 1812) y al alicantino Vicent Rodés (1791-1858), que mantuvo mayor fidelidad al neoclasicismo que sus compañeros, y se dedicó

⁸⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 62-63.

⁸¹ *Ibíd.*, pp. 63-65.

⁸² ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 189.

⁸³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 191.

fundamentalmente al retrato⁸⁶. Por su parte, Francesc Lacoma i Fontanet (1784-1849) residió mucho tiempo en Francia y destacó sobre todo como pintor de frutas y flores⁸⁷.

Conclusiones parciales

Como conclusiones o resúmenes particulares, señalamos aquí que a comienzo de siglo XIX se impuso en la corte y desde allí se irradió a los demás centros artísticos una corriente fuertemente academicista y ecléctica, que propugna la depuración formal, incorpora modelos formales del clasicismo mezclándolos con otros anteriores, y sin la vertiente conceptual que este nuevo movimiento artístico⁸⁸. El principal representante de este academicismo es Vicente López.

Como pintor, Vicente López muestra en sus composiciones de figuras cierto eclecticismo con influencia del academicismo de Mengs; formas dieciochescas con movimiento contenido y armonioso, corporeidad escultórica de las figuras; firmeza y perfección del dibujo; colorido encendido, textura superficial pulida, y cierta verosimilitud realista. En sus retratos, muestra cierta ambientación e humanización del personaje, de signo romántico.

Más propiamente neoclásicos que academicistas, discípulos de David, fueron José de Madrazo, José Aparicio y Juan Antonio Ribera. Su neoclasicismo en las composiciones de figura convive con cierta sensibilidad romántica en los retratos. José de Madrazo muestra en sus cuadros de figuras una composición clasicista, grandiosa y teatral; y un colorismo muy saturado. Sus retratos se acercan a la sensibilidad romántica, son sobrios y bien dibujados. José Aparicio muestra en sus composiciones de figuras formaciones de corte davidiano, en las aplica con frecuencia modelos concretos extraídos de artistas contemporáneos⁸⁹. Juan Antonio Ribera muestra la influencia de David en sus composiciones históricas, sus figuras son rotundas y corpóreas, representa un mundo severo e intemporal⁹⁰.

Rafael Tejeo y Valentín Carderera son más abiertamente eclécticos. El primero mezclan en sus composiciones cierto neoclasicismo con elementos barrocos, y en sus

⁸⁶ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 192.

⁸⁷ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 27.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 54.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 58.

retratos una sensibilidad romántica y primor en los detalles. Carderera, retratista, mezcla academicismo, romanticismo, y la misma tendencia hacia el detalle.

Como conclusiones generales, debemos señalar la existencia a principios del siglo XIX de una corriente hegemónica en la que se mezclan de forma un tanto ecléctica modelos neoclásicos de influencia francesa con un academicismo más local, con influencia de Mengs y de los modelos del barroco dieciochesco. A su vez, aparecen indicios del romanticismo en el género del retrato. Si en las composiciones de figuras se potencia la teatralización neoclásica y un colorismo saturado, en el retrato se estila la humanización romántica del personaje y una mayor sobriedad. En general, se cuida la perfección del dibujo, y acabados pulidos, con buen nivel de detalle, sobre todo a medida que va apareciendo la tendencia romántica en el retrato.

En cuanto a la relación de los pintores mencionados con nuestro objeto de estudio, consideramos que es casi inapreciable. Consideramos que la característica de la pintura de esta época que permanece de manera más clara hasta la época de Sorolla es la teatralidad de las escenas históricas. Esta teatralidad puede observarse en el cuadro *Defensa del Parque de Artillería de Monleón, de Madrid, el 2 de Mayo de 1808*, con el que Sorolla consiguió su primera medalla nacional, en la Exposición de 1884. Sin embargo, Sorolla rechazó esa teatralidad el resto de su carrera, y trató de evitarla en el siguiente gran cuadro que pintó para una Exposición Nacional, la de 1887. El cuadro, *El entierro de Cristo*, fue planteado en sentido inverso, primando la naturalidad de la escena, y fue duramente atacado por ello, constituyendo uno de sus fracasos más dolorosos.

1.1.2 . El romanticismo

Si el romanticismo es un movimiento cuya esencia es ecléctica, ambigua y contradictoria, debido sobre todo a la exaltación de lo subjetivo y lo particular; el caso español encierra un eclecticismo aún mayor, pues en nuestro país, el movimiento estuvo muy contaminado por su contacto con los círculos académicos y por un carácter de moderación que no tuvo en otros países⁹¹. Tan sólo sus vínculos con el liberalismo le dotaron de un cierto carácter rupturista, de menor importancia.

⁹¹ Esta introducción a las características fundamentales del romanticismo en nuestro país está basada en el texto introductorio a cargo del historiador Carlos Reyero en REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 67-81.

El movimiento cobró fuerza con la amnistía de la reina gobernadora, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, que permitió el retorno de los exiliados de la represión fernandina, y la creación de un entorno cultural favorable al movimiento. No obstante, el acceso de algunos de los artistas relevantes del movimiento a puestos de responsabilidad a partir de los años treinta determinó el carácter moderado y ecléctico de nuestro romanticismo. El romanticismo español fue pobre en formulaciones estéticas⁹², y las publicaciones que difundieron el pensamiento romántico tuvieron una duración y un alcance limitados. La más importante en el terreno de las artes plásticas fue *El Artista* (Madrid, 1835-1836), muy vinculada a los hermanos Pedro y Federico Madrazo, hijos de José. Las ideas promovidas por *El Artista* fueron poco revolucionarias, y aunque combatieron el rigor del clasicismo, ensalzaron a los discípulos de David, tanto franceses -Gros- como españoles -José de Madrazo y Juan Antonio de Ribera-. Además, reivindicaron a los pintores españoles del Siglo de Oro. Debe decirse a su favor que aceptaron, aunque con reticencias, las figuras de Alenza o Pérez Villaamil, muy ajenas a sus ideales estéticos; y que difundieron ideas e imágenes románticas, algunos importados de la revista homónima editada en París.

Una de las principales vías de difusión y desarrollo del romanticismo en nuestro país fueron los liceos. El Liceo Artístico y Literario de Madrid fue fundado en 1837 por José Fernández de la Vega, pero su verdadera importancia comenzó en enero de 1839, cuando se instaló en el Palacio de Villahermosa, con la protección de la reina gobernadora. El Liceo se preciaba de la diversidad de tendencias y opiniones de sus socios, en un perfecto reflejo del eclecticismo romántico español. Baste decir que el neoclásico José de Madrazo formó parte de la junta directiva del mismo. Además de tertulias, lecturas, conciertos y otros actos culturales, en el Liceo se impartían clases informales de pintura y escultura, a cargo de algunos de los artistas más relevantes de la época. Además del madrileño, se abrieron instituciones similares en diversos lugares de España, como Barcelona, Granada, Valencia, Murcia, Sevilla, Zaragoza o Málaga. El romanticismo, en su vertiente plástica, estuvo estrechamente ligado a las exposiciones oficiales, y por lo tanto, al academicismo. Las exposiciones más importantes, las de la Academia de San Fernando de Madrid, tienen continuidad desde 1815, cuando se empiezan a celebrar casi anualmente. Las enseñanzas artísticas se reorganizan, desvinculándose de las Academias y organizándose en dos niveles, impartidos en

⁹² Sobre la teoría del arte en la España romántica, ver HENARES, Ignacio y CALATAVA, Juan:

establecimientos distintos, estando el nivel inferior dedicado a la base de los oficios artísticos, y el nivel superior, la escuela, dedicada durante tres o cuatro años a la enseñanza de las Bellas Artes.

Otro aspecto relevante del ambiente artístico es la progresiva sustitución del mecenazgo de la Corona y la Iglesia, por una clientela más amplia que otorgan a los artistas cierta independencia. Aunque la Corona sigue ejerciendo un papel importante en el sostenimiento de algunos artistas, comparte su responsabilidad con otras instituciones. Por ejemplo, es el Estado el encargado de sostener las escuelas y las academias, como hacía desde décadas atrás, pero a ello se añade su papel en las pensiones en el extranjero y su papel de mecenas en las Exposiciones Nacionales. Aún así, el papel del estado no tiene la trascendencia que alcanzará en la segunda mitad del siglo. Además del Estado, los clientes individuales intervienen también en el sostenimiento de los artistas, sobre todo a través del género del retrato, que experimenta un desarrollo notable entre sectores cada vez más amplios de las clases acomodadas.

Aunque el concepto del genio alcanza poco desarrollo en nuestro romanticismo, es en ése ámbito cuando comienza a valorarse en nuestro país la inspiración subjetiva como algo estrechamente ligado a la condición de artista. Con el romanticismo las mujeres se incorporaron a la práctica artística, y la pintura y el dibujo comenzaron a ser un ingrediente fundamental de la educación de las jóvenes de clases acomodadas.

Es difícil definir los límites cronológicos de romanticismo español. Como hemos visto en el apartado anterior, artistas que se encuadran en otras tendencias pueden mostrar rasgos tempranos de la corriente romántica, y lo mismo se puede decir de muchas obras en particular. En general, puede considerarse la mitad de la década de 1830 como el momento en que comienzan a producirse las obras más significativas del movimiento en nuestro país. Más difícil es señalar la finalización del movimiento, sobre todo por el carácter moderado del romanticismo español, que permite una disolución lenta en el eclecticismo característico de la segunda mitad del siglo. Aún así, se considera que los primeros años de la década de 1860 marcan el final del movimiento.

Una cuestión que marca estilísticamente el romanticismo español, y sobre todo el catalán y el madrileño, es el hecho de que Roma pase a ser el centro extranjero donde los mejores estudiantes terminan su formación artística. Este hecho determina el contacto y la atracción que algunos de nuestros pintores, sobre todo en Madrid y Barcelona, sintieron

por los principios y las obras del grupo de los pintores alemanes de la Hermandad de San Lucas, llamados *nazarenos*, liderados por Johann-Friedrich Overbeck (1789-1869). Carlos Reyero describe cómo

"Una gran parte de los principios estéticos que había defendido la *Lukasbund*, el grupo de pintores germánicos establecidos en el convento de San Isidoro de Roma desde 1810, más conocidos como nazarenos, empezaron pronto a encontrar eco en artistas ajenos a la cofradía, especialmente dentro de su mismo ámbito lingüístico, pero también en italianos, como Tommaso Minardi (1787-1871), firmante del Manifiesto purista, en 1834, y, sobre todo, en franceses, entre los que hay que destacar, por su trascendental influencia sobre España, a J.-A.-D. Ingres"⁹³.

Respecto a la influencia que los ideales del grupo ejercieron sobre los pintores españoles -la importancia básica del dibujo, la simplificación de la forma, la espiritualidad contenida, la referencia artística del Quattrocento italiano- Reyero y Freixa señalan que fueron más bien indirectas, toda vez que en las fechas en que estos llegaron a Italia, a partir de los años treinta, casi todos los nazarenos habían muerto o vivían en otros lugares, y tan sólo Overbeck permanecía allí. Aunque el talante de los nazarenos era al principio antiacadémico, su implantación y difusión en nuestro país se produjo precisamente a partir de los círculos académicos de Barcelona y Madrid⁹⁴. En el plano teórico, sus más destacados propagandistas fueron Pau Milà, en el ámbito catalán, al cual nos referiremos más adelante, y José Galofré i Coma (1819-1877) poco conocido como pintor, pero con una intensa actividad intelectual. Galofre, fiel al antiacademicismo inicial del movimiento, tuvo fuertes enfrentamientos con Federico de Madrazo, máxima autoridad institucional del ámbito artístico de la capital⁹⁵.

El historiador Javier Barón afirma que con exclusión de los seguidores del purismo nazareno, cuya presencia es muy importante en Barcelona y Madrid,

"tuvo lugar en la pintura española una recuperación del colorido profundo, los valores atmosféricos, la pincelada larga y la ejecución deshecha, propias de la tradición del siglo XVII, en una orientación encaminada, de modo paulatino, a la captación de lo real, particularmente en el retrato y en la pintura de costumbres. Se consolidaron entonces también otros géneros como la pintura de historia, que obtuvo el rango máximo desde la primera de las

⁹³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 233.

Exposiciones Nacionales de Bellas Artes [1856], y el paisaje, que experimentó un notable impulso"⁹⁶.

En efecto, además de la influencia de los nazarenos, determinante en el romanticismo catalán y madrileño, debe destacarse el carácter autóctono del comienzo del romanticismo andaluz, que se debe en parte a que en esta región el neoclasicismo tuvo una presencia relativamente menor, motivada por la pervivencia de tradiciones propias legadas, sobre todo, a las figuras de Murillo y Velázquez. Puede hablarse de un costumbrismo andaluz, pionero de las formas románticas, que llegó a extenderse a todo el territorio nacional.

Tras esta breve semblanza de las generalidades propias de la vertiente artística de nuestro romanticismo, pasamos a continuación a revisar las características y trayectorias de los artistas más relevantes en los tres centros en donde el movimiento alcanzó mayor desarrollo: Andalucía, Madrid y Barcelona.

La catedrática de historia del arte Ana María Arias de Cossío señala que además del precedente genial del Goya, hay también precedentes del romanticismo en algunos pintores que comienzan a desarrollar el costumbrismo, con el que entra "*en la pintura española una corriente de libertad en tanto que significaba que el pintor podía elegir un tema lejos de las pomposidades académicas y de las presiones oficiales*"⁹⁷. Entre estos pintores cabe citar a Juan Rodríguez Jiménez (Jerez de la Frontera, 1765-1830), llamado "El Panadero", pionero del romanticismo y el costumbrismo, aunque se dedicó sobre todo al género del retrato⁹⁸, y a Joaquín Manuel Fernández Cruzado (Jerez de la Frontera, 1781-Cádiz, 1856), en cuyo estilo

"es frecuente encontrar recursos del academicismo tardobarroco, tanto en los retratos más oficiales, con todas las convenciones representativas de la época, firmes de dibujo y precisos en los detalles, con cierto envaramiento en las poses. [...] Los retratos de carácter privado son los que más se aproximan al nuevo espíritu del Romanticismo, cuya tierna fragilidad y sentido esecutivo de lo pictórico recuerdan a Esquivel"⁹⁹.

⁹⁶ BARÓN, Javier: "Pintura y escultura españolas del siglo XIX en las colecciones del Prado", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁷ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 84.

1.1.2 -1. Pintura romántica. Andalucía

En el ámbito andaluz hay dos focos artísticos fundamentales, por una parte el foco gaditano, cuyos representantes más notables son los pioneros del costumbrismo, los mencionados Juan Rodríguez Jiménez "El Panadero" y Joaquín Manuel Fernández Cruzado; y por otra el foco sevillano, que cobra pujanza poco después, gracias a la atracción de viajeros europeos y al establecimiento en la ciudad de los duques de Montpensier. En la escena Sevillana tiene especial relevancia la huella de Murillo, y los géneros principales fueron el religioso, el retrato, y el cuadro de costumbres¹⁰⁰. Arias de Cossío señala cierta influencia de la pintura inglesa, especialmente en los retratos y paisajes¹⁰¹. El costumbrismo sevillano tuvo un gran desarrollo impulsado por la demanda de la clientela foránea.

Uno de los principales formuladores del costumbrismo sevillano fue José Domínguez Bécquer (Sevilla, 1805-Sevilla, 1841). Además de los tipos y escenas populares alegres y festivas, creó otras obras más realistas e incluso desgarradas. Practicó, además del costumbrismo, el retrato, el cuadro religioso y el histórico. Más allá de su faceta como creador, tuvo un importante papel en el desarrollo de la escuela pictórica Sevillana, pues fue maestro de numerosos e importantes discípulos. Tuvo por colaborador a su primo Joaquín, y fue padre del pintor Valeriano y del poeta Gustavo Adolfo¹⁰².

Antonio Cabral Bejarano (1788?-1861) fue otro de los formuladores del costumbrismo sevillano, y su preferencia fueron los individuos aislados, con cierta teatralidad y ambientados en paisajes de sabor local, realizados con dibujo duro y envueltos en una atmósfera vaporosa, herencia de Murillo. Además cultivó el género religioso y fue gran retratista¹⁰³.

¹⁰⁰ BARÓN, Javier: "Pintura y escultura españolas del siglo XIX en las colecciones del Prado", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰² ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 215.

¹⁰³ *Ibíd.*

Otro de los primeros costumbristas sevillanos fue José Roldán (1808-1871). Fiel a la herencia de Murillo, sus características principales son el sentimentalismo, la suavidad de las tintas y la corrección en el dibujo¹⁰⁴.

Joaquín Domínguez Bécquer (Sevilla, 1817-1879), primo y colaborador de José, como hemos señalado arriba, destaca por un dibujo excelente, y una buena capacidad de representación del colorido y la luz, que juega en su pintura un papel primordial, tanto en exteriores como en interiores. Cultivó el retrato, el paisaje, con amplias perspectivas urbanas, e hizo algún cuadro de historia¹⁰⁵.

Manuel Rodríguez de Guzmán (Sevilla, 1818-Madrid, 1867) discípulo de José Domínguez Bécquer, realizó escenas de composición compleja, como multitudes en romerías y procesiones, en las que caracteriza los rasgos individuales de los personajes, ejecutadas con facilidad y soltura, aunque prefiere el acabado pulido¹⁰⁶. Se establece en 1854 en Madrid, donde recibe el encargo de Isabel II para pintar las costumbres españolas a través de distintas fiestas¹⁰⁷. En la capital, probablemente por influencia de la Academia, su técnica se hizo más acabada y meticulosa, perdiendo parte de su espontaneidad¹⁰⁸. Cultivó también el retrato, el tema histórico, y el literario¹⁰⁹.

Manuel Cabral Bejarano¹¹⁰ (Sevilla, 1827-Sevilla, 1891), hijo de Antonio, mencionado arriba, emplea una técnica basada en el dibujo y el cuidado de la perspectiva, y con gran minuciosidad en las indumentarias y en los detalles. Su empleo del color, en cambio, es muy convencional. También practicó el retrato, el género histórico y la pintura de *casacones*¹¹¹. Reyero y Freixa señalan cierta ingenuidad en alguna de sus obras¹¹².

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 216.

¹⁰⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ En realidad llamado Manuel Cabral Aguado Bejarano (RÁFOLS, J. F.: *El arte romántico en España*, Barcelona, Editorial Juventud, 1954, p. 150).

¹¹¹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 217.

¹¹² REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 119.

Francisco Cabral Bejarano (Sevilla, 1824-Sevilla, 1891), hermano de Manuel, fue seguidor de su estilo. Su otro hermano, Rafael, fue poco más que hábil copista, dibujante y diestro grabador¹¹³.

José María Rodríguez de Losada (1826-1896), practicó muy poca pintura costumbrista, y cultivó sobre todo la pintura de historia¹¹⁴, en la que utilizó una factura suelta, descuidada y poco grata¹¹⁵.

Valeriano Domínguez Bécquer (Sevilla, 1833-Madrid, 1870), hijo de José y hermano de Gustavo Adolfo, cultivó el costumbrismo y el retrato en Sevilla, pero en 1861 se estableció en Madrid, donde su pintura se enriqueció con el entorno y con la influencia de la pintura de Velázquez y Goya, acercándose al realismo en tanto se alejaba del estereotipado costumbrismo andaluz¹¹⁶. Gracias a una ayuda del gobierno emprendió una representación de las fisionomías de las distintas zonas de España, con sus trajes, costumbres y fiestas tradicionales, aunque no completó el trabajo¹¹⁷. Arias Anglés señala en su obra "*una belleza serena concretada con un magnífico dibujo y un rico y luminoso colorido*"¹¹⁸. En su faceta de retratista pueden apreciarse influencias de la escuela inglesa y de la pintura española del siglo XVII¹¹⁹.

Otro pintor costumbrista andaluz, José Elbo, estuvo vinculado sobre todo al ambiente madrileño, por lo que hacemos alusión a él más adelante.

Aunque el paisaje romántico español, básicamente representado por Jenaro Pérez Villaamil, nace del conocimiento que éste tuvo del escocés David Roberts en Sevilla, el género del paisaje tuvo una importancia secundaria en Andalucía. Su mejor representante fue el sevillano Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884), discípulo de Antonio Cabral Bejarano. Barrón debió tener conocimiento en la propia Sevilla de Villaamil, de Roberts, o de los dos, pues su obra toma las características del paisajismo británico practicado por ambos. Tanto en los paisajes urbanos como en los naturales, practica inicialmente el

¹¹³ RÁFOLS, J. F.: *El arte romántico en España*, Barcelona, Editorial Juventud, 1954, p. 150.

¹¹⁴ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 218.

¹¹⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 121.

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 219.

pintoresquismo derivado de Roberts, apoyado por la anécdota; pero a partir de 1860 su pintura se abre a una concepción más naturalista y descriptiva¹²⁰.

Además de los citados, hay dos grandes pintores sevillanos en esta generación, José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra (Sevilla, 1791-Madrid, 1865) y Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (Sevilla, 1806-Madrid, 1857), que desarrollaron en Madrid la mayor parte de sus carreras profesionales, y en lugar de seguir una línea costumbrista, trabajaron en el ámbito académico de la capital. El historiador Arias Anglés considera que *"unos y otros representan la escisión producida durante el Romanticismo entre la racional y exquisita precisión de la línea (heredera de la pintura de David) y la pasión por el color y la mancha"*¹²¹.

Como hemos apuntado, los pintores de esta generación afines a la precisión de la línea tuvieron otra fuente, sin perjuicio de la tradición clasicista, en el purismo de los nazarenos de Overbeck. Sin embargo, Gutiérrez de la Vega y Esquivel combinaron el academicismo de la capital con la herencia de Murillo aprendida en Sevilla¹²², por lo que no llegaron a practicar un purismo estricto.

El primero de estos pintores, José Gutiérrez de la Vega pintó una extensa obra de género religioso, muy influenciado por la pintura de Bartolomé Esteban Murillo, aunque también incorpora, sobre todo en su madurez, influencias de Ribera, Zurbarán, Valdés Leal e incluso de Van Dyck¹²³. En sus obras de retrato se percibe a veces influencia de la pintura inglesa, de la que tuvo conocimiento a través del cónsul británico en Cádiz, John Brackenbury, y del periodista, dibujante e hispanista inglés Richard Ford (1796-1858). En 1831 viajó con Esquivel a Madrid, y en la capital asimiló también influencias goyescas, que se refleja en pinceladas briosas y en una mayor expresividad de los modelos¹²⁴. Reyero y Freixa señalan el periodo comprendido entre 1845 y 1855 como el mejor de su producción, durante el cual sus figuras religiosas femeninas, con rostros cándidos y ricamente ataviadas, están resueltas con una técnica *"esponjosa y mórbida, llena de delicadas esfumaturas, donde el piadoso sufrimiento se hace suave*

¹¹⁹ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁰ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 211.

¹²¹ *Ibid.*, p. 222.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, pp. 223-224.

¹²⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 86.

complacencia"¹²⁵. Esta sensualidad aumenta en sus figuras profanas, en las que emplea una técnica "*blanda de dibujo y deshecha de pincelada*"¹²⁶. Asimismo,

"En los retratos presenta un estilo muy similar. En su ejecución hay esa misma sensación atmosférica, que diluye contornos y fondos, con toques fluidos y brillantes, de un color generalmente cálido y refinado"¹²⁷.

En cuanto a la actitud, tanto en los retratos oficiales como en los civiles, se mezcla la elegancia propia de su estatus con un cierto aire de intimidad, proximidad y humanidad¹²⁸. El dibujo y el *chiaroscuro* convencional articulan sus cuadros. El colorido de sus obras está muy centrado en los tonos, con cierta presencia del bermellón, y en menor medida, de los azules.

El segundo de estos pintores, Antonio María Esquivel, de familia humilde, estudió en la Escuela sevillana, lo que determina la influencia de Murillo en su pintura, que es muy notable en el género religioso. En sus retratos, sin embargo, puede detectarse a veces la influencia de la escuela inglesa, fruto de su relación con el cónsul inglés en Sevilla, Julian Williams. Esquivel comienza su carrera en Sevilla, pero viaja a la capital con Gutiérrez de la Vega, dejando a su familia en la ciudad hispalense. Ambos forman parte de la tertulia de El Parnasillo, que frecuentan entre otros Mariano José de Larra, Espronceda, Ventura de la Vega, Escosura, Romea, González Bravo, Mesonero, Zorrilla, Campoamor, Bretón de los Herreros; y los pintores Madrazo, Tejeo, Carderera y Villaamil¹²⁹. De El Parnasillo surgieron el Ateneo y el Liceo Artístico y Literario, en los que Esquivel tuvo un papel destacado, al menos en lo tocante a las actividades pictóricas. Desde poco después de su llegada, Esquivel se convirtió en uno de los artistas más solicitados de la capital, sobre todo en su labor como retratista. Aunque practicó la pintura religiosa, y en menor medida la de historia, la mitológica, y la de género, Esquivel fue sobre todo retratista. Su obra de retrato es muy prolífica y desigual. Reyero y Freixa señalan en sus retratos

"Un dibujo firme y seguro, consigue, además del parecido físico, con rostros generalmente dulcificados y una cuidada descripción de la

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 86.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 87.

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ *Ibíd.*

¹²⁹ GUERRERO LOVILLO, José: *Antonio María Esquivel*, Sevilla y Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de investigaciones Científicas CSIC, 1957, p. 9.

indumentaria, la expresión de un talante interior, de una vida íntima más allá de su apariencia; en definitiva, la sensación de encontrarnos antes seres que no ocultan la fragilidad de su condición humana pero tampoco la grandeza de sus aspiraciones por perpetuarse en virtud de su dimensión espiritual, Incluso los retratos reales poseen una cómplice ternura, hasta ahora ausente, de las efigies regias"¹³⁰.

Aunque pinta retratos femeninos e infantiles, como *La esposa del pintor y su hija*¹³¹, y como los niños *Manuel y Rafaela Flores Calderón*¹³²; la mayor parte de su producción de retratos está dedicada a las efigies masculinas, tanto de carácter privado (autorretratos y retratos de sus amigos) como público (militares, políticos y aristócratas):

"Creó el prototipo del liberal del alto reinado isabelino, de expresión grave y laboriosa, pretendidamente informal y por consiguiente próximo, pero a la vez dentro de una elegancia sobria, nada afectada"¹³³.

Especial atención merecen sus dos retratos de grupo *Una lectura de Ventura de la Vega en el escenario del teatro del Príncipe*¹³⁴ y *Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*¹³⁵ cuyo valor iconográfico es extraordinario, y constituyen a la vez importantes obras de arte y auténticos símbolos del romanticismo español¹³⁶. Sus retratos se basan en el dibujo y el *chiaroscuro* académico, y tienen una paleta centrada en los colores neutros, el blanco y el negro, y los tierras, aunque en ocasiones da lugar a la aparición de verdes, azules, y bermellones intensos. Con motivo de la participación de Esquivel en la Exposición de Bellas Artes de 1835 los hermanos Madrazo criticaron en *El Artista* lo que ellos consideraron un empleo inadecuado del color¹³⁷. Años después, Pedro Madrazo, desde la páginas del *Semanario Pintoresco*, le felicitaba por un empleo más comedido del mismo "asegurándole una reputación más envidiable y sólida que la que se consigue fascinando al público ignorante con falsos colorines"¹³⁸.

¹³⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 89.

¹³¹ Sevilla, colección Oriol, cit. en REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 89.

¹³² Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹³³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁴ 1845, Madrid, Museo del Romanticismo.

¹³⁵ 1846, Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹³⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁷ GUERRERO LOVILLO, 1957, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 22.

1.1.2 -2. Pintura romántica. Madrid

Como el foco andaluz, también el madrileño se escindió en una línea más cercana a lo popular, en este caso con cierto parentesco con Goya, que fue minoritaria; y otra línea, hegemónica, próxima al academicismo y al clasicismo, cuyos miembros ostentaban los puestos destacados del entorno artístico madrileño. Dentro de esta línea principal hubo tendencias más afines a la herencia de Vicente López¹³⁹, otras más cercanas al Neoclasicismo, y otras que reflejan en parte el purismo del grupo nazareno de Overbeck, pero todas ellas se mantuvieron dentro de cierto eclecticismo cuyos rasgos comunes fueron la sujeción al dibujo y el acabado esmerado. Los representantes de esta línea, y especialmente los de la familia Madrazo¹⁴⁰, ejercieron un férreo control sobre la escena artística madrileña, y fueron en parte responsables del rechazo de las corrientes pictoricistas en la capital y España en general. Hacemos a continuación una breve semblanza de los principales representantes de esta línea academicista, hegemónica, y más tarde nos ocupamos de los representantes de la línea minoritaria. Los principales representantes del romanticismo academicista madrileño fueron Federico Madrazo (Roma, 1815–Madrid,1894) y Carlos Luis Ribera (Roma, 1815–Madrid, 1891); hijos respectivamente de José Madrazo y de Juan Antonio Ribera.

Federico Madrazo (Roma, 1815-Madrid,1894) "*bautizado en San Pedro y apadrinado por el príncipe Federico de Sajonia, parece destinado desde su nacimiento a alcanzar las más altas cumbres del mundo artístico español*"¹⁴¹. Comienza a los catorce años a realizar sus primeras obras en la línea de las de su padre, y en 1831, con dieciséis, es nombrado académico de mérito gracias a su cuadro *La continencia de Escipión*¹⁴². En 1833 viaja a París a completar su formación, y a su regreso funda la revista *El artista* y muestra inclinaciones románticas en su cuadro *El Gran Capitán recorriendo el campo de Ceriñola*¹⁴³, en el que se imita la disposición de algunas partes de obras de Velázquez¹⁴⁴. Desde 1837 a 1839 se establece en París, atraído por el romanticismo sereno e intimista de Ingres, con quien hace amistad, y conjuga la sujeción al dibujo y lo convencional del

¹³⁹ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴¹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 227.

¹⁴² Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹⁴³ 1835, Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹⁴⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 93.

color del pintor francés, con algunas influencias compositivas -no pictóricas- del Siglo de Oro español¹⁴⁵. De esta época son sus composiciones históricas *Godofredo de Bouillon proclamado rey de Jerusalén*, para el Palacio de Versalles; y *Godofredo de Bouillon en el monte Sinaí*, que pasó a las colecciones reales españolas. Desde 1840 a 1842 se establece en Roma, donde en contacto con Ingres y Overbeck, pinta *Las Santas Mujeres en el sepulcro de Jesús*¹⁴⁶, dentro de los cánones del purismo nazareno.



Federico Madrazo, 1855, Segismundo Moret y Quintana,
118 cm x 90 cm, óleo sobre lienzo,
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4466.

Regresa en 1842 a Madrid y es nombrado director de la Academia, primer pintor de cámara y director del Museo del Prado, "*dejando sentir el peso de su prestigio sobre el mundo de las artes nacionales, al igual que hizo su padre*"¹⁴⁷. En Madrid, abandona casi por completo el cuadro de composición, entregándose a la pintura de retrato, dando lugar a una auténtica galería de personajes de la época isabelina. Entre la abundante producción de retratos oficiales de la familia real hay algunos sobresalientes, aunque en otros se aprecian colaboraciones de taller. Uno de los mejores es el espectacular *Retrato de Luisa Fernanda*, de 1851¹⁴⁸. Entre los retratos de la alta nobleza y la política abundan los planteamientos basados en tipologías antiguas, lo que en ocasiones les resta interés, que aumenta cuando se rompen estos esquemas¹⁴⁹, como ocurre en el de *Segismundo Moret*¹⁵⁰, de 1853, en el que se aprecia un atemperado realismo. Los retratos masculinos

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ 1842, Sevilla, Alcázar.

¹⁴⁷ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 228.

¹⁴⁸ Madrid, Palacio Real.

¹⁴⁹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵⁰ Madrid, Museo Nacional del Prado.

de carácter privado suelen tener la frescura de lo inmediato y, ya en la década de 1860, un aire más realista, como el de *Eduardo Rosales*¹⁵¹ y el de su yerno *Mariano Fortuny*¹⁵², ambos de 1867. Ambos son perfectos ejemplos de la capacidad de Madrazo para pintar con una ejecución suelta. Sin embargo, la cumbre de la producción de Federico Madrazo está en sus retratos femeninos, en los que "*resulta esencial la representatividad, que se manifiesta en el lujo y la aparatosidad del vestido, lo adecuado de la pose y la integración en el escenario*"¹⁵³. Carlos Reyero destaca la ausencia en los retratos femeninos de Madrazo de la pomposidad de los retratos del pintor alemán Franz Xaver Winterhalter; y resalta también su inmediatez y empaque, en comparación con los de Ingres¹⁵⁴, que son los referentes más similares fuera de nuestras fronteras. Madrazo conjuga en sus retratos femeninos el parecido con una cierta idealización de los rasgos acorde con las expectativas de sus modelos. En ocasiones, introduce gestos coquetos o actitudes relajadas que establecen complicidad y cercanía al espectador. Además, y pese al acabado pulido que le caracteriza, a veces se observa también una importante riqueza de pasta pictórica¹⁵⁵, dentro de un repertorio técnico de enorme variedad, riqueza y calidad. Entre los mejores ejemplos están el de *María Dolores Aldama, Marquesa de Montmeló*¹⁵⁶ con un soberbio dominio de los negros; y el de *Amalia de Llano y Dotres, Condesa de Vilches*¹⁵⁷, de 1853, que tiene cierta semejanza compositiva con el de la *Baronesa James de Rothschild*¹⁵⁸, pintado por Ingres en 1848¹⁵⁹. Suele trabajar con un sentido academicista del claroscuro, con iluminaciones suaves de interior, dentro de los cánones del chiaroscuro, y con una paleta de color centrada en los negros, los tierras y los colores neutros, aunque en alguna ocasión, cuando el vestido de la retratada lo requiere, hace notables aplicaciones de color.

Una trayectoria vital y artística similar a la de Federico de Madrazo es la de Carlos Luis de Ribera (Roma, 1815-Madrid, 1891), hijo del pintor Juan Antonio Ribera, citado arriba. Estudió en la Academia San Fernando, de la que más tarde sería catedrático

¹⁵¹ Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹⁵² Barcelona, MNAC.

¹⁵³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵⁴ *Ibíd.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹⁵⁷ Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹⁵⁸ París, colección particular.

¹⁵⁹ DÍEZ, José Luis, "Federico de Madrazo, Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 175.

y director, y amplió estudios en París, donde residió 1836 hasta 1844, recibiendo una notable influencia de la pintura francesa, especialmente de Paul Delaroché, de quien tomó el verismo en los asuntos históricos, la corrección compositiva y los principios del claroscuro, de tal manera que los valores del dibujo priman sobre los del color¹⁶⁰. A diferencia de Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera siguió practicando las composiciones de figuras durante su estancia madrileña, como en los cinco grandes cuadros de la *Historia de la Legislación Española* para la decoración del Congreso de los Diputados de Madrid, realizados de 1850 a 1852; o *¡Granada, Granada, por los reyes don Fernando y doña Isabel!*, que le ocupó desde 1853 a 1890. Reyero y Freixa señalan que su estilo es seco y sumiso al academicismo, emparentado con el idealismo de los prototipos internacionales, con una ejecución lisa y pulida de pincelada imperceptible y minuciosidad en el detalle, que realiza concediendo atención idéntica a todos los elementos del cuadro, planteado con absoluta fidelidad al dibujo y respeto de los contornos, y con un cromatismo más bien suave¹⁶¹. Aunque no llegó al nivel profesional de Federico de Madrazo¹⁶², el género del retrato constituyó también lo más abundante de su producción. Ráfols señala a Carlos Luis de Ribera como "*principal "purista" madrileño*"¹⁶³, y responsable de la influencia temprana de esta tendencia en Vera, Palmaroli y Rosales, a quienes nos referimos más abajo. En cualquier caso, debemos resaltar que, aunque el nazarenismo de Overbeck tuvo sus principales seguidores peninsulares en la Escuela de la Lonja de Barcelona, también ejerció su influencia en la de San Fernando de Madrid, a través de Federico Madrazo y Carlos Luis de Ribera.

En esta misma línea del romanticismo de tendencia purista trabajó Luis Ferrant y Llausas (1806-1868), aunque no llegó a cultivar con el mismo rigor las características del movimiento. Destacó sobre todo como retratista, aunque también cultivó la pintura de historia, la religiosa, la mitológica y el costumbrismo¹⁶⁴.

El segundo de los caminos de la pintura romántica fue ajeno a la herencia del neoclasicismo, y bebe en las fuentes del Goya tardío y, en menor medida, del costumbrismo, del paisajismo romántico o naturalista, e incluso de algunos representantes

¹⁶⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶² RÁFOLS, 1954, p. 126.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 136.

¹⁶⁴ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, pp. 231-232.

de la pintura flamenca, como Teniers¹⁶⁵. Reyero y Freixa señalan que razones de tipo político y estético relegaron, pese a su inmediatez temporal, la figura de Goya, hasta que la influencia francesa contribuyó a rehabilitarla en pleno romanticismo, y gracias a una reseña de Carderera en *El Artista* y a una exposición en el Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1846, en la que también participaron los seguidores que tratamos a continuación. La presencia -y el poder- en el mundo artístico madrileño de estos seguidores de Goya fueron muy pequeños en comparación con los de Esquivel, Federico de Madrazo o Carlos Luis de Ribera. Su obra puede caracterizarse por una gran espontaneidad en el dibujo y en la ejecución pictórica, y por una temática normalmente costumbrista, crónica fiel de la vida en los barrios pobres de la capital¹⁶⁶. El mejor representante de esta tendencia es Leonardo Alenza, junto a Eugenio Lucas; aunque también son destacables José Elbo y Francisco Lameyer Berenguer. Caso distinto es el de Genaro Pérez Villaamil, que se dedicó sobre todo al género del paisaje.

El pintor José Elbo (Úbeda, 1804-1844), estuvo muy vinculado al foco madrileño. Pintó tipos populares similares a los de Goya, aunque con planteamiento distinto, que a veces recuerda, en la manera de tratar los tipos, al ámbito centroeuropeo, o el paisaje, con su luz difusa, al británico¹⁶⁷. Reyero y Freixa señalan que "*su realismo anecdótico constituye una rebelión contra los dogmas del Neoclasicismo*"¹⁶⁸. También pintó asuntos taurinos y retratos.

Leonardo Alenza y Nieto (Madrid, 1807-Madrid, 1845) constituye el prototipo de artista romántico, enfermizo, alejado de los círculos oficiales, incomprendido, que muere joven y en la pobreza¹⁶⁹. Se formó en la Academia de San Fernando con Juan Antonio Ribera, de quien aprendió el dibujo clásico, y con José de Madrazo, que le enseñó composición y colorido¹⁷⁰. Además de la influencia de los cuadros de costumbres y de los *Caprichos* de Goya, como en *Borracho*, se percibe en su obra influencia de la pintura española del siglo XVII, especialmente de Velázquez¹⁷¹. También pueden verse influencias de la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII, y de Teniers en concreto,

¹⁶⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶⁶ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁶⁷ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 118.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷⁰ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 31.

como en *El sacamuelas* y *El triunfo de Baco*, ambos de 1844. Javier Barón destaca en estas obras los tonos cálidos, básicamente tierras con una pequeña presencia de azul de Prusia, y quizá de bermellón; la atención a los detalles, la intención jocosa y el gusto por el pequeño formato¹⁷². Reyero y Freixa hacen un ajustado resumen de las características de su pintura:

"[...] en sus cuadros se aprecia la utilización de pocos y oscuros colores, pero dotados de gran expresividad, mediante efectos de gran valor pictórico. Sus composiciones, que a veces recuerdan a los antiguos maestros, en especial a Goya, con contrastes violentos de luz y movimiento, están ejecutadas de manera ágil y escueta. Demostró una habilidad extraordinaria para captar las fisionomías, posturas, gestos y ropajes, que contribuyen a caracterizar sus tipos humanos, llenos de espontaneidad y gracia"¹⁷³.

A diferencia de la sátira goyesca, que suele evidenciar una intención moral, la caricatura, la ironía o la sátira de Alenza es básicamente descriptiva, y en ocasiones meramente cómica.

Eugenio Lucas (Madrid, 1817-Madrid, 1870), fue probablemente discípulo de la Academia de San Fernando de Madrid, aunque este dato no se conoce con certeza¹⁷⁴. Poseedor de una gran facilidad y capacidad de asimilar las técnicas y características de otros pintores, su estilo es diverso y desigual, "*por lo que resulta difícil realizar el seguimiento de una producción que, además, fue copiosa*"¹⁷⁵. Aunque la faceta más conocida de su pintura es la que se basa en la imitación de las obras de carácter popular de Goya, Lucas recibió algunos encargos oficiales, entre los que destaca la decoración del techo del Teatro Real de Madrid, hoy desaparecida, y que fue la obra de mayor empeño de toda su carrera como pintor¹⁷⁶. Por otro lado, Lucas practicó el paisaje de la mano de su amigo Pérez Villamil, al que dedicamos unas líneas más adelante, asimilando el estilo de éste de ascendencia británica, con técnica suelta y empastada, más desgarrada que la de Villamil, con un colorido cálido y atmósfera evanescente¹⁷⁷. También siguió, en

¹⁷¹ BARÓN, *op. cit.* en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 125.

¹⁷⁴ NAVARRO, Carlos G.: "Eugenio Lucas Velázquez", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 476.

¹⁷⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷⁶ NAVARRO, Carlos G.: "Eugenio Lucas Velázquez", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 476.

¹⁷⁷ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 210.

ocasiones, los modelos holandeses y flamencos del siglo XVII¹⁷⁸; y practicó también pequeños *gouaches* de escenas y paisajes en la estela del *manchismo* empleado en Francia por el escritor Victor Hugo (1802-1885)¹⁷⁹. Dentro de la gran variedad que caracteriza su obra, Lucas practicó también el orientalismo. En cuanto a su pintura *goyesca*, supone con frecuencia una imitación superficial de la pintura del pintor de Fuendetodos, que Lucas aprovechó en su beneficio y cultivó con abundancia. Entre las características generales de su obra pueden señalarse una pincelada briosa, una factura muy desenvuelta, escasa preocupación por la corrección del dibujo, una materia jugosa y empastada¹⁸⁰, un cromatismo saturado y poco medido, y escasa o nula preocupación por el acabado y el cuidado de los contornos.

Francisco Lameyer Berenguer (El Puerto de Santa María, 1825-Madrid, 1877) fue amigo de Alenza y de Lucas, y alternó y compaginó su vocación pictórica con su empleo como oficial de la Armada. Sin embargo, su dedicación aumenta a partir de 1857, en que es apartado de las misiones navales. Lameyer conoce en París la obra de Delacroix, de la que es admirador, y coincide en 1863 con Fortuny en Marruecos. Aunque realizó retratos en la línea de los Madrazo, a veces con ecos de Rembrandt o Daumier, y escenas históricas y literarias, lo principal de su producción son las escenas marroquíes y orientales¹⁸¹. Su pintura se basa a menudo en la mancha como elemento constructivo, en la ejecución suelta y fogosa, y en un colorido saturado y cálido.

Genaro Pérez Villamil (Ferrol, La Coruña, 1807-Madrid, 1854) comenzó la carrera militar, luchó con el ejército liberal con ocasión de la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, y fue herido y hecho prisionero. Desde su reclusión en Cádiz, que duró hasta 1830 se dedicó a la pintura. Alcanzó pronto cierta notoriedad y fue reclamado desde Puerto Rico para decorar el teatro Tapia¹⁸², permaneciendo en la isla hasta 1833. A su regreso viajó por Andalucía y conoció al paisajista escocés David Roberts en Sevilla, que ejerció una influencia decisiva en su orientación estética. Se han señalado también influencias, posiblemente a través de láminas grabadas, de otros artistas británicos como

¹⁷⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, P. 126.

¹⁷⁹ NAVARRO, Carlos G.: "Eugenio Lucas Velázquez", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 476.

¹⁸⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 126.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 127.

¹⁸² ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 205.

J. F. Lewis, J. M. W. Turner y quizá John Martin¹⁸³. Otras posibles influencias son el pintor de ganado T. Sidney Cooper o, de una manera genérica, las escuelas flamenca y veneciana. No obstante, la gran similitud estilística entre la obra de Roberts y la de Villaamil explica buena parte de la génesis del estilo romántico del ferrolano, que se mantiene estable hasta su fallecimiento. La evolución más destacable es la de un progresivo dominio de su lenguaje y la representación de paisajes cada vez más amplios y monumentales. Reyero y Freixa señalan una técnica "*rica y pastosa, de gran virtuosismo, que a veces alcanza casi el relieve. Su pincelada es nerviosa y emplea colores cálidos y brillantes. Sus representaciones se sumergen en una atmósfera vaporosa y mágica*"¹⁸⁴.

El colorido dorado de su pintura está dominado por la utilización de los ocre, que encuentran con frecuencia contraste en la oscuridad de sombras y negros, y en cielos muy claros. La mayor parte de su producción es de pequeño y mediano formato, aunque en ocasiones acomete obras de mayor tamaño y monumentalidad. Sus paisajes suelen estar realizados por figurillas populares o de tipo histórico. La fuente de su trabajo pictórico son los apuntes a lápiz o a la acuarela que realiza en sus viajes, aunque también hace uso del daguerrotipo, transformando la información previa en sus óleos evocadores mediante el trabajo posterior en el taller. Además de sus trabajos al óleo, realizó junto al político y escritor Patricio de la Escosura la publicación de su *España Artística y Monumental*, cuyas litografías, basadas en la mayoría en sus dibujos, fueron realizadas por grabadores franceses¹⁸⁵. Villaamil cosechó éxitos en Francia y en España, y en 1845 es nombrado teniente director de la Academia de San Fernando y catedrático de Paisaje, el primero de dicha enseñanza en la institución madrileña. Como curiosidad, recogemos aquí un fragmento de una crítica elogiosa en conjunto, pero que señala el peligro del amaneramiento en el pintor, y -aquí radica lo más interesante-, le recomienda el estudio de la naturaleza:

"[...] debe tener gran cuidado en no amanerarse, cosa a que están muy expuestos los paisajistas, y mucho más si logran poseer una manera tan seductora como la del señor Villaamil. El constante estudio de la Naturaleza, siempre varia y siempre rica, es el mejor antídoto contra semejante propensión"¹⁸⁶.

¹⁸³ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 206.

¹⁸⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 131-132.

¹⁸⁵ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 207.

1.1.2 -3. Pintura romántica. Cataluña.

El círculo de pintores románticos de Cataluña estuvo definido por los estudios que todos ellos realizaron en la Escuela de la Lonja, y su posterior contacto con el ambiente o las obras de los nazarenos alemanes en Roma. Los representantes más importantes de este círculo fueron Pau Milà i Fontanals, Claudio Lorenzale, Pelegrí Clavé, Joaquín Espalter y, en el género del paisaje, Luis Rigalt y Francisco Javier Parcerisa. De acuerdo con la descripción del historiador Francesc Quílez,

"Esta generación pictórica edificó una gramática compositiva de naturaleza híbrida que intentó compaginar una estructura formal italianizada [...] con un contenido temático adaptado a las necesidades historicistas e identitarias que exigía la aparición de una emergente intelectualidad catalana que veía en la pintura un medio eficaz para recuperar algunos de los mitos fundacionales de la historia de Cataluña, entre los que ocupaba un lugar preeminente el esplendoroso pasado medieval"¹⁸⁷.

Fue Pau Milà i Fontanals (Villafranca del Penedés, 1810–Barcelona, 1883), el primero de los catalanes en contactar con el purismo nazareno, y quien promovió que lo hicieran Claudio Lorenzale y los demás. Milà fue pensionado a Roma en 1832, y allí entró en contacto con Overbeck y sus seguidores italianos, siendo discípulo de Tommaso Minardi. Admiró la obra de Giotto, Fra Angélico, y otros primitivos, pero también de Rafael, y puso especial énfasis en estudiar

"los aspectos peculiares de cada artista, fiel reflejo de la originalidad romántica frente a la norma académica, y, sobre todo, en lo que tenían de "nacional", dimensión esencial de lo romántico y argumento de decisiva importancia en relación con la contemporánea reivindicación catalana de su pasado medieval"¹⁸⁸.

Después de nueve años en Italia, volvió a Barcelona, y volcó su energía en "*una apasionada predicación de la estética nazarena*"¹⁸⁹. Pau Milà fue nombrado en 1880 catedrático de teoría del arte y de estética en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, y abandonó la producción pictórica y el dibujo. Según el historiador J. F. Ráfols, "*no se*

¹⁸⁶ *El Panorama*, segunda época, cit. en RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 184.

¹⁸⁷ QUÍLEZ, Francesc: "Mariano Fortuny Marsal. Los años de formación", en AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, 2004, p. 23.

¹⁸⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 235.

cuentan más que ocho cuadros pintados de su mano"¹⁹⁰, correspondientes tan sólo a temas religiosos o históricos¹⁹¹. Con el estilo arcaico característico del grupo, algunas de sus pinturas recuerdan a Giotto y a los primeros renacentistas.

Claudio Lorenzale Sugrañes (Barcelona, 1816-Barcelona, 1889) fue el pintor catalán más comprometido con la estética nazarena. Alumno de la Escuela de la Lonja, fue pensionado a Italia, donde se integró en el grupo de Milà y fue seguidor de Overbeck. Tras una estancia de siete años en Italia, regresó y realizó un viaje artístico por España. Pintó entonces una obra clave de la escena nazarena catalana, *La creación del escudo de Barcelona*¹⁹²,

"Cuyo interés, más argumental que plástico, no impidió que fuera muy elogiada en su tiempo por los líderes del purismo internacional, a pesar de su arcaísmo torpe, dibujo seco y color falto de armonía que, en general, caracteriza muchas de sus composiciones, tanto de asunto como de retratos"¹⁹³.

Lorenzale es desigual como pintor, utiliza un estilo arcaizante, marcando extraordinariamente el dibujo y haciendo transiciones muy cortantes en los tonos y los colores. Tiene obras de género religioso; de temas simbólicos o alegóricos, como la *Alegoría del invierno*¹⁹⁴; e históricos. Sin embargo, probablemente lo mejor de su producción se da en el género del retrato, donde la austera dureza esquemática de sus producciones de historia se suaviza¹⁹⁵. Fue director de la Escuela de la Lonja desde 1858, puesto desde el que ejerció una notable influencia en la escena catalana de mediados de siglo.

Pelegrí Clavé i Roqué, (Barcelona, 1811-Barcelona 1880) el pintor "*más brillante del grupo purista catalán*"¹⁹⁶ fue, como los anteriores alumno de la Lonja y pensionado en Roma, donde llegó en 1834 y permaneció unos diez años¹⁹⁷. En 1845 fue designado

¹⁹⁰ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 131.

¹⁹¹ VÉLEZ, Pilar: "30. Pau Milà i Fontanals, Estética infantil, (1878)", en CALVO SERRALLER, Francisco (ed. *et al.*): *Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili, (col. Fuentes y documentos para la historia del arte, tomo VII), 1982, p. 236.

¹⁹² 1843, Barcelona, Acadèmia de Sant Jordi.

¹⁹³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 102.

¹⁹⁴ Barcelona, MNAC.

¹⁹⁵ Por ejemplo, *Familia del pintor*, Barcelona, MNAC.

¹⁹⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 101.

¹⁹⁷ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 236.

director de pintura de la Academia de Bellas Artes de México¹⁹⁸. Allí residió por más de veinte años, hizo una importante labor en la vida artística del país, y realizó pintura de historia, como *Demencia de Isabel de Portugal*; y también de género religioso, como *El buen samaritano*; y paisajes pintados del natural¹⁹⁹. Su estilo es menos duro y arcaizante que el de Lorenzale y Milà, e incluso en ocasiones revela cierta tendencia realista, como en el almohadón del primer plano o el raso de la falda en la *Demencia de Isabel*, o de romanticismo pictoricista, como en su autorretrato en el paisaje del *Samaritano*.

Joaquín Espalter y Rull (Sitges, Barcelona, 1809-Madrid, 1880) se formó en la Escuela de la Lonja, y más tarde con Antoine-Jean Gros en París²⁰⁰, y con el grupo de los nazarenos en Roma, donde llega en 1833. Sin duda, la influencia de Gros mitigó la de los nazarenos, y llevó a que su estilo pictórico fuese menos estricto en la dureza y el arcaísmo que el de sus compañeros; o por lo menos a alternar entre el estilo arcaico y otros de mayor riqueza y soltura, en función del trabajo a realizar. Espalter volvió a España en 1842, y se estableció en Madrid, donde fue miembro de la Academia, profesor de dibujo en la Escuela y pintor honorario de cámara desde 1846²⁰¹; y donde desarrolló la mayor parte de su carrera. Espalter realizó obras de género histórico y religioso, aunque son los retratos lo mejor de su producción, con una gran corporeidad y capacidad descriptiva y de detalle²⁰², y basculando entre cierto realismo, como en *Niños Manuel y Matilde Álvarez Amorós*²⁰³, y cierta torpeza de aire ingenuo, como en el retrato de grupo de la *Familia Flaquer*²⁰⁴. Sus composiciones religiosas de gran tamaño resultan un tanto anodinas y faltas de armonía, pero son representativas de la narrativa piadosa del autor²⁰⁵. También trabajó en la decoración mural, tanto en edificios privados como públicos, entre los que destacan los del Congreso de los Diputados y los del Paraninfo de la Universidad de Madrid²⁰⁶.

De igual modo que la figura de Genaro Pérez Villaamil tiene cierta singularidad respecto a las dos vías principales del romanticismo madrileño, y sobre todo respecto de

¹⁹⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 101-102.

¹⁹⁹ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁰ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 232.

²⁰¹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 101.

²⁰² *Ibíd.*

²⁰³ Madrid, Museo Nacional del Prado.

²⁰⁴ Madrid, Museo del Romanticismo.

²⁰⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 101.

la vía más académica y purista, el principal paisajista catalán de esta generación, Luis Rigalt (Barcelona, 1814-Barcelona, 1894) permaneció al margen del círculo purista catalán que acabamos de mencionar. La propia disciplina del paisaje se ajusta mal a los presupuestos de los nazarenos, que tienen en la figura humana su principal motivo, y esto favoreció el desarrollo de Rigalt al margen de la estricta disciplina de sus compañeros. Luis Rigalt, hijo del paisajista Pablo Rigalt, a quien hemos mencionado arriba, practicó casi exclusivamente la pintura de paisaje, desde planteamientos plenamente románticos. Luis estudió con su padre y con Villaamil en Madrid. Sus pinturas de juventud, hasta la mitad del siglo, muestran todavía un convencionalismo derivado del clasicismo italianizante, con un marcado sentido escenográfico²⁰⁷. Al parecer tuvo conocimiento, en torno a la mitad del siglo, y sobre todo a través de las litografías del pintor suizo Alexandre Calame, de la escuela alpina de paisaje²⁰⁸. Ya en la segunda mitad del siglo, su pintura es más madura y personal, síntesis de la confluencia de dos factores, por un lado lo romántico, que puede detectarse sobre todo en la temática (con presencia de elementos arquitectónicos ficticios, a menudo ruinas) y en la manifestación grandiosa de la naturaleza; y por otro lado, una apariencia de verosimilitud casi naturalista, que es debida a las muchas ocasiones en que copia notas directamente del natural, aunque luego elabore *a posteriori* sus cuadros, en el estudio. A medida que avanza hacia el final del siglo va abandonando los modos imaginativos y las ruinas del romanticismo; y su faceta más naturalista se va imponiendo en una temática centrada en las puras estructuras geológicas²⁰⁹. A diferencia de los paisajistas anteriores, y especialmente de Roberts y Villaamil, Luis Rigalt no es practicante fiel de la luz dorada que baña y ambienta el paisaje, sino más bien de la luz naturalista que puede observarse en los bocetos de Corot. Rigalt fue también ilustrador, buen dibujante y acuarelista de paisajes, y como profesor sustituyó a su padre en la enseñanza del paisaje en la Escuela de la Lonja, de la que llegó a ser director²¹⁰.

Una inclinación más similar al paisajismo romántico de Villaamil y Roberts tuvo Francisco Javier Parcerisa (1803-1876), que fue un importante litógrafo, realizando la

²⁰⁶ *Ibíd.*

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 137.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 138.

²⁰⁹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 212.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 213.

obra *Recuerdos y Bellezas de España*, y practicó también la pintura al óleo, con un dibujo preciso y cierta similitud con su obra litográfica en la profusión y exactitud de detalles²¹¹.

Otros pintores del romanticismo en Cataluña fueron Francisco Cerdá (Barcelona, 1814-Madrid, 1881), que cultivó el género histórico, el religioso y el mitológico, con un estilo al parecer más cercano a David que a los Nazarenos²¹²; Miguel Fluixench (Tarragona, c. 1820-Barcelona, c. 1886), que siguió también la corriente de los Nazarenos y fue profesor de la Lonja, y cultivó el retrato, la pintura de género, la pintura de historia y la religiosa; Estanislao Torrents (Marsella, 1839-Cannes, 1916); y Benito Mercadé, al que nos referimos un poco más abajo, dentro del grupo de la primera generación de pintores de historia.

Conclusiones parciales.

Como se ha señalado ya, el romanticismo español tuvo un carácter aún más ecléctico que las formulaciones europeas del mismo, pues si en éstas el riqueza vino de una voluntad de abarcarlo todo, y de dar cabida a todos los impulsos del individuo, en el caso español cabe hablar además de un romanticismo impuro, mezclado con la herencia del neoclasicismo, el academicismo y otras corrientes locales²¹³. Además de que los grandes estilos no se manifestaron en España con la pureza que tuvieron en sus lugares de origen, hubo una fusión sucesiva entre el neoclasicismo, el romanticismo, el eclecticismo, el realismo y el resto de las corrientes decimonónicas. Esta fusión es natural en el ámbito artístico, y también lo es que los pintores evolucionen en su carrera, y que adapten las características de sus obras a los cambios en los gustos dominantes. Es especialmente interesante el caso de los Madrazo. Siendo el patriarca de la familia, José, uno de los más importantes representantes del neoclasicismo español, su hijo Federico se convierte en una figura central del romanticismo madrileño. Federico evoluciona con naturalidad desde el clasicismo de su padre al romanticismo, siendo planteamientos antagónicos. A ello debe añadirse que supuestamente el clasicismo era oficialista, y el romanticismo, ajeno a los ámbitos del poder, que sin embargo ocupó Federico desde su más tierna juventud. En realidad, el malditismo, la falta de reconocimiento del público, el

²¹¹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 138.

²¹² RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 135.

enfrentamiento a los cánones establecidos, que forman parte fundamental del ideario romántico, aparecen en pocos representantes del nuestro romanticismo. Como hemos mencionado, el romanticismo aparece despojado de sus facetas más radicales en buena parte de los pintores españoles de la época. Esto facilita la transición desde el clasicismo al romanticismo, y también la posterior fusión de éste con un academicismo ecléctico, que irá incorporando progresivamente aspectos más naturalistas o realistas. Si como hemos visto el neoclasicismo español fue ecléctico e impuro²¹⁴, también lo fue el romanticismo español, que -salvo en casos aislados como el de Alenza y Lucas- careció del carácter rebelde o rompedor del romanticismo francés.

En el romanticismo comienzan a configurarse con claridad algunos de los elementos y características que -sumados a otros anteriores, como la pintura española del



Domínguez Bécquer, Valeriano, 1866, El baile. *Costumbres populares de la provincia de Soria*.
65 cm x 101 cm, óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Prado, P0- 4234

Siglo de Oro, o la de Goya- forman parte del estilo propio de la escuela valenciana. Entre ellos cabe citar como uno de los más importantes el costumbrismo andaluz, una pintura en la que lo popular y el colorismo son fundamentales, y en la que también aparecen características como las representaciones de exteriores, aunque sean más o menos ficticias; como cierta libertad de composición y ejecución; y como cierta inclinación realista o naturalistas de los valores de claroscuro. Todas estas características, aunque en el costumbrismo andaluz pertenecen a estereotipos pintados en interior, acaban siendo comunes en la escuela valenciana pocas décadas después.

En el caso específico de Sorolla, el costumbrismo andaluz, junto al madrileño que se deriva en parte de éste, representa el antecedente más importante de algunos de los

²¹³ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 180.

²¹⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 27.

planteamientos de su pintura de tipos populares. Especialmente interesantes son el conjunto de obras de Manuel Rodríguez de Guzmán dedicadas a las costumbres españolas, centradas en las fiestas populares²¹⁵; y el que Valeriano Domínguez Bécquer, dedica también a la representación de los tipos de España, con sus trajes, costumbres y fiestas tradicionales²¹⁶. El encargo realizado al comenzar la segunda década del siglo XX por Archer M. Huntignton a Sorolla, inicialmente enfocado a la representación de escenas de la historia de España, es reconducido por Sorolla a la realización de un conjunto de obras cuyo planteamiento está estrechamente relacionado con los de Manuel Rodríguez de Guzmán y Valeriano Domínguez Becquer. Desde este punto de vista, cabe considerar que, con todas las diferencias y salvedades que se quieran, la biblioteca de la Hispanic Society de Sorolla supone el tercer y definitivo intento de realizar una representación pictórica de la pluralidad de los pueblos y gentes de España, un intento que tiene una de sus raíces en el costumbrismo andaluz. Además de estos dos casos de grandes empresas iconográficas, entre los representantes del costumbrismo andaluz, aquellos cuyas características son más afines a las del pintor valenciano son José Domínguez Bécquer, que aúna una representación alegre de lo popular con planteamientos realistas; Joaquín Domínguez Bécquer cuya representación del claroscuro y la luz, es de una gran verosimilitud, de corte realista, sobre todo en interiores; y Valeriano Domínguez Becquer, cuya obra es menos estereotipada que la de los anteriores, y más cercana a Velázquez, a Goya, al realismo, y por tanto, también a la escuela valenciana y a Sorolla. Con características más basadas en el dibujo y en el acabado preciso y pulido, y por lo tanto con una relación menor con nuestro estudio, se presentan las obras de Antonio Cabral Bejarano; Manuel Rodríguez de Guzmán y Manuel Cabral Bejarano.

En cuanto a la pintura academicista desarrollada en la capital, la influencia de Federico Madrazo, y en menor medida de Carlos Luis de Ribera, de Esquivel y del entorno de todos ellos, es fundamental en el arte español de todo el siglo XIX. Este romanticismo ecléctico y academicista supone un freno para la entrada y difusión en España de características plásticas afines a las de la escuela valenciana. Cabe considerar, claro está, el asunto desde una perspectiva más general. Desde este punto de vista general, Carlos Reyero hace balance de los pros y los contras de nuestro romanticismo:

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 120.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 121.

"La rebelión romántica ha sido considerada decisiva para fundamentar una sensibilidad estética moderna. En tal sentido, cabe preguntarse si el carácter moderado y ecléctico del Romanticismo español no supuso un cierto fracaso de este proceso. Sin embargo, a pesar del carácter obviamente limitado que tuvo, provocó un replanteamiento general de la práctica artística en un periodo breve, durante el cual además resultaba difícil cualquier empresa cultural. El interés de los resultados depende en última instancia de cada artista y cada obra en particular, que tuvieron que soportar, y aún soportan, absurdas comparaciones"²¹⁷.

Entendemos que al mencionar las comparaciones absurdas se refiere Reyero al romanticismo francés, alemán o inglés, desarrollados en ámbitos culturales y sociales muy diferentes del español. En cualquier caso, además de sus logros artísticos, el romanticismo académico prolongó su influencia moderadora en las décadas posteriores, a través de la enseñanza, de las becas y pensiones, y del control de las Exposiciones Nacionales. En cierta medida, esta estela fue un impedimento para el desarrollo y el ejercicio de planteamientos artísticos pictoricistas, de pinceladas vistas y amplias, de formas abiertas, y de características como el claroscuro y el colorido basado en el natural. Desde este punto de vista debemos considerar que los artistas representantes del este romanticismo academicista tuvieron una influencia muy importante en la obra y en la capacidad de actuación en nuestro país de pintores como Eduardo Rosales, Mariano Fortuny, Carlos de Haes, Martín Rico, Ramón Martí Alsina. Aunque ya más tardíos, cabe considerar igualmente que esta herencia moderadora se prolongó incluso hasta la llegada a la escena artística de los pintores valencianos Francisco Domingo, Muñoz Degrain, Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla. Sin embargo, debemos evitar la tentación de hacer personalizaciones o simplificaciones absurdas, por volver al término de Reyero. Dondequiera que en Europa hubo pintores que desarrollaron un arte independiente, hubo representantes del arte oficial y de la crítica que obstaculizaron su capacidad de desarrollarse profesionalmente. Pasamos a continuación a resumir las características plásticas de este romanticismo academicista.

José Gutiérrez de la Vega Empleó, sobre todo en las figuras femeninas, una técnica atmosférica, con contornos diluidos y toques fluidos. También utilizó ocasionalmente pinceladas briosas. En los retratos destacó la expresividad, y humanidad

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 78.

de los modelos²¹⁸. El dibujo y el *chiaroscuro* convencional articulan sus cuadros. El colorido de sus obras está muy centrado en los tierras, con cierta presencia del bermellón, y en menor medida, de los azules.

Antonio María Esquivel muestra influencia de Murillo y de la escuela española en general, así como de la escuela inglesa. Sus retratos, que dulcifican los rasgos de los modelos, se basan en el dibujo y el *chiaroscuro* académico, muestran humanización e incluso la fragilidad de los retratados, y tienen una factura lisa, cuidada y detallada, incluso en la indumentaria. Su paleta se centra en los colores neutros, el blanco y el negro, y los tierras, aunque en ocasiones da lugar a la aparición de verdes, azules, y bermellones intensos.

Carlos Luis de Ribera muestra cierta influencia del *purismo* nazareno. Fiel al dibujo cerrado y al *chiaroscuro* academicista como articuladores del cuadro, que priman sobre el color, en general poco saturado. Su factura es lisa y pulida, de pincelada imperceptible y minuciosidad en el detalle.

Federico Madrazo, en su obra de madurez, centrada en el retrato, especialmente el femenino, muestra la riqueza de los vestidos, dulcifica los rasgos. Tiene gran riqueza y versatilidad de ejecución, aunque practica sobre todo el acabado pulido y relativamente detallado. Es fiel al dibujo y al *chiaroscuro*, con una paleta de color centrada en los negros, los tierras y los colores neutros, aunque en alguna ocasión, hace notables aplicaciones de color. Sus retratos masculinos oscilan en función del cliente entre la corrección académica, y, en el ámbito privado, planteamientos innovadores, de cierto realismo, fresca y soltura de ejecución.

A primera vista, las características parecen opuestas a las de Joaquín Sorolla. Sin embargo, analizadas las características de juventud del pintor valenciano, hemos de convenir en que, aunque su sujeción al dibujo es escasa, y la ejecución es fogosa en general, no duda en moderar estas características cuando la obra lo requiere, acercándose -de mejor o peor gana- a las de los pintores que acabamos de nombrar. En nuestros análisis hemos tomado como referencia de este acercamiento un ejemplo, *Perfil de Clotilde*, en el que Sorolla se acerca a este tipo de planteamiento, aunque sin un detenimiento ni perfección técnica a la altura de estos precedentes. Mayor empeño y éxito muestra el pintor valenciano en su obra *Después del baño*, de 1892, que no hemos podido incluir en nuestros análisis. Si en la ejecución y la sujeción al dibujo Sorolla revisita

²¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

ocasionalmente algo de la herencia del romanticismo academicista, en el colorido y en el claroscuro de su juventud las similitudes son mayores. En efecto, tanto Sorolla en su juventud, como los pintores valencianos que le preceden, trabajan con frecuencia con una paleta basada en los colores neutros y tierras, aunque enriquecida con colores saturados. Además, en su juventud, al menos hasta la mitad de la década de los noventa, Sorolla sigue anteponiendo el claroscuro al colorido. Puede objetarse que no se trata de una influencia directa del romanticismo académico, sino de una multiplicidad de factores ambientales. Sin duda es así, pero entre esos factores está la herencia, y la influencia en casi todos los ámbitos de las artes plásticas, de este entorno academicista. Hay otras dos cuestiones de menor importancia que relaciona la obra de los grandes retratistas del romanticismo con los retratos de Sorolla, y son la diferencia de planteamiento y ejecución del cuadro en función del género del retratado; y la tendencia a embellecer o idealizar el retrato en las figuras femeninas. Por supuesto, puede considerarse que estas dos cuestiones no se deben propiamente influencias, sino que son moneda corriente en la práctica del género.

Caso bien distinto es el de Leonardo Alenza y Eugenio Lucas. Su capacidad para influir en las generaciones siguientes fue muy limitada, dada su escasa presencia pública y la temprana desaparición del primero. En general, se considera que la aparición de lo goyesco en la obra, por ejemplo, de Fortuny o de Domingo, se debe a la influencia directa del genio de Fuendetodos. No obstante, debe tenerse en cuenta que ambos hacen de esta herencia una interpretación que con frecuencia deja de lado la dimensión moral del maestro, acercándose en esto a la comicidad o el anecdotismo de Alenza, y en menor medida, de Lucas. Centrándonos en el caso de Sorolla, muestra una relación es más lejana tanto con Goya, como con Alenza y Lucas. Sin embargo, debemos tener presente la afición que el valenciano tuvo por la caricatura en los dibujos que hacía para sus seres más cercanos, normalmente como parte integrante de la comunicación epistolar²¹⁹, antes de dar posibilidades por cerradas. Por supuesto, somos conscientes de que la caricatura tuvo una extraordinaria expansión desde el segundo tercio del siglo XIX, gracias al desarrollo de la prensa gráfica. No obstante, estimamos que la relación entre la caricatura y el desarrollo del arte moderno, que ya apuntó Baudelaire, debería revisarse en profundidad, más allá de casos como Daumier o Toulouse-Lautrec. Anthea Callen ha

²¹⁹ Ver, por ejemplo, las cartas enviadas por Sorolla a Pedro Gil, desde 1886 a 1889, en TOMÁS, Facundo, et al. (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007, pp. 53-62.

señalado la tendencia de Monet a captar los rasgos básicos de los objetos o los personajes, simplificándolos, y debemos recordar que el Monet adolescente era un asiduo practicante de la caricatura. Pero Callen sugiere algo aún más ambicioso e interesante al escribir que "*Su talento para resumir el carácter esencial de un paisaje ya era evidente en sus primeras caricaturas*"²²⁰. Al relacionar la simplificación característica del referente, inherente a los paisajes impresionistas, con el arte de la caricatura, Callen está evidentemente esbozando una teoría general sobre el conjunto del movimiento, que probablemente merece un desarrollo detallado.

Detenernos más en ello escapa a las posibilidades de nuestro estudio, pero no podemos dejar de apuntarlo, desde el momento en que Sorolla, aficionado a la caricatura, empleó también como pintor la técnica de la simplificación característica, tanto en las formas y el dibujo como en el colorido. Para terminar con las figuras de Alenza y Lucas, y sus posibles influencias en nuestro objeto de estudio, recordamos aquí sus características principales.

Leonardo Alenza se caracteriza por una simplificación característica y descriptiva de personajes, indumentarias y escenas; empleo de la anécdota y la ironía sin opinión moral explícita; pequeño formato, composiciones dinámicas, ejecución ágil y escueta; fuertes contrastes de luz; y una paleta basada en los tierras, con una discreta presencia de azul de Prusia y bermellón.

Eugenio Lucas mostraba una gran capacidad para asimilar las técnicas y características de otros pintores, y prefería una factura suelta, jugosa y empastada, con pinceladas briosas, con presencia de cierto *manchismo*. Trabaja sin sujeción al dibujo, con un acabado muy abocetado e impreciso, ausencia de detalles y contornos. Utiliza un claroscuro intenso y poco realista, a veces goyesco y otras convencional, y un cromatismo saturado, simple y poco verosímil.

En cuanto al romanticismo catalán, consideramos que tuvo escasas posibilidades de influir en la formación o la trayectoria de la escuela valenciana del último tercio del siglo XIX, y en la figura de Sorolla en concreto. Su arcaísmo torpe, la sujeción al dibujo, y el empleo poco verosímil de los claroscuros y de los colores están en las antípodas de las características de esta escuela. Por otro lado, a diferencia de los románticos academicistas de la capital, los catalanes no tuvieron la capacidad de imponer su criterio,

²²⁰ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 54.

aunque solo fuera como freno, en el resto del territorio nacional, por lo que descartamos su influencia en el objeto de nuestro estudio.

Una vez revisado el periodo del romanticismo en España, que se desarrolló en el segundo tercio del siglo XIX y tuvo, como hemos demostrado, una influencia importante en los pintores formados en el último tercio, pasamos a continuación a ocuparnos de los pintores de la generación siguiente, que se caracterizan por su eclecticismo, y por la importancia que la pintura de historia tuvo en sus trayectorias profesionales.

1.1.3. La primera generación de pintores de la historia.

La pintura de historia es el género dominante en España en la segunda mitad del siglo XIX²²¹. Desde un punto de vista formal, fusiona distintas corrientes estilísticas antiguas y modernas, con especial hincapié en los planteamientos de las grandes composiciones del neoclasicismo y el romanticismo, aunque sin la convicción ideológica ni la necesidad histórica de aquellos. Como en las grandes composiciones neoclásicas, había una tendencia hacia la teatralización en la representación de los sucesos históricos. A diferencia de aquellas, donde la teatralización tenía el sentido mesurado y contenido de las figuras clásicas, en la pintura de historia derivaba con frecuencia en una gestualidad más afectada -y en ocasiones sensiblera- de las figuras representadas en la escena. Estos cuadros de género histórico, especialmente a medida que fueron pasando las décadas, fueron incorporando a sus características iniciales el tratamiento del color, la luz, la materia y la pincelada propios del realismo. Llegaron, por tanto, a convertirse en una mezcla ecléctica de las principales tendencias artísticas del siglo XIX, e incluso de tendencias anteriores, como el barroco. Los cuadros, que frecuentemente eran de gran tamaño, debían ser ilustraciones fieles de los sucesos históricos representados, especialmente en los personajes involucrados, sus caracteres y sus vestimentas y atavíos. Los emplazamientos y fondos eran más libres, y podían llegar a ser algo fantasiosos. En el género histórico cristalizó la fusión mencionada, pero ésta fórmula derivó con naturalidad a la representación de grandes escenas bíblicas y religiosas que formaban parte también de la competición en las Exposiciones Nacionales. De hecho, estas escenas

religiosas no estaban destinadas al culto, por lo que pueden considerarse como un puente entre la pintura de historia y la pintura religiosa.

La pintura de historia tuvo su aliada natural en la institución de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se produjo en 1856²²².

"No equivale ello a decir que antes del indicado año no hubiera ente nosotros Exposiciones de Bellas Artes. Un centro de cultura -el Liceo Artístico y Literario- y un organismo oficial -la Real Academia de San Fernando- celebrábalas en Madrid, con cierta frecuencia, [...] pero el calificativo de "Nacionales" no cabe aplicarlo, en rigor, a aquellas primeras exposiciones de cuadros y esculturas. [...] Aquellas Exposiciones [...] no lograron, desde luego, el relieve de las celebradas posteriormente, bajo el alto patrocinio de los Poderes públicos"²²³.

Aunque, como se ha dicho, la pintura de historia dominó la escena artística durante la segunda mitad del siglo, es preciso aclarar que no fue el género más cultivado, ni siquiera por los pintores que destacaron en él. La pintura de historia protagonizaba las exposiciones nacionales de Bellas Artes²²⁴, y los pintores daban lo mejor de sí mismos para obtener en ellas un galardón que les permitiese darse a conocer, pero fuera de las exposiciones esta pintura apenas tenía sentido, ni mercado, y de hecho el Estado se convirtió en el principal destinatario de las pinturas de historia expuestas en las exposiciones. Estas exposiciones, que se organizaron por el Ministerio de Fomento desde 1856, eran bienales al principio, y pasaron a ser trienales durante las primeras décadas de la Restauración. Aunque existían exposiciones desde décadas atrás, el desamparo de los artistas como consecuencia del proceso de profesionalización e independencia experimentado durante el romanticismo, llevó al Estado a revitalizarlas para promover la actividad artística. Las nuevas exposiciones debían fomentar un estrechamiento de las

²²¹ Esta introducción a las características fundamentales de la pintura de historia en nuestro país está basada en el texto introductorio a cargo del historiador Carlos Reyero en REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 139-146.

²²² PANTORBA, Bernardino de (LÓPEZ JIMÉNEZ, José): *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948, p. XII.

²²³ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 3.

²²⁴ Las exposiciones nacionales de Bellas Artes cambiaron varias veces de emplazamiento y de nombre, aunque siempre tuvieron esencialmente el mismo planteamiento. Por no crear confusión, hemos decidido designarlas en general en este estudio con el nombre de Exposiciones Nacionales, sin perjuicio de que puedan aparecer ocasionalmente algunas de ellas con su nombre oficial.

relaciones entre los artistas y el público, y aumentar el consumo por parte de una clientela privada.

La práctica habitual es que el prestigio obtenido mediante un éxito en la Exposición se tradujese en el acceso a una clientela de cierta amplitud, cuya demanda más frecuente se producía en el género del retrato. En este puede considerarse que la participación en las Exposiciones con una gran pintura de historia era para los pintores un acto de presentación en sociedad de sus capacidades. Dado que el jurado estaba compuesto mayoritariamente por miembros de las instituciones públicas y de la Academia, o afines a ella, esta demostración de madurez artística debía también satisfacer ambos ámbitos, representando escenas que directa o indirectamente apoyasen el oficialismo, con los criterios formales del academicismo. De este modo, el academicismo, la pintura de historia y el oficialismo se potenciaban entre sí. Sin embargo, fuera de la escena pública de las Exposiciones, y sobre todo tras haber conseguido éxito en ellas, la práctica profesional de la pintura no debía seguir necesariamente la rigidez academicista, y muchos de los pintores de esta generación muestran en su producción privada rasgos más naturalistas que en las grandes obras de historia.

Ráfols, haciéndose eco de Lafuente Ferrari, nombra los más importantes entre la primera generación de pintores de historia

"[Benito Mercadé,] Eduardo Cano, Francisco Sans y Cabot, Germán Hernández Amores, Víctor Manzano, Lorenzo Vallés, José Casado del Alisal, Alejo Vera, Antonio Gisbert, Dióscoro Puebla, Vicente Palmaroli, Manuel Castellano, Dionisio Fierros, Domingo Valdivieso, Eusebio Valdeperas, Luis Álvarez y Eduardo Rosales. De entre éstos, tal vez Cano, Mercadé, Casado del Alisal, Vera, Gisbert, Valdivieso y Rosales fueron los más importantes "²²⁵.

A lo que añade Ráfols que las exposiciones en que predominaron los cuadros de esta primera generación de cuadros de historia fueron las Nacionales de 1860, 1862, 1864 y 1866²²⁶. Benito Mercadé y Eduardo Cano preceden cronológicamente a los demás, y puede considerarse su pintura un puente entre la del romanticismo y la de esta primera generación de pintura de historia.

²²⁵ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 140.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 140-141.

A continuación haremos una breve referencia de cada uno los pintores señalados en la lista anterior, con la excepción de Eduardo Rosales. Dada la relevancia del pintor madrileño y su influencia en pintores de las generaciones siguientes, repasaremos su caso con mayor detenimiento.

Benito Mercadé y Fábregas (La Bisbal del Ampurdán, Gerona, 1821-Barcelona, 1897), a quien hemos nombrado con los románticos catalanes, se formó en la Escuela de la Lonja, con Lorenzale, y más tarde en la de San Fernando. Trabajó ocasionalmente en el negocio del daguerrotipo en su juventud²²⁷. Trabajó la pintura de historia, la religiosa, y el retrato. En 1858, Mercadé se trasladó a vivir a París, y aprovechando que la pintura española del Siglo de Oro tenía mucho predicamento, acercó las características de su obra a las de la pintura de Zurbarán. En efecto, podemos ver en las obras religiosas de Mercadé composiciones austeras y serenas en las que las figuras de los frailes tienen el protagonismo, pintadas con un claroscuro de gran verosimilitud, con una paleta austera, que comprende casi en exclusiva el ámbito del blanco, los tierras y el negro. Reyero y Freixa señalan la mezcla del purismo o el primitivismo con un "*realismo tradicional, de escuela, nunca inspirado en la percepción directa de las cosas*"²²⁸ como las fuentes estilísticas del eclecticismo practicado por Mercadé. Tres de las obras más conocidas del pintor, *Los últimos momentos de Fray Carlos Clímaco*²²⁹; *La iglesia de Cervara (Estados Pontificios)*²³⁰; y *Traslación del cuerpo de San Francisco de Asís*²³¹, coinciden por completo con los rasgos señalados.

Eduardo Cano de la Peña (Madrid, 1823-Sevilla, 1897) comenzó sus estudios artísticos en Sevilla con José y Joaquín Domínguez Becquer, y se trasladó en 1850 a Madrid, en cuya Escuela de San Fernando de Madrid terminó su formación, con Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. En 1853 viajó pensionado a París, donde realizó sus obras *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida*²³², que obtuvo una de las dos primeras medallas de la Exposición Nacional de 1856²³³, y *Entierro del condestable Don*

²²⁷ *Ibíd.*, p. 265.

²²⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 159.

²²⁹ 1862, Prado, en depósito en la Universidad de Barcelona.

²³⁰ 1864, Barcelona, MNAC.

²³¹ 1866, Madrid, Museo Nacional del Prado.

²³² 1856, Madrid, Senado, depósito del Museo Nacional del Prado.

²³³ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 60.

Álvaro de Luna²³⁴, primera medalla en la Exposición Nacional de 1858²³⁵. Además de la pintura de historia, que le rindió los éxitos mencionados; Cano cultivó el género religioso, con reminiscencias murillescas, y el retrato. Su pintura evolucionó desde un costumbrismo colorido en su primera etapa sevillana, bajo el influjo de los Bécquer²³⁶, a un purismo evolucionado y algo ecléctico en las obras históricas premiadas²³⁷, no exento de ciertos elementos barrocos²³⁸, como el dinamismo y la iluminación efectista, que siguió acompañada del colorismo saturado. Ya a mitad de los años sesenta muestra una factura de mayor riqueza y soltura, y una entonación más realista, con mayor homogeneidad en el tratamiento de la luz, como puede verse en *Cervantes y don Juan de Austria 1860*. En lo tocante a la práctica del retrato, Carlos Reyero hace un paralelismo entre la evolución estilística de Cano y la de su maestro Madrazo, partiendo ambos de un purismo romántico para derivar a una percepción realista desde finales de los años sesenta. Otra cuestión que debe señalarse en ambos es la existencia de ejemplos en los que muestran su absoluto dominio de una pintura de ejecución mucho más libre que aquella por la que son conocidos. Ya señalamos como ejemplos los retratos de Rosales y Fortuny en Madrazo, y puede señalarse el boceto del *Entierro del condestable* en el caso de Cano de la Peña. Más allá de los géneros, el realismo gana preponderancia en los últimos años de su vida²³⁹. Eduardo Cano, pese a haber nacido en Madrid, y a los años de formación en la capital, desarrolló casi toda su carrera profesional en Sevilla, donde fue catedrático de colorido y composición en la Escuela de Bellas Artes desde 1859²⁴⁰. Allí fue maestro, entre otros, de José Jiménez Aranda²⁴¹ (1837-1903), de quien hablaremos más adelante; de Emilio Sánchez Perrier²⁴² (1855-1907); de José Villegas Cordero²⁴³ (1844-1921); y de Virgilio Mattoni²⁴⁴ (1842-1923).

Manuel Castellano (Madrid, 1826-Madrid, 1880), formado en San Fernando, cultivó prioritariamente la pintura de costumbres, el género histórico. En su obra más

²³⁴ 1858, Madrid, Museo Nacional del Prado.

²³⁵ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 64.

²³⁶ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 271.

²³⁷ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 141.

²³⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 149.

²³⁹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, 271.

²⁴⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 149.

²⁴¹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 259.

²⁴² *Ibíd.*, p. 246.

²⁴³ *Ibíd.*, p. 282.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 281.

conocida, *Patio de caballos en la plaza de toros de Madrid*²⁴⁵ mezcla aspectos del costumbrismo romántico andaluz, como la temática, el colorido y la iluminación contrastada de exterior; con aspectos del purismo académico, como la falta de naturalidad de las figuras y cierta torpeza técnica; con algún truco compositivo desconcertante en segundo término; y también, como señala Arias de Cossío, con el individualismo de los retratos²⁴⁶. Al parecer, Castellano fue un gran coleccionista de fotografías, llegando a tener unas 20.000, siendo la mayoría de ellas retratos o vistas²⁴⁷.

Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894) fue discípulo de Madrazo en San Fernando, y copió a Velázquez en el Museo del Prado. En 1855 se estableció en Santiago de Compostela, donde pintó temas costumbristas locales y retratos, y así como pintura de historia. Tuvo éxito en las Exposiciones Nacionales desde 1860, en que consiguió la primera medalla con *Una romería en las cercanías de Santiago*²⁴⁸, y también en exposiciones extranjeras. Sus escenas costumbristas, ambientadas en el presente, utilizan recursos plásticos del realismo tradicional, aunque procedan de su educación académica²⁴⁹.

El murciano Germán Hernández Amores (1827-1894) fue uno de los mejores representantes en nuestro país de la estética nazarena. El historiador del arte José Luis Díez explica que aunque artistas importantes como Valdivieso, Federico de Madrazo o Carlos Luis de Ribera practicaron ocasionalmente la pureza nazarena, desarrollaron sus estilos personales conservando sólo algunas características del movimiento²⁵⁰; y que muy pocos artistas españoles mantuvieron su fidelidad a los principios del grupo de Overbeck. Hernández Amores, formado en San Fernando y con Gleyre en París, fue uno de aquellos que se mantuvo fiel a la fórmula estética de los nazarenos desde sus primeros trabajos, como *Sócrates reprendiendo a Alcibíades en casa de una cortesana*²⁵¹, que le valió una

²⁴⁵ Madrid, Museo Nacional del Prado.

²⁴⁶ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 44.

²⁴⁷ Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Castellano, 08/08/2013 información confirmada parcialmente en <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/castellano-manuel-rodriguez-de-la-parra/>, 08/08/2013.

²⁴⁸ Colección particular, Madrid.

²⁴⁹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 181.

²⁵⁰ DÍEZ, José Luis, "Germán Hernández Amores, *Viaje de la Santísima Virgen y San Juan a Éfeso*, n.º cat. 30", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 184.

²⁵¹ 1857, Madrid, Museo Nacional del Prado.

segunda medalla en la Nacional de 1858, hasta el final de su carrera²⁵². Su obra más conocida, el *Viaje de la Santísima Virgen y San Juan a Éfeso*, que fue primera medalla en la Exposición Nacional de 1862, representa, pese a lo tardío de su realización, una de las obras más representativas de la estética nazarena en nuestro país. La obra muestra un colorido saturado con una importante presencia de azul, que hace resaltar el rojo del manto de san Juan; un preciso trabajo en los pliegues de las indumentarias, característico del movimiento nazareno; una factura pulida, con contornos perfectamente delimitados y un suave claroscuro inspirado, como el resto de las características, en los primitivos italianos. Tanto José Luis Díez ("*su fundamental valoración plástica reside en la extraordinaria seguridad de Hernández Amores como dibujante*"²⁵³); como Carlos Reyero ("*todo ello basado en un prodigioso dominio del dibujo*"²⁵⁴) destacan la probidad del dibujo del autor pese a las evidentes desproporciones de las figuras. Entendemos por tanto que los autores se refieren a la acepción del dibujo como rasgo estilístico relacionado con el diseño, el acabado o el contorneado.

Eusebi Valdeperas (Barcelona, 1827-1900) estudió en San Fernando de Madrid y en París con Cogniet, desde 1852. También estuvo en Bélgica, Alemania e Italia. Al volver a España se dedicó a la pintura de historia²⁵⁵, de costumbres y retrato²⁵⁶. Junto a otros, "*tuvieron durante varias décadas una contribución decisiva en la consolidación del gusto nazareno, tanto en lo temático como en lo plástico, que parece desmesurada en relación a la calidad de sus obras*"²⁵⁷.

Ráfols expresa con parquedad las características de la obra de Domingo Valdivieso y Henarejos (Mazarrón, Murcia, 1830-Madrid, 1872): "*Análogos elogios [a los de Vera, a quien nombramos más abajo] pudiéramos formular tocante al arte de Domingo Valdivieso, que al parecer se especializó en cuadros para altares*"²⁵⁸, que en otro lugar califica de "*estimables*"²⁵⁹. Valdivieso estudió en la Academia de San Fernando, y terminó de formarse en París y en Roma. Reyero y Freixa destacan las

²⁵² REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 105.

²⁵³ Díez, José Luis, "Germán Hernández Amores, *Viaje de la Santísima Virgen y San Juan a Éfeso*, n.º cat. 30", en Díez-Barón (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 186.

²⁵⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 105.

²⁵⁵ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 278.

²⁵⁶ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 274.

²⁵⁷ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 104.

²⁵⁸ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 142.

influencias de la tradición española en su obra y su inclinación a los temas religiosos tratados con sentimiento, a las composiciones históricas²⁶⁰, y hábil retratista²⁶¹.

Francisco Sans Cabot (1828-1881) estudió en la Escuela de la Lonja, y después la completo en París con Thomas Couture. A su vuelta a nuestro país se estableció en Madrid. En la Exposición Nacional de 1862 recibió una medalla de segunda clase por *Episodio del combate de Trafalgar*²⁶², que recuerda poderosamente la obra de Gericault, especialmente *La balsa de la Medusa. El general Prim atravesando las trincheras del*



Víctor Manzano, 1859, *Un chiquillo sentado*.
106 cm x 83 cm, óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Prado, P0-3973

campamento de Tetuán muestra una composición centrífuga y buena caracterización de los personajes, junto a un encuadre moderno y una ejecución que recuerdan el lenguaje realista²⁶³. *La fortuna, la casualidad y la locura distribuyendo sus beneficios por el mundo*²⁶⁴ es una obra virtuosa de tipo decorativo en la línea de la pintura pompiere francesa. Sans Cabot fue director del Museo del Prado.

Víctor Manzano y Mejorada (Madrid, 1831-Madrid, 1865) fue discípulo de Espalter y Federico de Madrazo en la Academia de San Fernando, pero la tutela del pintor Ceferino Araujo y un corto viaje de estudios a Italia le sirvieron para relativizar la

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 278.

²⁶⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 105.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 141.

²⁶² Madrid, Museo Nacional del Prado.

²⁶³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 161-162.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 162.

rigidez de los principios del purismo adquiridos de sus maestros. Terminó su formación en París, donde fue discípulo de François-Éduard Picot (1786-1868). Allí fue compañero de estudios de Cabanel y los hermanos Benouville, por quienes fue influenciado, y copió obras modernas como el *Harem* de Delacroix²⁶⁵. De vuelta en Madrid, Manzano practicó con asiduidad la pintura de historia, en la que mantiene todavía un fuerte vínculo a la exactitud del dibujo y el acabado cuidado, detallado y perfilado; pero, por otro lado, las figuras de sus composiciones son muestra de naturalidad y realismo²⁶⁶. Sin duda, Manzano evoluciona en sus cuadros de historia desde la precisión del purismo hacia un eclecticismo más o menos realista en los valores tonales y cromáticos. Esta veta realista se muestra también en los retratos, y aún con más fuerza en sus tipos costumbristas, como *Un chiquillo sentado 1859*, que supone un claro precedente del giro que hacia el realismo y hacia Velázquez experimentarían los pintores más jóvenes de su generación y de las siguientes²⁶⁷.

El madrileño Lorenzo Vallés (1831-1865) estudió en San Fernando y viajó pensionado a Roma, donde residió habitualmente, practicando la pintura de género y ocasionalmente la de historia, como en *La demencia de Doña Juana de Castilla*²⁶⁸, que Reyero y Freixa relacionan con el *Testamento de Isabel la Católica* de Rosales²⁶⁹, con el que comparte la diagonal que las figuras ocupan sobre el suelo y un sabio empleo de la luz. Aunque no lo pone en práctica en todas sus obras, es capaz de relacionar los valores de claroscuro y color con gran verosimilitud.

De Dióscoro Puebla Tolín (Melgar de Fernamental, Burgos, 1832-Madrid, 1901), discípulo de Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera, compañero y amigo de algunos de los renovadores de la pintura española de los años sesenta y setenta, puede decirse que optó deliberadamente por un estilo heredero del purismo nazareno, cuando ya la pujanza de esta tendencia declinaba. Pese a eso, Puebla consiguió sonados éxitos, como la primera medalla por el *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, y gozó de una posición de prestigio, que culminó con el cargo de director de la Academia de San

²⁶⁵ NAVARRO, Carlos G.: "Víctor Manzano", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 479.

²⁶⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 150.

²⁶⁷ DÍEZ, José Luis, " Víctor Manzano, *Un chiquillo sentado*, cat. n.º 34", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 198.

²⁶⁸ 1866, Madrid, Museo Nacional del Prado.

²⁶⁹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 169.

Fernando. José Luis Díez señala, a propósito de la obra *Las hijas del Cid, del romance XLIV del "Tesoro de Romanceros" 1871*, la falta de aprecio que sufrió esta obra debido a su estilo de purismo tardorromántico, en un momento en que ya los pintores de historia estaban empleando una factura más suelta y un estilo más realista²⁷⁰. En contraste, la obra premiada en primer lugar en la exposición de 1871 fue *La muerte de Lucrecia*, de Rosales, cuya falta de acabado generó un considerable enfrentamiento en el jurado, pero no llegó a impedir su éxito. El caso es revelador, toda vez que este desfase estilístico se produce respecto de sus propios compañeros de generación, cuando Puebla aún no ha cumplido los cuarenta años, y cuando le queda la mayor parte de su carrera por delante. Además de la pintura de historia, Puebla pintó temas mitológicos, en los que realizó provocadoras imágenes de bacantes; escenas de género que combinan el pintoresquismo romántico con lo anecdótico; y una buena cantidad de retratos, algunos de gran calidad²⁷¹. Como buen heredero del purismo académico, Puebla fue diestro pintando paños plegados, firme con el dibujo, resulta algo primitivo y poco natural en las composiciones, a las que suele dotar de ritmo, y tiene un sentido poco armónico del color²⁷². Carlos Reyero señala que a lo mejor su falta de destreza técnica y su orientación arcaizante resulten de alguna manera modernos²⁷³. Quizá se refiere a la línea moderna de Henri Rousseau (1844-1910) llamado "el Aduanero", o a los planteamientos de recuperación de aspectos visuales de la Edad Media que propuestos por movimientos vanguardistas del cambio de siglo.

José Casado del Alisal (Villada, Palencia, 1832-Madrid, de 1886), fue alumno Federico de Madrazo en la Escuela de San Fernando en Madrid, y marchó pensionado a Roma en 1855. Durante este periodo de estancia en Italia, su obra estuvo fuertemente influida por el purismo académico²⁷⁴. En 1860 remitió a la Exposición Nacional el cuadro *Los últimos momentos de Fernando IV el emplazado*²⁷⁵, de composición simple y gestualidad acentuada, académico, aunque con un incipiente realismo²⁷⁶. Casado obtuvo por esta obra una primera medalla, que le permitió prorrogar su pensión, marchándose a

²⁷⁰ DÍEZ, José Luis, "Dióscoro Puebla, *Las hijas del Cid, del romance XLIV del "Tesoro de Romanceros"*, cat. n.º 45, en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 235. Aunque Carlos Reyero (REYERO-FREIXA, 1999, p. 154) indica que la obra fue premiada en la Exposición Nacional de 1871, Díez no hace referencia a ello, y Pantorba tampoco cita el cuadro entre las veintisiete medallas que se concedieron en la modalidad de pintura de esta Exposición.

²⁷¹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 154.

²⁷² *Ibid.*, p. 152.

²⁷³ *Ibid.*, p. 153.

²⁷⁴ NAVARRO, Carlos G.: "José Casado del Alisal", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 468.

²⁷⁵ Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5728.

París. Además, recibió el encargo de realizar para el Congreso de los Diputados el gran lienzo *El juramento de las Cortes de Cádiz*²⁷⁷. En la capital francesa realizó Casado la obra más emblemática de su carrera, *La rendición de Bailén* 1864, que toma elementos compositivos de *La rendición de Breda* de Velázquez²⁷⁸. José Luis Díez señala la influencia de la pintura coetánea francesa en la técnica vaporosa y el colorido brillante que "suaviza los contornos de las figuras, modeladas a través de la luz y un marcado claroscuro"²⁷⁹; así como en el realismo intenso e inmediato de los uniformes de los personajes²⁸⁰, que contrastan con la técnica de *Los últimos momentos*, pintado poco antes según los principios del purismo.

Tras el éxito de esta obra, Casado se estableció en Madrid, donde practicó el género del retrato y fue profesor en San Fernando²⁸¹. A partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, y más aún al marchar a Roma en 1874, como director de la Academia de España, Casado



José Casado del Alisal, 1864, *La rendición de Bailén*.
338 cm x 500 cm, óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Prado, P0- 4265

se dedicó con intensidad a la pintura de género, como *La Tirana*²⁸². Aún realizó estando en Roma una importante pintura de historia, *La leyenda del rey Monje*²⁸³, que envió a la Nacional de 1881. La obra, de gran habilidad técnica, pone en juego la vertiente de dramatismo truculento que en ocasiones transitaba la pintura de historia. Al conseguir tan sólo una mención honorífica, se sintió decepcionado y dimitió de su cargo en Roma. Al final de su vida trabajó en la decoración de una capilla en la basílica de San Francisco el Grande de Madrid. Su obra más importante en este conjunto es la *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo*.

²⁷⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 154.

²⁷⁷ Madrid, Congreso de los Diputados.

²⁷⁸ DÍEZ, José Luis, "José Casado del Alisal, *La rendición de Bailén*, cat. n.º 43", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, pp. 227-228.

²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 228.

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 229.

²⁸¹ NAVARRO, Carlos G.: "José Casado del Alisal", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 468.

²⁸² Madrid, Museo Nacional del Prado.

Arias de Cossío señala que Casado del Alisal encarna en su pintura el ideal de los moderados, es decir, de la alta burguesía, los terratenientes y altos funcionarios²⁸⁴. En efecto, se identificó con los sectores conservadores, por lo que mantuvo cierta rivalidad con Antonio Gisbert, próximo a la ideología liberal²⁸⁵. La rivalidad, política aparte, también era pictórica, pues dentro de eclecticismo realista que ambos practicaron, el estilo de Gisbert era menos pictoricista, más frío y académico, con similitudes de los pintores de historia alemanes y franceses; mientras que Casado era pictoricista, realista y colorista²⁸⁶. Ráfols, por su parte, señala que Casado se consideraba a sí mismo un pintor ecléctico²⁸⁷.

Alejo Vera y Estaca (Viñuelas, Guadalajara, 1834-1923) discípulo de Federico Madrazo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, mantuvo durante toda su larga carrera artística una línea fiel al academicismo, dentro del cual poseyó una notable habilidad, siendo escasamente influido por el devenir progresivamente naturalista de la escena nacional e internacional. Las pinturas de su primera época, entre las que se encuentra uno de sus cuadros más conocidos, *Entierro de San Lorenzo*²⁸⁸, que obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de 1862, muestran una religiosidad intimista que se corresponde con la estética nazarena. La figura del santo está tratada con cierto realismo, y la túnica de la figura en primer plano revela el especial cuidado que ponían los puristas en las indumentarias y sus pliegues; el resto de las figuras están, no obstante, peor valoradas. Ráfols señala que Vera "*supo con su sensibilidad romántica aprender cuanto hubiera de positivamente útil en puristas y nazarenos*"²⁸⁹, a lo que añade que "*sintió el tema religioso con delicada sensibilidad romántica*"²⁹⁰. Reyero y Freixa explican que su purismo inicial se enriqueció con la moda clasicista británica cuyo mejor representante fue Alma Tadema, sin dejar por ello de ser convencional y estereotipado. Finalmente, señalan una época madura, representada por su obra *Numancia*²⁹¹, premiada con la primera medalla en la Exposición Nacional de 1881, todavía se mantiene fiel a los recursos narrativos, compositivos y cromáticos del academicismo, aunque en las figuras

²⁸³ Madrid, Museo Nacional del Prado.

²⁸⁴ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 44.

²⁸⁵ NAVARRO, Carlos G.: "José Casado del Alisal", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 468.

²⁸⁶ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 271.

²⁸⁷ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 142.

²⁸⁸ 1862, Museo Nacional del Prado, depositado en el Ayuntamiento de Huesca.

²⁸⁹ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 142.

²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 279.

puede percibirse una ejecución más realista que la empleada en las dos décadas anteriores. Vera mantuvo sus planteamientos pictóricos en la línea de los cánones académicos, sin introducir apenas cambios estilísticos, pese a la evolución naturalista de la escena artística. Por este motivo, Vera, que comenzó practicando una pintura de cronología ligeramente desfasada, aparece en las primeras décadas del siglo XX como una figura fuera de su tiempo²⁹².

Vicente Palmaroli González (Zarzalejo, Madrid, 1834-1896) se formó en el taller de su padre, el litógrafo Gaetano Palmaroli (1801-1853) y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Protegido desde su juventud por los ambientes cortesanos, se estableció en Italia en 1857 con Rosales y Luis Álvarez Catalá. En la Exposición Nacional de 1862 consiguió una medalla de primera categoría por *Pascuccia* y otra de segunda categoría por *Sacra Conversazione*²⁹³. Volvió a obtener otra primera medalla por el *Sermón en la Capilla Sixtina* en la Exposición Nacional de 1866, fecha en que se casa y se instala en Madrid²⁹⁴. Vuelve a repetir primera medalla en la Nacional de 1871 con una de sus obras más conocidas, *Los enterramientos de la Moncloa*²⁹⁵. En 1872 es nombrado académico de San Fernando, y al año siguiente, con la marcha de Amadeo I y la llegada de la primera república, se marcha a vivir a París, donde desarrolla una fecunda producción de *tableautins* siguiendo la moda de Fortuny²⁹⁶. En 1883 es nombrado director de la Academia Española en Roma, y retorna a Madrid diez años después. En 1894 es nombrado director del Museo del Prado. José Luis Díez señala a Palmaroli como uno de los pintores españoles más versátiles de su generación, y cita como muestra sus inicios dentro del purismo tardorromántico, su exitosa faceta como pintor de historia, su pintura religiosa, su dedicación al *tableautin*, en la que cimentó su fama y su holgada posición económica, sus escenas de género de la vida mundana, su fecunda carrera de retratista, y su obra última basada en postulados simbolistas²⁹⁷. A propósito de los retratos, Díez se refiere a los de corte y aparato, como los de la *Duquesa de Bailén*²⁹⁸ y el de *El rey*

²⁹¹ 1880, Museo Nacional del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Soria.

²⁹² REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 230-231.

²⁹³ Madrid, Palacio Real.

²⁹⁴ NAVARRO, Carlos G.: "Vicente Palmaroli", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 481.

²⁹⁵ Madrid, Ayuntamiento.

²⁹⁶ NAVARRO, Carlos G.: "Vicente Palmaroli", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 482.

²⁹⁷ DÍEZ, José Luis, "Vicente Palmaroli, *Concepción Miramón*, cat. n.º 77", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 334.

²⁹⁸ Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4717.

*Amadeo I de Saboya*²⁹⁹, y se detiene en el de *Concepción Miramón* 1889, de carácter privado, en el que emplea un lenguaje muy personal asimilado en su juventud junto a Rosales. Utiliza en esta obra una paleta restringida, y una factura suelta y desenvuelta, de amplias y enérgicas pinceladas, dejando partes abocetadas, como las manos o la indumentaria³⁰⁰, e incluso sin aplicación de pintura en algunas partes del fondo.

Antonio Gisbert (Alcoy, 1834-París, 1902) se formó en la Academia de San Fernando de Madrid, y fue después pensionado a Roma desde 1855 a 1858³⁰¹ o 1860³⁰². Fue uno de los grandes representantes de la pintura de historia en las Exposiciones Nacionales, y su trayectoria fue, como hemos dicho, paralela en muchas ocasiones a la de Casado del Alisal, su rival artístico y político, con quien coincide en buena parte de las actividades artísticas que jalonan su carrera. Su primer gran triunfo fue la primera medalla en la Exposición Nacional de 1858 por *Últimos momentos del príncipe don Carlos*³⁰³, con una composición habitual en el género, y una ejecución que recuerda al academicismo francés, especialmente a Delaroche, de superficie primorosamente acabada³⁰⁴. Volvió a repetir primera medalla en la Exposición Nacional de 1860 con *Los comuneros de Castilla*³⁰⁵, que sería decisiva en su carrera por la interpretación que se hizo de su temática en clave liberal³⁰⁶. Su ejecución es ajustada al dibujo y de contornos bien delimitados, con dominio de las calidades de las telas³⁰⁷ y un cromatismo que podríamos definir como convencional, organizado en grupos, que remite a la pintura de principio de siglo. Estos grupos en que hace su aparición el color son cuatro, el blanco y el negro (al cual se asimila el tierra sombra), con bastante presencia



Vicente Palmaroli, 1889, *Concepción Miramón*.
101,5 cm x 61 cm, óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Prado, P0- 4536

²⁹⁹ Madrid, Museo Nacional del Prado, P-6704.

³⁰⁰ DÍEZ, José Luis, "Vicente Palmaroli, *Concepción Miramón*, cat. n.º 77", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 336.

³⁰¹ NAVARRO, Carlos G.: "Antonio Gisbert ", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 472.

³⁰² REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 157.

³⁰³ Madrid, Palacio del Pardo. NAVARRO, Carlos G.: "Antonio Gisbert ", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 472.

³⁰⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 157.

³⁰⁵ Madrid, Congreso de los Diputados.

³⁰⁶ NAVARRO, Carlos G.: "Antonio Gisbert ", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 472.

gracias a la indumentaria de los frailes; los grises fríos y azules del fondo; los tierras del primer término, que incluyen ocres y tierras rojas puros y saturados; y los rojos, amarillos, azules y verdes de las ropas de los personajes del primer término. Estos grupos se separan entre sí, con pocos colores que hagan transición de los unos a los otros. Tras el éxito de *Los comuneros*, Gisbert marchó a París, donde pintó *María de Molina presentando a su hijo a las cortes de Valladolid*³⁰⁸, un encargo del Congreso paralelo al mencionado *Juramento de Casado*, y *El desembarco de los puritanos en América del Norte*³⁰⁹, por el que obtuvo, por tercera vez, primera medalla en la Nacional de 1864. El estilo de este cuadro remite al siglo XVII holandés, especialmente a Rembrandt; es una demostración del tipo de pintura en el que el cromatismo, que distingue entre primer término y la lejanía de manera convencional; cede casi todo el protagonismo al claroscuro, muy atractivo pese a ser convencional. En lo tocante al dibujo, el cuadro tiene algunos desajustes de proporciones entre las figuras. Durante el breve reinado de Amadeo I de Saboya, Gisbert realizó retratos oficiales del monarca. Desde la Revolución de 1868, Gisbert dirigió el Museo del Prado, cargo que dejó en 1873, tras la Restauración borbónica en la figura de Alfonso XII, que motivó su abandono definitivo de España para instalarse en París. Desde entonces se dedicó sobre todo a la pintura de género e incluso a los *tableautins*, pero todavía realizó dos importantes encargos de pinturas de historia, *La salida de Colón desde el Puerto de Palos*³¹⁰; y *El fusilamiento de Torrijos*³¹¹, considerada su obra más importante, encargada por el gobierno de Sagasta. La composición, que puede relacionarse con *El entierro en Ornans* de Courbet, sitúa a los protagonistas de la escena frente al espectador, en una distribución casi paralela al plano del cuadro. De nuevo, la ejecución mantiene su fidelidad al dibujo, aunque los contornos son más suaves que en los cuadros de su juventud. El cromatismo es neutro y frío, de nuevo ordenado en grupos de manera convencional, y está dominado por tierras matizados, grises y azules grisáceos. El claroscuro, los detalles y el acabado son muy realistas, lo que potencia el efecto dramático de la escena, intenso y contenido a la vez.

Luis Álvarez Catalá (1836-1901) se formó en la Academia de San Fernando, y viajó después a establecerse en Roma con Rosales y Palmaroli. Fue premiado en las

³⁰⁷ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 157.

³⁰⁸ Madrid, Congreso de los Diputados.

³⁰⁹ Madrid, Senado.

³¹⁰ Washington, Capitolio.

³¹¹ Madrid, Museo Nacional del Prado.

Exposiciones Nacionales con varios lienzos de historia (*El sueño de Calpurnia*, medalla de 2ª en 1862³¹², *La silla de Felipe II*). También hizo pintura religiosa y retratos³¹³, pero practicó sobre todo la pintura de género preciosista, con temas galantes ambientados en el siglo XVIII, los conocidos *casacones*, que tuvieron un notable éxito comercial. Fue director del Museo del Prado³¹⁴.

Eduardo Rosales

Puede considerarse a Eduardo Rosales (Madrid, 1836-Madrid, 1873), como el representante más joven de esta primera generación de pintores de historia, aunque también hay elementos innovadores en su pintura que invitan a enfocar el análisis de su obra desde una óptica más moderna, separado de los pintores que hemos tratado. Rosales se formó como artista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde fue discípulo de Luis Ferrant y de Federico Madrazo, "*quien, por cierto, no vislumbró el singular talento del joven*"³¹⁵. En Bellas Artes tuvo Rosales por compañeros, entre otros, a Vicente Palmaroli y a Alejo Vera, a quienes le uniría una intensa amistad el resto de su vida³¹⁶. Su vida estuvo marcada por la pobreza y la tuberculosis, que le impidieron realizar su obra con regularidad y extensión. En el año 1856, como hacía con otros estudiantes aventajados en situación de necesidad, José de Madrazo le proporcionó a Rosales trabajo para ayudarlo a continuar su formación³¹⁷. Ese mismo año colabora en la parte de gráfica de la *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado del Escorial*³¹⁸. También en 1856 pinta el *Retrato de Blas Martínez Pedrosa*, en el que muestra una sólida formación, con una técnica dura, basada en el dibujo y de pincelada fundida, característica del academicismo. En agosto de 1857 viaja en compañía de Luis Álvarez y Vicente Palmaroli para establecerse en Roma. Alejo Vera declinó unirse al grupo por imposibilidad económica, y acudió a la ciudad eterna en 1859³¹⁹. Rosales, en la misma situación, aceptó la ayuda de sus amigos y fue con ellos. En el viaje hacia Italia mostró su admiración por el cuadro de León Cogniet

³¹² PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 73

³¹³ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 276.

³¹⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 163.

³¹⁵ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 143.

³¹⁶ RUBIO GIL, Luis: *Eduardo Rosales en las colecciones privadas*, (cat. exp.), Zaragoza, Ibercaja, 2000, p. 14.

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 16.

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 17.

(1794-1880), *La hija de Tintoretto*, en Burdeos, y por el de Paul Delaroche *Cromwell mirando el cadáver de Carlos I* en el Museo de Nimes, ambas pinturas de historia de aire ecléctico y barroco, con presencia de cadáver incluida.

Al llegar a Italia, Álvarez, Palmaroli y Rosales viajan por el país. Rosales muestra su admiración por el renacimiento florentino. También manifiesta una inmediata atracción por la obra de Rafael, muy apreciado entonces por el academicismo en Madrid³²⁰. Los tres amigos llegan a Roma en octubre de 1857, y Rosales escribe a su hermano: "*Estoy convencido de que mi porvenir depende de pintar ahora un cuadro*"³²¹, refiriéndose a hacer una obra importante dentro de la pintura de historia, que le dé a conocer y le abra la puerta a los encargos y los ingresos económicos. Mientras tanto, solicita permiso para copiar una *Magdalena* en la galería Borghese cuya venta le proporcione algún ingreso³²². En los años siguientes las copias de cuadros de diferentes museos romanos son una de sus principales fuentes de subsistencia. En el otoño de 1858 su enfermedad le lleva a ingresar por vez primera en el Hospital de Montserrat, fundado por la reina Isabel II para auxiliar a los peregrinos españoles enfermos. A partir de entonces, en año y medio permanece hospitalizado más de siete meses³²³. En 1859 recibe una pensión de gracia, insuficiente para liberarle completamente de su labor de copista, pero que le permite simultanear ésta con el ejercicio de su propia pintura³²⁴. Al salir del hospital, en 1859, viaja al balneario de Panticosa por recomendación médica. De camino al balneario realiza un transparente para la fiesta de Santa Cecilia en Irún, aunque previamente "*ni había hecho transparentes ni sabía el procedimiento*"³²⁵. De vuelta en Roma, reemprende el trabajo que prepara para justificar el aprovechamiento de la pensión. El planteamiento y desarrollo de este cuadro, *Tobías y el ángel*, causa un sinfín de problemas al pintor, que trabaja en él durante tres años y finalmente deja inconcluso en el estado avanzado en que puede verse en el Museo del Prado³²⁶. El cuadro muestra una fuerte influencia del purismo nazareno y de la atracción que Rosales siente por Rafael; aunque quizá también el deseo de agradar al ambiente purista del ámbito de Federico Madrazo, Carlos Luis de Ribera y la Academia de San Fernando. A diferencia

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 31.

³²⁰ *Ibíd.*, pp. 24-26.

³²¹ *Ibíd.*, p. 27.

³²² *Ibíd.*, p. 28.

³²³ *Ibíd.*

³²⁴ *Ibíd.*, p. 31.

³²⁵ *Ibíd.*

de las tonalidades pardas preferidas del academicismo madrileño, Rosales opta por tonalidades frías, en las que los grises verdosos y los violáceos dominan sobre los tierras del joven Tobías. La influencia purista de los nazarenos alemanes puede detectarse en su obra hasta 1863, si bien esta influencia está siempre matizada por un tratamiento naturalista de la luz y por una paleta clara. El propio pintor escribe al respecto:

"En 1857 hizo su viaje a Roma: aquí pasó 9 años perdidos [lastimosa (*palabra tachada*)] extraviado por la influencia del arte italiano hasta que (*una feliz casualidad*) vuelto en sí conoció su error, [coincidiendo (*palabra tachada*)] en esta época quiso hacer un S. Rafael con Tobías cuadro que no llegó a concluir... (*línea ininteligible*)... le hizo pensar en su vocación por los estudios realistas y entonces empezó (*palabras tachadas ininteligibles*) el estudio de la naturaleza dando completamente al olvido las clásicas teorías, entonces hizo su verdadero 1er. cuadro de H^a"³²⁷.

Respecto al plan de hacer de este cuadro de historia escribe en septiembre de 1860:

"Todavía no estoy decidido sobre el asunto que trataré [...] tengo que pensarlo mucho de antemano y recoger datos, porque es asunto peliagudo el de la elección del asunto, y sería cuestión que ya tendría resuelta si tuviera por aquí una biblioteca; de todos modos luego que me haya decidido pienso emprender el cuadro sobre la marcha y no me pesará de emplear en él los dos años que me restan de pensión"³²⁸.

En efecto, la elección del tema era tema peliagudo y, en febrero de 1861 Rosales seguía sin decidirse al respecto:

"Yo quisiera encontrar un asunto de partido, bajo el punto de vista artístico, y de gran significación en nuestra Historia y hasta que lo encuentre no pararé"³²⁹.

En vista de los problemas con *Tobías y el ángel*, Rosales decide enviar una copia de Giovanni Antonio Razzi (1477-1549), "el Sodoma", *La impresión de las llagas de Santa Catalina*³³⁰, y viaja a Siena para realizarla. Además, copia una Eva del mismo autor

³²⁶ DÍEZ, José Luis, "Eduardo Rosales, *Tobías y el ángel*, cat. n.º 35", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 199.

³²⁷ ROSALES, Eduardo, cit. en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 35.

³²⁸ *Ibíd.*

³²⁹ *Ibíd.*, p. 36.

³³⁰ La Coruña, Museo de Bellas Artes.

para sí mismo. A lo largo de estos años recibe de vez en cuando encargos de retratos, como los del señor y la señora Blanc³³¹.

Ese mismo año de 1861 viaja a Florencia, donde asiste a la Exposición Nacional con la que los representantes del nuevo gobierno pretenden promover el nacimiento de un arte nacional representativo de la nueva Italia³³². En esta exposición participan, entre otros, los *macchiaioli*. Rosales escribe a Palmaroli a propósito de los pequeños cuadros de los innovadores italianos:

"[...] entre un enjambre de verdaderos mamarrachos, hay un par de docenas, que no llegarán, de cuadros regulares, todos chiquititos y afrancesados [...] pero tan desdibujados y *sans façon* que más bien parecen mosaicos de pintas"³³³.

En el año 1862, su enfermedad, su trabajo como copista y el que había realizado para cumplir con la pensión no le habían permitido pintar el cuadro de historia que planeaba enviar a nuestra Exposición Nacional de Bellas Artes. Decidió entonces enviar *Nena*³³⁴, una obra de formato medio de una niña sentada, que no entró en el catálogo, rechazada por inconclusa, y "*se admitió a última hora mediante la influencia del poeta Manuel de Palacio*"³³⁵. Rubio señala que la técnica del cuadro, "*difuminada y suave, es característica de estos primeros años de la pintura que Rosales ejecuta en Roma*"³³⁶. Aunque la definición general de la figura y del gato son las habituales en la época, hay en efecto zonas difusas, sin lógica aparente, en el rostro de la chica. En contraste, el regazo de la chica, iluminado con una fuente de luz puntual, muestra una definición de contrastes de claroscuro marcados con dureza. Por este razón, y por el motivo, recuerda al *Joven mendigo*³³⁷ de Murillo y, aunque más vagamente, a los realistas franceses³³⁸. El escritor

³³¹ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 33.

³³² POPPI, Claudio: "Memoria e sentimento nel segno di Domenico Morelli", en POPPI, Claudio y BERTONE, Virginia: *Domenico Morelli, il pensiero disegnato. Opere su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino*, (cat. exp.), GAM, Turín, Italia, 2001, p. 12.

³³³ Rosales a Vicente Palmaroli, 19 de septiembre de 1861, cit. en LÓPEZ FERNÁNDEZ, María: "Fortuny y los *macchiaioli*: frente a la pintura comercial", pp. 95 y ss., en AA. VV.: *Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia*, Madrid, Fundación Mapfre, 2013, p. 97.

³³⁴ Óleo sobre lienzo, 95 x 75,5 cm, colección particular.

³³⁵ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 40.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ 1645-1650, óleo sobre lienzo, París, Museo del Louvre.

³³⁸ Podemos ver esa definición dura marcada por el contraste de claroscuro en, por ejemplo, la obra de Courbet *Bonjour, Mr. Courbet*, 1854, Montpellier, Musée Fabre, aunque en *Nena* nos hallamos en un interior y en el Courbet en un fingido exterior.

Juan Valera destaca su entonación, y Manuel de Palacio le escribe unos versos, de los que tan sólo cuatro nos atañen:

"Pues su color y dibujo
recuerdan que todavía
hay quien busca inspiraciones
en la buena escuela antigua"³³⁹.

Nena pasa bastante desapercibida en la Exposición, pero la condesa viuda de Velle la adquiere y encarga a Rosales una pareja, que el pintor realiza en enero de 1863: *Angelo*, hoy desaparecido³⁴⁰.

El año anterior ha pintado *Ciociera*, una obra con pincelada suelta y factura sintética, muy distante del romanticismo purista madrileño. De nuevo, las características de la obra, como motivo, iluminación, paleta y, sobre todo, factura, recuerdan a la obra de Corot, Barbizon y Courbet. Rubio señala esa filiación, y vuelve a citar un parentesco con Courbet en el *Autorretrato* de 1863, que también recuerda el retrato de *Chopin* de Delacroix, y el tratamiento de la materia de Velázquez. En cualquier caso, de la crítica reproducida anteriormente de los *macchiaioli*, y de las características de los cuadros señalados, parece indudable que Rosales conocía la pintura innovadora francesa y la sentía cercana, acaso porque había en ella cierta veta española. No podemos dejar de cuestionarnos a qué se refiere exactamente cuando en una de las citas precedentes, Rosales emplea el término realista enlazado con el estudio de la naturaleza y en oposición a las *clásicas teorías*.

En dos cartas del año 1862 hace alusión al momento en que Isabel la Católica redacta su testamento como tema preferido para hacer el cuadro que resuelva su porvenir, tal como había escrito a su hermano en 1857. En una de ellas dice además que "*el boceto que tenía hecho me lo ha comprado el Embajador, que vino al estudio y le gustó*"³⁴¹. A final del invierno de 1863 termina con las dudas, y comienza a preparar la realización del cuadro mandando hacer unos trajes "*que me van a costar un sentido*"³⁴² y buscando un estudio. Otros preparativos son la petición de un retrato de la reina Isabel a Luis Ferrant, que su maestro le envía; la realización de un boceto de cabeza de una mujer moribunda, quizá del Hospital de Montserrat; apuntes de muebles de la época y calcos del Cardenal

³³⁹ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 40.

³⁴⁰ *Ibíd.*, p. 41.

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 47.

Cisneros, y la lectura de historiadores modernos, cronistas antiguos, y del propio testamento de la Reina Católica, junto a un número indeterminado de dibujos -se conocen aproximadamente una treintena- y unos pocos bocetos al óleo³⁴³. Volvemos ahora sobre la relación que hemos mencionado entre Courbet, el realismo y Rosales, con una cita de cierta extensión:

"Se ha dicho que las observaciones que le hizo Carolus Duran [...] sobre el *Testamento* hicieron que Rosales las tuviera en cuenta al elaborar el boceto definitivo. La única fuente para tal aseveración es la de Martín Rico en *Recuerdos de mi vida* que ha sido mal interpretada. Textualmente dice Martín Rico:

"Mucho influyó en el cambio que hizo Rosales la amistad con Carolus Duran. Palmaroli y Vera, que querían que siguiera haciendo la pintura religiosa del 1400, al ver el cambio que hizo no les gustó mucho; pero el tiempo dio la razón a Rosales, y también a ellos les convenció" (pág. 84).

Martín Rico se refiere al cambio que Rosales hizo al pasarse del nazarenismo a pintar según le dictaba su genio y en este cambio sí pudo influir el pintor francés, no constando que éste le hiciera observaciones sobre el *Testamento*³⁴⁴.

En efecto, del fragmento anterior no se desprende que Duran interviniese en el planteamiento del *Testamento*, pero sí en el cambio de orientación de Rosales hacia el abandono de las *clásicas teorías* (léase purismo o academicismo) y a favor del estudio de la naturaleza y el realismo. Para entender todo el sentido de esta cita debemos recordar que Carolus Duran formó parte del círculo de Gustave Courbet, lo que nos obliga a pensar que la lucha entre naturalismo y purismo que aparece en el *Tobías* confluye con el interés de Rosales por el barroco realista español³⁴⁵ y por el realismo francés de ascendencia española. Tengan el valor que tengan estas influencias en el cambio de orientación de la trayectoria de Rosales, lo cierto es que el cambio tiene lugar antes del *Testamento*, como escribe el propio pintor. Debemos retener este momento, este cambio y sus factores como un momento crucial en el desarrollo de la pintura naturalista e innovadora española de la segunda mitad del siglo. El pintor alicantino Emilio Sala, uno

³⁴² *Ibíd.*

³⁴³ *Ibíd.*

³⁴⁴ *Ibíd.*, p. 48.

³⁴⁵ El barroco español, o Velázquez y Murillo, fue la elección principal del joven Rosales copista en el Prado.

de los protagonistas de ese desarrollo en las décadas de 1880 y 1890, se refirió al giro estilístico de Rosales:

"Abandonó formas del purismo romántico, en el que se formó, para realizar con romántico sentimiento una escena histórica basada en la representación del natural. Abandonó abstracciones e idealizaciones y, de manera naturalista, pintó un ambiente en penumbra, cual la habitación de una moribunda"³⁴⁶.

Aunque la influencia concreta de Carolus Duran en el *Testamento* es incierta, sí existen concomitancias entre este cuadro y *La hija del Tintoretto*, de Léon Cogniet, que había impresionado a Rosales al verlo en Burdeos durante su primer viaje a Italia³⁴⁷. En julio de 1863 viaja a España y recaba en Barcelona, donde visita a su hermano Ramón, más información para el cuadro del *Testamento*. Vuelve a mediados de octubre a Roma y comienza a pintar el cuadro. En el proceso, el pintor borra varias veces la figura del López de Cárrega hasta que consigue encajarla adecuadamente, y tiene también dificultades para caracterizar al rey Fernando³⁴⁸. Luis de Llanos señala otros detalles técnicos de interés, como el empleo del espejo negro en el que "*Eduardo consultaba a cada instante la marcha de su cuadro*"³⁴⁹; y también que la cama era en realidad "*un compuesto de tablas y palos de donde pendían informes pedazos de telas desgarradas*"³⁵⁰; o que la colocación en diagonal del lienzo en el pequeño estudio para dejar espacio a la cama llevó a que "*las figuras de la parte externa izquierda de lejos parecían estrechas y en realidad eran demasiado anchas. Defecto que corrigió más tarde*"³⁵¹. En septiembre de 1864 Rosales expone el cuadro en Roma, tras haber estado pintándolo durante un año. El cuadro viaja a continuación a Madrid para la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que recibe la primera de las cinco medallas de primera clase, habiéndose declarado desierta la medalla de honor. Entre los miembros del jurado están el Duque de Rivas, Carlos Luis de Ribera, Eduardo Cano y Federico de Madrazo. Las otras cuatro medallas de primera clase fueron para Antonio Gisbert, Pablo Gonzalvo, el francés Jules Worms, y José Casado del Alisal, por *La rendición de Bailén*³⁵². El

³⁴⁶ SALA, Emilio, citado en ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 49.

³⁴⁷ Rubio Gil señala que este hecho ha sido apuntado por varios críticos, especialmente por Xavier de Salas. RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 49.

³⁴⁸ *Ibíd.*, p. 50.

³⁴⁹ *Ibíd.*

³⁵⁰ *Ibíd.*

³⁵¹ *Ibíd.*

³⁵² PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 80.

historiador Francisco Gómez de Mercado y de Miguel ha señalado que la obra presenta, entre otros, tres importantes errores históricos: en el acto representado en el cuadro no estuvieron en realidad presentes el rey Fernando, ni doña Juana, y Cisneros no era entonces cardenal³⁵³. En su día, Pedro Antonio de Alarcón criticó el dibujo y el colorido, y valoró positivamente la composición y la perspectiva aérea; Gregorio Cruzada Villaamil le reprochó el alarde de brocheo largo y tendido como Velázquez, cuando éste antes de hacerlo había pintado cuadros detallados y duros. Hicieron críticas positivas Pi y Margall y Eusebio Blasco³⁵⁴. Rubio Gil destaca como cualidades formales de la obra la pintura empastada de pincelada valiente, amplia, franca y suelta que modela la forma; la composición de los personajes, dispuestos con cierta simetría en tres planos paralelos, con naturalidad, sin actitudes ni gestos teatrales, el espacio y la sensación del aire que difumina los contornos, la sobriedad de los pormenores, y el sentido del color, en el que señala el contraste entre el verde de la dalmática y el rojo de la vestimenta del rey, y el contraste de estos colores saturados con los tonos pardos y neutros del resto del cuadro. Finalmente, todos ellos contrastan a su vez con los blancos de la figura de la reina y su entorno³⁵⁵. Se trata, desde luego, de un empleo moderado e inteligente del contraste simultáneo en el color y el claroscuro.

El estado compró la obra por 50.000 reales, y además el pintor recibió varios encargos de retratos. En 1867, Rosales presentó el *Testamento* a la Exposición Universal de París con permiso del Estado. Allí consiguió la primera medalla de oro tras haber empatado en dos votaciones con Stefano Ussi (1822-1901) por la medalla de honor, que consiguió el italiano tras la intervención de Domenico Morelli. Además, Rosales fue nombrado por Napoleón III caballero de la Legión de Honor³⁵⁶.

Poco después del éxito del *Testamento* concibe Rosales el que sería su otro gran cuadro de historia, *La muerte de Lucrecia*, que pinta desde los primeros meses de 1867 hasta 1871, en que consigue de nuevo la primera medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En el proceso de realización del cuadro, Rosales se casa (1868) con su prima Maximina Martínez Pedrosa Blanco, y se mudan a España (1969), con ella embarazada. También en ese lapso temporal, pinta Rosales otros cuadros,

³⁵³ GÓMEZ DE MERCADO Y DE MIGUEL, Francisco: *Isabel I de España y Madre de América*, 1943, cit. en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 53.

³⁵⁴ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 53.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 52-54.

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 56-58.

entre ellos la *Presentación de don Juan de Austria al Emperador Carlos V, en Yuste*³⁵⁷; *Doña Blanca de Navarra es entregada al Capta del Buch*; Una alegoría de la música para el techo del marqués de Portugaleta y duque de Bailén; el célebre *Desnudo femenino (al salir del baño)*³⁵⁸; y retratos como *El violinista Pinelli*³⁵⁹ o el de *La condesa de Santovenia (La niña de rosa)*³⁶⁰. Dedicamos primero nuestra atención a este grupo de obras, antes de tratar con cierto detalle *La muerte de Lucrecia*.

El *Desnudo* está pintado sobre tela preparada en gris, que queda al descubierto en varios lugares. Su factura, con pinceladas largas y seguras, luces empastadas y sombras transparentes muy diluidas, es muy abocetada. No puede ser de otra manera, pues está pintado a tamaño natural en un sólo día, según escribe el propio pintor³⁶¹. La obra muestra el empleo frecuente de la espátula para limpiar, rascando, la pintura de algunas zonas.



Eduardo Rosales, 1871, *Concepción Serrano, luego condesa de Santovenia*.
163 cm x 106 cm, óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Prado, P0-4469

La *Presentación* supone una traslación de la manera de Rosales al formato *tableautin* practicado con éxito por Gérôme, Meissonier y Delaroche³⁶². Probablemente el pintor, con la responsabilidad de haber formado su propia familia, y la amenaza constante de su enfermedad, quiso probar suerte con la fórmula que había dado un éxito comercial y económico extraordinario a su amigo Fortuny. A diferencia del catalán, Rosales mantiene una factura suelta, menos trabajada en los detalles y las calidades. Pese a tratarse de una pintura de historia de gabinete, el pintor madrileño la preparó documentándose exhaustivamente y realizando numerosos apuntes³⁶³. En el cuadro contrastan los tierras, opacos con blanco en las luces y transparentes y diluidos en las sombras, con los colores muy saturados.

³⁵⁷ Madrid, Museo Nacional del Prado.

³⁵⁸ 1868, Madrid, Museo Nacional del Prado.

³⁵⁹ Madrid, Museo Nacional del Prado.

³⁶⁰ Madrid, Museo Nacional del Prado.

³⁶¹ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 66.

³⁶² *Ibíd.*, p. 75.

³⁶³ *Ibíd.*

El Retrato de *Concepción Serrano, luego condesa de Santovenia* 1871, es una obra que presenta características de factura, contraste y color que podemos encontrar en generaciones posteriores de pintores españoles, y de forma muy destacada en las obras de la generación del cambio de siglo, como en Pinazo, Sorolla o Zuloaga. Rubio destaca que parece estar pintado sin titubeos, confiándolo todo al color, extendido en grandes planos con pincelada segura, expresiva y sintética³⁶⁴. El cuadro supone una renovación del retrato ambientado en el paisaje -no pintado al aire libre-, practicado por los pintores de su generación y de la anterior³⁶⁵. En él, Rosales combina un fondo en tierras y pardos que obedece a la herencia del *chiaroscuro* tradicional con partes del cuadro que anticipan la factura que los pintores mencionados utilizan treinta años después.

En cuanto al *Retrato del violinista Pinelli*, está realizado en una gama que va desde los amarillos hasta los negros pasando por el rojo, sin salir en ningún momento de la gama de los tierras. El predominio es pardo y negro. Tiene un claroscuro muy acusado por la iluminación lateral que recibe el modelo, y presenta una factura muy abocetada, con zonas esfumadas y otras apenas trabajadas. El conjunto tiene un eco de los retratos de Delacroix³⁶⁶.

En la misma época que las obras anteriores, Rosales realiza varios trabajos preparatorios para un cuadro que nunca llevó a cabo, que debía representar la entrada de Amadeo I de Saboya en Madrid. Uno de ellos, *Vista del Museo del Prado y la Iglesia de San Jerónimo el Real (Fondo para la "entrada del rey Amadeo I de Saboya en Madrid")*³⁶⁷, es extraordinariamente interesante porque muestra con claridad las fases de su desarrollo: una base clara sobre la que se ha aplicado una capa de color tierra translúcido. A continuación se ha hecho un dibujo inicial de extraordinaria precisión y detalle, casi con seguridad pasado desde algún dibujo preparatorio previo. A partir de ahí, el pintor va pintando el cuadro por partes que tienen vocación de pintura terminada. Es decir, una pintura por partes que no responde en absoluto a la mayoría de los cuadros del pintor que estamos estudiando en esta fase de su trayectoria artística. Sin duda, una técnica que Rosales conocía bien, que probablemente utilizó con frecuencia en su trabajo como copista en Roma, pero que probablemente tenía muy abandonada al comienzo de la década de 1870. Es decir, se trata de una vuelta atrás, y de un caso, como la *Presentación*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

³⁶⁵ BARÓN, Javier, "Eduardo Rosales, *Concepción Serrano, luego condesa de Santovenia*", cat. n.º 42", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 226.

³⁶⁶ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 78.

³⁶⁷ Madrid, Museo Nacional del Prado, P- 6857.

de don Juan de Austria al Emperador Carlos V, en Yuste, del eclecticismo que con frecuencia practicaron los pintores del siglo XIX. Rubio señala, tras citar la coincidencia en el tiempo de la *Lucrecia* y el *Carlos V*, que

"aunque en la trayectoria de Rosales se podrían señalar etapas en su progresivo acercarse a la esencia de lo pictórico, ejemplos como el presente o la *Mujer saliendo del baño*, descabalan cualquier sistematización cronológica evolutiva posible"³⁶⁸.

Sin duda, la citada *Vista* para el cuadro de Amadeo I de Saboya puede sumarse a este grupo de obras -y otras- como muestra de eclecticismo absoluto.

Volvamos ahora a *La muerte de Lucrecia*, que hemos mencionado anteriormente, su segunda y última pintura de historia de gran formato. Rubio Gil nos informa de que

"El cuadro fue muy meditado por Rosales, aunque no realizó tantos dibujos y bocetos como para el Testamento. Su minucioso estudio, no obstante, le llevó a dirigir personalmente la construcción de la silla *curul* que aparece en la pintura. Trabajó en el cuadro años ininterrumpidos"³⁶⁹.

El propio Rosales escribió en 1867 que

"Las dificultades de éste son infinitamente mayores que las del otro, en que pude estudiarlo con calma, porque las figuras estaban todas en perfecto reposo, y en éste es acción todo y de una dificultad inmensa; el grupo del padre y el marido que sostiene a Lucrecia moribunda en sus brazos es terrible, porque en el natural no lo puedo ver más que tres o cuatro minutos..."³⁷⁰.

La factura es muy abocetada en algunas partes del cuadro, especialmente en las vestimentas. La pincelada es amplia y suelta, espontánea, y estas características potencian la energía de la acción de la escena. El grupo central es un montón confuso de telas y miembros, en el que se destacan del resto tan sólo el brazo, la cabeza y el busto de Lucrecia; y la cabeza del padre y su pierna derecha.

El escaso acabado de la obra motivó críticas negativas de Manuel Cañete y de Francisco María Tubino³⁷¹, pero resultan especialmente interesantes las deliberaciones del jurado. Merece la pena retomar la descripción de Luis Rubio:

³⁶⁸ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 76.

³⁶⁹ *Ibíd.*, p. 70.

³⁷⁰ *Ibíd.*, p. 63.

³⁷¹ *Ibíd.*, p. 72.

"Simeón Ávalos, miembro del jurado, contando con el apoyo de otros vocales, Germán Hernández y Ponciano Ponzano, argumentó que si al conceder tal distinción a la obra de Rosales no se premiaba al mismo tiempo a un modo especial de pintar que podría influir de manera funesta a la suerte futura del arte; pues la decisión del jurado pronunciándose a favor de una Escuela o modo de hacer daría por resultado que todos los principiantes aceptaran como buena o como oficial la forma de la que hubiera sido premiada"³⁷².

El mismo Luis Rubio contesta afirmativamente las teorías de Ávalos al decir "*Y así era. Los fallos del jurado influyeron al señalar el gusto artístico y de modo decisivo consagraron la pervivencia de la 'pintura de historia'*"³⁷³. Y vuelve a dar la palabra a otro de los miembros del jurado, que replicaba a Ávalos que los señores jurados

"debían votar con completa independencia y teniendo en consideración el mérito real de las obras. El Jurado no puede ni debe fomentar ninguna Escuela; [...] No debe porque [...] cualquier idea preconcebida acerca de determinado estilo, tendería a establecer un arte oficial, reglamentario, fuera del cual no habría salvación para el artista, matando con este precedente la libertad del Arte, manantial inagotable de toda inspiración... favoreciendo, por el contrario, el camino seguro del amaneramiento, lo convencional y la rutina"³⁷⁴.

Hemos querido reflejar estas opiniones de los miembros del jurado porque manifiestan con claridad las posturas polarizadas que marcaron la deriva de enfrentamiento entre el planteamiento académico y oficial del arte, conservador, por un lado; y los planteamientos innovadores a lo largo de casi todo el siglo XIX. Este enfrentamiento tuvo su arena privilegiada precisamente en la capacidad sancionadora del jurado de los Salones franceses o, en nuestro país, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Como puede apreciarse, la cuestión de la calidad de las obras individuales se solapaba con la lucha por imponer en la escena artística el tipo de arte preferido por los jurados, que en conjunto privilegiaban los planteamientos conservadores, sancionados por la tradición reciente.

³⁷² *Ibíd.*

³⁷³ *Ibíd.*

³⁷⁴ *Ibíd.*

Francisco Bañares, secretario del jurado, se sumaba a los primeros al decir que la ejecución no era acertada, que la composición adolecía de claridad, que presentaba incorrecciones anatómicas y, en definitiva, que era más un boceto que un cuadro. Federico de Madrazo y Gabriel Maureta, amigos de Rosales, atribuyeron los errores a la libertad del artista. Finalmente el cuadro consiguió la primera medalla, pero la crítica atacó al cuadro por los mismos motivos, especialmente la falta de acabado.

Rosales, dolido por no haber recibido la medalla de honor y por las críticas recibidas, escribió una defensa de los valores de su cuadro un texto que es también, de paso, un desafío al jurado y un manifiesto, aunque al parecer no llegó a enviarlo:

"Al decir de la mayoría, mi cuadro es un cuadro no concluido y por tanto una obra defectuosa y digna de censura; convengo en parte en ello, pero no en todo, el cuadro no está terminado, pero el cuadro está hecho; si le falta por hacer un pie, una mano, un trozo de paños, el cuadro no es menos cuadro por eso y voy a demostrarlo".

"Una obra del carácter de la presentada por mí no es un cuadro de gabinete, que ha de ser primorosamente ejecutado para que seduzca la vista, es una obra de impresión y de impresión vigorosa y enérgica que debe ante todo hablar al alma y no al sentido; pues bien ¿alguno de los críticos la ha censurado en este terreno? Entiendo que no y de aquí que los que han repetido en todos los tonos que mi cuadro era un boceto...".

"Los que condenan mi modo de hacer como desaliñado o poco concluido faltan a la imparcialidad, porque en las artes todas las manifestaciones son buenas con tal que el resultado las sancione, con tal que de



Antonio Muñoz Degraín, 1884, *Los amantes de Teruel*.
330 cm x 516 cm. óleo sobre lienzo

ellas salga algo grande, algo que hable al alma. Además, ¿han reflexionado en el efecto que hubiera producido en pleno siglo de Rafael la aparición de Rubens, de Rembrandt, de Velázquez? Se les hubiera condenado entonces en

justicia; fuera comparaciones; los que no consideran en las artes más que un solo camino no están en el caso de ser guías de la pública opinión"³⁷⁵.

La situación generada por la ausencia de la medalla de honor, por las opiniones vertidas por los miembros del jurado, y por otras críticas, unida a la temprana muerte del pintor y a su consideración póstuma como uno de los mejores pintores de su tiempo influyeron en que se diera, poco tiempo después, una actitud más permisiva por parte del jurado (un buen ejemplo, la medalla a Muñoz Degrain por *Los amantes de Teruel* en 1884, que vemos más adelante), e incluso a la eliminación de éste. Las otras medallas de primera clase recayeron en Manuel Dominguez, por *Muerte de Séneca*; Francisco Domingo, por *Santa Clara*; Vicente Palmaroli, por *El 3 de mayo de 1808. Enterramientos de la Moncloa*; y Alejo Vera, por *Una señora pompeyana en el tocador*. En el jurado estaban, entre otros, Federico Madrazo, Carlos Luis de Ribera, Antonio Gisbert y Joaquín Agrasot³⁷⁶.

En 1872 el matrimonio Rosales pierde a su hija Eloísa. Tras enterrarla, se trasladan a Murcia para reponerse del golpe. Allí escribe el pintor que la campiña es

"preciosa, la gente del campo magnífica, espero sacar partido de mi estancia en ésta. [Y continúa al día siguiente:] Si consigo reponerme regular pintaré algún cuadrito, que puede hacerse muy bien por ser muy apropiados trajes y tipos [...]"³⁷⁷.

Y un mes después escribe que

"La permanencia en la Fuensanta ha de serme muy útil; podré llenar una necesidad desde hace mucho sentida: la de estudiar al aire libre, pintar el país (el paisaje), lo que espero que ha de reportarme mucho beneficio".

En efecto, Rosales realiza en años anteriores a esta fecha apuntes de paisaje, como una *Vista de Roma desde el Tiber*³⁷⁸, o un *Paisaje con casa*³⁷⁹. Respondiendo a este anhelo, a menudo a resguardo de una barraca de la huerta, Rosales realiza dibujos, acuarelas y varios óleos de pequeño formato al aire libre. Uno de ellos, *La venta de*

³⁷⁵ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, pp. 73-74.

³⁷⁶ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 91.

³⁷⁷ ROSALES, Carta a su cuñado del 19 y 20 de enero de 1872, cit. en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 83.

³⁷⁸ ca. 1868, óleo sobre lienzo, 39,4 x 56,9 cm, colección particular, reproducido en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 144.

³⁷⁹ 1869, óleo sobre lienzo pegado a cartón, 24,5 x 39,5 cm, colección particular, reproducido en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*

*novillos*³⁸⁰, presenta, según Camón Aznar, "*unos colores enteros, de una claridad nueva en su arte, de unos perfiles remarcados*"³⁸¹.

Ese mismo año de 1872 Rosales recibe el encargo de pintar los cuatro evangelistas para la iglesia madrileña de Santo Tomás, que había sufrido un incendio devastador. El pintor realiza un *San Juan* y un *San Mateo* de rotundidad miguelangelesca, pero fallece antes de concluir este encargo. En este mismo año pinta el *Retrato de Antonio de los Ríos Rosas*³⁸², utilizando una técnica clásica, contenida, que aunque no llega a la dureza de sus retratos de juventud, está lejos de la soltura empleada en otras pinturas de esta época, por ejemplo en un etéreo retrato anónimo titulado *Niña de azul*³⁸³, en el que el pintor no tiene reparo en, contra toda norma técnica aceptada, empastar la pincelada en el fondo, en el entorno de un rostro que apenas tiene pintura. Además, continúa pintando apuntes de paisaje del natural, al aire libre hasta 1873, en que fallece. En este último año se le ofrece el cargo de director del Museo del Prado, que Rosales rechaza por su falta de salud; y se le ofrece también el de director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, que acepta, y se le concede en agosto de 1873, un mes antes de expirar.

La pintura de Rosales está basada en una formación sólida que le permite trabajar con diversos registros estilísticos. Como hemos visto, hay una línea principal en su obra que evoluciona desde el academicismo de estirpe romántica en el *Retrato de Blas Martínez Pedrosa* (1856) al purismo de *Tobías y el ángel*; y de ahí a un romanticismo académico fuertemente naturalista en el *Testamento de Isabel la Católica*; cuya corrección clásica desaparece para dar lugar a una pintura personal, de un romanticismo pasional, tardío y abocetado en *La muerte de Lucrecia*. Y por otro lado, al margen de esta línea marcada por hitos, en los retratos y en obras menores aparece un pintor que combina la herencia del romanticismo con las influencias realistas de la tradición española y la innovación francesa.

Rosales utiliza un amplio registro en la aplicación de la pintura, en el que nos gustaría destacar, más allá de la evidente soltura y tamaño de la pincelada, que emplea

³⁸⁰ 1872, colección particular, reproducido en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 85.

³⁸¹ CAMÓN AZNAR, en *Goya*, 1973, p. 143, cit. en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 85. También remarca perfiles en *La muerte de Lucrecia*, o en la *Cabeza de niña*, ca. 1868, Óleo sobre lienzo, 22 x 18 cm, colección particular, reproducido en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 145, y en los dos evangelistas finales para la iglesia de Santo Tomás. El pintor valenciano Ignacio Pinazo utiliza también esta técnica.

³⁸² 1872, óleo sobre lienzo, 68,5 x 59 cm, colección particular.

como un valor en sí, de manera demostrativa algunas particularidades de menor importancia. Entre ellas están, como ejemplo de su riqueza de planteamientos, el realizar una mancha con la pintura en estado de máxima fluidez, como en la *Celda prioral del monasterio de El Escorial*³⁸⁴, o sin diluir en absoluto, más frecuente en él, como puede observarse, por ejemplo, en la *Cabeza de hombre viejo*³⁸⁵, y en pequeño esbozo de paisaje *Árboles*³⁸⁶. Otra técnica que queremos señalar, cuya larga historia se remonta hasta el barroco, es la creación del retrato, especialmente el masculino, mediante la yuxtaposición de planos, a modo de mosaico sin fundir. Un ejemplo perfecto es la misma *Cabeza de hombre viejo* del Prado. Aunque la superficie pictórica que podemos ver muestra que el pintor ha pintado superponiendo estos planos sobre pintura inferior, esta superposición es escasa, implica pocas capas de pintura, que se pueden esquematizar en dos, la primera mancha, con escasa diferenciación, y el mosaico de planos, que a menudo pasa por una fase de planos mayores a otra de planos menores. Por supuesto, los planos de este mosaico se superponen parcialmente entre sí, y a veces un plano viene a corregir y tapar por completo el anterior, pero la vocación en su aplicación es la yuxtaposición. Esta técnica reaparece una y otra vez en las creaciones pictoricistas desde el barroco, y fue muy empleada por el pintor en el que culmina nuestro estudio, Joaquín Sorolla, no sólo en las figuras, sino en todos los géneros que cultivó. Otro ejemplo, quizá menos claro, del empleo por Rosales de esta técnica es el *Retrato de Gabriel Maureta*³⁸⁷, que además muestra en la construcción de los hombros un tipo de pincelada que estará entre las más características de pintor valenciano.

En cuanto al claroscuro y la iluminación, Rosales se mantiene fiel al planteamiento del *chiaroscuro*, que se muestra, por ejemplo, en los citados *Retrato de Blas Martínez Pedrosa*, *Nena*, *Retrato de Antonio de los Rios Rosas*, y en pese a representar un supuesto exterior, en el *Retrato de Conchita Serrano*, también citado. También correspondiente a una escena exterior, y quizá copiado al exterior en mayor o menor medida, pero con el esquema lumínico del interior es el cuadro *Dos burros*³⁸⁸, que recuerda poderosamente la técnica de los paisajes de Courbet y Corot. Una excepción

³⁸³ 1872, óleo sobre lienzo, 48 x 37 cm, colección particular.

³⁸⁴ c. 1872, Madrid, Museo Nacional del Prado.

³⁸⁵ 1868, Madrid, Museo Nacional del Prado.

³⁸⁶ 1872, óleo sobre lienzo, 32,5 x 22 cm, col. particular, reproducido en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 162.

³⁸⁷ c. 1870, óleo sobre lienzo, 32,5 x 20,5 cm, col. particular, reproducido en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 149.

³⁸⁸ 1872, óleo sobre lienzo, 29 x 49 cm, col. particular, reproducido en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 163.

muy destacable, en la que el pintor muestra un planteamiento similar al de la paleta cromática impresionista, es el *Último apunte de Panticosa*³⁸⁹, de 1873.

En lo tocante al color, Rosales utiliza preferentemente a una paleta tradicional basada en los tierras. Ráfols señala que sus obras son "*hondamente sentidas, finamente dibujadas y de un cromatismo rico y armónico, a pesar de lo austero*"³⁹⁰. Luis Rubio Gil enumera los colores de su paleta:

"negro marfil, negro hueso, azul cobalto, azul ultramar, carmín, bermellón, Siena tostada, tierra de Sevilla, Siena natural, ocre claro, blanco de plata, amarillo ultramarino, cadmium oscuro, verde veronés, verde esmeralda..."³⁹¹.

El medio en el que se mezclan estos colores, de acuerdo con el mismo autor, es aceite de nueces y aguarrás³⁹². El historiador Enrique Arias Inglés compara el tono menor y preciosista de Fortuny con la visión robusta y grandiosa de Rosales, y señala en su técnica la preponderancia de lo pictórico, ciñéndonos al concepto de Wölfflin. En cuanto a la filiación estilística, Arias Inglés añade:

"Su visión no pormenorizada, sintética, construida por medio de amplias masas de color y pincelada libre, que le lleva a abocetar las formas, nada tiene que ver con su pretendido impresionismo. Su lenguaje sigue siendo romántico en gran medida, tanto en su imaginería histórica como en su técnica, tomada de la poética romántica, en cuya tradición se halla inmerso. Igualmente es romántica su manera de conformarse un estilo a base de la información de otros estilos históricos. Velázquez y los románticos franceses están en la raíz y ellos le enseñaron a revalorizar el color, a dibujar con él"³⁹³.

Con frecuencia se citan a propósito de su obra las características de contención y sobriedad, que podemos relacionar con su corrección en el dibujo, la austeridad en el color y la eliminación de elementos o detalles superfluos en sus obras; con la actitud de serenidad que muestran sus personajes; y que impregna el conjunto de su obra, incluso en la *La muerte de Lucrecia*. Habría que relacionar también esa contención en la manera pausada en que introduce el naturalismo y otras influencias en su obra y en la pintura coetánea española sin provocar rupturas, dentro de la riqueza de un eclecticismo matizado

³⁸⁹ Óleo sobre tabla, 17 x 14 cm, colección particular, reproducido en RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 171.

³⁹⁰ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 144.

³⁹¹ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, pp. 95-96.

³⁹² *Ibid.*, p. 95.

³⁹³ ARIAS INGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 279.

por su propia visión de la pintura. De acuerdo con el historiador Carlos Reyero, en su relación con el entorno, Rosales alcanzó,

"desde el análisis personal de los grandes problemas pictóricos tradicionales meditados en el Museo del Prado -Velázquez y la pintura veneciana en particular- y dentro del más riguroso respeto por los mecanismos y modelos que rigieron la vida artística nacional e internacional de su época -en la que fue siempre admirado-, un nuevo modo de figuración pictórica en donde la percepción propia de lo real trasciende su reconocimiento inmediato hasta límites próximos a una autonomía plástica constructiva completamente moderna"³⁹⁴.

La influencia de Rosales en los pintores de su época y posteriores es descrita por Luis Rubio Gil en los siguientes términos.

"a partir del *Testamento* la pintura española da un vuelco completo influyendo Rosales en todos los pintores de su generación, de sus compañeros en Roma y en la generación que le siguió"³⁹⁵.

Carlos Reyero, sin embargo, señala que

"La obra de Rosales agudizó la reflexión sobre los valores plásticos de la pintura antigua, en concreto sobre el realismo velázqueño, pero no cambió el rumbo de la pintura, al menos no tan radicalmente como una interpretación consecuente de su carga de modernidad hubiera hecho prever. De ninguna manera se puede hacer derivar de Rosales nada que no sea una imitación -por lo general superficial- de su quehacer"³⁹⁶.

Sin embargo, Reyero añade más tarde que "*El magisterio de Rosales también se dejaría notar en las primeras generaciones de pintores pensionados en Roma a raíz de la creación de la Academia en 1874*"³⁹⁷. Entre los pintores que trataron a Rosales en Roma estuvo Francisco Domingo, y entre los que tuvieron la pintura del madrileño como una referencia fundamental estuvo Ignacio Pinazo, que llegó a manifestar que "*En el entierro de Rosales yo fui el muerto*"³⁹⁸. La obra de Rosales fomentó en ellos una aproximación a la pintura de Velázquez y de Goya.

³⁹⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 166.

³⁹⁵ RUBIO GIL, 2000, *op. cit.*, p. 59.

³⁹⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 169.

³⁹⁷ *Ibíd.*, p. 170.

³⁹⁸ PINAZO, Ignacio, cit. en PÉREZ ROJAS, Javier; ALCAIDE, José Luis y BARAÑANO, Cosme de: *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*, (cat. exp.), Madrid, Aldeasa, 2001, p. 27.

Conclusiones parciales.

Entre los muchos representantes de esta primera generación de pintores de historia, que practicaron una pintura ecléctica, los más representativos fueron José Casado del Alisal, Antonio Gisbert, y Eduardo Rosales. Hacemos un breve repaso a los representantes de esta generación empleando, por simplificar, un orden que parte de los pintores más puristas, académicos o arcaizantes para acabar con aquellos más proclives a una ejecución suelta, para terminar con la figura de Rosales.

Entre los pintores afines a las estéticas arcaizantes están Germán Hernández Amores, purista que emplea un colorido saturado; y Dióscoro Puebla, que mezcla academicismo y purismo hacen una pintura poco verosímil; Benito Mercadé, que mezcla purismo y academicismo, utilizando una paleta reducida, basada en los tierras.

Más ecléctico y realista que los anteriores, Antonio Gisbert basó su técnica en el predominio del dibujo y el *chiaroscuro*. A ellos se someten la ejecución, con escasa presencia de la pincelada; y un cromatismo convencional, academicista, con una paleta basada en los grises y los tierras, y participación secundaria de azules y rojos. El cuidado en el claroscuro y el detalle de las figuras facilita cierta verosimilitud realista en sus obras. Otros pintores cercanos al academicismo, al que incorporan características realistas, son Manuel Castellano, cuyo colorido y claroscuro se acercan al realismo, y cuyo dibujo es más afín al purismo académico; Eduardo Cano de la Peña, cuya obra incorpora características del purismo, del barroco, y va adquiriendo mayor soltura y realismo a lo largo de su carrera; y Alejo Vera, que fue incorporando a su planteamiento academicista y purista características del realismo.

En una línea también ecléctica, pero más alejada del purismo y del academicismo, trabajó José Casado del Alisal, pasó del purismo inicial³⁹⁹ -basado en el dibujo el *chiaroscuro*- a una técnica pictoricista, realista y colorista⁴⁰⁰; y cuya obra más conocida, *La rendición de Bailén*⁴⁰¹ combinó realismo, un colorido brillante, y un claroscuro que, pese a ser convencional, representaba la luz natural de exterior con verosimilitud⁴⁰². Otros pintores con tendencias cercanas al realismo y a la soltura de ejecución fueron Dionisio Fierros, que mezcla academicismo con la tradición del costumbrismo andaluz;

³⁹⁹ NAVARRO, Carlos G.: "José Casado del Alisal", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 468.

⁴⁰⁰ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 271.

⁴⁰¹ Madrid, Museo Nacional del Prado.

Víctor Manzano, utiliza el dibujo cuidado, pero potencia la naturalidad y el realismo, que recuerda a Velázquez; Lorenzo Vallés, que utiliza una factura suelta, y cuyo claroscuro y colorido son más realistas que academicistas; y Francisco Sans Cabot, de factura suelta y lenguaje realista.

Vicente Palmaroli, muy ecléctico y versátil, evolucionó desde un purismo academicista a una pintura más suelta, influida por Rosales. Después, siguiendo a Fortuny, practicó intensamente y con éxito el *tableautin* preciosista. Su retrato de *Concepción Miramón*⁴⁰³, de aspecto abocetado y paleta muy restringida, es una muestra de sus capacidades para desenvolverse con una factura amplia y abocetada. Su amigo Luis Álvarez Catalá desarrolló una trayectoria similar, con una dedicación exitosa al preciosismo de la pintura de *casacones*, ambientada en el siglo XVIII. Palmaroli y Álvarez Catalá son interesantes para nuestro estudio como representantes tempranos del grupo de pintores españoles que se establecieron en Roma y siguieron la estela de Fortuny. Este grupo de pintores, que llegó a ser muy numeroso, practicaba con profesionalidad una pintura comercial que tenía buena difusión internacional, y seguía siendo nutrido e importante cuando Sorolla llegó a la ciudad en 1885. Es difícil calibrar en qué medida la actitud de estos pintores, que adaptaban su versatilidad y buena formación a las demandas del mercado, muy lejos del ideal del genio romántico, pudo influir en el pintor valenciano. Lo cierto es que Sorolla, pese a la clara determinación de algunas de sus preferencias pictóricas desde finales de los años ochenta, no dudó en realizar trabajos ajenos a ellas en multitud de ocasiones y por diferentes motivos. El cuadrito *Los guitarristas, costumbres valencianas*, que hemos incluido en nuestros análisis, es un buen ejemplo de este tipo *romano* de adaptación profesional por parte de Sorolla.

De todos los representantes de esta primera generación de pintores de historia, el más influyente en la generación posterior fue Eduardo Rosales. Su trayectoria, como hemos visto, arranca desde el purismo académico. Sin embargo, a comienzos de la década de 1860, da un giro hacia un eclecticismo de factura suelta y verosimilitud realista, características con las que se identifica plenamente desde entonces. Son especialmente significativos por esta factura los retratos del violinista Pinelli y de la

⁴⁰² DÍEZ, José Luis: "43. José Casado del Alisal, *La rendición de Bailén*", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁰³ 1889, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4536.

joven Conchita Serrano, así como su desnudo de finales de la década, pintado en un día. También utiliza una factura muy suelta, y escaso acabado, su última pintura de historia, *Muerte de Lucrecia*, que como hemos señalado desató una polémica importante en la Exposición Nacional de 1871. También hemos recogido cómo en sus últimos años se interesó por la pintura de tipos populares y por la pintura de exteriores tomada al natural.

Eduardo Rosales, junto a Mariano Fortuny, cuya trayectoria revisaremos en breve, representa una finalización de la hegemonía de algunos aspectos del romanticismo academicista entre los pintores españoles. Ambos están inmersos al final de su etapa formativa en los planteamientos academicistas cercanos al purismo, pero ambos los abandonan para buscar un acercamiento al realismo, a una factura pictoricista y abocetada, y, en menor medida, a la toma o copia del natural como argumento suficiente para la obra artística. Estos aspectos resultan cruciales para el desarrollo de la escuela valenciana, y constituyen los fundamentos del lenguaje de Joaquín Sorolla. Como hemos recogido, Rosales supone también, junto a otros pintores, como el mencionado Víctor Manzano, un punto de referencia del retorno del realismo velazqueño, que será crucial para las generaciones siguientes.

Es difícil hablar de una influencia directa e inmediatamente detectable de Rosales en Sorolla. La influencia es más bien indirecta, ambiental, a través de otros, como Pinazo, o Domingo, o de tantos otros que resulta difícil de detectar. En cualquier caso, lo inacabado y las pinceladas de gran tamaño forman parte esencial del lenguaje de ambos. En las copias que nosotros hemos realizado aparecen estas características en tres ejemplos, al menos, *Niña ciociara*, *Procesión en Valencia*, y *Tipos del Roncal*. Como decimos, es difícil relacionarlas a primera vista con la obra de Rosales, pero la amplitud del gesto, y una falta de acabado asumida con orgullo por parte del pintor, tienen al pintor madrileño como antecesor indiscutible.

1.1.4. Los orígenes del realismo

Las posibilidades de entender y ordenar las tendencias pictóricas de la mitad del siglo XIX español son variadas, según se utilicen criterios cronológicos, geográficos, estilísticos o basados en los géneros. Lo más común es utilizar una mezcla de criterios.

En esta parte de nuestro estudio, además del orden cronológico que estamos utilizando (sin seguir un patrón absolutamente estricto que impida dar cuenta de forma cabal de algunas manifestaciones artísticas que concurren o se solapan en el tiempo); se ha optado por priorizar el criterio estilístico sobre los restantes, pues la importancia de la irrupción de las características y las tendencias realistas o naturalistas hacen pasar a segundo plano las cuestiones geográficas y las de los géneros artísticos. En virtud de la aparición de estas características realistas a mitad del siglo XIX, atenderemos primero a la figura de Mariano Fortuny (Reus, 1838-Roma, 1874), y nos ocupamos después de Carlos de Haes (Bruselas, 1826-Madrid, 1898), Ramón Martí Alsina (Barcelona, 1826-1894) y Martín Rico y Ortega (Madrid, 1833-Venecia, 1908). Fortuny incorporó elementos del realismo, como el tratamiento de la luz, en las composiciones de figuras -a menudo históricas o de época, pero que no pertenecen propiamente a la pintura de historia-. En cuanto a Haes, Martí Alsina y Rico, introdujeron en nuestro país un paisajismo de carácter realista, ajeno por completo a la tradición romántica de Villaamil.

Debido al carácter artificial de las clasificaciones, la inclusión o exclusión de unos u otros artistas en este apartado de los orígenes del realismo son en parte cuestionables. Algo de realismo hay también en la producción de Federico de Madrazo; y lo hay, por supuesto, en la de Rosales. Pero incluir en este apartado sus trayectorias habría obligado a sacarlas de otros apartados; el romanticismo académico en el caso de Madrazo, y la pintura de historia en el de Rosales, en los que su presencia es indiscutible. Otro tanto podría decirse de los representantes del costumbrismo andaluz, que presenta características naturalistas desde el comienzo de la década de 1830. Este problema que se manifiesta en el límite de cronológico y de rasgos estilísticos anteriores, aparece también en el límite con tendencias posteriores. Si los antecedentes citados podrían haber estado aquí con mayor o menor motivo, otro tanto puede decirse con algunos de los pintores de historia o paisaje nacidos ya después de 1840. En muchos de ellos se manifiestan las características del realismo, pero todos ellos, sin excepción, muestran influencias de Rosales o de los pintores del presente apartado. Por este motivo, aunque la cronología y el estilo pueden justificar su presencia aquí, hemos preferido, utilizar como criterios para pasar a otro apartado posterior, la fecha de nacimiento posterior a 1840, y el haber estado influidos por Fortuny, Haes, Martí Alsina, o Rico. Ciertamente es que Martín Rico recibe la influencia de Fortuny en un momento dado de su carrera, pero su inclinación al paisaje naturalista es independiente y anterior a esta influencia. Pese a la dificultad de cortar y separar en grupos lo que fue continuo, similar, y coetáneo, consideramos que el orden que

hemos elegido resulta suficientemente claro. Pasamos, pues, a ocuparnos de Fortuny, y después lo haremos con los primeros paisajistas realistas.

Mariano Fortuny

Mariano Fortuny (Reus, 1838-Roma, 1874) comenzó su instrucción artística con el pintor de Reus Domènec Soberano (1825-1909)⁴⁰⁴. En 1852 se trasladó a Barcelona con su abuelo, y desde 1853 estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja, donde fue discípulo de Lorenzale y realizó algunas obras de carácter histórico, como la acuarela *San Pablo en el Areópago*⁴⁰⁵. Pese a su cercanía a la estética nazarena, que Lorenzale y Milà i Fontanals promovían en la escuela de la Lonja, Fortuny practicó con cierta asiduidad el estudio del paisaje en "*escenarios naturales que, en cierta forma, determinaron la aparición de un incipiente naturalismo*"⁴⁰⁶, de la mano de su profesor Lluís Rigalt. Con todo, la producción de Fortuny durante su formación en Barcelona se caracteriza sobre todo por la influencia de la estética nazarena del círculo catalán. En este sentido, la obra con la que Fortuny concursó para obtener la pensión de Roma, *Ramón Berenguer III clavando la enseña en la torre del castillo de Fòs*, "*pintada entre 1856 y 1857, supuso un punto de inflexión en la trayectoria artística del pintor*"⁴⁰⁷. En 1858 marchó pensionado a Roma, donde "*el pintor se desprendió del fervor nacionalista*"⁴⁰⁸ y la influencia del "*romanticismo de raíz histórica pasó a ocupar un lugar menor, por no decir que acabo diluyéndose con gran celeridad*"⁴⁰⁹. En efecto, el trabajo de esta etapa romana tiene escasa relación estilística con el del grupo de Overbeck y con la escena catalana. Francesc Quílez sostiene que "*la predilección de Fortuny por la representación de episodios que formaban parte de la épica nacional [catalana] no obedeció a una actitud de declarado convencimiento nacionalista*"⁴¹⁰, sino a la tendencia dominante y a la influencia de Claudio Lorenzale. Otro tanto sucede con los rasgos formales arcaizantes que propugnaban la Academia catalana y Lorenzale en particular. Una opinión parecida muestra Carlos Reyero al señalar que:

⁴⁰⁴ QUÍLEZ, Francesc: "Mariano Fortuny Marsal. Los años de formación", en AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, 2004, p. 18.

⁴⁰⁵ Barcelona, MNAC.

⁴⁰⁶ QUÍLEZ, 2004, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, p. 23.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, p. 25.

⁴⁰⁹ *Ibíd.*

⁴¹⁰ *Ibíd.*, p. 24.

"ni su obra ni su personalidad -siempre firmó Mariano y no Marià- son una consecuencia del arte catalán de su tiempo, aunque tampoco la españolidad de sus temas y la utilización de su memoria permiten justificar el arte de Fortuny en un contexto exclusivamente nacional, que sólo ha de entenderse como un referente más"⁴¹¹.

En Roma, Fortuny asiste a copiar modelos masculinos a la Academia Gigi⁴¹², y estatua a la Academia Francesa, entablado amistad con Eduardo Rosales y Dióscoro Puebla. Además de sus estudios y sus obligaciones reglamentarias, Fortuny realiza pequeños cuadros al óleo de tema mitológico en los que va tanteando un estilo personal⁴¹³, y "*cuadros de tipos italianos, lo mismo que el resto de sus colegas*"⁴¹⁴.

En 1859 estalla la guerra de Marruecos y la Diputación de Barcelona le propone que viaje a este país con el fin de que realice una serie de cuadros que glorifiquen las gestas del batallón de voluntarios catalanes y del general reusense Joan Prim⁴¹⁵. Como señala el historiador Jordi À. Carbonell,

El contacto con esta realidad tuvo una influencia sobre su producción que no se quedaría en la mera adopción de la temática orientalista [...]. La luz magrebí afectó su estilo, hasta entonces todavía algo académico, y de tonalidades neutras algo bituminosas. A partir de entonces se transformaría gradualmente en un lenguaje más vigoroso y expresivo, de colores más luminosos y claroscuros acentuados. [...] Contribuyó al cambio el ejercicio [...] de captar la realidad in situ para poder, posteriormente, trasladarla al cuadro en su estudio romano. Los apuntes tomados del natural [...] le condujeron a abandonar algunos formulismos de taller⁴¹⁶.

En efecto, Fortuny se ve forzado por las circunstancias a tomar un sinnúmero de notas del natural y al aire libre para la realización de este encargo, por lo que, como consecuencia, la experiencia marroquí enriquece su personalidad artística, fomentando características que serán fundamentales en su obra como el orientalismo, el amor al detalle, el naturalismo, la preocupación por la luz, y la realización veloz.

Después de dos meses en Marruecos, Fortuny viaja a Madrid, donde visita el Museo del Prado, "*que constituye un referente fundamental en la consolidación de su*

⁴¹¹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 190-191.

⁴¹² QUÍLEZ, 2004, *op. cit.*, p. 26. REYERO-FREIXA prefieren la grafía Chigi, (REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 191).

⁴¹³ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 158.

⁴¹⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 191.

⁴¹⁵ CARBONELL, Jordi À.: "Mariano Fortuny orientalista", en AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, 2004, p. 356.

estilo, ya que allí copiaría a Velázquez y también se interesaría, aunque más tarde, en 1867, por Ribera y, en especial, por Goya"⁴¹⁷. Además, en la capital conoce a Federico de Madrazo y a su hijo Raimundo, con quien mantendría una estrecha amistad. Al mostrar el resultado de su trabajo en Barcelona, se le recomienda viajar a París como paso previo al planteamiento del cuadro dedicado a la guerra de Marruecos, con la indicación expresa de la Diputación barcelonesa⁴¹⁸ de que estudie la *Toma de la Smalah de Abd-el-Kader*⁴¹⁹, pintado por Horace Vernet entre 1843 y 1845. En París, Fortuny admira el orientalismo de Delacroix y Fromentin, cuyo exotismo y fogosidad romántica aparecen en la obra del catalán poco después⁴²⁰, como en *La Odalisca*⁴²¹, cuya comparación con la misma pose en la *Mujer dormida*⁴²² de Rosales resulta muy reveladora. Además, en la capital francesa conoce a Martín Rico y a Zamacois.

Tras retornar a Roma, Fortuny pinta ese mismo año la célebre acuarela *Il contino*⁴²³, en la que por primera vez aborda la temática de casacas, "con el recuerdo hacia Watteau y Tiépolo, que siempre permanecerá"⁴²⁴. Dispuesto a cumplir su encargo, el pintor catalán comienza a trabajar en *La batalla de Tetuán*, que con sus 300 × 972 cm de pintura directa y luz naturalista supone algo inaudito en la pintura española de la época, aunque está en consonancia con los trabajos orientalistas que se hacen en Francia en la década de los sesenta. La realización de *La Batalla de Tetuán* se prolongaría durante varios años, que fueron de lucha incierta con la obra. Al final, ésta quedaría inconclusa en su estudio hasta su adquisición póstuma por parte de la Diputación de Barcelona -a la que Fortuny había devuelto las cantidades entregadas a cuenta- en 1875⁴²⁵. Reyero destaca en el cuadro la visión panorámica y el dinamismo, en los que coincide con la *Toma* de Vernet, "dentro de un realismo que otorga un valor esencial a la luz, consecuencia de lo cual es una pincelada nerviosa y abocetada"⁴²⁶. En la misma época en que Fortuny comienza *La batalla de Tetuán* pinta *La batalla de Wad-Ras*⁴²⁷, probablemente un boceto

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 357.

⁴¹⁷ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 191.

⁴¹⁸ DÍEZ, José Luis: "Mariano Fortuny, *La batalla de Wad-Ras*, cat. n.º 62", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 291.

⁴¹⁹ 489 x 2139 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Francia.

⁴²⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 191.

⁴²¹ 1861, Barcelona, MNAC.

⁴²² 1861, Buenos Aires (Argentina), Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴²³ 1861, Barcelona, MNAC.

⁴²⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 191.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁴²⁷ 1860-61, óleo sobre papel pegado a cartón, 54 x 185 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4331.

para un lienzo que no llegó a realizar. Este boceto está ejecutado con una factura suelta, que incluye toques enérgicos de pincel y pinceladas arrastradas en algunas partes del fondo o los celajes; y zonas del primer término donde la pintura muestra una textura granulada, arenosa; y a la vez hay una descripción ajustada de las figuras, aunque no tan precisa como en el dibujo preparatorio⁴²⁸. El pintor catalán volvería varios años después a aceptar un encargo que se asemeja en parte a las dos batallas, *La Reina María Cristina pasando revista a las tropas*⁴²⁹, realizado para decorar el techo de la residencia de la reina en el exilio parisino. La factura de éste es mucho más acabada que la de *Wad-Ras*, pero aquí el pintor emplea también una textura gruesa, derivada en parte del grosor del lienzo elegido para realizarlo, y recurre también a pinceladas sueltas en casi todo el cuadro, aunque no en la carroza real ni en los personajes y caballos que la rodean. Al parecer, Fortuny calculó los tamaños de las figuras situando a su modelo en distintos lugares del huerto vecino, lo que le permitió realizar el cuadro con cierta rapidez⁴³⁰.

El historiador Jordi À. Carbonell encuadra a Fortuny como uno de los más jóvenes representantes de la segunda generación de pintores orientalistas europeos, que hace su aparición "a mediados de siglo y se caracteriza por un planteamiento menos imaginario y más realista, cuando no costumbrista"⁴³¹. Según el mismo autor, el pintor de Reus fue "uno de los orientalistas más influyentes en la evolución del género"⁴³².

La historiadora del arte María López Fernández, en un capítulo que dedica a la relación de Fortuny con los *macchiaioli*, destaca que en 1861 el pintor de Reus viaja a Florencia, donde visita la mencionada Exposición Nacional en la que los *macchiaioli* presentan "de manera -podría decirse- oficial sus primeras obras basadas en la *macchia*"⁴³³. Además, podían verse pinturas de Morelli, Celentano y Cabianca en las que aplicaban planteamiento luministas, con claroscuros contrastados, a temas históricos. Fortuny, que se había habituado en África a estos contrastes de luz, se sintió muy interesado por Morelli⁴³⁴. Además, López Fernández señala que hay tales coincidencias en los planteamientos de Fortuny y Fattori, que recibió el premio de la citada exposición por su cuadro *El campamento italiano después de la batalla de Magenta*, que es probable

⁴²⁸ DÍEZ, José Luis: "Mariano Fortuny, La batalla de Wad-Ras, cat. n.º 62", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 294.

⁴²⁹ c. 1865-66, óleo sobre lienzo, 300 x 460 cm en ovalado, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4332.

⁴³⁰ Fol 1875, pp. 267-281 y 360-366, cit. en DÍEZ, José Luis: "Mariano Fortuny, La Reina María Cristina pasando revista a las tropas, cat. n.º 63", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 298.

⁴³¹ CARBONELL, 2004, *op. cit.*, p. 355.

⁴³² *Ibid.*, p. 361.

⁴³³ LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 97.

que el catalán apreciase "*la sensibilidad macchiaiola*"⁴³⁵. Más arriba hemos recogido la opinión ambivalente que manifestó su amigo Rosales al ver estas pinturas de manchas en la misma exposición.

Según Jordi À. Carbonell, la temática orientalista en la obra de Fortuny creció notablemente tras su segunda estancia en Magreb, en 1862, y el estilo se hizo más evolucionado y suelto. Además un conocimiento más profundo de aquellas tierras le permitió ajustarse más a la realidad del país⁴³⁶. María López Fernández, en el capítulo citado, insinúa que el cambio experimentado por Fortuny en este segundo viaje a África ("*después de una corta ausencia se convirtió en un artista completo*"⁴³⁷) puede deberse a la influencia de la mencionada visita a la Exposición Nacional de Florencia de 1861. Para la misma autora, además de las múltiples ocasiones en que Fortuny y los *macchiaioli* coincidieron, cabe señalar la admiración del uno y los otros por la pintura de Morelli como el factor común de sus coincidencias estilísticas. La influencia de Morelli sobre los *macchiaioli* queda bien descrita en la palabras de Diego Martelli, ideólogo del grupo:

"La llegada de Domenico Morelli a Florencia fue un auténtico acontecimiento. [...] Su colorido nuevo, brillante, plateado; su tono, dado al desgaire, con soltura sureña; su poderoso claroscuro; su tonalidad bien observada del natural, brindaron la victoria a los jóvenes innovadores y condenaron para siempre los viejos sistemas".⁴³⁸

En cuanto a la influencia de Morelli sobre Fortuny, se cree que ambos pintores se conocieron en 1861⁴³⁹ ó 1863⁴⁴⁰, y entablaron amistad, que se estrechó durante el último verano de vida del pintor catalán. López Fernández señala que Morelli adaptó las "*características de la pintura plein air a un tipo de pintura histórico-literaria más verista que pudiera competir en los salones oficiales internacionales, en los que triunfó*"⁴⁴¹; o como explica más adelante,

"La obra de Morelli confirmaba a Fortuny en su creciente interés por la pintura al aire libre y por la plasmación de los violentos contrastes lumínicos

⁴³⁴ *Ibíd.*

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 100.

⁴³⁶ CARBONELL, 2004, *op. cit.*, p. 357-360.

⁴³⁷ Achille Vertunni, discurso pronunciado en el funeral de Fortuny, cit. en LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 102.

⁴³⁸ Diego Martelli, cit. en LÓPEZ FERNÁNDEZ (2013), *op. cit.*, p. 102. El subrayado es nuestro.

⁴³⁹ GONZÁLEZ LÓPEZ, Carles: "Fortuny y el fenómeno del fortunismo en Europa y América", en AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, 2004, p. 391.

⁴⁴⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 102.

que, de manera más acusada, van apareciendo en sus obras de temática orientalista y en sus creaciones más personales; le permitía combinar el sentimiento del *vero* con la literatura".⁴⁴²

En contrapartida, al parecer Morelli apreció la imaginación del catalán y su conocimiento del norte de África. Carlos Reyero, a propósito de la amistad entre el catalán y el napolitano, destacan del segundo la técnica "*brillante, rápida y precisa, a veces incluso violenta, con colores intensos, [que] quedaba definitivamente alejada de los modelos académicos*"⁴⁴³. Aunque sobre la influencia de los *macchiaioli* en Fortuny hay todavía poco consenso, podemos dar por sentado que la influencia del napolitano sobre Fortuny se produjo en los primeros años de la década de 1860, y la influencia del catalán sobre Morelli se produjo a finales de la misma década y sobre todo a partir de 1873⁴⁴⁴.

En 1866 Fortuny conoció en París al marchante Adolphe Goupil, especializado en pintura de género, y probablemente el más poderoso de la capital francesa. Goupil, que trabajaba con Jean-Léon Gérôme (1824-1904) y con William Bouguereau (1825-1905), le ofreció de inmediato un acuerdo comercial, que suponía para Fortuny el reconocimiento de su talento y le aseguraba el éxito comercial. Con *El coleccionista de estampas*, Fortuny había iniciado una nueva etapa de pintura de género ambientada en la época rococó, fruto de la moda que se había iniciado en Francia hacia 1830 de recuperación de artistas como Watteau, Fragonard, Chardin, Greuze y Lancret, y de la recuperación de temas de género de la pintura holandesa del siglo XVII. Estos temas fueron adoptados por Ernest Meissonier (1815-1891), y Goupil fue el principal difusor de este tipo de pintura⁴⁴⁵. Este subgénero se conoció en nuestro país como *pintura de casacones* o *fortunyana*, y gozó de un notable éxito durante décadas, a las que siguieron otras de furibundo descrédito. *El coleccionista de estampas* representa un tema del repertorio de la pintura holandesa del siglo XVII, pero ambientado en el XVIII. Las tres versiones que Fortuny pintó muestran una factura muy rica, que llega desde lo muy detallado a la pincelada suelta y a cierta presencia demostrativa de la materia; iluminación naturalista y atención a las calidades de los objetos representados. La obra está entre las más importantes del pintor en la década de 1860. Muestra, además, su pasión de coleccionista,

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 102

⁴⁴³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁴⁴ GONZÁLEZ LÓPEZ, 2004, *op. cit.*, p. 391.

que Fortuny pronto introdujo en los artistas españoles coetáneos⁴⁴⁶. En el año 1866 pintó durante su estancia madrileña su *Fantasia sobre Fausto*⁴⁴⁷, basada en una velada musical protagonizada por el pianista Juan Bautista Pujol. El pintor catalán Francisco Sans Cabot (1828-1881) publicó en un artículo que la obra fue concebida y ejecutada en pocas horas, lo que da una idea de la gran capacidad de Fortuny para la realización veloz. El cuadro, pese a su calidad descriptiva, está pintado con pincelada rápida y enérgica, y con riqueza de colorido⁴⁴⁸, en el que los colores verdosos y los bermellones saturados contrastan con los colores sobrios de los personajes, el piano y una estantería.

En 1867 Fortuny contrae matrimonio con Cecilia de Madrazo, hija del pintor Federico de Madrazo. A través de la familia Madrazo, Fortuny tiene acceso a un conjunto importante de dibujos y grabados de Goya, que causan en él una profunda impresión⁴⁴⁹. De esta época datan una serie de obras no destinadas a la venta en las que Fortuny dedica una especial atención al estudio "*de la luz, del movimiento y del color y una factura mucho más suelta, en la que el virtuosismo queda reducido a unos pocos detalles*"⁴⁵⁰. La atracción por Goya deriva en influencias concretas que pueden detectarse por ejemplo en los contrastes de luz, en los rasgos de los personajes⁴⁵¹, o en la manera de crear la imagen a base de manchas, que también habían imitado Lucas y Alenza.

Entretanto continúa haciendo obras de imaginación, de ambiente andaluz, árabe, *casacones* y notas del natural de los lugares que visita, como Roma o Granada, en una labor infatigable, espoleado por el mercado. Como puede advertirse por los géneros mencionados, la obra de Fortuny puede abarcar desde públicos conservadores -*casacones*- hasta los de gustos más o menos modernos -*naturalistas*-. El cuadro de *tableautin*, practicado por cientos de artistas en la época, tiene en Jean-Louis-Ernest Meissonier a uno de sus representantes más destacados, que emplea una factura de menor soltura, más minuciosa y dibujada que la de Fortuny⁴⁵². Sin embargo, Mercè Doñate destaca que en comparación con sus competidores, la producción de cuadros al óleo del catalán es muy lenta, por lo que realiza bocetos y obras de menor importancia al óleo,

⁴⁴⁵ DOÑATE, Mercè: "Fortuny y la pintura de género", en AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, 2004, pp. 34-35.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴⁷ 1866, óleo sobre lienzo, 40 x 69 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2605.

⁴⁴⁸ BARÓN, Javier: "Mariano Fortuny, *Fantasia sobre Fausto*, cat. n.º 64", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, pp. 298-300.

⁴⁴⁹ DOÑATE, 2004, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 38.

grabados y una cantidad grande de acuarelas con las que atiende la demanda de su marchante Goupil⁴⁵³. En la técnica de la acuarela trabaja con mucha soltura, y con el paso de los años prescinde paulatinamente del dibujo inicial. Dado que, en principio, una técnica suelta es más rápida que una más dibujada, y que la rapidez de Fortuny queda acreditada en la *Fantasia sobre Fausto* que hemos mencionado, suponemos -no lo hemos comprobado- que sus competidores trabajarían con ayuda de discípulos, a modo de taller; o bien que Fortuny empleaba una técnica en sus óleos que podríamos denominar de ensayo y error, en la que el pintor trabajaría con soltura pero destruiría parte del trabajo para seguir trabajando encima. Hay muchas maneras, y muchos motivos, de hacer esto. Manet solía hacer en sus cuadros algo parecido⁴⁵⁴, y desde luego, en algunas partes de los cuadros de Fortuny se perciben cualidades materiales relacionadas con este método laborioso de pintar, raspar, borrar, pintar en distinto orden o en todos a la vez en distintas partes del cuadro. Por ejemplo, en el muro blanco de *Marroquíes*, de 1872-1874, cuyas ricas calidades superficiales reseña Javier Barón⁴⁵⁵. Esto explicaría que, pese a la soltura, el ritmo de producción del catalán no fuese muy alto.

Al parecer, los pormenores de la celebración de su matrimonio le llevan a realizar su obra más conocida en el género del *casacón*, *La vicaría*⁴⁵⁶. Ráfols recoge los detalles de la creación de la obra:

"Según Yxart, fue así: 'En sus varias idas y venidas a una vicaría de Madrid, con motivo de sus bodas, Fortuny concibió la composición [...] Llevó el primer boceto a Roma, y luego el cuadro empezado a París en julio de 1869; allí lo continuó en el taller de Gérôme que ocupaba, y lo terminó más tarde en la casa Vallin, de los Campos Elíseos. Sirvióle de modelo para una de sus figuras el célebre Meissonier, el cual se enorgullecía de tenerle por amigo [...]'
"457

El cuadro se expuso en 1870 en la casa Goupil de París con un éxito formidable, siendo ensalzado por críticos y artistas de la capital francesa⁴⁵⁸. Los 70.000 francos que Mme. Cassin pagó por la obra convertía a Fortuny en uno de los artistas más caros de la

⁴⁵² BARÓN, Javier: "Mariano Fortuny, *Marroquíes*, cat. n.º 66", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁵³ DOÑATE, 2004, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁴⁵⁴ Anthea Callen escribe que Manet "a menudo raspaba por la noche lo que había pintado durante el día, para empezar de nuevo". CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁵⁵ BARÓN, Javier: "Mariano Fortuny, *Marroquíes*, cat. n.º 66", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁵⁶ 1870, Barcelona, MNAC.

⁴⁵⁷ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 161.

época⁴⁵⁹. Tras éste éxito, Fortuny inició una nueva etapa alejado de los círculos artísticos de París y Roma, en la que redujo la producción de la pintura preciosista y continuó su búsqueda de un trabajo más personal e independiente del mercado. Su primera decisión tras el éxito de París fue viajar a Madrid en lugar de volver a su casa en Roma. Y de Madrid fue a Sevilla y a Granada, donde pensó pasar el verano y se quedó finalmente más de dos años⁴⁶⁰. Allí su lenguaje artístico experimentó una reorientación hacia la luz del sol y hacia el exterior que le permitió recuperar los fuertes contrastes tonales que había conocido y trabajado a raíz de su estancia en Marruecos, y que habían sido fundamentales para su desarrollo.

La producción de Fortuny en Granada fue extraordinariamente fecunda. Sin embargo, dejó sin terminar "*un número considerable de las pinturas de envergadura que emprendió entonces, lo que no había sido habitual en las etapas anteriores*"⁴⁶¹. En Granada redujo considerablemente su producción de pintura de género, y su repertorio iconográfico, tan limitado anteriormente por las demandas del mercado, varió considerablemente:

"Hay que señalar las abundantes pinturas que representan escenas al aire libre carentes de anécdota o, en todo caso, relegada a un segundo término. [...] Exploró la incidencia de los efectos lumínicos sobre la figura humana y prescindió de los modelos arquetípicos de su producción anterior. [...] Es cierto que realizó una serie de obras [...] pertenecientes al "género Meissonier", como el propio Fortuny lo denominaba, [...] pero el protagonismo recae ahora en la plasmación del entorno [...] y los personajes, en cambio, ocupan un lugar secundario. En el epistolario familiar de este periodo Fortuny se refiere de manera frecuente y muy elocuente a obras que él consideraba acabadas una vez resuelta la composición al aire libre y a las que se proponía añadir las figuras u otros detalles [...] cuando regresara a su taller de Roma"⁴⁶².

En Granada, incluso cuando pinta escenas de género, las sitúa al aire libre, convirtiendo la naturaleza, la arquitectura y los efectos lumínicos en los protagonistas de

⁴⁵⁸ ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁵⁹ DOÑATE, 2004, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁶⁰ MENDOZA, Cristina: "De Granada a Portici: un nuevo lenguaje artístico", en AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, 2004, p. 47.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

las obras, con una notable presencia de paredes blancas que atraen la atención del espectador⁴⁶³ y remiten a otras obras similares de los *macchiaioli*⁴⁶⁴, y a la *Casa en Nápoles* de Thomas Jones⁴⁶⁵. Además, los personajes extemporáneos desaparecen progresivamente en su producción granadina, sustituidos por personas del entorno del pintor⁴⁶⁶.

La historiadora Cristina Mendoza señala que es en las obras orientalistas donde mejor podemos observar la evolución estilística de Fortuny en Granada. Tras compararlas con obras coetáneas de Henri Regnault y Georges Clairin, en las que el planteamiento teatral es todavía deudor de la evocación romántica, Mendoza opina que "*las obras de Fortuny plasman también una escena del pasado pero con un lenguaje moderno que representa la realidad con la objetividad propia de la entonces innovadora fotografía*"⁴⁶⁷.

La vuelta a Roma, en 1872, supuso para Fortuny el regreso a los encargos pendientes y, por tanto, a un lenguaje pictórico que tenía en buena medida superado⁴⁶⁸. También se dedicó a terminar algunas de las obras de Granada, añadiéndoles las figuras, según su plan. Sin embargo, incluso este procedimiento comenzó a parecerle inadecuado. Cuando estaba a punto de terminar en Roma *El jardín de los poetas*, una de sus obras importantes, que había comenzado en el jardín de los Adarves de Granada en 1871, escribió a Martín Rico: "*un cuadro empezado al aire libre y acabado en estudio [...] ya sabes lo que resulta*"⁴⁶⁹.

Fortuny manifiesta en los últimos años de su vida la voluntad de seguir renovando su pintura, especialmente en lo que toca a sus obligaciones con la pintura de género. En carta a Davillier fechada en 1874 manifiesta que "*en verdad, empiezo a estar un poco cansado (moralmente) del género de arte y de las pinturas que el éxito me ha impuesto y que (entre nosotros) no son la expresión verdadera de mi talento*"⁴⁷⁰.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶³ *Un alto en el camino del convento*, 1870, paradero desconocido; *Los cerdos*, c. 1872, Cambridge, Massachusetts, EEUU, Fogg Art Museum, Harvard University.

⁴⁶⁴ LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 105. La autora señala como ejemplos *La pared blanca*, 1867, Istituto Matteucci, Viareggio, de Signorini; y *De guardia*, 1871, Fondazioni Progetto Marzotto, Trissino, de Fattori.

⁴⁶⁵ Thomas Jones, *Casa en Nápoles*, 1782, Cardiff, Museo Nacional.

⁴⁶⁶ MENDOZA, 2004, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶⁹ Carta de Fortuny a Martín Rico, Roma, 1 de enero de 1874, en RICO, Martín: *Recuerdos de mi vida*, Madrid, s./f. [1906]; citado en MENDOZA, 2004, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁷⁰ Carta de Fortuny a Davillier, Roma, 4 de abril de 1874. DAVILLIER, B.: *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París, 1875, nº 28, p. 112. Citado en MENDOZA, 2004, *op. cit.*, p. 56.

El último verano de su vida, Fortuny se retira con su familia a Portici, en la bahía de Nápoles. Allí vuelve a contactar con Domenico Morelli y otros artistas locales, entre los que destaca a Dalbono y a Mancini⁴⁷¹; pero sobre todo se dedica a pintar y dibujar del natural al aire libre. *Playa de Portici* es la única obra destinada al mercado de cuantas pinta ese verano. En ella aparece la familia del pintor disfrutando de un día de playa, sin elementos extemporáneos ni dependencia del anecdotismo. A ella se suman varias obras más, entre óleos, acuarelas y dibujos, con una decidida inclinación naturalista. Debe reseñarse en relación a la pintura de exteriores que Fortuny acomete en estos últimos años la aparición progresiva de las coloraciones azuladas o verdosas en elementos de color local neutro, como en la barba⁴⁷² del *Viejo desnudo al sol* 1871, en el muro blanco del



Fortuny, Mariano, 1871, *Viejo desnudo al sol*
76 cm x 60 cm, óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2612.

citado *Marroquies*, en la sombras proyectadas del caballo en el mismo cuadro⁴⁷³. Las coloraciones reflejadas, que fueron una de las características más debatidas en las críticas de las exposiciones de los impresionistas en aquellos años, matizan el modelado y enriquecen el colorido en los *desnudos* de Portici⁴⁷⁴, realizados con toda probabilidad a *plein air*.

⁴⁷¹ MENDOZA, 2004, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷² BARÓN, Javier: "Mariano Fortuny, *Viejo desnudo al sol*, cat. n.º 65", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 302.

⁴⁷³ BARÓN, Javier: "Mariano Fortuny, *Marroquies*, cat. n.º 66", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁷⁴ BARÓN, Javier: "Mariano Fortuny, *Desnudo en la playa de Portici*, cat. n.º 67", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 306.

El historiador Carlos Reyero se refiere a estos últimos meses de vida de Fortuny como:

"una época floreciente en la que parece pintar con absoluta libertad, sin las ataduras que le suponía el contrato con Goupil [...] Su estilo alcanza entonces un vibrante verismo, a base de jugosas manchas de color que recogen la incidencia de la luz"⁴⁷⁵.

El cansancio manifestado por el pintor catalán respecto a las exigencias de la pintura más comercial, y el progresivo acercamiento a un cierto realismo basado en la copia del natural al aire libre generan ciertas expectativas retrospectivas sobre lo que hubiera sido, en caso de no haber fallecido, el posterior desarrollo de su pintura. Lo cierto es que es imposible conocer con exactitud la orientación que hubiera tomado la obra por venir del todavía joven Fortuny. Si por un lado su pintura se inclina hacia el aire libre y a una menor dependencia de la anécdota y los personajes dieciochescos, por otro lado manifestó que al volver a Roma tras el verano de 1874 pensaba ambientar su producción en el Renacimiento italiano⁴⁷⁶. Por otro lado, también había decidido incluir características del arte japonés en su obra, y al parecer consideraba su obra *Los hijos del pintor en un salón japonés* como una de las más importantes de entre las últimas que realizó⁴⁷⁷.



Mariano Fortuny, 1874, *Desnudo en la playa de Portici*. 13 cm x 19 cm, óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Prado, P0-2606

A la vista de lo anterior, sus últimas obras de Portici, las más naturalistas de su producción, centradas mayoritariamente en la pintura del natural al aire libre, en el mundo coetáneo, y en el entorno del pintor, no pueden ser consideradas como el camino que Fortuny iba a tomar en el futuro. Pero tampoco pueden ser pasadas por alto, pues sumaban sus características a las que se habían manifestado en Granada desde el 1870 al 1872, y a las de su trabajo de Marruecos. Es decir, que parece

probable que, cualquiera que fuera el rumbo de la pintura ulterior de Fortuny, contara con

⁴⁷⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁷⁶ MENDOZA, 2004, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁷⁷ *Ibíd*, p. 58.

ese conjunto de características como ingredientes, y al fin y al cabo lo habían sido cada vez más desde 1870. En cualquier caso, estas facetas de su trabajo fueron fundamentales para los artistas que le siguieron, y por lo que interesa a nuestro trabajo, para los artistas de la escuela valenciana del último tercio de siglo. Bien es cierto que las otras características de Fortuny, las que le enlazan con Meissonier, tuvieron un amplio recorrido en muchos artistas españoles coetáneos y posteriores, aunque es difícil no ver en la permanencia de estas formas las meras necesidades económicas o profesionales de quienes las practicaron.

Es un hecho incuestionable que Fortuny supo introducir planteamientos o elementos originales o innovadores propios incluso en características temáticas o formales que tenían recorrido previo. También es sabido que fue un introductor o potenciador de novedades extranjeras en el ámbito español.

Desde el punto de vista del tamaño, la obra de Fortuny se caracteriza, casi en exclusiva, por el empleo del formato mediano o pequeño, característico de la pintura de género, y muy relacionado con la demanda del mercado burgués, que estaba en una formidable expansión. Aunque, claro está, Fortuny no fue innovador en este aspecto en el ámbito europeo ni en el nacional, es evidente que el pintor catalán fue una referencia indiscutible para la ingente cantidad de pintura de género española en el último tercio del siglo XIX.

En cuanto a la temática y la narrativa, la obra de Fortuny desarrolla casi siempre, con excepciones cada vez más notables desde mediados de los sesenta, una temática agradable basada en la terna antigüedad-siglo XVIII-Oriente, con frecuencia expresada a través de una narrativa anecdótica. Este empleo de lo anecdótico como elemento vertebrador de la narrativa del cuadro, si bien no fue suyo propio ni innovador, dejó una huella enorme en la pintura de género de la siguiente generación de pintores españoles. En lo tocante a la temática, también cabe hablar de una influencia clara del repertorio fortuniano -bien es cierto que no era exclusivo del catalán- en el de los pintores españoles que le suceden, y especialmente en aquellos que viven o pasan por Roma en el último tercio del siglo XIX.

La historiadora del arte Rosa Vives, en su artículo "Apuntes sobre los elementos vanguardistas en la obra de Fortuny", señala la recuperación de temas clásicos a través del filtro rococó del setecientos en la obra de Fortuny, "*recuperación que, todo hay que*

decirlo, bordea el kitsch"⁴⁷⁸. Como ejemplo, la autora señala la temática de los idilios, que también -y con la misma tentación de acercamiento al kitsch- cultivó en ocasiones la escuela valenciana, Joaquín Sorolla incluido.

Por supuesto, el legado temático fundamental de Fortuny -también, por supuesto, de Meissonier- a la pintura comercial española, que fue explotado hacia la saciedad y atacado con fiereza, fue el del *casacón* y otros viajes al pasado de los dos siglos anteriores. Fueron pocos los pintores ajenos al ámbito académico que se libraron de hacer pintura de género ambientada en los siglos XVII y XVIII, y hay quien, como Roberto Domingo, del que hablaremos más adelante, se quedó en ella para siempre.

Habría que destacar de los dos anteriores, clasicismo y *casacón*, la temática de Oriente próximo y el legado andalusí, en la que el catalán fue, como hemos señalado, un representante innovador -sobre todo por el tratamiento naturalista- importante en el ámbito europeo. Además, Fortuny fue muy influyente, si no determinante, en la forma en que los pintores españoles posteriores a él se acercaron a esta temática. Siguiendo con lo oriental, también fue Fortuny relativamente innovador en la introducción de elementos de Lejano Oriente, tanto de China como de Japón. Desde su aparición a finales del siglo XVII, la influencia del arte chino -*chinoiserie*- se hizo frecuente en el rococó durante todo el XVIII; y reapareció en el neorococó de mediados de XIX. En la obra de Fortuny puede detectarse la influencia de la *chinoiserie* en las tupidas decoraciones o en los brillos de las telas, por ejemplo⁴⁷⁹. En cuanto a la influencia del Japón, que impactó en el arte occidental en el siglo XIX, puede detectarse en las composiciones asimétricas, en los formatos raros, en la inclusión de inscripciones y *patterns* en el cuadro, en la pérdida de profundidad en las perspectivas, la elevación o la marginación del punto de vista, en los contornos cerrados y las formas onduladas, e incluso en la elección de temas cotidianos y de la naturaleza. Estas características pueden observarse en numerosas obras de Fortuny, aunque la referencia ineludible es, claro está, *Los hijos del pintor en un salón japonés*⁴⁸⁰.

En cuanto a la organización de los distintos elementos figurativos en el cuadro, Rosa Vives afirma que el pintor catalán "*trató el cuadro a la manera clásica, tal como se concebía hasta el siglo XIX, como una unidad construida*"⁴⁸¹. Este planteamiento se mantiene vigente en el ámbito español durante buena parte del siglo, y sólo escapan a él -

⁴⁷⁸ VIVES, Rosa: "Apuntes sobre los elementos vanguardistas en la obra de Fortuny", en AA.VV.: *Fortuny, 1838-1874*, (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, 2004, p. 383.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 379.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 380.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 378.

y sólo parcialmente- algunos géneros, como el retrato y el paisaje, antes de la entrada del siglo XX.

La historiadora del arte María López Fernández señala la "*excelente calidad técnica*"⁴⁸² de las obras de Fortuny como uno de los pilares de su éxito comercial. Rosa Vives desmenuza algunas de las características técnicas, aclarando que Fortuny introdujo en su pintura buena parte de los elementos propios de la modernidad del siglo XIX, que a veces pasan desapercibidos en la obra del maestro de Reus:

"Una creciente luminosidad de paleta, un viraje cromático hacia los colores puros, rojos, amarillos, y azules; la acumulación de carga pictórica y la separación de capas; la manifestación y el relieve del trazo del pincel; el arrastre o barrido del color; cierta difusión o imprecisión de contornos; el dejar al descubierto el fondo de la tela o el non finito; composiciones asimétricas e influencia del arte japonés; gusto por el apunte rápido y a la manera de *l'essence* en infinidad de bocetos, dibujos y acuarelas; enfoques de carácter fotográfico, nueva objetividad y la exaltación de la luz y la sombra, etc."⁴⁸³

Como ejemplo de tratamiento innovador de la pincelada propone la misma autora el retrato de *Rosina Bini*⁴⁸⁴, en el que Fortuny "*se aproxima a la división de la pincelada con una particular factura, absolutamente infrecuente en él. Es una pincelada separada, ancha y plana [...]*"⁴⁸⁵. El vacío o *non finito* aparece en cuadros importantes pero, naturalmente, aparece con mayor frecuencia en piezas de tamaño pequeño⁴⁸⁶. La misma autora propone un boceto de *La vicaría*, como ejemplo de la

"*maniere à l'essence*, tan en boga en la segunda mitad del siglo XIX, y en la que a la libertad de la pincelada se unía la expansión de la mancha y el arrastre o barrido del color, que potencian la intencionalidad del gesto a la vez que la sensación de atmósfera"⁴⁸⁷.

Otras características innovadoras en la obra del catalán son el trazo gestual y la mancha expansiva⁴⁸⁸. Por último, Vives señala los paisajes como las obras en las que mejor se aprecian los planteamientos más típicamente innovadores del XIX, y dentro de ellos, los paisajes de Portici, que pintó Fortuny poco antes de morir.

⁴⁸² LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁸³ VIVES, 2004, *op. cit.*, p. 378.

⁴⁸⁴ c. 1869, citado en VIVES, 2004, *op. cit.*, p. 378.

⁴⁸⁵ *Ibíd.*

⁴⁸⁶ *Ibíd.*

⁴⁸⁷ *Ibíd.*

⁴⁸⁸ *Ibíd.*, p. 379.

El conjunto de las características señaladas por Vives conforman esa *excelente técnica* de la obra del catalán, y que constituye una característica final, compendio de ellas y a la vez separada, el virtuosismo, característica transversal del siglo XIX que reúne a pintores tan diversos como Goya, Federico Madrazo, Fortuny y, ya en el cambio de siglo, Sorolla. Volveremos más adelante sobre el virtuosismo, aunque su complejidad sólo puede ser tratada con la profundidad necesaria en un estudio aparte.

Para terminar con cuestiones técnicas o formales en la obra de Fortuny, conviene mencionar la relación del catalán con la mirada fotográfica. Aunque no hay constancia de que la fotografía fuera utilizada por el pintor de Reus en sus composiciones, sí hay constancia por las memorias de su cuñado Ricardo de Madrazo de que Fortuny utilizó una cámara oscura como ayuda en su práctica pictórica⁴⁸⁹. En relación a la fotografía - aunque también podrían derivar del empleo de la cámara oscura- señala Vives los encuadres, que incluyen vistas en picado, "*primeros planos magnificados, fragmentos de naturaleza ampliados: troncos, ramas, flores, olas, etc-*"⁴⁹⁰, representaciones de fenómenos atmosféricos, y los fuertes contrastes tonales, que se pueden relacionar con la supresión de los tonos medios en las primeras fotografías⁴⁹¹. Por supuesto, éstos últimos también tienen una relación muy estrecha con la tradición realista española y, en el siglo XIX, con el costumbrismo de los Bécquer y los Cabral Bejarano, por ejemplo, y pueden relacionarse también con la luz de exterior meridional.

Arias de Cossío relaciona la obra de Rosales con la de Fortuny, desligando al primero de la primera generación de pintores de historia: "*el paso hacia la pintura de la luz, desligada de preceptos académicos, lo había dado en compañía de Rosales*"⁴⁹². En nuestra opinión, si bien es cierto que Rosales es el más naturalista y el más moderno de esta generación de pintores de historia, tampoco cabe separarle del grupo para emparejarle con Fortuny, cuya trayectoria pictórica y profesional está considerablemente más alejada del academicismo y el historicismo peninsular y, en algunas de sus etapas, como en Granada o Portici, más atenta a la contemplación y registro de la luz natural.

Siendo Fortuny una de las figuras claves del siglo XIX español, y sin duda la que mayor éxito internacional cosechó⁴⁹³, su influencia no pudo por menos que extenderse en un amplio conjunto de artistas, sobre todo españoles. El historiador del arte Carles

⁴⁸⁹ *Ibíd.*, p. 381.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, p. 378.

⁴⁹¹ *Ibíd.*, p. 379.

⁴⁹² ARIAS DE COSSÍO, 1989, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁹³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 190.

González López, especialista en la figura de Fortuny, hace una completísima relación que no traemos aquí entera por su extensión, pero de la que extraemos lo más relevante para nuestro estudio. Entre los artistas de fuera de nuestras fronteras que se han señalado como posibles receptores del influjo del catalán figuran Benjamin Constant y Charles-Joseph Tissot en Francia⁴⁹⁴; y en Italia, Attilio Simonetti; Achille Vertuni⁴⁹⁵; Boldini, Randanini⁴⁹⁶, Edoardo Dalbono y Domenico Morelli⁴⁹⁷; aunque Morelli es un caso especial, pues la admiración y las influencias se cruzaron en ambos sentidos, como hemos descrito más arriba. El pintor Francisco Pradilla escribió una crónica a la muerte del de Reus en el que señaló que, pese a lo inesperado del suceso, Morelli "*inmediatamente vino de Nápoles con todos sus discípulos para rendir a Fortuny tributo de amistad*"⁴⁹⁸. Hubo, desde luego, muchos otros pintores influenciados por Fortuny, especialmente en Roma y en Nápoles, pero también es cierto que en la segunda mitad del siglo XIX se produce una eclosión de lo que se ha llamado influencia ambiental que hace casi imposible trazar las líneas y los ámbitos de influencia⁴⁹⁹. En esta eclosión ejercen un papel fundamental la prensa ilustrada, que dedica páginas a las cuestiones artísticas y, por supuesto, los Salones nacionales y entre ellos, el Salón de París, al que todos los artistas con ambición de estar al día acudían a conocer las tendencias dominantes.

Desde luego, la pintura de Fortuny fue centro de muchas miradas, no tanto en los Salones como en la prensa y en la sede de Goupil en París, y se hace difícil estimar su ámbito de influencia. También es cierto que tuvo sus detractores, especialmente en Italia, donde el crítico Diego Martelli, relacionado con los *macchiaioli*, proclamaba en 1870 (año en que Fortuny vendió *La vicaria*): "*Voy a morir axfisiado bajo el diluvio de los discípulos de Meissonier*"⁵⁰⁰, en referencia poco velada al éxito del artista de Reus. Carles González López, en relación a las características que enlazan la obra de Meissonier con la de Fortuny, y en relación también a lo que enlaza la pintura del catalán con la de sus seguidores, distingue entre dos clases de fortunysmo:

⁴⁹⁴ GONZÁLEZ LÓPEZ, 2004, *op. cit.*, p. 388.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 390.

⁴⁹⁶ CLARETIE, Jules: *L'Art et les Artistes français contemporains*, París, 187, p. 163, cit. en LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁹⁷ GONZÁLEZ LÓPEZ, 2004, *op. cit.*, p. 391.

⁴⁹⁸ PRADILLA, Francisco, *La Ilustración Española y Americana*, año XVIII, núm. XLV, Madrid, 8 de diciembre de 1874, pp. 706-707; citado en RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Francisco Pradilla*, Zaragoza, Aneto Publicaciones, 1999, p. 55.

⁴⁹⁹ REYERO, Carlos: "Sorolla y la pintura internacional de su tiempo", en AA.VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 161.

⁵⁰⁰ MARTELLI, Diego, "Exposition des Beaux-Arts à Paris 1870", *La Rivista Europea*, 1 junio y 1 agosto 1870; cit. en LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 95.

La primera, mal calificada de *pompier*, es la que se refiere a la pintura de casacas que sigue la moda del neorromántico Ernest Meissonier o la del orientalista Jean-Léon Gérôme. Esta poco afortunada atribución se debe a la gran mayoría de críticos que no supieron examinar correctamente la técnica utilizada por Fortuny, completamente distinta a la de los pintores mencionados, tanto en el tratamiento formal como en los valores tonales. La segunda es la luminista, calificativo que le corresponde por derecho"⁵⁰¹.

Entre los pintores españoles que en su misma generación resultan influidos en mayor o menor medida por Fortuny están: Martín Rico (Madrid, 1833-Venecia, 1908), del que hablaremos después; Tomás Moragas Torras (1837-1906), que pintó obras de pequeño tamaño de temática marroquí; José Tapiró Baró (1836-1913) que pintó el mundo marroquí con dedicación etnográfica; Eduardo Zamacois (1841-1878) que fue también discípulo de Meissonier y tuvo éxito en París con la pintura de *casacones*; el valenciano Bernardo Ferrándiz (1835-1885), que cultivó los cuadros de costumbres valencianas; Luis Ruipérez (1832-1867) que también fue discípulo de Meissonier; Antonio Fabrés (1854-1938); el valenciano Juan Peyró (1847-1924); Ricardo de Madrazo (1841-1920); y, en menor medida, el valenciano Joaquín Agrasot (1836-1919); y Vicente Palmaroli (1834-1896)⁵⁰². En algunos de estos casos, sin embargo, es difícil discernir si la influencia se deben a Fortuny, a Meissonier, o a ambos. La influencia del pintor de Reus en las generaciones siguientes, por su magnitud, es difícil de precisar, o escapa a los límites propios de nuestro estudio. En cualquier caso, el *fortunysmo*, en su propia generación o en las siguientes, fue un fenómeno que, en general, no dejó discípulos que siguiesen fielmente la línea del maestro, sino más bien, características que se propagaron por obras concretas de muchos pintores. Entre estas características están el orientalismo, el preciosismo, la temática ambientada en el siglo XVIII, y el costumbrismo, que tendrían que ver con esa primera clase de *fortunysmo* que pone en duda González López, pero también la ejecución y el tratamiento de la luz y el color, propias de la segunda clase de *fortunysmo* propuesta por el mismo autor.

Entre las características de esta segunda clase de *fortunysmo* está la de ser una pintura dinámica, con una "*captación ágil y espontánea del instante, pintada con toda una gama de luz natural*"⁵⁰³. La distinción de González López entre dos clases de *fortunysmo* es útil en la medida en que puede ayudarnos a aclarar cuáles fueron los rasgos

⁵⁰¹ GONZÁLEZ LÓPEZ, 2004, *op. cit.*, p. 394.

⁵⁰² ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, pp. 257-259.

⁵⁰³ GONZÁLEZ LÓPEZ, 2004, *op. cit.*, p. 394.

de la pintura de Fortuny que tuvieron mayor influencia en otros artistas durante su corta vida y después de su fallecimiento. Es indudable que Fortuny aprovecha el tirón comercial de la temática de casacas y del orientalismo, y también que el repertorio iconográfico de Fortuny fue expresado con intensidad por otros, a menudo -no siempre- con intención netamente comercial. Este aprovechamiento comienza en vida del pintor, y sigue vivo todavía en los años que Sorolla reside en Italia, e incluso después. El propio pintor valenciano revisita en alguna ocasión este repertorio dieciochesco u oriental en su etapa de formación. Hay incluso algún caso tardío excepcional de *casacón*, de carácter extemporáneo en la obra del valenciano, como en el cuadro *Figuras de casacas jugando en un jardín*, en la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Valencia, fechado en 1900. Tratar la cuestión del orientalismo junto a la del *casacón* puede dar lugar a confusión, pues si bien el *casacón* fue abordado casi siempre de manera comercial y reaccionaria, el orientalismo es una tendencia compleja, que en su mera faceta de formalización pictórica entraña elementos conservadores, comerciales, e innovadores, a veces mezclados dentro de la misma obra. De hecho, el orientalismo, o Marruecos y Granada, son el germen del luminismo en Fortuny, y de sus características más innovadoras. Este segundo fortunismo que tuvo una legión de seguidores, tuvo también una clara importancia comercial, pero a diferencia del fortunismo de *casacón*, no fue esencialmente conservador ni reaccionario, y su influencia fue, por los menos hasta el cambio de siglo, claramente renovadora. Antes de pasar a revisar las trayectorias de los primeros representantes del paisaje realista en nuestro país, resumimos aquí las conclusiones parciales relativas a Fortuny.

Conclusiones parciales.

Mariano Fortuny, que gracias a Lluís Rigalt practicó el estudio del paisaje del natural, dejó atrás la estética nazarena del círculo catalán tan pronto llegó a Roma. El temprano viaje a Marruecos favoreció de nuevo su contacto con el paisaje y el natural, y añadió a su bagaje el orientalismo, el amor al detalle, el naturalismo, la preocupación por la luz, y la realización veloz. En los cuadros que pintó después, como consecuencia de aquel encargo, aparecen una factura suelta, que incluye toques enérgicos de pincel y pinceladas arrastradas en algunas partes del fondo o los celajes; así como una textura granulada, arenosa. Probablemente, el conocimiento de la obra de los *macchiaioli* y de

Morelli reforzase en él algunas de las características que ya había adquirido en Marruecos. Su posterior conocimiento de obras dibujos y grabados de Goya, gracias a su boda con Cecilia Madrazo, también mostró a Fortuny el atractivo de la mancha y de la simplificación, que el maestro de Reus aplicó en obras de carácter privado. El formidable éxito de la venta de su obra *La vicaría* en París, en 1870, marca el comienzo de una fuerte escisión en su obra, entre lo comercial y lo experimental, entre su obra pública y su obra privada. Si la primera se queda anclada en el preciosismo, con sucesivas e aportaciones naturalistas, su obra privada se inclina cada vez más a un naturalismo de factura suelta, de copia del natural, de menor presencia del asunto y de lo anecdótico, de acabado abocetado, y de fuertes contrastes lumínicos de exterior.

Las características de su obra que más interesan en nuestro estudio son su práctica de apuntes rápidos de pequeño formato; los encuadres de carácter fotográfico, la luminosidad de su paleta, la exaltación de la luz y la sombra, la manifestación y el relieve del trazo del pincel; las pinceladas arrastradas; el cromatismo saturado, aún dentro de planteamientos dominados por el claroscuro; la imprecisión de contornos; el dejar al descubierto el fondo de la tela; el abocetamiento o *non finito*; y las coloraciones reflejadas azuladas o verdosas en elementos de color local neutro. Todas ellas fueron muy importantes en el lenguaje de la escuela valenciana y de Joaquín Sorolla. En algunos grandes pintores valencianos, como Domingo, Peyró o Pinazo tuvieron también gran influencia sus acumulaciones de carga pictórica, a menudo con aplicaciones complejas en indirectas. Hubo aún otras características que tuvieron una importancia relativa, como la narrativa anecdótica; con asuntos de idilios y casacones que el propio Sorolla pintaría todavía; lo oriental y su legado andaluz, que tendría mucho años después una gran atracción para Sorolla.

A la vista de las características anteriores, consideramos que la influencia de Fortuny sobre la escuela valenciana de final de siglo fue fundamental. El maestro catalán influyó de manera decisiva y directa en la obra de Agrasot, de Peyró, de Francisco Domingo, de Ignacio Pinazo, y de manera indirecta en prácticamente todos los pintores valencianos del último tercio del siglo XIX. Además de las características formales señaladas, debemos destacar que los cuatro pintores señalados trataron a Fortuny en Roma, aunque en el caso de Pinazo el trato debió ser muy limitado, y que incluso antes de que fueran a Roma, conocían y admiraban su pintura. En efecto, José Benlliure escribió

que a finales de la década de 1860, Meissonier y Fortuny eran los pitores más admirados en Valencia⁵⁰⁴.

1.1.4-1 El paisaje realista

La pintura de paisaje había sido desde Corot uno de los géneros más innovadores de la pintura en Francia. Más aún, si tenemos en cuenta que el progresivo acercamiento al referente natural fue una de las características fundamentales -quizás la mayor- de la renovación pictórica desde el fin del romanticismo hasta la culminación del impresionismo, cabe suponer que el paisaje era el género llamado a liderar ese proceso. De hecho, incluso antes de Corot, el pintor neoclásico Pierre-Henri de Valenciennes, (Toulouse, 1750-Paris, 1819) había realizado pequeños paisajes naturalistas, probablemente copiados *in situ*. En todo el proceso está involucrado, por tanto, no sólo la copia directa de fragmentos de la naturaleza, sino su consideración como obra artística definitiva, digna de tal nombre, o como mero trabajo preparatorio.

Ana María Arias de Cossio escribe que el paisaje naturalista de la segunda mitad del siglo XIX, en líneas generales, "*abandona la composición arbitraria e imaginativa, para ofrecer unos paisajes vistos atentamente del natural y en los que se plasma únicamente lo que el pintor tiene ante los ojos*". Sus mejores representantes, Haes, Martí Alsina, y Rico, desarrollaron este género de manera paralela, sin influenciarse entre sí, y los tres en la dirección realista que marcaba la referencia del paisajismo francés, que los tres tuvieron como referencia. Pasamos a continuación a ocuparnos de sus trayectorias artísticas.

La evolución del paisaje al paisaje naturalista en nuestro país tuvo como impulsor a **Carlos de Haes** (Bruselas, 1826⁵⁰⁵-Madrid, 1898). Haes fue el representante más influyente de la pintura de paisaje en Madrid desde la segunda mitad de la década de 1850 hasta final de siglo, gracias a sus labores como paisajista en activo y como maestro de paisajistas. También la obra pictórica de Haes tiene una doble vertiente: por un lado,

⁵⁰⁴ BENLLIURE, José: "Recuerdos de arte. Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano*, 1916, nº. 1, p. 16, citado en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco *et al.*: *Francisco Domingo*, (cat. exp.), Fundación Bancaja, Valencia, 1998, pp. 91-92.

⁵⁰⁵ En diversas publicaciones se fecha el nacimiento del pintor en el año 1826, y en alguna se fecha también en el año 1824. Ver GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, "Carlos de Haes 1826-1898, biografía y trayectoria

los pequeños paisajes que pinta *in situ*, del natural; y por otro, las grandes composiciones paisajísticas, que pinta casi siempre en su estudio a partir de los primeros. Carlos de Haes, cuya familia, ajena a toda vinculación artística, recaló en España tras sufrir reveses económicos, comenzó a recibir una temprana formación artística de la mano de Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), pintor canario cuyo estilo se desarrolló en el academicismo neoclásico⁵⁰⁶. En 1850 Haes marchó a Bruselas, "*donde, durante bastante tiempo, fue discípulo del notable paisajista belga J. Quinaux*"⁵⁰⁷ que como señala la historiadora Ana Gutiérrez, era poco mayor que el propio Haes. Desde pocos años antes, en Bélgica podía contemplarse la obra de los paisajistas franceses, y entre ellos los de la escuela de Barbizon, cuya pintura de la naturaleza, basada en las masas y el efecto general, era notablemente distinta de la practicada por los belgas, basada en el detalle a decir del pintor Lapito: "*Aquí en Bélgica la atención al detalle es el sumo [...]. Si uno está a trescientos metros o a cien pasos del árbol, siempre se pinta de la misma manera; ni una simple hoja se olvida*"⁵⁰⁸. Como señala Gutiérrez:

"Pudo, por tanto, en su país de origen, conocer de primera mano las aportaciones fundamentales que la pintura de paisaje francesa plenairista había desarrollado a mediados del XIX y asimilar perfectamente sus postulados, que le servirían de base para introducir en su país de adopción, en la década siguiente, técnicas y conceptos desconocidos en la paisajística española"⁵⁰⁹.

Haes comienza en el año 1854 a participar en certámenes artísticos de Bruselas y Amsterdam, con paisajes de temas sencillos y títulos descriptivos, realizados dentro de una estética tardorromántica⁵¹⁰. A finales de 1855 retorna a España, y en la Exposición Nacional de 1856, siendo desconocido aún en nuestro país, presenta tres cuadros y obtiene, como hemos dicho, una de las seis medallas de tercera clase, con un jurado en el que estaban José, Federico y Pedro Madrazo; uno de los hermanos Ferrant, Esquivel y Carderera⁵¹¹. En esta época, Haes conoció a Federico Muntadas, heredero del Monasterio de Piedra y el parque de su entorno, en el que el pintor pasó el verano de 1856⁵¹². Ana

artística", en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana: *Carlos de Haes en el Museo del Prado*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 15.

⁵⁰⁶ *Ibíd.*, p. 16.

⁵⁰⁷ HAES, Carlos de, cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 16. Se refiere a Joseph Quinaux (1822-1895).

⁵⁰⁸ LAPITO, citado en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰⁹ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 17.

⁵¹⁰ *Ibíd.*, p. 18.

⁵¹¹ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 60.

⁵¹² GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 19.

Gutiérrez Márquez señala las características de las obras de estos años, con su doble vertiente. Si en los pequeños estudios del natural se muestran "*perspectivas muy abiertas y lejanas, instantáneas de lugares anodinos cuyo protagonista es exclusivamente la naturaleza sin aditivos extraordinarios que la transformen*"⁵¹³, los cuadros de formato mayor, realizados en el estudio muestran elementos añadidos

"que recuerdan recetas y fórmulas empleadas en composiciones de gusto tardorrománticas. Grandes panorámicas, composiciones muy equilibradas, perspectivas muy lejanas, paleta reducida a bases pardas y amarillentas, abuso de asfaltos, luces doradas de atardecida, detalles anecdóticos que humanizan el paisaje, etc. [...] si bien en todas estas obras está presente ya una maestría técnica y un dibujo ajustado que serán rasgos inequívocos de esta primera etapa y de todas las de su producción artística"⁵¹⁴.

En 1857 se convocó la oposición a la cátedra de paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, tras la muerte de su titular Fernando Ferrant (1810-1856). Pese a que sus oponentes eran pintores formados en ella, o conocidos del círculo de la Academia

"... La superioridad de Haes sobre sus compañeros de oposición era tal, que, a pesar de las influencias que mediaron, ninguno pudo disputarle el triunfo. Los trabajos que fue realizando durante aquellos ejercicios, producían tal sorpresa entre los opositores; los procedimientos de que se servía eran tan diferentes de los conocidos, tan otra la brillantez de los colores que usaba, que en cierta ocasión hubieron de descerrajar la caja de su uso con el fin de sorprender algo que buscaban como causa secreta de lo que no era otra cosa que el fruto de una enseñanza sabia, basada en el estudio del natural [...] todo ello en contraposición a los métodos inspirados en los amaneramientos de escuela en convencionalismos tan al uso entonces en España..."⁵¹⁵

En 1858, dos años y medio después de aparecer de la nada en el panorama artístico madrileño, consiguió Haes una de las tres primeras medallas de la Exposición Nacional de Bellas Artes⁵¹⁶, habiendo conseguido también entretanto la cátedra de paisaje de San Fernando. La crítica de *El Museo Universal* señalaba que en sus cuadros había "*vida, animación, calor; sus cielos transparentes, sus aguas fielmente reproducidas del natural, sus efectos de luz tocados con habilidad, sus terrenos pastosos bien*

⁵¹³ *Ibíd.*, p. 20.

⁵¹⁴ *Ibíd.*

⁵¹⁵ BERUETE, cit. en CID, Carlos: *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Instituto de estudios ilerenses, Lérida, 1956, p. 18.

⁵¹⁶ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 64.

entonados"⁵¹⁷. *El Museo* se hacía después eco de quien sugería que el natural estaba en sus cuadros falseado, hermozeado. Otros, por el contrario, señalaban su fidelidad a la naturaleza: "*Haes, por el contrario, copia a la naturaleza sorprendiéndola en sus más poéticos instantes, y la copia desnuda, con sus bellezas e imperfecciones, con sus encantos y horrores*"⁵¹⁸.

Tiene gran interés la justificación que Luis G. del Valle hace de la victoria de Haes, casi un desagravio hacia sus competidores, y una manifestación expresa de la conciencia de la condición periférica y retardada del paisajismo español:

"Lucha muy desigual es la de las obras del señor Haes, a pesar de su edad lozana, con todas las de los demás jóvenes españoles que, privados completamente hasta poco ha de una buena escuela de este género, y aún más desamparados por la falta de protección o de aficiones que comprasen sus obras, han debido dar pasos muy lentos, inciertos y llenos de dificultades [...]. El señor Haes, que se ha formado en una de las ciudades donde más florecen y se prosiguen las artes y se cultiva este género [...etc.]"⁵¹⁹.

Dos años después, en 1860, Haes era elegido académico de número de Bellas Artes de San Fernando. En su discurso de ingreso, el pintor reivindicaba el género del paisaje, aún reconociendo que el género carecía de un nobleza antigua. Además, se lamentaba del escaso interés y los prejuicios que en España tenía el paisaje, y mostraba un cuidadoso equilibrio en lo tocante a la imitación y la creación, poniendo el énfasis final en ésta última, bien por convicción propia, bien por influencia del ambiente académico, poco proclive al realismo del paisaje:

"Si el encanto del *paisaje* nos interesa, consiste en la impresión debida a los elementos de que se compone, alterando estos elementos en lo que constituye su carácter, se altera la impresión, y por consiguiente la reproducción carecerá de su principal encanto, que es la verdad. En el *paisaje* la exactitud de la reproducción vale más que un ideal imposible. La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación: es tan poderosa que sobra al hombre con tratar de reproducirla.

⁵¹⁷ El Museo Universal. Madrid, 15-11-1858, n.º 21, cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹⁸ Crítica recogida por Ossorio, 1883, pp. 325-326, cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹⁹ Del Valle, Luis G.: Exposición General de Bellas Artes. Bellas Artes, 1858, cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 24.

"No confundamos esto con el *servilismo* en pintura, [...etc.]"⁵²⁰.

Haes matizaba la idea de la imitación o de la copia fiel poco después, en lo que podría ser una acercamiento a la postura académica de Federico Madrazo, con quien había entablado una estrecha amistad, y que daría la réplica a su discurso. Dice Haes:

"No se deduzca de lo expuesto que participo de la opinión, comúnmente aceptada, según la cual el fin del artista es la imitación pura y simple. Con este modo de ver, absoluta negación de todo espiritualismo artístico, la máquina de Daguerre haría excelente oficio de pintor"⁵²¹.

Habiendo conseguido el éxito profesional como pintor y como académico y profesor antes de los treintaicinco años, el resto de su vida la dedicó a desarrollar ambas facetas de su personalidad. Ana Gutiérrez señala de la participación de Haes en la exposición de 1860 las críticas negativas, que se centraron en la similitud que mostraban sus obras entre sí:

"sus paisajes se parecen todos como dos gotas de agua, aunque representen países completamente diferentes, y he aquí por qué muchos le encuentran frío, monótono, amanerado en fin [...]"⁵²². O, en otras palabras: "[...] critican en los cuadros del Sr. Haes esa uniformidad de entonación que se observa tienen entre sí, echando de menos que este artista busque otros efectos de la naturaleza; y aún hemos oído decir, que [...] visto uno están vistos todos"⁵²³. Con más dureza se expresa muchos años después el historiador Ráfols al señalar que "Prosiguiendo en lo ficticio, aunque tratando de ser realista a su manera, el belga Carlos de Haes -nacionalizado español- será en Madrid el paisajista de moda [...]. En la corte se impuso con su arte trivial que no resiste el paso de los años"⁵²⁴.

Este defecto de la similitud de sus paisajes de la primera época debió ser un acicate para buscar nuevos lugares, que le permitieran elaborar un repertorio de mayor riqueza. En 1861 viajó Haes al palmeral de Elche, donde realiza cuadros y estudios que con frecuencia muestran una composición a dos bandas, puntos de luz equilibrados en el cuadro, y en los que mantiene la "*paleta a base de pardos y ocreos oscurecidos que*

⁵²⁰ HAES, Carlos de: "De la pintura de paisaje antigua y moderna. Discurso de Don Carlos de Haes, leído en junta pública de 26 de febrero de 1860", Madrid, Real Academia de San Fernando, [1872], pp. 281-310. p. 293.

⁵²¹ *Ibíd.*, p. 294.

⁵²² FERNÁNDEZ CUESTA, N.: El Museo Universal. Madrid, 9-12-1860, p. 394; cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 29.

⁵²³ *La Iberia. Diario Liberal*. Año XII, n.º 1529, 2-11-1860. Palet y Villava, J.: *Exposición de Bellas Artes*. Cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 29.

⁵²⁴ RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, pp. 188-189.

*producen una tonalidad dorada*⁵²⁵. La repetición de esta tonalidad siguió siendo el talón de Aquiles al que atacó la crítica en la Exposición Nacional de 1862, en la que Haes, que actuó en calidad de jurado por vez primera, volvió a recibir una medalla de primera clase por su obra *Paisaje en el Lozoya*⁵²⁶. Así se puede constatar en una crítica reproducida en *El Museo Universal*, que dice que

"el señor Haes, representado por sí y por sus discípulos, que más que le imitan, le reproducen, aparece aislado y sin verdadera competencia [...], cae fácilmente en reproducirse de continuo, no por lo que pinta ni copia, sino por un tinte particular que lo reviste todo"⁵²⁷.

La organización del certamen fue cuestionada por varios de los miembros pintores del jurado, como Federico de Madrazo, Carlos Luis de Rivera o el propio Haes; que trataron de dimitir de sus funciones. La intervención de Isabel II, que rechazó las dimisiones, zanjó el asunto. No obstante, Haes rechazó ser jurado en la Exposición del año siguiente, y quizá también cansado de la dureza de la crítica, tardó catorce años en volver a exponer sus obras en el certamen nacional⁵²⁸. Sí se presentó, en cambio, en exposiciones en el extranjero, con un notable éxito⁵²⁹.

Gutiérrez Márquez señala que ante la escasez de obras conocidas de los últimos años sesenta no es posible vislumbrar la evolución estilística en esas fechas. Sin embargo, la entrada de la década de 1870 da paso a lo que se puede considerar la segunda época en la producción del pintor. Al parecer, la evolución, gradual, se percibe mejor en los estudios que en los cuadros de los grandes formatos, de vocación más pública. Si la primera época, más ecléctica o más academicista, se caracteriza por las panorámicas abiertas, una paleta oscura y tostada⁵³⁰, y la introducción de elementos animadores extraños al paisaje, puede decirse que la nueva década da paso a una pintura menos académica, más realista.

Las características de su segunda época son una elección de temas mucho más concretos, con enfoques más cercanos, que permiten una mayor individualización de los elementos y los rincones del paisaje, y una mayor definición y concreción en la morfología de los árboles, las piedras, el terreno, etc., todo ello pintado con una paleta

⁵²⁵ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 30.

⁵²⁶ Óleo sobre lienzo, 97 x 165 cm. En paradero desconocido.

⁵²⁷ J.F.G.: *El Museo Universal*, Madrid, 21-12-1862, n.º 51; cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 31.

⁵²⁸ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 32-33.

⁵²⁹ *Ibíd.*

⁵³⁰ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 240.

más clara, en la que se ha abandonado el uso abusivo de tonos pardos y betunes, los colores se han saturado, el tratamiento de las luces es más atrevido, con mayor presencia de luces del mediodía; y todo ello con pinceladas más enérgicas y expresivamente evidentes, y con empastes más acusados⁵³¹. A la vista de los avances descritos, puede considerarse que en los primeros años de la década de los setenta la obra de Haes experimenta un avance en la dirección que marca el siglo.

Al comenzar la década de 1870, Haes emprende campañas por los Picos de Europa, y pinta marinas y rocas en las costas de Vizcaya y Santander. El verano de 1874 acude allí con sus discípulos Entrala y Beruete. Refiriéndose a esta época escribe Beruete que Haes

"... había ido desterrando [...] la nimiedad y dureza que se advertían en la [obras] de juventud y pintaba con mayor amplitud y desenvoltura. También abandonó por completo los frotos con asfalto, cuyo color llegó a detestar, y hasta lo eliminó de su paleta"⁵³².

En cuanto a las composiciones, de acuerdo con Ana Gutiérrez Márquez, abunda un tipo delimitado por dos o tres planos horizontales. En el verano de 1875, también acompañado por Entrala y Beruete, pinta en Alsasua y Aránzazu usando fuertes contrastes cromáticos y lumínicos, y basando los bocetos en mayor medida en la ejecución, que a menudo muestra pinceladas muy empastadas, que en la composición⁵³³. Al año siguiente presenta tres obras a la Exposición Nacional, tras la mencionada ausencia de catorce años. Entre las obras presentadas está la extraordinaria *Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, pintada a partir de un boceto de 1874. Pese a la calidad de lo presentado, no recibe Haes medalla alguna.

El año de 1876, marcado por la muerte en el parto de su mujer y dos días después de su hija recién nacida, da paso a la tercera y definitiva época pictórica en la obra de Carlos de Haes. Esta época, también realista, está teñida por la melancolía. Como indica Ana Gutiérrez, "*sus temas pictóricos, a partir de estos momentos, se ensombrecieron, refugiándose en los paisajes grisáceos y brumosos sobre todo de su tierra natal*"⁵³⁴. Abundan en su producción ahora las lagunas y canales, "*las gamas frías al servicio de*

⁵³¹ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 35.

⁵³² BERUETE, Aureliano: "Carlos de Haes", *La Ilustración Española y Americana*, p. 382; cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 36.

⁵³³ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 38.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 39.

una consciente captación atmosférica, remarcada por las diluidas líneas del horizonte, que dan paso a unos cielos movidos y contrastados lumínicamente⁵³⁵, disminuye más aún la presencia de figuras, que nunca habían sido numerosas, aparece en ocasiones el motivo de la barca desguazada, que se repite en las obras del mediodía francés.



Carlos de Haes, 1876, *La canal de Mancorbo en los Picos de Europa*. Óleo sobre lienzo, 168 x 123 cm, Madrid. Museo Nacional del Prado.

En el comienzo de la década de los ochenta, realiza Haes con la compañía de su discípulo Jaime Morera un viaje por las costas de Bretaña y Normandía. En los paisajes correspondientes a esta campaña puede observarse que siguen en aumento las

"técnicas abocetadas, en las que las huellas explícitas del pincel actúan como recurso expresivo al servicio de una fugaz y filtrante captación ambiental. Es tal vez la época más libre de su producción y los estudios que de este momento conocemos denotan la frescura de una rápida ejecución interesada exclusivamente en la fidelidad y el respeto al natural"⁵³⁶.

Al describir la técnica pictórica de Haes es obligatorio señalar en primer lugar el proceso de trabajo. Este proceso de trabajo consiste en copiar directamente de la naturaleza pequeños estudios o apuntes, para después pintar en el taller paisajes de formato medio o grande a partir de la reelaboración de los datos recogidos en los estudios, a menudo empleando "*recursos efectistas*"⁵³⁷ y "*recetas y fórmulas de éxito aprendidas*"⁵³⁸. Este sistema de trabajo fue el empleado por Corot y los pintores de la Escuela de Barbizon, y continuó siendo utilizado prioritariamente como método de elaboración de paisajes hasta la llegada de los impresionistas. Aunque enfocado a la realización de las grandes obras, este sistema de trabajo genera como resultado secundario un cuerpo de obras de menor entidad, los estudios, que a día de hoy son consideradas obras de tanto interés como sus hermanas mayores, si no mayor. Así las cosas, hoy atendemos al conjunto de la obra de Haes como una obra dual, compuesta por

⁵³⁵ *Ibíd.*, p. 41.

⁵³⁶ *Ibíd.*, p. 43.

⁵³⁷ *Ibíd.*, p. 28.

un lado de composiciones elaboradas en estudio según los criterios estéticos del eclecticismo propio de la época⁵³⁹; y por otro lado de pequeños estudios, más cercanos al del realismo, copiados del natural en pocas sesiones, la mayor parte de las veces en una o dos tan sólo.

En los párrafos precedentes hemos reproducido críticas coetáneas más o menos agresivas hacia la reiteración de convencionalismos en los cuadros del taller, especialmente en lo tocante al cromatismo pardo o amarillento. Otra cuestión técnica, con larga tradición en la historia, pero que supone cierto desdoro para la obra en que se aplica, es la repetición de la obra completa o partes de ella en una obra posterior. Gutiérrez Márquez señala el caso de la obra *Lagunas (Piedra)*⁵⁴⁰, que

"sirvió de modelo y de fondo para ambientar una escena campestre convencional, fechada en 1881, que demuestra, como varios ejemplos más que iremos comentando, una práctica habitual, sobre todo en la última etapa productiva de su vida, a la que recurría consentidamente cuando seguramente la demanda de su numerosa clientela se lo exigía"⁵⁴¹.

Sin embargo, debemos entender esa utilización de material reciclado como una desviación del método de trabajo normal en las composiciones de Haes. El pintor Aureliano de Beruete, que fue discípulo de Haes, escribió que su lema era "*estudios y más estudios en el campo*", y describió además su método habitual de trabajo:

Haes pintaba de primeras, sin preparación ni bosquejo, logrando así la frescura y brillantez en las tintas. Procuraba hacer cada estudio del natural en una sesión de dos o tres horas, empleando lo más dos sesiones, según el tamaño del lienzo... Observaba Haes fielmente la tradición aprendida de sus maestros de pintar los cuadros, bien copiando por escala los estudios hechos del natural, bien componiendo dichos cuadros con asuntos tomados de aquellos. Son contados los cuadros que hizo directamente pintados del natural, a excepción de las citadas tablas de tamaño pequeño, que como cuadros pueden considerarse, también al pintar aquellos procuraba hacerlos de primera; pero en esta obra de segunda mano nunca consiguió, y él fue el primero en reconocerlo,

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 55. La autora señala cierto paralelismo con pintores coetáneos como Courbet y Daubigny.

⁵⁴⁰ 1860, óleo sobre lienzo, 39 x 61. Museo Nacional del Prado, P-6872, en depósito en el Museo de Zaragoza.

⁵⁴¹ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 29.

la frescura y espontaneidad de sus estudios: de ahí la mayor estimación que de estos tenía⁵⁴².

Según escribió el más cercano de sus discípulos, Jaime Morera, tras el deceso del pintor, Haes era reacio a mostrar sus estudios, y le producía impaciencia las alabanzas que recibía por ellos⁵⁴³. No obstante, era consciente de su valor, por lo que "... *tenía por principio de conducta no desprenderse jamás de ningún estudio hecho delante del natural*"⁵⁴⁴. El historiador José Luis Díez, atendiendo a los apuntes tomados del natural que conserva el Museo del Prado, manifiesta que

"Tan impresionante colección muestra por tanto al Haes más íntimo, al artista verdadero en toda su dimensión en su enfrentamiento directo con la naturaleza, sin afectación ni manipulación alguna. [...] En estos pequeños paisajes [...] se encuentra al Haes más fresco y directo"⁵⁴⁵.

Sin duda Díez, que no desdeña las grandes composiciones del pintor, tiene estos bocetos bien presentes al afirmar que Haes "*se reafirma sin ambages como la cumbre máxima del paisaje realista en España*"⁵⁴⁶. Gutiérrez Márquez señala respecto de estos pequeños paisajes

"que muchas veces eran la base para los cuadros definitivos y otras muchas eran simples ejercicios de reto personal ante la naturaleza, que luego guardaría celosamente para sí, en su taller, por simple placer estético"

Es evidente que hay una cuestión de fondo que debemos considerar en los estudios de Haes, como ocurre con los de otros pintores de estudios al natural en exteriores, desde finales del siglo XVIII, como Corot o Valenciennes, y es el estatus como obra de arte de estas creaciones. Aunque es difícil tomar una decisión definitiva sobre la manera correcta de entender estos trabajos, los elementos que suelen citarse son la consideración (y no sólo la estima) que el propio artista tuvo de ellos y los fines y objetivos de su realización; la consideración y estima que de ellos tuvieron sus coetáneos; y el interés o atractivo que puedan tener para las épocas posteriores, incluidas la nuestra.

⁵⁴² BERUETE, Aureliano: "Carlos de Haes", *La Ilustración Española y Americana*, 30 junio 1898, nº 24; citado en DÍAZ EREÑO, Gregorio y PAREDES GRIGALDO, Camino: *Aureliano de Beruete*, (cat. exp.), Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1999, p. 13.

⁵⁴³ MORERA, Jaime, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de mayo de 1899, p. 271; cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁴⁴ BERUETE, Aureliano: "Carlos de Haes", *La Ilustración Española y Americana*, p. 382; cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁴⁵ DÍEZ, José Luis: "Introducción", en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana: *Carlos de Haes en el Museo del Prado*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 10.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*, p. 9.

En principio, podemos suponer excesivo asimilar estas creaciones al realismo como escuela pictórica, entendiendo por tal la escuela de Courbet; pero no tanto si nos referimos al realismo como tendencia general progresiva de la época. No obstante, no siendo éste el tema de nuestro estudio, dejaremos para otros momentos este tipo de disquisiciones.

Hemos mencionado la influencia de Haes en el desarrollo del paisaje en España. El crítico Isidoro Fernández Flórez aludió a su labor en un pasaje no exento de humor e ironía:

El "país" ha tomado grande importancia en España desde hace treinta años, y debe reconocerse que Haes ha influido decisivamente en ese progreso. Él ha formado a la juventud, y se esa juventud conserva el carácter del maestro, se debe a que son pocos los artistas de personalidad. Al progreso del "país" ha contribuido otra causa: desde que los cuadros de plena luz reemplazaron en el gusto del público a los cuadros cerrados, era preciso que los pintores de historia y de género fueran paisistas [...] De ahí que Fortuny, Domingo, Sala, Pradilla, Moreno Carbonero y otros sean paisistas eminentes. El cultivo del "país" como ramo independiente en la Pintura, es propio de este siglo, y ha tomado carácter epidémico. En la primavera no se puede salir ya de Madrid sin encontrar un joven sentado en su silla de lona delante de cada árbol, y en verano los paisistas se reparten por la naturaleza más de moda, sin perdonar casita, laguna, pino de buen parecer, ni barquichuelo tumbado en la playa [...] A principios de siglo era el "país" académico, con figuras mitológicas o con pastoras vestidas de fino, y la composición era fantástica: una palmera de Nínive se columpiaba sobre un pino del Guadarrama y una acacia esférica del Parterre del Retiro [...] Convengo en que esto era hacer un paisaje de pendrería; más hoy se incurre en el extremo contrario; se coge el trozo de terreno que cabe en el marco, y se le pinta geológica, botánica y pericialmente [...] De lo cual suele resultar la copia de un pedazo de finca muy interesante para su propietario⁵⁴⁷.

Ana Gutiérrez Márquez señala al respecto que la mayor trascendencia de Haes se produce "*a través de la institucionalización de la pintura al aire libre*", que había estado hasta su llegada ausente del panorama académico, aunque si existía fuera de él, pues Martín Rico y Vicente Cuadrado sí pintaron al aire libre en la sierra de Guadarrama⁵⁴⁸. Por otro lado, la misma autora señala su actitud hacia la naturaleza, la geografía y la geología como un precedente de los postulados de la Institución Libre de Enseñanza.

⁵⁴⁷ FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro: "Exposición de Bellas Artes". En I.E.A. 30 de junio de 1884, p. 399, cit. en GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 44.

Entre los discípulos de Haes se debe citar a Jaime Morera Galicia (Lérida 1854-Madrid, 1927), a quien Arias Anglés considera "*un tanto frío y ligero, escaso de matices y sin los atrevimientos de otros discípulos de Haes*"⁵⁴⁹; a Agustín Riancho (Entrambasrestas, 1841-Alceda, 1929), que evolucionó

"desde una pintura de cierta dureza y tonos oscuros, hacia una de mayor soltura, claridad de color y luminosidad [alcanzando en ocasiones una] "salvaje espontaneidad y luminosidad tal que parece que Riancho rebasó subconscientemente el impresionismo para presentir más radicales y modernas posturas"⁵⁵⁰.

Otros discípulos de Haes fueron Juan Espina Capo (1848-1933), que muestra en su pintura "*buen conocimiento del dibujo, pero la tonalidad, aunque armoniosa, resulta algo fría*"⁵⁵¹; José Jiménez Fernández (1846-1873), "*en cuya obra, de gran fineza de color y delicadeza de tono, se acusa también el influjo de Daubigny, con quien estudió en París*"⁵⁵²; Rafael Monleón (1847-1900), que se especializó en la pintura de marinas, y "*aprendió de Haes a realizarlas según la tradición holandesa*"⁵⁵³; Casimiro Sáinz y Sáiz (Matamorosa, Cantabria; 1853-Madrid; 1898); Agustín Lhardy Garrigues (Madrid, 1848-Madrid, 1918); Ceferino Araujo (n. Santander, s/f- +1897); Tomás Campuzano Aguirre (1857-1934); Eugenio Arruti (1845-1889); Hermenegildo Estevan y Fernando (1851-1945); Nicolás Alfaro, Cristóbal Ferriz y Sicilia (1843-1911); Ramos Artal; Santiago Regidor; Francisco Fernández de la Oliva (1854-1893); los valencianos Casanovas, Latorre y Comas; Lupiáñez, Entrala; Bernardo Villamil; y, de mayor interés para nosotros, Aureliano de Beruete (Madrid, 1845-Madrid, 1912) y Darío de Regoyos (Ribadesella, 1857-Barcelona, 1913)⁵⁵⁴.

Si Haes fue el principal promotor del paisaje naturalista en nuestro país, **Ramón Martí Alsina** (Barcelona, 1826-1894) viene siendo considerado como el primer representante español del realismo en el sentido *courbetiano* del término⁵⁵⁵. Martí Alsina

⁵⁴⁸ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2002, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁴⁹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 241.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, pp. 243-244.

⁵⁵⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 182.

alternó su formación artística en la Escuela de la Lonja de Barcelona, con estudios de filosofía, "*aunque finalmente abandonaría la enseñanza reglada para perfeccionarse como autodidacta*"⁵⁵⁶. Viajó a París en 1848 y en varias ocasiones más, y también a Bélgica y Holanda, "*donde quedó impresionado por la obra de Rembrandt*"⁵⁵⁷. Martí Alsina volvió a la Lonja en 1852 como profesor de Dibujo lineal, ocupando desde dos años más tarde la cátedra de Dibujo de figura. En 1855 fue elegido académico de Sant Jordi. En 1870 dejó su cargo en la Lonja⁵⁵⁸ o fue cesado⁵⁵⁹ por su posicionamiento político, que también le llevó a rechazar su nombramiento como pintor de cámara de Isabel II. En 1873 volvió a recuperar su plaza de profesor. Martí Alsina mantuvo una postura opuesta al nazarenismo que dominaba la Escuela de la Lonja, y se inclinó en su discurso de ingreso en la Academia por el romanticismo de Vernet. Por otro lado, sus opiniones artísticas y sus métodos de trabajo revelaban un carácter analítico y positivista. Mantuvo una postura crítica con las actitudes artísticas más tradicionales de su entorno, poco abiertas a la autenticidad de sus propios planteamientos artísticos⁵⁶⁰. Martí Alsina fue un creador proteico y vitalista, de una gran fecundidad, que amplió con el establecimiento de varios talleres simultáneos. Practicó todos los géneros pictóricos, aunque hizo su mayor aportación en el género del paisaje. De su producción juvenil en la pintura de historia cabe destacar el *Último día de Numancia*⁵⁶¹, que revela una técnica temperamental, con pinceladas gruesas de fuerte empaste. *Los defensores de Gerona*⁵⁶², que comenzó en 1859, quedó inconclusa a su muerte, tras más de treinta años. Se trata de una tela de más de once metros de largo está trabajada con "*una solidez corpórea, de clara ascendencia courbetiana*"⁵⁶³, aunque muestra también una dureza de dibujo y contorno y un claroscuro que no puede dejar de relacionarse, con toda la contradicción que ello supone, con el purismo nazareno.

En la Exposición Nacional de 1860 obtuvo una segunda medalla por un *Paisaje de Cataluña*⁵⁶⁴ "*jugoso y desenvuelto, ejecutado con gran vigor pictórico*"⁵⁶⁵. Aunque Martí Alsina defendió la idea de pintar directa y sencillamente del natural, su

⁵⁵⁶ NAVARRO, Carlos G.: "Ramón Martí Alsina", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 479.

⁵⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁵⁸ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 248.

⁵⁵⁹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁶⁰ *Ibíd.*

⁵⁶¹ Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5530.

⁵⁶² Barcelona, MNAC.

⁵⁶³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁶⁴ 1860, óleo sobre lienzo, 101 x 174 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-6973.

⁵⁶⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 182.

planteamiento pictórico en los paisajes de esta época mantiene todavía algunos convencionalismos del romanticismo⁵⁶⁶. Pese al verismo naturalista que muestra en sus paisajes, estos son casi siempre, como en el caso de Haes, composiciones de taller a partir del estudio del natural, o trabajos que están a medio camino entre la copia del natural y la recreación en estudio. A diferencia de los paisajes rurales y las marinas, algunos de sus paisajes urbanos sí tienen trazas de ser copias directas, aunque no es el caso del más famoso de ellos, *El viejo mercado del Borne*⁵⁶⁷, una obra ecléctica que puede relacionarse tanto con el costumbrismo romántico español como con el realismo vanguardista francés. José Luis Díez señala que los paisajistas catalanes próximos al realismo estuvieron más atentos a las innovaciones francesas que los madrileños o los valencianos. Díez distingue una doble filiación en las obras de Martí Alsina: señala una influencia de la escuela de Barbizon sobre su obra paisajística y una influencia del realismo "*inmediato y voluptuoso de Courbet en sus cuadros de figuras y desnudos*"⁵⁶⁸. Esta influencia de Courbet, muy presente en sus escenas de la vida cotidiana, destaca en la soltura y la naturalidad de *La siesta*⁵⁶⁹, que remite a los autorretratos del pintor francés. Entre los desnudos que delatan esta misma influencia pueden destacarse *El baño de las ninfas*⁵⁷⁰ y *Desnudo femenino*⁵⁷¹. Sus retratos, muy sujetos al dibujo y ajustados de entonación⁵⁷², a veces resultan un tanto duros⁵⁷³, quizás por consecuencia también del purismo catalán.

El historiador Enrique Arias Anglés divide la trayectoria artística de Martí Alsina en tres etapas. La primera de ellas, de 1849 a 1870, se caracteriza por un afán de objetividad⁵⁷⁴ y una descripción minuciosa y detallada, a la vez que "*un colorismo luminoso y dinámico, con una franqueza de ejecución similar a la de la escuela de Barbizon, en concreto a la pastosidad de Rousseau*"⁵⁷⁵. La segunda etapa, entre 1870 y 1880, es más vigorosa, y más efectista e imaginativa. En la tercera, de 1880 hasta la muerte del pintor, se advierte en mayor medida que en la década anterior la producción

⁵⁶⁶ DÍEZ, José Luis: "Ramón Martí Alsina, *Paisaje de Cataluña*, cat. n.º 55", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁶⁷ c. 1870, Barcelona, MNAC.

⁵⁶⁸ DÍEZ, José Luis: "Ramón Martí Alsina, *Paisaje de Cataluña*, cat. n.º 55", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁶⁹ c. 1880, Barcelona, MNAC.

⁵⁷⁰ Barcelona, MNAC.

⁵⁷¹ Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵⁷² RÁFOLS, 1954, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁷³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁷⁴ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 249.

⁵⁷⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 182.

de sus talleres, de los que se dice que llegó a tener siete⁵⁷⁶, por los que "*gran parte de su obra firmada se resiente en cuanto a calidad y autoría*"⁵⁷⁷ llegando muchas veces a ser de su mano tan sólo algunos retoques finales y su firma⁵⁷⁸.

La influencia de Martí Alsina despertó en Cataluña un interés hacia el paisaje realista, cuyos seguidores inmediatos más importantes fueron Modest Urgell Inglada (1839-1919) y Joaquim Vayreda Vila (1843-1894). La obra de Urgell no coincide con un planteamiento estrictamente realista, pues éste aparece con frecuencia teñido por elementos que potencian en el espectador sentimientos de soledad, tristeza o melancolía. A menudo se ha señalado la pervivencia en su obra de un residuo del romanticismo relacionado con la inclinación a lo trascendental, que le relaciona, por ejemplo, con la obra del alemán Friedrich. Como curiosidad, señalamos que Urgell fue profesor en la Escuela de la Lonja de Anglada Camarasa, Picasso y Miró⁵⁷⁹.

Joaquim Vayreda (1843-1894), compañero de estudios de Martí Alsina, fue influido por el entusiasmo de éste por la realidad, aunque desarrolla un lenguaje distinto, que responde a la placidez de lo rural. Vayreda se estableció en 1868 en la ciudad de Olot, en la que veraneaba con anterioridad, y fundó allí un centro artístico en colaboración con el pintor y pedagogo local José Berga (1837-1914). Los referentes ideológicos del centro fueron el carlismo, la religión, la literatura y lo popular. El conocimiento de primera mano durante un viaje a París de la obra de los pintores de Barbizon contribuyó a fijar las convicciones artísticas de Vayreda. Las características más destacables de su obra pictórica son la atención a las grandes masas; una visión melancólica y a la vez gozosa de la naturaleza, cuya atmósfera vaporosa envuelve a las figuras y a la vegetación; y la evocación de una sensación de placidez, todo ello representado con un sentido naturalista de la luz y del color, poco saturado. En la obra de madurez de Vayreda los detalles tienden a desaparecer⁵⁸⁰. El hermano de Joaquim, Marià Vayreda Vila (1853-1903), pintó sobre todo escenas de género ambientadas en el mundo rural, y en ocasiones colaboró con Joaquim realizando las figuras de sus cuadros. La Escuela de Olot prolongó su existencia durante décadas. El pintor más destacado de la siguiente generación fue Enrique Galwey (1864-1943).

⁵⁷⁶ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 248.

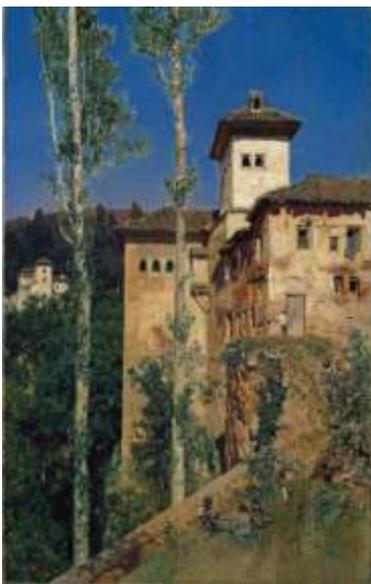
⁵⁷⁷ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁷⁸ NAVARRO, Carlos G.: "Ramón Martí Alsina", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 479.

⁵⁷⁹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 214-215.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, pp. 211-213.

Fuera de la escuela de Olot, cabe destacar también entre los seguidores de Martí Alsina a Josep Masriera (1841-1912), que también ejerció como crítico e historiador del arte, y fue influido tanto por Martí Alsina como por la escuela de Barbizon; por Lluís Rigalt y por Fortuny⁵⁸¹. Entre los muchos pintores que también recibieron la influencia de Martí Alsina podemos destacar a Francesc Torrescassana Sallarés (1845-1918); José Armet Portanell (1843-1911); Jaume Pahissa (1845-1918); y Baldomero Galofre (1849-1902).



Rico, Martín, 1871, *La torre de las Damas en La Alhambra de Granada*.
63,5 x 40 cm, óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Prado,
P-2623

El tercer gran paisajista que da paso al naturalismo en España, junto a Haes y Martí Alsina, es **Martín Rico y Ortega** (Madrid, 1833-Venecia, 1908), formado en la Academia de San Fernando con Juan Antonio Ribera, Jose de Madrazo, Federico de Madrazo y, en la asignatura de paisaje, con Jenaro Pérez Villaamil. El método de enseñanza de esta asignatura durante el periodo de Villaamil consiste en dos prácticas diferenciadas. Durante la primera parte del curso los alumnos deben copiar litografías de Hubert Robert (1733-1808) o de Alexandre Calame (1810-1864); durante la segunda parte, que se desarrolla en primavera, Villaamil lleva a los estudiantes al campo, donde les da nociones de perspectiva y acuarela. Gracias a este magisterio, Rico se acerca a la técnica de los acuarelistas ingleses, que Villaamil había aprendido de Roberts⁵⁸². Sin embargo, una vez que Rico comienza a trabajar al aire libre, su desarrollo como paisajista se independiza de la Academia. Rico y Serafín Avendaño (Vigo, 1838- 1916) atienden los consejos de su amigo Vicente Cuadrado -que después cambiará la pintura por el comercio-, consistentes en copiar inocentemente el natural⁵⁸³. Además de estos amigos, con quienes comienza a pintar paisaje, Rico tiene por compañeros en la Academia a Eduardo Rosales, Antonio Gisbert,

⁵⁸¹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 251.

⁵⁸² RICO ROBERT, Claude: "Vida de Martín Rico", trad. Mauro Armiño, en BARÓN, Javier, y RICO ROBERT, Claude: *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, p. 17.

⁵⁸³ *Ibíd.*

Léon Bonnat y Raimundo de Madrazo⁵⁸⁴. En 1956, Rico viaja en compañía de Pablo Gonzalvo (1839-1896) a Covadonga, donde realiza una acuarela del natural, y al año siguiente viaja a Andalucía con Plácido Francés (1834-1902), y pinta en Sierra Nevada⁵⁸⁵. Ya en sus trabajos de esta época muestra, respecto del trabajo de Villaamil, una mayor inclinación al realismo⁵⁸⁶. El trabajo realizado al aire libre consiste sobre todo en acuarelas en las que Rico valora de forma sencilla y natural el claroscuro y el color, preservando siempre el dibujo, el contorno y la solidez. En cuanto a la ejecución, ni insiste ni deja el resultado abocetado⁵⁸⁷. En 1857, como hemos recogido más arriba, Haes toma la cátedra de paisaje en San Fernando y cambia el método de enseñanza, pero Rico prefiere ya trabajar al aire libre, sin tutela⁵⁸⁸. En 1858 pinta en la sierra de Guadarrama, y presenta su cuadro *Un paisaje del Guadarrama*⁵⁸⁹ a la Exposición Nacional de ese año. El Estado compra la obra, que recibe una mención honorífica de tercera clase⁵⁹⁰. En 1860, Rico emprende una campaña con Serafín Avendaño en el pueblo de Azañón, en Guadalajara. En la Exposición Nacional de ese año presenta el cuadro *Un país, cercanías de Azañón*⁵⁹¹, por el que recibe una tercera medalla⁵⁹². Javier Barón relaciona la composición del paisaje de Guadarrama con la herencia romántica, y su ejecución y colorido con el realismo; y considera en cambio que en Azañón el pintor avanza hacia el realismo⁵⁹³, como puede apreciarse en el estudio previo, quizá pintado del natural⁵⁹⁴, más que en el cuadro de la Exposición, cuyo color es más convencional. Las características de ambos cuadros permiten suponer que están pintados en estudio. En el cuadro de Azañón, Rico utiliza por primera vez "*el tipo de reflejo en pinceladas verticales finas y delgadas, con muy poca pasta*"⁵⁹⁵ bastante diluida, que utilizará profusamente en los paisajes fluviales de los años siguientes. En 1861 Martín Rico obtiene una pensión para estudiar

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁸⁵ *Monumentos celtas en la provincia de Granada*, 1857, óleo sobre lienzo, 44 x 67 cm., colección particular.

⁵⁸⁶ BARÓN, Javier: "La personalidad artística de Martín Rico", en BARÓN, Javier, y RICO ROBERT, Claude: *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, p. 54.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸⁸ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸⁹ 1858, óleo sobre lienzo, 69 x 100 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-6686.

⁵⁹⁰ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁹¹ 1859, óleo sobre lienzo, 82 x 160,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4495.

⁵⁹² RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁹³ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁹⁴ *Un país, cercanías de Azañón*, 1859 o 1860, óleo sobre lienzo, 40 x 57,5 cm, colección particular.

⁵⁹⁵ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 56.

tres años en el extranjero, gracias a un cuadro pintado en la Casa de Campo de Madrid⁵⁹⁶, en cuya lejanía se observan colores violáceos. El cuadro de su amigo Avendaño, del mismo lugar, presenta mayor coherencia tonal y cromática, y el de Rico resulta un poco más académico, lo que quizá le favoreció. En cualquier caso, Rico viaja a en febrero de 1862 a establecerse en París donde trata con frecuencia a Raimundo de Madrazo, amigo y compañero de San Fernando⁵⁹⁷. Enseguida se siente atraído por la obra de Corot y Daubigny. Desde allí parte en primavera a Suiza, donde contacta con Alexandre Calame en Ginebra, pero no asiste a sus clases. El maestro le aconseja

"Menos color en los fondos y más amable modo [...] y no dejarse arrastrar a la demasiada franqueza. Aprender de memoria el natural y no hacer copias talmente de los estudios. Pintar todo lo posible en una vez. De buen estudio mal cuadro"⁵⁹⁸.

En Suiza realiza una cantidad importante de dibujos del paisaje alpino, que de nuevo muestran una orientación romántica en el planteamiento general y realista en el detalle⁵⁹⁹. Desde muy temprano, el dibujo se constituye para Rico en un medio esencial de recogida de datos de detalle para la elaboración de sus obras al óleo. En 1862 viaja también a Londres, donde admira la obra de Bonington, Constable y Turner, de cuyos cuadros clasicistas copia varios fragmentos (los de formas más disueltas y densas atmosferas no estaban todavía en los museos)⁶⁰⁰. En el Salón 1863 son admitidos tres paisajes suyos que representan lugares del Escorial, Toledo y Córdoba. Rico trata entonces de ser admitido como alumno por Daubigny, pero Daubigny le contesta que no da clases, aunque consiente en volver a verle. A partir de su contacto con Daubigny, la paleta de Rico se aclara progresivamente⁶⁰¹. Los años que van del 1863 al 1865 son años de ensayos y tanteos entre las influencias de Daubigny -en aquellos en los que hay agua representada-, Courbet y Corot⁶⁰². En el verano de 1864, Rico conoce a Pissarro en La Varenne Saint-Maur, al este de París, y pintan juntos en alguna ocasión. Ese mismo año Martín Rico consigue una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional, y al año siguiente expone en el Salón de París un paisaje. La obra más importante de la mitad de

⁵⁹⁶ *Paisaje de la Casa de Campo*, 1861, óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 112.

⁵⁹⁷ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁹⁸ Cit. en RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹⁹ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁰¹ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰² BARÓN, 2012, *op. cit.*, pp. 60-61.

la década es *Lavanderas de La Varenne, Francia*⁶⁰³, cuyo color dominante es el verde; y que está probablemente realizado en parte en el estudio de París⁶⁰⁴. En 1866 Rico escribe a su amigo Rosales acerca de la participación de los españoles Mercadé y Gisbert en el Salón, mostrando su preferencia por el primero. Respecto de los franceses, Rico pondera la obra sobre todo el trabajo de Daubigny y Courbet, del que señala que "*Los ciervos están acabados hasta donde se puede*"⁶⁰⁵, aunque aprecia también el trabajo de Carolus-Duran (1837- 1917), Émile Levy (1826-1890), y Léon Bonnat (1833-1922)⁶⁰⁶. Las preferencias y la referencia al acabado de una obra señalan sin duda intereses comunes de ambos pintores. En otra carta fechada al año siguiente, destaca la obra de Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891). Asimismo, muestra en otras cartas su opinión favorable hacia Constant Troyon (1810-1865); y desfavorable hacia la obra de Gérôme, Cabanel y hacia el paisajista de la escuela de Barbizon Théodore Rousseau, quizá por su empleo de pintura pastosa⁶⁰⁷. En ese mismo año de 1866, Rosales le solicita desde Roma un dibujo de Luis XI, que Rico copia en el Louvre, aunque después el primero se decanta por el tema de la muerte de Lucrecia y no hace uso del dibujo⁶⁰⁸. Rico insiste a Rosales para que presente su *Lucrecia* en el próximo Salón diciéndole que "*creo que gustaría mucho si es como éste [Testamento de Isabel la Católica], y no has tratado de mejorar en dibujo*"⁶⁰⁹. Más adelante, en 1874, hace también otro encargo para su amigo Fortuny en la Bibliothèque Impériale⁶¹⁰. Hacia el final de los años sesenta, Martín Rico pasa por estrecheces económicas y hace pinturas de género ambientadas en el siglo XVII francés⁶¹¹. En estos años se familiariza con la pintura sobre tabla, que prepara con un fondo gris claro, y cuyo uso continuará en el tiempo. Javier Barón señala cómo, en esta época, Rico se ve solicitado a realizar paisajes montañosos con resonancias románticas; a la vez que paisajes fluviales más próximos al realismo, y además, los cuadritos de género, basados en la figura humana. Estos últimos muestran una tendencia más estática y serena que la de sus amigos Eduardo Zamacois (1841-1871) y Jehan Georges Vibert (1840-1902)⁶¹². En esta época, Rico realiza también acuarelas destinadas al comercio. 1868

⁶⁰³ 1864-65, óleo sobre lienzo, 85 x 160 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4494.

⁶⁰⁴ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 146. La base del cuadro es blanca.

⁶⁰⁵ Cit. en RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁰⁶ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁰⁷ *Ibíd.*

⁶⁰⁸ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰⁹ Cit. en RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 27.

⁶¹⁰ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 34.

⁶¹¹ *Ibíd.*, p. 27.

⁶¹² BARÓN, 2012, *op. cit.*, pp. 63-64.

viaja a Madrid, y desde allí a Córdoba y Sevilla en compañía de Raimundo Madrazo y Fortuny. La suerte profesional de Rico cambia cuando a finales de la década un marchante, probablemente Frédéric Reitlinger, que visita el taller de Raimundo Madrazo descubre unos lienzos de Rico. A partir de entonces establecen una relación comercial habitual, y en esta misma época el comerciante norteamericano William Hood Stewart comienza a coleccionar obra suya, junto con trabajos de Madrazo, Zamacois y Fortuny⁶¹³. A finales de la década de los sesenta utiliza en ocasiones una composición en bandas paralelas con el agua en primer término, que facilita que la mirada del espectador pase directamente a la orilla opuesta, un recurso que sigue empleando el resto de su carrera⁶¹⁴. Javier Barón relaciona las pinturas realizadas en Poissy en 1869 con el inicio de la madurez estilística de Rico, lograda gracias al estudio del natural. Además de la composición en franjas, el historiador señala como característica del pintor en este año la vibración luminosa⁶¹⁵.

Desde finales de la década, y más aún en las décadas siguientes, la labor de Rico como paisajista le lleva a viajar con frecuencia por distintas partes de España, Francia e Italia, a menudo acompañado de otros pintores. Por concisión, aquí sólo hacemos mención de algunos de ellos. Debido al estallido de la guerra franco-prusiana, Rico viaja a Madrid, y después acude a Granada, donde se hallan los Fortuny y Ricardo Madrazo. Durante esta estancia, la obra de Rico recibe la influencia de Fortuny⁶¹⁶. Así lo reconoce, entre otros, el propio Rico, que dice que "*Le debo mucho de los adelantos de esta época por haberme quitado muchas preocupaciones académicas que tenía yo desde la escuela. [...] A mí me ha servido mucho para el paisaje, sin embargo que él pintaba cuadros de figura*"⁶¹⁷. Carlos Reyero señala que los paisajes de Fortuny estaban entre lo más interesante de su producción, y que sin embargo, se creó a partir de su influencia una corriente paisajística de menor interés porque "*en lugar de profundizar en el talante experimental y de libertad creativa que había en Fortuny, fomentó el virtuosismo técnico*"⁶¹⁸. Tras salvar a Agrasot y Tusquets, Reyero señala la falta de frescura entre

⁶¹³ *Ibíd.*, pp. 66-67.

⁶¹⁴ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 30.

⁶¹⁵ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 69.

⁶¹⁶ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 31.

⁶¹⁷ RICO, (1906), *op. cit.* p. 80, cit. en BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 71.

⁶¹⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 221.

quienes siguieron el preciosismo luminista de Martín Rico, quizá englobando al mismo pintor en su afirmación⁶¹⁹.

A propósito de estas obras granadinas, Barón señala que Rico transforma algunas de las calles o patios granadinos al pasarlos al lienzo; y tanto el propio Barón como Claude Rico Robert, indican igualmente que el pintor "*se permitía libertades desplazando un campanario o embelleciendo un palacio*"⁶²⁰ en la obra pintada en Venecia en sus últimos años, tres décadas después.

De vuelta a Madrid, Rico para en Toledo para estudiar las obras del Greco. A finales de verano de 1872, acude a la costa Normanda para pintar. De un trabajo realizado entonces⁶²¹, Barón señala que

"la utilización de tonos puros, muy claros, y el empleo de la pincelada dividida en los reflejos, hacen de esta pintura la primera que puede considerarse afín al impresionismo entre las realizadas por un artista español"⁶²².

En la navidad de 1872, Rico acude a conocer Roma invitado por Fortuny, pero la ciudad no le atrae y regresa a París. Sin embargo, en la primavera vuelve a Italia, viaja con Fortuny a Nápoles y ambos visitan Pompeya, Herculano y Capri con el pintor Domenico Morelli. En 1873 Rico realiza en Roma dos pinturas⁶²³ con una ejecución minuciosa sobre tablas de pequeño tamaño, y a juzgar por el comentario de una carta posterior, Javier Barón deduce que Rico las pinta ante el natural⁶²⁴. Al parecer, otro tanto sucede⁶²⁵ con *El mercado de la avenida Joséphine en París*⁶²⁶. En 1873 conoce Venecia, ciudad a la que su vida y su carrera acaban estrechamente ligadas. Claude Rico Robert señala que en un par de ocasiones, la primera en Venecia y la segunda en Portici, Fortuny deja de pintar motivos por considerarlos propios de la obra de Rico: "*He visto algunos motivos que tú solo sabrás pintar bien, y así los dejo vírgenes para cuando vengas*", le escribe desde Portici⁶²⁷, cuatro meses antes de morir. En esa época, Rico comienza a

⁶¹⁹ *Ibíd.*

⁶²⁰ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 47.

⁶²¹ *Lavanderas en Cloyes, Valle del Loir*, 1872, óleo sobre lienzo, 38,5 x 64 cm, Madrid, colección particular.

⁶²² BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 77.

⁶²³ Se trata de *La Roca Tarpeya, Roma* y de *La casa de Rienzi en Roma*, que conocemos a través de sus reproducciones en la publicación *The Modern Masterpieces Gathered by [...] William H. Stewart*, Nueva York, 1898, lám. 84 y 113, respectivamente. Están reproducidas en BARÓN, 2012, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁶²⁴ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 79.

⁶²⁵ *Ibíd.*, p. 81

⁶²⁶ c. 1878, óleo sobre tabla, 15,5 x 28,6 cm, Washington, Corcoran Gallery of Art.

⁶²⁷ FORTUNY, Mariano, carta del 4 de agosto de 1874, cit. en RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 34.

trabajar con el marchante Samuel Putnam Avery y con Knoedler, y deja de trabajar con Goupil.

En primavera de 1875 Martín Rico y Raimundo Madrazo acuden a pintar a Sevilla, y el primero incrementa el contraste en su paleta⁶²⁸. En sus viajes de esta época, el pintor simultanea el dibujo de línea, la acuarela y los óleos. En el mismo año, viajan también por Bélgica e Inglaterra. El verano de 1876, Rico viaja cerca de París, a Chartres y Sèvres, donde pinta el paisaje de las riberas desde el cuarto de la posada donde se hospeda⁶²⁹. En 1877 vuelve a Venecia, donde pinta dos obras de empeño por su tamaño y su acabado, *La entrada del Gran Canal* y *La Piazzetta*⁶³⁰, para la colección de Henry Gibson en Filadelfia.

En 1878, Raimundo Madrazo y Martín Rico se encargan de organizar la sección española de la Exposición Universal de París, en la que dedican una sala especial a la obra de Fortuny⁶³¹. En el Salón, Rico presenta dos obras, y tardará veinte años en volver a hacerlo. En agosto acude a pintar a Meudon acompañado por Aureliano de Beruete, un alumno de Haes a quien ha conocido a través de Rogelio de Egusquiza (1845-1915). A finales de la década de los setenta, Rico incrementa su labor como dibujante para distintas publicaciones. Además, multiplica los estudios sobre tabla⁶³². En el año 1880 viaja a Galicia acompañado del dibujante Daniel UrrabietaVierge (1851- 1904). Dada la cantidad de trabajo que se ve obligado a realizar en Venecia, Rico alquila un taller con vistas al Gran Canal. Además, viaja por primera vez a la Costa Azul. Un año después, Rico comienza a utilizar

"una pincelada breve y suelta, que a veces dejaba al descubierto pequeñas áreas de la preparación blanca que usaba. En otras ocasiones utilizaba pequeñas pinceladas blancas para crear una vibración luminosa en los verdes a los que se superponía"⁶³³.

Un ejemplo de este procedimiento es el pequeño óleo *Beaulieu*⁶³⁴. A lo largo de la década los viajes se suceden, manteniendo París y Venecia como sus residencias habituales. En el año 1892, el matrimonio hace el viaje de París a Italia por Alemania, donde Rico admira la obra de Durero, por cuya obra había mostrado interés en Madrid,

⁶²⁸ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 34.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶³⁰ Óleo sobre lienzo, 62 x 101 cm, colección particular.

⁶³¹ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 35.

⁶³² *Ibid.*, p. 36.

⁶³³ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 75.

⁶³⁴ 1881, óleo sobre tabla, 29 x 16,5 cm, Barcelona, Galería Artur Ramón.

París y Florencia⁶³⁵. En 1894 muere su hermano Bernardo, a quien Martín había estado siempre muy unido, y con quien había colaborado a menudo. Bernardo, grabador, había fundado con Eduardo Gasset en 1870 *La Ilustración de Madrid*, uno de los medios en los que Martín publicaba sus dibujos. En 1897 Rico es invitado a ser miembro del jurado de la segunda Bieal de Venecia. En aquella ocasión, el joven Joaquín Sorolla recibe el premio concedido a *La bendición de la barca*. Desde que se conocieron, el madrileño y el valenciano mantuvieron una amistad cordial⁶³⁶, de la que queda un retrato de Rico hecho por Sorolla. En la primavera de 1898, Rico sufre la pérdida de su mujer y de su hermano Valentín. El pintor marcha a Venecia y representa puestas de sol con abundante empleo del bermellón. Al año siguiente, Rico presenta, tras veinte años de ausencia, dos lienzos al Salón de París, que pasan inadvertidos. Esto supone su despedida de la capital francesa y su establecimiento definitivo en Venecia. Allí conoce poco después a una joven de dieciséis años, María Sofía Breda, y en 1900 contrae matrimonio con ella. Un año después nace su hija Isabel, a la que el pintor dedica gran cantidad de dibujos en sus cuadernos⁶³⁷. En 1906 escribe y publica sus memorias, que resultan muy útiles no sólo para conocerle a él, sino también los avatares y condiciones de vida de otros artistas de su tiempo, como los Madrazo y Fortuny. Rico sigue dibujando y pintando en 1907, pero en marzo de 1908 su salud empeora y al mes siguiente fallece.

A modo de resumen, podemos señalar que hubo varios hitos que jalonan o definen artísticamente la carrera de Rico. El primero sería el contacto con la naturaleza en sus excursiones a la sierra de Guadarrama, que daría lugar a una mezcla del romanticismo heredado con el realismo del natural. Después, el conocimiento de la escena francesa y la práctica pictórica en ese ambiente, que llevó al pintor a una madurez esencialmente realista. En tercer lugar, el acercamiento a Fortuny, que derivaría en una mayor inclinación al luminismo preciosista y al virtuosismo. Además, cabe señalar la influencia en esa trayectoria de las propias características de los lugares que el pintor copia. En ese sentido, es fundamental señalar en la época de paisajista en Francia el efecto de los ríos y de la vegetación verde en su pintura; la de la arquitectura andaluza, con su blancos y sus ocre, en sus paisajes españoles; y finalmente, la presencia de un cromatismo más variado en las obras de las últimas décadas, con la presencia constante de las aguas azuladas o grisáceas de Venecia. Una característica si no fundamental, sí reseñable, en el trabajo de

⁶³⁵ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 43.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 47.

Rico es la aparición de figuras en sus obras, siempre en un papel muy secundario, pero que dotan de animación al paisaje. Es llamativa la pervivencia de este elemento figurativo, que había sido muy característico del paisaje romántico, en su pintura; y más llamativa aún su revitalización en torno al cambio de siglo, en la fase final de su obra pictórica⁶³⁸. Si los ríos, la vegetación de las riberas y sus habitantes inmediatos habían sido característicos de la segunda mitad de la década de 1870, los elementos más característicos de su iconografía veneciana son, además del agua y el cielo, las góndolas y los postes de amarre, la disposición de canales en primer término, la presencia de jardines tratados con mayor soltura que el resto del cuadro, la acumulación de elementos arquitectónicos que se alejan del segundo término al último, los contrastes acusados de claroscuro aprovechando los vanos y las sombras proyectadas, y la proliferación de elementos decorativos recortados contra el cielo, como esculturas o chimeneas⁶³⁹.

Otras características de su obra son la tendencia a los paisajes abiertos y luminosos, en la línea de la pintura coetánea más innovadora. La apertura es tal que con frecuencia el pintor escoge formatos muy apaisados para dar cuenta de panorámicas generales. Ya hemos comentado entre los recursos compositivos frecuentados por Rico la estructura en franjas paralelas, especialmente cuando en su pintura tiene presencia el medio acuático. En Venecia llega en ocasiones a un extremo en este planteamiento, en obras donde se puede ver tan sólo una estrecha franja de la ciudad rodeada por anchas bandas de cielo y agua⁶⁴⁰. En sus composiciones aparece de vez en cuando el recurso del elemento en primer plano⁶⁴¹, probablemente por la influencia japonesa, que estaba presente en su entorno, y especialmente en la obra de su amigo Fortuny. También debemos recordar el empleo de la composiciones con puntos de vista altos, con la mirada en picado, de arriba a abajo, en algunas de sus obras del verano de 1876, y con mucha mayor profusión en su etapa veneciana, donde pintó muchos paisajes desde su estudio⁶⁴².

Otra característica fundamental en su obra pictórica es la profusión de detalle y el acabado, que se relaciona directamente con su habilidad para el dibujo, que viaja con naturalidad del lápiz y el papel al pincel y la mancha pictórica. Debe consignarse, no obstante, que pese al detalle, el acabado y el dibujo, Rico elabora sus cuadros al modo

⁶³⁸ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 108.

⁶³⁹ *Ibíd.*, p. 99.

⁶⁴⁰ Por ejemplo, *La Riva degli Schiavoni*, posiblemente c. 1874, óleo sobre lienzo, 47,5 x 78 cm, La Habana (Cuba), Museo de Bellas Artes, inv. 93-120.

⁶⁴¹ Por ejemplo, en *Vista de París desde el Trocadéro*, 1883, óleo sobre lienzo, 79 x 160 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-7163.

pictoricista, mediante la adición de manchas, y mantiene los contornos abiertos y la ejecución a manchas en el acabado final. Es, en esencia, una técnica que mezcla el realismo con la técnica de Fortuny. Esta habilidad para el dibujo, y su demostración en el cuadro, separa abiertamente a Rico de los planteamientos de los impresionistas, de quienes el pintor madrileño valoró la aportación a la claridad en la pintura, a la vez que desdeñó la escasez de dibujo de sus obras⁶⁴³.

Otras cuestiones técnicas de la obra de Rico que conviene reseñar o recordar son la intensidad lumínica y su vibración, muy presente desde el comienzo de la década de los setenta gracias al empleo del toque breve, y más aún desde el comienzo de la década de los ochenta gracias al mencionado moteado blanco -bien por reserva del soporte o por la adición de pequeñas pinceladas blancas-. Otros toques reseñables son las mencionadas pinceladas verticales finas y muy diluidas que simulan reflejos borrosos en los ríos de los años sesenta, y las pinceladas ligeras y en zigzag, característica de los reflejos en el agua en Venecia⁶⁴⁴. Aunque la densidad de la pintura y de la capa pictórica en los óleos de Rico es siempre escasa, cabe mencionar, quizá por consejo del marchante Avery, un aumento de la misma en los primeros años de la década de 1880⁶⁴⁵.

Para tratar más en detalle su obra, habría que dedicar también cierta atención a las características de su dibujo, esencialmente lineal, probablemente por influencia del trabajo de grabador de su hermano Bernardo, con el que Martín, como hemos dicho, colaboró. Y habría que dedicar también atención a su obra a la acuarela, más allá de las mencionadas influencias de la escuela inglesa y de Fortuny. Sin embargo, no conviene extendernos sobre ambas cuestiones, que no son muy útiles para nuestro estudio. Pasaremos en breve a la cuestión de la copia directa o indirecta del natural, en exterior o en el taller, pero antes debe destacarse, como curiosidad no exenta de interés, el hecho de que Rico contase en su etapa veneciana con la góndola como una extensión de su estudio en tierra, o quizá habría que expresarlo al revés⁶⁴⁶. El paralelismo con la barca-estudio de Monet es insoslayable.

En cuanto al proceso de ejecución de la obra, Barón recoge que Martín Rico "*empieza sus cuadros por una punta y los concluye por la otra; así es que su factura es*

⁶⁴² BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁴³ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁴⁴ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁴⁶ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 95.

brillante y fresca"⁶⁴⁷. Este proceso por partes es característico de las técnicas del academicismo y el clasicismo, y fue sin duda practicado por los pintores puristas del romanticismo español, pero es chocante que un paisajista como Rico lo emplease. De hecho, suponemos que en muchas de sus obras esta aplicación por fases yuxtapuestas debió ser compaginada con una fase final de pintura en todo el lienzo a la vez, aunque no lo hemos estudiado en profundidad. De la tendencia de Rico a esta pintura por partes dan fe varios estudios incompletos del pintor⁶⁴⁸. Debemos destacar que este proceso fue paulatinamente abandonado por los pintores de la escuela de Barbizon y los realistas franceses, y que los jóvenes impresionistas lo evitaron por completo. En cuanto al ámbito español, Pradilla y Pinazo, de la generación siguiente a la de Rico, no utilizaron ya en sus paisajes este proceso por partes, o no lo hicieron de forma general. El ritmo productivo durante la década de los ochenta, en plena madurez del artista, era de dos obras por mes aproximadamente⁶⁴⁹.

El *modus operandi* de Rico durante la primera mitad década de 1860 consiste, como el que hemos mencionado en Haes, y como el de casi todos los paisajistas de su tiempo⁶⁵⁰, en realizar cuadros en estudio a partir de apuntes, estudios y dibujos copiados directamente del natural⁶⁵¹. El acabado y lo detallado de su trabajo le obliga a una realización dilatada en el tiempo, por lo que es conveniente desarrollar una parte mayor o menor del proceso del cuadro en el taller. Javier Barón señala que Martín Rico pinta sus paisajes directamente del natural desde 1865, pero en varias ocasiones relaciona este hecho con los dibujos del pintor⁶⁵², o hace referencia a la utilidad de dichos dibujos para la realización de los cuadros⁶⁵³. Aunque no conocemos sus dibujos en extenso, los que hemos visto publicados no tienen en general el aspecto de croquis o esquema que los pintores hacen para hacerse una idea de la composición de un cuadro antes de emprenderlo, sino un aspecto más detallado. Si el pintor desarrollaba parte del proceso en el taller, algunos de esos dibujos podrían servirle como referencia, pero eso no implica

⁶⁴⁷ FERNÁNDEZ BREMÓN, José: "Entre paréntesis. Artistas contemporáneos: Martín Rico", *El Liberal* (Madrid) (17 de marzo de 1886), p. 2; cit. en BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁴⁸ *Estudio para Lavanderas de La Varenne*, 1864, óleo sobre lienzo, 15 x 50 cm, París, colección Claude Rico Robert; *Estudios de niños*, 1871, óleo sobre lienzo, 28,5 x 39,5 cm (panel), París, colección Claude Rico Robert; *Torre del convento de SAn Marcos*, 1875, óleo sobre tabla, 16,3 x 10 cm, París, colección Claude Rico Robert.

⁶⁴⁹ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁵⁰ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, en p. 23 señala que Daubigny realizaba ya sus lienzos totalmente al aire libre.

⁶⁵¹ RICO ROBERT, 2012, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵² BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 228.

⁶⁵³ *Ibíd.*, pp. 58, 75, 229.

que efectivamente Rico les diese ese uso. Tratando de esta faceta de los dibujos de Rico como medio auxiliar de su obra pictórica, Barón hace referencia al contacto que el madrileño tuvo con Calame en Suiza, que le permitió "*advertir el uso abundante que éste hacía de los cuadernos de notas*"⁶⁵⁴, aunque no se concreta un empleo posterior de los dibujos realizados. Quizá el uso fuese meramente el ejercicio encaminado a la mejora de la destreza, en general o respecto de los problemas plásticos de los motivos concretos⁶⁵⁵. Sin embargo, un comentario escrito por el propio Rico sugiere que, además del empleo como esbozo previo, o como guía en el conocimiento o destreza ante un motivo, el empleo del dibujo por parte de Fortuny podría relacionarse con la adición de detalles que proporcionasen vida o riqueza a los cuadros:

"contribuían mucho a aquella vida que tienen sus cuadros los innumerables apuntes que hacía del natural con una facilidad prodigiosa, siempre con el lápiz o la pluma en la mano, hasta en el teatro [...] Aconsejo a los jóvenes no olvidar esto, porque los apuntes del natural son un manantial de riqueza para hacer los cuadros más originales"⁶⁵⁶.

Como es obvio, la segunda parte de la cita no hace referencia a Fortuny, sino que aprovecha el ejemplo del empleo del dibujo por parte del catalán para transmitir su propia práctica del oficio a los jóvenes pintores. Este empleo del dibujo para la realización de partes concretas o detalles en los cuadros es compatible con la realización de buena parte del cuadro ante el natural, cosa que el pintor hizo desde 1865, según Barón. El propio Barón señala tres obras de 1873 como ejemplo de estar copiadas del natural. El que se señale este hecho parece sugerir que el propio historiador no está seguro de que la ejecución al aire libre sea el método de trabajo de Rico más habitual en esta década. Quizá durante un tiempo Rico simultaneó ambos métodos, el del natural y la pintura en el taller. A la hora de preguntarnos si la obra de Rico es copia directa del natural conviene tener en cuenta factores que parecen indicar direcciones opuestas, pero quizá no sea así. La primera dirección apunta a la creación o recreación en estudio. Así lo señala la evidencia, reseñada más arriba, de que Rico recompone sus vistas añadiendo o cambiando cosas de lugar, lo cual es muy notable en la bien conocida topografía veneciana. Barón señala al respecto que "*El pintor perseguía un efecto de equilibrio entre*

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁵⁶ RICO, (1906), *op. cit.* pp. 80-81, cit. en BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 230.

arte y naturaleza"⁶⁵⁷, y señala que en uno de sus últimos cuadernos, Rico copió dos fragmentos de Goethe en los que se habla de "*la valoración del arte por encima del afán de imitar la naturaleza*"⁶⁵⁸. Esta postura de fidelidad tan sólo relativa al natural denota cierta ambigüedad frente al mismo, o quizá la cuestión de la copia o no del natural fuera más compleja entonces de lo que entendemos hoy día. El segundo grupo de factores a tener en cuenta consiste en declaraciones de que el pintor realizaba sus obras copiando del natural. Sin embargo, debemos señalar algo que podríamos definir como una exaltación del naturalismo y la copia directa en algunos ambientes artísticos en el cambio de siglo. Esa exaltación deriva en afirmaciones exageradas o sencillamente falsas en algunas ocasiones. Barón señala que

"Tanto en los *Recuerdos de mi vida*, donde parece denostar cuanto no es trabajo del natural, como en las escasas entrevistas que concedió, donde señalaba carecer de estudio, pues pintaba siempre al aire libre, Rico se presenta como un pintor estrictamente realista"⁶⁵⁹.

Y el mismo autor recoge también la afirmación de Aureliano de Beruete y Moret, en la que el historiador, que conoció bien a Rico, afirmaba que:

"Debemos dejar notado que Rico ha trabajado siempre del natural, haciendo los cuadros directamente, lo cual representa un paso más que el que dio Haes, que se valía de estudios"⁶⁶⁰.

Aunque consideramos que efectivamente hay diferencias de ejecución entre la obra de Haes y la de Rico, que muestra una mayor cercanía al natural, consideramos que la primera parte de la afirmación de Beruete es exagerada. En cualquier caso, las dos últimas citas sirven como muestra del espíritu de reivindicación de la copia directa y el naturalismo, incluso más allá de la veracidad de los hechos.

A diferencia de Haes y Martí Alsina, Rico no se dedicó a la enseñanza oficial, ni tuvo talleres de discípulos. Además, el hecho de que tuviera su residencia fuera de España conllevó el que apenas tuviera influencia directa en el discurrir de la pintura en nuestro país. Sin embargo, Rico se anticipa motivos o en características formales a muchos de los paisajistas coetáneos, y ejerce cierta influencia en Serafín Avendaño

⁶⁵⁷ BARÓN, 2012, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁵⁸ *Ibíd.*, p. 98.

⁶⁵⁹ *Ibíd.*, p. 96.

⁶⁶⁰ *Ibíd.*

(Vigo, 1838-1916); Emilio Sánchez Perrier (1855-1907); Manuel Wssel de Guimbarda (1833-1907); Manuel Gómez Moreno González (1834-1918); Rafael Romero Barros (1832-1895); Antonio Gomar (1853-1911); Tomás Martín Rebollo (1858/59-1919); Aureliano de Beruete (1845-1912); Agustín Lhardy (1847-1918), en el peruano Federico del Campo (1837-1923); la austriaca Antonietta Brandeis (1849-1920); el italiano Rubens Santoro (1859-1942); o los norteamericanos Arthur Joseph Meadows (1843-1907) y Robert Frederick Blum (1857-1903).

Conclusiones parciales.

La pintura de Carlos de Haes se puede dividir en dos grupos, los pequeños paisajes pintados del natural en una o dos sesiones; y las grandes composiciones paisajísticas, que pinta en estudio a partir de los primeros. En su discurso de ingreso en la Academia, planteó la dicotomía entre la copia de la naturaleza y la recreación pictórica de la misma, mostrando una aparente equilibrio entre ambas modalidades de paisaje. Su trayectoria se puede resumir en tres etapas. La primera, más ecléctica y academicista, se caracteriza por las panorámicas abiertas, una paleta oscura y tostada y la introducción de elementos animadores extraños al paisaje. Su segunda época, que comienza aproximadamente en 1870, muestra un progresivo alejamiento del academicismo y un acercamiento al naturalismo y la claridad del paisajismo francés. Muestra encuadres más cercanos, mayor individualización y definición de los elementos del paisaje, una paleta más clara, con menos tierras sombra, y más colores saturados, más luces del mediodía; pinceladas más evidentes, y empastes acusados. Su tercera época comienza aproximadamente en 1876, y se caracteriza por una mayor presencia de paisajes grisáceos y brumosos, lagunas y canales, colores grisáceos fríos, captación atmosférica, líneas difusas del horizonte, cielos movidos y contrastados, mayor abocetamiento y presencia de la pincelada, y menor presencia de figuras, que nunca habían sido numerosas en su obra. A la hora de señalar la consolidación del género del paisaje en el ámbito valenciano, el catedrático Carlos Reyero indica que la relación de la Academia de San Fernando con la de San Carlos "*justifica que, como en otros centros del Estado, fuera Carlos de Haes, que incluso visitó Valencia en 1871, quien ejerciera una contribución decisiva en ello*"⁶⁶¹.

⁶⁶¹ REYERO-FREIXA, *op. cit.*, p. 222

Ramón Martí Alsina se opuso al nazarenismo que dominaba la enseñanza de la pintura en Barcelona, y se inclinó un acercamiento al romanticismo y el realismo francés, especialmente a la escuela de Barbizon en sus paisajes y a Courbet en su figuras. Sus paisajes son casi siempre, como los de Haes, composiciones de taller a partir del estudio del natural, o trabajos que están a medio camino entre la copia del natural y la recreación en estudio. Su trayectoria puede dividirse en tres etapas. La primera, de 1849 a 1870, se caracteriza por una descripción minuciosa y detallada, un claroscuro luminoso, un colorido verosímil, y *una ejecución similar a la pastosidad de Rousseau*. La segunda etapa, entre 1870 y 1880, es más vigorosa, más efectista e imaginativa, y los valores pierden algo de verosimilitud. En la tercera, de 1880 hasta la muerte del pintor, se advierte la producción delegada en sus talleres, con cierta pérdida de *calidad y verosimilitud*. *La presencia de Martí Alsina* fomentó en Cataluña el interés hacia el paisaje realista. Sus mejores fueron Modest Urgell, que se inspira en el romanticismo alemán y el simbolismo, y Joaquim Vayreda Vila, que desarrollo una pintura cuyas características son la atención a las grandes masas; una visión melancólica y vaporosa de la naturaleza, y un sentido naturalista de la luz y del color, poco saturado.

Martín Rico comenzó a pintar paisaje del natural en los últimos años de la década de 1850 en la sierra del Guadarrama. A comienzos de la década de 1860 viaja becado por tres años a Francia, donde se siente atraído por la obra de Corot y Daubigny y se encamina a un lenguaje esencialmente realista, y más tarde su acercamiento a Fortuny, determina una mayor inclinación al luminismo preciosista y al virtuosismo. Su obra es en general luminosa, incluye con frecuencia figuras en un papel secundario, tiene casi siempre profusión de detalle y buen acabado. Debe consignarse, no obstante, que pese al detalle, el acabado y el dibujo, Rico elabora sus cuadros al modo pictoricista, mediante la adición de manchas, y mantiene los contornos abiertos y la ejecución a manchas en el acabado final. Casi siempre pinta sus cuadros en estudio a partir de apuntes, estudios y dibujos muy detallados copiados directamente del natural. Su cromatismo está en función de sus referentes, verde en los paisajes rurales franceses; blanco y ocre en los españoles; y finalmente, un cromatismo más variado en las últimas décadas, con frecuentes azules o grisáceos en Venecia. Prefiere paisajes abiertos y luminosos, y usa con frecuencia formatos muy apaisados para hacer vistas generales. A veces sitúa un elemento en primer plano, probablemente por la influencia japonesa, y ocasionalmente utiliza puntos de vista altos. Rico incorpora desde 1882 en algunas de sus obras una pincelada breve y suelta,

que a veces dejaba al descubierto pequeñas áreas de la preparación blanca que usaba, y que a veces combina con la aplicación de pequeños puntos blancos.

A la vista de su trayectoria, dada la cronología de su obra y el hecho de que desarrolla buena parte de su trabajo fuera de España, consideramos que Rico no ejerció una influencia importante en la escuela valenciana ni en Sorolla. Algunas de sus características las tomaron los valencianos directa o indirectamente de Fortuny, y otras que podrían haber sido útiles, como cierta luminosidad y colorido impresionistas, y las citadas pinceladas cortas mezcladas con el blanco del fondo, no parecen haber tenido repercusión en los pintores valencianos, quizá porque el propio Rico las desarrolla en la década de 1880, cuando ellos ya tienen acceso directo a las novedades francesas.

La catedrática Carmen Gracia, en un ensayo dedicado a los paisajes de Pinazo, alude y revisa algunas obras de los pintores Rafael Montesinos, Rafael Monleón, Javier Juste, Pedro Ferrer Calatayud, Salvador Abril, y Enrique Saborit. Aunque cita la estancia de Carlos de Haes en la Albufera valenciana, en 1871⁶⁶², resta importancia a la posible influencia de Haes al señalar un camino individual, recorrido por cada pintor valenciano, de iniciación en el paisaje:

"La investigación de archivo arroja alguna luz sobre el momento en que se inicia el interés de algunos pintores valencianos sobre el paisaje. Coincide, por lo general, con una estancia previa en Italia. En este sentido el paisajismo valenciano está más influido por la escuela de *Posilippo* en Nápoles y los *Macchiaioli* de Florencia, que por el impresionismo francés, o incluso el paisaje realista de Haes. Esto puede explicarse por una mayor similitud de los paisajes y de la calidad de la luz; pero, sobre todo, por las relaciones históricas entre Valencia e Italia, en el ámbito artístico, que se mantuvieron en el siglo XIX con las becas y pensiones concedidas por la Academia de San Carlos, primero y después por la Diputación de Valencia"⁶⁶³.

Tras señalar a los *macchiaioli* como la escuela más importante del siglo XIX en Italia, y recordar que los pintores italianos conocían y rechazaban el impresionismo francés, pero que admiraban profundamente a los pintores de Barbizon, Gracia concluye: "*Los pintores valencianos podían beber de diversas fuentes, pero prácticamente todas*

⁶⁶² GRACIA BENEYTO Carmen: *La imagen del pensamiento: el paisaje en Ignacio Pinazo*, Fundación Bancaja, Valencia, 2001, p. 50.

⁶⁶³ *Ibíd.*, p. 52.

ellas pasadas por el filtro de la pintura italiana"⁶⁶⁴. Previamente ha citado a Bernardo Ferrándiz, Francisco Domingo y Agrassot.

En el caso Sorolla, sin embargo, parece evidente que contactó con el paisaje *antes* de ir a Italia. Lo cual no impide que esta influencia italiana -con Fortuny incluido-, le llegase a través de los pintores citados y de otros, como el propio Pinazo, mientras todavía estudiaba en Valencia. En la Valencia en que un Sorolla estudiante comienza a pintar paisajes del natural -probablemente de pequeño tamaño-, confluyen los siguientes factores: una visita de Carlos de Haes a la Albufera, en 1871; la existencia de una incipiente tradición de paisajistas -sobre todo de marinas-; la docencia de Gonzalo Salvá, influenciado, como Haes, por la escuela de Barbizon; y la llegada de pintores valencianos desde Italia, con influencias de los pintores italianos, que a su vez eran admiradores de los de Barbizon, y de Fortuny. Es decir, que el Sorolla que pinta paisajes naturalistas o realistas vive en una ciudad en la que hay un ambiente de influencia indeterminada y difusa de la escuela de Barbizon, que llega a través de Italia (a través de los pintores pensionados), de Madrid (a través de los viajes a las Exposiciones Nacionales de la capital, y de Carlos de Haes), o de Gonzalo Salvá, a cuyos contactos con algunos pintores de Barbizon alude Florencio de Santa-Ana⁶⁶⁵.

No hemos podido analizar un buen ejemplo de paisaje de Sorolla previo a su marcha a Italia, en el que se presenten las características de Barbizon, de Haes, de los *macchiaioli*, o de otros paisajistas. Hemos incluido en nuestra selección, no obstante, una obra con una figura ataviada a la manera de la huerta, rodeada de vegetación, y quizá haciendo labores agrícolas. Se trata de *Valenciana en la huerta recogiendo naranjas*, de alrededor de 1884. Existe un ejemplo mejor en el Museo Sorolla, *Paisaje de Valencia*, de 1880, que muestra similitud estilística con los paisajes de la escuela de Barbizon.

Debemos considerar, no obstante, que llevados por la necesidad de dirimir acerca de la posible influencia de Haes, Martí Alsina y Rico en la escena valenciana, hemos saltado en el tiempo diez años, los que separan la presencia de Haes en la ciudad del acceso de Sorolla a la Escuela de Bellas Artes y a su contacto con Gonzalo Salvá. En esos años llega a la escena artística una nueva generación de pintores, coincidentes con la restauración, a la que a veces se ha aludido como la segunda generación de pintores de historia. Esta generación cuenta con la presencia de importantes representantes

⁶⁶⁴ *Ibíd.*, p. 53.

⁶⁶⁵ SANTA-ANA y ÁVAREZ OSSORIO, Florencio *et al.*: *Sorolla Paisajista*, (cat. exp.), Segovia: Caja Segovia, 2001, p. 9.

levantinos, que señalan la eclosión de la mencionada escuela valenciana del último tercio del siglo XIX. Pasamos a continuación a revisar las aportaciones de estos pintores al ámbito nacional, al valenciano y, de modo particular, a Joaquín Sorolla.

1.1.5. La generación de la Restauración.

La que se ha llamado **Segunda Generación de pintores de historia**, formada por pintores que nacieron aproximadamente entre 1840 y 1850, contó con un número nutrido de practicantes, aunque nosotros nos ocuparemos sobre todo de aquellos que tienen una relación más directa con el objeto de nuestro estudio. Los pintores de esta generación, que practican la pintura de historia en algún momento de su trayectoria, normalmente en la juventud, continúan el eclecticismo de los pintores de la primera generación de pintores de historia, al que van incorporando progresivamente un tratamiento más naturalista de la luz. Utilizan argumentos más románticos y decorativos, a menudo tomados de fuentes de creación literaria, con aparición frecuente de historias de amor. Otras características de la pintura de esta generación son un tratamiento más pictoricista que el practicado por la generación anterior; con predominio de valores como la ejecución sobre el dibujo; una composición más suelta; mayor atención a lo atmosférico y lo espacial. En los miembros más jóvenes de la generación anterior había crecido el cultivo de géneros menores, como el paisaje, el costumbrismo anecdótico o irónico, o el *tableautin*; y en la obra de los pintores de esta generación crece más aún⁶⁶⁶. Además, el retrato gana también una mayor consideración, acercándose al prestigio de la pintura de historia. Dentro de este género, puede comprobarse cómo los personajes representados en los retratos van descendiendo en la escala social conforme el siglo XIX avanza. En el último tercio del siglo XIX, la realeza, la aristocracia y la cúpula militar han sido sustituidos por la burguesía como sujetos principales representados en el género, al menos desde el punto de vista cuantitativo. Entre los pintores más representativos de esta generación, algunos hicieron en el género histórico sus obras de mayor trascendencia, como Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921) o José Moreno Carbonero (1858-1942); y otros hicieron sus obras más importantes en otros géneros, como Francisco Domingo Marqués (1842-Madrid, 1920) y Antonio Muñoz Degrain (1840-1924); ambos desde posiciones más o menos personales o renovadoras. El historiador Enrique Arias Anglés

destaca también en la misma generación a Manuel Domínguez Sánchez (1840-1906); José Nin i Tudó (1840-1908); Virgilio Mattoni de la Fuente (1842-1923); Francisco Javier Américo y Aparici (1842-1912); Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917); José Villegas (1844-1921); Salvador Martínez Cubells (1845-1914); Ricardo Villodas (1846-1904); y Antonio Casanova y Estorach (1847-1896)⁶⁶⁷.

Pasamos a revisar a continuación los pintores de esta generación que tuvieron menor influencia en la pintura de Joaquín Sorolla, para revisar más tarde aquellos que fueron más cercanos a la figura del pintor valenciano.

1.1.5- 1. Autores de menor relevancia en la obra de Sorolla.

Manuel Domínguez Sánchez (Madrid, 1840-Cuenca, 1906), estudió en la Academia de San Fernando y fue pensionado a Roma. Cultivó extensamente la pintura decorativa, así como el género costumbrista, el retrato individual y de grupo, la pintura religiosa y, en menor medida, a la pintura de historia⁶⁶⁸. En este género, *La muerte de Séneca*⁶⁶⁹ obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de 1871. Pantorba señala en la composición "*resabios de gravedad neoclásica, estatuaria*"⁶⁷⁰, y recoge la opinión de un crítico coetáneo que hacía alusión a la composición y señalaba su equilibrio estilístico, con una "*ejecución franca y espontánea, sin caer en el exceso de hacer de un cuadro un bosquejo de primera intención; color sentido y sobrio, sin brillantez exagerada ni frialdad monótona; estilo, por último, ajeno a las demás idealistas y realistas que tanto perjudican al arte*"⁶⁷¹. Aunque algunos autores sugieren en el cuadro la influencia de Rosales⁶⁷², José Luis Díez opina que llegaron a coincidencias desde caminos "*en cierta medida independientes*"⁶⁷³. El estilo arcaizante de sus primeros años remite al

⁶⁶⁶ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 280.

⁶⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 280-283.

⁶⁶⁸ *Ibíd.*, p. 280.

⁶⁶⁹ También llamado *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño, y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón, que decretó la muerte de su maestro*, 1871, óleo sobre lienzo, 264 x 440,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4688.

⁶⁷⁰ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁷¹ *Ibíd.*

⁶⁷² REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 169; NAVARRO, Carlos G.: "Manuel Domínguez", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 469.

⁶⁷³ DÍEZ, José Luis: "Manuel Domínguez, *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño, y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón, que decretó la muerte de su maestro*, cat. n.º 46", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 237.

purismo madrileño⁶⁷⁴, que se aprecia en *Margarita delante del espejo*⁶⁷⁵; y da paso después al "*decorativismo pompier, un tanto banal, de sus colaboraciones en los grandes conjuntos religiosos y civiles del fin de siglo madrileño, como el Palacio de Linares o San Francisco el Grande*"⁶⁷⁶. Domínguez fue además un fecundo acuarelista, académico de San Fernando, y profesor auxiliar de Bellas Artes⁶⁷⁷.

José Nin y Tudó (Vendrell, Tarragona, 1840-1908) fue discípulo de Carlos Luis de Ribera. Se dedicó al género del retrato, y también a la pintura religiosa, alegórica, costumbrista, decorativa, histórico-literaria y de historia. En este género destaca su obra *Los héroes de la Independencia española* por la que obtuvo una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1876⁶⁷⁸. Otra obra destacable del pintor es *Ángel Ursúa en el patíbulo*⁶⁷⁹.

Virgilio Mattoni (1842-1923) fue discípulo de Eduardo Cano y Joaquín Domínguez Bécquer en la Academia de Sevilla y posteriormente estudió en Roma. Se dedicó sobre todo a la pintura religiosa, que Mireia Freixa valora como lo más interesante del simbolismo sevillano. En este género realiza obras convencionales, como *La coronación de la Virgen*⁶⁸⁰, en la Iglesia Parroquial de San Andrés de Sevilla, pero también un "*interesante y original revivalismo de modelos y técnicas medievales*"⁶⁸¹, en la Capilla del Sagrado Corazón de la misma iglesia. También cultivó y el retrato, la pintura de género y la de historia⁶⁸². Su obra más conocida es *Las postrimerías de Fernando III el Santo*⁶⁸³, que obtuvo una de las doce medallas de segunda clase en la Exposición Nacional de 1887⁶⁸⁴, y está "*ejecutado con una factura rica en cromatismos y plasticidad, que muestra su exaltado espíritu religioso*"⁶⁸⁵.

⁶⁷⁴ NAVARRO, Carlos G.: "Manuel Domínguez", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 469.

⁶⁷⁵ Museo Nacional del Prado, p-6368, depositado en el Museo de Bellas Artes de Jaén. Reyero le atribuye una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1866 (REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 170); y Pantorba fecha el galardón en la de 1867. (PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 86).

⁶⁷⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 170.

⁶⁷⁷ NAVARRO, Carlos G.: "Manuel Domínguez", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 469.

⁶⁷⁸ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁷⁹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 280.

⁶⁸⁰ 1904, Sevilla, Iglesia de San Andrés.

⁶⁸¹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 384.

⁶⁸² ARIAS ANGLÉS, *op. cit.*, p. 281.

⁶⁸³ Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

⁶⁸⁴ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁸⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 241.

Francisco Javier Américo y Aparici (Valencia, 1842-Madrid, 1912) estudió en la Escuela de San Carlos de Valencia, donde fue discípulo de Francisco Martínez Yago, padre de Salvador Martínez Cubells, de quien fue amigo toda la vida. Concluyó su formación en San Fernando en Madrid y en 1865 marchó pensionado a Roma, donde conoció a Eduardo Rosales y a Mariano Fortuny⁶⁸⁶. Aunque cultivó el retrato y la pintura de género, sus trabajos más importantes pertenecen a la pintura de historia y a la religiosa. Américo obtuvo su primer galardón, una medalla de segunda categoría⁶⁸⁷ en la Exposición Nacional de 1876, con *Un Viernes Santo en el Coliseo de Roma*, enviada desde la capital de Italia. En 1877, ya residiendo en España, obtuvo una primera medalla⁶⁸⁸ con *El saqueo de Roma*⁶⁸⁹. Volvió a repetir una primera medalla en 1892, con la obra *Derecho de asilo*. Américo trabajó en la decoración del templo de San Francisco el Grande de Madrid y en pintura escenográfica⁶⁹⁰.

El pintor **Alejandro Ferrant Fischermans** (Madrid, 1843-Madrid, 1917) estudió con su tío Luis Ferrant Llausás (1806-1868) y en la Academia de San Fernando. En su obra trató de conjugar el estilo monumental de Rosales con la riqueza de pincelada de Fortuny⁶⁹¹. En 1874 fue pensionado a Roma, desde donde envió una de sus obras maestras, *El entierro de San Sebastián*, también conocido como *San Sebastián hallado en la cloaca Máxima*, por la que obtuvo medalla de primera categoría en la Exposición Nacional de 1878. José Luis Díez señala esta obra como ejemplo de la fusión de la pintura religiosa con el tratamiento histórico de los hechos, en contraposición a los tratamientos idealizados de las décadas anteriores⁶⁹². Además, Díez ensalza la escenografía de la composición, la solidez del dibujo, la maestría del claroscuro, la veracidad arqueológica,

En el campo de la pintura decorativa, Ferrant colaboró con otros grandes pintores de su generación, como el citado Manuel Domínguez o, en la ornamentación del palacio

⁶⁸⁶ D.F.M., web del Museo Nacional del Prado consultada el 25/01/2015:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/amerigo-y-aparici-francisco-javier/>

⁶⁸⁷ D.F.M., *op. cit.* Según LÓPEZ JIMÉNEZ (PANTORBA), (1948), *op. cit.*, p. 97, obtuvo medalla de tercera categoría.

⁶⁸⁸ D.F.M., *op. cit.*

⁶⁸⁹ Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de San Pío V en Valencia.

⁶⁹⁰ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 281.

⁶⁹¹ NAVARRO, Carlos G.: "Alejandro Ferrant", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 471.

⁶⁹² DÍEZ, José Luis: "Alejandro Ferrant, *El entierro de San Sebastián*, cat. n.º 48", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, pp. 244-245.

de Linares, con Pradilla y Plasencia⁶⁹³. Otros trabajos importantes son la decoración del Ministerio de Fomento, y la de San Francisco el Grande en Madrid. Las obras de ésta última suponen la culminación de su obra de madurez⁶⁹⁴. Ferrant dedicó su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando a la pintura decorativa⁶⁹⁵. Además, Ferrant practicó la pintura de historia (*La batalla de Tetuán*), el retrato, el cuadro de género y practicó con destreza la acuarela⁶⁹⁶.

Salvador Martínez Cubells (Valencia, 1845-Madrid, 1914) fue discípulo de su padre, el pintor, restaurador y académico Francisco Martínez Yago, y de la Academia de San Carlos de Valencia. Tuvo una muy activa participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, presentando un total de sesenta cuadros entre la de 1864 y la de 1889, sin faltar a ninguna. En la de 1887 consiguió una primera medalla por *Doña Inés de Castro*⁶⁹⁷. Este cuadro era, a juicio de Pantorba, el peor de los que consiguieron el máximo galardón, "*muy flojo en calidades pictóricas*"⁶⁹⁸. Además de la pintura de historia (*La educación del Príncipe Don Juan*)⁶⁹⁹, cultivó la pintura de género, y la religiosa. Como otros pintores de su generación, Salvador Martínez Cubells trabajó en la decoración de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Además de su desempeño como pintor, trabajó durante veintiséis años al frente del taller de restauración del Museo del Prado. De este trabajo debe destacarse, entre las tareas allí realizadas, el traslado a lienzo de las *Pinturas negras* de Goya. Martínez Cubells fue académico correspondiente de San Fernando de Madrid y profesor de la madrileña Escuela de Artes y Oficios⁷⁰⁰.

Ricardo Villodas (Madrid, 1846-Soria, 1904), estudió en la Escuela de San Fernando con Federico de Madrazo. Fue premiado en la Exposición Regional de Zaragoza de 1864 con una tercera medalla y un viaje a París. Allí contactó con León Bonnat, Zamacois y Raimundo de Madrazo⁷⁰¹. Tras recibir dos segundas medallas en las Exposiciones Nacionales de 1876 y 1878, se trasladó sin ayuda oficial a Roma, donde

⁶⁹³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 230.

⁶⁹⁴ NAVARRO, Carlos G.: "Alejandro Ferrant", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 471.

⁶⁹⁵ *Ibíd.*

⁶⁹⁶ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 282.

⁶⁹⁷ Desaparecida (REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 241).

⁶⁹⁸ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁹⁹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 282.

⁷⁰⁰ S. B. I., web del Museo Nacional del Prado consultada el 25/01/2015:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/martinez-cubells-salvador/>

residió durante veinte años. Consiguió una primera medalla en la Exposición Nacional de 1887 gracias a *Naumaquia en tiempos de Augusto*⁷⁰². Además de la pintura de historia, cultivó el retrato, la pintura de género y la religiosa⁷⁰³.

Antonio Casanova y Estorach (Tortosa, Tarragona, 1847-París, 1896) fue alumno de Claudio Lorenzale, Pablo Milá Fontanals y Ramón Martí Alsina en la Escuela de la Lonja en Barcelona, y de Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribra en San Fernando en Madrid⁷⁰⁴. En 1870 marchó pensionado en Roma⁷⁰⁵, donde pintó *Joan de Fivaller ante Fernando de Antequera, enfermo*⁷⁰⁶. Otras pinturas de historia de su mano son *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas de Tolosa* y *Las vísperas sicilianas*⁷⁰⁷. Además, Casanova obtuvo una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1884 con *Últimos momentos de Felipe II*⁷⁰⁸, y otra en la Nacional de 1887, con *San Fernando, rey de España*⁷⁰⁹. Tras establecerse en París, cultivó con éxito la pintura orientalista y de género, mostrando influencias de Fortuny, y tratando en tono burlesco e irónico la temática eclesiástica⁷¹⁰. También cultivó el retrato⁷¹¹.

Casto Plasencia Maestro (Cañizar, Guadalajara, 1846-Madrid, 1890) estudió en la Escuela de San Fernando de Madrid, y fue posteriormente pensionado en Roma, donde pintó *Origen de la República Romana (año 598, antes de la era cristiana)*⁷¹², por el que obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de 1878⁷¹³. Además del género histórico, Plasencia practicó la pintura mitológica, decorativa (palacio de Linares),

⁷⁰¹ D. F. M., web del Museo Nacional del Prado consultada el 25/01/2015:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/villodas-de-la-torre-ricardo/>

⁷⁰² Soria, Ayuntamiento (REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 241).

⁷⁰³ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 283.

⁷⁰⁴ S. B. I., web del Museo Nacional del Prado consultada el 25/01/2015:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/casanova-y-estorach-antonio-salvador>

⁷⁰⁵ S. B. I., web del Museo Nacional del Prado consultada el 25/01/2015:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/casanova-y-estorach-antonio-salvador>

⁷⁰⁶ 1875, Barcelona, MNAC, cit. en REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 240.

⁷⁰⁷ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 283.

⁷⁰⁸ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁷⁰⁹ *Ibíd.*, p. 120.

⁷¹⁰ S. B. I., web del Museo Nacional del Prado consultada el 25/01/2015:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/casanova-y-estorach-antonio-salvador>

⁷¹¹ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 283.

⁷¹² 1877, óleo sobre lienzo, 428 x 690 cm, firmado, Museo Nacional del Prado, P-7463, depositado en la Diputación Provincial de Alicante.

⁷¹³ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 101.

religiosa (San Francisco el Grande), de género y el retrato. Sin embargo, lo más destacable en su personalidad artística es la pintura de paisaje al aire libre, y su papel de promotor del género gracias a la colonia artística que logró aglutinar en las localidades asturiana de Muros, en la desembocadura del río Nalón. Plasencia, en calidad de presidente de la sección de pintura del Círculo de Bellas Artes de Madrid, desarrolló una enseñanza alternativa a la oficial, a la que asistían paisajistas como Lhardy, Campuzano o Pla⁷¹⁴. Plasencia, que destacó como maestro, descubrió la localidad de Muros invitado por Tomás García Sampedro (1860-1937), y acudió allí a pintar en verano desde entonces, acompañado con cierta regularidad por los pintores citados, y del mismo García Sampedro. Ocasionalmente, sin formar parte de la colonia, acudieron también Muñoz Degraín, Luna Novicio o Joaquín Sorolla⁷¹⁵.

José Moreno Carbonero (Málaga, 1858-Madrid, 1942) estudió en la Escuela de Bellas Artes de Málaga con Ferrándiz y, tras manifestar un talento precoz, fue pensionado a París en 1876. En la capital francesa ingresó en el taller de Jean-Léon Gérôme y practicó la pintura de género comercial, llegando a relacionarse con Goupil⁷¹⁶, pero sin abandonar la ambición que le llevó a conseguir una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1881, con veintiún años, gracias a *El príncipe Don Carlos de Viana*⁷¹⁷. En ella, el protagonista aparece envuelto en una luz plenamente naturalista, y muestra una utilización de la expresividad de la pincelada que puede relacionarse con la de Fortuny y Rosales, dentro de lo que el historiador Carlos Reyero califica como *Realismo académico*⁷¹⁸. Aunque respeta el rigor documental, el pintor representa en el cuadro una sola figura, algo inusual en la pintura de historia⁷¹⁹, eliminando un elemento importante del género, la tensión argumental. Estas características, como la reproducción de algunos detalles insignificantes indican, pese al argumento histórico, una "*posición definitivamente distinta*"⁷²⁰ en el devenir de la pintura de las Nacionales. Tres años después, el todavía muy joven Moreno Carbonero volvió a conseguir una de las tres primeras medallas con otra composición de cierta simplicidad, *Conversión del duque de*

⁷¹⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 218.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ S. B. I., web prado: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/moreno-carbonero-jose/>

⁷¹⁷ 1881, óleo sobre lienzo, 310 x 242 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, p-6802.

⁷¹⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 233.

⁷¹⁹ DÍEZ, José Luis: "José Moreno Carbonero, *El príncipe don Carlos de Viana*, cat. n.º 50", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 254.

*Gandía*⁷²¹, que suponía su último envío como pensionado en Roma⁷²². La obra muestra reminiscencias del barroco español en el empleo de una materia pictórica jugosa, en la reproducción de las calidades de las telas y otros objetos⁷²³, y en la utilización de la luz, que conjuga naturalismo y dramatismo⁷²⁴. El éxito conseguido con esta pintura le proporcionó encargos posteriores como *El sermón de la montaña*⁷²⁵, y *La entrada de Roger de Flor en Constantinopla*, que tratan el género histórico y el religioso con un "exquisito realismo decorativo"⁷²⁶. Reyero señala que Moreno Carbonero realizó sus mejores obras en su juventud, permaneciendo el resto de su dilatada carrera en el "espíritu decimonónico y profundamente tradicional"⁷²⁷ de aquel periodo. Además de las pinturas de historia y de género religioso, Moreno Carbonero practicó toda su vida la pintura de género con un alto nivel de calidad e indudable influencia de Fortuny⁷²⁸; y practicó también el retrato con un "tratamiento sofisticado y suntuoso"⁷²⁹ de sus modelos de la alta sociedad madrileña.

Con este breve repaso, damos por finalizada la mención del grupo de pintores importantes de la Restauración que no tuvieron una influencia directa en la pintura de Joaquín Sorolla. A continuación, pasamos a revisar la trayectoria y características principales de aquellos pintores españoles de esta generación, considerados más influyentes en la obra de Sorolla.

1.1.5-2. Autores de mayor relevancia en la trayectoria de Sorolla.

Como ya hemos dicho, en esta parte dedicaremos mayor atención a los pintores que tuvieron una trascendencia especial en la formación artística de Joaquín Sorolla. Comenzaremos por el mayor de todos, Antonio Muñoz Degraín, y continuaremos con Francisco Domingo, José Villegas Cordero, Francisco Pradilla, y Emilio Sala y Francés, para concluir con Ignacio Pinazo.

⁷²⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, pp. 233.

⁷²¹ 1884, óleo sobre lienzo, 315 x 500 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-6565.

⁷²² REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 233.

⁷²³ *Ibíd.*

⁷²⁴ DÍEZ, José Luis: "José Moreno Carbonero, Conversión del duque de Gandía, cat. n.º 51", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 259.

⁷²⁵ 1885, Madrid, Iglesia de San Francisco el Grande.

⁷²⁶ NAVARRO, Carlos G.: "José Moreno Carbonero", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 481.

⁷²⁷ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 233.

⁷²⁸ *Ibíd.*, p. 234.

Antonio Muñoz Degrain (Valencia, 1840-Málaga, 1924) fue un pintor de trayectoria larga, al que resulta difícil encasillar en cualquier género o tendencia. Por otro lado, es difícil tratar cualquier cuestión pictórica de la segunda mitad del siglo XIX y el comienzo del XX español sin referirse a su obra. Hechas estas prevenciones, el criterio de José Luis Díez⁷³⁰ y el de Carlos Reyero y Mireia Freixa⁷³¹, que nosotros seguimos, es el de estimar la faceta de Muñoz Degrain como paisajista por encima de las demás. No es sencillo destacar los logros de este pintor o los planteamientos artísticos de una época sobre los de otra, pues Muñoz Degrain alcanza una calidad muy alta en su juventud *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla* de 1886 y la mantiene durante su producción del fin de siglo (*Recuerdos de Granada*⁷³², *Los amantes de Teruel*⁷³³) y de los comienzos del siglo XX (*Desfiladero de los Gaitanes*⁷³⁴); y además lo hace con una variedad estilística y técnica considerable, que puede relacionarse con el romanticismo, el realismo, el orientalismo, el simbolismo y otras tendencias. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los pintores coetáneos, Muñoz Degrain no parte de una base más o menos tradicionalista o académica para ir incorporando las tendencias más modernas progresivamente. Por el contrario, el realismo y el romanticismo como tendencias aparecen a lo largo de toda su trayectoria, y otro tanto puede decirse de características más concretas, como la exuberancia, la fantasía, la libertad en el empleo de la materia, la pincelada, el color y la luz. A propósito del pintor valenciano, el historiador Carlos Reyero tras señalar a Carlos de Haes como impulsor del género del paisaje en Valencia a través de las Academias de San Fernando y San Carlos, alude al ambiente en el que surge la figura de Muñoz Degrain como paisajista:

"En un primer momento, ni la entidad de quienes se dedicaron al género ni el alcance de los problemas planteados consiguieron colocar el paisajismo valenciano a una altura comparable a otros focos peninsulares. Sin embargo, en

⁷²⁹ NAVARRO, Carlos G.: "José Moreno Carbonero", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 481.

⁷³⁰ DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 278.

⁷³¹ Aunque Reyero y Freixa no llegan a manifestar esta postura verbalmente en el manual que consultamos (REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*), dedican mayor atención a la obra de Muñoz Degrain como paisajista que a sus demás facetas creativas.

⁷³² 1881, óleo sobre lienzo, 97 x 144,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, p-4520. También recibe el nombre *Chubasco en Granada* (DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 348)

⁷³³ 1884, óleo sobre lienzo, 330 x 516 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, p-4521.

⁷³⁴ 1913, óleo sobre lienzo, Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pío V.

aquel ambiente se generó la vocación de uno de los más importantes paisajistas españoles del siglo, Antonio Muñoz Degrain"⁷³⁵.

Muñoz Degrain comenzó estudios de arquitectura antes de formarse en la Escuela de San Carlos, donde recibió de Rafael Montesinos sus primeras nociones de paisaje, y donde fue compañero del pintor Francisco Domingo. Sin embargo, la formación de Muñoz Degrain fue sobre todo autodidacta, debido probablemente a que su carácter vehemente e intrépido le alejó de la disciplina de la Academia⁷³⁶. Su participación en las Exposiciones Nacionales comenzó con paisajes valencianos en 1862, gracias a los cuales recibió una medalla honorífica, junto a Rosales por su *Nena*, entre otros. En la Exposición de 1864 obtuvo una tercera medalla por una *Vista del Valle de la Murta*⁷³⁷, y se destacó como un paisajista de prestigio en la de 1867 con el citado *Paisaje del Pardo*, por el que obtuvo una segunda medalla, a la vez que Martín Rico por su *Vista de los Pirineos*⁷³⁸.

José Luis Díez señala que el *Paisaje del Pardo* desborda los planteamientos realistas merced a la fantasía y a la exaltación del color, a los que se suman una ejecución fluida, rica, vehemente y arrebatada, que concede el protagonismo a "*los valores puramente pictóricos por encima de cualquier intención verista*"⁷³⁹. En efecto, estas características se intuyen ya en el cuadro, todavía contenidas bajo un tratamiento de verosimilitud realista, aunque el planteamiento general de la escena es todavía muy deudor del romanticismo.

En 1870 Muñoz Degrain viajó a Málaga para colaborar con su amigo Bernardo Ferrándiz en la decoración del techo del teatro Cervantes. Este hecho ejerció una gran influencia en su trayectoria y su vida, pues en la ciudad se estableció y se casó⁷⁴⁰. En Málaga, el pintor comenzó

"a interesarse entonces por la retórica de la pintura de asunto, ya fuera histórica, literaria o de género, acaso influido por Ferrándiz y la temática fortunyesca, aunque sus argumentos resultaron mucho más emotivos"⁷⁴¹.

Al año siguiente, en la Exposición Nacional de 1871, la de la *Lucrecia* de Rosales y la *Santa Clara* de Domingo, entre otras primeras medallas, Muñoz Degrain consiguió

⁷³⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, 222.

⁷³⁶ *Ibíd.*, p. 223.

⁷³⁷ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 80.

⁷³⁸ *Ibíd.*, p. 86.

⁷³⁹ DÍEZ, José Luis: "Antonio Muñoz Degrain, *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*, cat. n.º 56", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 279.

⁷⁴⁰ NAVARRO, "Antonio Muñoz Degrain", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 481.

⁷⁴¹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 224.

una de segunda clase, pero esta vez con un cuadro de figura, *La oración*, "donde centellean brillos y chispazos luminosos entre colores oscuros"⁷⁴². Al parecer, en ese año había visitado a Fortuny en Granada y, tras volver el de Reus a Roma, Muñoz Degrain acudió también a la Ciudad Eterna⁷⁴³.

En la Exposición Nacional de 1878, el pintor valenciano presentó una gran pintura de historia, que no obtuvo medalla. En 1879 sustituyó a Ferrándiz como profesor en la malagueña Escuela de San Telmo, "donde sería maestro de Picasso quien se referiría a él con gran respeto"⁷⁴⁴. Por fin, en la Exposición Nacional de 1881, Muñoz Degrain obtuvo la primera medalla por *Otelo y Desdémona*⁷⁴⁵, cuya composición puede relacionarse, aunque es más simple, con el *Testamento de Isabel la Católica* de Rosales. En el mismo año, el pintor consigue una pensión de mérito para la Academia Española de Roma, donde realiza *Los amantes de Teruel*, que obtiene medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1884⁷⁴⁶. De *Los amantes de Teruel* señala José Luis Díez que supone para la pintura de historia una novedad por su factura expresionista, que en las figuras principales es suelta, jugosa y amplia, y en las figuras del fondo es muy esbozado, con pinceladas gruesas poco ligadas entre sí, dejando asomar en varias zonas la preparación de lienzo⁷⁴⁷. Además de esas características, Díez señala las "incorrecciones de escorzos, perspectivas o proporciones"⁷⁴⁸, refiriéndose quizá a la posición del brazo y el codo de la segunda figura femenina del lienzo. El lienzo tiene dos zonas bien diferenciadas, el primer término, luminoso, con una factura más o menos cuidada; y el segundo término, en colores marrones y oscuros, que aprovecha la oscuridad para resolver las figuras con un tratamiento muy abocetado. Volveremos en breve sobre ello. Pantorba señala también las indecisiones y descuidos del cuadro de *Los amantes*, y recoge la opinión de un crítico que no identifica:

"La dicción adquiere mayor valor que lo que se dice, y como, efectivamente, la dicción, en el orden plástico, importa más que el contenido

⁷⁴² *Ibíd.*

⁷⁴³ NAVARRO, "Antonio Muñoz Degrain", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 481.

⁷⁴⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 224.

⁷⁴⁵ Lisboa, Museo do Chiado, cit. en NAVARRO, "Antonio Muñoz Degrain", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 481.

⁷⁴⁶ La misma en la que el joven Joaquín Sorolla consigue con *El Dos de Mayo* su primer galardón nacional, una medalla de segunda clase

⁷⁴⁷ DÍEZ, José Luis: "Antonio Muñoz Degrain, *Los amantes de Teruel*, cat. n.º 52", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, pp. 264-265.

⁷⁴⁸ *Ibíd.*

literario del retrato, la inversión de términos supone una reivindicación de lo que debe ser reivindicado.

"Muñoz Degrain es, tal vez, algo retórico; como valenciano, más sonoro que profundo; pero prescinde con espontaneidad de las trabas de la escuela triunfante para cantar por su parte con gran elocuencia pictórica. En *Los amantes de Teruel* vale más que el drama el hachón caído en el suelo, y valen más las pinceladas del cirio y la falda de la mujer que cualquiera de las figuras del cuadro. Esto denota que el autor daba preponderante importancia al rasgo plástico [...]"⁷⁴⁹.

Es llamativa la tolerancia hacia los defectos del cuadro por parte del jurado, la crítica y el público, que evidencia el cambio de mentalidad desde que Rosales, trece años antes, tuviera que defender la falta de acabado de su *Lucrecia*. Ya en 1884 una figura -por más que sea la principal- puede darse como válida con tal de que las pinceladas de su falda tengan plasticidad. Con *Los amantes de Teruel*, la dicción, el rasgo plástico, o quizá la *reivindicación* de éstos, triunfa sobre el resto de los valores de la obra de arte.

Gracias al éxito de *Los amantes*, Muñoz Degrain recibe en 1885 el encargo de pintar *Cristo muerto en el Santo Sepulcro* en San Francisco el Grande de Madrid, y poco después *La conversión de Recaredo*⁷⁵⁰ para el Senado⁷⁵¹. Escribe Carlos Reyero que en *El Santo Sepulcro*, el pintor "abandona el sentido devocional, idealizado y distante, propio de la pintura de altar tradicional, en favor de una caracterización histórico-narrativa de la escena"⁷⁵². En el *Recaredo*, el mismo autor señala características habituales del pintor valenciano, como la exuberancia de la materia pictórica, y un tratamiento en el que "telas, metales y joyas, dibujados con cierto descuido, pero delirantes de imaginación, resplandecen extrañamente como consecuencia de osados efectos de luz"⁷⁵³.

Sin embargo, aparte de los triunfos de sus cuadros de figuras, Muñoz Degrain seguía practicando el paisaje. En la misma exposición de 1881 en que consigue la primera medalla con *Otelo y Desdémona*, presenta un importante paisaje urbano, el citado *Recuerdos de Granada*, que consiste en "una recreación absolutamente transformada

⁷⁴⁹ Autor desconocido, cit. en PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 116

⁷⁵⁰ 1887, Madrid, Senado.

⁷⁵¹ NAVARRO, "Antonio Muñoz Degrain", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 481.

⁷⁵² REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 233.

⁷⁵³ *Ibíd.*

por la fantasía del artista"⁷⁵⁴ de un rincón de la ciudad. Sin embargo, la obra mantiene la verosimilitud y el nivel de acabado y detalle de una obra pintada del natural, y el pintor no recurre en ella a atajos ni trucos del oficio.

Desde finales de la década de los ochenta, con una posición asentada en España como uno de los mejores pintores de su tiempo, Muñoz Degrain volvió a dar preferencia a sus obras de paisaje, y lo hizo disfrutando de mayor libertad y potenciando la expresividad hasta el radicalismo. Pese a suceder en 1898 a Carlos de Haes en la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y pese a los premios y honores recibidos,

"su pintura nunca quedó anquilosada en un recetario arcaico. Al contrario, mantuvo una vitalidad y una osadía que no tiene parangón en la pintura española. Sus paisajes conservan y acentúan la dimensión literaria, dentro de una tradición que podría interpretarse como romántica, pero ofrecen, al mismo tiempo, un tratamiento cada vez más orgiástico y salvaje del color, auténtica clave de su originalidad. El color desborda así la descripción para hacerse sugestivo por sí mismo, entre lo simbólico y lo expresivo, aunque sin perder del todo el bagaje literario y romántico de su generación"⁷⁵⁵.

En las alusiones a la obra de las últimas décadas de Muñoz Degrain aparecen citados movimientos artísticos como el simbolismo⁷⁵⁶, el modernismo, el postimpresionismo y el mundo wagneriano⁷⁵⁷, que tuvo una repercusión plástica de cierta importancia en algunos de nuestros pintores.

En 1901 Muñoz Degrain recibe el nombramiento de director de la Escuela Superior de Pintura y Escultura, el de presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y en 1910 la medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Respecto a ésta, Pantorba apunta que

"Los pintores José Benlliure, Francisco Domingo, Benedito y Sorolla, valencianos los cuatro, declararon sus obras "fuera de concurso", para facilitar, en parte, en beneficio de su paisano Muñoz Degrain la votación de la Medalla de Honor, si bien el último de ellos no podía pretenderla, por haberla obtenido con anterioridad. Hicieron lo mismo Moreno Carbonero y Anselmo Miguel Nieto.

⁷⁵⁴ DÍEZ, José Luis: "Antonio Muñoz Degrain, Recuerdos de Granada, cat. n.º 81", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 348.

⁷⁵⁵ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 224.

⁷⁵⁶ NAVARRO, "Antonio Muñoz Degrain", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 481.

⁷⁵⁷ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 386.

La medalla se votó el 15 de octubre. De los 80 artistas que tenían derecho a votar, hicieronlo 61, la mayor parte de ellos, a favor de Muñoz Degrain"⁷⁵⁸.

Entre las cuestiones técnicas de la obra de Muñoz Degrain, José Luis Díez señala a propósito de *Los amantes de Teruel* características que aparecen en el conjunto de su pintura, como una actitud ajena "a cualquier ortodoxia, en un lenguaje y unas inquietudes estéticas enteramente personales"⁷⁵⁹; la "impronta romántica que subyace en la personalidad de Muñoz Degrain, así como la visión subjetiva que envuelve siempre su interpretación de la realidad"⁷⁶⁰. Todo ello además de la fantasía; la influencia de lo literario, a menudo a través de la ambientación del cuadro, más que de la anécdota temática; y en lo tocante a los valores más plásticos, "una visión exaltada del color [...] propia de su escuela pero que extrema este artista"⁷⁶¹; una exuberancia de la materia pictórica⁷⁶² que se manifiesta en una gran riqueza de factura, y cierto descuido en el dibujo⁷⁶³. En parecidos términos se expresa Carlos Reyero al escribir sobre "un colorido exaltado y una ejecución brillante, a base de toque empastados y enérgicos que rozan lo expresionista"⁷⁶⁴ y sobre "una iluminación efectista, casi espectral"⁷⁶⁵. En efecto, Muñoz Degrain recurre al luminismo que caracteriza a la escuela levantina con frecuencia, especialmente en los paisajes que realiza en el siglo XX, pero también hay muchas obras suyas que no participan de esta característica. La iluminación de *Los amantes* debe más al eclecticismo realista de la segunda mitad de siglo que al característico luminismo levantino.

Hemos mencionado las diferencias entre los dos términos de *Los amantes*. Debemos hablar también de una técnica empleada por el pintor en este cuadro, a la que Díez alude someramente, que consiste en la aplicación de pintura en capas con poca materia, probablemente bastante diluida, en zonas muy amplias del cuadro, que se complementan con la aplicación de pinceladas empastadas, que dan apariencia de

⁷⁵⁸ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁵⁹ DÍEZ, José Luis: "Antonio Muñoz Degrain, *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*, cat. n.º 56", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 280.

⁷⁶⁰ DÍEZ, José Luis: "Antonio Muñoz Degrain, *Recuerdos de Granada*, cat. n.º 81", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 348.

⁷⁶¹ DÍEZ, José Luis: "Antonio Muñoz Degrain, *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*, cat. n.º 56", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 280.

⁷⁶² *Ibíd.*

⁷⁶³ DÍEZ, José Luis: "Antonio Muñoz Degrain, *Los amantes de Teruel*, cat. n.º 52", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 265.

⁷⁶⁴ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 232.

⁷⁶⁵ *Ibíd.*, p. 233.

acabado a la obra. Este esquema técnico, muy empleado por los pintores pictoricistas desde el barroco, es llevado al extremo por Muñoz Degrain. En efecto, y como señalaba Díez, en el fondo, que ocupa más o menos la mitad del cuadro, esta técnica dual rinde su máximo efecto, pues la combinación de lo diluido y lo pastoso con la escasa variación cromática y de claroscuro muestran como rico y trabajado lo que apenas está elaborado, permitiendo al pintor ahorrar el trabajo de ligar las pinceladas, y ajustar los colores y tonos de las figuras. Aunque esta técnica es muy evidente en el fondo, Muñoz Degrain la utiliza incluso en el rostro de la figura principal, en el que podemos ver tonos claros de colores ocres anaranjados luminosos pertenecientes al trabajo previo, realizados con pintura translúcida; y otros más neutros y opacos, con mezcla de pintura blanca. Si en el rostro de la figura principal, doña Isabel de Segura, el pintor deja el procedimiento a la vista, tanto más lo hace en la tercera de las mujeres del cuadro, cuyo rostro tiene un tratamiento escaso, que aprovecha este marrón transparente general, muy visible también en la cabeza del protagonista masculino, el fallecido Diego de Marsilla.

Aunque la libertad cromática es característica de la obra del pintor a lo largo de toda su trayectoria, Mireia Freixa recalca la de los últimos años del siglo XIX, en la que "*probablemente influido por el simbolismo, crea unos paisajes dominados por colores intensos, naranjas o violetas, consiguiendo una atmósfera irreal y fantástica, revestida, a la vez, de gran valor decorativo y gran personalidad*"⁷⁶⁶. En efecto, la posición estética de Degrain combina elementos propios de su generación con otros de gran libertad plástica que pueden relacionarse con aspectos de la estética modernista, como los temas wagnerianos y algunas características del posimpresionismo⁷⁶⁷.

En cuanto a las influencias sobre otros pintores, debe reseñarse que Ferrándiz y Muñoz Degrain ejercen una influencia conjunta en la escuela malagueña de final de siglo. Sin embargo, la influencia no se proyecta sólo sobre la escuela malagueña, pues como recuerda Mireia Freixa, el pintor mantuvo activo su estudio valenciano durante su etapa como profesor en Málaga, y también tras suceder a Haes en la cátedra de paisaje en Madrid, en 1895⁷⁶⁸. La misma autora destaca la influencia de Muñoz Degrain en los artistas valencianos de la siguiente generación, sobre todo desde su faceta de paisajista, "*sin la cual es imposible describir el panorama pictórico de esta región en los años que*

⁷⁶⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 344.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 386.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 344.

estudiamos"⁷⁶⁹, y especialmente refiriéndose a estos paisajes del cambio de siglo, con sus naranjas y violetas.

Francisco Domingo Marqués (Valencia, 1842-Madrid, 1920), inició su formación en la Escuela de San Carlos de Valencia, donde fue discípulo de Plácido Francés, que se había formado en Madrid y París, "*donde había tomado contacto con la pintura de género [...] Posiblemente éste sería el primer contacto de Domingo con la especialidad que le daría fama*"⁷⁷⁰. También fue discípulo en Valencia del paisajista y retratista Rafael Montesinos. Domingo terminó sus estudios en Madrid, donde se dedicó a la pintura de historia, presentando a la Exposición Nacional de 1864 el lienzo *El beato Juan de Ribera en la expulsión de los moriscos*⁷⁷¹, por el que obtuvo una mención honorífica especial⁷⁷². Esta obra, de técnica muy tradicional, muestra gradaciones muy ricas en el claroscuro, así como en el tratamiento de la materia y la pincelada, con luces que resaltan las carnaciones y un cromatismo cálido pero equilibrado por algunos grises fríos; y con un carmín intenso en la figura del santo. Es, como muchos cuadros de historia de la segunda mitad del siglo XIX, un compendio de técnicas y composición tradicionales, en este caso con ecos del barroco. Al regresar a Valencia volvió a practicar la pintura de género, enviando a la Exposición Nacional de 1867 *Un lance en el siglo XVII*⁷⁷³, con el que obtuvo medalla de tercera clase. El cuadro estaba inspirado en la temática de Meissonier, el pintor más admirado en Valencia en aquellos tiempos, seguido de Fortuny⁷⁷⁴. A esta época corresponde *Interior del estudio de Muñoz Degrain*⁷⁷⁵. También realiza entonces una buena cantidad de retratos, como el de su madre, el de doña Carmen Cervera, el de Baltasar Settier⁷⁷⁶, el del fotógrafo Antonio García, y el de la joven Amparo Reguera⁷⁷⁷, que pintó probablemente a partir de una fotografía⁷⁷⁸.

⁷⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁷⁰ GRACIA, Carmen: "Francisco Domingo y la pintura de género", en AA.VV.: Francisco Domingo, (cat. exp.), Francisco Fernández Pardo (com.), Valencia, Fundación Bancaja, 1998, p. 91.

⁷⁷¹ 1864, óleo sobre lienzo, 146 x 189 cm, Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V, Inv. Gral.: 64.

⁷⁷² PANTORBA, 1948, op. cit., p. 80.

⁷⁷³ 1867, óleo sobre lienzo, 168 x 230, Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V, reproducido en AA.VV.: Francisco Domingo, (cat. exp.), 1998, op. cit., p. 13.

⁷⁷⁴ BENLLIURE, José: "Recuerdos de arte. Francisco Domingo", Archivo de Arte Valenciano, 1916, n.º. 1, p. 16, citado en GRACIA, 1998, op. cit., pp. 91-92.

⁷⁷⁵ 1867, óleo sobre lienzo, 38 x 50 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4484.

⁷⁷⁶ c. 1867, óleo sobre lienzo, 86,6 x 65 cm, Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V, Inv. Gral.: 1/88.

También se ha identificado al retratado con José María Settier.

⁷⁷⁷ Madrid, colección privada.

⁷⁷⁸ FERNÁNDEZ PARDO, Francisco: "F. Domingo Marqués, maestro de pintores", AA.VV.: Francisco Domingo, (cat. exp.), 1998, op. cit., p. 14.

En 1868 Domingo obtiene una pensión de la Diputación de Valencia para Roma, donde se integró en el grupo de pintores españoles, en el que estaban Rosales, Fortuny, Tapiró, Tusquets, Vallés, Domínguez y Agrasot, entre otros. El grupo tenía además buenas relaciones con pintores como Morelli y Carolus Duran⁷⁷⁹. Al parecer, el joven Juan Peyró, que había comenzado a asistir al estudio de Domingo en Valencia, le siguió a Roma poco después⁷⁸⁰. En la Ciudad Eterna Domingo pintó el correspondiente cuadro de historia, *Último día de Sagunto*⁷⁸¹, y lo presentó a la Exposición Nacional de 1871 junto con un retrato, *Santa Clara*⁷⁸², que le valió al pintor una medalla de primera clase. Este éxito coincidió con una representación importante de pintores valencianos en la misma muestra. Javier Pérez Rojas recoge la opinión del crítico Peregrín García Cadena, que señalaba este auge de una escuela valenciana

"cuyos rasgos distintivos se reconocen en un gran sentimiento del color y en la solidez de un estilo castizo, evidentemente derivado de la antigua escuela española [...]. Buena prueba de ello es el número de pintores valencianos que ha obtenido los honores en el certamen"⁷⁸³.

El mismo crítico hacía referencia a las influencias de la pintura barroca española en la *Santa Clara* de Domingo:

"Está más cerca del naturalismo admirable de Velázquez que del vaporoso idealismo de Murillo. [...] No hay que buscar tampoco en este cuadro de devoción el ascetismo que domina en los éxtasis de Zurbarán"⁷⁸⁴.

El cuadro es muy escaso en valores de cromatismo y de claroscuro. Salvo unos toques de verde en las flores, está hecho sólo con tierras, e incluso dentro de ellas, con un empleo muy escaso de tierras rojas y ocre. Casi todo el cuadro está pintado con negro, sombras (o betún) y la mezcla de éstos con blanco en los tonos medios y claros. En cuanto a la ejecución, se perciben numerosas veladuras.

Antes de terminar el periodo de pensionado, Francisco Domingo retornó a Valencia, ofreciéndose para realizar el retrato del ministro de Fomento, Manuel Ruiz

⁷⁷⁹ GRACIA, 1998, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁸⁰ FERNÁNDEZ PARDO, 1998, *op. cit.*, p. 28. Santiago Rodríguez García apunta que "*Una afirmación personal nos atestigua que la estancia de Peiró se debe a que Domingo se lo llevó consigo*", RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago: *El pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su vida y significación de su obra*, Valencia, Círculo de Bellas Artes, 1950, p. 20.

⁷⁸¹ Valencia, Diputación.

⁷⁸² 1869, óleo sobre lienzo, 192,3 x 122,1, Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V, Inv. Gral.: 64.

⁷⁸³ PEREZ ROJAS, Javier: "Sorolla y la pintura española de su época", en AA.VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 145.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

Zorrilla. Al regresar, el pintor comenzó a trabajar como profesor en la Escuela de San Carlos, mientras era todavía oficialmente pensionado, lo que le causó problemas por la incompatibilidad entre ambos puestos, pese a que él renunció al sueldo de profesor. En San Carlos coincidió con Gonzalo Salvá, que ejercía el puesto de profesor de paisaje, y había sido compañero suyo en su época de estudiantes. Ambos representaban la faceta más liberal de la escuela, y ejercieron una influencia indudable en el desarrollo de los jóvenes alumnos. José Benlliure escribió que:

"como los estudios eran libres en aquellos tiempos, allí acudieron muchos de los jóvenes pintores, algunos de ellos verdaderas esperanzas del arte, que más tarde se han visto confirmadas. Allí vi, ante los modelos de yeso de estatuas griegas, a Emilio Sala, Franco Salinas, Fenollera, Ignacio Pinazo, Miralles, Juan Peiró, Antonio Gomar y también a artistas de más edad, como Borrás y Estruch. Todos ellos con el deseo de ver la innovación que en la enseñanza pudieran aprender de aquel maestro que había estudiado en la Ciudad Eterna"⁷⁸⁵.

La *Santa Clara* había sido adquirida al regreso de Roma por Don Mariano Anienta, comerciante valenciano, cuya mujer se llamaba Clara, y Domingo realizó para el mismo cliente un *San Mariano*⁷⁸⁶ de medidas y planteamiento similar al de la *Santa Clara*.



Francisco Domingo Marqués, 1869
Santa Clara. Óleo sobre lienzo, 192,3 x 122,1 cm,
Museo de Bellas Artes, Valencia.

⁷⁸⁵ BENLLIURE, José: "Recuerdos de arte. Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano*, 1916, n.º 1, citado en RODRÍGUEZ GARCÍA, 1950, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁸⁶ 1870, óleo sobre lienzo, 192 x 122 cm, Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V, Inv. Gral.: 53.

En el año 1872 Domingo decide instalarse en Madrid, probablemente por las limitaciones que tendría su futuro profesional en Valencia⁷⁸⁷. En la capital trabajó, entre otras cosas, en la decoración de los palacios de Fernán Núñez y de los duques de Bailén. De este segundo se conserva la obra, pareja de otra de Emilio Sala, de formato semicircular, *Una fiesta bajo Luis XV*⁷⁸⁸. En la obra aparecen dos damas vestidas a la usanza dieciochesca que cantan mientras una tercera toca el clavicordio, y un caballero mira desde un segundo término en penumbra. Está pintado con una gran soltura, permitiendo que el dibujo se desligue de la pintura en algunos lugares, técnica que utiliza Degas en las mismas fechas, y que usaría también Pinazo poco después⁷⁸⁹. Dos años después se casa en Madrid con Elvira Fallola, y el año siguiente se establece en París, donde cuenta con la protección desde el primer momento de Henri Haro⁷⁹⁰. En la capital francesa abandona el sólido realismo de inspiración barroca que había practicado hasta la fecha y se dedica a practicar la pintura de género de alta calidad, la conocida como *high class painting*, termino que se aplicaba, sobre todo, a "*obras de un minucioso acabado técnico y escasa complejidad de contenidos*"⁷⁹¹. Buena parte de las características de su pintura son herencia de Fortuny, como la de otros españoles -e italianos- de su generación:

"España, como Italia, que comparten inquietudes y febriles aspiraciones, se muestran ocupadas en gran manera en la renovación [...] manifestándose en la técnica del arte con las mismas excesivas características: predominio del procedimiento sobre la idea, cuidado extremo y exuberancia del detalle, exageración del acabado, embriaguez de color, tumultuosidad de temas, enloquecimiento de la luz cruda, difusa, de aire libre, de verdadero sol"⁷⁹².

La catedrática Carmen Gracia señala que en la oposición entre Meissonier y Fortuny, el primero sobresalía en ejecución, y el segundo en la precisión óptica de sus valores tonales. Según ella, el rápido ascenso de Domingo en el mercado de la *high class painting* vino de su habilidad para sintetizar los aspectos de uno y otro, ofreciendo "*un producto altamente acabado y extremadamente colorista*"⁷⁹³. La misma autora señala que

⁷⁸⁷ FERNÁNDEZ PARDO, 1998, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁸⁸ 1872, óleo sobre lienzo, 277 x 426 cm, Madrid, colección particular, reproducido en FERNÁNDEZ PARDO, 1998, *op. cit.*, pp. 186-187.

⁷⁸⁹ RODRÍGUEZ GARCÍA, 1950, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁹⁰ *Ibíd.*

⁷⁹¹ GRACIA, 1998, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁹² LEFORT, Paul, "Les écoles étrangères de peinture", *Gazette des Beaux-Arts*, 1872, p. 475, cit. en GRACIA, 1998, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁹³ GRACIA, 1998, *op. cit.*, p. 94.

los temas tratados por Domingo tienen origen en Meissonier (tabernas, caballeros, instrumentistas musicales); los hermanos Deleux (temas españoles); la pintura holandesa del siglo XVII y Fortuny (orientalismo, aunque trabajó poco este género). Sin embargo, permaneció fiel a la escuela española en los retratos, "*alejados de los amaneramientos de la pintura de género propiamente dicho*"⁷⁹⁴. Gracia explica, además, que según los diarios del marchante George A. Lucas, que fue el principal contacto de Domingo con el mercado norteamericano hasta 1888, el pintor

"no participaba en la elección y preparación de gran parte de los temas que se le encargaban, sino que simplemente era su ejecutor. Lucas daba al pintor instrucciones muy concretas sobre el tamaño del cuadro, el tema, número de figuras, etc. [Lucas y su contacto norteamericano, Samuel P. Avery] eran, también, quienes decidían las formas y los acabados de los marcos y, en general, todos los aspectos de la producción. De esta manera el pintor se convertía en una especie de artesano, altamente cualificado, que materializaba sobre el lienzo o la tabla los deseos minuciosamente detallados de los coleccionistas"⁷⁹⁵.

Este sistema de trabajo, aunque recuerde a planteamientos de siglos atrás, se dio en el momento de formación del sistema moderno del comercio artístico, en el que los pintores dejaron de aspirar "*a una carrera de medallas gubernamentales, honores y encargos*", y en el que la Academia fue perdiendo la autoridad y el poder que había disfrutado desde principios de siglo, en favor del mercado⁷⁹⁶. En la valoración que la figura de Domingo suscitó entre los aficionados españoles, y especialmente entre los pintores valencianos, fue determinante el éxito que el pintor cosechó en la capital de Francia. Sin embargo, a su vuelta a nuestro país, cuando en la vejez dejó el país vecino ante el advenimiento de la Primera Guerra Mundial, su figura suscitaba ya pocas adhesiones. A modo de colofón de su trayectoria, y por dar relieve a su regreso a la escena española, se reunieron treinta y dos obras suyas en la Exposición Nacional de 1915, con la intención poco velada de que recibiese la medalla de honor del certamen. Al parecer, Joaquín Sorolla trató de maniobrar para asegurar tal distinción para quien siempre consideró un maestro, lo que desató las iras de terceros⁷⁹⁷. De los cincuenta votantes para el galardón, veinticuatro se manifestaron a favor de Domingo; nueve a

⁷⁹⁴ *Ibid.*, pp. 94-95.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 98.

favor de López Mezquita; siete votos fueron para Gonzalo Bilbao; cinco para Benedito, y otros tantos para Rusiñol. La medalla de honor quedó desierta y Domingo tampoco pudo obtenerla en la Nacional de 1920⁷⁹⁸, por lo que falleció sin ella.

En la actualidad se valora sobre todo el trabajo de Domingo como retratista, dejando en un segundo plano su labor como pintor de género⁷⁹⁹. Su primer retrato importante es el mencionado del ministro Ruiz Zorrilla, una obra de carácter oficial que se mantiene dentro de las convenciones del género, en la que Domingo combina una ejecución más apurada con otra de mayor soltura. En el rostro la pincelada es más breve y menos empastada que en el cuerpo⁸⁰⁰. Victoria Bonet Solbes destaca, en contraste con el retrato de Ruiz Zorrilla, *El zapatero de viejo*⁸⁰¹, una obra de un cromatismo terroso que se acerca a la monocromía, en el cual apenas aparecen unas cuantas pinceladas rojas. La factura abocetada y la escasa sujeción al dibujo en la obra de Domingo suscitaron críticas negativas, como la que recoge Bonet Solbes:

"la factura, he aquí el desideratum de muchos de los artistas de nuestros días; ved hasta dónde el arte se ha rebajado, que al contemplar un cuadro, antes que la idea, la composición y el dibujo, se mira la factura, señores, ese modo de hacer, que hoy priva en ciertas localidades, y que para escusar sus aberraciones pretende escudarse con el nunca bastante respetado nombre del gran maestro de la escuela española, del inmortal Velázquez"⁸⁰².

Sin embargo, esta tendencia abiertamente pictoricista tuvo éxito de crítica, público y clientela, fue imitada "y tuvo fieles seguidores en el arte valenciano, dando forma así a uno de los rasgos formales de nuestra pintura, llegando incluso a hablarse de "pintar a lo Domingo"⁸⁰³. Esta técnica llega en el retrato *Mi barbero*⁸⁰⁴ a una de sus expresiones de mayor soltura, y a la vez más cercanas a la personalidad del Goya tardío. Esta influencia se expresa también en el *Retrato del torero Costillares*⁸⁰⁵, que llegó a ser

⁷⁹⁸ RODRÍGUEZ GARCÍA, 1950, *op. cit.*, pp. 49-51.

⁷⁹⁹ Por ejemplo, DÍEZ, José Luis: "La pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado", en *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*, Valencia, noviembre de 1997-enero de 1998, p. 73.

⁸⁰⁰ BONET SOLBES, Victoria E.: "El retrato decimonónico y la pintura de Francisco Domingo", en AA.VV.: *Francisco Domingo*, (cat. exp.), Francisco Fernández Pardo (com.), Valencia, Fundación Bancaja, 1998, p. 110.

⁸⁰¹ 1870, Óleo sobre lienzo, 63 cm x 50 cm. Madrid, Museo del Prado.

⁸⁰² BREL, J., "El realismo en el arte", *Las Provincias*, 8 de octubre de 1882; cit. en BONET, Victoria E.: "El retrato decimonónico y la pintura de Francisco Domingo", en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco *et alt.*: *Francisco Domingo*, cat. expo., Fundación Bancaja, Valencia, 1998, p. 111.

⁸⁰³ BONET SOLBES, 1998, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁰⁴ Colección particular.

⁸⁰⁵ Museo Lázaro Galdiano.

considerado obra del pintor de Fuentetodos. Sin embargo, en otras ocasiones, sobre todo en los retratos de encargo, el pintor valenciano se mostraba más comedido. Si en la *Santa Clara* se señaló la influencia de Ribera y Velázquez, en otros retratos se ha señalado la influencia de los de Van Dick y Rembrandt, que el valenciano pudo conocer tanto en París como en Holanda y Bélgica. Un ejemplo de esta influencia es la célebre *Cabeza de caballero*⁸⁰⁶.

Aunque la clasificación de la variopinta obra de Domingo no es sencilla, cabe hablar de una relativa contención inicial en el color y la factura que va dando paso a una progresiva liberación en ambos aspectos. En efecto, el historiador Carlos Reyero destaca entre las características de su primera época una gama cromática reducida y una factura sobria y elegante, características que remiten a Rosales, y en última instancia a Velázquez. Tras su establecimiento en París se manifiestan especialmente las influencias de Fortuny, pero también puede observarse en su obra algo de la expresividad de Goya. Según Reyero, Domingo

"llega a realizar pinturas de pinceladas chispeantes y una soltura extraordinaria, en ocasiones muy coloristas, con una materia deshecha, en la que se reconoce, sin duda, su coincidencia con los planteamientos renovadores de sus coetáneos"⁸⁰⁷.

Fernández Pardo señala además que Domingo utilizó con profusión la espátula y la yema de los dedos para conseguir efectos de luz y color, y relaciona también con el último Goya la manera efectista de manchar que Domingo empleaba en sus apuntes rápidos, acumulando pintura y salpicándola con toques prodigiosos⁸⁰⁸, algo que también podemos observar en su forma de dibujar, firmemente basada en la mancha, no en la línea.

José Villegas Cordero (Sevilla, 1844-Madrid, 1921), comenzó su formación con el pintor José María Romero y en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, y la completó con Eduardo Cano de la Peña. En Madrid conoció a Fortuny⁸⁰⁹, que fue una de sus influencias

⁸⁰⁶ 1883, 61 x 45,5 cm, antigua colección del banco Central Hispano.

⁸⁰⁷ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 259.

⁸⁰⁸ FERNÁNDEZ PARDO, 1998, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁰⁹ CASTRO MARTÍN, Ángel: *José Villegas. Retrospectiva (1844-1921)*, (cat. exp.), Ibercaja, Zaragoza, 2005, p. 11.

más relevantes⁸¹⁰. En 1868 se estableció en Roma, permaneciendo en la ciudad durante treinta y tres años. En ese año o el comienzo de 1869 el pintor Zamacois favoreció que el coleccionista norteamericano William Hood Stewart comprase dos obras a Villegas, *El descanso de la cuadrilla* y *Riña de gallos*. El éxito obtenido con estos *tableautins* de género, estilísticamente próximos a la obra de Fortuny le reafirmó en esta vía profesional⁸¹¹. Tras el repentino fallecimiento del pintor catalán, Villegas fue considerado, de alguna manera, su heredero artístico, y se dedicó a pintar en pequeño formato cuadros de ambientes árabes, de los siglos XVIII y XVII, es decir, de *casacones* y de los Tercios españoles, y los asuntos populares de su tierra incluidos los flamencos y toreros, relativamente inéditos en Roma⁸¹². La venta de su *Bautizo en Sevilla* al coleccionista William H. Vanderbilt supuso un nuevo peldaño en el establecimiento de su éxito comercial. Además, como había hecho Fortuny; Villegas se dedicó a practicar la acuarela con gran destreza, lo que le permitió estar presente con regularidad en exposiciones nacionales e internacionales. Por ejemplo, en Madrid, a través de los locales de Pedro Bosch y de Ricardo Hernández, y después en la sala Amaré; en las principales ciudades europeas; y desde mediados de la década siguiente en Buenos Aires, Argentina, a través de los marchantes Pinelo y Artal⁸¹³. A comienzos de la década de los ochenta, en lo que puede considerarse un cambio de etapa, Villegas comenzó a restarle dedicación a la pintura de pequeño formato, para plantearse obras de mayor tamaño y empeño, como dos de sus obras más importantes, *El triunfo de la dogaresa*⁸¹⁴ y *La muerte del maestro*⁸¹⁵, que presentó a la prensa y a sus amigos en 1893, aunque seguiría reelaborando la segunda hasta 1910⁸¹⁶. Del primero de ellos señala el historiador Ángel Castro Martín la riqueza de luz y coloraciones, la firmeza del dibujo, las relaciones de los blancos y la fastuosidad decorativa; y del segundo, la mezcla entre costumbrismo del asunto y la solemnidad de la pintura de historia⁸¹⁷. Desde mediados de los ochenta Villegas fue una figura de referencia para los artistas españoles que se establecieron en

⁸¹⁰ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 254.

⁸¹¹ CASTRO MARTÍN, 2005, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹² *Ibid.*, p. 13.

⁸¹³ CASTRO MARTÍN, 2005, *op. cit.*, p. 14 y ss.

⁸¹⁴ Washington, antigua colección de Laars Anderson, citado en CASTRO MARTÍN, Ángel: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/villegas-cordero-jose/>, consultada el 15 de enero de 2015.

⁸¹⁵ Sevilla, Museo de Bellas Artes, citado en CASTRO MARTÍN, Ángel:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/villegas-cordero-jose/>, consultada el 15 de enero de 2015.

⁸¹⁶ CASTRO MARTÍN, 2005, *op. cit.*, pp. 15 y ss.

⁸¹⁷ *Ibid.*, pp. 19-20.

Roma. Castro Martín señala entre otros su influjo sobre Joaquín Sorolla, "*aunque también frecuente los talleres de Pradilla o Emilio Sala*"⁸¹⁸. Aunque se ha escrito que Villegas fue profesor del valenciano en la Academia de Roma, el sevillano nunca ejerció como profesor en el centro, aunque sí fue su director desde 1998⁸¹⁹. Su rotundo éxito internacional se vio empañado cuando en 1996 falleció en accidente su hermano Ricardo, sumiendo al maestro en un estado de abatimiento durante tres años, en los que su producción fue escasa⁸²⁰.

En 1901 Villegas fue nombrado director del Museo del Prado, cargo en el que ejerció una notable actividad junto al pintor Salvador Viniegra, subdirector de la pinacoteca. Juntos organizaron las exposiciones del Greco y de Zurbarán, a lo que hay que añadir éxitos como el legado de la duquesa de Villahermosa, el de Ramón Errazu⁸²¹ y el de Pablo Bosch⁸²². Sin embargo, su larga etapa de gestión al frente del museo se vio deslucida en la vejez por el robo de parte del llamado *Tesoro del Delfín*, que precipitó su dimisión y una recaída en el abatimiento que le había tenido postrado en Roma dos décadas atrás.

Durante este periodo madrileño, Villegas llegó a ser uno de los principales retratistas de la capital, con un estilo que se basaba a menudo en una pincelada suelta y espontánea y en un sentido del color fresco y vibrante⁸²³, siendo los retratos masculinos notablemente más sobrios que los femeninos⁸²⁴. Además, el pintor concluyó una importante serie de obras, *El decálogo*,

"conjunto simbolista de doce lienzos iniciado en Roma hacia 1898 con el que, a través de una interpretación muy personal de los mandatos bíblicos, a los que había añadido un Prólogo y un Epílogo, trataba de ofrecer, en clave alegórica, un mensaje de paz y concordia entre los hombres"⁸²⁵.

Esta serie se mostró en 1916 en la Sala de Exposiciones del Retiro, viajó después a Sevilla, y se expuso en París en 1917. La producción de Villegas puede adscribirse a un eclecticismo determinado por la versatilidad con que el pintor fue capaz de adaptarse a

⁸¹⁸ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁸¹⁹ *Ibid.*, pp. 23 y 26.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 29.

⁸²² *Ibid.*, p. 37.

⁸²³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 253.

⁸²⁴ CASTRO MARTÍN, 2005, *op. cit.*, p. 34.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 37.

distintos géneros y corrientes estilísticas⁸²⁶. Es característica de su obra la tendencia a emplear recursos destinados a aumentar el atractivo comercial, como el asunto anecdótico. Aunque practicó el género histórico

"la búsqueda de la máxima naturalidad y la minuciosidad de la descripción, junto a la irrelevancia de lo representado, le acercan más a la pintura de género, muchas veces ambientada en el pasado o tocada por el pintoresquismo costumbrista"⁸²⁷.

Villegas trabaja en algunas de las localizaciones que también pintó Sorolla, como la de las costas del País Vasco, en los veranos de la primera década del siglo⁸²⁸; en los jardines de La Granja, en el verano de 1903⁸²⁹, donde pinta un retrato de su mujer al aire libre; y en el Patio de Lindaraja de la Alhambra granadina⁸³⁰. Además de estas coincidencias, resulta interesante la aparición en algunas obras de Villegas de un cromatismo más saturado, más cercano a los colores del iris, y con aparición de colores violáceos en las sombras a partir de 1905 aproximadamente. Este nuevo cromatismo es muy evidente en algunos apuntes de pequeño formato pintados en la costa vasca⁸³¹, y aparece en menor medida en formatos mayores, como en *La siesta*⁸³². Dada la cronología, descartamos que la influencia fuera de Villegas hacia Sorolla, que comenzó a utilizar estos colores pocos años antes. Tampoco puede asegurarse la influencia desde el valenciano al sevillano, toda vez que la gama cromática saturada y las sombras azuladas y violáceas eran una técnica más o menos extendida a comienzos del siglo XX.

Francisco Pradilla (Villanueva de Gállego, Zaragoza, 1848-Madrid, 1921), comenzó su formación artística con el pintor escenógrafo Mariano Pescador, quien posiblemente le animó a acudir a las clases de la Escuela de Bellas Artes de San Luis, donde tuvo por profesores a Eustasio de Medina, Antonio Palao y Bernardino

⁸²⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 253.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 254

⁸²⁸ CASTRO MARTÍN, 2005, *op. cit.*, pp. 31 y 33.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁸³⁰ 1910, citado en CASTRO MARTÍN, 2005, *op. cit.*, p. 35.

⁸³¹ Por ejemplo, en *La Concha*, c. 1905, óleo sobre cartón, 18,7 x 28 cm, Patrimonio Artista Kutxa; *Un rincón de Biarritz*, c. 1906, óleo sobre tabla, 17 x 24,5, colección particular; y *Regatas en Biarritz*, c. 1906, óleo sobre tabla, 17 x 24, colección particular; reproducidas respectivamente en las pp. 101, 113 y 115 de CASTRO MARTÍN, 2005, *op. cit.*

⁸³² 1907, óleo sobre lienzo, 65,5 x 99 cm, colección Masaveu, Oviedo.

Montañés⁸³³. De acuerdo con el historiador Wifredo Rincón, en estos años Pradilla recibió las influencias que determinan su obra:

"Pictóricamente, mantiene Pradilla, a lo largo de toda su vida, las características de lo que podemos denominar como Escuela Aragonesa de Pintura, entre las que destacan, principalmente, la tendencia al bocetismo, la ejecución con pinceladas cortas y rápidas y la aplicación de cantidades generosas de pintura"⁸³⁴.

Desde 1866 continuó Pradilla su formación en Madrid, donde comenzó trabajando como ayudante de los escenógrafos Augusto Ferri y Jorge Bussato⁸³⁵. Carlos Reyero sugiere que el trabajo en escenografía pudo haberle sido útil en su posterior pintura de historia⁸³⁶. En 1868, Pradilla recibió lecciones del escultor Ponciano Ponzano encaminadas a su ingreso en la Escuela Superior de Pintura y Escultura, heredera de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde al parecer estudió entre los cursos de 1868-1869 y 1872-1873⁸³⁷. En la Escuela tuvo por profesores, entre otros, a Federico de Madrazo, Gálvez, y Carlos Luis de Ribera, que dejaron escasa huella en el discípulo, poco inclinado a la rigidez académica. Por el contrario, Carlos de Haes sí impresionó a Pradilla, inculcándole el amor a representar la naturaleza mediante copia directa⁸³⁸. Al parecer, también acudió Pradilla como discípulo al estudio de Eduardo Rosales en aquellos años⁸³⁹, así como al estudio de Federico de Madrazo, y a las clases nocturnas de la Agrupación de Acuarelistas que en 1869 organizaron Casado del Alisal y Martínez de Espinosa. También se considera que pudo aprender la técnica de la acuarela del pintor Plácido Francés, o con Ramón Guerrero⁸⁴⁰. A todas estas actividades sumó Pradilla la de copista en el Museo del Prado, que ejerció con frecuencia entre 1866 y 1868, coincidiendo con la asistencia de Fortuny y Rosales; y con menor asiduidad en los años 1869 y 1870. A menudo acudió al museo con Casto Plasencia, de quien fue amigo hasta su fallecimiento⁸⁴¹. A partir de 1871, Pradilla acudió a Galicia a pintar y dibujar, y probablemente conoció en algunos de esos viajes a quien fue su esposa, Dolores

⁸³³ RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Francisco Pradilla*, Zaragoza, Aneto Publicaciones, 1999, p. 37.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁸³⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 227.

⁸³⁷ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 42.

⁸³⁸ GARCÍA LORANCA, Ana y GARCÍA-RAMA, José Ramón: *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz*, Zaragoza, 1987, p. 33, citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 43.

⁸³⁹ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁴¹ *Ibid.*, pp. 43-44.

González del Villar⁸⁴². Además, gracias a sus progresos, Pradilla comenzó a colaborar como dibujante en *La Ilustración de Madrid* en 1870, y desde 1872 a 1874 trabajó para *La Ilustración Española y Americana*⁸⁴³. En 1873, optó a una pensión de número de la recién creada Academia Española de Roma, probablemente por sugerencia de Casado del Alisal, su director, que deseó inaugurar la Academia con lo mejor y más elegido de la juventud⁸⁴⁴. Al terminar la oposición, fueron concedidas las plazas de número a Casto Plasencia y Francisco Pradilla⁸⁴⁵; las de mérito, concedidas mediante concurso separado, a Alejandro Ferrant y Manuel Castellano, y las de paisaje, a Morera y Galofre⁸⁴⁶. Todavía, antes de partir a Italia, donde se estableció en abril de 1874, Pradilla obtuvo un premio convocado por *La Ilustración Española y Americana*. En Roma, además de visitar la intensamente todo lo que la ciudad ofrece, los pensionados acudían por la noche a practicar la acuarela al local de la Dirección de la Academia, "donde contaban en muchas ocasiones con la presencia y el magisterio de Fortuny"⁸⁴⁷. La muerte inesperada del pintor de Reus supuso para los pensionados españoles -incluido Pradilla, que había coincidido con él en el Museo del Prado y probablemente en Portici pocos meses atrás- la pérdida de una referencia y de una figura protectora. Como hemos recogido más arriba, Pradilla escribió a *La Ilustración Española y Americana* una larga carta, a la que adjuntó una fotografía de Fortuny en su lecho de muerte y un dibujo, ejerciendo de corresponsal improvisado del hecho.

Tras haber viajado en 1875 a París para visitar el Salón, y después a Venecia y al sur de Alemania, Pradilla realizó su envío reglamentario del segundo año, el cuadro *El Naufrago*⁸⁴⁸, que representa un hombre medio desnudo con un niño de pocos años abrazado a él, rodeados ambos de rocas en las que rompen las olas. Las figuras están claramente pintadas en interior con luz alta oblicua conforme al más estricto *chiaroscuro*, y el paisaje marino circundante no ofrece verosimilitud alguna. Quizá se trate de una recontextualización de un ejercicio de la Academia, como la *Odalisca* de Fortuny y la *Mesalina* de Sorolla, de las que existen versiones *no ficcionadas* a cargo de Rosales y

⁸⁴² *Ibíd.*, p. 45.

⁸⁴³ *Ibíd.*, p. 46.

⁸⁴⁴ ESTEVAN, Hermenegildo: *Los primeros pensionados*, p. 27, citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁴⁵ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁴⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 227.

⁸⁴⁷ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁴⁸ 1875-1876, óleo sobre lienzo, 265 x 158 cm, Madrid, Ayuntamiento. También llamado *Náufragos* y *El naufragio*.

Luna Novicio, respectivamente⁸⁴⁹. Casado del Alisal escribió respecto a Pradilla y su *Náufrago* que:

"aunque en algunas partes de su cuadro se nota cierta tendencia a la pintura de género, tanto este defecto como su acentuado realismo (si de defectos puede calificarse en obras de elevada inspiración) están compensados por hermosas cualidades de vigoroso colorido, y por trozos de fácil y magistral ejecución, teniendo el cuadro ese interés especial de las obras estudiadas con empeño y sin nimiedad"⁸⁵⁰.

El crítico Peregrín García Cadena escribió en 1878 que el cuadro parecía

"fatalmente empeñado en esa lucha estéril que la mayoría de los artistas contemporáneos sostiene con la naturaleza, y en cuya obra dominaba, sin otro designio más alto, sin ninguna aspiración al ideal, el propósito de imitar el modelo"⁸⁵¹.

Sin embargo, Estevan opina que el cuadro era "*académico, afectado, aunque con cualidades de color peculiares*"⁸⁵², lo cual puede servirnos, por su contraste con las valoraciones de Casado y García Cadena, para hacernos una idea de la encrucijada estilística en que se hallaban los pintores.

Aunque se esperaba que fueran los pensionados de mérito los grandes protagonistas de aquella primera promoción, Pradilla se convirtió, pese a su juventud, en la figura más destacada⁸⁵³. Su trabajo correspondiente al tercer año de pensión, *Doña Juana la Loca* de 1887, supuso un gran éxito, consiguiendo la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1878. Ningún cuadro la había conseguido desde el comienzo de las Nacionales en 1856, lo que da idea de la magnitud de la hazaña del joven Pradilla, que nunca volvió a presentar obra alguna a estos certámenes⁸⁵⁴.

Además, el cuadro consiguió también una medalla de honor en la sección española en la Exposición Universal de París. Volveremos un poco más adelante sobre las cuestiones estilísticas y técnicas del cuadro. De vuelta en España con motivo de la Exposición, Pradilla contrajo matrimonio en enero de 1878 con la citada Dolores

⁸⁴⁹ Fortuny, *La odalisca*, 1861, óleo sobre cartón, 56,9 x 81 cm, Barcelona, MNAC; Sorolla, *Mesalina en los brazos del gladiador*, 1886, óleo sobre lienzo, 53 x 80 cm, colección BBVA; Rosales, *Mujer dormida*, 1861, óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; Luna Novicio, *Odalisca*, 1885.

⁸⁵⁰ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, legajo 4310; cit. en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁵¹ GARCÍA CADENA, Peregrín: "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, año XXII, núm. 4, Madrid, 30 de enero de 1878, p. 62; citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁵² ESTEVAN, Hermenegildo: *Los primeros pensionados*, p. 46; cit. en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁵³ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 227.



Francisco Pradilla, 1877, *Doña Juana la Loca*
óleo sobre lienzo, 340 x 500 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P0-4684.

González. El matrimonio tuvo cinco hijos, de los cuales una, Isabel, falleció a los tres años de edad. Otro de ellos, Miguel, se dedicó a la pintura.

El matrimonio se estableció en Roma, y se sucedieron las consecuencias del éxito de *Doña Juana*: Pradilla fue nombrado en 1880 Académico Corresponsal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Roma; recibió el encargo de dos retratos de reyes de la corona de Aragón (Alfonso I el Batallador y Alfonso -o Alonso- V el Magnánimo⁸⁵⁵) para el Ayuntamiento de Zaragoza; recibió el encargo de diversas pinturas decorativas para palacetes madrileños, especialmente para el de Linares⁸⁵⁶. Además, recibió el encargo por parte del Senado de su segundo gran lienzo histórico, *La rendición de Granada*⁸⁵⁷, para el que comenzó a recabar información en verano de 1879, hizo el boceto en diciembre de ese año, y dejó terminado en 1882. Debido a lo ajustado del presupuesto, el autor solicitó a la terminación del cuadro un aumento de sus emolumentos, que ascendieron hasta las 50.000 pesetas, el doble de lo estipulado en el encargo. El cuadro fue un éxito absoluto y un acontecimiento social, aunque diversos autores estiman que en lo artístico no llegó a la altura de *Doña Juana*. Fernanflor publicó una serie de cinco artículos de crítica, de bastante dureza, que al parecer dolieron mucho al pintor⁸⁵⁸.

Tras el cese por propia voluntad de José Casado del Alisal en la dirección de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, Pradilla fue elegido para sustituirle⁸⁵⁹. Sin

⁸⁵⁴ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁵⁵ Óleo sobre lienzo, 237 x 151 cm y 237 x 152 cm respectivamente, firmados, Zaragoza, Ayuntamiento.

⁸⁵⁶ Conjunto de 15 pinturas de distintas formas y tamaños, pintadas al óleo sobre lienzo, encargadas en 1878 y concluidas y firmadas en 1886. Madrid, Palacio de Linares.

⁸⁵⁷ Óleo sobre lienzo, 330 x 550 cm, firmado, Madrid, Senado.

⁸⁵⁸ FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro, publicados en *El Liberal* de Madrid los días 7, 14, 21 y 28 de mayo, y 1 de junio de 1883. RINCÓN, 1999, *op. cit.*, pp. 119-129 los reproduce en su totalidad.

⁸⁵⁹ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 130.

embargo, abandonó el cargo ocho meses después del nombramiento, incómodo por las dificultades de la gestión y por la escasez de recursos humanos y materiales⁸⁶⁰. No obstante, Pradilla continuó viviendo en la ciudad del Tíber durante diez años, a los que se refirió después como la época más feliz de su vida⁸⁶¹. Allí pintó retratos, pintura decorativa (como el citado conjunto del Palacio de Linares, en el que también participaron Ferrant y Plasencia); pintura de género, como escenas costumbristas ambientadas en la campiña romana⁸⁶²; paisaje y muchas acuarelas. El pintor llegó a tener unos cuantiosos ahorros debidos a su trabajo y su éxito de aquellos años, pero los perdió tras la quiebra de la banca de Ricardo Villodas, hermano del pintor Ricardo Villodas, con quien Pradilla rompió su amistad para siempre. De las 236.000 pesetas que tenía depositadas recuperó tras nueve años de pleitos tan sólo 18.000, lo cual le hizo caer en un hondo pesimismo y una desconfianza general en el funcionamiento de nuestro país y de nuestras instituciones. Además, el mismo año el matrimonio perdió a su hija pequeña, Isabel, de tres años de edad, sumiendo al pintor en una profunda tristeza⁸⁶³. En 1888 y 1889 el pintor volvió a pasar temporadas en España. Estuvo en Madrid, donde pintó los retratos de los marqueses de Linares⁸⁶⁴ y volvió a copiar en el Museo del Prado a El Greco, Velázquez, Murillo y Goya. También realizó obras de carácter costumbrista en Galicia, que abrieron una nueva vía en su trabajo. Pradilla participó en la Exposición Universal de 1889 con su cuadro *La Rendición de Granada*; pero el jurado internacional concedió la medalla de honor de la sección española a *Una sala del hospital durante la visita del médico*⁸⁶⁵, de Luis Jiménez Aranda, sancionando con ello la transición o el cambio desde la pintura de temática histórica al de la pintura de tema social. Este hecho no cambió los criterios estéticos de Pradilla, que siguió practicando todos los géneros, incluidos el histórico, durante toda su trayectoria. En los primeros años de la década de 1890 hay fechadas obras costumbristas importantes, escenas de aire libre con profusión de figuras, ambientadas en general en el mundo rural gallego, como *Misa al aire libre en la romería de la Guía, Vigo*⁸⁶⁶; *Antigua Ribera del Berbés de Vigo*⁸⁶⁷; *Días de mercado*

⁸⁶⁰ *Ibíd.*, p. 132.

⁸⁶¹ GARCÍA-RAMA, Ramón, web del Museo Nacional del Prado consultada el 26/01/2015:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pradilla-ortiz-francisco/>

⁸⁶² NAVARRO, Carlos G.: "Francisco Pradilla", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 484.

⁸⁶³ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, pp. 153-154.

⁸⁶⁴ Ambos de 1888, óleo sobre lienzo, 283 x 176 cm, en colección particular (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, pp. 330-332).

⁸⁶⁵ 1889, óleo sobre lienzo, 290 x 445 cm, firmado, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-7342. Ver los comentarios en Pantorba expos, p. 142-143. también son interesantes las de Pedro Madrazo en p 141.

⁸⁶⁶ 1891, óleo sobre lienzo, 33 x 49 cm, paradero desconocido, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 336).

en Vigo. Galicia⁸⁶⁸; *Día de mercado en Noya*⁸⁶⁹; o en el italiano, como *Peregrinos italianos en el camino del Santuario (Gennezzaro-Roma)*⁸⁷⁰. Además, también pertenece a estos años *Baile en la playa de Anzio. Placeres veraniegos*⁸⁷¹, una escena de ocio en la playa que tiene reminiscencias de alguna pintura de Fortuny del verano de 1874. Sin embargo, también en estos años Pradilla finalizó una de sus grandes obras de temática histórica, *El Suspiro del moro*⁸⁷². En 1896, tras la muerte de Palmaroli, le fue propuesto a Pradilla el cargo de director del Museo del Prado, llamado entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura⁸⁷³. El pintor regresó a España, se estableció en Madrid con su familia, y tomó posesión de su nuevo cargo en 1897⁸⁷⁴. Sin embargo, como le había sucedido con la Academia de Roma, volvió a sentirse a disgusto con los inconvenientes administrativos; y el robo de un boceto de Murillo -que trató de silenciarse-, junto a las críticas por la pasividad del Museo para adquirir obras de la colección del duque de Osuna, que fueron a parar a particulares, precipitan su dimisión en 1898⁸⁷⁵. Desde entonces hasta su muerte Pradilla vivió en Madrid, cada vez más apartado de la vida social, y siguió practicando ocasionalmente la pintura de historia hasta una fecha extemporánea: *Cortejo del bautizo del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos*⁸⁷⁶ es de 1910. Reyero señala en el cuadro "un excepcional virtuosismo, que roza lo decorativo, sin perder la espectacularidad"⁸⁷⁷. Volvió en su vejez al personaje de doña Juana, que le había proporcionado la fama, realizando obras como *La reina doña Juana «la Loca», recluida en Tordesillas*⁸⁷⁸. En el cambio de siglo comenzó a relacionarse comercialmente con el marchante José Artal, establecido en Argentina, enviándole sobre

⁸⁶⁷ Óleo sobre lienzo, paradero desconocido, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 536).

⁸⁶⁸ 1892, óleo sobre tabla, 30 x 59 cm, colección particular, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 339).

⁸⁶⁹ 1895, óleo sobre tabla, 30 x 50 cm, colección particular, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 344). Tiene al dorso la inscripción "Este cuadro, lo mismo que otros varios de este estilo, forma parte de la "serie" de escenas pintorescas españolas, ricas de vida y color las cuales van desapareciendo. Fue comenzado en el lugar de la escena y terminado en Roma con el auxilio de mi colección de estudios del natural y mi propósito al pintar esta "serie" es el de representarlas con un "arte sincero". Francisco Pradilla Ortiz. Jour de Marche a Noya Espagne".

⁸⁷⁰ 1895, óleo, paradero desconocido, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 349).

⁸⁷¹ 1892, óleo sobre lienzo, paradero desconocido, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 339).

⁸⁷² 1879-1892, óleo sobre lienzo, 195 x 302 cm, colección particular, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 340).

⁸⁷³ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 187.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁷⁵ GARCÍA-RAMA, Ramón, web del Museo Nacional del Prado consultada el 26/01/2015: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pradilla-ortiz-francisco/>

⁸⁷⁶ óleo sobre lienzo, 193 x 403 cm, firmado, Madrid, Museo Nacional del Prado. p-7601.

⁸⁷⁷ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 230.

⁸⁷⁸ 1906, óleo sobre lienzo, 85 x 146 cm, firmado, Madrid, Museo Nacional del Prado, p-7493; y 1907, óleo sobre lienzo, 169 x 292 cm, firmado, Museo Nacional del Prado, (en dep. en el Museo de Zaragoza), p-7600.

todo de pintura de género, paisaje y acuarelas⁸⁷⁹. En los primeros años del siglo, la pintura de historia comenzó a ser cuestionada, y con ella Pradilla, que había sido durante una época su representante más emblemático⁸⁸⁰. Sin embargo, el pintor siguió trabajando a pleno rendimiento, cada vez más aislado. Al parecer en 1906 se distanció del pintor Emilio Sala, y en 1910 le ocurrió lo mismo con Joaquín Sorolla, habiendo sido amigo cercano de ambos; aunque este distanciamiento no cambió la admiración que entre ellos había⁸⁸¹. En sus últimos años, el pintor pintó con frecuencia temas madrileños, tanto en apuntes como en obras de tamaño medio, como *Semana Santa*⁸⁸²; *Teatro de gala. Damas en el palco*⁸⁸³ y *Viento jugueton. Semana Santa en Madrid. Año 1920*⁸⁸⁴.

Al final del estudio que Wifredo Rincón publica en 1999 sobre la trayectoria vital y artística de Pradilla, resume de la trayectoria del pintor aragonés reivindicando su faceta de paisajista por encima de las demás, quizá porque sea la mejor considerada en nuestros días:

"Pintor interesado por todas las corrientes de su época, partiendo de un decadente romanticismo, supo asimilar los hallazgos naturalistas de los paisajistas franceses y entender el preciosismo de la pintura romana del momento, donde otro español, Fortuny, había dejado su impronta. Y lo mismo ocurría con los géneros, desde la pintura de historia al retrato, de las versiones alegóricas y mitológicas al costumbrismo, sin olvidar, incluso, la temática religiosa [...]. Y, sobre todo, el paisaje. Porque si para los manuales y trabajos convencionales Pradilla queda como un pintor de Historia, y dentro de esta clasificación encontraría sus primeros vuelos para el desarrollo de su carrera [...] sería como paisajista donde Pradilla debería brillar con una significación hasta ahora infravalorada en la perspectiva de la crítica contemporánea, aunque no fuera así en su tiempo, siendo proclamado por los comentaristas artísticos alemanes como uno de los más grandes paisajistas de Europa"⁸⁸⁵.

En cuanto a sus influencias, el mismo autor piensa que sus verdaderos maestros fueron:

⁸⁷⁹ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 209.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁸⁸¹ *Ibid.*, pp. 214-215.

⁸⁸² 1921, óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm, colección particular, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 410).

⁸⁸³ 1919, óleo sobre lienzo, 85 x 104 cm, colección particular, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 402).

⁸⁸⁴ 1921, óleo sobre lienzo, 51 x 71 cm, colección particular, (RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 409).

⁸⁸⁵ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 247.

"los grandes hitos de la tradición española en general, así como el poso de su primera formación aragonesa, en particular, con todo lo que ello lleva implícito y tan solo en la visión del paisaje habría que apuntar por un lado el incipiente pero importante desarrollo de este género en nuestro país: Eugenio Lucas, Pérez Villaamil, Haes y Martí Alsina. Y por otro lo que suponía la escuela de Barbizón y el movimiento impresionista cuyos frutos conoció nuestro artista perfectamente en sus estancias temporales en París. Es por ello, que cuando algunos críticos contemporáneos, comparaban su obra con la de Menzel y Meissonier, la gran crítica alemana, gran conocedora de la técnica y la estética del español, con motivo de los comentarios a sus exposiciones se apresuraron a desmentir estas influencias"⁸⁸⁶.

Como ocurre con tantos pintores desde comienzos del siglo XIX, a efectos de contemplar la técnica de Pradilla como paisajista, conviene dividir sus trabajos en este género en dos grupos distintos, uno formado por los apuntes tomados *in situ* ante el motivo, y otro por los paisajes pintados en todo o en parte en el estudio. Dentro de este segundo grupo la casuística es amplia, hay aquellos que comenzados ante el natural, son terminados en el estudio, bien como puros paisajes, o como fondos de un cuadro de género; hay también paisajes que hacen de fondo en cuadros de figuras, creados en el estudio a partir de apuntes previos, y hay paisajes puros comenzados y terminados en estudio a partir de estos apuntes previos. Lo que no parece haber es paisajes de formato medio, paisajes de cierto empeño, tomados en todo su proceso ante el natural. Aunque en los pintores posteriores a Haes tiende a velarse u ocultarse la producción o finalización de paisajes sin el motivo delante, Rincón recoge una cita en la que Federico Torralba lo expresa sin rodeos:

"lo que más nos gusta hoy de su producción, por su jugosa pincelada sobre todo, son los paisajes, en ocasiones realmente delicados, como ocurre con lo que pintó en Venecia o, mejor dicho, sobre Venecia, pues no hay duda de que son obras reconstruidas o reinventadas en el taller partiendo de apuntes, estos sí, seguramente del natural".

Esto explica que Hermenegildo Estevan hable de momentos en que "*reúne el realismo más eficaz, el idealismo más absoluto*"; o que el propio Pradilla escriba en 1903 respecto de su lienzo *La ribera de Vigo* de 1889 que:

⁸⁸⁶ *Ibíd.*, pp. 247-248.

"pertenece esta pintura a una serie de cuadros pequeños con los que me propuse estudiar en lo posible delante del natural la verdad, pudiéramos decir objetiva y subjetivamente; de escenas pintorescas al aire libre"⁸⁸⁷.

Es decir, que la práctica de Pradilla como paisajista tiene una estrecha similitud con la de Carlos de Haes. También con la de Fortuny en sus cuadros de figuras, incluso si éstas estaban representadas al aire libre. Si el catalán comenzó cuadros en Granada que terminó en Roma, muchos Pradillas hicieron el viaje a la inversa; empezados en Roma, fueron terminados en nuestro país cuando el pintor vino a hacerse cargo de la dirección del Museo del Prado⁸⁸⁸. En cuanto a las características, Carlos Reyero señala en sus paisajes la aguda observación del natural y los fenómenos luminosos, y un rico empleo de la pincelada, de gran soltura y exactitud⁸⁸⁹. Pero antes de pasar a cuestiones generales de la técnica de Pradilla, y a cuestiones técnicas particulares de alguno de sus cuadros, continuaremos revisando muy brevemente la actividad de Pradilla en géneros distintos del histórico y el paisaje. La producción del aragonés en el género costumbrista fue muy prolija y, como le ocurre con el paisaje, puede dividirse entre apuntes rápidos tomados del natural y composiciones de estudio con tipos populares. La mayor parte de esta producción está ambientada en las Lagunas Pontinas, y en los pueblos de Galicia, pero también hay una copiosa producción del entorno madrileño. En cuanto a su labor como retratista debe decirse que fue el género menos cultivado de su producción⁸⁹⁰, debido "*según parece, a su poca disposición para encubrir con veladuras de ficción adulatoria rasgos y detalles ingratos de los propios modelos*"⁸⁹¹. Los autorretratos, libres de esa problemática, han sido señalados por la crítica como lo mejor de su producción en este género. Una curiosidad técnica es la realización de dos retratos de don Mariano Royo⁸⁹² y uno de su esposa, doña Pilar Villanova⁸⁹³, que el pintor realizó a partir de fotografías, por haber fallecido sus modelos, lo que planteó al pintor varios problemas:

⁸⁸⁷ PRADILLA, Francisco: "Autocrítica", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4 de abril de 1903, citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 261.

⁸⁸⁸ PRADILLA, Francisco: "Autocrítica", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4 de abril de 1903, citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 189.

⁸⁸⁹ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 230.

⁸⁹⁰ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 265.

⁸⁹¹ PARDO CANALÍS, Enrique: *Francisco Pradilla*, Cuadernos de Arte Aragonés, núm. 3, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1952, p. X, citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 267.

⁸⁹² 1905, óleo sobre lienzo, 154 x 83 cm, Museo de Zaragoza, inv. núm. 10.158; reproducido en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 372; y 1905, óleo sobre lienzo, paradero desconocido, citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 373.

⁸⁹³ 1914, óleo sobre lienzo, 175 x 106,5 cm, Museo de Zaragoza, inv. núm. 10.159.

"pintar de memoria, de una mala fotografía. La cabeza nada sencilla por la estructura de sus facciones y tonalidades; crear una figura sin conocer el modelo... En el retrato de la señora de Royo Villanova, pintado con gran soltura, los ropajes están realizados primorosamente"⁸⁹⁴.

Probablemente, dadas las características formales del cuadro, sea también un retrato pintado a partir de fotografía el que realiza en 1897 del matrimonio Bauzá⁸⁹⁵. Al parecer, también utilizó el pintor fotografías para pintar en su vejez los cuadros de figuras de temas madrileños, ante la imposibilidad de tomar los apuntes de las figuras del natural⁸⁹⁶. Para terminar con la revisión de los géneros menos relevantes de la pintura de Pradilla, debemos recordar la temática alegórica y mitológica, que desarrolló sobre todo en programas decorativos como el del mencionado palacio de Linares y el palacio Gayo. Pradilla optó por tratar este género desde un planteamiento ecléctico y naturalista, que puede tener tan pronto ecos del barroco y el rococó como del modernismo. En este género las figuras femeninas aparecen ocasionalmente representadas con un planteamiento de ligero erotismo.

Si atendemos a cuestiones generales de la técnica de Pradilla, puede ser útil una cita de Gascón de Gotor en la que escribe que en el extranjero *"se le concedieron dos personalidades artísticas: la de la mano grande, cuando pintaba lienzos de tamaño superior a los del caballete; y la de la mano pequeña, cuando hizo las llamadas obras de caballete"*⁸⁹⁷. Más allá de estas diferencias, Rincón señala como característica de Pradilla el que sus obras requieren siempre un estudio preliminar, que consiste en las fuentes históricas del asunto o del ambiente en el que tenga lugar la escena, o ambos. Otra cuestión importante es la adaptación de su técnica pictórica al asunto que deba pintar: *"no es recetario ni amanerado; el asunto, el sitio donde ha de ser colocado, la importancia de la composición le sugieren procedimientos diversos"*⁸⁹⁸. Y otra característica fundamental es que fuera cual fuera el tamaño de la obra, sus pinceladas o brochazos *"aplicáronse siempre resueltamente y con la amplitud requerida"*⁸⁹⁹.

⁸⁹⁴ GASCÓN DE GOTOR, Anselmo: *Tres pintores aragoneses*, Zaragoza, ¿1948?, p. 13; citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 267.

⁸⁹⁵ 35,5 x 51,7 cm, colección particular; reproducido en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 351.

⁸⁹⁶ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 229.

⁸⁹⁷ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 248.

⁸⁹⁸ *Ibíd.*, p. 250.

⁸⁹⁹ *Ibíd.*

Rincón escribe también que Pradilla pintó casi siempre con pintura al óleo, utilizando rara vez el temple y nunca el fresco. Para ello, empleó como soportes el lienzo, la madera y el cartón. En ocasiones utiliza imprimaciones rojizas, "*acorde a la gran tradición aragonesa*"⁹⁰⁰, y también a veces emplea imprimaciones neutras o frías. En cuanto a sus apuntes en pequeño formato, "*la tonalidad del soporte servirá libremente de base al manchado mágico de la obra*"⁹⁰¹.

En cuanto a la densidad, según Rincón, en los cuadros de historia y en las grandes composiciones anecdóticas Pradilla utiliza una pintura espesa aplicada "*con pincel rápido persiguiendo esas frescuras bocetísticas que siempre permanecen en su obra*". Además, el contraste lumínico irá aclarándose durante su estancia en Italia y, quizá por influencia de la acuarela, la densidad de la pintura se rebaja en los cuadros de estudio, aunque no en los apuntes⁹⁰².

Sobre la técnica de los apuntes, Rincón habla de "*aplicaciones algodonosas, de toques amplios y curvos, que se prolongan nerviosamente sobre la superficie*", y de "*manchas repletas de sugerencias*" y golpes certeros⁹⁰³.

Sin embargo, de acuerdo con el mismo autor, ese impulso aparece latente en toda su obra, pues al fin y al cabo toda la pintura española coetánea -cita también a Sorolla y Pinazo- se caracteriza,

"de acuerdo a nuestra mejor tradición, por un manchado preciso y de pincelada que hace los volúmenes breves, exactos. Un manchado que condiciona de principio el cuadro, la misma composición en aras de ese prodigioso y alborotado parpadeo de brillos aislados y guiños de luz entre planos deslizantes"⁹⁰⁴.

Además, Rincón recoge una cita de Galiay en la que se hace referencia a la dicotomía que se produce en cuadros detallados de pequeño tamaño, que se suponen ejecutados con una técnica *dibujística*:

"[...] y al parecer minuciosa, por el exagerado detalle que a regular distancia puede señalarse; más aproximándose, para observar la técnica, se descubre con asombro, y en éxtasis de admiración se advierte, que el procedimiento de ejecución es muy distinto al supuesto, y que lo que se creían

⁹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 251.

⁹⁰¹ *Ibíd.*

⁹⁰² *Ibíd.*

⁹⁰³ *Ibíd.*

⁹⁰⁴ *Ibíd.*

pinceladas nimias, inertes, son brochazos de una soltura extraordinaria, pero medidos con tal arte que cada uno expresa un detalle justo y razonado"⁹⁰⁵.

Hay otras cuestiones técnicas o técnico-estilísticas relacionadas con sus obras más importantes, que consideramos debemos recoger también. Carlos Reyero resalta en *Doña Juana la Loca* el tratamiento realista, que no anula la poética y la emotividad del argumento; la expresividad de los personajes; la ejecución de los ropajes y objetos, y la ambientación de la escena⁹⁰⁶. José Luis Díez destaca los mismos valores del lienzo, haciendo también alusión al aprendizaje de Pradilla como escenógrafo y a la composición en aspa. Su aportación a las cuestiones estilísticas merece citarse completa:

"Todo ello está interpretado con un realismo intenso, de ejecución vigorosa y segura, con un toque justo y certero, atento al dibujo definido y riguroso pero de técnica libre y jugosa, plenamente pictórica, con la que este maestro cuajó un lenguaje plástico enteramente personal, que llegaría a ser bautizado en la época como "estilo Pradilla"; reflejo en realidad del realismo internacional vigente en el género histórico en toda Europa en el último cuarto de siglo, y que a partir de entonces siguieron incondicionalmente la mayoría de los pintores de historia de esos años"⁹⁰⁷.

El propio pintor hizo referencia al tratamiento de la materia en Rembrandt como una de sus influencias de aquel momento⁹⁰⁸, y la riqueza en los distintos tratamientos da fe de esa inquietud.

Además, Pradilla hace referencia a la preparación del cuadro, para el cual, como ya vimos a propósito del *Testamento* y la *Lucrecia* de Rosales, debió además de documentarse, hacer los trajes y los accesorios:

"Apenas sé cómo procurarme los medios para pintar mi Doña Juana; espero, sin embargo, que con los datos reunidos como Dios me ha dado a entender, sobre la época y la indumentaria, podré bien pronto cortar trajes y construir accesorios"⁹⁰⁹.

⁹⁰⁵ GALIAY, José: "De arte moderno. Pradilla", *Archivo de Arte Español*, Madrid, 1915, pp. 223, citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 252.

⁹⁰⁶ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 227.

⁹⁰⁷ DíEZ, José Luis: "Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca*, cat. n.º 47", en DíEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 240.

⁹⁰⁸ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁰⁹ IXART, José: "Francisco Pradilla", *Revista Ilustrada*, núm. 9, Barcelona, 1 de mayo de 1883, pp. 65-66; citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 67.

Todo ello, partiendo de las estrecheces económicas de los pensionados españoles, fue realizado "con arpillera, purpurina y telas de poco precio"⁹¹⁰. Por supuesto, Pradilla hizo además una gran cantidad de bocetos previos⁹¹¹. Obsesionado por la construcción de la escena que quería representar, Pradilla "señaló en el pavimento de su estudio el emplazamiento de las figuras para no errar en la perspectiva", lo cual no evitó completamente algunas leves incoherencias, como la que se produce en la relación entre la joven y el monje en la mitad izquierda del lienzo, o en la relación entre las dos jóvenes del extremo derecho del mismo, defectos que fueron destacados en su día por el crítico Pelegrín García Cadenas⁹¹². Por supuesto, la gran mayoría de la crítica coetánea valoró la obra en tono muy positivo. Andrés Ruigomez y Vicente de la Cruz resaltaron, aparte de las cuestiones temáticas y emotivas del cuadro, el paisaje y los tonos, y que el cuadro conjugaba romanticismo y clasicismo⁹¹³. En cuanto a Picón, uno de los críticos más atentos a las innovaciones, resaltó la riqueza y brillantez de cromática y tonal, la perspectiva aérea, el paisaje y la ejecución de algunas partes concretas⁹¹⁴. Otras cuestiones técnicas que conocemos de este cuadro son su plazo de ejecución, que fue de seis meses; y otra de índole práctico, relacionada con el transporte desde Roma hasta Madrid. Al parecer el lienzo viajó junto a los de Ferrant y Plasencia en un cajón, y los bastidores de los tres viajaron en otro cajón⁹¹⁵.

Por nuestra parte, y para terminar, queremos señalar un par de detalles técnicos de ejecución en otras obras de Pradilla. Uno de ellos es el empleo en algunas obras de Pradilla de la técnica a la que hicimos alusión a propósito de la obra de Muñoz Degrain, aquella que consistía en una mancha somera con un empleo muy reducido de blanco, seguida de una segunda fase con pintura opaca, con blanco, que tan sólo complementa parcialmente la primera, sin pretender cubrirla en absoluto. Pueden valer como ejemplos su *Autorretrato*⁹¹⁶ y el retrato de su hija *Lidia Pradilla*⁹¹⁷, ambos de 1887. En este

⁹¹⁰ GASCÓN DE GOTOR, Anselmo: *Tres pintores aragoneses*, Zaragoza, ¿1948?, p. 6; en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 67.

⁹¹¹ DÍEZ, José Luis: "Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca*, cat. n.º 47", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 243.

⁹¹² GARCÍA CADENA, Peregrín: "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, año XXII, núm. 4, Madrid, 30 de enero de 1878, p. 62; citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 73.

⁹¹³ RUIGÓMEZ, Andrés y de la CRUZ, Vicente, *Catálogo comentado de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878, citado en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 71.

⁹¹⁴ PICÓN, Jacinto Octavio, en *El Imparcial*, recogido en PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 105.

⁹¹⁵ RINCÓN, 1999, *op. cit.*, p. 70.

⁹¹⁶ Óleo sobre lienzo, 74 x 46 cm, colección particular, reproducido en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, pp. 155 y 327.

⁹¹⁷ Óleo sobre lienzo, 55 x 44 cm, colección particular, reproducido en RINCÓN, 1999, *op. cit.*, pp. 266 y 326.

segundo ejemplo, debemos destacar también la técnica consistente en aclarar zonas manchadas con pintura de tono medio u oscuro permitiendo que afloren las cumbres del grano de la tela, con su preparación blanca.

Además de los anteriores, y a modo de referencia, Arias Inglés cita también como cultivadores del cuadro de historia en esta generación a Francisco Jover Casanova (Alicante, 1836-1890); Miguel Jadraque (1840- ?); José Martí y Monsó (Valencia, 1839-1912); Francisco de Paula Van Halen (Vich, ?-1887); Marcos Hiráldez Acosta (Sevilla 1840-1896); Matías Moreno (Madrid 1840-1906); Ricardo Balaca y Canseco (Lisboa, 1844-1880); Nicasio Serret y Comín (Valencia, ?- 1880); Emilio Sala (Alcoy, 1850-1910); Juan Luna Novicio (Filipinas, 1857-1899); José Benlliure (1855-1937); Justo Ruiz Luna (1860- ?); Enrique Simonet (Valencia, 1863-1927); César Álvarez Dumont (Villareal de San Antonio, Portugal,-X); Ulpiano [Fernández] Checa (Colmenar de Oreja, 1864-1919), y Marceliano Santamaría.

Más jóvenes que los pintores de la segunda generación de pintores de historia, aunque todavía pueden incluirse en el grupo, y Inglés lo hace, son los citados José Moreno Carbonero, Emilio Sala, y José Benlliure. Aunque Inglés no dedica especial atención al primero, sí lo hace Reyero, y Barón y Díez incluyeron dos de sus grandes cuadros de historia en la exposición *El siglo XIX en el Prado*. Por este motivo, hemos considerado necesario detenernos brevemente en su figura. En cuanto a Sala y Benlliure, además de sus indudables cualidades como pintores, nos interesan también por su cercanía a Joaquín Sorolla, en quien culmina nuestro estudio.

Emilio Sala y Francés (Alcoy, 1850-Madrid, 1910) fue discípulo de su primo Plácido Francés (1834-1902), y estudió en San Carlos de Valencia y en San Fernando de Madrid, donde se aproximó a la estética de Rosales, y a la de los referentes de este artista, especialmente a Velázquez⁹¹⁸. En 1871 consigue una segunda medalla en la Exposición Nacional, por *La prisión del Príncipe de Viana*, del que la crítica consideró que copiaba el estilo de Rosales⁹¹⁹. En la primera mitad de la década de 1870 comienza a dedicarse a la decoración de cafés, palacetes y residencias señoriales de la capital. A esta época

⁹¹⁸ REYERO-FREIXA, 1999, *op. cit.*, p. 234.

⁹¹⁹ PÉREZ ROJAS, Javier: "Sorolla y la pintura española de su época", en AA.VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 145.

pertenece *Un moro tendido*, cuadro plenamente orientalista, que muestra la influencia de Fortuny. En la Exposición Nacional de 1878 consigue un primera medalla por *Guillem de Vinatea*⁹²⁰, respecto del cual dice Octavio Picón que "*El colorido es sorprendente, variado y rico*"⁹²¹. En 1885 marcha pensionado a Roma, y posteriormente a París, donde pinta *La expulsión de los judíos de España*⁹²², que pasó desapercibida en la Exposición Universal de París de 1889 "*donde el género histórico resultaba ya trasnochado*"⁹²³ y obtuvo medalla de oro en la Universal de Berlín. Sin llegar al extremo de la capital francesa, también en España la obra sufrió el efecto de su condición epigonal. En efecto, presentada a la Exposición Nacional de 1890, no fue premiada con medalla alguna pese a su indudable calidad, siendo en cambio premiadas diversas obras con temáticas coetáneas, como *Una desgracia*, de José Jiménez Aranda, o *Boulevard de París*, de Joaquín Sorolla. Debe tenerse en cuenta que en esta ocasión el jurado de la Exposición fue propuesto por los propios artistas participantes⁹²⁴. Con todo *La expulsión* volvió a mostrarse en Madrid tras haber recibido la medalla de Berlín. La obra causó sorpresa por el formato vertical y por la novedosa composición, que incluía a una gran figura de espaldas en primer término, y a Torquemada en una posición tensa y extremadamente forzada, ambos tapando parcialmente a los Reyes Católicos, de tamaño e interés comparativamente menor. Octavio Picón señaló que en la obra "el efecto plástico se impone al "tema" y que "*La escena no tiene nada, absolutamente nada de teatral*"⁹²⁵. Pompey, que define a Sala como colorista, opina que la obra anuncia el impresionismo español⁹²⁶. Esta afirmación resulta interesante en



Sala, Emilio, 1878,
María Guerrero, niña.
óleo sobre lienzo, 89 x 61 cm, Madrid,
Museo Nacional del Prado, P0-4188

⁹²⁰ Citado en ESPÍ VALDÉS, Adrián: "Introducción", en SALA, Emilio: *Gramática del color*, Valencia, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Fundamentos, 1999, p. 12. [Primera edición: Madrid, Vda. e hijos de Murillo, 1906]. La introducción de la edición de 1999, a cargo del historiador Adrián Espí Valedés es la base de nuestra revisión de la figura y la obra de Emilio Sala.

⁹²¹ Octavio Picón, Jacinto; "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 11 de febrero de 1878, citado en ESPÍ VALDÉS, 1999, *op. cit.*, p. 12.

⁹²² 1889, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁹²³ DÍEZ, José Luis: "Emilio Sala, *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)*", cat. n.º 54", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 272.

⁹²⁴ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 127.

⁹²⁵ Octavio Picón, Jacinto; "Exposición de Bellas Artes", *Imp. E. Rubiños*, 1890, Madrid, pp. 99-103, citado en ESPÍ VALDÉS, 1999, *op. cit.*, p. 14.

relación a la que refiriéndose a la luz hace José Luis Díez en su análisis de esta obra: "Sorprende la audaz utilización que Sala hace de la luz -característica de la escuela valenciana-"⁹²⁷. Además, describe la

"materia pictórica, vigorosa y de vibrantes empastes en las zonas más llamativas de luz y color, y extremadamente plana en los fragmentos de los reposteros y el dosel, en los que asoma la preparación del lienzo".

Pompey se hace eco en el mismo escrito de un lugar común de enorme éxito en el final de siglo español: "*Si al pintar admirablemente en superficie un colorista sacrifica lo profundo y dramático de la vida interior del modelo [...]*"⁹²⁸. Según el historiador Adrián Espí y Valdés, a partir de *La expulsión*, la obra de Sala experimenta un giro de ciento ochenta grados:

El impresionismo en Sala estaba ya en pequeños formatos [...] tenía ya asimilado aquello que se decía de pintar "a plein air", [...] sabía que era menester dar un giro en redondo. [...] La luz y el color, este es el binomio fundamental en la obra salista en estas condiciones se va a mover ya para siempre.

Aparte de su pintura de historia, relativamente escasa, Sala cultivó una extensa producción en el género del retrato, como el retrato de Ana Colín de Perinat⁹²⁹, o el de *María Guerrero, niña*. José Luis Díez señala la ejecución de este retrato en grandes planos de color⁹³⁰, que se advierte especialmente en el cuerpo de la niña y el entorno. En contraste, la cara está realizada con una técnica más cuidadosa y acabada.

Emilio Sala practicó la pintura decorativa en residencias particulares y espacios públicos, "*resueltas siempre con una gran eficacia y simplicidad decorativa y una entonación brillante*"⁹³¹. A su muerte quedó inacabado su trabajo en el Casino de Madrid, que concluyó su amigo Cecilio Pla. Fuera de la creación pictórica, Emilio Sala trabajó asiduamente en la ilustración, tanto en prensa como en obras literarias.

⁹²⁶ pp. 28-29, recogido en ESPÍ VALDÉS, 1999, *op. cit.*, p. 15.

⁹²⁷ DÍEZ, José Luis: "Emilio Sala, *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)*, cat. n.º 54", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 274.

⁹²⁸ pp. 28-29, recogido en ESPÍ VALDÉS, 1999, *op. cit.*, p. 15.

⁹²⁹ 1874, Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pío V.

⁹³⁰ DÍEZ, José Luis: "Emilio Sala, *María Guerrero, niña*, cat. n.º 83", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 352.

⁹³¹ NAVARRO, Carlos G.: "Emilio Sala", en DÍEZ-BARÓN (eds.), 2007, *op. cit.*, p. 487.

A su regreso a Madrid es nombrado profesor de estética del color en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y publica su *Gramática del Color*⁹³². El planteamiento del libro supone una renovación respecto a los manuales de enseñanza para artistas en nuestro país. Tiene en cuenta las innovaciones teóricas europeas sobre el color de la segunda mitad del XIX, con un enfoque más cercano a la experimentación que a la repetición de las fórmulas tradicionales.

Terminamos esta galería de pintores españoles con Ignacio Pinazo, por ser la última de las influencias directas anteriores a Joaquín Sorolla. **Ignacio Pinazo** (Valencia, 1849-Godella, 1916) practicó en su adolescencia diversos oficios para contribuir al sustento familiar, y al parecer dedicó los domingos a pintar aspectos de la huerta con algunos amigos aficionados al arte⁹³³. En otoño de 1864 el joven Pinazo comienza sus estudios artísticos en la Escuela de San Carlos de Valencia, que se prolongarán entre cuatro y seis años, y donde tiene por compañero a Emilio Sala, con quien mantendrá mutua admiración y amistad el resto de su vida. Al parecer, Pinazo siguió ejerciendo durante sus estudios el oficio de sombrerero, por lo que asistía por la noche a Bellas Artes.

González Martí señala entre las primeras influencias del Pinazo estudiante los cuadros de la escuela valenciana pertenecientes a la Academia de San Carlos, que estaban colgados en los corredores de la sede que ésta compartía con la Escuela, en el antiguo Convento del Carmen. Además de esta influencia de la tradición valenciana, González Martí señala la de Francisco Domingo como la primera influencia coetánea del pintor:

"Los fondos tenebrosos, negros, de los que destacan las figuras son propios de la época y en especial del autor inimitable de las batallas y las orgías; Pinazo los estudia atentamente, hasta el refinamiento de colocar notas brillantes de color, puntos luminosos en los ropajes, en los muebles y accesorios, que vibren [...]. [...] las escenas tumultuosas de los cuadros de Domingo no le interesan; [...]; mas en la técnica, en el modo de hacer, Pinazo es un inquieto, un caprichoso, y encuentra en la manera desenvuelta de Domingo, alardes ingeniosos que goza en recordar"⁹³⁴.

⁹³² SALA, Emilio: *Gramática del color*, Madrid, Vda. e hijos de Murillo, 1906; Valencia, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Fundamentos, 1999.

⁹³³ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel: *Pinazo. Su vida y su obra*, 1849-1916, Valencia, Instituto General y Técnico, 1920; 2ª edición, Ayuntamiento de Valencia, 1971, p. 78.

⁹³⁴ *Ibíd.*, p. 84.

También toma de Domingo la aplicación de detalles de colores puros en las luces, "recogidos de la paleta con la punta del pincel y colocados crudamente, sin empaste alguno, para que vibren brillantemente"⁹³⁵, y la inclusión de detalles o asuntos anecdóticos. La admiración de Pinazo por la obra de Domingo coincidía con la de la mayor parte de los jóvenes aspirantes a pintores⁹³⁶. Resulta interesante el vínculo existente entre Ignacio Pinazo, Juan Peyró, y Domingo. Aunque González Martí no especifica la fecha, alude a la amistad de Pinazo con Peyró, a quien Domingo había aceptado como discípulo, y a quien Pinazo visita a menudo en el estudio "para observar al maestro en su manera de producir"⁹³⁷. Si bien estas visitas podrían haber tenido lugar antes de la marcha de Domingo a Italia, sin duda Pinazo tuvo acceso al maestro y a su obra tras su vuelta de Roma. Más arriba hemos recogido la cita en la que José Benlliure dice haber visto asistir -probablemente de manera informal- a clase de Domingo en San Carlos a Ignacio Pinazo y a sus amigos Peyró y Miralles. El asunto no es baladí, pues el trato de Pinazo con Peyró, que marchó a Roma poco después de irse Domingo, y con el propio Domingo o su obra de vuelta de Italia -en 1871 o comienzos de 1872- puede determinar el acceso de Pinazo a algunas características de la pintura italiana coetánea, de Rosales y de Fortuny, y su consiguiente reflejo en la obra de Pinazo, antes de que el propio Pinazo haga su primer viaje a Roma. Hacemos hincapié en ello porque la presencia de estas características, o de las posibles influencias de la escena italiana en Pinazo, han sido objeto de discusión en los últimos años. Carmen Gracia señaló en 2001 la influencia de los *macchiaioli* y la pintura italiana en Pinazo⁹³⁸, y recientemente lo ha hecho María López Fernández⁹³⁹. En sentido inverso se han manifestado José Luis Alcaide y Javier Pérez Rojas, argumentando que las supuestas características que delatan la influencia aparecen en la obra de Pinazo "bastante antes de su primer viaje a Italia"⁹⁴⁰. Alcaide y Pérez Rojas señalan un cuadrito de marcado carácter goyesco del año 1869, *Grupo de gente*⁹⁴¹, como indicio de la filiación española del supuesto *manchismo* pinaziano. Sea por influencia de Goya, o de Peyró y Domingo, Pinazo parece haber

⁹³⁵ *Ibíd.*

⁹³⁶ GRACIA BENEYTO, Carmen: *La imagen del pensamiento: el paisaje en Ignacio Pinazo*, Fundación Bancaja, Valencia, 2001, p. 27.

⁹³⁷ GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 84.

⁹³⁸ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, pp. 41 y 52.

⁹³⁹ LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, pp. 109 y 255.

⁹⁴⁰ PÉREZ ROJAS, Javier; ALCAIDE, José Luis: "Hacer pintura. Los apuntes y bocetos de Pinazo", en PÉREZ ROJAS, Javier; ALCAIDE, José Luis y BARAÑANO, Cosme de: *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*, (cat. exp.), Madrid, Aldeasa, 2001, pp. 26, 28-29, y 56; y de nuevo en ALCAIDE, José Luis y PÉREZ ROJAS, F. Javier.: *Impresionismo valenciano*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2014, p. 36.

mostrado algunas de las características que definen su pintura -soltura, falta de acabado, empleo expresivo de la materia- antes de ir por primera vez a Italia. No es éste el lugar de entrar a valorar más allá de lo expuesto la probabilidad o el peso de unas u otras influencias.

En 1872 Pinazo se presenta al concurso de la Diputación para la pensión de Roma, sin éxito. No obstante, habiéndose hecho a la idea del viaje, se marcha de todas maneras, acompañado del escultor Suñol y de su amigo José Miralles. Al parecer la estancia de Pinazo en Italia dura siete meses⁹⁴², y en ella contacta con Mariano Fortuny⁹⁴³, que en esta fecha está en Italia de vuelta de Granada, por lo que quizá el valenciano conoce de primera mano las importantes y seminales pinturas granadinas del catalán. "*Su obra debió impresionarle profundamente y reafirmarlo en la dirección por la que el joven pintor se orientaba. Los ecos de Fortuny, tanto iconográficos como técnicos, se alargan hasta su segundo viaje*"⁹⁴⁴. La historiadora Carmen Gracia nos recuerda que este contacto inicial con Fortuny "*le impulsará a realizar algún tableautin característico, inspirado en el siglo XVIII, o simples paisajes sobre tabla, con pincelada menuda y cromatismo vivo*"⁹⁴⁵. La influencia del catalán es señalada a propósito de la obra que le vale a Pinazo la pensión de la Diputación de Valencia para Roma, *Desembarco de Francisco I, Rey de Francia en el muelle de Valencia, hecho prisionero en la batalla de Pavía*. En el cuadro hay referencias claras a *La rendición de Breda* de Velázquez⁹⁴⁶ en la composición, los dos personajes principales, el grupo de los soldados con lanzas y el soldado que sujeta un caballo; pero también al maestro de Reus. Por ejemplo en

"Los detalles de los damascos de las togas, de los terciopelos de los trajes, de los jaeces de los caballos, de los dibujos de la alfombra, etc., evocan el gusto de Fortuny y recuerdan el paso de Pinazo por el arte italiano"⁹⁴⁷.

⁹⁴¹ Óleo sobre lienzo, 21,8 x 26,2 cm, Valencia, IVAM.

⁹⁴² GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁴⁴ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁴⁵ GRACIA, Carmen: "Originalidad visual y eclecticismo en la obra de Pinazo", en GARÍN LLOMBART, Felipe-V; GRACIA BENEYTO, Carmen y CASAR PINAZO, José Ignacio: *I. Pinazo (1849-1916)*, (cat. exp.), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, p. 12.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁴⁷ GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 33.

En el mismo sentido, el escritor -y amigo del pintor- Constantí Llombart, se hace eco de la prensa cuando escribe respecto al cuadro "*qu'es coneixia en éll que l'autor había prés la llum d'Italia y la manera de Fortuny*"⁹⁴⁸.

Tras contraer matrimonio con su novia de siempre, Teresa Martínez, Pinazo viaja en 1876 a Roma a desempeñar su labor como pensionado. Allí "*escudriña en las obras de Plasencia y de Domínguez su pincelada amplia, de grandes planos que iniciara Rosales; mas el arte de Fortuny sigue siendo su ídolo*"⁹⁴⁹. En Roma pinta Pinazo retratos infantiles; estudios de tipos populares italianos y "*centenares de apuntes sobre tabla, que se van haciendo más luminosos. Se impregna del fortunismo que embargaba todavía a la colonia de artistas españoles*"⁹⁵⁰. Probablemente la mayor aportación del catalán a la obra pinaziana sea a la larga la realización de pequeños apuntes en tablas, que si bien no son invención del de Reus, tienen en él al mejor representante español previo al propio Pinazo.

"Una fuerte sensación espiritual siente el artista valenciano ante la minuciosa y hábil obra del maestro catalán; sus repentes llenos de espontánea y graciosa técnica le cautivan; aquella manera sintética de expresar sobre diminutas tablas⁹⁵¹, se ajusta cabalmente a su carácter tornadizo. Y el modo de obtener estos repentes, en sesiones cortísimas siempre frente al natural, aún le divierte más"⁹⁵².

Además de la influencia de Fortuny, hemos mencionado la pincelada amplia y de grandes planos de Rosales. La asimilación o influencia del madrileño en Pinazo fue más tardía que la del pintor de Reus, pero no menos intensa. La célebre aseveración del valenciano "*En el entierro de Rosales yo fui el muerto*"⁹⁵³, indica la identificación con su predecesor. En el informe a la Diputación que los académicos de San Carlos realizan con motivo de la recepción del envío que Pinazo debía hacer como pensionado, destaca la descripción de la técnica empleada por Pinazo, que habría podido aplicarse también a la del pintor madrileño:

⁹⁴⁸ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁴⁹ GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁵⁰ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁵¹ En la misma página, en nota al pie, González Martí escribe que Fortuny es el inventor la cajita de apuntes que constituye una herramienta utilísima para la realización de estas pinturas. La historiadora María López Fernández ha cuestionado recientemente esta atribución en: LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, "Mirar es pintar. Apuntes, manchas y notas de color de Joaquín Sorolla"; en PONS-SOROLLA, Blanca *et al.*: *Sorolla y Estados Unidos*, Madrid, Fundación Mapfre, 2014, p. 144.

⁹⁵² GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 87.

"El cuadro que representa "El acto de entregar el Rey don Jaime su espada a su hijo don Pedro" es verdaderamente de mérito, original y de atrevido y vigoroso pincel; el artista desdeñando detalles, ha hecho resaltar el efecto del conjunto, buscando en los grandes rasgos, en atrevidos toques y rápidas indicaciones la magia del ambiente y la unidad e intensidad de la luz: no es de este momento hacer el juicio crítico de esta obra, ni averiguar si el descuido del acabado de cada parte queda ventajosamente compensado por el sorprendente efecto; el autor se ha inspirado en su propio espíritu y bajo este punto de vista la Comisión no puede menos que dar el dictamen más favorable [...]"⁹⁵⁴.

Carmen Gracia relaciona la obra con *El testamento de Isabel la Católica* de Rosales⁹⁵⁵, y las características resaltadas por los académicos se ajustan también a la obra del pintor madrileño. Entre dos de los envíos correspondientes a sus obligaciones como pensionado, Pinazo pasa unos meses en Nápoles, donde conoce a Morelli⁹⁵⁶, otra figura fundamental dentro de la obra de Fortuny, como hemos visto, y de otros pintores italianos, españoles y valencianos coetáneos.

Del cuadro mencionado en la cita anterior, Pinazo hace dos versiones casi idénticas, una para la Diputación⁹⁵⁷, y otra que presenta en la Exposición Nacional de 1881⁹⁵⁸, en la que obtiene una segunda medalla⁹⁵⁹. Además del *Don Jaime*, Pinazo emprende en Roma otra pintura de empeño, *Las hijas del Cid* (1879), que en realidad tiene más del género del desnudo que del histórico.

Terminada su etapa como pensionado, Pinazo retorna a Valencia. En esta nueva etapa, a comienzos de la década de 1880, Pinazo realiza una producción "*heterogénea: paisajes, retratos, composiciones religiosas, mitológicas, costumbristas*"⁹⁶⁰. Sin embargo, en esta primera parte de la década Pinazo "*empezó a definir sus preferencias artísticas. Fue dejando de lado muchos de los géneros populares en la época, que habían contribuido a establecer su prestigio, y se centró en el retrato y el paisaje*"⁹⁶¹, los géneros

⁹⁵³ Citado en PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁵⁴ *Informe de la Escuela de San Carlos sobre los envíos de pensionados en el año 1880*, cit. en GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 208.

⁹⁵⁵ GRACIA, 1981, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁵⁶ GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁵⁷ 150 x 200 cm, Valencia, Diputación citada en GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 102.

⁹⁵⁸ PANTORBA, 1948, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁵⁹ Museo de Zaragoza, citada en GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 102.

⁹⁶⁰ GRACIA BENEYTO, 1981, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁶¹ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 30.

propios del realismo⁹⁶². En 1885, huyendo de un brote de cólera que aparece en la ciudad de Valencia, Pinazo y su familia se refugian en Villa María, la masía de su amigo el banquero Jaumandreu, junto a la familia de éste⁹⁶³. De acuerdo con Gracia, Pinazo retoma entonces el interés por la naturaleza que había descubierto en Italia, y comienza a trabajar sistemáticamente fuera del estudio. La misma autora pone como ejemplo de esta dirección los retratos conocidos por *La primavera*, *El verano*, *El otoño* y *El invierno*⁹⁶⁴. No obstante, y aunque también González Martí considera estas obras pintadas en exterior⁹⁶⁵; en nuestra opinión, el tratamiento del claroscuro, del color, y en menor medida, el tratamiento del detalle; delatan que estas obras, aún representando figuras en el exterior, están realmente pintadas en interior. Por ello, consideramos mejores ejemplos de la mayor propensión al exterior de Pinazo en la masía de Jaumandreu las obras de pequeño formato⁹⁶⁶.

En 1882 y 1884 Pinazo trata de obtener plaza de profesor de dibujo en las escuelas de bellas artes de Barcelona y Valencia, sin conseguirlo. Su antiguo profesor José Fernández Olmos solicita entonces que se le nombre profesor auxiliar de colorido y composición en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, y esta plaza sí le es otorgada. Sin embargo, no se siente cómodo con la docencia, y permanece tan sólo tres años en el puesto⁹⁶⁷. Según Pérez Rojas y Alcaide, Pinazo es ya por estas fechas "*la personalidad más brillante y prometedora de la pintura valenciana, que estaba en ese momento un poco huérfana de suficiente fuerza y empuje*"⁹⁶⁸. Los mismos autores destacan entre la producción de finales de la década las cuatro composiciones decorativas del café El León de Oro de Valencia, concluidas por Pinazo en 1889, y en especial de dos de ellas⁹⁶⁹, *Carnaval en la Alameda*, que supone un paso importante en la modernización del costumbrismo⁹⁷⁰, y *Conversación en la serre*, una escena de género urbano contemporánea, que "*contribuye tempranamente al desarrollo de una nueva iconografía*

⁹⁶² GRACIA BENEYTO, 1981, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁶³ GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁶⁴ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁶⁵ GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, pp. 130-131.

⁹⁶⁶ *Masía Villa* (sic), 1884, óleo sobre tabla, 13,5 x 20 cm, antigua colección Jaumandreu; *Paisaje con montaña y masía*, 1885, óleo sobre tabla, 23 x 38 cm, antigua colección Jaumandreu; reproducidas en GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, pp. 121 y 122.

⁹⁶⁷ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁶⁸ PÉREZ ROJAS, Javier: "Sorolla y la pintura española de su época", en AA.VV.: *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 145.

⁹⁶⁹ *Carnaval en la Alameda* y *Retrato de las hijas y sobrino del señor Pampló* (*Conversación en la serre*), ambas en Valencia, Museo Nacional de Cerámica "González Martí".

⁹⁷⁰ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 31.

*burguesa que se consolida en torno a 1885 en España y evoluciona durante el siglo XX*⁹⁷¹.

El interés en la observación de la naturaleza que Pinazo había recuperado durante su estancia en Villa María se refuerza al comprar el pintor su casa en Godella, y de acuerdo con Carmen Gracia constituye un giro decisivo en la evolución artística de Pinazo⁹⁷².

La década de los noventa es la de su consagración como retratista, faceta con la que obtiene la segunda medalla en la Exposición Nacional de 1895 por el retrato del coronel de caballería Nicanor Picó, y la primera medalla en la Nacional de 1897 con el *Retrato de José María Mellado*⁹⁷³. La obtención de ambos premios indica por un lado su calidad como retratista, y por otro el cambio que se produce en la consideración de los distintos géneros en nuestro país, pues hasta entonces nunca un retrato había alcanzado el máximo galardón⁹⁷⁴. En la Exposición Nacional de 1899 vuelve a obtener otra primera medalla con un retrato, esta vez de su hijo Ignacio, *Lección de memoria*⁹⁷⁵. En 1896 había sido elegido académico de número de la Academia de San Carlos de Valencia. El discurso leído en la ceremonia, *De la ignorancia en el arte*, "estimuló todavía más la fama de Pinazo como de un ser extraño, poco sociable y resentido"⁹⁷⁶. El pintor todavía recibiría el máximo galardón concedido por el Estado a un artista, la Medalla de Honor, en la Exposición Nacional de 1912, gracias al empeño de varias personas de su entorno que reunieron su obras para presentarlas al certamen⁹⁷⁷. El propio Pinazo ni mostró voluntad en conseguirlo ni alegría al obtenerlo: "la medalla es un trasto más que guardar, y yo ni la he pedido ni pienso ponérmela"⁹⁷⁸, escribió.

Como resultado de los galardones recibidos por sus retratos en la década de los noventa, Pinazo recibe encargos de otros retratos en la capital, en la que obtiene además una plaza de auxiliar de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios. Pese a este empleo y los encargos, el pintor no se decide a abandonar Valencia, y tras unos años de ir y venir,

⁹⁷¹ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier: *El retrato elegante (1874-1936): del realismo decimonónico a la vanguardia elegantizada*, (cat. exp.), Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2000, p. 52.

⁹⁷² GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁷³ PÉREZ ROJAS, 2000, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁷⁴ GRACIA, 1981, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁷⁵ Citado por D. F. M en la web del Museo Nacional del Prado:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pinazo-camarlench-ignacio/> ; consultada el 15 de febrero de 2015.

⁹⁷⁶ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁷⁷ *Ibíd.*

abandona la docencia y se instala definitivamente en Godella. Carmen Gracia relaciona este retorno al mundo rural con la actitud de los pintores de la escuela de Barbizón⁹⁷⁹. A medida que su carrera avanza, especialmente tras este traslado a Godella, Pinazo se va volcando cada vez más en la realización de su obra más personal, cuya expresión más característica tiene lugar en las pequeñas tablas abocetadas que hemos mencionado, y en el tema del paisaje⁹⁸⁰. La catedrática Carmen Gracia afirma, recogiendo una cita de Manaut Nogués, que el pintor se impone a sí mismo una limitación:

"A partir de este momento se produjo una singular reacción en el pintor, el amor apasionado que siente por sus hijos le impide enfrentarse con ellos en el terreno artístico, y decidió quedarse en un segundo plano. Según cuenta Manaut Nogués: "A partir de esta fecha, cuando ya su hijo Pepe comienza a subir la cuesta espinosa de la gloria vemos al padre y maestro oscurecerse de propósito, deliberadamente. Parece ser que no quiere pintar más para no luchar con su hijo, dentro de las características de las diferentes visiones que de la pintura tenían"⁹⁸¹. [...] A partir de este momento, sólo pintará para sí mismo sus pequeños apuntes"⁹⁸².

De acuerdo con Carmen Gracia, durante esta última etapa de su carrera, Pinazo se orienta más aún a la observación e interpretación de la naturaleza, y la observación atenta

"es sustituida por el efecto momentáneo. [...] Uno de los rasgos más característicos de la última etapa de Pinazo [es] la renuncia al acabado, que en lugar de demostrar una negligencia de terminar o una tendencia a realizar bocetos, como en repetidas ocasiones se ha dicho, significa el rechazo de un formalismo obsoleto y convencional"⁹⁸³.

Según Gracia, en las dos últimas décadas de su trayectoria, Pinazo se aleja de la representación de una realidad exterior a la pintura,

"[...] a partir de entonces se centró en conseguir una adecuada estructuración del color sobre el lienzo, su preocupación era dar con la forma concreta, en que debía distribuir colores sobre la superficie para figurar su mundo. [...] Su pintura ha pasado de ser un medio ilusorio de captación del mundo exterior, a ser un medio real de penetración en él. Opera, pues, mediante una reducción de la realidad a una cierta red de símbolos visuales".

⁹⁷⁸ Archivo familiar, sin clasificar, citado en GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁷⁹ GRACIA BENEYTO, 1981, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁸⁰ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁸¹ MANAUT NOGUÉS, J.: "Ignacio Pinazo Camarlench", *El Pueblo*, 19 de octubre de 1916, cit. en GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁸² GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 33.

Sin embargo, en esta evolución en sentido opuesto al ilusionismo, Pinazo no llega al extremo del abandono del referente, o dicho con mejores palabras: "*nunca rompe el hilo que establece una relación con el mundo de lo concreto*"⁹⁸⁴.

Trataremos de resumir en un par de párrafos las principales influencias señaladas por los estudiosos de la pintura de Pinazo. Por un lado están las influencias de la escuela española, especialmente de

Velázquez⁹⁸⁵ y Goya, que el valenciano asimila a través de sus contemporáneos; sobre todo de Francisco Domingo y, en menor medida, de Rosales⁹⁸⁶. Entre los clásicos españoles habría que añadir también las influencias de Ribera, Ribalta, y El Greco⁹⁸⁷, ésta más tardía. En realidad, más que como influencias propias de Pinazo, debemos considerar a Velázquez, Goya, Ribera y Ribalta como fuentes de toda la pintura española de la época⁹⁸⁸. A estas influencias de la tradición española habría que sumar las de los coetáneos Francisco Domingo, Mariano Fortuny y Eduardo Rosales, que se suceden en ese orden. Mientras que Pérez Rojas y Alcaide señalan especialmente la influencia de Fortuny, de factura más suelta y similar a la de Pinazo que la del madrileño⁹⁸⁹; Carmen Gracia pondera en mayor medida la de Rosales

"Ignacio Pinazo estuvo, sin duda mucho más cerca de Rosales que de Fortuny. Pese a que muy posiblemente llegó a conocer al segundo durante su primer viaje a Italia en 1872, muy pocas veces menciona a Fortuny en sus escritos, sin embargo se muestra un admirador respetuoso de Rosales, con el que parece identificarse"⁹⁹⁰.

A nuestro modo de ver, el empleo del pequeño formato, y de los valores lumínicos y cromáticos, acercan la obra de Pinazo a la del maestro catalán. Y sin embargo, en la defensa radical de un acabado no convencional, que termina siendo central en la obra pinaziana, el valenciano está más cerca de Rosales.

⁹⁸³ GRACIA BENEYTO, 1981, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁸⁴ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁸⁵ GRACIA BENEYTO, 1981, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁸⁶ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 27.

⁹⁸⁸ *Ibíd.*

⁹⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁹⁰ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 53.

Además de las influencias españolas deben considerarse las de las tendencias de Italia y Francia,

que llegan a Pinazo sobre todo a través del ambiente, o de los pintores españoles coetáneos. Camón Aznar aludió indirectamente a una posible influencia de los *macchiaioli* en la obra de Pinazo al afirmar que "*La técnica de este pintor nos atreveríamos a llamarla aquí más que impresionismo, 'manchismo', pues es la mancha trepidante la que está aquí arrojada, desde la espátula, desde el tubo, en abocetado toque*"⁹⁹¹. Aguilera Cerni, tras aclarar que Fortuny había conocido a Morelli en 1863, se inclina a pensar que la posible influencia de los italianos en Pinazo tendría lugar a través del pintor catalán o de manera *ambiental*, más que directa⁹⁹². De la misma opinión son Pérez Rojas y Alcaide, que tienden a minimizar esta influencia al afirmar que "*No cabe duda, por consiguiente, de que los influjos objeto de análisis, o pasan por el tamiz fortuniano, o flotan en el ambiente sin filiación específica, o son de tan escasa sustancia que resultan irrelevantes*"⁹⁹³. Por su parte, Carmen Gracia señala que en su segunda estancia en Roma toma contacto Pinazo con la pintura de los *macchiaioli*⁹⁹⁴, y describe una serie de técnicas empleadas por el valenciano que pueden tener su origen en los pintores transalpinos. Un poco más abajo daremos cuenta de ellas.

En cuanto a la influencia de las tendencias francesas, Pérez Rojas y Alcaide escriben que

hay que contar con las filtraciones o ecos que van llegando a España de la apasionante aventura que vive la pintura francesa desde Corot al impresionismo; y desde luego con ese paisajismo más tardío pero afín al de Barbizon que impulsan aquí Carlos de Haes, Martí Alsina o Martín Rico⁹⁹⁵.

Sin embargo, en una teoría interesante, los mismos autores sugieren que el pleinairismo tiene un origen incierto, o plural:

⁹⁹¹ CAMÓN AZNAR, J: "La exposición de los impresionistas españoles", *Blanco y Negro*, nº 3262, 1974, citado en PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁹² AGUILERA CERNI, Vicente: *I. Pinazo*, Vicent García Editores, Valencia, 1982, p. 68; citado en PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁹³ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁹⁹⁴ GRACIA BENEYTO, 1981, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁹⁵ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 27.

Conviene tener presente que dentro de la pintura *plein air*, de la cual el impresionismo es una consecuencia, se produce un curioso caso de poligénesis en toda Europa y América, detectable en muy distintos autores y grupos⁹⁹⁶.

Para terminar con el resumen de las influencias, Alcaide y Pérez Rojas señalan también otras más inesperadas o lejanas, como la del arte oriental, cuyo tratamiento de la materia y el gesto puede tener vínculos con los de Pinazo, y que formaba parte de la cultura de los españoles en Roma en la época en que estuvo allí el pintor valenciano⁹⁹⁷; o la corriente wagneriana, que favorece la ruptura de la jerarquía de las artes⁹⁹⁸.

Una de las primeras cuestiones que los expertos abordan a propósito de las características de la obra de Pinazo es la polaridad entre su obra más pública, como los retratos y los cuadros de historia, y su obra más privada, como los trabajos de pequeño formato. Algunos autores han marcado la separación entre lo uno y lo otro; algunos se han inclinado a favor de valorar la obra de pequeño formato como la más importante o característica de su autor. Otros, finalmente, han hecho incapié en la necesidad de entender su obra de manera conjunta. Aunque se trata, por supuesto de matices, pues todos los autores contemplan su obra como un conjunto, y observan también las particularidades de cada una de las vertientes, consideramos útil tener la referencia de éstas posturas. Respecto de la primera, Carmen Gracia expone que:

"Su actividad se desarrolla en dos grandes líneas; por un lado las pinturas realizadas de acuerdo con la demanda de la época; por otro lado, pinturas desde la sinceridad de sus planteamientos artísticos personales"⁹⁹⁹.

Hay muchos ejemplos de estudiosos o artistas que se inclinan a favor de alguna de las facetas de la obra de Pinazo, y especialmente, en las últimas décadas, a favor de su obra de formato menor. La misma Carmen Gracia recoge una manifestación temprana en este sentido:

"No busquéis en los grandes lienzos del maestro su alma -advertía el pintor Antonio Fillol, a la muerte del pintor- buscadla en esos ligeros apuntes donde su espíritu se vertía por entero, en los lienzos 'sin terminar', en los que no existe acorde de color que no os conmueva, ni un ritmo que no os subyugue.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁹⁹ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 14.

Y este arte sincero, producido en medio de la modestia más grande, existe ignorado, todavía, allá en la quietud, hoy triste de su estudio en Godella"¹⁰⁰⁰.

Finalmente, a favor de la obra como un todo se expresa por ejemplo el catedrático Felipe Garín que advierte de la unidad esencial de los distintos modos de crear de Pinazo: "*Lo que está claro es que no conoce en absoluto su obra quien intenta clasificarlo como retratista, como pintor de historia o como simple pintor de tablitas fortunescas, por separado*"¹⁰⁰¹. En el mismo sentido se expresan Pérez Rojas y Alcaide al escribir que "*hemos de ver esas realidades como caras de la misma moneda, y difícilmente se puede disociar una de la otra*"¹⁰⁰².

A grandes rasgos, pueden nombrarse algunas características comunes a ambas vertientes, como una vocación temprana hacia la paleta clara¹⁰⁰³, algo en lo que coincide con la mayor parte de los pintores de la escuela valenciana; una atracción por la representación de la luz solar de exterior; la tendencia al abocetamiento, es decir, a dejar la obra o partes de ella inacabada; o la tendencia a un planteamiento pictoricista de la obra; el dejar sin pintar alguna parte de la obra, permitiendo que asome la base; el juego demostrativo con la materia pictórica, que se muestra de manera casi independiente de la representación, a veces con fuertes empastes; una factura basada en la preponderancia de la pintura directa, opaca, pero que no se limita a ella; factura que además tiene un repertorio gestual de una riqueza extraordinaria, desde la delicadeza de los detalles minúsculos hasta un gestualismo de extremada violencia; el empleo de la espátula, que en ocasiones retira o extiende la pintura partes proporcionalmente grandes de la obra. En lo tocante a la ejecución, Camón Aznar señala que hay "una técnica de pincelada suelta y rápida que separa a la escuela de Madrid de la de Valencia. Ello supone una manera tachista o toquista o golpista que conforma con vibrantes pinceladas unas superficies abiertas"¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰⁰ FILLOL, Antonio, "Pinazo", *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 19 de octubre, 1916, cit. en GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁰¹ GARÍN LLOMBART, Felipe: "Ignacio Pinazo y su época", en GARÍN LLOMBART, Felipe-V; GRACIA BENEYTO, Carmen y CASAR PINAZO, José Ignacio: *I. Pinazo (1849-1916)*, (cat. exp.), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, p. 19.

¹⁰⁰² PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, 21.

¹⁰⁰³ LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Las obras y los días", *Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, 1956; cit. en GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁰⁴ CAMÓN AZNAR, J: "El instantismo valenciano", *Goya*, nº 104, Madrid, 1971, p. 121, citado en PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 26.

Todas las técnicas mencionadas y muchas más -Pérez Rojas hablan de una *inabarcable casuística*¹⁰⁰⁵ - aparecen tanto en la obra más pública como en la más privada del pintor. Sin embargo, en general podemos señalar que las técnicas empleadas en las pinturas de historia y en los retratos suelen alejarse menos de las empleadas tradicionalmente en éstos géneros. La experimentación de Pinazo en estas obras más públicas, más relacionadas con el ejercicio profesional, está más contenida. Aún así, pese a que el pintor mantenga una técnica más ortodoxa, por ejemplo, en la representación del rostro de una figura, de un retrato, a menudo deja la impronta de su manera más experimental en otras partes de la obra. El *Retrato de Alfonso XIII*¹⁰⁰⁶ es un excelente ejemplo de este tratamiento polarizado entre figura y fondo.

Hay una técnica común a ambos tipos de obras asociada al dibujo, cuyo origen establece Carmen Gracia en la obra de los *macchiaioli*. Se trata del empleo del dibujo para delimitar la forma no al comienzo del trabajo, sino al final del mismo: "*Pinazo realizaba, a veces, una serie de manchas cromáticas que posteriormente definía trazando sobre ellas una líneas, con pincel fino, que sugieren las formas representadas*"¹⁰⁰⁷. Esta técnica implica con frecuencia que el dibujo y la mancha se separan, y los límites de ésta quedan más allá o más aca del perfil trazado a posteriori¹⁰⁰⁸. Una variante frecuente de esta técnica, empleada frecuentemente por Edgar Degas¹⁰⁰⁹, y Francisco Domingo¹⁰¹⁰, consiste en que ni la mancha ni el perfil definen la forma del objeto referente, que queda tan sólo insinuada a medias por ambos elementos, la mancha y la línea.

Como hemos escrito anteriormente, Gracia apunta también otras cuestiones técnicas de la obra de Pinazo que pueden tener su origen en los pintores italianos. Entre ellas estarían la inmersión directa en la naturaleza y al margen de la visión tradicional basada en la perspectiva; la paleta clara; la preferencia por las pequeñas tablas sin preparar, y la utilización del color o el veteado de éstas, a la manera de Giuseppe Abati

¹⁰⁰⁵ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁰⁶ 1901, Valladolid, Capitanía General.

¹⁰⁰⁷ GRACIA, 2001, *op. cit.*, p. 77

¹⁰⁰⁸ Ocurre, por ejemplo, en el cestillo de las flechas de Cupido en: Ignacio Pinazo, *Venus y Cupido*, 1889, en Valencia, Museo Nacional de Cerámica "González Martí".

¹⁰⁰⁹ Véase, por ejemplo, la mano izquierda en el *Retrato de mademoiselle Hélène Rouart*, 1886, óleo sobre lienzo, 161 x 120 cm, Londres, National Gallery.

¹⁰¹⁰ Véase por ejemplo la parte inferior de la mencionada *Una fiesta bajo Luis XV*, 1872, óleo sobre lienzo, 277 x 426 cm, Madrid, colección particular, reproducido en AA.VV.: *Francisco Domingo*, (cat. exp.), 1998, *op. cit.*, pp. 186-187.

(Nápoles, 1836-Florenca, 1868) y Raffaello Sernesi (Florenca, 1838-Bolzano, 1866); el valor pictórico de la textura del soporte; o el dejar zonas de la obra sin pintar¹⁰¹¹.

Las obras de carácter más privado adquieren una dimensión formalista que se independiza con frecuencia de la representación ilusionista del referente, hasta el punto de que la comprensión de lo representado por parte del espectador queda comprometida. A esta relativa independencia del referente se suma la independencia respecto a su empleo, pues estas obras rara vez son apuntes preparatorios de cuadros de mayor empeño. Pérez Rojas y Alcaide señalan que "*Pinazo es uno de los casos más explícitos en el fin de siglo español de la entidad y 'autonomía' que el apunte alcanza en la historia de la pintura desde el romanticismo*"¹⁰¹², y aventuran que la finalidad en sí misma de estas obras pequeñas ha podido aprenderla Pinazo en Goya, uno de los referentes del artista valenciano¹⁰¹³. En estas obras, casi siempre realizadas en pequeño formato, las características mencionadas arriba se emplean de manera más experimental, especialmente las relativas a la ejecución, menos sujeta a la ilusión del referente, con una gestualidad más acentuada y un empleo más libre de la materia, aunque siempre dentro de una extraordinaria riqueza de soluciones. Como meros ejemplos, Pérez Rojas describen tablas que pese a que prescinden de la superficie pulida

"presentan el asunto con gran definición; otras en las que su habitual y enérgico desenfado no oculta detalles reminiscentes dignos de un miniaturista; las hay, en fin, que reducen el motivo inicial a una solución semiabstracta. Y algo semejante podría decirse de las obras de mayores dimensiones, donde encontramos ejemplos del más hondo y sobrio realismo pero también ensayos más audaces, producto del mencionado intercambio de formatos"¹⁰¹⁴.

En algunos de estos ensayos audaces en mayor formato "*La fiesta, Leda, Anochecer en la escollera III, Salida de misa en Godella o Mascletá*"¹⁰¹⁵, "*la técnica abocetada del apunte rompe la escala asignada para enseñorearse del gran formato, no cual fragmento o toque, sino proyectándose como totalidad*"¹⁰¹⁶. Se trata de obras que están fuera del grupo de las pequeñas tablitas, repentones o apuntes veloces, pero mantienen las técnicas y -directamente derivado de ellas- el estilo de este tipo de obras. Es decir, que

¹⁰¹¹ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 77

¹⁰¹² PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁰¹³ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁰¹⁴ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁰¹⁵ *Ibíd.*, p. 32.

la total concepción de la obra pequeña viaja a la grande con todas sus características, consituyendo un testimonio de la convicción de la validez del abocetamiento, no como algo marginal (no como algo para obras menores, o para partes de menor importancia en obras que sí la tienen), sino como una técnica central en la práctica pictórica.

En cuanto al *modus operandi*, Pérez Rojas y Alcaide suponen que Ignacio Pinazo retocaba en estudio sus obras tras el contacto con el natural, y se preguntan qué tipo de retoques aplicaba. Entre los indicios de estos retoques posteriores que citan están el hecho de que -pese a su frescura- algunas tablitas estén muy trabajadas, y "*la exacta coincidencia de ciertos dibujos plagados de anotaciones muy precisas con la tablita final*"¹⁰¹⁷. Con mayor motivo cuestionan la inmediatez entre el natural y lo pintado en las citadas obras abocetadas de mayor formato, pues "*a menudo la apariencia de una obra puede enmascarar el procedimiento*"¹⁰¹⁸.

Pese a que como hemos dicho el extraordinario repertorio técnico y formal de Pinazo sólo puede tratarse aquí de forma somera, hay una cuestión técnica que merece tratamiento aparte y en extenso, por ser la más característica del pintor, y constituir una singularidad remarcable en el panorama artístico de su tiempo. Nos referimos al acabado, o a la falta de acabado que presenta buena parte de la obra pinaziana, y especialmente su obra de pequeño formato. Las posturas respecto a esta característica de la obra del pintor valenciano son con frecuencia extremas. A modo de resumen puede decirse que en tiempo del pintor la percepción general fue que Pinazo no acababa sus obras, y que esto constituía un defecto en su trabajo. Con el tiempo, sin embargo, la falta de acabado ha ido ganando defensores. El historiador Manuel González Martí, primer biógrafo, coleccionista y admirador sin reservas del pintor, fue probablemente el primero en defender la ejecución inacabada de sus obras de pequeño formato, atribuyéndola a los cambios del referente:

"Y tanta era su honradez de fiel intérprete que al advertir durante su trabajo en un lienzo o en una tabla algún cambio en el natural, sensible a su

¹⁰¹⁶ *Ibíd.*

¹⁰¹⁷ *Ibíd.*, p. 35.

¹⁰¹⁸ *Ibíd.*

exquisita percepción de las cualidades apuntadas de luz, ambiente, etc, quedaba inconclusa la obra"¹⁰¹⁹.

Un par de décadas después, Bernardino de Pantorba resumía el *problema Pinazo* en pocas frases, y apoyaba también la libre ejecución *pinaziana*:

"[...] los cuadros de Pinazo llamaron la atención en Valencia porque a juicio de quienes los miraban sin atreverse aún a admirarlos, "no estaban concluidos". La frase "Pinazo no acaba sus cuadros" empezó a circular por el mundillo artístico y fue extendiéndose con cierto aire despreciativo... Pero, poco a poco, el rumbo universal de la pintura, el triunfo del Impresionismo, la consagración de la técnica suelta, fogosa, rápida, enérgica, la imposición del dibujo sintético, movido, y el éxito del colorido jugoso, rico vibrante... fueron dando la razón y con ella el reconocimiento de su mérito al pintor levantino. Se advierte al punto, sin la menor vacilación; Pinazo es un valiente colorista y, muy a menudo, un luminista brioso. En la pintura valenciana, viene a ser el precursor de Sorolla. Lo mejor de su obra es el acento cromático, la calidad de la materia pastosa, con sabor de buena pintura: pintura de casta española"¹⁰²⁰.

Mas vehemente aún en su defensa ha sido la catedrática Carmen Gracia, de quien retomamos el final de una cita anterior en la que manifiesta que esta factura abocetada o inacabada de Pinazo

"significa el rechazo de un formalismo obsoleto y convencional, así como la aproximación a un nuevo espacio pictórico. Un nuevo paso hacia la liberación de la pintura, [...] semejante a la que se desarrollaría en el siglo XX"¹⁰²¹.

Por su parte, Pérez Rojas y Alcaide optan por una postura equilibrada, y aceptan tanto que "*a Pinazo le costaba acabar sus obras*"¹⁰²², como que el particular *acabado pinaziano* es una de las facetas atractivas de su obra, o de muchas de ellas. Los autores matizan la explicación de González Martí al sugerir que también pudo abandonarlas "*porque no le convencían*"¹⁰²³ o porque creyó que se le había escapado la esencia del motivo que quería pintar. Si el pintor arrastró "*siempre una cierta incomprensión*

¹⁰¹⁹ GONZÁLEZ MARTÍ, 1920, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰²⁰ PANTORBA, Bernardino de: *Actividades Artísticas*. 1941-1942, Sala Gaspar, Barcelona, 1942, pp. 126-127.

¹⁰²¹ GRACIA BENEYTO, 2001, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰²² PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰²³ *Ibíd.*, p. 34.

achacable en parte a ese singular inacabado que le privó de una clientela más numerosa e incluso hizo que se le viera como un artista perezoso"¹⁰²⁴, también es cierto que

"el elevado número de obras calificables de inacabas induce a pensar que [...] llegó a identificarse con esta pintura abierta al futuro; en definitiva, que se trata de una elección consciente que contemplaba cada vez con mayor agrado".

Lo cierto es que desde las afirmaciones de González Martí, de Gracia y de Rojas y Alcaide es inevitable llegar a la idea de que nos referimos en conjunto a lo inacabado en la obra pinaziana cuando sería menester aprender a distinguir lo *abandonado inconcluso* de lo *dejado abocetado*, algo para lo que no parece haber un criterio fidedigno.

Con la figura de Ignacio Pinazo acaba nuestra revisión de la escuela de pintura española previa a la figura de Joaquín Sorolla. El propio Sorolla fue explícito en la influencia de Pinazo en su formación como pintor. Pasamos ahora a resumir las posibles aportaciones, influencias o relaciones de las obras y los artistas que hemos incluido en esta revisión en la trayectoria profesional de Joaquín Sorolla.

Conclusiones parciales.

Como conclusión parcial de las aportaciones de la generación de la Restauración a nuestro objeto de estudio, revisaremos las características más importantes de los pintores señalados, comenzando por la de aquellos de los que se sabe o supone que ejercieron cierta influencia sobre la obra de Joaquín Sorolla, es decir, Antonio Muñoz Degrain, Francisco Domingo, José Villegas, Francisco Pradilla, Emilio Sala e Ignacio Pinazo.

Como hemos dicho, la trayectoria de Antonio Muñoz Degrain no evolucionó desde el academicismo hacia las tendencias más modernas, sino que el realismo y un romanticismo exuberante y fantástico, no academicista, tuvieron protagonismo en toda su trayectoria. Su exaltación del color y de los valores pictóricos comprometen y a la vez complementan en su obra la verosimilitud del conjunto, que a veces es alta, y otras veces muy ajustada. Su *Otelo y Desdémona*, de 1881, recuerda a Rosales, y *Los amantes de*

¹⁰²⁴ *Ibíd.*

Teruel, primera medalla en la Exposición Nacional de 1884, tiene una iluminación efectista que recuerda el empleo entre barroco y naturalista de la luz de los interiores de Fortuny. Esta obra, con incorrecciones de dibujo, muestra una factura muy pictoricista, suelta, jugosa y amplia, muy esbozada en el fondo, con pinceladas empastadas y enérgicas, y zonas sin apenas pintura. Debemos recordar el empleo en esta obra de la técnica que hemos explicado arriba, consistente en la superposición de pinceladas finales sobre un fondo apenas trabajado, que el pintor utiliza de manera certera, y que también Sorolla utiliza en ocasiones. Hemos encontrado empleos de la misma técnica, aunque más moderados que los de Muñoz Degrain, en algunas de las obras que hemos analizado, como en *Interior de una casa de comidas en la playa de Valencia*, de 1903-04; en *Jardines de Carlos V, Alcazar de Sevilla*, de 1910; y en *La Catedral de Burgos nevada*, del mismo año. En sus obras de los últimos años del siglo XIX incorpora a sus paisajes colores intensos, naranjas o violetas, que se mantienen en sus obras más naturalistas de la segunda década del siglo XX. Este empleo de colores muy saturados en paisajes realistas también es característico de Sorolla y otros muchos pintores de la época, empezando por los impresionistas. En nuestros análisis aparece, por ejemplo, en *Cabo de San Antonio, Javea*, de 1905, y en *Cala de San Vicente*, de 1919. Aunque Sorolla nunca fue su discípulo directo, ni cabe hablar de una influencia clara, es muy probable que la actitud de Muñoz Degrain hacia el color y la fogosidad de la ejecución fueran admiradas por el joven, y le influyeran de una manera difícil de precisar.

Francisco Domingo Marqués utiliza en su obra de juventud una gama cromática reducida y una factura sobria y elegante, probables influencias de Rosales y Velázquez. A partir de su establecimiento en París, a mediados de la década de 1870, su técnica se relaciona más con la de Fortuny, con temas ambientados casi siempre en los siglos XVII y XVIII, de un minucioso acabado, pródigo en detalles, progresivamente más coloristas, con un claroscuro luminoso, de luz solar. Con frecuencia su marchante le encargaba las obras detallando los elementos que debían aparecer, y el pintor se limitaba tan sólo a ejecutarlas. También muestran algo de la expresividad de Goya. Sus retratos, sobre todo, se apartan del preciosismo de sus obras más comerciales, y tienen una factura suelta y amplia, muy pictoricista, que muestra similitudes con Goya.

Es necesario para nuestro estudio reseñar la faceta de Domingo como intermediario entre la escena de Roma o París y los jóvenes valencianos. En 1868 Domingo pensionado en Roma, donde se integró en el grupo Rosales, Fortuny, Agrasot, y

otros pintores españoles. El grupo tenía además buenas relaciones con pintores como Morelli y Carolus Duran¹⁰²⁵. Al retornar a Valencia, en 1871 fue profesor en San Carlos. Fueron alumnos suyos, entre otros, Emilio Sala, Ignacio Pinazo, y Juan Peiró. La influencia indirecta del grupo de pintores de Roma, incluidos Rosales, Fortuny, Morelli y Carolus Duran (que estaba entonces en la órbita de Courbet) sobre la escena artística valenciana se puede producir por tanto a través de Domingo, que fue una de las máximas referencias de los jóvenes valencianos en las décadas de 1870 y 1880, sin perjuicio de la existencia de otros cauces.

Con frecuencia se ha mencionado la influencia de la *Santa Clara* de Domingo sobre la *Monja en oración* de Sorolla. Probablemente el joven Sorolla pretendió emular a Domingo, pero la técnica de la *Monja* se basa más en la pincelada fundida, y la de la *Santa Clara* es más suelta, y descansa más en las veladuras.

En nuestras prácticas hemos tomado como ejemplo de la influencia de Domingo sobre Sorolla una obra realizada por el segundo en Roma, *El Fanfarrón*, en la que se aprecia cómo Sorolla utiliza una factura poco habitual en él, que sigue la línea de Domingo. Otras características de cuadro apuntan también en la misma dirección. Además, aunque la influencia de Domingo en ella es menor, hemos analizado también *Niña Ciociara*, en la que aparece una técnica pictoricista empleada por Domingo y otros pintores, consistente en aplicar mancha y dibujo por separado, llegando al punto de que ambos no coincidan. En el cuadro de Sorolla se puede observar en la parte trasera del asiento, por ejemplo. En *Una fiesta bajo Luis XV*, de Domingo, ocurre en sobre todo en la parte inferior.

José Villegas Cordero practicó durante años con éxito los *tableautins* de género, estilísticamente próximos a la obra de Fortuny. A comienzos de la década de los ochenta, en lo que puede considerarse un cambio de etapa, Villegas comenzó a restarle dedicación a la pintura de pequeño formato, para plantearse obras de mayor tamaño y empeño. Desde mediados de los ochenta Villegas fue una figura de referencia para los artistas españoles que se establecieron en Roma, entre ellos Sorolla, y no puede descartarse que el valenciano se acercase a la técnica de Fortuny a través de Villegas.

¹⁰²⁵ GRACIA, 1998, *op. cit.*, p. 92.

Francisco Pradilla que comenzó su formación artística como escenógrafo, tuvo una gran habilidad para trabajar en grandes tamaños, siendo uno de los máximos representantes de la pintura de historia de su generación. Entre sus características, pueden nombrarse -al parecer derivadas de la escuela aragonesa- la tendencia al abocetamiento, la ejecución con pinceladas cortas y rápidas y la aplicación de cantidades generosas de pintura, técnicas todas ellas en las que coincide con Joaquín Sorolla. El valenciano, si bien no fue su discípulo, sí atendió sus consejos en la época en que ambos vivían en Roma, cuando el joven debía pintar su obra de historia definitiva, y Pradilla era uno de los pintores más cualificados del género.

Otra de las características que Pradilla compartió con Sorolla, su dedicación al paisaje, le fue inculcada al aragonés por Carlos de Haes. Como el pintor belga-español, Pradilla solía tomar apuntes *in situ* ante el motivo, y pintar los paisajes de cierto empeño en el estudio. En este punto el planteamiento de Sorolla -y otros pintores de su generación- fue diferente al de los pintores de las generaciones anteriores, pues su práctica del paisaje fue, salvo escasas excepciones, desarrollada al natural, ante el motivo. También tuvo cierta importancia en la pintura de Pradilla el género costumbrista, que desarrolló en escenas de aire libre con profusión de figuras, normalmente no pintadas del natural, ambientadas en general en el mundo rural gallego.

Posiblemente las características que relacionan mejor la obra de Pradilla con la de Sorolla sean la conjunción del realismo, basado en la exactitud de los valores, con la factura suelta, de pinceladas vistas y amplias. Muchos otros pintores de su generación y de las anteriores muestran una ejecución briosa y una factura suelta en algunas de sus obras, pero renuncian a ellas en la mayor parte de su producción. No es el caso de Pradilla, y tampoco el de Sorolla. Aunque no se puede dar por sentada una influencia en este aspecto, consideramos probable que el aragonés reforzase la confianza del valenciano en su factura, y le animase a conservarla. No hemos localizado ninguna obra de Sorolla en que se pueda manifestar una influencia concreta de Pradilla. Como hemos explicado, consideramos que su influencia consistió probablemente en apoyar las propias condiciones del pintor, que eran similares a las del propio Pradilla.

Emilio Sala y Francés, que ganó una primera medalla en la Exposición Nacional de 1878 con *Guillem de Vinatea*, pintó tan sólo otra obra de historia importante, *La expulsión de los judíos de España*, que no tuvo éxito por presentarse cuando ya el género declinaba. Fue gran retratista, y su retrato de María Guerrero niña muestra una factura

muy amplia, de grandes pinceladas, que recuerda inmediatamente la forma de pintar del Sorolla más expresivo. Sin embargo, y pese a la facilidad para este tipo de aplicación que muestra en esta obra, supone una excepción en su trabajo, en el que la ejecución, siendo suelta, no llega a este extremo. Se ha mencionado que Sala, que fue responsable de la formación de Sorolla durante su estancia como pensionado en Roma, contribuyó a que Sorolla limpiase su colorido. Es cierto que el Sorolla juvenil en ocasiones utiliza las tierras y los colores neutros con cierta suciedad, sobre todo en obras descuidadas. Buenos ejemplos de ello son los bocetos *Tres cabezas de estudio* del Museo de Bellas Artes de Valencia, o una de las obras que hemos seleccionado en nuestro estudio, *Niña ciociara*. La contrapartida de estos empleos sucios del color la podemos encontrar, durante los estudios romanos de Sorolla, en las academias de desnudo de 1887 depositadas en el mismo museo, y en la obra *Mesalina en brazos del gladiador*, cuyo empleo del color es limpio y ordenado. Dado que además hay otra obra de cierta similitud pintada por Juan Luna Novicio, entendemos que se trata probablemente de un ejercicio con modelo en la Academia, y que tal ejercicio tenía como supervisor a Emilio Sala.

Ignacio Pinazo tuvo en Francisco Domingo la primera influencia de un pintor coetáneo, que se materializó sobre todo en la desenvoltura de la ejecución, pero también la aplicación de detalles de colores puros en las luces, y la inclusión de detalles o asuntos anecdóticos. También recibiría las influencias de otros dos pintores españoles coetáneos, Fortuny y Rosales. Del primero derivan el empleo de los apuntes de pequeño formato, y posiblemente los valores lumínicos y cromáticos. Del segundo, la defensa radical de un acabado no convencional, que termina siendo central en la obra pinaziana. Su viaje a Italia contribuye a desarrollar su interés por el paisaje, que se acrecienta desde que adquiere su casa en Godella hasta eclipsar, en sus últimos años, el resto de su producción, incluido el género del retrato, en el que había destacado entre el resto de los pintores españoles.

Son características de la pintura de Pinazo la paleta clara, la atracción por la representación de la luz solar de exterior; la técnica pictoricista; el abandono de la representación basada en la perspectiva; el juego demostrativo con la materia pictórica, a veces con fuertes empastes; una factura basada en la preponderancia de la pintura directa, opaca, pero que no se limita a ella; un repertorio gestual de una riqueza extraordinaria, desde la delicadeza de los detalles minúsculos hasta gestos amplios muy amplios; el

empleo de la espátula, la tendencia al abocetamiento, dejar parte de la base descubierta; y la renuncia al acabado y al ilusionismo.

Además de la evidente relación de todas las características anteriores con la obra de Sorolla, que participa de ellas en una u otra medida, queremos relacionar cuatro cuestiones en concreto. Una de ellas, el empleo del dibujo para delimitar la forma al final del proceso, en lugar de hacerlo en el encaje inicial. Es característico de las técnicas pictoricistas el definir y concretar con el proceso avanzado. Lo hacía Domingo, lo hacía Pinazo, y también lo hacía Sorolla. En general, Domingo y Sorolla lo hacían mediante la mancha. Pinazo lo hacía también mediante la mancha, pero además era muy proclive a hacerlo mediante la adición de un trazo de perfilado a mitad o al final del proceso. Como ejemplo de esta técnica pinaziana, hemos incluido en nuestras prácticas la obras *Procesión en Valencia*, de 1882-84, una obra absolutamente pinaziana; y *Niña ciociara*, de 1887-89, en la que se puede ver también este empleo. Otras características de Pinazo aparecen también en Joaquín con una bola, de 1894.

Otra cuestión que no queríamos dejar pasar sin señalar, aunque sea común en muchos pintores, es la diferencia de tratamiento entre el rostro, la figura, y el fondo en los retratos. En el caso de Pinazo, que limita mucho su tendencia al abocetamiento y lo inacabado en los retratos de encargo, puede verse en ocasiones la impronta de su manera más experimental en partes secundarias de la obra, sobre todo en los fondos, como ocurre en su *El Retrato de Alfonso XIII*¹⁰²⁶. La diferencia de tratamiento aparece también en varios de los cuadros que hemos analizado en nuestro estudio, como en *Clotilde García del Castillo*, de 1890; y en *Payesa mallorquina*, de 1919.

Otra cuestión fundamental, en la que el caso Pinazo es emblemático, quizá único, es el problema del acabado o, como hemos escrito anteriormente, lo *abandonado inconcluso* frente a lo *dejado abocetado*. Y, yendo más lejos aún, la satisfacción del pintor con lo uno o lo otro, y su consideración de tan sólo una, o de ambas, como obras de arte con un final cerrado y dignas de ser expuestas. Aunque el asunto es crucial en Pinazo, también lo es en menor medida en la obra de otros pintores, como Sorolla. De alguna manera, una obra de arte es una afirmación de su autor acerca de qué es el arte, o cómo puede ser. Desde este punto de vista, como estudiosos o como aficionados no deberíamos arrogarnos el derecho a decidir qué es lo que queda fuera o dentro de estas afirmaciones, de este corpus de un artista digno de tenerse en cuenta como arte. A

¹⁰²⁶ 1901, Valladolid, Capitanía General.

menudo se ha utilizado la firma del artista como criterio, pero obviamente, por poderoso que sea, es tan sólo un indicio. Consideramos que todo avance que pueda hacerse en la resolución del problema de lo acabado en Pinazo será también útil y aplicable en Sorolla, y en muchos otros pintores.

Para terminar con la figura de Pinazo, se ha señalado, y lo hemos recogido más arriba, el hecho de que en su pintura la técnica del apunte, e incluso su planteamiento, cambian de escala para pasar a dar forma al gran formato¹⁰²⁷. No se trata de una técnica propia de Pinazo, el cambio de la escala adecuada para un motivo o para un tratamiento son característicos de los movimientos innovadores del siglo XIX. Pero desde luego, es una técnica muy representativa de la obra de Pinazo, y también Sorolla la practica en su pintura.

En el resto de los pintores que hemos reseñado, los más alejados de la estética de Sorolla son Manuel Domínguez Sánchez, pasa de un estilo arcaizante y purista en su juventud, a planteamientos relacionados con el *Testamento* y la *Lucrecia* de Rosales, para terminar practicando un decorativismo pompier. José Nin y Tudó, Virgilio Mattoni, Salvador Martínez Cubells, realizan también un tipo de pintura que puede relacionarse con la de la primera generación de la pintura de historia.

Mayor realismo y soltura emplean pintores como Francisco Javier Américo que evolucionó desde un romanticismo academicista, a estilos más contemporáneos, y cuya pintura de historia es teatral y efectista, con un claroscuro y un colorido verosímiles; Alejandro Ferrant, que conjugó el estilo monumental de Rosales con la riqueza de pincelada de Fortuny, con dominio del claroscuro y del color, Ricardo Villodas, Antonio Casanova y Estorach, que realizó pintura de género con empleo frecuente de lo anecdótico; Casto Plasencia, que produjo sus mejores obras en el género del paisaje; y José Moreno Carbonero, practicante de un eclecticismo realista con muy buen manejo del claroscuro y la factura. La pintura de todos ellos constituye la escena en la que se forma el joven valenciano, y con seguridad éste presta buena atención a la obra de todos ellos en las Exposiciones Nacionales. Aunque no quepa destacar por parte ninguno de ellos una influencia especial en la obra de Joaquín Sorolla, forman parte de lo que podríamos definir como el conjunto influencias ambientales de la juventud del pintor

¹⁰²⁷ PÉREZ ROJAS-ALCAIDE, 2001, *op. cit.*, p. 32.

valenciano. Con este grupo de pintores acaba nuestra revisión de la escuela de pintura española previa a la figura de Joaquín Sorolla.

1.1.6. Conclusiones generales de la escena pictórica española en el siglo XIX

En las páginas precedentes hemos recorrido las tendencias más importantes de la pintura de nuestro país en el siglo XIX. Hemos primado, como advertíamos en la introducción de esta contextualización de la pintura española, aquellos movimientos y pintores que consideramos necesarios para explicar la eclosión de la escuela valenciana del último tercio del siglo, y para el surgimiento de la figura de Joaquín Sorolla dentro de ella. Simplificando al máximo, podría decirse que hay, en esta historia que hemos trazado, elementos que frenan la irrupción y la expansión de las características propias de esta escuela, y elementos que potencian el desarrollo de estas características. Entre los primeros, los que obstaculizaron las características que acabarían definiendo a la escuela valenciana, habría que mencionar sobre todo la enorme influencia de los ambientes oficiales de la capital de España. Entre ellos, el clasicismo del primer tercio del siglo, que desde Madrid se expandió al resto del país; el romanticismo oficial madrileño; y, más tarde, la herencia academicista de ambos movimientos, que a través de la pintura de historia, de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y de los encargos públicos, tuvo una enorme influencia en el mantenimiento de una pintura academicista y normalizada en la escena nacional. En el otro sentido, aquellas tendencias o pintores que favorecieron las características que definieron la escuela valenciana de l último tercio del siglo XIX, que son también las de la juventud de Joaquín Sorolla, deben mencionarse el costumbrismo romántico de los focos andaluz y madrileño; la figura de Rosales; la de Fortuny; los paisajistas realistas, especialmente Carlos de Haes; y a algunos de los pintores de la generación de la restauración, especialmente a Muñoz Degrain, Francisco Domingo, Francisco Pradilla, Emilio Sala e Ignacio Pinazo.

Como hemos dicho, esta separación entre los unos y los otros es una simplificación, y como tal debe entenderse. Aún podríamos llevar esta simplificación más lejos, hasta adentrarnos en el error histórico, si consideramos como influencias de la escuela valenciana o de Sorolla tan sólo a los elementos que jugaron a favor de sus características. El ámbito artístico valenciano en el que Sorolla se forma, y que define en

buena medida su actitud ante el arte, es heredero de toda una serie de tensiones e influencias que definen sus condiciones y su idiosincrasia. El que los pintores valencianos prefieran una opciones que otras no quita para que todas ellas les influyan en alguna medida. Hay otras simplificaciones que pueden dar lugar a visiones falseadas. Citaremos aquí dos de ellas. La primera es la que considera que la escuela española era o es esencialmente pictoricista y realista, y que el clasicismo y su herencia academicista fueron una influencia extranjera que impidió el desarrollo de nuestro genio nacional desde Goya en adelante. Esta simplificación aparece aludida de forma constante en la bibliografía del siglo XIX hasta hace muy poco tiempo en que algunos autores la han cuestionado (" una pretendida tradición hispana inventada *a posteriori*"¹⁰²⁸). La segunda simplificación, que también puede confundirnos, es que las tendencias pictoricistas y realistas fueron intrínsecamente modernizadoras, en tanto que las clasicistas y las representadas por el romanticismo hegemónico fueron intrínsecamente reaccionarias y contrarias a la modernización de la escena artística española. La discusión de estas dos últimas simplificaciones escapa de los límites de nuestro estudio, por lo que consideramos necesario apartarlas de nuestro itinerario, tras haberlas consignado. La otra simplificación, con la que hemos comenzado el párrafo, sí entra inevitablemente en nuestro recorrido, y debemos dedicarle algo más de atención. Volvemos por tanto a ella.

Hemos sugerido que la escena artística valenciana en la que crece Joaquín Sorolla es heredera de las tendencias que favorecieron el desarrollo de las características que la diferencian de otros ámbitos coetáneos de la realidad española; pero que también las tendencias que obstaculizaron estas características ejrcieron su influencia. Vamos a apuntar aquí tan sólo un ejemplo, relacionado con el empleo del color. Como hemos visto, la escena valenciana se destacó entre las más activas del conjunto nacional en el último tercio del siglo XIX , y los éxitos de los pintores valencianos en las Exposiciones Nacionales son un indicio fidedigno de esa situación. Lo escribió entonces el crítico Pelegrín García: "*Buena prueba de ello es el número de pintores valencianos que ha obtenido los honores en el certamen*" ¹⁰²⁹, y otros muchos lo han escrito después. Podemos suponer que parte del éxito mencionado se debe a características como la ejecución pictoricista, el naturalismo, o el atractivo empleo del color entre los pioneros de esta eclosión. Sin embargo, debemos observar que la *Santa Clara* de Francisco Domingo, uno de los hitos fundamentales de la escuela valenciana en las Exposiciones Nacionales

¹⁰²⁸ ARIAS ANGLÉS, 1999, *op. cit.*, p. 198.

de la época, es un cuadro casi monocromo, pintado tan sólo con negro, blanco y una parte de los colores tierras, no todos. Esta reducidísima gama cromática fue relacionada entonces con la pintura barroca española. Esta identificación de la escuela española con los colores tierras y neutros parece haber tenido su correspondencia en buena parte de la pintura de juventud de Domingo, aunque no llegase con frecuencia al extremo de la *Santa Clara*. Pues bien, sin negar la influencia del siglo XVII español en esta reducción cromática, es un hecho incuestionable que el colorismo estaba muy mal visto en el ámbito del academicismo madrileño del XIX, al menos durante las décadas en que Federico de Madrazo fue su figura más poderosa. Además, desde este ámbito se propugnaba la imagen de una escuela española parca en colores. Consideramos que la identificación de Domingo con la escuela española a través de la paleta basada en los tierras estuvo muy influida por la herencia del romanticismo oficial, que había favorecido la mesura en los colores en la pintura española desde los tiempos de Esquivel. Pues bien, parcos en colores fueron también los inicios de Ignacio Pinazo, y los de Joaquín Sorolla, y ambos tuvieron una reconocida influencia del joven Francisco Domingo. Sorolla y Pinazo fueron grandes coloristas, y lo fueron desde jóvenes, pero utilizaron con frecuencia la paleta de los tierras. Pinazo alternó cuadros basados en los tierras con otros con preponderancia de colores saturados a lo largo de toda su trayectoria. Sorolla utilizó una paleta basada en los tierras hasta la primera mitad de la década de 1890. Y sólo utilizó una paleta basada en los colores saturados desde 1900 aproximadamente, es decir, en plena madurez. Desde luego, puede objetarse que si Domingo, Pinazo o Sorolla tuvieron gran estima por la gama de los tierras y los neutros no fue por la herencia del romanticismo académico, sino por la de la escuela española del siglo XVII. Pero para ello es necesario olvidar los verdes, los carmines, los azules y los naranjas del Greco, por ejemplo, y los rosas de Velázquez. Un olvido que fue frecuente en el romanticismo del círculo de los Madrazo. Valga el argumento del color como ejemplo, aunque haya otros posibles.

Se ha escrito en muchas ocasiones que en la etapa formativa de Sorolla en Valencia, en la primera mitad de la década de 1880, los jóvenes pintores de la ciudad pintaban siguiendo la referencia de la obra de Francisco Domingo, y el propio Sorolla así lo manifestó. No obstante, consideramos que, aunque la presencia de Domingo fue

¹⁰²⁹ Citado en PÉREZ ROJAS, 2009, *op. cit.*, p. 145.

patente, las mayores influencias fueron indirectas, de Eduardo Rosales, de Mariano Fortuny, y de Carlos de Haes. Ellos aportaron a la escuela valenciana buena parte de las características de la actualidad artística de París y Roma. En efecto, características propias del realismo de Courbet, de la pintura de Meissonier, de la escuela de Barbizon, de los *macchiaioli*, de Morelli y los pintores napolitanos, llegaron a Valencia a través de la influencia de esos tres pintores. Aunque en la ciudad se pudieran identificar algunas de estas características con la obra de Domingo, Agrasot, y otros; los pintores que las canalizaron e incluyeron en la pintura española fueron, ya lo hemos dicho, Rosales, Fortuny y Haes. De igual manera que José Madrazo, Juan Antonio de Ribera y José Aparicio introdujeron el neoclasicismo a España; que Federico Madrazo, Carlos Luis de Rivera, Lorenzale y otros introdujeron en nuestro país su versión del romanticismo internacional; Rosales, Fortuny y Haes introdujeron aquí las innovaciones de los pintores y movimientos internacionales citados. La escena madrileña aprovechó bien las enseñanzas de Haes, pero no tanto las de Fortuny. Consideramos que la influencia conjunta e indirecta de los tres grandes maestros españoles del comienzo de la segunda mitad del siglo fue más significativa en Valencia que en cualquier otro lugar de España. Igualmente, consideramos que esta confluencia originó el auge de la escuela valenciana del último tercio del siglo XIX, y favoreció la orientación del joven Sorolla hacia una pintura realista; de factura suelta y abocetada, aunque no exenta de virtuosismo; y fuertemente inclinada a la copia del natural y del exterior.

1.2 Movimientos y artistas franceses con posible influencia en la pintura de Joaquín Sorolla.

Una vez revisada la escena de la pintura española de los dos últimos tercios del siglo XIX, que constituye el ambiente en el que comienza a pintar Joaquín Sorolla y en el que asume las líneas generales de su orientación estética, pasamos a revisar ahora algunos aspectos de la escena pictórica francesa. Entendemos que trazar aquí una descripción tan detallada de esta escena como la que hemos realizado de la escena española no es necesario. Hemos descrito al comienzo de nuestro estudio la relación entre el academicismo y el romanticismo, así como de los movimientos innovadores derivados del segundo. Consideramos que, tras esa descripción general, que estaba referida sobre todo al academicismo francés, ha sido suficiente con la descripción del contexto academicista español para entender o valorar la influencia que ambos tienen en nuestro objeto de estudio. Por este motivo, dedicaremos esta segunda parte de nuestro estudio no al contexto completo de la escena francesa, sino tan sólo a algunos pintores innovadores considerados especialmente influyentes en el desarrollo de la pintura en el siglo XIX. Comenzaremos por la figura de Corot, en cuya pintura se pueden percibir elementos de la pintura clasicista o academicista, pero también de la pintura romántica, e incluso del realismo. En cierto modo, cabe ver a Corot como un precursor del realismo en algunos aspectos, y su figura es muy importante en el desarrollo de la escuela de Barbizon, que tiene una honda repercusión en el paisaje realista español desde la mitad del siglo. Tras la figura de Corot, revisaremos las sucesivas tendencias derivadas del romanticismo: el realismo, el naturalismo y el impresionismo. Trazar las diferencias entre unas y otras no es sencillo, y en parte puede considerarse que todas ellas mantienen algo del romanticismo, así como puede considerarse que el impresionismo es todavía una faceta del realismo o del naturalismo. Es significativo que en el libro *El Realismo*¹⁰³⁰, que la historiadora Linda Nochlin dedica a esta tendencia, cite con gran frecuencia como ejemplo las obras de Manet, de Degas y de Monet.

Desechada la idea de hacer una amplia panorámica de artistas franceses similar a la realizada en el contexto español, la selección de artistas que hemos incluido en esta parte de nuestro estudio se basa en la importancia que se les concede en la mayor parte de la bibliografía consultada. A la hora de seleccionar los artistas y aspecto más relevantes

¹⁰³⁰ NOCHLIN, Linda: *Realism*, 1971; *Realismo*, trad. esp. José Antonio Suárez, Madrid, Alianza editorial, 1991.

de los movimientos o tendencias citados, los libros que más hemos utilizado han sido, además de *El Realismo*, de Nochlin, que acabamos de citar; *Romanticismo y Realismo*¹⁰³¹, de Charles Rosen y Henri Zerner; *El impresionismo*¹⁰³², de John Rewald; y *El impresionismo: la visión original*¹⁰³³, una antología de textos coetáneos a cargo de Guillermo Solana. Además de estos tratados, de carácter histórico, hemos utilizado ampliamente el libro *Técnicas de los impresionistas*¹⁰³⁴, de Anthea Callen, dedicado a la técnica de los artistas de innovadores desde Courbet en adelante, para revisar y resumir sus características técnicas y recursos.

Comenzamos, pues, por la figura de Corot, para después continuar por los representantes más importantes del realismo y el naturalismo, y más tarde por los impresionistas.

Características de Corot.

La pintura de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) en el género del paisaje constituye un eslabón entre el clasicismo de Valenciennes y la actualidad rural de los pintores de la escuela de Barbizon, aunque está mucho más cerca de estos últimos que del primero. De hecho, puede considerarse uno de los fundadores de esta escuela, aunque quizá sea más correcto considerarle el precursor inmediato. Además, es un referente para las generaciones siguientes, y dirigió y animó a muchos artistas jóvenes, como los impresionistas Camille Pissarro (1830-1903) y Berthe Morisot (1841-1985).

Corot se formó en la tradición paisajista clásica, pero abandonó el método tradicional del *chiaroscuro*¹⁰³⁵. Los follajes, las praderas y las malezas de Corot son muy característicos en su pintura, y a la vez recuerdan a la escuela inglesa por su pincelada suelta pero sin *bravura*, en la línea de Gainsborough o Reynolds¹⁰³⁶.

¹⁰³¹ ROSEN, Charles; y ZERNER, Henri: *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*, 1984, Viking Penguin; *Romanticismo y Realismo, los mitos del arte del siglo XIX*, trad. esp. Pilar Vázquez, Madrid, Hermann Blume, 1988.

¹⁰³² REWALD, John: *Histoire de l'impressionnisme*, 1972; *Historia del impresionismo*, trad. esp. Josep Elías, Barcelona, Seix Barral, 1972, (2ª ed.), 1981.

¹⁰³³ SOLANA, Guillermo (ed.): *El impresionismo: la visión original, Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, trad. esp. Guillermo Solana, Madrid, Siruela, 1997.

¹⁰³⁴ CALLEN, Anthea: *Techniques of the Impressionists*, Londres, Reino Unido, QED; *Técnicas de los Impresionistas*, trad. esp. Juan Manuel Ibeas, Madrid, Tursen/Hermann Blume, 1996.

¹⁰³⁵ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰³⁶ Esta y otras descripciones de la técnica de Corot se basan en nuestras observaciones directas de las obras: (1) *La Levée des filets*, El levantamiento de las redes, 1871, 66 x 81,5 cm, RF 1797, Orsay; (2) *Le matin: gardeuse de vaches*, sin fecha (o 1865-70), 109 x 116 cm, RF 1792, Orsay; (3) *Une matinée. La*

Corot desarrolla en el género del paisaje tanto a través de evocaciones clasicistas - algunas con personajes mitológicos- como con paisajes más o menos contemporáneos, pintados en estudios del natural o recreados en estudio. Los estudios del natural realizados durante su viaje a Italia son citas imprescindibles en la historia de la pintura al aire libre, aunque es preciso tener en cuenta que para Corot los trabajos del natural tuvieron siempre carácter de ejercicio o de preparación para las composiciones de estudio, idealizadas. Además de los paisajes, Corot destacó como pintor de figuras femeninas de tamaño pequeño o medio.

Corot prefería plantear en sus paisajes temas distantes para evitar un exceso de detalles y potenciar el efecto general, que consideraba sobre todo desde el punto de vista del claroscuro¹⁰³⁷, aunque sin desdeñar las características cromáticas. Dado que Corot valoraba los paisajes realizados en estudio por encima de los estudios al natural, su forma principal de abordar la composición era la disposición de elementos, aunque suponemos que en sus estudios del natural primaba la selección de fragmentos. En relación a este procedimiento compositivo de hallazgo y selección, y relacionada también con la visión general que hemos recogido, una conocida máxima suya, "*siempre las masas, el conjunto, lo que salta a la vista. Nunca pierdas la primera impresión, que es la que te ha conmovido*"¹⁰³⁸, anticipa el planteamiento de los impresionistas.

En algunas de sus obras pueden verse puntos de vista relativamente bajos, en los que el pintor debe alzar levemente la mirada en contrapicado, como en algunas copias del natural de desmontes¹⁰³⁹, y también hay creaciones pintadas desde picados no muy pronunciados.

Encontramos en su obra composiciones con horizontes altos, horizontes situados en el centro del cuadro, y también a la altura de la división del tercio inferior, sin que sea posible asegurar cuál se da con más frecuencia. Hay en muchas de sus composiciones un orden asimétrico, en el que la lejanía se abre tan sólo en uno de los lados del cuadro, contrapuesta a algún elemento de gran tamaño que llena el lado opuesto de la composición.

danse des nymphes, salon 1850-51, 97 x 130.5 cm, sin firma, Orsay; (4) *Le soir. Tour lointaine*, panneau decoratif, firmado en esquina inferior derecha con sombra, 107.5 x 115 cm, c 1865, RF 1793, Orsay; (5) *Une nymphe jouant avec un amour*, 76 x 56.9 cm, c. 1870, firmado en la esquina inferior izquierda con color blanco sucio, RF 1782, Orsay; y, en menor medida, en las observaciones sobre fuentes fotográficas.

¹⁰³⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰³⁸ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁰³⁹ Corot, sf, *Fontainebleau, Sommet de carrière boisee*, subastado Sotheby's, 8 nov 2013; y Corot, *Cantera de la Chaise-Marie, Fontainebleau*, Gante, Museo de Bellas Artes.

Los paisajes de Corot representan con mucha frecuencia vistas que se extienden desde un término medio situado a varios metros de distancia hasta el infinito, una característica de la pintura tradicional de paisajes que las generaciones siguientes no tardaron en eliminar. Sin embargo, el propio Corot, en los paisajes de desmontes citados, muestra también esta característica de los innovadores consistente en obstaculizar el alejamiento de la mirada del espectador¹⁰⁴⁰. Aunque sus paisajes no son muy ilusionistas, en la medida en que el espectador acepta como válido o verosímil su nivel de iconicidad, puede aceptar también que hay ilusión espacial.

Su pintura no suele plantear al espectador tensión alguna entre la representación espacial y los valores superficiales, pues normalmente estos no tienen una presencia significativa en sus obras.



Camille Corot, *La levée des filets*, 1871,
óleo sobre lienzo, 66 x 81 cm,
París, Musée d'Orsay.

Es bien conocido que Corot pintaba sus obras de paisaje en el taller a partir de estudios y dibujos previos, por lo que no hemos considerado necesario documentar este hecho. No tenemos información acerca de los dibujos iniciales en las pinturas de Corot, ni tampoco de dibujo de partes concretas después de que empezase a aplicar la pintura.

En los lienzos de Corot que hemos analizado, hay una preferencia clara por las tramas de grano fino. No tenemos información bibliográfica acerca de los fondos en los cuadros de Corot, y en ellos la pintura suele tapar la base por completo, por lo que resulta difícil hacer estimaciones. Tan sólo en uno de los analizados a simple vista hemos podido percibir con cierta seguridad la apariencia de la base, de tono gris medio¹⁰⁴¹. Por

¹⁰⁴⁰ Observación propia basada en reproducciones fotográficas.

¹⁰⁴¹ *La Levée des filets*, *El levantamiento de las redes*, 1871, 66 x 81,5, RF 1797, París, Museo de Orsay. Observación nuestra.

el contrario, en muchos pequeños apuntes y estudios, la capa pictórica no cubre con tanto esmero el soporte, y se adivina en ellos el empleo de bases claras, blancas o blanquecinas.

Aunque no hemos pretendido estudiar el tipo de pinceles que emplea Corot, hemos observado, entre ellos, algunos finos, de 2 a 3 mm de pelo suave; y otros de 8 mm a 10 mm de grosor con pelo duro de cerda¹⁰⁴². En los cuadros que hemos analizado no hemos detectado el uso de otros instrumentos para aplicar la pintura, por lo que suponemos que su empleo de la espátula en el lienzo debía ser escaso. Contemplamos, sin embargo, la posibilidad de que algunas manchas de pequeño tamaño no correspondan a pinceles finos o a fragmentos de pinceladas arrastradas, sino a frotados con espátula poco cargada de pintura. Sin embargo, sí hemos detectado rayados con el rabo del pincel, que parecen sugerir una realización en pocas sesiones¹⁰⁴³.

Los pigmentos que hemos detectado en los cuadros de Corot analizados son blanco de plomo, negro, ocre amarillo, tierra de Siena natural, tierra roja, tierra sombra, carmín, bermellón, amarillo de cromo u otro de apariencia similar, verde de cromo y azul de Prusia. Sin embargo, la lista puede ser engañosa, porque de ellos, el negro, la tierra roja, el bermellón, el carmín y el amarillo los usa en poca cantidad, y no en todos los cuadros. Su paleta es muy reducida, quizá la más breve de todas las empleadas por los pintores que hemos analizado.

Claroscuro.

De acuerdo con Callen, Corot, pese a su formación en la tradición clásica, abandonó el método del claroscuro, con sus luces y sombras amortiguadas y rechazó también las sombras intensas de los pintores románticos¹⁰⁴⁴. En lugar de las sombras transparentes del claroscuro, Corot eligió sombras opacas como los maestros neoclásicos¹⁰⁴⁵, e incluyó blanco de plomo en las mezclas de las sombras¹⁰⁴⁶, algo que harían más tarde otros pintores innovadores, como Manet y los impresionistas. En conjunto, la obra paisajista de Corot tiene una tonalidad clara, debido a la adición de blanco en la mayor parte de las mezclas¹⁰⁴⁷. Aunque no hemos encontrado referencias

¹⁰⁴² *Ibíd.*

¹⁰⁴³ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁴ *Ibíd.*, p. 26.

¹⁰⁴⁵ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁰⁴⁶ Usó del blanco de plomo en las sombras, preocupado por representar los efectos reales de la luz al aire libre. Por esta causa, sus paisajes presentan un efecto de luminosidad plateada, en vez de las sombras y luces amortiguadas, típicas de los paisajes académicos pintados en interior, o de las fuertes sombras de los paisajes del Romanticismo. CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁴⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 17.

relativas a Corot, es conocido que en la trayectoria de los *macchiaioli* ejerció una influencia notable la aparición del espejo negro, un pequeño espejo oscuro y convexo que permitía a los pintores ver el referente reflejado en pequeño tamaño y con los valores de clarooscuro muy simplificados. La visión del referente en pequeño tamaño y con los tonos simplificados permitiría a los pintores estudiar con mayor facilidad la composición de sus obras, detectando problemas que pasaría inadvertidos al natural. Además, durante la ejecución de la obra el espejo negro permitiría aplicar con exactitud una escala de tonos adecuada y bien valorada. De acuerdo con la historia, el espejo negro, y el *ton gris* que en él aparecía, fue una innovación de la escuela de Barbizon, que De Tivoli y Altamura descubrieron en el viaje que realizaron a la Exposición Universal de París en 1855, y llevaron de vuelta a Florencia, donde lo enseñaron a sus compañeros¹⁰⁴⁸.

Color.

En los cuadros de paisajes pintados en interior el cromatismo más común es frío y relativamente poco saturado, dentro de un rango que va desde el verde de cromo al gris azulado, con predominio de los verdes, los azules de Prusia, y los grises. Este cromatismo general, unido a la claridad de sus paisajes, y a algunos brillos de las hojas aclarados con blanco sin adición de amarillo, da como resultado un efecto plateado, al que tampoco es ajena la escuela inglesa. En otras ocasiones, relativamente frecuentes, la tonalidad es más cálida, gracias a la aparición de ocre y tierras de Siena natural en la armonía general¹⁰⁴⁹. Los estudios realizados en exterior suelen tener también un cromatismo más dorado. Con unas armonías u otras, en la pintura de Corot suele haber una economía cromática máxima, con grises, tierras, verde de cromo, azul de Prusia y blanco. A esta gama añade en ocasiones detalles en otros colores. Como ejemplo, hemos observado la aparición de bermellón en toques de pocos milímetros cuadrados en detalles, frecuentemente en figuras. La aparición de manchas de rojo saturado de tamaño relativamente pequeño fue, de todas formas, un recurso empleado en la pintura de todo el siglo XIX por pintores de todas las tendencias¹⁰⁵⁰. En los paisajes, Corot suele mezclar blanco con la mayor parte

¹⁰⁴⁸ LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, *op. cit.*, p. 97 y ss.

¹⁰⁴⁹ Por ejemplo, en *Le matin: gardeuse de vaches*, sin fecha (o 1865-70), 109 x 116 cm, RF 1792, París, Museo de Orsay. Observación nuestra.

¹⁰⁵⁰ Por ejemplo, Muñoz Degrain, en el *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*, de 1866, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4518, utiliza el efecto del toque rojo en la vestimenta del guarda. En pleno romanticismo, Esquivel utiliza el recurso, por ejemplo, en dos cuadros emparejados, los retratos *Rafaela Flores Calderón* y *Manuel Flores Calderón*, en Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4301 y P-4302, respectivamente.

de los colores¹⁰⁵¹, por lo que muestran una tonalidad general clara, aunque también es propenso a dejar algunas zonas oscuras que potencian por contraste el efecto de la claridad.

Recursos y desarrollo del cuadro.

En sus representaciones de los términos lejanos, Corot prefiere realizar los términos lejanos con pintura directa opaca o poco translúcida que recurrir al *sfumato* basado en las veladuras, una técnica que decía ya en la generación de paisajistas clasicistas del siglo XIX, que optaba por una solución intermedia. Corot a veces opta por soluciones intermedias, con capas parcialmente translúcidas de colores neutros o claros, y otras utiliza pintura opaca del todo, en una suerte de *pseudosfumato*¹⁰⁵². En los términos cercanos, y en los cuadros de realización más o menos prolongada, Corot utiliza para los follajes un sistema consistente en dos fases bien diferenciadas. La primera fase consiste en una mancha en tierras o grises diluidos. La segunda fase consiste en la aplicación sobre esta mancha de toques con verde de cromo y verde de cromo mezclado con blanco. Dentro de esta segunda fase puede haber varias capas de pintura, y a menudo las últimas consisten en la adición de hojas aisladas en tonos que destacan sobre el resto, normalmente en tonos muy claros, aunque también añade hojas con tonos muy oscuros. La primera mancha, además de al follaje, también está dedicada a los demás elementos del cuadro, normalmente sin mucha diferenciación cromática, salvo al cielo. Según nuestras observaciones, Corot pinta los cielos en sesiones diferentes que los elementos terrenales, sin que se mezclen los colores de lo uno con lo otro: En ocasiones las capas de los árboles montan sobre las claridades de los cielos, y otras veces las claridades del cielo se añaden sobre las masas vegetales para que tengan un aspecto más abierto, menos apelmazado, simulando que la luz atraviesa zonas menos densas de vegetación; y tanto en un caso como en el otro, los solapamientos se producen sobre pintura seca, sin que haya mezclas de los colores *celestes* con los *terrestres*. Cuando los paisajes albergan figuras o elementos arquitectónicos de pequeño tamaño, éstos suelen incorporarse a mitad del proceso, o incluso en las sesiones finales, como ocurre con frecuencia con algunas embarcaciones y buena parte de las figuras en los cuadros de Canaletto y Guardi. Por

¹⁰⁵¹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁵² Por ejemplo: línea de azul de Prusia mezclado con sombra y blanco en la línea del horizonte, a la izquierda. *La Levée del filets, El levantamiento de las redes*, 1871, 66 x 81,5 cm, RF 1797, París, Museo de Orsay. Observación nuestra.

supuesto, cuando los elementos arquitectónico o las figuras tienen una presencia importante en la imagen, su ejecución es paralela a la del resto del paisaje.

El desarrollo anterior, planteado como capas o fases bien definidas y hasta cierto punto desligadas entre sí, tiene algo de sistemático y de aprovechamiento del trabajo. Puede verse con mayor o menor claridad en sus paisajes de realización dilatada a lo largo de muchas sesiones, normalmente más de diez, aunque debemos tomar esta cifra como una estimación orientativa. Las capas están más desligadas entre sí, se muestran más y muestran más la función de cada una desde la década de 1860. Los paisajes anteriores, y más aún cuando se acercan a temas mitológicos, inciden más en las etapas centrales del desarrollo, ocultando la mancha inicial y haciendo que las características de las últimas sesiones aparezcan desde antes, alargando el acabado y aumentando los detalles. Los pequeños apuntes en exteriores tienen una realización diferente, mucho más rápida; probablemente estén ejecutados *alla prima* en una sola sesión, en húmedo sobre húmedo. En cuanto a sus cuadros de figuras -que no hemos analizado-, tampoco aparece con claridad el sistema de trabajo descrito arriba. Aunque probablemente haya también una mancha inicial, un desarrollo central de definición de las formas, del modelado, el color y el claroscuro, y una etapa final dedicada a los detalles, el proceso no parece tan automático, y las capas están más cuidadas y más ligadas entre sí. También es cierto que en los cuadros de figuras ocurre en mayor medida que las capas superiores tapan las anteriores y las ocultan, por lo que mantenemos nuestra opinión al respecto como meras suposiciones.

Aunque no se puede hablar de la pincelada en general en el conjunto de la obra paisajística de Corot, consideramos que sí pueden destacarse algunas tipologías importantes en el conjunto. Cabe hablar, por ejemplo, de una aplicación mesurada de la pincelada vista que suele corresponder con elementos cuya representación coincide en tamaño con el del toque. El mejor ejemplo es el de las hojas sueltas del follaje, que representan la inmensa mayoría de la pincelada vista del pintor. Pero la casuística es muy amplia. Otro de los grupos importantes de pinceladas, aparte del de las hojas, es el de las pinceladas de detalles finales, en pequeño tamaño, que suelen estar realizado con los mencionados pinceles de pelo suave, de 2 ó 3 mm de diámetro, y que a veces tiene forma de línea, otras veces son puntuales, y en muchas ocasiones tienen la forma del detalle a representar. Otro de los grupos que aparecen con frecuencia son las pinceladas vistas en las formaciones nubosas de los cielos. Como en el caso de las hojas, esta gestualidad pasa desapercibida, por corresponderse con las distintas partes de las nubes. Otro de los

empleos fundamentales de la pincelada en Corot es la de las masas emborronadas, en la que el pintor restriega el pincel de cerda apretándolo despeinado contra el lienzo, en movimientos más o menos circulares o caóticos, no lineales. Es un tipo de aplicación característica de las primeras manchas de follaje, pero también la emplea en otras ocasiones. Otras pinceladas que hemos detectado, de menor importancia, son los arrastrados, que emplea, por ejemplo, en la representación de corrientes acuáticas. También, aunque aparecen en una pintura decorativa, hemos observado algunas pinceladas que consideramos raras en su producción, de gran tamaño, llegando incluso a los quince centímetros de longitud. En general, consideramos que sus pinceladas son bastante descriptivas, aunque tampoco pretenden el menor virtuosismo en este sentido, pues no deja de utilizarlas con soltura y libertad.

La densidad con la que aplica la pintura es poco llamativa, y poco reseñable, no aparecen zonas de excesiva fluidez salvo en contadas ocasiones, como la mencionada pintura decorativa, y tampoco cabe hablar de una pintura de densidad excesiva. Aparentemente la pincelada es más espesa en las zonas nubosas del cielo y en formaciones rocosas, y relativamente más fluida en los bocetos y apuntes de exterior. De acuerdo con Callen, Corot acentuaba el grosor de sus pinturas en la zona central de interés¹⁰⁵³. La verosimilitud de los objetos no es reseñable, ni Corot trabaja en este sentido con mucha dedicación, tampoco pretende hacer de la obra en conjunto un trampantojo. Los paisajes de interior tienden más a formulaciones arbitrarias que a representaciones realistas de lugares concretos. Los estudios de exterior, aunque por su tratamiento de la pincelada y la escasez de detalle tampoco pretenden la verosimilitud total, sí buscan precisión imitativa en la forma de los elementos representados, y en los valores tonales y cromáticos. Corot no es proclive a imitar mediante la pincelada la textura de la superficie de los objetos, y en las masas prefiere sugerirla de manera aproximada y muy general. Su pintura, en cualquier caso, no se recrea demasiado en las cualidades plásticas y superficiales de la materia, a diferencia, por ejemplo, de algunos ejemplos de Constable o de Turner o, un ejemplo francés aunque ya más tardío, de Courbet. El acabado en los cuadros de Courbet depende en buena medida de la tipología de la pintura. Como hemos apuntado, es más libre a medida que avanza en su carrera y lo es menos cuando el cuadro tiene temática mitológica, o en sus cuadros de figura. Por supuesto, el acabado es también más libre en los estudios pintados en exterior. Como

¹⁰⁵³ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 122.

ocurre con el empleo de la pincelada, el acabado en la pintura de Corot está en un discreto punto medio, lejos de la superficie pulida y de los acabados gestuales que practicaron las generaciones siguientes.



1.2.1 Realismo

Esta introducción al Realismo está basada sobre todo en el primer capítulo del libro homónimo de Linda Nochlin. En este capítulo, "La naturaleza del realismo"¹⁰⁵⁴ la autora traza las líneas maestras del movimiento. De acuerdo con Nochlin, el realismo alcanzó su formulación más coherente en Francia, donde fue una tendencias dominantes desde 1840 a la década de 1870, aproximadamente. Puede considerarse que el propósito general de la tendencia era brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento. Sin embargo, cada autor ofreció, como no podía ser de otra manera, su propia versión de esta representación objetiva.

El Realismo contribuyó a fomentar una tendencia que recorre todo el proceso artístico del siglo XIX, la lucha contra las convenciones de la representación heredadas de los siglos anteriores, y resumidos en las tendencias academicistas. Sin embargo, como señala Nochlin,

"La noción común según la cual el realismo es un estilo "que carece de estilo" o un estilo transparente, un mero simulacro o espejo de la realidad visual constituye un obstáculo más en el camino de su comprensión como fenómeno histórico y estilístico. Se trata de una burda simplificación, pues el realismo no fue mero espejo de la realidad en mayor medida que cualquier otro estilo y su relación *qua* estilo con los datos fenoménicos -la *donnée*- es tan compleja y difícil como la del romanticismo, el barroco o el manierismo"¹⁰⁵⁵.

Sin embargo, Nochlin considera que en la oposición entre convención y observación empírica, la segunda desempeña en el realismo un papel mayor que la primera. Dicho esto, también añade que

"la fidelidad a la realidad visual constituyó tan sólo un aspecto del programa realista; y sería erróneo basar nuestra visión del realismo en uno sólo de sus rasgos: la verosimilitud"¹⁰⁵⁶.

Para comprender el repertorio iconográfico y temático del Realismo, es importante tener en cuenta su noción de la historia. Como señala Flaubert en una carta de 1854: "*El rasgo dominante de nuestro siglo es su sentido histórico. Esta es la razón por*

¹⁰⁵⁴ NOCHLIN, 1991, *op. cit.*, pp. 11-48.

¹⁰⁵⁵ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁰⁵⁶ *Ibíd.*, p. 18.

la que hemos de limitarnos a relatar los hechos”¹⁰⁵⁷. Desde este punto de vista, el Realismo se enfrenta a la tradición de representar los hechos históricos del pasado, la tendencia dominante academicismo. Nochlin recoge una manifestación de Courbet en este sentido:

“Sostengo que el artista de un siglo es básicamente incapaz de reproducir el aspecto de un siglo pasado o futuro [...] Es en este sentido que niego la posibilidad de un arte histórico aplicado al pasado. El arte histórico es contemporáneo por naturaleza. Cada época debe tener sus artistas que la expresen y la reproduzcan para el futuro... La historia de una era concluye con dicha era y con aquellos de sus representantes que la han expresado”¹⁰⁵⁸.

Además de su rechazo de la pintura de historia, en la que continuaba con la filosofía que habían practicado los pintores románticos, los realistas, a diferencia de ellos, rechazaban representar asuntos exóticos o literarios. Como manifestó Courbet, en 1861,

“La pintura es un arte esencialmente concreto y sólo puede consistir en la presentación de cosas reales y existentes. Trátase de un lenguaje completamente físico, cuyas palabras constan de todos los objetos visibles; un objeto que sea abstracto, no visible, no existente, no se halla dentro del ámbito de la pintura”¹⁰⁵⁹.

Entre los motivos iconográficos del movimiento, muy influenciado por la revolución progresista de 1848, cobran especial importancia la representación de los sectores sociales desfavorecidos. Además, el enfoque adecuado desde una perspectiva realista rechaza el embellecimiento. Así lo expresa G. H. Lewes en 1858:

“ El realismo es... la base de todo arte, y su antítesis no es el idealismo, sino el falsismo. Cuando nuestros pintores representan campesinos de rasgos regulares y ropa blanca irreprochable; cuando sus lecheras tienen el aspecto de bellezas propias de libro de lujo, cuyos vestidos son pintorescos y nunca viejos o sucios; cuando se hace expresar al rústico sentimientos en un inglés intachable [...] se lleva a cabo un intento de idealización, pero el resultado es simplemente la falsificación y el mal arte... O bien dadnos verdaderos campesinos, o no los toquéis; no pintéis ropa alguna o hacedlo con la máxima fidelidad; no hagáis hablar a vuestra gente o que lo hagan con el habla propia de su clase”¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁷ Citado en *ibíd.*, p. 19.

¹⁰⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 21-22.

¹⁰⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 19-20.

¹⁰⁶⁰ LEWES, G. H. *Realismo en el arte*, 1858, citado en NOCHLIN, 1991, *op. cit.*, pp. 29-30.

Con frecuencia, y especialmente en el caso de Courbet, esta representación ausente de toda retórica establecida, de maquillaje, implicaba una actitud política, aunque ésta no siempre era explícita en la obra. Nochlin señala que los realistas estaban proponiendo algo más amplio que una mera ampliación temática: "*Hacia mediados del siglo XIX el valor otorgado a "la verdad" aumentó enormemente, y la palabra "sinceridad" se convirtió en grito de guerra realista*"¹⁰⁶¹.

Esta representación de los trabajadores tuvo su ámbito privilegiado en el mundo rural, pues a mediados del siglo XIX, Francia era primariamente rural. En 1871, dos tercios de la población vivía en el campo: la gran mayoría de los pobres pertenecía al proletariado campesino más que urbano. La tendencia tuvo un amplio seguimiento. En Francia, los pintores más importantes de este género fueron Jules Breton, Jules Bastien-Lepage, Léon Lhermitte y François Millet. A menudo, estas representaciones tenían una intención social, como manifiesta Jules Breton:

"Las causas y consecuencias de aquella revolución... tuvieron una gran influencia sobre nuestra mente... Hubo un gran incremento de nuevos intentos. Estudiamos lo que Gambetta habría de denominar posteriormente el nuevo estrato social y el medio natural que lo rodeaba. Estudiamos las calles y los campos más profundamente; nos vinculamos a las pasiones y sentimientos de los humildes, y el arte había de prestarles la atención que antes reservaba exclusivamente a los dioses y a los poderosos"¹⁰⁶².

Sin embargo, no todos los pintores que se aplicaban a representar el mundo rural y a sus habitantes utilizaban los enfoques sinceros, o libres de retórica, a los que hemos aludido. Aunque la tendencia tuvo una amplia expansión. Como explica Nochlin,

"*Los picapedreros* de Courbet puede considerarse como la base de todo un movimiento que abarcó a Europa desde mediados del siglo XIX en adelante, que ansiaba crear una imagen dignificada, precisa, seria y favorable del trabajo rural"¹⁰⁶³.

Entre los artistas que siguieron esta línea, Nochlin cita a Leibl y Thoma en Alemania; Ferdinand Waldmüller y Michael Neder, en Austria; Albert Anker en Suiza,

¹⁰⁶¹ *Ibíd*, p. 30.

¹⁰⁶² NOCHLIN, 1991, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁶³ NOCHLIN, 1991, *op. cit.*, p. 104.

Jan Stobbaerts en Bélgica; Banti, Filippo Palizzi y muchos de los pintores *macchiaioli* en Italia.

Una vez revisados los planteamientos generales del Realismo, podemos pasar a resumir las características más importantes de los cuadros de Courbet y Millet, dos de los pintores más destacados de esta tendencia.

Características de Courbet.

La figura de Courbet supone la primera ruptura abierta de un pintor independiente respecto a los medios oficiales. Aunque Gericault, Delacroix o Corot habían sido figuras más o menos externas a estos ambientes, Courbet es el primero en plantear un



Gustave Courbet, *Bonjour, Monsieur Courbet*, 1854, óleo sobre lienzo, 129 x 149 cm, Montpellier, Musée Fabre.

enfrentamiento abierto. Uno de los ejemplos de ello es el de la Exposición Universal de 1855, en la que el jurado rechazó dos de los cuadros más importantes de Courbet, entre ellos *El taller del pintor, alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística*. El pintor, en un gesto de desafío, hizo construir a costa suya su "Pabellón del Realismo" en las cercanías de la exposición oficial. "*Exhibió allí cincuenta obras suyas, entre ellas las telas rechazadas*"¹⁰⁶⁴.

Las influencias de Gustave Courbet entre los grandes maestros se remontaban al Guercino y Caravaggio entre los italianos, a Velázquez y Zurbarán entre los españoles, a los hermanos Le Nain entre los franceses, a la escuela holandesa del siglo XVII y, dentro

¹⁰⁶⁴ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 16.

de ella, a Rembrandt particularmente. Pero además de las influencias de los grandes maestros, Courbet prestó mucha atención a las imágenes populares¹⁰⁶⁵. Por su parte, Courbet fue un referente fundamental para las siguientes generaciones de pintores con voluntad innovadora, al menos hasta los impresionistas.

Desde el punto de vista iconológico-gráfico, temático y figurativo, Courbet pertenece a la época en que comienzan a ponerse en entredicho los géneros pictóricos convencionales, y participa activamente dentro de esta tendencia, por ejemplo, mediante representaciones a gran tamaño de figuras ordinarias, no heroicas, presentadas en tamaño natural o cercano a éste, en poses directas, no idealizadas¹⁰⁶⁶, usurpando el género figurativo de gran tamaño la grandeza a la que estaba asociado. Utilizaba con frecuencia temas autobiográficos, y también tenía predilección por la representación de los trabajadores y las clases medias de su provincia natal¹⁰⁶⁷.

En el plano compositivo, Courbet combina con frecuencia estructuras de los maestros que admira con las composiciones simples y planas de los grabados populares¹⁰⁶⁸. En sus cuadros pueden observarse *pentimenti* con cierta frecuencia¹⁰⁶⁹. Su *Entierro en Ornans* recupera y simplifica la disposición plana de las galerías de personajes. En cuanto a la representación de la profundidad, Courbet es pionero en la potenciación del carácter plano de la obra pictórica, a través de los tres recursos más utilizados en esta tendencia: la menor profundidad del espacio del referente representado; la ruptura de la ilusión espacial y el aplanamiento del espacio representado; y la tensión entre el espacio representado y la superficie pictórica, gracias a la potenciación de accidentes plásticos en la segunda.

Claroscuro.

La iluminación de los cuadros de Courbet está basada en la tradición del *chiaroscuro* en mayor medida que en la observación del natural. Como Millet y como los románticos Gericault y Delacroix, Courbet pinta las sombras cargadas de materia, y como los

¹⁰⁶⁵ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*

¹⁰⁶⁷ JANUSZCZAK, Waldemar (dir.): *Techniques of the World's Great Painters*, London: QED Publishing, 1980; *Técnicas de los grandes pintores*, Madrid, Herman Blume, 1981, p. 94.

¹⁰⁶⁸ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 34..

¹⁰⁶⁹ Por ejemplo, en la barba de su autorretrato en *Bonjour, Mr. Courbet*. JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 97.

últimos, espesas y oscuras¹⁰⁷⁰. Courbet tiene preferencia por las sombras marrones y aplica betún en ellas en mayor medida que los otros tres pintores citados¹⁰⁷¹. En sus últimas marinas aparece una tendencia hacia las sombras frías y la luz difusa, que suelen relacionarse con los cuadros pintados al aire libre, aunque probablemente estaban pintadas en el taller. Los cuadros de Courbet presentan incoherencias de claroscuro como consecuencia por no estar pintadas del natural, y por añadir elementos a la escena durante el desarrollo del cuadro. Anthea Callen señala que

"Uno de los principales problemas de los paisajes pintados en el estudio, especialmente cuando incluían figuras, había sido siempre la creación de una iluminación unitaria convincente. En estas obras, la iluminación del fondo solía ser muy diferente de la de las figuras, que se pintaban con modelos en el estudio"¹⁰⁷².

El colorido de sus obras sigue la tradición del romanticismo, con una presencia importante de tonos terciarios, neutros, grises y tierras, como dominantes en la gran mayoría sus cuadros, a los que se suman verdes en las vegetaciones y azules en los celajes y las representaciones del agua. Su paleta es absolutamente tonal, incluso en sus últimos cuadros. Su tratamiento del colorido y el claroscuro considerados en conjunto es en general ajeno al naturalismo¹⁰⁷³.

Color.

Desde el punto de vista de la técnica más propia del taller, Courbet prefería los fondos oscuros y marrones¹⁰⁷⁴. Utilizaba para los formatos pequeños y medianos los lienzos con preparación industrial, imprimados con bases claras o blancas, a los que en ocasiones les aplicaba una base cálida¹⁰⁷⁵. Sin embargo, en los lienzos de tamaños grandes prefería las bases en colores tierras, e incluso en las marinas permitía en el acabado final una presencia importante a las bases oscuras¹⁰⁷⁶. Courbet aconsejó a Monet

¹⁰⁷⁰ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁷¹ *Ibíd.*

¹⁰⁷² *Ibíd.*, p. 30.

¹⁰⁷³ París, Museo de Orsay. Observación nuestra.

¹⁰⁷⁴ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁷⁵ Por ejemplo, de color rojo opaco en *Paisaje de Palavas*, 1854; y marrón transparente en *Roble de Flagey*, 1864.

¹⁰⁷⁶ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 94.

que adoptara bases oscuras porque “sobre una base marrón se pueden disponer las luces y las masas de color y comprobar inmediatamente el efecto”¹⁰⁷⁷.

En cuanto a los materiales para aplicar la pintura, además de los pinceles, Courbet utilizaba con mucha frecuencia la espátula, tanto para raspar como para añadir pintura, creando una apariencia muy textural característica de su estilo, y en algunas ocasiones otros útiles como trapos¹⁰⁷⁸ o esponjas.

En *Bonjour, Monsieur Courbet*, de 1854, la paleta estaba compuesta de blanco de plomo, negro, distintos colores de tierras, óxido de hierro rojo, viridiana, otros verdes sin identificar y azul cobalto. En otra obra, de 1866, utilizó los pigmentos blanco de plomo, negro, sombra tostado, tierra bituminosa, tierra de Siena tostada, ocre amarillo, tierra roja, azul de Prusia, viridiana, verde de cromo¹⁰⁷⁹. El empleo importante de tierras es característico en la medida en que los pintores innovadores de las generaciones siguientes las restringen mucho. Más significativo todavía es el empleo de materiales bituminosos, inadecuados para la pintura artística, muy empleados por la tradición académica y eliminados completamente por las generaciones siguientes de pintores innovadores.

Recursos y desarrollo del cuadro.

En cuanto a las técnicas de desarrollo del cuadro, con la excepción de la texturas, de las que hablaremos más abajo, las de Courbet tienen mucha similitud con las tradicionales. Courbet hace un uso muy demostrativo de la materia y la textura, con la intención evidente de romper con el ilusionismo¹⁰⁸⁰. Para ello, utiliza en ocasiones empastes intensos y, con mayor frecuencia, superpone sobre seco capas finas muy discontinuas de distintos colores con espátula, dando efecto de textura muy sólido sin un volumen excesivo de pintura¹⁰⁸¹. Utiliza distintos útiles para crear distintos efectos con la materia; por ejemplo trapos o esponjas para la realización de zonas de follaje vegetal. Normalmente combinaba varios instrumentos aplicadores distintos, reservando la espátula y los trapos para los fondos, y los pinceles para los tejidos, las carnaciones y el pelo¹⁰⁸². Se dice incluso que añadía arena a las pinturas para potenciar la demostración de

¹⁰⁷⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁷⁸ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁷⁹ *El refugio de los ciervos en el arroyo de Plaisir-Fontaine*, 1866; CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁸⁰ NOCHLIN, 1991, *op. cit.*, p. 203.

¹⁰⁸¹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁸² JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 94.

la materia pictórica¹⁰⁸³, aunque nosotros no la hemos detectado. Courbet prefería la pintura opaca a las transparencias, y no solía diluir demasiado la pintura. A diferencia de la tendencia academicista, Courbet evoca las apariencias superficiales de los distintos materiales a través de sugerencias texturales generales, en lugar de hacer una copia ilusionista de ellas mediante el trabajo de pincel. La verosimilitud de los objetos en sus cuadros está en la misma línea que la de otros pintores de su época y tendencia, como Corot o Manet: los objetos no son tan verosímiles como en el renacimiento o el barroco, pero todavía gozan de cierta verosimilitud. Los fondos, sin embargo, son menos verosímiles que las figuras, y en ocasiones su presencia como cosa pintada, escasamente imitativa, es muy evidente.

En el *modus operandi* de Courbet debemos destacar su propensión a trabajar de lo oscuro a lo claro, partiendo de fondos con tonos medios u oscuros para potenciar a partir de ellos las zonas luminosas. Courbet, trató de persuadir al joven Monet de que pintara sobre bases oscuras, indicándole que “*sobre una base marrón se pueden disponer las luces y las masas de color y comprobar inmediatamente el efecto*”¹⁰⁸⁴. Otra de las características es que sus paisajes no son *plenairistas*¹⁰⁸⁵, aunque en ocasiones pinta paisajes del natural y les añade elementos en estudio, comprometiendo la coherencia de claroscuros¹⁰⁸⁶.

Características de Millet (1814 - 1875).

La pintura de Millet se relaciona estilísticamente con la de sus compañeros de generación Gustave Courbet, Honoré Daumier, y con los pintores de la escuela de Barbizón, a la que puede considerarse que pertenece. También puede relacionarse con algunos planteamientos de los paisajes holandeses del siglo XVII, con los de Poussin y los pintores franceses del siglo XVIII¹⁰⁸⁷, incluido el paisajista Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). Lo más característico de su producción es la representación de figuras en el aire libre, en paisajes rurales. Sus figuras están tratadas con cierta simplificación de detalles y rasgos y posiciones expresivas, por lo que se asemejan a las

¹⁰⁸³ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁸⁴ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁸⁵ *Apreciación nuestra*, París, Museo de Orsay, 2011, basada en la incoherencia de niveles conjuntos de claroscuro y color.

¹⁰⁸⁶ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁸⁷ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 88.

de Daumier, y su aspecto monumental puede recordar a también a las figuras de Miguel Ángel¹⁰⁸⁸. Por su parte, Millet fue una figura de referencia para las siguientes generaciones de pintores, desde Pissarro y Degas hasta Seurat y Van Gogh¹⁰⁸⁹.

Desde el punto de vista iconológico-gráfico, temático y figurativo, Millet coincidió con Daumier y Courbet en la creación de nuevas formas de representación de las formas de vida de la clase trabajadora, ajenas a lo sentimental y a lo pintoresco. A diferencia de sus colegas, Millet prefirió representar la vida campesina a la urbana. Aunque Millet no estuvo tan rodeado de polémica como Courbet, algunas de sus obras se consideraron radicales en una época en que los obreros agrícolas reclamaban sus derechos¹⁰⁹⁰. Por otro lado, la relación entre el ser humano y la naturaleza es fundamental en su obra, e incluso en sus paisajes hay siempre una presencia humana implícita¹⁰⁹¹.

Hemos analizado que la práctica compositiva de Millet se basa en la disposición de elementos a partir de su propia memoria e imaginación, que complementaba con apuntes tomados del natural y con modelos que posaban en el taller¹⁰⁹². En cuanto al



Jean-François Millet, 1857, *Las espigadoras*,
óleo sobre lienzo, 83,5 x 111 cm,
París, Musée d'Orsay.

punto de vista de sus cuadros es natural, similar al de los paisajistas holandeses, mientras que la altura del horizonte varía normalmente en sus cuadros entre los dos tercios de la altura del cuadro y el centro del mismo. En relación a la representación de la profundidad, Millet mantuvo la representación de la profundidad en mayor medida que otros pintores

¹⁰⁸⁸ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁸⁹ *Ibíd.*, p. 70.

¹⁰⁹⁰ *Ibíd.*, p. 68.

¹⁰⁹¹ *Ibíd.*

¹⁰⁹² JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 88.

innovadores y sus paisajes con frecuencia se pierden en la lejanía, y aunque no refuerza la ilusión espacial, tampoco procede al aplanamiento del espacio representado de forma significativa; ni a generar una tensión entre el espacio representado y la superficie pictórica. Al analizar las características principales de la obra de Millet, nos vamos a referir con frecuencia a dos obras, *Camino del trabajo*, de 1851, pintado al óleo sobre lienzo de 55,5 x 46 cm, y a *Otoño, los almiarés*, de 1868-74.

Claroscuro

Como indica Januszczak, la luz de los cuadros de Millet es la luz del estudio, suave y con sombras calientes. Esta descripción, que concuerda con el *chiaroscuro* tradicional, se ajusta a la perfección a las sombras del cuadro de 1851, cuya iluminación no tiene nada que ver con la de un exterior, pese a representar figuras al aire libre.

En el cuadro *Otoño, los almiarés* (1868-74), las sombras están realizadas con una capa fina de pintura opaca, en tonos neutros, y son poco importantes en el conjunto del cuadro. A diferencia de la obra de 1851, ésta tiene una tonalidad clara y recuerda a los efectos de la luz en el aire libre, aunque esté pintado probablemente en estudio. Otros cuadros del mismo autor, como el *Angelus* y *Las espigadoras* tienen tonalidades ligeramente más oscuras, pese a ser también vistas de exteriores. De todas formas, su obra es en conjunto más luminosa que la de Courbet, y muestra una relación más intensa con el aire libre y los espacios abiertos.

Color.

El cromatismo de los cuadros de Millet está menos centrado en la gama de las tierras que la de Courbet y los románticos, y entre éstas tienen mayor importancia las Sienas naturales y los ocre que las sombras. El verde aparece también con mayor frecuencia en la obra de Millet que en la de los pintores citados, aunque no llega a emplearlo tanto como Corot, por ejemplo. Otros colores saturados, como el azul o el rojo, aparecen en sus cuadros empleados con mesura¹⁰⁹³. Sin duda, los valores fundamentales

¹⁰⁹³ Observación nuestra, París, Museo de Orsay.

en la obra de Millet son los del claroscuro, y los cromáticos tiene un papel comparativamente menor.

Los pigmentos empleados por Millet en el cuadro analizado por Januszczak, de 1851, son: blanco, negro, tierras sin identificar, óxido de hierro rojo o bermellón, verde sin identificar, azul sin identificar¹⁰⁹⁴. Los pigmentos empleados en el cuadro analizado por Callen, de finales de la década de 1860 o comienzos de la de 1870, son: blanco de plomo, negro, Siena, ocre amarillo, amarillo de cromo, tierra roja, azul Prusia, azul ultramar o cobalto, viridiana. Quizá también utilice verde esmeralda o verde de cromo¹⁰⁹⁵, lo que supone un enriquecimiento notable de paleta respecto al primero.

Recursos y desarrollo del cuadro.

Anthea Callen muestra, en su libro dedicado a las técnicas de los pintores innovadores del siglo XIX, la estrecha relación entre un cuadro y un dibujo preparatorio para el mismo, una versión casi idéntica a la versión final pintada¹⁰⁹⁶. Esta identidad nos lleva a suponer que este planteamiento era frecuente en su trabajo. Januszczak indica también que Millet no era pintor de aire libre, y que dependía por tanto de los apuntes como fuente¹⁰⁹⁷. Éste planteaba sus cuadros con un dibujo somero al carbón o a la tiza, que en ocasiones queda a la vista en algunas partes de las obras terminadas¹⁰⁹⁸. Además, a veces silueteaba sus figuras con trazos oscuros de pintura, una técnica empleada también por Daumier, y que supone un antecedente de los perfilados que practicaron con frecuencia algunos posimpresionistas, como Gauguin, Van Gogh o Cézanne.

No disponemos de información general acerca de la norma general de Millet en lo tocante a la preparación de sus lienzos. Januszczak analiza una obra pintada sobre un lienzo con preparación comercial, sobre la que se ha extendido una base blanca fina, e informa de que en sus últimas obras empleó bases de colores brillantes¹⁰⁹⁹. Callen aporta información acerca de cuatro obras, cuyas preparaciones, no realizadas por él, tienen

¹⁰⁹⁴ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁹⁵ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁹⁶ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 69. La obra en cuestión es *Otoño, los almiarés*, de 1868-74.

¹⁰⁹⁷ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁹⁸ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁹⁹ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 88.

tonos claros, tres de ellos de color lila y otro de color ocre. En el ejemplo analizado en su libro, la base lila asoma en varios lugares del cuadro¹¹⁰⁰.

A diferencia del intenso empleo de Courbet de instrumentos aplicadores alternativos, especialmente la espátula, Millet emplea la espátula de forma discreta, y pinta los dos cuadros analizados que hemos tomado como ejemplo con los pinceles. Por otro lado, Millet contribuyó a popularizar la técnica del pastel, como después harían Manet, Degas y Cassatt¹¹⁰¹.

En los cuadros que hemos observado, las manchas iniciales son muy someras. En el primero, tras reforzar los contornos del dibujo, se mancharon las sombras del paisaje y las figuras con tierras sombra. En el segundo, la mancha consiste en un lavado de pintura diluida en un tono marrón y verdoso, transparente e irregular, que no llega a cubrir la base por completo. A partir de ahí, parece haber una ligera diferencia entre ambos cuadros. En el cuadro de 1851 Millet utiliza con opacidad la pintura en las luces, mientras que en el resto del cuadro permite, pese a añadir pintura, que se transparente el color de la mancha e incluso el granulado blanco de la base. En el cuadro de finales de 1860, Millet pinta sobre la primera mancha con aplicaciones finas de pintura, dando manchas y toques por todo el cuadro, no muy extensos, en pinceladas opacas¹¹⁰². Sin embargo, como esos toques de la pintura opaca no llegan a cubrir la superficie del cuadro, la mancha sigue apareciendo por doquier. En eso se parece a la técnica de 1851. Aunque la opacidad de las capas del desarrollo medio es mayor en el cuadro posterior, no por eso deja de ser muy evidente la mancha inicial. En el cuadro de 1851, el paisaje está muy poco trabajado, y Millet se ha limitado a restregar pintura verdosa, dejando a la vista buena parte de la mancha inicial. Probablemente hace lo mismo -en menor medida- en el cielo, aunque con tonos claros. En el cielo del cuadro de finales de la década de 1860 sí lo hace, y el color de la base influye en el efecto final¹¹⁰³. Callen nos informa que Millet solía usar pintura bastante densa y raramente usaba transparencias, pues prefería los efectos mates y opacos¹¹⁰⁴, sin embargo, el cuadro de 1851 parece estar hecho con pintura más grasa, no tan mate¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁰ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁰¹ *Ibíd.*

¹¹⁰² *Ibíd.*, p. 70.

¹¹⁰³ *Ibíd.*, p. 69.

¹¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹¹⁰⁵ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 91.

El empleo de la pincelada por parte de Millet se corresponde con la tradición del grupo de los pintores innovadores. No suele usar pinceladas descriptivas, ni éstas suelen acompañar las formas ni el modelado de los objetos, aunque emplea trazos finos donde son necesarios en función del referente. La superficie de los objetos en su obra se sugiere de manera poco precisa, y no se trata de imitar de manera ilusionista. La verosimilitud de los objetos es menor que la de sus coetáneos, y desde luego menor que la de los pintores academicistas, y otro tanto puede decirse del nivel de acabado¹¹⁰⁶.

1.2.2. Naturalismo.

De acuerdo con Rewald,

"El empleo del término "naturalista", creado por Castagnary desde 1863, es una prueba decisiva del hecho de que la palabra "realista" no podía servir ya para nombrar las tentativas de la nueva generación. Courbet, y sobre todo Proudhon, habían limitado tanto el sentido que su aplicación ahora se adecuaba menos a una técnica y a una concepción que al tema"¹¹⁰⁷.

La indiferencia de la nueva generación por la temática social, que en definitiva era el tema de Courbet, llevó a la rápida sustitución del término. Castagnary explicó que el único objetivo de la escuela naturalista era "*reproducir la naturaleza llevándola hacia el poder y la intensidad máxima: la verdad que se equilibra con la ciencia*"¹¹⁰⁸. Destacaba también que la nueva escuela tomaba por tema tanto el campo como la ciudad, por lo que abrazaba "*todas las formas del mundo visible*". El escrito mencionaba también una cuestión técnica de pintura, la fusión de la línea y el color. Más tarde, y como si fuera un eco del célebre Fragmento 116 de Schlegel al que hemos aludido a propósito del romanticismo, Castagnary proclamó la totalidad inclusiva del naturalismo y la libertad del artista:

"El naturalismo que acepta todas las realidades del mundo visible y al mismo tiempo todas las maneras de comprender esas realidades, es... lo contrario de una escuela. En lugar de trazar un límite, suprime las barreras. No fuerza el temperamento de los pintores, lo libera. No encadena la personalidad del pintor, le da alas. Le dice al artista: ¡sé libre!"¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁶ París, Museo de Orsay. Observación nuestra.

¹¹⁰⁷ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁰⁸ CASTAGNARY, citado en REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁰⁹ CASTAGNARY, citado en REWALD, 1972, *op. cit.*, pp. 140-141.

Al parecer los pintores no apreciaron el término, aunque la descripción se ajustaba bien a su trabajo. El que sí lo valoró, y lo utilizó para referirse al trabajo de los impresionistas y a su propia obra fue Émile Zola¹¹¹⁰. Zola concebía la obra de arte como "un rincón de la creación visto a través de un temperamento"¹¹¹¹. En su estudio dedicado a la obra de Zola abunda en el asunto:

Cada gran artista ha venido a darnos una traducción nueva y personal de la naturaleza. La realidad es aquí el elemento fijo, y los diversos temperamentos son los elementos creadores que han dado a las obras unos caracteres diferentes¹¹¹².

Rewald describe con cierto pesar en su libro dedicado a la historia del impresionismo las trayectorias divergentes de Whistler y Fantin respecto al corazón del movimiento. Respecto de Whistler, cita una carta dirigida a Fantin, en la que se lamenta que en su llegada a París contactase con la pintura de Courbet, y no con la de Ingres. "Y Whistler continuaba, expresando su odio por el color, ese vicio que le había hecho descuidar el dibujo"¹¹¹³, escribe Rewald, que poco después termina con dureza su comentario acerca del pintor norteamericano:

"Lo que Whistler no comprendía es que también la naturaleza imponía una "educación severa" a los que sabían cómo acercarse. Dando la espalda a la naturaleza, ignorando el mensaje de Courbet, Whistler se condenaba de ahora en adelante a no profundizar nunca en las apariencias, en una palabra a contentarse con efectos decorativos. En lugar de adquirir una disciplina, sucumbió a una habilidad que constituía un obstáculo a todo progreso. Precisamente la ausencia de contacto con la naturaleza fue lo que favoreció el desarrollo de su virtuosismo y le llevó a colocar su gusto por encima del poder creador"¹¹¹⁴.

El comentario que Rewald dedica a Fantin no es menos duro, y en él puede intuirse, como en el que acabamos de reproducir dedicado a Whistler, que la voluntad

¹¹¹⁰ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 141.

¹¹¹¹ ZOLA, Émile: *Conts à Ninon*, 1864, p. XX. Citado en *op. cit.*, p. 134.

¹¹¹² ZOLA, Émile: "Édouard Manet. Étude biographique et critique", *La Revue du XIXe siècle*, 1 de enero de 1867, en SOLANA, Guillermo (Ed.): *El impresionismo: la visión original, Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, (trad. Guillermo Solana), Ediciones Siruela, Madrid, 1997, ISBN: 84-7844-367-3, 335 pp., pp. 35-36.

¹¹¹³ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 151.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 152.

doctrinaria supera con creces la del análisis objetivo. Por la claridad en que se muestra esta cuestión, consideramos necesario reproducirlo entero:

"También Fantin tomó una dirección que le alejaba de la naturaleza y le apesaba en una fórmula carente de imaginación y de vigor. Al abandonar los colores francos y su estilo vivaz, se esforzó, tanto en sus retratos como en sus naturalezas muertas, por sacrificar su propia personalidad, a fin de obtener una precisión casi fotográfica. Es difícil decir si fue a causa de un abuso de copias en el Louvre, pero sí es cierto que sus obras fueron tomando cada vez más el aspecto frío de escrupulosas reproducciones faltas de inspiración"¹¹¹⁵.

Por si el lector no ha tenido suficiente con las descalificaciones anteriores, Rewald remacha:

"Así fue cómo estos dos artistas que se habían encontrado en los comienzos del camino del realismo y habían prometido tanto, poco a poco abandonaron el grupo de sus primeros compañeros y se desligaron de un movimiento del que hubieran podido llegar a ser sus representantes. Los demás, entretanto, proseguían el estudio de la naturaleza, a menudo en condiciones muy difíciles, aunque con la inquebrantable certeza de progresar por el buen camino, certeza que les animaba a soportar la adversidad y a continuar sin vacilaciones"¹¹¹⁶.

El trato propinado a los dos renegados contrasta con el tono heroico que merecen los héroes del movimiento. Sin duda, el conjunto es un excelente ejemplo del proceso de construcción de los mitos de la vanguardia a partir de la simplificación maniquea de situaciones y cuestiones artísticas complejas, cuya inadecuación señalaban en su libro Rosen y Zerner¹¹¹⁷.

Características de Manet (1832 - 1883).

La pintura de Manet combina características del realismo de Courbet con otras de los pintores de la escuela de Barbizon, aunque a la vez mantiene importantes diferencias con ellos. Además, puede detectarse en la obra de Manet una influencia o simpatía por la

¹¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹¹⁷ ROSEN-ZERNER, 1984, *op. cit.*, p. 27.

pintura de la escuela española¹¹¹⁸, y dentro de ella, por Velázquez en particular, aunque también por Goya. Cuando en el verano de 1865, ya avanzada su carrera artística, decide viajar a España, donde reitera su admiración por Velázquez. En la década de 1870, en la plenitud de su carrera, recibe también la influencia de los jóvenes impresionistas, por lo que su paleta, que era clara, se aclara más aún, y reduce los contrastes tonales fuertes. Aunque Manet pintó casi siempre en el estudio, en los setenta comenzó a pintar al aire libre por la influencia de los impresionistas, a veces acompañando a ellos¹¹¹⁹, sin embargo, pese a su estrecha relación, Manet siempre declinó exponer con el grupo. Con motivo de la exposición impresionista de 1874, el crítico Ernest Chesneau escribió que

"La escuela del aire libre está representada en el boulevard des Capucines por Monet, Pissarro, Sisley, Degas, Rouart, Renoir y Morisot.

Su líder, Manet, está ausente"¹¹²⁰.

Lo cierto es que aunque Manet fue una influencia importante para el grupo, el liderazgo del mismo recayó fundamentalmente en Monet, pero entonces, y especialmente para la crítica, éste era todavía un desconocido. Otra influencia importante en la obra de Manet es la imaginaria popular, especialmente la transmitida por las publicaciones de prensa como *L'Illustration*, pero también por libros ilustrados sobre la vida de París¹¹²¹. Otra influencia digna de tenerse en cuenta, aunque menor, es la de las xilografías japonesas¹¹²². Una cuestión relacionada con las influencias, pero que no debe confundirse con ellas, es la tendencia de Manet a hacer cuadros concretos basándose global o parcialmente en composiciones de otros pintores, tanto del pasado más o menos lejano, como otros más jóvenes que él¹¹²³.

Por su parte, Manet fue una influencia importante, quizá la mayor, en los comienzos de los pintores impresionistas, especialmente en Cézanne.

¹¹¹⁸ ZOLA, Émile: "Édouard Manet. Étude biographique et critique", *La Revue du XIXe siècle*, 1 de enero de 1867, en SOLANA, Guillermo (Ed.): *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, trad. esp. Guillermo Solana, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, p. 41.

¹¹¹⁹ En 1874 trabaja con Renoir y Monet. CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 96.

¹¹²⁰ CHESNEAU, Ernest: "A côte du Salon, le plein air. Exposition du boulevard des Capucines", *Paris-Journal*, 7 de mayo de 1874, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 72.

¹¹²¹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 42

¹¹²² ZOLA, Émile: "Édouard Manet. Étude biographique et critique", *La Revue du XIXe siècle*, 1 de enero de 1867, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 40.

¹¹²³ Rewald señala que un paisaje de París de Manet está basado en una obra de Morisot. REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 156.

Desde el punto de vista iconológico-gráfico, temático y figurativo, la pintura de Manet se caracteriza por tratar temas de la vida moderna, especialmente de la vida urbana. A diferencia de su predecesor Courbet, Manet esquivo la exposición de planteamientos ideológicos o políticos en su obra, sus representaciones parecen surgir desde una mirada desprejuiciada y distante. También pueden relacionarse con Courbet, de quien deriva, la representación de las expresiones de los personajes, indiferentes y tranquilas, naturales, frente a los gestos elocuentes y teatrales del arte académico¹¹²⁴. Como otros pintores innovadores, y especialmente los impresionistas, Manet evita representar en sus obras los barrios oscuros que apreciaron los románticos, y pinta las zonas modernas, luminosas¹¹²⁵.

La composición de las obras de Manet parece seguir la línea de los pintores innovadores de la segunda mitad del XIX hacia composiciones sencillas o improvisadas, pero en su caso, como en la mayoría de los demás, no hay tal improvisación. Con



Edouard Manet, 1857, *Música en las Tullerías*,
 óleo sobre lienzo, 76,2 x 118,1 cm,
 Londres, National Gallery.

frecuencia pueden reconocerse en sus cuadros, especialmente en los de su juventud¹¹²⁶, patrones compositivos de obras de los siglos anteriores. Por ejemplo, *Concierto en las Tullerías*¹¹²⁷ (1862) puede recordar a *El Entierro en Ornans*, a una obra erróneamente atribuida a Velázquez del Museo del Louvre¹¹²⁸, y a *La promenade publique*, un grabado de Philippe-Louis Debucourt, de 1792¹¹²⁹; *El almuerzo campestre*, a Giorgione y

¹¹²⁴ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 42.

¹¹²⁵ *Ibíd.*, p. 98.

¹¹²⁶ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 98.

¹¹²⁷ *La Musique aux Tulleries*, 1862, óleo sobre lienzo, 76 x 118 cm, National Gallery, Londres.

¹¹²⁸ MENA, MANUELA: "*Música en la Tullerías*, cat. n.º 29", en AA.VV.: *Manet en el Prado*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, p. 175. La obra es *Los pequeños caballeros*, anónimo español, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 47 x 77 cm, Museo del Louvre, París.

¹¹²⁹ MENA, 2003, *op. cit.*, p. 173.

Marcantonio Raimondi¹¹³⁰, y sus cuadros de figuras aisladas se relacionan estrechamente con los bufones de Velázquez. Por otro lado, Foucault y González han señalado la complicación conceptual que pueden esconder algunas de las obras del pintor francés. De modo que el hecho de que Manet evite las composiciones formalmente complejas y prime las de apariencia espontánea no existe una correspondencia entre ese aspecto y la manera de componer del pintor. Además de referencias compositivas a los clásicos, el pintor presta gran atención a las producciones visuales de su tiempo, por ejemplo, en *Obreros en la calle Berna*¹¹³¹, donde emplea el punto de vista en picado que fue tan querido por los impresionistas¹¹³².

Aunque, la disposición espacial de los elementos en sus cuadros es, como hemos comentado, sencilla, Manet no basa su método compositivo, como harán los impresionistas, en el encuadre. En cuanto a la profundidad, Manet continúa la tendencia hacia la supresión de la sensación espacial y perspectiva en el cuadro que hemos señalado en las características de la obra de Courbet. A diferencia de éste, la técnica para comprometer la profundidad viene más del planteamiento compositivo¹¹³³ (por ejemplo, evitando vistas lejanas, y también por desprecio de la coherencia espacial¹¹³⁴) que del refuerzo de las características plásticas y superficiales de la materia. Otra característica que podemos ver en algunas obras de Courbet y que Manet retoma es la dispersión o el debilitamiento del foco de interés del cuadro. Esta característica es parte esencial del *Entierro de Ornans*, y aparece también en el *Concierto en las Tullerías*, así como en *Un baile de máscaras en la ópera*, por ejemplo. Es probable que Manet observase el atractivo de esta característica en Courbet, y quizá también en los grabados japoneses que llegaron con facilidad y frecuencia a París en la década de 1860, y que varios pintores coleccionaron.

Claroscuro.

¹¹³⁰ GONZÁLEZ, Ángel: "La pintura se complica", en AA.VV.: *Manet en el Prado*, (cat. exp.), *op. cit.*, p. 110.

¹¹³¹ *Paveurs, Rue de Berne*, 1878, óleo sobre lienzo, 63 x 79 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

¹¹³² CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 96

¹¹³³ FOUCAULT, Michel: *La peinture de Manet*, Editions du Seuil, 2004; *La pintura de Manet*, trad. esp. Roser. Vilagrassa, Barcelona, Alpha Decay, 2005, pp. 17-36.

El claroscuro fue, junto con el colorido, el mayor de los cambios que se produjeron en la pintura de Manet durante la década de 1870. Los cuadros de la década anterior, con una fuente de iluminación muy focalizada, que con frecuencia incidía al modelo de frente desde una posición cercana a la del propio pintor, muestran un fuerte contraste entre las zonas claras, planas y poco matizadas, con los negros, también intensos. Ambas tonalidades, las claras y las oscuras, se reparten buenas porciones de la superficie del cuadro, y con su oposición parecen marcar la tónica del cuadro, restando protagonismo a los tonos medios¹¹³⁵. Zola afirma que:

"Manet, por lo general, parte de una nota más clara que la nota existente e la naturaleza. Sus pinturas son rubias y luminosas [...] personajes y paisajes se bañan en una suerte de alegre claridad que llena toda la tela"¹¹³⁶.

Y resume más tarde en el mismo estudio la simplificación de tonos practicada por Manet:

"Una cabeza puesta contra una pared ya no es más que una mancha más o menos blanca sobre un fondo más o menos gris; [...] Toda la personalidad del artista consiste en la manera en que su ojo está constituido: ve rubio y por masas"¹¹³⁷.

Zola vuelve a lo largo del artículo a la simplificación y la dureza de los tonos, que provoca la existencia de grandes planos o placas de color homogéneo, a un claroscuro rudo y de transiciones violentas. En definitiva, a un claroscuro que constituye la antítesis de las transiciones suaves que definen los volúmenes y el modelado en la técnica del *chiaroscuro*. La técnica del pintor procede del "*análisis, [de] la observación exacta de los hechos, [de] buscar en la realidad unos principios sólidos y definitivos*"¹¹³⁸, de la misma manera que lo hace la ciencia moderna. Para ello, además, cuenta con la "*exactitud del ojo y la simplicidad de la mano*"¹¹³⁹.

Sin embargo, en la década de los setenta los tonos oscuros pierden presencia en la obra de Manet en favor de los claros y los medios que, a veces con bastante color, adquieren el protagonismo de los valores cromo-lumínicos de la mayoría de las obras.

¹¹³⁴ *Mlle. V... en traje de espada*, 1862, óleo sobre lienzo, 165,1 x 127,6 cm, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Otro ejemplo es *Vista de la exposición Universal* de 1867, óleo sobre lienzo, 108 x 196,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.

¹¹³⁵ *Dejeuner sur l'herbe*, 1863, 208 x 264,5 cm, París, Museo de Orsay; *Olympia*, 1863, París, Museo de Orsay; *Filósofo*, 1867, 187,3 x 110,5 cm; Chicago, The Art Institute of Chicago.

¹¹³⁶ ZOLA, 1867, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 37.

¹¹³⁷ *Ibíd.*

¹¹³⁸ *Ibíd.*, p. 40.

¹¹³⁹ *Ibíd.*, p. 44.

En cuanto a la aplicación de las sombras y las luces, Anthea Callen explica que Manet rechazó pronto la técnica consistente en utilizar luces opacas y empastadas contrapuestas por sombras oscuras, con poca pintura, y transparentes¹¹⁴⁰. Esta técnica era la utilizada habitualmente por los pintores académicos, y constituía uno de los pilares del *chiaroscuro*, su rígido sistema tonal. Manet, por contra, pintaba luces y sombras la misma densidad y pintura opaca, para después matizar las sombras con veladuras. La misma autora señala que "*este método –exceptuando las veladuras finales- fue popularizado por Manet y estableció el precedente de las densas superficies pintadas por los impresionistas a partir de 1870*"¹¹⁴¹.

Color.

Rewald señala en Manet la "*delicadeza de sus armonías, el virtuosismo con el que sabía crear acordes entre negros, grises y blancos, reforzados por pinceladas vivas o sutiles, inesperadas y deliciosas, su asombrosa facultad para unir una ciencia sobria, casi fría, de las líneas y de los valores con una ejecución llena de ímpetu*"¹¹⁴².

Aunque, como hemos visto, Manet utiliza un repertorio de pigmentos bastante similar a lo largo de su carrera, el colorido y la luminosidad de su pintura van cambiando desde comienzos de la década de 1870. En cuanto al colorido, a medida que avanza la década, vemos menguar paulatinamente la importancia de los blancos puros o casi puros, los tierras, los negros, e incluso de los grises hechos con mezcla directa de blanco y negro. Este conjunto cromático aparece en casi todos sus cuadros de la década de 1860 de manera muy señalada, apenas complementado por otros colores; es sumamente característico de la pintura de los sesenta en Manet; y constituye un hecho diferencial con el resto de los pintores de su entorno. Por el contrario, al llegar a la década de los setenta, su cromatismo deja de ser una excepción, y se acerca paulatinamente al de los pintores impresionistas. El negro y las tierras sombras, eliminados casi por completo de las paletas impresionistas, siguieron formando parte de la paleta de Manet, pero el empleo en los cuadros fue muy escaso en comparación al de la década anterior. El ocre, que fue uno de los pigmentos importantes de la década de 1860 -su amarillo preferido-, sigue apareciendo en igual medida en los setenta. Quizá la proporción de blanco en los cuadros

¹¹⁴⁰ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁴¹ *Ibíd.*

¹¹⁴² REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 118.

sea igual en los setenta que en la década anterior, pero en los setenta forma parte de mezclas con colores del iris, que toman una importancia capital en buena parte de los cuadros. Januszczak, señala que tras tratar con Monet, la observación de la luz natural llevó a Manet a abandonar la paleta tonal y a añadir blanco, como los impresionistas, para iluminar los colores¹¹⁴³. Anthea Callen señala cómo en el cuadro *Obreros en la calle Berna*¹¹⁴⁴, de 1878, Manet utiliza tonos dorados para las partes iluminadas de la escena y azul-violeta para las zonas de sombra¹¹⁴⁵, una de las señales más evidentes de la adopción de la paleta cromática impresionista, aunque esta adopción nunca llegó a ser total por parte del pintor. La mezcla de colores con blanco merecería una investigación aparte, pues Manet la había practicado ya durante la década de los sesenta. En los setenta aumentó notablemente la proporción de blanco de plomo en la mezcla, a la vez que lo hacían en mayor o menor medida los impresionistas, hasta el punto de ser una de las técnicas que define al movimiento. Sería deseable estudiar si esta técnica llegó a los jóvenes por influencia de Manet, y si éste la reforzó en su propia pintura al comprobar el éxito que había tenido entre ellos, pero el asunto escapa a los límites de nuestro estudio.

Otra de las técnicas que Manet comparte con los jóvenes impresionistas es la mezcla imperfecta de colores en una misma pincelada, probablemente como resultado de un trabajo más apresurado en la paleta -y con más colores involucrados, como consecuencia de pintar en todo el cuadro a la vez; o quizá del aumento de las mezclas involuntarias en el lienzo como consecuencia del incremento -también- de la técnica de pintar húmedo sobre húmedo¹¹⁴⁶.

Disponemos de información bibliográfica de dos cuadros de Manet separados por un lapso de dieciséis años, y con diferencias estilísticas notables. Disponemos también de dos estimaciones nuestras, de la década de 1860. El primero, de acuerdo con lo publicado por Callen, es el citado *Concierto en las Tullerías*, de 1862, pintado con blanco de plomo y de cinc, negro, sombra natural, ocre amarillo, tierra roja, azul ultramar, azul cobalto, viridiana, verde cobalto y verde de cromo. Tenemos estimada, por nuestra parte, la paleta de un cuadro casi monocromo de 1865, cercano al *Concierto* en el tiempo, por tanto. Se trata de *Angelina*, y estimamos que fue pintado con blanco de plomo, negro, sombra, tierra de Siena natural y

¹¹⁴³ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁴⁴ También llamado *La rue Mosnier con empedradores*, óleo sobre lienzo, 64 x 80 cm, colección particular. CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁴⁵ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 98.

tostada, quizá ocre, y bermellón¹¹⁴⁷. Del año siguiente, 1866 es *El pífano* (*Le fifre*), que según nuestra estimación está pintado con blanco de plomo, blanco de zinc, negro, tierra roja, sombra natural, quizá carmín, bermellón, y un amarillo sin identificar. Posterior en doce años, *Obreros en la calle Berna*, de 1878, está pintado con blanco de plomo y de cinc, negro, sombra, Siena natural, ocre amarillo, bermellón, tierra roja, laca roja de alizarina, azul ultramar, azul cobalto, verde de cromo, viridiana o verde cobalto. Quizá también hayan sido empleados en el cuadro el azul cerúleo y el amarillo de Nápoles. Como podemos ver, la paleta de unos y otros es bastante similar, aunque llama la atención la ausencia del bermellón en el *Concierto*, donde su empleo estaría bastante justificado, dado que varios personajes lucen notorios accesorios rojos en su vestimenta. Desde luego, no se privó de él para dar color a los pantalones del cadete en *El pífano*.

Recursos y desarrollo del cuadro.

En cuanto a la manera de preparar la realización de sus cuadros, Antonin Proust señaló que en 1861 Manet realizó numerosos estudios al aire libre para el *Concierto en las Tullerías*, de los cuales han sobrevivido tan sólo un par¹¹⁴⁸. La obra definitiva fue pintada en estudio a partir de estos estudios. Es la forma habitual de trabajar de Manet. De varios cuadros suyos conocemos dibujos preparatorios¹¹⁴⁹ y también bocetos al óleo, algunos de gran tamaño, y algunos muy cercanos a la versión final¹¹⁵⁰.

Manet utilizaba bases blancas, blanquecinas o grises claras¹¹⁵¹. Todos los ejemplos de nuestra bibliografía, y las obras observadas por nosotros, están pintados sobre este tipo de bases, que eran las más empleadas en su época.

En cuanto a los útiles para aplicar la pintura, la pintura que hemos podido analizar a simple vista parecen estar realizadas sobre todo con pincel. Sin embargo, también hemos detectado el empleo del trapo para limpiar zonas amplias de pintura en el cuadro *Combat de taureaux*¹¹⁵². A simple vista no hemos detectado el empleo de otros útiles, aunque no descartamos que hayan podido utilizar en capas que han quedado tapadas.

¹¹⁴⁷ Observación nuestra, Museo de Orsay, París.

¹¹⁴⁸ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 42.

¹¹⁴⁹ *Lola de Valencia*, 256 x 175 mm, Lápiz, tinta china, acuarela y gouache, Museo de Orsay, París, ManetPrado, p. 195; *Jeanne Duval*, 167 x 238 mm, acuarela, Bremen, Kunsthalle, ManetPrado, p. 180.

¹¹⁵⁰ *La ejecución de Maximiliano*, 196 x 259,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts; 48 x 58 cm, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek; además de la versión previa, destruida por el autor, 193 x 284 cm, Londres, National Gallery.

¹¹⁵¹ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 98.

Callen señala el empleo de espátula para extender la primera mancha de verdes en la masa vegetal de la parte superior de *Concierto en las Tullerías*¹¹⁵³. Efectivamente, en las fotografías que acompañan su análisis pueden verse las cumbres del grano de la tela sin pintura en las zonas verdes, lo cual es señal de que la pintura ha sido extendida con espátula, o bien -más probable en este caso- que ha sido extendida con pincel y raspada con espátula antes de que secase. En referencia a este empleo de la espátula como algo frecuente en la técnica de Manet, Callen escribe que "a menudo raspaba por la noche lo que había pintado durante el día, para empezar de nuevo"¹¹⁵⁴.

Este empleo de la espátula puede verse también en otra ampliación del mismo cuadro en el análisis de Callen, correspondiente a la zona de la cabeza de la mujer que sujeta su sombrero con lazo azul y lleva el rostro velado¹¹⁵⁵. La misma autora señala evidencias de pintura raspada también en *Obreros en la calle Berna*, de 1878¹¹⁵⁶. A la vista de estas muestras, consideramos que seguramente hemos pasado por alto evidencias de empleo de espátula en nuestros análisis de las obras de Manet.

En cuanto a las fases del cuadro, Callen señala que al principio Manet comenzaba sus pinturas con una mancha realizada en marrones rebajados -algo parecido a una grisalla- por recomendación de su maestro Couture¹¹⁵⁷. Se trata de una técnica tradicional, que Manet no empleó ya en el *Concierto*, una de sus primeras obras importantes.

Callen destaca que Manet trabajaba lento, pero con aparente espontaneidad y frescura¹¹⁵⁸. Monet dijo de él que «tenía un método cuidadoso y laborioso. Siempre quería que sus cuadros tuvieran el aspecto de haberse pintado en una sola sesión; pero a menudo raspaba todo lo que había pintado durante el día, dejando sólo la capa inferior... sobre la cual comenzaba a improvisar»¹¹⁵⁹. Esto coincide con exactitud con nuestras observaciones en directo en el rostro de *Angelina*, que está hecho en pintura directa, con pasta y mezcla en húmedo sobre húmedo. Sin embargo, algunos detalles, como el oscuro pintado con tierra sombra en la comisura izquierda de la boca y el rizo negro están hechos sobre seco. En cualquier caso, como consecuencia de su forma de

¹¹⁵² *Combat de taureaux*, de 1865-66. París, Museo de Orsay. Observación nuestra.

¹¹⁵³ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁵⁴ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 45.

¹¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 99.

¹¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 42.

¹¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 98.

¹¹⁵⁹ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 98.

trabajar, los restos visibles del desarrollo del cuadro son a menudo confusos. En cualquier caso, aunque Manet trabaja tanto en húmedo sobre seco como en húmedo sobre húmedo, a veces incluso mezclando los colores en el lienzo, es probable que el empleo de la técnica de húmedo sobre húmedo sea comparativamente mayor que en Corot y Courbet. La aparente simplificación de su técnica con respecto a la de la pintura académica, y su evidente simplificación tonal, a la que aludiremos después, no pasaron desapercibidas, y fueron parte del motivo del rechazo de sus cuadros en los Salones. A ello alude Mallarmé al decir con malicia que

"Manet, para una Academia [...] es, desde el punto de vista de la ejecución no menos que de la concepción de sus cuadros, un peligro. La simplificación que aporta su mirada de vidente, tan positiva, a ciertos procedimientos de la pintura cuya culpa principal es velar el origen de este arte hecho de ungüentos y colores, puede tentar a los necios seducidos por una apariencia de facilidad. [...] ¡Lo Moderno podría perjudicar a lo Eterno!"¹¹⁶⁰.

El grosor de la capa de pintura de los cuadros de Manet es ligeramente menor que el de otros pintores coetáneos, como Courbet o el primer Cézanne. De acuerdo con nuestras observaciones directas, el cuadro *El pífano* tiene empaste en toda la figura, salvo en el pantalón, pero sobre todo en los blancos y en las encarnaciones. Respecto al *Concierto*, Callen señala que la capa de pintura es fina en la mitad superior, y algo más gruesa en la zona de las figuras¹¹⁶¹.

Según Waldemar Januszczak, "*durante la década de 1860, Manet empleó colores rebajados y diluidos para los prepintados*"¹¹⁶². En los cuadros que nosotros hemos analizado a simple vista, la pintura parece haber sido aplicada en general con una densidad entre normal y fluida. Anthea Callen hace la misma observación de *Obreros en la calle Berna*, pese a su cercanía al impresionismo, que contaba en sus filas con varios adeptos a la pintura muy densa. La autora señala también que el cuadro *Obreros en la calle Berna* tiene una veladura azul en la zona que se aleja¹¹⁶³, una técnica poco frecuente en la pintura impresionista. El fondo de *El pífano* también está resuelto con suaves veladuras de gris con blanco, que dejan traslucirse la base, pero no son muy líquidas ni

¹¹⁶⁰ MALLARMÉ, Stéphane: "Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet", *La Renaissance littéraire et artistique*, 12 de abril de 1874, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹¹⁶¹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁶² JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁶³ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 96.

tienen mucho aguarrás¹¹⁶⁴ y el de *Combat de taureaux*, de 1865-1866, muestra la extensión de pintura diluida¹¹⁶⁵. Aunque los ejemplos no son suficientes para tratar de establecer una pauta general, coinciden en aplicar a los fondos o los términos lejanos pintura o bien menos densa o bien en capas más finas, o ambas cosas a la vez. Januszczak señala la misma característica en *Dejeuner sur l'herbe*, y precisa que en cambio el grupo de figuras está realizado con pintura densa y opaca¹¹⁶⁶.

En cuanto a los tipos de pinceladas, Callen observa que en el *Concierto en las Tullerías*, las figuras se elaboraron con pocos preparativos, aplicando los colores en húmedo sobre húmedo con un pincel cargado. Las cabezas están construidas con pinceladas concisas, en bloques sencillos de luz y sombra, de manera bastante simplificada¹¹⁶⁷. Nosotros hemos observado que en el cuadro *El pífano* la pasta de las carnaciones está aplicada en pinceladas relativamente cortas, sueltas y que siguen el modelado. Hay zonas más trabajadas, como las carnaciones; y zonas o toques muy sueltos, como las sombras del pantalón. Januszczak escribe que en el *Dejeuner* las pinceladas a veces siguen las formas para reforzarlas, y otras cubren la superficie en zigzag¹¹⁶⁸. Callen señala que a partir de 1860 Manet explota el efecto de la cremosidad del aceite de adormidera¹¹⁶⁹, que conserva más la huella del pincel, para desarrollar pinceladas texturales y descriptivas, típicas de la técnica impresionista. El cuadro *Combat de taureaux*, de 1865-1866 explota ya el aspecto tosco de algunos cuadros impresionistas, con pinceladas muy vistosas en muy pocos colores muy puros, sin mezclar en paleta, aplicados en húmedo sobre húmedo con bastante pasta¹¹⁷⁰. Más tardío aún, el cuadro *Obreros en la calle Berna*, de 1878, supone un buen ejemplo de este juego de pinceladas vivas que Manet toma de los jóvenes pintores impresionistas, muy demostrativo. El repertorio de pinceladas incluye también las arrastradas, que dejan ver el tono de la imprimación en algunos lugares¹¹⁷¹. Hay también pinceladas mayores y más marcadas en el primer plano que en la lejanía¹¹⁷², y las hay aplicadas en húmedo sobre húmedo y en húmedo sobre seco. Significativamente, aunque las figuras y las pinceladas son muy distintas aquí que en el *Concierto*, también aquí están realizadas con pocos preparativos,

¹¹⁶⁴ Observación nuestra, Museo de Orsay, París.

¹¹⁶⁵ *Ídem*.

¹¹⁶⁶ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 99.

¹¹⁶⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁶⁸ JANUSZCZAK, 1980, *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁶⁹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁷⁰ Observación nuestra, Museo de Orsay, París.

¹¹⁷¹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 96.

en húmedo sobre húmedo y con un pincel cargado, lo cual señala una constante en dos etapas pictóricas distintas. Además, esta decisión en la resolución de las figuras recuerda -también en el rostro de *Angelina* y en el del chico de *El pífano*- lo que de la técnica pictórica de Manet dijo Monet, recogida más arriba: que hay en ella cierta pretensión de realizar el trabajo en una sesión, o de simularlo.

Manet practicó a lo largo de su trayectoria un acabado muy somero y, siguiendo la tradición del romanticismo, consideró terminadas obras bastante abocetadas. En el citado artículo de Mallarmé, que el poeta plantea como una protesta contra el rechazo de dos cuadros de Manet, replica a lo que considera probable causa del mismo:

"[...] consiste, si se quiere, en que, para hablar en jerga, "el cuadro no está lo bastante trabajado", o acabado. Hace mucho tiempo que la existencia de esta broma me parece puesta en duda por aquellos que la profieren primero. ¿Qué es una obra "no bastante trabajada" cuando hay entre todos sus elementos un acorde por el cual ella se sostiene y posee un encanto fácil de romper con añadir una pincelada?"¹¹⁷³.

Como ejemplo de la falta de acabado manetiana, *Angelina* (1865), está poco terminado en la zona que se extiende bajo la mano de la figura y a la derecha de su hombro; y sin embargo, el cuadro está firmado en el ángulo inferior izquierdo. Además, tampoco mostró una preocupación excesiva por la verosimilitud de los objetos, más bien al contrario, lo cual le inscribe, como la mayor parte de las características de su pintura, en la línea que une el romanticismo con el impresionismo. Una innovación manetiana a esta ausencia de verosimilitud de los objetos es el aplanamiento del volumen y el modelado de los mismos, como consecuencia del abandono de la iluminación del *chiaroscuro*, que Courbet había mantenido. Es de destacar que en ocasiones Manet hace gala de lo que parece ser una ausencia deliberada de verosimilitud en la representación de algunas figuras u objetos en sus obras. Un ejemplo que puede servir es el personaje cojo que avanza de espaldas en *La rue Mosnier con banderas*, de 1878, del Paul Getty Museum. Es significativo que este personaje fue estudiado por Manet en un dibujo aparte y en un pequeño boceto al óleo¹¹⁷⁴. Los impresionistas, con posterioridad a Manet, también dejaron múltiples ejemplos de aplicaciones algo toscas, pero estos ejemplos

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 98.

¹¹⁷³ MALLARMÉ, 1874, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 53.

¹¹⁷⁴ MENA, Manuela: " *La rue Mosnier con banderas*, cat. n.º 98", en AA.VV.: *Manet en el Prado*, (cat. exp.), *op. cit.*, p. 313. En nota al pie se nos informa que hay un estudio sobre el inválido y su papel en el

recuerdan la simplificación o abandono de las zonas secundarias del cuadro, que siempre tienen lugar en la pintura *pictoricista*. En el caso de la pintura de Manet, sin embargo, parece tratarse de un hecho intencionado.

1.2.3. Impresionismo

El impresionismo es posiblemente el movimiento pictórico más destacado de la segunda mitad del siglo XIX. Es difícil definir un punto de partida del impresionismo. Entre los comienzos posibles está la reunión de Monet y Renoir en 1869 para pintar al aire libre en *La Grenouillère*¹¹⁷⁵. El acto fundacional por excelencia del grupo es la exposición colectiva que realizan en el estudio del fotógrafo Nadar en 1874. Los antecedentes de este acto son el Pabellón del Realismo que Courbet montó en 1855 en las inmediaciones de la Exposición Universal de París, en respuesta al rechazo de dos de sus telas en aquella convocatoria; y también el pabellón que Manet montó con motivo de la Exposición Universal de 1867. Rewald señala que

"a Monet y sus amigos se les ocurrió, ante el rechazo masivo de sus obras, organizar a partir de entonces exposiciones independientes, sirviéndose tal vez del pabellón de Courbet"¹¹⁷⁶.

El pabellón al que se refiere Rewald es el que Courbet montó con motivo de la Exposición Universal de 1867, construido con mayor solidez que el de 1855. Los impresionistas, en cualquier caso, demoraron desde el 1867 hasta el 1874 la puesta en práctica de esta idea. La carta de 1867 en que Bazille le explica la idea a su familia nombra, de paso, los cuatro pintores vivos que quizá -aparte de Manet- eran fundamentales para ellos, y el liderazgo de Monet en el grupo:

"[...] Así que hemos decidido alquilar cada año un gran taller donde expondremos nuestras obras, en la cantidad que queramos. Invitaremos a los pintores que nos gusten a que envíen cuadros. Courbet, Corot, Diaz, Daubigny, y muchos otros que a lo mejor no conocéis, han prometido enviarnos cuadros y

cuadro, Collins, B. R.: "Manet's *Rue Mosnier decked with flags* and the flâneur concept", *Burlington Magazine*, (noviembre 1975), 1975, pp. 709-714.

¹¹⁷⁵ ALCAIDE, José Luis y PÉREZ ROJAS, F. Javier.: *Impresionismo valenciano*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2014, p. 57.

¹¹⁷⁶ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 158.

aprueban nuestra idea. Con esta gente y Monet, que es el más fuerte de todos, estamos seguros de triunfar"¹¹⁷⁷.

No se equivocó Bazille en cuanto a las posibilidades del triunfo del grupo, aunque seguramente en el momento que escribió la carta se refería a un plazo más inmediato. Habría que esperar hasta la década de 1890 para que pueda considerarse a Monet y Renoir como pintores de éxito, mientras que Sisley y Pissarro seguían teniendo una aceptación limitada. En cuanto a Cézanne, siguió siendo un desconocido hasta su exposición en Vollard en 1895.

Bazille había fallecido en 1870, en la guerra Franco-prusiana. En aquella exposición a la que se refería Bazille, y que se acabó celebrando en el local del estudio del fotógrafo Nadar expusieron una treintena de artistas. El crítico Philippe Burty destacó en el grupo cualidades como la claridad del color, la franqueza de las masas, la calidad de las impresiones, y admite que las obras llevan al espectador a cuestionarse sobre categorías establecidas por el academicismo como el grado de acabado y el claroscuro¹¹⁷⁸.

El grupo impresionista no era homogéneo, ni es fácil designar con exactitud a sus miembros. Debe destacarse, de entrada, que había dos miembros mayores que el resto del grupo, Manet y Degas, que practicaron una pintura cuyas características se apartaban bastante de las de los más jóvenes. Manet, de hecho, era ya un pintor famoso cuando surge el impresionismo, y se le debe considerar más un precursor que un miembro del grupo. No obstante, aunque nunca llegó a exponer con ellos, Manet incluyó en la pintura de sus últimos años algunas de las características desarrolladas por sus seguidores, llegando en ocasiones a realizar obras que pueden considerarse por completo dentro del estilo impresionista. El grueso del grupo estaba formado por pintores más jóvenes: Monet, Renoir, Bazille, Sisley y Morisot. Estos tenían características estilísticas y planteamientos comunes, como la pintura del natural y la preferencia por el aire libre, que los mayores no compartían. Un caso especial es el de Camille Pissarro, quien por edad debería agruparse entre los mayores, junto a Manet y Degas. Sin embargo, desde que conoció al grupo, Pissarro estuvo estilísticamente unido al grupo de los jóvenes. Por este motivo resulta más útil y claro incluirle entre ellos. Cassatt y Cézanne están cerca del

¹¹⁷⁷ Citado en REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 158.

¹¹⁷⁸ BURTY, Philippe: "Exposition de la Société Anonyme des Artistes", *La République française*, 25 de abril de 1874, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 55.

grupo de los jóvenes, pero difieren de ellos porque suelen incorporar las técnicas de los demás con retraso, o no aplicarlas del todo. Además, Cassatt incorpora en su pintura las características de la obra de Degas.

Una de las cuestiones capitales en el comienzo de la trayectoria del grupo fue el constante rechazo de las obras de los artistas innovadores en el Salón anual de la capital francesa. En el Salón de 1863 "*la severidad del jurado superó aún la de los años anteriores [...] Hubo tantas denegaciones -más de cuatro mil obras- que se originó una gran agitación en los medios artísticos hasta llegar a oídos del emperador*"¹¹⁷⁹. Napoleón III, tras examinar personalmente parte de las obras rechazadas, tomó la decisión de exponer todas ellas en una exposición en otra ala del Palacio de Industria. Aunque con dudas, la mayor parte de los pintores innovadores -entre los que todavía no estaban los impresionistas- dejaron que sus obras se quedasen en lo que se llamó el Salón de los Rechazados. El jurado del Salon de 1864 fue más permisivo que el anterior, y algunos de los artistas del grupo presentaron sus obras y fueron admitidas¹¹⁸⁰. Durante aquel año, los jóvenes pintaron con asiduidad al aire libre, y se estrecharon los lazos de amistad entre Bazille, Monet, Renoir y Sisley. El jurado del Salón de 1865 volvió a ser benevolente con los jóvenes, que volvieron a ver colgadas algunas de sus telas, y otro tanto sucedió en el de 1866.

El escritor Émile Zola, que había defendido con fuerza las obras de Manet, comenzó a manifestar su apoyo a algunos de los pintores del grupo. Sin embargo, los jóvenes sufrían una economía muy ajustada, y las escasas participaciones de sus obras en el Salon de 1867 no podían resolver la situación. En el Salón de 1868, Daubigny vuelve a ser jurado y lucha por la aceptación de las obras de los innovadores. Castagnary lo escribe en un artículo; "*M. de Nieuwerkerke echa la culpa a Daubigny de que el Salón de este año sea lo que es: un Salón de recién llegados*"¹¹⁸¹. Manet, Pissarro y Bazille expusieron dos cuadros cada uno. Degas, Monet, Renoir, Sisley y Berthe Morisot expusieron un cuadro cada uno. Cézanne fue el único del grupo que no pudo exponer ninguna obra¹¹⁸². Manet invita a Monet a unirse a su tertulia del Café Guerbois, en Batignolles, a comienzos de 1869. El crítico Astruc, Zola, Duranty, Duret, Guillemet, Bracquemond, Bazille, y el comandante Lejosne acudían casi a diario. Fantin, Renoir y

¹¹⁷⁹ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹¹⁸¹ Citado en REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 167.

¹¹⁸² REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 168.

Degas asistían con frecuencia. El pintor Alfred Stevens, Edmond Maître, Constantin Guys y el fotógrafo Nadar iban con cierta asiduidad. Cézanne, Sisley, Monet y Pissarro iban también cuando se encontraban en París¹¹⁸³. En el grupo, Manet era el jefe intelectual, y no permitía que nadie contradijera sus opiniones, lo cual le llevó a algunos desencuentros con Duranty y con Degas¹¹⁸⁴. Rewald señala que Zola se había convertido en el portavoz y defensor del grupo ante la prensa. "*Sin embargo, su adhesión había sido dictada más por una necesidad de nuevas formas de expresión que por una comprensión profunda de los problemas artísticos en juego*"¹¹⁸⁵. De hecho, mostró cierta incompreensión o incluso desconsideración hacia ellos en algunos artículos posteriores y en su célebre novela *La obra*.

La participación de los pintores innovadores en los Salones, siempre escasa y en malas condiciones -sus cuadros estaban siempre en los peores lugares- volvió a empeorar en el Salón de 1873, al que varios de los pintores del grupo ni siquiera presentaron sus obras. De nuevo el jurado rechazó buena parte de sus obras. El descontento general motivó una nueva exposición paralela, como había ocurrido diez años atrás con el Salón de los Rechazados. A diferencia de lo ocurrido en 1863, la exposición de obras rechazadas de 1873 tuvo bastante éxito. El público acudió en masa a las salas y la prensa dedicó extensos artículos a la exposición. Animados por los nuevos aires, y convencidos de que a través de sus magras participaciones en los Salones tenían poco que conseguir, los miembros del grupo decidieron organizar una asociación encaminada a la realización de una exposición para hacer llegar sus obras al público. Como hemos escrito, daban vueltas a la idea desde 1867, y finalmente la exposición tuvo lugar en 1874, en la parte superior del estudio del fotógrafo Nadar, en el *boulevard des Capucines*.

Uno de los asuntos que la escasa crítica favorable destacó en sus obras fue la relación entre el sentido de la vista, y en concreto el ojo, y la pintura del grupo. Zola ya lo había hecho a propósito de Manet, como hemos recogido más arriba, y con motivo de la exposición vuelve a hacerlo con Monet, al que felicita "*por saber pintar, por tener un ojo certero y franco, por pertenecer a la gran escuela de los naturalistas*"¹¹⁸⁶. A propósito de la misma exposición, el crítico de arte Jules-Antoine Castagnary aplica al grupo el calificativo de *impresionistas* y, además de plantearse si constituyen ya una escuela, les

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 179-180.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹¹⁸⁶ ZOLA, 1867, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 49.

sitúa como herederos del clasicismo, el romanticismo y el realismo (al que él se refiere como naturalismo):

"[...] cómo marcha la capacidad productiva de Francia. Esta fuente que brota, que desde la Revolución sale de las entrañas de nuestro pueblo, y, corriendo según las diversas pendientes, ha producido sin interrupción la escuela clásica, la escuela romántica, la escuela naturalista, ¿se mantiene fecunda o bien se empobrece y amenaza con extinguirse? Tal es el punto capital, sobre el cual sólo las obras de nuestros artistas vivos podrán respondernos.

Comencemos por la exposición del boulevard des Capucines.

Hace algunos años, cundió por los estudios el rumor de que una nueva escuela de pintura acababa de nacer. [...] Perseguidos, expulsados, deshonrados, desterrados del arte oficial, los pretendidos anarquistas se agruparon. Durand-Ruel [...] puso a su disposición una de sus salas [...] hay que ponerse ante las telas de Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Degas, Guillaumin y Berthe Morisot. Éste es el estado mayor de la nueva escuela -si es que hay escuela, lo que veremos enseñada"¹¹⁸⁷.

Por su parte, y respecto a la misma exposición de 1874, el crítico de arte Ernest Chesneau, tras advertir al grupo de lo inadecuado de haber incluido en la exposición a artistas lejanos a sus intereses, y de cuestionarse por la ausencia de Manet -lo hemos reseñado arriba-, atribuye el mérito del grupo a su voluntad renovadora y a la distancia que le separaba del ámbito oficial de los Salones: "*En mi opinión, en eso consiste su mérito; porque atacan abiertamente todas las convenciones tradicionales*"¹¹⁸⁸.

Una cuestión que se plantea temprano en la crítica del impresionismo y acompaña la estética de éste es la supuesta ingenuidad de su mirada. La educación y la cultura como problema tenían buen recorrido antes de la llegada del impresionismo, especialmente en el ámbito filosófico, pero también en el pictórico se había señalado cierta pureza e inmediatez de la mirada en Courbet y Manet. De hecho, una de las primeras apariciones de la idea en la crítica de los impresionistas, en un artículo de Edmond Duranty sobre el que volveremos varias veces más, toma la forma de cita del pintor inglés John Constable,:

¹¹⁸⁷ CASTAGNARY, Jules-Antoine: "Exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes", *Le Siècle*, 29 de abril de 1874, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, pp. 63-66.

¹¹⁸⁸ CHESNEAU, Ernest: "A côte du Salon, le plein air. Exposition du boulevard des Capucines", *Paris-Journal*, 7 de mayo de 1874, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 72.

"Cuando me siento, con el lápiz o el pincel en la mano, ante una escena de la naturaleza, mi primer cuidado es olvidar haber visto jamás pintura alguna"¹¹⁸⁹.

Características del Impresionismo.

Entre los pintores vivos pertenecientes al ámbito del clasicismo, los impresionistas sólo admiraban a Ingres (1780-1867)¹¹⁹⁰. Entre los artistas innovadores, sus preferidos eran Delacroix, Courbet y Manet, aunque también respetaban a los pintores de Barbizon, a Daubigny, a Boudin y a Jongkind. En 1864 Monet, Sisley, Renoir y Bazille conocieron personalmente a Diaz de la Peña, Corot y Millet. A los dos últimos, sin embargo, les trataron poco, admirándoles en la distancia¹¹⁹¹. Pissarro y Morisot, por el contrario, sí trataron con frecuencia a Corot, que tutelaba sus avances¹¹⁹². Boudin, sin ser uno de sus pintores preferidos, tuvo una influencia trascendental en la antesala del movimiento, pues animó a Monet en los comienzos de su aprendizaje a pintar al aire libre del natural¹¹⁹³. Los jóvenes admiraban en Corot los colores claros de sus estudios del natural; de Boudin, los cielos de sus marinas; y de Ingres, las sombras planas y opacas¹¹⁹⁴.

En cuanto a la educación formal, Monet, Cézanne, Renoir, Sisley y Bazille, coincidieron en el estudio de Gleyre en 1862, y allí se hicieron amigos. De Gleyre, Renoir dijo más tarde que no les había aportado nada, pero que había tenido al menos el mérito de dejarles tranquilos¹¹⁹⁵. Al parecer,

"se limitaba a aconsejar a sus alumnos que dibujaran mucho y que prepararan con antelación el tono sobre la paleta a fin de poder, incluso al pintar, dedicarse exclusivamente al aspecto lineal del tema. Gleyre temía siempre que ese "condenado color" se subiera a la cabeza de los principiantes. Si alguna vez se encolerizaba, era a causa de los estudios en los que se

¹¹⁸⁹ DURANTY, Edmond: *La Nouvelle Peinture. À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel, E. Dentu, París, 1876*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁹⁰ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁹¹ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 97.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 100.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁹⁴ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 58

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 74.

manifestaba una preocupación demasiado grande por el color, a costa del dibujo"¹¹⁹⁶.

Monet, que gracias a Boudin ya tenía un recorrido previo de orientación innovadora antes de llegar a Gleyre, tomó el liderazgo del grupo, y gracias a él "sus camaradas tomaron un primer contacto con la vida artística fuera de la escuela"¹¹⁹⁷. Cuando Gleyre dejó la enseñanza, a comienzos de 1864, Sisley, Bazille, Renoir y Monet se encontraron en una absoluta independencia¹¹⁹⁸. En la Pascua de 1864

"Monet llevó a todo su grupito de amigos a Chailly [en las lindes del bosque de Fontainebleau, cerca de Barbizon] donde juntos se dedicaron a estudios del bosque. Para Renoir, Sisley y Bazille fue sin duda el primer contacto auténtico con la naturaleza [...] Naturalmente, sus compañeros se volvieron a él para recibir consejos"¹¹⁹⁹.

Pese a algún comentario de Pissarro contrario a la influencia del Museo del Louvre¹²⁰⁰, el museo fue para ellos una segunda escuela. Manet copió en él a Delacroix, Tiziano, Velázquez, Rembrandt y a Tintoretto; Degas copió a Holbein, Delacroix, Poussin y los primitivos italianos; Whistler había copiado a Boucher y a Ingres, y admiraba a Velázquez y Rembrandt; Cézanne copió a Delacroix. Y Fantin-Latour, que fue amigo y simpatizante de la pintura de los impresionistas, a menudo se ganaba la vida como copista, y prefería a Delacroix, Veronés, Tiziano, Giorgione, Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Hals, de Hooch, Vermeer, Chardin y Watteau¹²⁰¹. A través de Fantin conocieron los del grupo de Gleyre a las hermanas Edma y Berthe Morisot, que como Pissarro, si no fueron alumnas, sí fueron tuteladas por Corot¹²⁰². Rewald señala que Corot atraía a los más tímidos del grupo, mientras que los más audaces se volvían hacia Courbet y Manet¹²⁰³.

Otra de las influencias claves en el grupo fue el arte del extremo oriente. Como recuerda Rewald:

¹¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 74.

¹¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 75.

¹¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 90.

¹¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 94.

¹²⁰⁰ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁰¹ *Ibíd.*, p. 76.

¹²⁰² *Ibíd.*

¹²⁰³ *Ibíd.*

"En 1856 Bracquemond había descubierto un pequeño volumen de Hokusai que había servido para embalar porcelana [...] y se lo había enseñado a todo aquel que encontraba. [...] En 1862, Mme. Desoye [...] abrió bajo la arcadas de la calle de Rivoli una tienda de objetos orientales, La Porte Chinoise. [...] En todos los talleres se encontraban estampas japonesas y abanicos"¹²⁰⁴.

A partir de 1860 -y especialmente a partir de la Feria Mundial de 1867- puede hablarse de una influencia de los grabados japoneses, que se manifiesta en todas las características fundamentales de los cuadros. Callen señala entre estos cambios algunos que afectaron a los planteamientos del color, con zonas planas de color brillante, sin modelados, claroscuro ni gradaciones de luz sombra. En cuanto a la representación del espacio, las xilografías japonesas carecían de la perspectiva fugada occidental; utilizaban puntos de vista elevados, lo que acentuaba el carácter plano de las formas y de la imagen, que se acercaba al plano del cuadro. Desde el punto de vista compositivo, las líneas y los colores de los grabados japoneses favorecen la dispersión de la mirada de un punto a otro, en lugar de centrarla en un foco de interés¹²⁰⁵. Sin embargo, pese a la evidente influencia de este tipo de arte en la pintura que estaban desarrollando los impresionistas, algunos críticos exageraron su importancia. El crítico Castagnary, en el mismo párrafo en que bautizó al grupo con el término *impresionistas*, protestó contra este extremo: "*La calificación de japoneses que se les dio al principio no tenía ningún sentido*"¹²⁰⁶.

Otra influencia más o menos externa a la tradición artística fue la de la fotografía, que había sido ya utilizada por Ingres. Hay características de la fotografía en la pintura de Courbet y en la de Manet, por lo que, a la hora de valorar la influencia del nuevo medio en los impresionistas, debe hacerse desde un planteamiento amplio y general: la cultura visual de la década de 1860 estaba impregnada de las características de la fotografía y de las ilustraciones de prensa.

Los impresionistas tuvieron una influencia directa en los pintores innovadores de la siguiente generación, como Seurat, Signac, Van Gogh y Gauguin. También en Cézanne, cuyas innovaciones fueron estilística y cronológicamente posteriores al impresionismo, aunque era amigo y compañero de generación de los impresionistas. No obstante, estos pintores de la generación siguiente, si bien partieron de postulados impresionistas, hicieron sus principales aportaciones cuestionando algunos de los

¹²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 189.

¹²⁰⁵ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 31.

principios básicos del movimiento¹²⁰⁷. Al margen de su influencia en los pintores más innovadores del París de la década de 1890, los pintores impresionistas tuvieron también una influencia general y difícil de establecer en un círculo muy amplio de artistas franceses y de otros lugares.

Iconografía y temática.

El tema fundamental del impresionismo fue el paisaje, tanto rural como urbano. En los paisajes impresionistas tienen un lugar especial los lugares de ocio al aire libre de los alrededores de París. Este cambio hacia lo urbano y el ocio había sido iniciado por Manet. Entre éste y el mayor de los impresionistas, Degas, asistimos al auge de los cafés, las carreras, los bailes, la ópera y el ballet¹²⁰⁸. Los impresionistas más jóvenes optaron por lugares de ocio más abiertos, como terrazas y merenderos; también por paisajes urbanos más generales, como calles, plazas y avenidas; y también por paisajes rurales, que no atrajeron a Manet ni a Degas. Unos y otros coincidieron en preferir paisajes abiertos y luminosos. Los jóvenes encontraron una referencia clave en los estudios al aire libre de Corot, con sus luces cálidas y sus sombras luminosas¹²⁰⁹. Monet y sus amigos comenzaron a pintar el desarrollo completo de sus cuadros al aire libre en la segunda mitad de la década de 1860, y no tardaron mucho tiempo en entender que los cuadros pintados de aquella manera no eran estudios para cuadros pintados en el taller, sino obras finales en sí mismas.

Desde el comienzo del romanticismo el boceto había ido cobrando una importancia y consideración cada vez mayor, pero nunca se pretendió que su valor igualase al de las grandes composiciones. La aceptación por parte de Monet de que sus estudios de aire libre eran obras finales, y su abandono de los grandes formatos y composiciones con figuras, completaron el ciclo de apreciación del boceto comenzado en el romanticismo. Esta aceptación supuso el principio del final de las grandes composiciones con figuras, y de la validez de la clasificación del arte en géneros. Los jóvenes sintieron una singular atracción por los efectos de la luz y el color en el agua y la

¹²⁰⁶ CASTAGNARY, 1874, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁰⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 150.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 30.

nieve¹²¹⁰, y algunos de ellos, sobre todo Monet, gustaron también de analizar el cambio de aspecto algunos referentes bajo distintas condiciones de iluminación. Es un lugar común aludir a la luz como el tema central de los impresionistas, más allá del motivo particular de cada cuadro.

Aunque los impresionistas, y sobre todo los jóvenes, rechazaron casi siempre la presencia de un argumento en su obras, Edmond Duranty señaló la presencia de una narrativa oculta:

"Con una espalda, queremos que se revele un temperamento, una edad, una situación social; con un par de manos, debemos expresar un magistrado o un comerciante; [...] La postura nos enseñará que este personaje va a una cita de negocios, y que este otro viene de una cita amorosa. "Un hombre abre la puerta, entra, con esto basta: ¡se ve que a perdido a su hija!" Las manos en los bolsillos podrán ser elocuentes. El lápiz se mojará en el jugo de la vida"¹²¹¹.

Aunque alguno de los ejemplos de Duranty parecen remitir a una sensibilidad romántica, lo cierto es que, pese a la aparente ausencia de argumentos elaborados, es difícil no intuir cierta narrativa *pasiva* en las obras de algunos impresionistas, especialmente en Manet y Degas, pero también en las preferencias de Pissarro por motivos relacionados con el trabajo agrícola, por ejemplo. Aunque quizá sea un planteamiento un tanto enrevesado, también podemos considerar que la ausencia de argumento elaborado puede implicar una cierta posición estética a favor de una visualidad pura, y que este argumento se exprese precisamente *por ausencia* de otros.

Composición.

Los pintores impresionistas no prestaban mucha atención a la relación del género con su formato estandarizado¹²¹². Por el contrario, sus paisajes y marinas tienden a estar pintados en formatos más cuadrados, menos apaisados, que el formato estándar que les corresponde. El formato apaisado permite al pintor componer paisajes y marinas centrando la atención del espectador en los términos medios y lejanos, aquellos que proporcionan la sensación de amplitud característica de la experiencia al aire libre. De paso, estos formatos apaisados evitan al pintor tener que incluir en el cuadro el primer

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹²¹¹ DURANTY, 1874, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹²¹² SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 52.

término -trabajoso de pintar y a menudo escaso de interés- o dedicar una porción grande del lienzo al cielo. La elección impresionista deja de aprovechar esta ventaja de la amplitud asociada a los formatos apaisados, y potencia además la falta de profundidad y el carácter plano de la imagen, que hemos tratado a propósito de la obra de Courbet y Manet, y sobre el que volveremos en breve. De todas formas, como señala Anthea Callen, la utilización del formato "*inadecuado*" fue también una elección consciente por parte de los impresionistas, que no dudaron incluso en recurrir a formatos no estandarizados - cuadrados, o más alargados que el formato marina- con el fin de potenciar determinados efectos en sus obras¹²¹³.

En lo tocante a los elementos representados en el cuadro, y el lugar que ocupan en él, los impresionistas -con la excepción de Degas y Manet- fueron partidarios en general de la selección de fragmentos de un modelo preexistente a través del encuadre. Esta forma de componer no fue introducida por los impresionistas, existente múltiples precedentes. Es relativamente frecuente en el retrato, lo podemos observar en algunas naturalezas muertas, y es casi inevitable en los paisajes copiados del natural. Sin embargo, ellos empleaban este sistema compositivo constantemente, lo que sí es novedoso y característico de los impresionistas. Esta utilización parece remitir a un consejo que Corot solía repetir a los jóvenes que se acercaban a él, que se mantuvieran fieles a la primera impresión que les había conmovido del motivo. Sin embargo, los jóvenes parecen haber llevado mucho más lejos esta máxima que el propio maestro, cuyas obras eran sobre todo reelaboraciones en estudio. Pero además, los impresionistas explotaron al máximo las posibilidades de la técnica del encuadre, utilizada hasta entonces de acuerdo con los cánones compositivos tradicionales. Gracias a ello, todos los demás elementos compositivos de la imagen se enriquecieron notablemente, pese a la relativa escasez de elementos de sus cuadros. Pongamos tan sólo un ejemplo, la relativa frecuencia con que aparecen elementos figurativos de peso e importancia en la parte superior del cuadro; incluso en el tercio superior, una franja a la que en la composición tradicional apenas se asoman las cabezas de los retratos o las criaturas celestiales. El encuadre fue la principal y característica técnica compositiva de los impresionistas, y la forma novedosa en que lo emplearon se ha relacionado en numerosas ocasiones con la fotografía, especialmente con la instantánea, y con las xilografías japonesas. Las características compositivas de la fotografía y de los grabados japoneses que se detectan

¹²¹³ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 59-60.

con mayor frecuencia en los cuadros impresionistas son la variación del lugar tradicional del punto de vista, la introducción de objetos muy cercanos al plano del cuadro, y el viñeteo. El lugar del punto de vista más innovador y característico de los impresionistas es un lugar elevado, en ocasiones muy elevado, que permite al pintor realizar vistas generales de los paisajes, normalmente urbanos. Sin embargo, el punto de vista elevado había sido utilizado algunas veces por paisajistas. Más raro en pintura, pero no en fotografía ni en las xilografías niponas, era el que algunas de estas vistas, las más innovadoras, se pintasen en picado. No obstante, al referirnos al punto de vista elevado como característico del impresionismo, debemos aclarar que su empleo fue siempre marginal. No fue el punto de vista más empleado por ningún pintor del movimiento, y si lo señalamos como típico del impresionismo es porque la mayor parte de los pintores de otras tendencias no lo emplearon apenas, o no lo emplearon en absoluto. Lo que sí fue casi exclusivo del impresionismo -o de Degas- fue el empleo de este plano en picado en figuras, tanto en retratos como en representaciones de figuras anónimas. Sin embargo, el punto de vista elevado -y el picado- no fue la única innovación del grupo, que también recurrió en ocasiones al punto de vista bajo -y al contrapicado- o, más raramente, al empleo de más de un punto de vista en el mismo cuadro. Esta característica se adivina ya en la pintura de Manet, y es explotada con frecuencia por Cézanne y los posimpresionistas.

La introducción de objetos en primer plano en imágenes cuyo conjunto figurativo es relativamente más lejano es una característica muy utilizada en el arte oriental, y en particular en las xilografías japonesas que los pintores coleccionaron desde mediado el siglo XIX. Este efecto fue utilizado con cierta frecuencia por los impresionistas en general, y por Degas de manera frecuente, y contribuye a dar a las imágenes un aspecto casual o improvisado, lejos de los cánones pictóricos oficiales de la segunda mitad del siglo XIX, pero cercano a la inmediatez de la fotografía.

El viñeteo fue otra de las características fundamentales de la composición impresionista, especialmente en la obra de Degas y Manet, y quizá la más sorprendente de sus innovaciones compositivas. Esta técnica, también relacionada con la fotografía y los grabados japoneses, consiste en su versión principal en que elementos figurativos importantes quedan cortados por los márgenes de la imagen, es decir, se salen del cuadro de manera evidente e incluso demostrativa. Este efecto, más aún que el de los objetos en primer plano, refuerza la sensación de improvisación, de instantánea, del cuadro como congelación de una disposición casual. Otras formas secundarias de viñeteo u ocultación

consisten en escamotear partes significativas de las figuras por elementos arquitectónicos representados en la imagen, o incluso por otros elementos del cuadro, como árboles o masas vegetales, o por otras figuras. La tendencia impresionista al encuadre más o menos casual y al viñeteo derivado de este método fue descrito por el crítico Edmond Duranty en el ensayo que dedicó a los impresionistas a propósito de su exposición en Durand-Ruel en 1876:

"El marco de la ventana, según estemos lejos o cerca, sentados o de pie, recorta el espectáculo exterior de la manera más inesperada, más cambiante, procurándonos la eterna variedad, el aire imprevisto que es uno de los grandes sabores de la realidad.

Si se toma a su vez el personaje, sea en la habitación, sea en la calle, no está siempre a igual distancia de dos objetos paralelos, en línea recta; está más limitado de un lado que del otro en el espacio; en una palabra, no está nunca en el centro del decorado. No se muestra constantemente entero, ora aparece cortado a media pierna, ora a medio cuerpo, cercenado longitudinalmente"¹²¹⁴.

La obra de Degas *Mary Cassatt en la Galería de Pintura de Louvre*¹²¹⁵ resume el espíritu y las posibilidades de esta técnica compositiva: una fracción de columna cortada por el margen izquierdo oculta buena parte de la figura sentada de una mujer mayor cuyo rostro queda oculto tras un libro; y a su vez, la mujer mayor oculta buena parte de la figura de una joven, Mary Cassatt, que aparece de espaldas, con su cabeza oculta tras un sombrero. La joven se apoya en un paraguas cerrado cuyo extremo inferior queda interrumpido al llegar al margen derecho. Para terminar, los cuadros de la pared del fondo que la joven observa están también cortados por los márgenes o tapados parcialmente por la figura de la joven. En definitiva, el pintor se ha asegurado de que no haya nada en la obra que se haya presentado completo.

Otra de las características compositivas de los cuadros impresionistas fue la ausencia o el debilitamiento del foco de interés de la imagen, que lleva a la dispersión de la atención del espectador por diversas partes de la obra, comprometiendo la jerarquía en el tratamiento del motivo. Esta característica estaba ya implícita en algunas obras de Courbet, como *Entierro en Ornans*; fue también adoptada por Manet, como hemos señalado arriba, y tiene lugar también en la xilografía japonesa, en parte como

¹²¹⁴ DURANTY, 1874, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 85.

¹²¹⁵ Edgar Degas, *Mary Cassatt en la Galería de Pintura del Louvre*, 1879-1880, pastel sobre grabado calcográfico, 30,5 x 12,7 cm, The Art Institute of Chicago, EEUU, reprod. en BRETTELL, Richard;

consecuencia de la propia tipología técnica, que favorece un tratamiento equivalente de los elementos al simplificar enormemente los valores y dificultar los degradados.

Otra de las características de los grabados japoneses que se reflejaron en los cuadros impresionistas fue la potenciación del carácter plano de la imagen. Esta característica, como la dispersión del interés en la obras -están relacionadas entre sí-, coincidió con la que ya era una tendencia establecida entre los pintores más innovadores, como hemos visto en Courbet y Manet. Asociadas a esta pérdida de la profundidad había otras características compositivas importantes, como la elevación del punto de vista, que conllevaba una mirada en picado hacia el motivo representado, y la aparición de diagonales y los dinamismos desequilibrados, que Degas utilizó con frecuencia.

En cualquier caso, como señala Anthea Callen,

"La organización del tema en el lienzo —la *mise en page*— es un factor crucial de la pintura impresionista, que tiende a pasarse por alto, y que demuestra lo concienzudos que eran estos artistas, contrariamente al mito popular de su impulsiva espontaneidad"¹²¹⁶.

Como ya hemos comentado a propósito de la pintura de Courbet, la pintura del siglo XIX fue en su conjunto poco dada a los alardes de perspectiva y de profundidad espacial en general, pero los pintores más innovadores potenciaron aún más que el resto la desaparición de la ilusión espacial. Courbet y Manet lo hicieron, y los impresionistas continuaron esta *tradición innovadora*, que continuó tras ellos. A diferencia de estos dos pintores, y de Degas, los impresionistas fueron eminentemente paisajistas, lo cual significa que practicaban el género de la profundidad por excelencia. Para Courbet, Manet y Degas, la pérdida de la profundidad estaba, por así decirlo, al alcance de la mano, aunque no perdieron ocasión de potenciarla. Pero para los impresionistas paisajistas, siendo la ausencia de profundidad algo contrario a la esencia del género, su potenciación era aún más arriesgada, algo completamente inadecuado, casi absurdo, y no podía percibirse por el resto de los pintores y aficionados sino como un defecto, una torpeza por su parte, como falta de conocimiento del oficio, de saber pintar. La recesión espacial no es algo difícil de conseguir, está al alcance de los aficionados a la práctica de la pintura, por lo que es indudable la elección que tomaron, tanto Courbet, Manet y Degas, como los jóvenes impresionistas, fue absolutamente deliberada.

FOWLE, Frances; y BOURGUIGNON, Katherine M (eds.): *Impresionismo americano*, (cat. exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014, p. 144.

¹²¹⁶ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 59.

Dado que no estaba entre sus posibilidades la mera eliminación de los términos lejanos, algo que ocurre si se pintan, por ejemplo, figuras en un interior, las opciones que utilizaron prioritariamente los impresionistas del grupo de los jóvenes para aplanar espacios que eran profundos de por sí, fueron la potenciación de los colores saturados en los términos lejanos, y el aplicar la pintura de la manera similar y en la misma cantidad en los términos cercanos y en los distantes. Como consecuencia de todo ello, las pinturas impresionistas activan, más de lo que ninguna otra tendencia lo había hecho hasta entonces, la tensión entre el espacio representado y la superficie del cuadro, cuya materia y gestualidad reclamaban la atención del espectador. De esta manera, los impresionistas ponían en práctica su propia versión de la paradoja del rechazo del ilusionismo por parte de los pintores realistas: pretender representar visualmente la realidad, y a la vez disputar el protagonismo a esa representación mediante la presentación de otra realidad más real aún, la de la propia pintura.

Clarooscuro.

En el ensayo que publica a propósito de la exposición de los impresionistas en Durand Ruel en 1876, Edmond Duranty es explícito en su defensa de las nuevas condiciones de iluminación propuestas por los jóvenes pintores,

"La idea, la primera idea ha sido derribar el tabique que separa el estudio de la vida común [...] Había que sacar al pintor de su antro, de su claustro, donde sólo tiene relaciones con el cielo, y llevarle de nuevo entre los hombres, al mundo"¹²¹⁷.

La idea, como podemos ver, puede corresponder en esencia al realismo o al naturalismo de Manet, si bien fueron los impresionistas quienes llevaron a la práctica el planteamiento. Courbet, Millet, los pintores de Barbizon, y el propio Manet pintaron de acuerdo con esta idea, pero siguieron haciéndolo a la vieja usanza, en el refugio del estudio. Los impresionistas, por tanto, son en este sentido los plenos realizadores de una vieja aspiración realista, y -en lo que tiene de mirada hacia la vida y hacia la actualidad- también romántica.

Una de las influencias de los grabados japoneses en los cuadros impresionistas fue la menor importancia del clarooscuro en la formación de la imagen, en beneficio de un

¹²¹⁷ DURANTY, 1876, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 79.

auge inusitado de la importancia de manchas de color que no describen el modelado ni apenas muestran gradaciones de luz y sombra¹²¹⁸. Como otras de las características de la pintura de los innovadores que estamos señalando, también esta pérdida o disminución severa del claroscuro en los cuadros potenció el carácter plano de los mismos, pues las luces y las sombras había sido, desde el Renacimiento, la manera en que los pintores indicaban la existencia de los volúmenes, y junto con la perspectiva, de las características espaciales de los lugares representados.

Como hemos escrito a propósito de la sección dedicada a la temática del movimiento, los impresionistas preferían paisajes abiertos a bosques oscuros. Los más jóvenes del grupo preferían la iluminación natural, clara y sin contrastes tonales fuertes¹²¹⁹, hasta el punto de seleccionar escenas en las que las sombras y el modelado tuvieran poca presencia. Para ello, se situaban a menudo dando la espalda a la fuente de luz, que de esta manera iluminaba de frente a sus motivos (cuyas sombras se proyectaban entonces detrás de los objetos); o bien elegían la luz del mediodía (cuando las sombras se proyectan debajo de los objetos y son pequeñas); o bien aprovechaban los días nublados (en los que apenas hay sombras y el claroscuro es escaso)¹²²⁰.

Todo ello significó la eliminación del *chiaroscuro* tradicional en un proceso que empezó a gestarse en la década de 1860 y se desencadenó de manera definitiva en la década siguiente¹²²¹. Como los representantes del academicismo, como la fotografía (que era en blanco y negro, por supuesto), y como Manet, Degas y Courbet, en la década de los sesenta los jóvenes impresionistas seguían representando las formas en términos de variaciones tonales en sus obras pintadas en el estudio; pero en sus paisajes fueron abandonando progresivamente el tratamiento tonal¹²²². Con el cambio de iluminación desencadenado tras la observación de los fenómenos de la luz en exteriores, fueron desapareciendo las sombras oscuras y transparentes, el sutil modelado tonal, y los tonos sobrios y los colores de tierra típicos del *chiaroscuro* académico, en favor de los colores saturados, las imprimaciones claras y las superficies cargadas de manera uniforme con pintura mate y opaca¹²²³. Las tierras oscuras y los negros siguieron dominando la paleta de Manet y Degas en los sesenta y los contrastes de luces y sombras dominaban sus

¹²¹⁸ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 31.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 63-64.

¹²²¹ *Ibid.*, p. 22.

¹²²² *Ibid.*, p. 31.

¹²²³ *Ibid.*, p. 22.

cuadros¹²²⁴, pero los jóvenes, a la luminosidad de las bases, añadieron la de la capa de pintura, cuyos colores mezclaban con mucho blanco de plomo opaco y con poco aceite. Ya en la década de los ochenta Manet, Degas y Cézanne emplearon también esta técnica, aunque no tanto como los demás. Anthea Callen explica que la textura irregular y granulosa de la superficie potenciaba la claridad del conjunto al dispersar la luz, produciendo una calidad y una luminosidad similar a la de la técnica del pastel. Monet, Pissarro, Sisley, Monisot, Cassatt y, en menor medida, Cézanne, Manet y Degas, empleaban colores semisecos mezclados con cantidades significativas de blanco de plomo, con el fin de aumentar la reflexión y el brillo de la superficie, en lugar de su transparencia¹²²⁵.

Según Callen, en la obra pre-impresionista de comienzos de la década de 1860, Monet y Renoir ya presentan características impresionistas en el tratamiento del claroscuro, en el que comienza a aparecer la oposición entre el amarillo en las luces y los colores fríos de las sombras, que a menudo muestran luz reflejada¹²²⁶.

El cambio del claroscuro al colorido como valoración fundamental del cuadro influyó también en la ordenación de los colores en la paleta, como veremos en el siguiente apartado. Esta reordenación es una señal más del camino sin retorno operado en las décadas de 1860 y 1870. En efecto, existía en el arte europeo anterior etapas y lugares en las que el color había sido tan importante o más que el dibujo o que el claroscuro, pero incluso en estas ocasiones se había mantenido una ordenación tonal en la paleta, lo cual puede ser un indicio implícito de la hegemonía de estas características. Incluso en los momentos artísticos previos más coloristas se había mantenido una fuerte presencia del claroscuro o del dibujo, o de ambos. Sin embargo, el auge colorista de los impresionistas, que acaba con la ordenación tonal de la paleta, acaba también y para siempre con la importancia del claroscuro y del modelado, asociado a él.

En el ensayo de Duranty a propósito de la exposición de los impresionistas en Durand Ruel en 1876, que ya hemos mencionado, el crítico francés señaló el problema de la luz cambiante derivada de la salida al exterior de los pintores. Éste constituye uno de los principales asuntos -y problemas- del movimiento impresionista, y determina su técnica quizá como ninguna otra de las innovaciones técnicas del siglo. Duranty enfoca la cuestión desde el dibujo y el color. Lo primero es poco adecuado, mientras que lo segundo tiene más sentido: es un problema que afecta tanto a los valores de mayor o

¹²²⁴ *Ibíd.*, p. 58

¹²²⁵ *Ibíd.*, p. 61.

¹²²⁶ *Ibíd.*, p. 32.

menor claridad como a los valores cromáticos. No obstante, consideramos adecuado - pese a la expresión con que el crítico encabeza el párrafo- citar aquí su opinión, porque aunque afecta al claroscuro y al color, se trata de un problema derivado de los cambios lumínicos.

Escribe Duranty -ya hemos hecho nuestras objeciones a la mención del dibujo-:

"Hay para el observador toda una lógica de coloración y dibujo que deriva de un aspecto, según se tome a tal hora, en tal estación, en tal sitio. Este aspecto no se expresa, esta lógica no se determina juntando unos asuntos venecianos sobre fondos flamencos, haciendo relumbrar la luz del estudio sobre viejas arcas y jarrones. Hay que evitar, si se quiere ser veraz, mezclar los tiempos y los ambientes, las horas y las fuentes luminosas. [...] Si se supone, por ejemplo, que en un momento dado se pueda sacar la fotografía coloreada de un interior, habrá una concordancia perfecta, una expresión típica y veraz, participando todas las cosas de un mismo sentimiento; si se espera un poco, viene una nube a velar la luz y se saca enseguida una nueva fotografía, se obtendrá un resultado análogo al primero. Corresponde a la observación el suplir estos medios de ejecución instantáneos que no se posee, y conservar intacto el recuerdo de los aspectos que esos medios habrían plasmado. Pero ¡tómese ahora una parte de los detalles de la primera prueba y únaseles a una parte de los detalles de la segunda prueba para formar un cuadro! Entonces la homogeneidad, concordancia, verdad de la impresión, todo desaparecerá, reemplazado por una nota falsa, inexpresiva. Y no obstante, eso es lo que hacen todos los días los pintores que no se dignan observar y se sirven de extractos de la pintura ya hecha"¹²²⁷.

En efecto, Duranty pone el acento sobre aquello que diferencia más que ninguna otra cosa a los impresionistas de las tendencias innovadoras anteriores: la copia directa e instantánea de un referente definido por una luz fugaz. Lo sorprendente del planteamiento de Duranty es que supone una toma de partido por los procedimientos de los impresionistas en detrimento de los de, por ejemplo, Courbet, que había sido *su* artista por antonomasia. De paso, también denuncia un tipo de pintura que había practicado su amigo Manet:

"Y puesto que abrazamos estrechamente la naturaleza, ya no separaremos al personaje del fondo del apartamento ni del fondo de la calle.

¹²²⁷ DURANTY, 1876, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, pp. 84-85.

Nunca se los aparece, en la existencia, sobre fondos neutros, vacíos y vagos"¹²²⁸.

Además de la toma de partido decidida por los métodos de los impresionistas, debe señalarse otra consecuencia de la profundidad con que Duranty asimila la propuesta, y es que, a diferencia de otros defensores de primera hora, él no protesta ante la falta de acabado, no espera obras maestras ni maestros capaces de hacerlas. Al asumir los presupuestos creativos de los impresionistas, asume con ellos que no está ante el anuncio de algo por venir, sino que está ante el hecho en sí, completo.

También, y aunque es asunto de menor importancia debe consignarse en esta parte dedicada a la iluminación, Duranty denuncia la falta de vigencia de otra de las características del *chiaroscuro*, que incluso Courbet había mantenido:

"Las sombras untuosas, las claridades doradas de los interiores holandeses vienen de la estructura de sus casas, de las ventanas con cuadrados separados por bastidores de plomo, de las calles sobre canales llenos de lodo"¹²²⁹.

Color.

En el artículo que Castagnary dedicó a la exposición de los impresionistas de 1874 se preguntó si los impresionistas constituían una nueva escuela. Su respuesta era negativa, porque la innovación que él detectaba en las obras del grupo era, como hemos visto, la falta de acabado¹²³⁰. Sin embargo, muy poco tiempo después, el tratamiento sistemático de la pincelada pequeña y la división cromática constituían novedades estilísticas y técnicas que probablemente hubieran provocado una respuesta de Castagnary en otro sentido. Es interesante constatar, en cualquier caso, que el empleo del color por parte de los impresionistas no era lo suficientemente llamativo o novedoso como para haber sido valorado en ese sentido por Castagnary, cosa que sí ocurriría en el artículo de Duranty, de 1876.

En la primera parte del artículo que estamos mencionando con frecuencia, Duranty había tratado las innovaciones cromáticas de los impresionistas en tres o cuatro párrafos que muestran ideas un tanto confusas o imprecisas. Estas ideas consisten en que

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹²³⁰ CASTAGNARY, 1874, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 68.

los impresionistas -Duranty no utiliza este término- han hecho un descubrimiento original en la coloración, que no procede de la pintura holandesa, del fresco ni del siglo XVIII; que la plena luz decolora los tonos; que descomponen la luz del sol y la recomponen en las irisaciones de sus cuadros, y que quizá su tratamiento del color sea por influencia de los japoneses y otros pueblos asiáticos acostumbrados al deslumbramiento del sol. Hay otra expresión que parece estar relacionada con las interacciones debidas al contraste simultáneo, y quizá también a las influencias de unos colores en otros por la luz reflejada. Esta expresión en concreto dice:

"No se han preocupado solamente de ese juego fino y suave de coloraciones que resulta de la observación de los valores más delicados en los tonos que se oponen o se penetran entre sí"¹²³¹.

Quizá nuestra interpretación no sea la correcta, pero en cualquier caso, la expresión parece bastante confusa. Sin embargo, la expresión más significativa es, a nuestro entender, la que alude a la descomposición de la luz del sol, a la que el crítico termina por apuntalar con el prestigio de la ciencia:

"De intuición en intuición, han llegado poco a poco a descomponer el fulgor solar en sus rayos, en sus elementos, y a recomponer su unidad con la armonía general de las irisaciones que difunden sobre sus telas. Desde el punto de vista de la delicadeza del ojo, de la sutil penetración del colorido, se trata de un resultado por completo extraordinario. El físico más sabio no podría reprochar nada a sus análisis de la luz"¹²³².

La cita es importante por ser posiblemente el primer texto que alude a la división del color en las obras de los impresionistas en función del fenómeno físico de la descomposición de la luz blanca; y también el primer texto que ampara bajo el prestigio de la ciencia a la técnica del color impresionista. Es decir, es una de las fuentes básicas en la construcción de un mito que sobrevive hasta nuestros días, a cuya base científica se alude desde entonces. Desde luego, Duranty no pretende exponer los pormenores científicos, sino tan sólo utilizar el prestigio que entonces tenía la ciencia para apoyar a los jóvenes pintores. Esta voluntad explica que Duranty sea poco preciso en esta afirmación, como lo es también en la mayoría de las ideas del color de su escrito. La afirmación de Duranty cobra una importancia capital por cuanto se sitúa al inicio de una formidable tradición de justificaciones de la técnica cromática del impresionismo basadas

¹²³¹ DURANTY, 1876, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 79

¹²³² *Ibíd.*, pp. 79-82.

en principios científicos. Dado que ésta cuestión es bastante confusa, y no es asunto central de nuestro estudio, nos limitamos a consignarlo.

En su análisis de lo clásico y lineal frente a lo barroco y pictórico Heinrich Wölfflin explica que hay asimismo un color no pictórico y otro pictórico. Para el clasicismo el color tiene la existencia misma existencia concreta e inmutable que los objetos. Recordemos con el historiador suizo que Leonardo y Alberti, conocedores de fenómenos cromáticos que se daban en la naturaleza, no estimaron necesario incorporarlos a las representaciones pictóricas. Por el contrario, esta fenomenología del color, su variación en función de las condiciones ambientales, supone uno de las características claves del impresionismo.

"Siempre se aceptaron ciertas variaciones del color según la colocación del objeto con respecto a la luz; pero ahora se llega más lejos: la idea de colores básicos que se mantienen uniformes ha sido desechada"¹²³³.

En cuanto a la representación de este color pictoricista o aparente, Wölfflin aclara que el impresionismo fue mucho más lejos que el barroco.

Una de las características fundamentales del impresionismo fue la mezcla óptica de los colores, que comienza a aparecer en algunas obras de los jóvenes desde comienzos de la década de 1870, y se muestra de manera evidente desde mediados de la década. La mezcla óptica tradicional -como mezcla imperfecta de colores similares- había sido ya empleada por Manet, y sobre todo por Degas, a lo largo de la década de 1860, y era una técnica tradicional que se remonta al renacimiento veneciano. Esta forma tradicional consiste en la mezcla producida por las desigualdades cromáticas y tonales que genera el granulado de la tela en los arrastrados y las veladuras, y por la adición de algunas pinceladas para reforzar el color o el claroscuro en alguna zona. En la distancia, las desigualdades pierden presencia y el espectador percibe un conjunto más o menos homogéneo, resultado de la fusión de todos los colores y tonos involucrados en la mezcla. En la manera propiamente impresionista, la mezcla óptica no se trata de un aprovechamiento de la vibración derivada de la textura de las capas inferiores, ni de las pinceladas difusas, que era el modo en que Degas la realizaba en los sesenta. Se trata de la adición de múltiples pinceladas de colores diversos para sugerir el aspecto de los

¹²³³ WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, (revisado en 1933), *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, (trad. esp. José Moreno Villa), 8ª edición, Madrid: Espasa Calpe, 1983, p. 72.

valores cromáticos y lumínicos en una zona concreta¹²³⁴. A menudo, esta mezcla, que produce una textura visual muy irregular, compromete la representación de las calidades, algo que con la manera tradicional todavía entraba dentro de lo posible. Sin embargo, los propios impresionistas aprendieron pronto a hacer una traducción capaz de sugerir algunas diferencias de calidades. Aunque a mediados de la década de los setenta la mezcla óptica se observa en cuadros de todo el grupo, esta característica fue en aumento con el paso de los años. Los impresionistas continuaron empleando esta técnica cuando el impresionismo había terminado, y cuando algunos de ellos habían abandonado otras características del movimiento.

En relación directa con la mezcla óptica está la restricción en el empleo de los colores tierras y de los negros, y su sustitución por las mezclas de colores saturados, cercanos a los del espectro. Los colores tierras -y en general los neutros- se identificaban con la pintura académica, y su abandono por parte de los impresionistas está marcado por la voluntad de diferenciar su pintura de la de sus oponentes. La restricción, que no fue absoluta, tuvo por tanto un motivo estético más que pictórico o práctico. Ha sido en múltiples ocasiones amparado en planteamientos científicos relacionados con la teoría del color, aunque es dudoso que fuesen los aspectos científicos los que desencadenaron la elección de los impresionistas. Por otro lado, el abandono fue mayor en el caso de las tierras sombras que en los rojos de hierro, y apenas puede hablarse de abandono de las tierras de ocre amarillo. Además, las tierras sombras aparecen ocasionalmente en algunos cuadros, por lo que los pintores debían tenerlos entre sus pinturas, aunque restringiesen su uso. La aversión de los impresionistas por pintar cuadros oscuros y zonas amplias de sus cuadros en colores marrones oscuros facilitó la sustitución de los tierras oscuros por mezclas de colores más saturados, principalmente azules y rojos.

Algunos autores señalan que la mayor influencia de los grabados japoneses en los cuadros impresionistas fue la potenciación del colorido¹²³⁵. En 1878 Théodore Duret escribió que

«Antes de lo de Japón, era imposible; el pintor siempre mentía. Tenía la naturaleza ante sus ojos, pero en el lienzo no veía más que colores atenuados, ahogados en un semitono general». Con sus «penetrantes colores

¹²³⁴ Por ejemplo, Monet, *La Manneporte, cerca de Etretat*, de 1885-86, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, Nueva York, EEUU, Metropolitan Museum of Art.

¹²³⁵ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 31.

yuxtapuestos», los artistas japoneses mostraban «nuevos métodos para reproducir ciertos efectos que se consideraban imposibles»¹²³⁶.

De modo que -según Duret- la aparición de colores puros y sus yuxtaposiciones en las xilografías japonesas permitieron a los impresionistas encontrar nuevos métodos para reproducir efectos, entendemos por el contexto que efectos de la naturaleza. Lo cierto es que algunas de las características del arte de extremo oriente que supuestamente influyeron en la pintura impresionista estaban sobradamente representadas en la tradición occidental. Poco podían aportar estas estampas desde el punto cromático a la representación de la naturaleza que se estaba realizando en la Francia de mediados del siglo XIX. Y en cuanto a efectos cromáticos o a colores penetrantes, el museo del Louvre alberga obras con zonas cromáticas más saturadas aún que las de los grabados japoneses. En definitiva, si los impresionistas prefirieron atender a los colores puros y saturados de aquellas imágenes exóticas que a los de su propia tradición pictórica fue por la fascinación que ejercían sobre ellos, no por los colores en sí. Tampoco porque presentasen efectos desconocidos para ellos, ni porque no hubiera colores extendidos en lienzos en su entorno próximo. La aportación de las estampas al color saturado al impresionismo fue fundamental, pero la justificación de Duret tiene poca base, como muchas otras justificaciones coetáneas del impresionismo. Callen describe la influencia con mayor rigor cuando dice que los impresionistas "*adoptaron de la escuela francesa la manera directa de pintar paisajes [y] lo combinaron con el colorido japonés*"¹²³⁷, aunque, con mayor rigor aún, podríamos decir que del colorido japonés tomaron la idea de las manchas de color con escasa modulación, y la tendencia a pintar con colores puros y a esquivar los colores tierras. Quizá también pueda señalarse como una característica común que la presencia de colores saturados en los términos más alejados dificultan la percepción de la recesión espacial en ambos tipos de imágenes. Fuera de estas características, no cabe hablar de mayores influencias del cromatismo de las xilografías japonesas en los cuadros impresionistas.

Una de las características fundamentales de los cambios de las décadas de los sesenta y setenta, es el cambio de lo tonal a lo cromático, y tiene que ver con el orden en que los pintores concebían el cuadro. Este orden comenzaba típicamente por los esbozos de línea, pasaba después a estudios de claroscuro, a los pequeños bocetos en color, y finalizaba con la realización de la obra definitiva al óleo. El orden estaba íntimamente

¹²³⁶ DURET, Théodore, citado en CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 58.

relacionado con la vieja forma de realización de pinturas al óleo mediante dibujo, grisallas y veladuras de color. Esta realización tradicional está perfectamente descrita en los manuales renacentistas y, aunque no exactamente igual, era todavía empleada con frecuencia en las pinturas de los academicistas de mediados del siglo XIX. El proceso comenzaba por la realización o el calco de un dibujo detallado en el soporte; y seguía después por la pintura sin color -o en colores tierras- del claroscuro del cuadro. Más tarde se aplicaba el color en capas muy finas, que permitían que se mantuviera visible el claroscuro de la fase anterior. Finalmente, se aplicaban algunos toques más empastados y opacos en pintura de color, se ajustaban los brillos y las sombras, y se hacían los pequeños detalles finales. En los cuadros realizados por el taller de los artistas importantes, el maestro hacía el diseño y los bocetos iniciales, que servían a sus discípulos para ampliar y desarrollar el proceso del cuadro. Finalmente, el maestro ajustaba las últimas veladuras y empastes de color, retocaba las luces y las sombras y los últimos detalles. Con la expresión *toque maestro*, el habla popular describe perfectamente este ajuste final de tonos y la aplicación de pinceladas diestras y propias de la caligrafía del jefe del taller. En este proceso, el dibujo y el claroscuro preceden al color, de manera que el cuadro está muy definido cuando el color se superpone. Este tipo de planteamiento, muy útil en las pinturas de ejecución prolongada en estudio no tiene aplicación en los apuntes rápidos tomados al aire libre. En esta pintura de aire libre, tras un somero dibujo inicial, el pintor procura poner directamente la sensación del referente que tiene delante, en la que no hay separación entre lo cromático y el claroscuro. Conforme los pintores fueron prestando cada vez más atención a sus estudios, y especialmente a los realizados en el exterior, disminuyó la importancia del claroscuro como planteamiento inicial y central de los valores del cuadro. El propio estudio de las sensaciones llevó a los pintores a descubrir la presencia de colores allí donde nunca se habían representado y, consiguientemente, a pintarlos en sus cuadros. En el planteamiento tonal tradicional, el color que se superponía al claroscuro era el color local propio de cada objeto, es decir, el que se suponía que tenía *en sí*, con independencia de su exposición a diferentes iluminaciones. Con el nuevo planteamiento cromático, se pone en cuestión que haya un color propio del objeto que sirva para cubrirlo por completo; y los pintores atienden a los cambios no de claroscuro, sino de color, en las partes del objeto.

¹²³⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 58.

En la transición del planteamiento tonal al planteamiento cromático de la pintura hay pasos naturales, que siguieron a su manera muchos pintores en las décadas que van desde 1860 en adelante. Dado que no los hemos encontrado descritos en nuestra bibliografía, hemos optado por realizar un esquema provisional, que resumimos a continuación.

El primer paso hacia la paleta cromática está motivado por la evidencia de que el blanco se tiñe con frecuencia, y más aún con la intensa luz del exterior, de colores de su entorno, y a menudo refleja el tono azulado de la bóveda celeste. Esta matización del blanco lleva casi inmediatamente a su polarización en colores más o menos complementarios. Puede observarse en la disociación entre blancos azulados y blancos neutros, ocres o amarillentos¹²³⁸ en dos bocetos realizados por Sargent en 1877 para la obra *Los pescadores de ostras en Cancale*. En este primer paso, es característico que el resto de los colores del cuadro siguen un esquema básicamente tonal.

El segundo paso hacia la paleta cromática está motivado por una sensación menos evidente: el hecho de que los colores de los objetos de una escena a veces -no siempre- presentan cierto matiz común según su orientación. Este hecho puede percibirse con cierta dificultad en el exterior, donde aumenta la diferencia de matiz entre las partes iluminadas directamente por la luz solar y las partes que no la reciben. Tendemos a percibir las zonas de luz con matices más o menos amarillentos o anaranjados y las zonas de sombra con matices verdosos, azules o violáceos. Pues bien, en este segundo paso hacia la paleta cromática se da un mayor o menor coloreado de las luces intensas hacia el amarillo, el naranja y el rosa, y de las sombras, especialmente las arrojadas, hacia el azul o el violeta. Todavía en este segundo paso aquello que no es blanco ni está en sombras o luces muy acusadas mantiene un planteamiento esencialmente tonal. Y todavía el pintor hace un uso frecuente de los colores tierras de su paleta.

El tercer paso hacia la paleta cromática consiste en la interacción de varias técnicas. Las técnicas involucradas en este paso son la intensificación de las diferencias de color entre las partes iluminadas y las sombras, coloreando ambas más allá de lo verosímil; la representación del referente en función del color, llegando a menospreciar el claroscuro de los objetos o del conjunto de la escena; el aumento del cromatismo en los

¹²³⁸ John Singer Sargent, *Joven bretona con una cesta*, óleo sobre lienzo, 48,3 x 29,2 cm, Terra Foundation for American Art, Chicago (1999.129) y John Singer Sargent, *Joven en una playa*, óleo sobre lienzo, 43,8 x 26 cm, Terra Foundation for American Art, Chicago (1999.132), reproducidos en *Impresionismo americano*, (cat. exp.), 2014, pp. 64 y 65 respectivamente.

colores neutros; y el uso limitado de pinturas de colores tierras y negro. Un ejemplo de este tercer paso puede ser el cuadro de Sargent *Dos mujeres dormidas en una barca bajo los sauces*¹²³⁹.

El último paso hacia la paleta cromática, que pocos pintores finiseculares completaron, consiste en el mantenimiento y refuerzo de todas las técnicas anteriores. En las obras de quienes completaron este cuarto paso se producen un aumento del cromatismo de lo representado más allá de lo verosímil; la infravaloración de la escala del claroscuro; y estrechamente relacionado con ella, la pérdida del volumen, el modelado y la profundidad. Además, estas características coinciden con el abandono total o casi total de las pinturas de colores tierras y negro; y con la representación de colores neutros, tierras y negros mediante la mezcla de colores saturados.

Aunque no tenga una relación directa con el cambio de la paleta cromática por la tonal, buena parte de los pintores involucrados a finales del siglo XIX en esa transición relativizaron en sus obras la importancia del dibujo inicial, del detalle y del acabado. La potenciación de las características del pictoricismo desemboca en que el reconocimiento por parte del espectador de las formas de los objetos representadas quede comprometido en algunas obras. Como se ha sugerido, los primeros pasos de la transición de lo tonal a lo cromático suponen la adopción de características que contribuyen a completar las representaciones con hechos observables en la realidad de los referentes. Por contra, la adopción por parte de los artistas de las características del último paso que hemos descrito supone en sus obras pérdidas notables de las características observables en los referentes; además de cierto abandono de la lógica de las mezclas pictóricas. Aclaremos esta última cuestión: en el oficio tradicional del pintor era preferible emplear pinturas de colores tierras y neutros, por ser económicas y estables. Además, era preferible pintar los objetos con la pintura del color que más se asemejase al color deseado, evitando mezclas innecesarias que empobrecían la calidad del color, y que en algún caso podían provocar inestabilidad en la mezcla. Desde este punto de vista, la aplicación en el cuadro de colores neutros, como grises o tierras, hechos a partir de la mezcla de colores saturados sintéticos es en principio poco aconsejable. Esta técnica puede observarse en algunos cuadros de los impresionistas, aunque no es muy frecuente. Sí es más frecuente que un color neutro o tierra se haya matizado con una pintura de color saturado, en lugar de con

¹²³⁹ John Singer Sargent, *Dos mujeres dormidas en una barca bajo los sauces*, c. 1887, óleo sobre lienzo, 56 x 68,6 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa (73), reproducidos en *Impresionismo americano*, (cat. exp.), 2014, *op. cit.*, p. 74.

una pintura de color tierra. Por ejemplo, el color tierra claro del suelo de un camino puede estar hecho con una mezcla mayoritaria de pinturas tierra de Siena y blanco, a la que se ha añadido para matizar una parte secundaria de amarillo de cadmio, en lugar de añadirse esa parte secundaria con ocre amarillo, que es una pintura de tierra.

Como hemos dicho, Anthea Callen señala la presencia de características impresionistas en las obras de comienzos de la década de 1860 de Monet y Renoir, y en particular la oposición entre los colores amarillos en las luces y los fríos en las sombras¹²⁴⁰, que representó el cambio fundamental en el paso de la paleta tonal a la paleta cromática. Los impresionistas siguieron practicando esta oposición todavía en la década de 1880¹²⁴¹, cuando ya el grupo estaba bastante desintegrado y el impresionismo comenzó a ser cuestionado por otros movimientos innovadores.

Anthea Callen resume con precisión las características fundamentales de la paleta impresionista:

"La evidencia escrita y el análisis científico de los pigmentos nos permiten conocer los colores más empleados por los impresionistas, que eran el blanco de plomo, amarillos de cromo y de cadmio, ocre amarillo, verde esmeralda y viridiana, azules cobalto y ultramar, lacas rojas y carmesí, y bermellón. El negro desapareció prácticamente, salvo en las paletas de Renoir y Cézanne, que lo utilizaban como un color más y nunca para oscurecer los tonos. A finales de los 70, casi todos abandonaron los amarillos de cromo, al comprobar que se oscurecían en contacto con pigmentos que contuvieran sulfuros. Renoir comentó este problema, y adoptó el amarillo de Nápoles, aunque era menos brillante que el de cromo.

"A finales de los 70, también Monet abandonó el amarillo de cromo, cambiándolo por el de cadmio. A partir de 1880, Monet, Pissarro, Alfred Sisley (1839-1899) y Mary Cassatt (1849-1926) emplearon violeta de cobalto casi sin mezclar, cuando hasta entonces sólo lo habían utilizado en mezclas. Cézanne y Renoir utilizaban algunas de las tierras más claras, como el ocre amarillo, el siena natural y las tierras rojas; también usaban amarillo Nápoles. [...] Todos ellos tendían a evitar el exceso de mezclas"¹²⁴².

De acuerdo con nuestras observaciones, el ocre amarillo continuó en la paleta de

¹²⁴⁰ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 32. Se puede observar, por ejemplo, en la obra de Renoir *Retrato de la Señorita Romaine Lacaux*, de 1864, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, Cleveland, EEUU, Cleveland Museum of Art; y en la de Monet *Los paseantes (Bazille y Camille)*, de 1865, óleo sobre lienzo, 93 x 69 cm, Washington, EEUU, National Gallery of Art.

¹²⁴¹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 105.

¹²⁴² CALLEN, 1996, *op. cit.*, pp. 107-108.

otros impresionistas, además de Cézanne y Renoir. Por ejemplo, el mismo Sisley. Callen incluye también una paleta basada

"en una lista de "armonía complementaria" publicada en 1889 por Hareux, que pretendía ser una versión popularizada de la paleta de los impresionistas y los neoimpresionistas, lo cual demuestra que las ideas de estos artistas tenían cada vez más aceptación. Los colores son: azul de Prusia; azul ultramar; azul cobalto; laca amarilla; siena natural; amarillo de india; ocre amarillo; amarillos de cadmio, oscuro y claro; amarillo de Nápoles; blanco de plomo; bermellón; carmesí; rojo de rubia; tierra roja; Siena tostada; marrón Vandyke; sombra natural; negro marfil, viridiana; verde esmeralda; verde cobalto; verde de cromo; y verde de malaquita"¹²⁴³.

Dibujo.

La aparente espontaneidad de la pintura impresionista nos lleva con frecuencia a olvidar que sus composiciones no son, ni mucho menos, tan espontáneas como las que definen, por ejemplo, las instantáneas fotográficas. A menudo, los cuadros impresionistas eran precedidos de estudios o dibujos previos con los que los pintores ajustaban la composición. No todos los pintores llevaban estos estudios preparatorios al mismo nivel, claro está. Degas, más preocupado por la composición y por el dibujo que sus compañeros, hace una cantidad de dibujos o estudios previos muy superior a los demás, pero también los jóvenes los hacen.

En cambio, lo que sí es cierto es que los dibujos iniciales para encajar las formas en el lienzo eran muy someros, y en ocasiones incluso no se realizaban, aunque este extremo no era el más frecuente¹²⁴⁴. En ocasiones se alude al dibujo en los cuadros de los impresionistas para referirse a la concreción de los elementos figurativos mediante la pintura. Callen recoge una manifestación de de Cézanne en sus últimos años referidas a este empleo: "*El dibujo y el color no son cosas separadas; cuando se pinta, se dibuja. Cuanto más armonizan los colores, más exacto se hace el dibujo*"¹²⁴⁵. Aunque la aseveración de Cézanne es cierta, hace alusión al significado del término dibujo como definición de las

¹²⁴³ *Ibíd.*, pp. 110-111.

¹²⁴⁴ Dos ejemplos de obras de Monet muestran el campo en el que oscilaba el dibujo inicial en las pinturas impresionistas: *Dans le prairie, Vetheuil*, de 1881, óleo sobre lienzo, 42 x 49,5 cm (Wildenstein nº 705); y *M. Monet et J.-P. Hoschede se tenant par l'épaule, circa 1886*, de 73 x 60cm, subastado el 24 de junio de 2014 en Sotheby's. El primero carece por completo de dibujo inicial, mientras que el segundo es precisamente un dibujo inicial, relativamente detallado, de una pintura que Monet no llegó a realizar.

formas, y no conviene confundirlo con el significado del término como actividad gráfica, que puede llevarse a cabo en una fase preparatoria de la pintura o ser completamente independiente de la actividad pictórica.

En cuanto a la realización de dibujos sobre la propia pintura del cuadro, como ayuda para acometer una parte del mismo, son siempre difíciles de detectar, y tampoco son demasiado frecuentes. Los pintores los utilizan cuando quieren añadir sobre lo pintado un elemento de cierta complejidad, y en el que un error de dibujo podría comprometer el resultado del cuadro. El ejemplo más frecuente es el de la adición de figuras a un cuadro en el transcurso del proceso de realización, como ocurre en la obra de Bazille *La terraza de Meric (Laurel rosa)*, de 1867. A propósito del empleo del dibujo por parte de los impresionistas, el crítico Edmond Duranty escribió que

"No es la caligrafía del trazo o del contorno, no es una elegancia decorativa de las líneas, una imitación de las figuras griegas del Renacimiento lo que se busca actualmente. [...] Y lo que quiere el dibujo, en sus ambiciones modernas, es precisamente reconocer tan de cerca la naturaleza, abrazarla con tal fuerza que le haga ser irreprochable en todas sus relaciones de formas, que conozca la inagotable diversidad de los caracteres. Adiós al cuerpo humano tratado como un jarrón"¹²⁴⁶.

La descripción es tan válida para los impresionistas como lo era ya para Courbet, a quien Duranty había apoyado con firmeza. En general, y con la citada excepción de Degas, y la de Manet, los impresionistas prestaban al dibujo de sus cuadros la atención necesaria para asegurar la corrección de formas y proporciones, y rara vez iban más allá. Aparte de ese empleo, tenemos constancia de que, en el grupo de los jóvenes, Morisot y Cassatt practicaron el dibujo con frecuencia e intensidad como algo separado de la pintura, pero no tenemos información del resto del grupo, y realmente escapa del objeto de nuestro estudio.

Soportes, formatos y bases.

La introducción que hemos dedicado al conjunto de los soportes de la época es válida también para los impresionistas, y en el apartado dedicado a la composición hemos tratado también de la relación entre ésta y el formato. Los impresionistas preferían el

¹²⁴⁵ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 105.

¹²⁴⁶ DURANTY, 1876, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 83.

lienzo a otro tipo de soportes¹²⁴⁷ y, como la mayoría de los artistas del siglo XIX, solían pintar en soportes estándar que compraban imprimados y listos para pintar. Según señala Anthea Callen,

"A principios del siglo XIX, ya se vendían en Francia lienzos preparados, en formatos estándar. Hacia 1850 había cinco series en el mercado: retrato, paisaje vertical, paisaje horizontal, marina vertical y marina horizontal. Dentro de cada serie existían varios tamaños, todos ellos de la misma anchura, pero de diferente longitud"¹²⁴⁸.

Como la mayor parte de sus coetáneos preferían las imprimaciones claras¹²⁴⁹, que ofrecían mayor luminosidad a la imagen, equilibrio en la gama de color, y la seguridad de la permanencia de su aspecto, que garantizaba que los colores superpuestos se vieran de la misma manera.

Recursos y desarrollo del cuadro.

En el libro que dedica a las técnicas pictóricas de los impresionistas, Anthea Callen afirma que los jóvenes "*gradualmente abandonaron el tradicional ébauche marrón, utilizando un repintado relacionado directamente con los colores finales*"¹²⁵⁰. Aunque Callen emplaza esta afirmación en la introducción a la década de 1870, en general utiliza estas introducciones para aclarar cuestiones técnicas, estilísticas e incluso relacionadas con el contexto social, en su mayoría ajenas a la fecha señalada. Así lo entendemos nosotros, y de la observación de los procesos de desarrollo de las obras que hemos analizado concluimos que las manchas iniciales en tonos marrones habían desaparecido antes de entrar en la década de los setenta. Sin duda, los impresionistas prefirieron un repintado relacionado con los colores finales, y probablemente muchos otros pintores lo utilizaron antes que ellos. En los paisajes de Corot que hemos estudiado al natural hay cuadros en cuya mancha inicial los marrones se mezclan con los colores finales, al menos en algunas partes. En cuanto a Manet, aunque en sus cuadros de los años sesenta vemos con frecuencia zonas de marrón extendidas como primera mancha, también es evidente que toda la parte vegetal del *Concierto en las Tullerías* fue manchada en colores verdes. Probablemente el *ébauche* marrón fue dando paso a fórmulas mixtas a

¹²⁴⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 58.

¹²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 59.

¹²⁴⁹ *Ibíd.*, p. 27.

mediados de siglo. En cuanto a los impresionistas, no hemos detectado el empleo de *ébauche* marrón en ninguna de las obras de los jóvenes, pero no hemos estudiado obras del comienzo de su trayectoria. Lo que sí puede afirmarse, como hemos escrito ya, es que a finales de los sesenta el *ébauche* marrón no aparece en sus obras. Lo que sí hemos detectado es una grisalla realizada con blanco y negro en un Degas, de 1858-1860. A tenor de estos datos, y de forma muy provisional, podemos entender que el *ébauche* marrón enriqueciéndose entre los pintores innovadores en la década de los sesenta, y si los jóvenes impresionistas lo usaron, lo abandonaron muy pronto, al menos en sus obras paisajísticas.

Sin embargo, la cuestión que nos planteamos no es tanto en qué momento dejaron de hacer un *ébauche* marrón, sino en qué momento dejaron de hacer el prepintado relacionado directamente con los colores finales al que alude Callen, y si dejaron de hacerlo ocasionalmente o abandonaron el prepintado completamente. Porque lo cierto es que en muchos de sus cuadros podemos ver la base cruda, entre las pinceladas, en muchas zonas del cuadro, que no son secundarias, ni están cerca de las esquinas o de los bordes del soporte. Debemos pensar que, al menos con cierta frecuencia, los impresionistas comenzaban a pintar los elementos de sus cuadros sin mancha inicial, sino aplicando directamente desde el principio pinceladas típicas de la parte media del desarrollo de sus cuadros. Aunque en otros ejemplos puede verse con mayor dificultad, el empleo de esta técnica es evidente en *Barcas en el Sena*, que Sisley pintó en 1877, y en el cuadro inacabado Monet, *Dans le prairie, Vetheuil*, de 1881, ya citado.

En el mencionado ensayo que Duranty dedica a los impresionistas, el crítico reivindica la realización completa de los paisajes ante el natural:

"Al menos ha parecido preferible pintar enteramente el paisaje sobre el mismo terreno, no según un estudio que se trae al estudio y cuyo sentimiento se pierde poco a poco"¹²⁵¹.

Habitados a pintar al aire libre, el grupo de los jóvenes pintaba rápido, de modo que muchos de sus paisajes pueden estar pintados en una sola sesión, y la mayoría están pintados en menos de cinco. Dado que los impresionistas no pretendían realizar cuadros con un acabado académico, ni describir de forma detallada los objetos que copiaban, sino registrar sus sensaciones visuales, y la luz y el ambiente es muy cambiante al exterior, se

¹²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 58.

¹²⁵¹ DURANTY, 1876, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 90.

contentaban con el resultado de pocas horas o sesiones de trabajo. La ejecución ligera o abocetada de los cuadros tenía ya una larga trayectoria en las obras de otros artistas innovadores, que se remonta incluso a algunos retratos de David de la década de 1790, y los impresionistas la daban por válida como resultado final. Además de pintar rápido, los impresionistas pintaban haciendo ajustes de los valores cromáticos y del claroscuro en todo el cuadro a la vez, en lugar de trabajar resolviendo cada parte por separado, como se hacía tradicionalmente. La pincelada suelta, sin fundir con las adyacentes, y la técnica de la mezcla óptica, permitían al pintor alterar el color y la tonalidad sin tener que repintar por completo una zona cualquiera. Bastaba con superponer pinceladas sueltas del color hacia el que se quisiera dirigir el cromatismo general de la zona en cuestión. Por supuesto, esta técnica favorecía precisamente adecuarse a las variaciones de la luz en el referente que los pintores estuvieran copiando, y además permitía ajustar unas zonas del cuadro en función de las otras, de acuerdo con las leyes del contraste simultáneo.

En cuanto a las condiciones en que pintaban los impresionistas, la casuística es muy amplia: pintaron paisajes urbanos de París, Rouen y otras ciudades, viajaron a zonas rurales cercanas a la capital, como el bosque de Fontainebleau, o a otros entornos más relacionados con el ocio que con el mundo rural, como la Grenouillere, e incluso a zonas rurales lejanas, como el sur de Francia. En el catálogo de la exposición *Painting Light* se señala que frecuentemente se guiaban por fotografías turísticas para elegir algunos de sus parajes¹²⁵². En cuanto a la duración temporal de sus desplazamientos, oscilaban entre los pocos días a temporadas de varios meses. También ha sido señalado que muchos de sus paisajes están pintados en las inmediaciones de sus lugares de estancia, en los jardines de los mismos e incluso desde las ventanas de sus residencias. Ante tanta variedad cabe sacar pocas conclusiones en cuanto a sus preferencias a la hora de trabajar de un modo u otro. Los proveedores de materiales de bellas artes desarrollaron equipos ligeros para el pintor de exteriores a lo largo del siglo, que aparecen en catálogos de la época¹²⁵³, y de los que han llegado ejemplares originales hasta nuestros días¹²⁵⁴. Sillitas plegables, sombrillas, caballetes portátiles, cajas de pinturas que albergaban en ranuras la paleta e incluso algún pequeño apunte, tacos para transportar juntos pero sin tocarse los cuadros con la pintura fresca, fueron equipos indispensables de la pintura al exterior que fueron a

¹²⁵² SCHAEFER-SAINT-GEORGE-LEWERENTZ, 2008, *op. cit.*, p. 86.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 88.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

complementar la innovación clave entre las demás, la fabricación y distribución de pinturas en tubo, que comenzó a comienzos de la década de 1840.

Factura. Tipos de pinceladas.

Los impresionistas continuaron con las innovaciones técnicas que Corot, la escuela de Barbizon, Courbet y Manet habían introducido en la práctica pictórica. Además, introdujeron sus propias técnicas, entre la que destaca, en el tratamiento de la materia, el empleo casi exclusivo y demostrativo de las pinceladas vistas, sin fundir. Además, en los primeros años de la década de 1870, las pinceladas presentes en los cuadros fueron asemejándose cada vez más entre sí hasta llegar, en la segunda mitad de la década, a una cierta equivalencia de aspecto en toda la superficie pictórica. Equivalencia relativa, pues los impresionistas mantuvieron variaciones de tamaño, dirección o forma en el tratamiento de la pincelada de cada cuadro. A menudo - aunque no siempre- los celajes o las grandes superficies lisas tenían pinceladas menos señaladas, o se construían con planos de color. También solían mantener cierta gradación en el tamaño de las pinceladas, que disminuía con el alejamiento de los planos representados en el cuadro, aunque en general esta gradación no era suficiente para sugerir la recesión espacial, aunque no había reglas fijas al respecto. En el proceso de desarrollo de la evidencia de la pincelada cada pintor siguió su propia pauta. En conjunto, puede decirse que la pincelada suelta es evidente en los cuadros de los jóvenes ya a mediados de la década de los sesenta. En esa fase, pese a que las pinceladas muestran su existencia aparte de los objetos que describen, son descriptivas, se adecúan a los objetos cuya representación constituyen, tanto en forma como en grosor, dirección y longitud, siguen sus formas. Sin embargo, en la primera mitad de la década de los setenta, crece la independencia de las pinceladas respecto a los objetos. Ya no sólo son visibles como algo distinto de los objetos, sino que además las características formales de parte de las pinceladas no se ajustan a las necesidades descriptivas de los objetos, aunque todavía colaboran en el modelado de las formas. A final de la década, las pinceladas parecen tener una independencia total de los objetos representados, no siguen las formas de éstos, no los describen, apenas cambian de tamaño o dirección en función de los objetos, y se parece todas entre sí, independientemente del material que pretendan representar. Sigue habiendo diferencias entre ellas, y siguen describiendo distintas texturas, pero las diferencias son poco notables. Como otras técnicas introducidas por los impresionistas

que veremos en breve, la técnica de la emancipación y la multiplicación de la pincelada de características similares se consolidó en la década de 1880¹²⁵⁵.

Anthea Callen explica que los precedentes de esta técnica de las pinceladas sueltas son, por un lado, los estudios de paisajes de épocas anteriores, y por otro lado los bocetos que realizaban siendo estudiantes. En efecto, el empleo de manchas cromáticas o tonales separadas, a modo de mosaico de semitonos, se utilizaba en el método académico. Ya desde el siglo XVII se practicaba el empleo de toques separados para no enturbiar la pureza de los colores al mezclarlos¹²⁵⁶. Tradicionalmente, una vez culminado el mosaico de semitonos, el pintor procedía a fundirlos barriendo con cuidado lo pintado con un pincel de pelo suave. Los impresionistas retuvieron la idea de mantener la pureza de los colores evitando su mezcla, y en lugar de aplicarla a semitonos con una pequeña variación tonal o cromática, la aplicaron a colores distintos entre sí, incluso complementarios. A la vez, esta técnica de manchas o pinceladas separadas coincidió con las teorías coetáneas sobre la percepción, que postularon que el mundo visual se presenta en manchas de luz coloreada, o sensaciones de color. Desde esta teoría, las líneas y los contornos que definían convencionalmente la forma en la pintura realizada a partir del dibujo podían considerarse como una abstracción intelectual ajena a la visión natural del ser humano. El tipo de abstracción que se fomentaba en el mundo académico, que tenía su perfecto exponente en las reglas matemáticas de la perspectiva. Los escritos del entorno de los impresionistas abundan en referencias a la visión natural, e incluso a la "visión de un niño". La técnica impresionista, a partir de una exaltación manifiesta de los fenómenos lumínicos, que en muchas ocasiones fueron protagonistas absolutos de los cuadros, pretendía ser en última instancia la traslación directa de un mundo lumínico visual percibido como manchas de color a una pintura producida mediante pinceladas de color. Mediante la adición constante de pinceladas, la imagen impresionista, especialmente a partir de los últimos años de la década de 1870, se iba formando poco a poco¹²⁵⁷. El historiador E. H. Gombrich expone de forma certera las inexactitudes de resumir el fenómeno de la pintura naturalista como una copia directa de manchas visuales por manchas de pintura¹²⁵⁸.

¹²⁵⁵ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 105.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁵⁷ *Ibid.*

¹²⁵⁸ GOMBRICH, E. H.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, Oxford, 1959, *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología en la representación simbólica*, trad. esp. Gabriel Ferrater, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 27-39 y 46-57.

Como hemos dicho, esta emancipación de la pincelada se relaciona también directamente con los cambios en los materiales artísticos, especialmente con la homogeneización de las características -especialmente la textura y densidad- de pinturas de pigmentos distintos, y con la utilización masiva del aceite de adormidera¹²⁵⁹, que como se ha dicho, gracias a su textura cremosa, permite que las pinceladas se queden marcadas, y muestren su textura, evitando en mayor medida que el aceite de linaza que escurran o se fundan se entre sí, aún pintando en húmedo sobre húmedo. Es de destacar que, más allá de las teorías coetáneas que los impresionistas o su entorno relacionaron con su técnica pictórica, Manet y Courbet habían sacado partido a estas características del aceite de adormidera y habían potenciado la aparición de zonas realizadas a partir de manchas en sus cuadros. También debe destacarse, por supuesto, que Turner y Constable, antecedentes directos de los renovadores franceses, habían potenciado este tipo de aplicación demostrativa de la pincelada y la materia pictórica, por no remontarnos a los retratos de *Louise Pastoret* y *Louise Trudaine* por David, cuya falta de acabado cuestiona y destaca Pierre Daix¹²⁶⁰; o al propio Goya. Cabe hablar, por tanto, de una técnica surgida a partir de la suma de varios factores muy diferentes entre sí. Quizá esta suma de factores motivó una cierta poligénesis de soluciones y estilos más o menos maculares, de mayor o menor soltura de pincelada, en distintos lugares de Europa¹²⁶¹.

Por otro lado, y atendiendo a consecuencias que van más allá de movimiento impresionista, la presencia de las pinceladas en la pintura impresionista como algo independiente de los objetos representados abrió el camino "a un mayor énfasis en las cualidades formales abstractas de la pintura"¹²⁶².

Es un lugar común al hablar de la técnica de la segunda mitad del siglo XIX defender que el modo pictoricista basado en la pincelada suelta no compromete la calidad del dibujo en los cuadros, y efectivamente, lo uno no tiene porque comprometer lo otro. En algunas ocasiones, se ha pretendido también que las técnicas de pincelada suelta o vista de la época engloban también el planteamiento basado en la línea y el dibujo, propio

¹²⁵⁹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁶⁰ DAIX, Pierre: *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Éditions Odile Jacob, 1998; *Historia cultural del arte moderno, tomo I de David a Cézanne*, trad. esp. Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, Ensayos arte, 2002, pp. 47-49.

¹²⁶¹ Recientemente José Luis Alcaide y Javier Pérez Rojas han sostenido la tesis de una poligénesis del impresionismo en una reciente exposición sobre la vertiente valenciana del mismo. Ver ALCAIDE-PÉREZ ROJAS, 2014, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁶² CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 157.

del clasicismo¹²⁶³, porque las pinceladas vistas se utilizan también para dibujar y definir las formas y los contornos. Aunque es cierto que pueden realizar esa función, a nuestro entender se trata una exageración. El *dibujar pintando* propio de la época, practicado por los impresionistas y por otras tendencias coetáneas, no deja de ser pura técnica pictoricista, y tiene poco que ver con los exhaustivos diseños previos o iniciales de línea que utilizaban las técnicas clasicistas.

En cuanto a la aplicación de pintura mediante útiles distintos de los pinceles, los impresionistas fueron menos propensos que algunos de sus predecesores -especialmente Courbet- al empleo de la espátula, los trapos o las esponjas para crear efectos de la materia pictórica. Monet y Sisley no utilizaron la espátula ni otros elementos, mientras que Cézanne y Pissarro la emplearon entre 1860 y el final de la década de los setenta. El caso de Cézanne debe consignarse aparte, pues llega con retraso al impresionismo respecto a sus compañeros, y en su obra pre-impresionista hay ejemplos de utilización muy demostrativa de la espátula, extendiendo grandes cantidades de materia en grandes planos de pasta gruesa.

Densidad de la pintura y de la capa pictórica. Verosimilitud de los objetos.

Los impresionistas preferían usar la pintura bastante espesa, lo cual daba a sus cuadros una textura granulada, que en ocasiones ha sido definida también como terrosa. Este efecto se sumaba al del empleo de lienzos con una sola capa de preparación, que ofrecían un aspecto menos liso que los que tenían dos capas; y se sumaban también al empleo frecuente de pinceladas arrastradas, que multiplicaban el aspecto granulado. Como consecuencia, muchos de los cuadros impresionistas parecen a simple vista tener una capa pictórica muy gruesa, pero a menudo una observación cuidadosa percibe que no lo es tanto. No obstante, en este punto había grandes diferencias entre unos pintores y otros pues, por ejemplo, Renoir y Degas fueron más propensos a los cuadros poco cargados de materia, mientras que Monet tuvo épocas en que realizó cuadros bastante cargados. De hecho, incluso los mismos pintores tuvieron diferencias notables en distintos momentos de su carrera en lo tocante al grosor de la capa pictórica. Lo veremos con más detalle en los apartados propios de cada pintor. Como norma general, puede establecerse, sin embargo, que eran poco propensos a utilizar veladuras, que sí eran

¹²⁶³ *Ibíd.*

utilizadas, en cambio, por los pintores innovadores anteriores, incluido Manet en la primera mitad de la década de 1860. Una vez más, cabe establecer diferencias entre Manet y Degas por un lado y el resto del grupo por otro. No obstante, como veremos, Degas adoptó pronto un sustituto de la veladura líquida tradicional, bastante acorde con los gustos *secos* de sus amigos.

La característica más común del impresionismo en cuanto a la densidad o grosor de la capa pictórica es la distribución más o menos uniforme de pintura por toda la superficie del lienzo, sin hacer distinciones importantes entre figura y fondo, ni entre los planos de la imagen más cercanos y los más alejados. Las diferencias de distribución de la materia entre luces y sombras fueron una seña de identidad en la técnica académica de la pintura oficial; que fue perdiendo importancia desde mediado el siglo XIX. Por otro lado, como hemos visto a propósito de la obra de Manet, el joven dandy rompió con esta diferencia de distribución de la materia en función del claroscuro. Los impresionistas siguieron la estela de Manet en este aspecto, y puede decirse que la equivalencia del grosor de la capa de pintura en el cuadro es una de las características técnicas más extendida en la pintura del grupo, que en otras cuestiones muestra grandes diferencias. Aunque heredada de Manet, esta característica pudo asentarse, como otras que estamos tratando, por la influencia de los grabados japoneses que, a diferencia de los grabados calcográficos occidentales, mostraban bastante uniformidad en el tratamiento de las texturas¹²⁶⁴. Y también, cómo no, de la fotografía. De igual manera que la similitud de la pincelada en todo el cuadro mermaba la ilusión espacial, la distribución equivalente de materia potenciaba también la cualidad plana de la pintura. No obstante, no cabe entender la equivalencia de la capa pictórica como un principio o una premisa estilística rígida. A diferencia de sus sucesores, los neoimpresionistas, que veremos más adelante, los impresionistas fueron reacios a los principios estrictos. Como señala Anthea Callen, en algunas obras impresionistas, hay diferencia de acabado y de grosor de la capa pictórica entre el óvalo central y las esquinas. Corot lo hacía, y en el caso de los impresionistas se justifica teniendo en cuenta que la visión binocular humana se concentra en el óvalo central o campo focal, y ellos pretendían pintar las experiencias visuales personales. Esta

¹²⁶⁴ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 31.

diferencia de distribución se observa con mayor frecuencia en las obras poco acabadas, lo "que indica que las esquinas eran las últimas partes que se pintaban"¹²⁶⁵.

La verosimilitud de los objetos representados en los cuadros realistas había seguido la estela de los románticos, manteniéndose a cierta distancia del trampantojo, incluso aumentando esta distancia. En contraste, las escenas representadas en los cuadros simulaban mayor veracidad. Los impresionistas profundizaron esta tendencia, y se alejaron radicalmente de la pretensión de verosimilitud de los objetos, a cambio de atender casi en exclusiva a la veracidad la impresión general de las escenas, conseguida a través de sus sensaciones individuales¹²⁶⁶.

Textura pintada versus sugerida. Textura de la superficie. Acabado.

En la medida en que en los cuadros impresionistas el espectador puede reconocer la textura de los objetos que conforman el referente, lo hace gracia a la textura traducida de forma lejana por las pinceladas sueltas del cuadro. Es decir, que los impresionistas no tratan de imitar copiando con exactitud el aspecto superficial de los objetos que pintan. En el género del paisaje apenas existe otra opción, pero sin embargo, en buena parte del paisajismo previo, algunos de los elementos sí trataban de mantener la textura del referente. No es así con la pintura impresionista, ni en los paisajes ni en sus cuadros de figura e interior. En esto siguen la tendencia de Courbet y Manet, intensificándola.

En la introducción al libro en el que recoge una antología de las críticas y estudios coetáneos del naturalismo, el impresionismo y el neoimpresionismo, y dedicados a estos movimientos, el historiador Guillermo Solana señala que para casi todos los críticos que escribieron sobre el movimiento hasta 1880 el impresionismo no era más que una pintura realista de ejecución abocetada¹²⁶⁷. La mayoría de ellos -como Zola, Castagnary y Chesneau, pero no Burty ni Duranty- daban por supuesto que deberían corregir el abuso de este tipo de ejecución en la ulterior realización de las que serían sus obras maestras. Retomamos ahora la crítica que Castagnary dedicó a la exposición fundacional del grupo, en 1874, que dejamos con la cuestión de si sería adecuado considerar una escuela:

¹²⁶⁵ *Ibíd.*, p.122.

¹²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 105.

¹²⁶⁷ SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 15.

"La aspiración común que los reúne en grupo [...] es la decisión de no buscar lo acabado, de detenerse en un cierto aspecto general. Una vez captada y fijada la impresión, dan por concluido su papel. [...] Si hay que caracterizarlos con una palabra que los explique, habrá que inventar el término nuevo de *impresionistas*. Son *impresionistas* en el sentido de que plasman no el paisaje, sino la sensación producida por el paisaje. La palabra misma ha entrado en su lenguaje: no es *Paisaje*, sino *Impresión* como se llama en el catálogo la *Salida del sol* de Monet. En este sentido, se salen de la realidad y entran en el pleno idealismo.

Así pues, lo que los separa esencialmente de sus predecesores es una cuestión de más o menos en el acabado. [...] Tal es, en sí, el intento, todo el intento de los *impresionistas*.

Ahora bien, ¿qué vale esta novedad? ¿Constituye una revolución? No, puesto que el fondo y en gran medida la forma del arte siguen siendo los mismos. ¿Prepara el advenimiento de una escuela? No, puesto que una escuela vive de ideas y no de medios materiales, se distingue por sus doctrinas y no por sus procedimientos de ejecución. Si no constituye una revolución y si no contiene el germen de escuela alguna, ¿qué es entonces? Una manera y nada más. El inacabado, después de Courbet, después de Daubigny, después de Corot, no se puede decir que lo hayan inventado los *impresionistas*"¹²⁶⁸.

Castagnary indica con exactitud la característica que mejor definía a los impresionistas hasta la fecha, y es indudable que entonces su manera de poner la pintura en el lienzo, su versión de la falta de acabado, no iba mucho más allá de la de sus predecesores. Teniendo en cuenta estos aciertos, y la inteligencia que le lleva a proponer el nombre del grupo, y de relacionarles con la sensación y el idealismo, la crítica de Castagnary es enormemente reveladora. Ernest Chesneau, cuyo artículo dedicado a la exposición impresionista de 1874 hemos citado más arriba, hace referencia también a la factura de las obras del grupo y, de la misma opinión que su colega Castagnary; apuesta por una fase ulterior del trabajo de estos pintores, en el que realicen obras con un mayor grado de acabado:

"A distancia, en este chorro de vida, en este hervor de grandes sombras y luces salpicadas de sombras más fuertes y luces más vivas, se saluda una

¹²⁶⁸ CASTAGNARY, 1874, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, pp. 67-68.

obra maestra. Si os acercáis, todo se desvanece; queda sólo un caos indescifrable de raspaduras de paleta.

Evidentemente, no es la última palabra del arte, ni siquiera de este arte. Es preciso llegar a transformar el esbozo en obra acabada"¹²⁶⁹.

Como ya hemos señalado arriba, el crítico Philippe Burty había mencionado que las obras de los impresionistas contrariaban las ideas admitidas respecto a la falta de acabado, y parece indicarlo como una virtud, aunque no se detiene en ello¹²⁷⁰. Dos años más tarde, Edmond Duranty, en el ensayo que dedica a los impresionistas en 1876, defiende la falta de acabado de sus cuadros:

"El público no admite y no comprende más que la corrección, quiere el acabado ante todo. El artista, encantado con las delicadezas o con los brillos de la coloración, con el carácter de un gesto, de un agrupamiento, se preocupa bastante menos de ese acabado, de esa corrección, las únicas cualidades de aquellos que no son artistas"¹²⁷¹.

Características de Degas.

La obra de Degas muestra la influencia de los planteamientos renovadores de Courbet y Manet¹²⁷². Además, Degas admira profundamente a Ingres y, como él, basa su pintura en la importancia del dibujo. Además, en su obra se percibe la influencia de la imagen fotográfica, y a diferencia de la mayoría de los pintores de su época, llega a practicarla personalmente. Como al resto de los impresionistas, le interesan los grabados japoneses, y es probable que este interés sea fuente de algunos experimentos compositivos del pintor.

En los primeros años de la década de 1860, Degas abandona los temas históricos y se dedica desde entonces a cultivar temas de la vida urbana coetánea, con ambientes y personajes característicamente modernos¹²⁷³. Continúa la tendencia de Courbet y Manet de rechazar en las figuras los gestos elocuentes propios de la tradición académica, y mostrar la psicología de sus personajes de forma sutil. Como en Courbet y Manet, la

¹²⁶⁹ CHESNEAU, 1874, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁷⁰ BURTY, 1874, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁷¹ DURANTY, 1876, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 91.

¹²⁷² Pese a amistad y su mutua admiración, "*Degas y Manet se guardaban un cierto rencor*", citado en REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 181.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 159.

aparente falta de argumento oculta una narrativa implícita. Edmond Duranty escribió en 1876 a propósito de su obra que "*por medio de una espalda, queremos revelar un temperamento, una época, una condición social*"¹²⁷⁴. Él mismo escribió acerca de su voluntad de representar la psicología moderna y la vida moderna de modo implícito:

"Degas, en sus notas, se había trazado desde 1859 un programa similar en muchos puntos al de los hermanos Goncourt. "Hacer de la expresión de la cara (estilo académico) un estudio del sentimiento moderno -había escrito-. Hacer toda clase de objetos de uso corriente, colocados, acompañados de manera que posean la vida del hombre o de la mujer, corsés que se acaban de sacar, por ejemplo, y que conservan la forma del cuerpo, etcétera"¹²⁷⁵.

Duranty escribió sobre Degas: "*Artista de rara inteligencia, preocupado por ideas, lo que a la mayoría de sus compañeros les parecía extraño*"¹²⁷⁶. A diferencia del resto de los pintores impresionistas, Degas rechazaba el trabajo al aire libre, y el género



Edgar Degas, c. 1884, *Las planchadoras*,
óleo sobre lienzo, 76 x 81,5 cm,
París, Musée d'Orsay.

del paisaje tiene poca importancia en su obra, que se centra en la figura humana. Presta mayor atención a la psicología en sus retratos que sus amigos impresionistas, más pendientes de las características formales. A partir de la década de 1890 se interesa por los reflejos y las sombras en la piel y en los vestidos¹²⁷⁷.

Degas conoce personalmente a Manet en 1862¹²⁷⁸. Realiza entonces retratos en la tradición de Ingres, aunque intensifica su colorido austero con algunos acentos y toques

¹²⁷⁴ DURANTY, 1876, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁷⁵ LEMOISNE, P.-A.: "Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes", *Gazette des Beaux-Arts*, abril de 1921, citado en REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 161.

¹²⁷⁶ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 182.

¹²⁷⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, 126.

¹²⁷⁸ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 55.

vivos¹²⁷⁹. No tardaría en introducir en sus cuadros poses poco ortodoxas¹²⁸⁰, aunque "*aún no se había dedicado a escenas sacadas de la vida contemporánea*"¹²⁸¹.

Degas, junto con Monet, fue quien más experimentó del grupo con formatos y composiciones insólitos. Ellos comenzaron a usar formatos cuadrados, que potenciaban el aspecto plano del espacio, al final de la década de 1870. Pissarro y Gauguin lo harían más tarde¹²⁸². Degas siempre compone sus obras disponiendo cuidadosamente los elementos representados, su técnica no consiste en seleccionar una escena dada y copiarla en el lienzo. Sus obras siempre muestran un dinamismo que articula la composición, en el que se percibe un orden que a menudo se basa en líneas oblicuas e inclinadas, en puntos de vista altos que obligan al pintor a mirar en picado a la escena. En sus composiciones se percibe la influencia de las xilografías japonesas y de la fotografía, como hemos explicado en la introducción al impresionismo, tanto por la altura y el desplazamiento del punto de vista, como por los efectos del viñeteo. También dispone con frecuencia elementos en primerísimo término, separados del resto de la representación, otro artificio característico del arte del lejano oriente. Anthea Callen señala que en sus retratos solía situar a la figura anclada en el espacio pictórico por una red de líneas horizontales y verticales¹²⁸³. Otras estrategias para forzar el dinamismo de sus composiciones son el descentramiento de los elementos principales, el desequilibrio de sus posturas, y la representación de líneas diagonales en la obra. Como consecuencia de todas estas técnicas compositivas, sus escenas ofrecen siempre una sensación de espontaneidad.

Degas representa con frecuencia espacios que se desarrollan en varios términos de alejamiento, acentuándolos. Sin embargo, también introduce elementos que fomentan la tensión entre la representación de dichos espacios y la planitud de la obra pictórica¹²⁸⁴.

Degas solía dedicar multitud de estudios y dibujos previos a analizar aspectos de las obras que emprendía. Siempre concedió mayor importancia al dibujo que al color en sus obras¹²⁸⁵, que constituyen en muchas ocasiones un puente entre la pintura y el dibujo, y entre lo gráfico y lo pictórico. En algunas de sus obras menos terminadas se perciben en ocasiones líneas del dibujo inicial. También es frecuente que aparezcan perfilados o

¹²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 55.

¹²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 55.

¹²⁸¹ *Ibíd.*, p. 57.

¹²⁸² CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁸³ *Ibíd.*, p. 88.

¹²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 100.

¹²⁸⁵ *Ibíd.*, p.132.

contornos de las formas, y a menudo se observan en ellos arrepentimientos y cambios de posición.

Claroscuro.

La iluminación y el claroscuro en sus obras son bastante variados, cambian en función de los ambientes que represente. Más suaves en los retratos, en los que utiliza con frecuencia una iluminación frontal, y fuertes y contrastados en sus escenas de teatro, en los que además las fuentes de luz iluminan la escena desde lugares poco convencionales. Los cuadros y dibujos de bailarinas están en un término medio entre ambos. Desde un punto de vista cronológico, cabe hablar de una presencia importante del claroscuro en su obra hasta finales de la década de 1870. Desde entonces, Degas utiliza claroscuros muy estudiados en algunas de sus obras, pero parece prestarle menos atención en otras. En la década de los noventa, el claroscuro pasa a ser menos importante, compartiendo el papel organizador de las obras con otras características como el dibujo, el colorido, y la ejecución, y a veces subordinándose a ellas.

Color.

El colorido de sus obras hasta mediados de la década de 1870 está dentro de la órbita de la pintura de Manet, sin distinguirse demasiado de las armonías del resto de las tendencias pictóricas, y lejos de las propuestas del resto de los impresionistas. En esas obras el claroscuro tiene preponderancia sobre el colorido, que se encuentra claramente subordinado a otros aspectos de la obra. A mediados de los setenta, probablemente por influencia de sus compañeros, Degas comienza a aplicar en sus obras colores saturados, aunque el color sigue estando subordinado al dibujo y al claroscuro. Sus cuadros de la mitad de la década muestran luces coloreadas en las sombras, y los reflejos de luz y color pasan a ser muy importantes en su obra. Desde entonces, también tiene presente en sus composiciones los contrastes simultáneos, así aparecen en sus obras de esta época colores rojos, verdes o azules muy saturados. A comienzos de la década de 1890, el color se impone con una entidad propia e independiente tanto del dibujo como del claroscuro. Aunque sigue utilizando tierras y negro, los colores saturados son los que dominan en las obras de los noventa.

Su obra *La familia Bellelli*, de 1859-1860, está realizada con blanco de plomo y blanco de zinc, negro, ocre, tierra roja, sombra, posiblemente bermellón, amarillo limón,

verde de cromo, azul de Prusia. Su obra *Degas et Evariste de Valernes*, de alrededor de 1865, está pintada con blanco, negro, Siena natural, tierra roja, sombra, bermellón, un azul sin identificar, y probablemente ocre¹²⁸⁶.

En el *Retrato de mademoiselle Rouart*, de 1886, Degas empleó blanco de plomo, ocre, tierra roja, y azul de Prusia. Además, es probable que usara bermellón, amarillo limón, verde de cromo, y azul cobalto¹²⁸⁷. En su obra *Bailarinas de ballet*, de alrededor de 1890-1900, está realizada con blanco, negro, ocre, bermellón, viridiana. Además, es probable el empleo de tierra roja, sombra, verde de cromo, y un azul de Prusia¹²⁸⁸.

Recursos y desarrollo del cuadro.

Degas tuvo durante toda su vida una gran curiosidad por las técnicas artísticas. Entre 1875 y 1885 experimentó constantemente con sus posibilidades¹²⁸⁹. Además de su pintura al óleo, realizó una copiosa obra pictórica y gráfica empleando pasteles -sobre todo a partir de 1880-¹²⁹⁰, practicó el grabado, y, a diferencia del resto de los impresionistas, experimentó con la fotografía y practicó la escultura. Aunque en general tuvo preferencia por la utilización del óleo sobre lienzo de grano fino preparado con bases claras, hay en su trayectoria una gran cantidad de soportes y técnicas que no responden a esta preferencia.

El hecho de que Degas es, aunque no tanto como Manet, un pintor cuya técnica y estilo no coincide del todo con el del grupo central de los impresionistas puede entenderse a partir de la explicación que Rewald hace al respecto:

"Cuanto más original era Degas en sus concepciones y en su composición, en lo que se ha venido llamando "el lado intelectual de la pintura", menos preocupado parecía por elaborar una técnica o una paleta nuevas. Al contrario, se esforzaba por mantenerse fiel a la tradición, en lo que respecta a la ejecución, llegando así a dar un aire natural incluso a lo que fuera extraordinario.

Degas solía decir: "Nunca hubo arte menos espontáneo que el mío. Lo que hago es resultado de la reflexión y del estudio de los grandes maestros. De inspiraciones de temperamentos, de espontaneidades, no sé nada". Opinaba

¹²⁸⁶ París, Museo de Orsay. Observación nuestra.

¹²⁸⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p.132.

¹²⁸⁸ Londres, National Gallery. Observación nuestra.

¹²⁸⁹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 100.

también que "el estudio de la naturaleza era insignificante, al ser la pintura un arte de convención, y que valía infinitamente más aprender a dibujar de Holbein"¹²⁹¹.

Durante buena parte de su trayectoria, probablemente hasta entrados los años ochenta, Degas preparaba la ejecución de sus cuadros más importantes con estudios o apuntes. Más tarde, y esto era común a otras obras, no sólo a las más ambiciosas, ejecutaba un dibujo de encaje, normalmente más elaborado que el que llevaban a cabo el resto de los impresionistas. Con este dibujo terminado, Degas aplicaba los tonos principales del cuadro, cuidando bastante el claroscuro, y en muchas ocasiones la primera mancha consistía sobre todo en el claroscuro, al modo del *ebauché* academicista. Un ejemplo temprano, su obra *Marguerite de Gas, hermana del pintor*, de 1858-1860, está pintado con una grisalla, que no ha sido cubierta por el color. Aunque más tarde no practicara en sus obras la realización de grisallas estrictas, seguía concediendo gran importancia al claroscuro en las primeras fases de la pintura. Más adelante, se centraba en el colorido y en el acabado, que cambiaba mucho en función del carácter de la obra, siendo a veces cuidado y detallado, y en otras ocasiones muy abocetado. Aunque en la década de los ochenta Degas fue menos estricto con este procedimiento, sus fases de trabajo siempre estuvieron más estructuradas que las de sus compañeros. Otra diferencia fundamental entre Degas y los jóvenes impresionistas es que él siguió trabajando toda su vida en el estudio, sin pintar al aire libre, y entendiendo el cuadro no como una copia directa del natural, sino como una composición recreada a partir de distintos elementos.

Degas emplea una gran variedad de pinceladas y aplicaciones distintas en sus obras. Sin embargo, en comparación con las pinceladas vistas de sus compañeros, especialmente con su profusión de pinceladas cortas, Degas prefiere hasta muy entrada la década de los ochenta un tipo de abocetamiento en el que la pincelada no tiene tanta presencia. Utiliza con mucha más asiduidad que sus compañeros las pinceladas fundidas, y también las pinceladas finas, que dibujan trazos y perfiles. En sus cuadros más acabados, también pueden verse pinceladas pequeñas de detalle. Un caso un tanto especial es el de las pinceladas arrastradas, que Degas utiliza tanto como sus compañeros, pero de manera diferente. Mientras que ellos utilizan estas pinceladas de manera muy definida, marcando la textura, y dejando un aspecto granulado, a veces reseco o terroso,

¹²⁹⁰ *Ibíd.*, p.130.

Degas la utiliza con mayor suavidad, aplicando más pinceladas arrastradas en la misma zona, con menos cantidad de pintura, y consiguiendo con ello un efecto difuminado que puede reconocerse en muchos de sus cuadros.

Degas suele utilizar la espátula en muchos de sus cuadros tanto para aplicar pintura como para retirarla, aunque nunca le da protagonismo a su empleo.

Gran experimentador, Degas trabajó con distintas densidades de pintura en sus obras, aunque en general las aplicaba menos densas que sus compañeros impresionistas. Una de las técnicas que más se asocian a Degas fue la que se llamó *peinture a l'essence*:

"El método de Degas consistía en quitar aceite a los colores colocándolos sobre un papel secante. A continuación diluía con trementina la pintura terrosa y la aplicaba en lavados. La trementina se evaporaba rápidamente con lo que los colores se secaban en seguida, lo que permitía seguir trabajando la superficie sin largas esperas. A diferencia de la pintura aplicada en veladuras, con este método el color queda mate y presenta una superficie terrosa, coloreada de un modo disperso"¹²⁹².

Más tarde Toulouse-Lautrec también utilizó esta técnica. En general, las capas pictóricas de Degas no son muy gruesas, aunque en ocasiones el granulado provocado por su afición a las texturas parezca sugerirlo. A diferencia de la mayor parte de los impresionistas, Degas distingue en muchas de sus obras las texturas de diferentes elementos, prestando una atención especial a la representación de las carnaciones. Nunca trata de hacer una copia mimética de las superficies de los objetos, sino sugerirlos a través de las distintas texturas de la pintura y las pinceladas.

Desde el principio hasta el final de su trayectoria trabajó intensamente con las texturas, si bien no lo hizo poniendo grandes cantidades de materia, ni añadiendo materias de carga a sus pinturas, sino trabajando con la trama o el granulado del soporte, con capas muy finas de pintura. También lo hace con el grano del papel, en sus pasteles. A partir de los primeros años de la década de 1890, no sólo crea sus texturas aprovechando el granulado del fondo, sino que además las dibuja. La atención a las texturas se percibe a lo largo de toda su trayectoria pictórica, pero en general evitó siempre crearlas aplicando demasiada carga de pintura¹²⁹³. Como en tantas facetas de sus obras, también en el acabado hay gran variedad en las obras de Degas. Aunque la mayor

¹²⁹¹ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 161.

¹²⁹² CALLEN, *op. cit.*, p.166.

parte de su obra muestra un acabado abocetado, muchas de ellas, sobre todo algunos retratos, tienen un acabado apurado y detallado. Otro tanto puede decirse de la verosimilitud de los objetos o las figuras representadas, que si a veces es escasa, otra tiene un grado medio, y en algunas ocasiones es muy alta.

Características de Monet.

En la orientación del joven Monet resultó fundamental la influencia de Boudin, que expresaba le transmitió su convicción de que *"los románticos ya tuvieron su época. A partir de ahora hay que buscar las bellezas sencillas de la naturaleza, la naturaleza vista en toda su variedad y fresca"*¹²⁹⁴. O también, que *"Todo lo que esté pintado directamente y sobre el terreno tendrá una fuerza, una potencia, una vivacidad que no se encuentra en el taller"*¹²⁹⁵. Monet escribe a Boudin poco después de llegar a París, en 1859, a propósito del Salón: *"Los Troyon son soberbios, los Daubigny son para mí algo muy bello. Hay algunos Corots bonitos"*¹²⁹⁶. Monet sintió en su juventud una gran admiración por Daubigny¹²⁹⁷. Aunque con anterioridad había mostrado desinterés por la obra de Jongkind, le conoció en Le Havre en 1862, quedó muy impresionado por él y le presentó a Boudin¹²⁹⁸. En el año 1864 escribe a Bazille desde Honfleur que *"Boudin y Jongkind están aquí; nos entendemos de maravilla. Lamento que no estés aquí, pues en una compañía como ésta hay muchas cosas que aprender"*¹²⁹⁹. Hasta ese año Monet solía pintar bosques oscuros por influencia de Courbet, que en 1866 cogió afecto al joven, apoyándole económicamente en alguna ocasión¹³⁰⁰.

Al viajar a París, Monet asiste a la Academia Suiza, *"un establecimiento abierto por un antiguo modelo donde los pintores podían, pagando poco, trabajar sobre el modelo vivo sin exámenes ni correcciones"*¹³⁰¹. Sin embargo, en su vuelta a París en noviembre de 1862, por no oponerse a su padre, acaba asistiendo al estudio de Gleyre¹³⁰²,

¹²⁹³ París, Museo de Orsay. Observación nuestra.

¹²⁹⁴ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 42.

¹²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 42.

¹²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 43.

¹²⁹⁷ *Ibíd.*, p. 100.

¹²⁹⁸ *Ibíd.*, p. 67.

¹²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 108.

¹³⁰⁰ *Ibíd.*, p. 125.

¹³⁰¹ *Ibíd.*, p. 50.

¹³⁰² *Ibíd.*, p. 68.

donde conoce poco después a Cézanne, Renoir, Sisley y Bazille¹³⁰³. Por su parte, Monet influyó en todo el grupo de jóvenes impresionistas, animándoles a pintar paisaje del natural en el comienzo de sus carreras.

"Monet nunca tuvo el más mínimo respeto por las consideraciones morales con que Courbet cargaba sus obras"¹³⁰⁴. Prefiere pintar paisajes individualizados, con fecha y lugar, en los que se advierte la huella del hombre¹³⁰⁵. A comienzos de la década de 1860, "Monet se rodeaba de amigos que fueran todos exclusivamente paisajistas"¹³⁰⁶. En 1869 pinta con Renoir estudios de las orillas del Sena. Siempre le interesaron los efectos de la luz coloreada sobre el agua y sobre la humedad atmosférica¹³⁰⁷. A comienzos de la década de 1870 deja de considerar sus obras pintadas a plein air como un punto de partida para obras de estudio, y asume su carácter final¹³⁰⁸. A finales de los setenta, con su lenguaje artístico asumido y asentado, empezó a explorar nuevos temas. Desde 1877 a 1888 viaja pintando paisajes por buena parte de Francia¹³⁰⁹. Con frecuencia acudía a guías de turismo para seleccionar parajes atractivos:

"Esta información le dirigía a sitios visualmente interesantes, y que además podían atraer a los posibles clientes, que generalmente preferían vistas bien conocidas, con escenas en las que estuvieran familiarizados, algo así como postales aristocráticas"¹³¹⁰.

A finales de la década de 1880 comenzó a pintar series de cuadros en las que repetía una vez tras otra el mismo motivo, bajo distintas condiciones lumínicas y atmosféricas. Siguió practicando el paisaje al aire libre el resto de su vida, estableciéndose en una casa en Giverny con un amplio jardín, que le sirvió como modelo principal en sus últimas décadas.

¹³⁰³ *Ibíd.*, pp. 69-70.

¹³⁰⁴ *Ibíd.*, p. 48.

¹³⁰⁵ ZOLA, Émile: "Les actualistes", *L'Évènement illustré*, 24 de mayo de 1868, en SOLANA, 1997, *op. cit.* p. 48

¹³⁰⁶ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁰⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 86.

¹³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 84.

¹³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 142.

¹³¹⁰ *Ibíd.*

Dado que la mayor parte de su obra se basa en paisajes preexistentes, su recurso compositivo más utilizado era la selección de lugares que le resultasen atractivos, que trataba de representar buscando encuadres poco convencionales. No sentía especial predilección por composiciones dinámicas o estáticas, tomando unas u otras en función de lo que el referente le ofrecía. En su obra podemos ver composiciones casi completamente simétricas, como las series que dedica a la Estación Saint-Lazare, a finales de la década de 1870, o como sus cuadros del puente japonés de su jardín de Giverny, en los años 1899 y 1900. Por el contrario, también elige en ocasiones vistas deliberadamente descentradas, como las de su serie de los almiares, desarrollada a comienzos de la década de 1890. Como Degas, experimentó mucho con emplazamientos novedosos del punto de vista, utilizando con cierta frecuencia puntos de vista elevados, que le permitían pintar a su motivo con una vista en picado. También practicó los contrapicados en algunas ocasiones. En ocasiones, elegía puntos de vista que marcaban profundas perspectivas o desequilibrios en la obra, o, en sentido opuesto, seleccionaba una visión frontal de un motivo que rompía completamente la fuga, y favorecía un aspecto plano del espacio del cuadro.

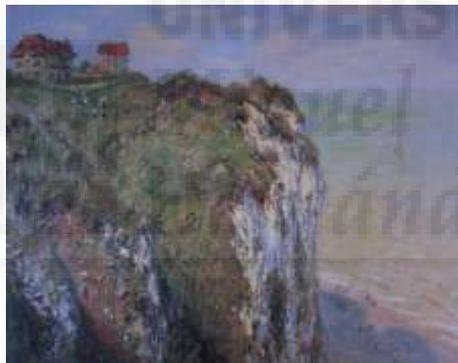
Monet concedía mucha importancia al conflicto entre la representación del espacio y la visión de la superficie plana del cuadro. Experimentaba con esta cuestión a menudo, utilizando distintos recursos que favorecían la concepción del cuadro como objeto plano. Algunos de estos recursos eran compositivos y los hemos nombrado, como la elevación del punto de vista, que hacía desaparecer el horizonte por encima del margen superior del cuadro; como el empleo de soportes cuadrados; o como la selección de motivos sin fuga. Además de los meramente compositivos, utilizó también otros recursos, como la aplicación de una carga de pintura equivalente en toda la superficie del cuadro, la utilización de pinceladas vistas que reclaman la atención del espectador, los patrones planos de pinceladas, que rompen la ilusión de la recesión; o el empleo de colores saturados en términos lejanos, que tiene el mismo efecto.

Clarooscuro

A lo largo de su trayectoria, Monet pintó paisajes con luces muy diferentes, de distintas horas del día, en diferentes estaciones del año, con climatologías muy variadas. Hay en su obra paisajes de días nublados oscuros de pleno invierno, y días soleados de

verano, y todo el arco intermedio imaginable. Sin embargo, se puede observar en su obra una cantidad proporcionalmente superior de días soleados, lo cual es natural teniendo en cuenta que los paisajistas a *plein air* tienen grandes dificultades para pintar con mal tiempo. Suelen aprovechar para hacer su trabajo desde la primavera hasta el otoño, y prefieren la estabilidad atmosférica y lumínica. Por lo tanto, esta preponderancia cabe interpretarla tanto desde un punto de vista estético como meramente práctico. Más significativo es que en la mayoría de los cuadros de paisajes soleados, la presencia de las sombras y de claroscuros fuertes es bastante limitada. Esta característica es común al resto de los integrantes del grupo impresionistas que en general tendían a evitar o a suavizar los contrastes fuertes del sol en sus obras.

Cuando trabajó en el sur de Francia, a finales de la década de 1880, prefería pintar en días soleados. Según recoge Callen, "*Era incapaz de trabajar con mal tiempo, insistiendo en que tales paisajes exigían el sol. Cuando el sol brillaba, producía una "luz festiva y deslumbrante"*"¹³¹¹.



Claude Monet, 1882, *El acantilado de Dieppe*,
óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm,
Zurich, Kunsthaus Zurich.

Color.

En comparación con la obra de algunos de sus compañeros, la obra de Monet muestra bastante regularidad, sin grandes cambios en la saturación de sus obras desde su juventud hasta su vejez. Desde que comenzó a frecuentar la pintura al aire libre a mitad de la década de 1860, sus cuadros muestran una saturación de color mayor que la de los pintores coetáneos, y ligeramente mayor que la de los referentes de la naturaleza, aunque

¹³¹¹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 142.

él solía decir que su obra no llegaba a igualar los efectos del natural. Hubo cambios en su paleta a finales de los sesenta, con la cuando los tierras oscuros y los negros prácticamente desaparecieron, y Monet incluyó en ella los nuevos colores saturados sintéticos. Esta incorporación temprana de los pigmentos saturados sintéticos descubiertos por los químicos coetáneos, fue constante a lo largo de su trayectoria. Posiblemente, el mayor de los cambios en el colorido de sus cuadros desde comienzo de la década de 1870 tenga lugar en los cuadros de sus últimas dos décadas, en el jardín de Giverny. En la obra de esta época se puede observar un incremento de la saturación, con algunos ejemplos de saturaciones muy altas, e incluso poco naturalistas. Aunque había habido cuadros similares aislados en su trayectoria, sobre todo en algunas obras de sus series, puede considerarse que hubo una tendencia mayor a la saturación en algunos de estos cuadros del jardín de Giverny.

Aparte de la cuestión de la saturación, es necesario señalar en lo tocante al color, el empleo de la mezcla óptica a partir de la yuxtaposición inmediata de pinceladas de diferentes colores. Monet incorporó esta técnica a su pintura en el comienzo de los años setenta, y desde entonces la empleó hasta su vejez, aunque con múltiples variaciones. En algunas de sus obras la emplea con discreción, y en otras se hace muy patente.

Además, debe destacarse la utilización de los tonos fríos y azulados para la representación de las sombras y los cálidos y amarillentos para las partes iluminadas de sus paisajes. Monet fue pionero en el uso de este par de colores para describir la acción de la luz solar en exteriores. También debe mencionarse el empleo de blanco de plomo en las mezclas de colores a partir de 1870. Siempre tuvo preferencia por aplicar los colores espesos y opacos.

Su obra *Los Baños de la Grenouillere*, de 1869, está pintada con blanco de plomo, negro, ocre, Siena natural, Siena tostada, sombra natural, sombra tostada, carmín, bermellón, amarillo de cromo, amarillo limón, verde de cromo, verde esmeralda, viridiana, azul de Prusia, azul cobalto, y violeta de cobalto. Son colores típicos de la paleta impresionista de Monet, que ya había renunciado casi totalmente en esta fecha al empleo del negro y de los tierras. El bermellón se usa como único color cálido, para todas las mezclas. Los tres verdes son colores sintéticos modernos. Los impresionistas abandonaron el empleo del amarillo de cromo a finales de la década de 1870. Monet empleó desde entonces amarillo de cadmio. Los jóvenes pintores, y Monet entre ellos, adoptaron rápidamente el violeta de cobalto, que fue el primer pigmento violeta opaco que apareció en el mercado. Para pintar los tonos muy oscuros, Monet emplea el azul de

Prusia, que mezcla con otros colores. En esta obra no hay presencia de lacas rojas ni carmesí, que fueron muy utilizada por Monet desde 1870. A lo largo de la década de 1870 Monet dejó de utilizar azul de Prusia y verde de cromo¹³¹².

En su obra *La estación de Saint-Lázare*, de 1877, Monet empleó blanco de plomo, laca roja de alizarina, bermellón, amarillo de cromo, viridiana, azul ultramar, azul cobalto, y violeta de cobalto. También, probablemente, negro¹³¹³. Debe tenerse la aparición del negro en cuenta, pues a menudo corremos el riesgo de interpretar de modo absoluto la afirmación del abandono de los tierras y el negro por parte de los impresionistas. Aunque es un hecho que los empleaban muy poco, su aparición demuestra que estos colores estaban, por decirlo así, en su caja de pinturas.

Su obra *Antibes*, de 1888, está realizada con blanco de plomo, laca roja, bermellón, amarillos de cadmio, viridiana, azul cobalto y violeta cobalto. Quizá también contenga azul ultramar, verde esmeralda y verde de cromo¹³¹⁴.

Recursos y desarrollo del cuadro.

Prefiere formato figura que paisaje y marina, incluso en sus paisajes. Casi toda su vida mostró preferencia por lienzos preparados con bases claras, aunque en ocasiones utilizó también bases grises, cremas y marrones.

En general, Monet emprendía los cuadros sin hacer dibujos ni estudios previos. Además, los dibujos iniciales de sus obras suelen ser muy someros. Tras ellos, el pintor manchaba la obra con aplicaciones parciales de pintura diluida, y sobre todo con amplias pinceladas arrastradas, y con poca diferenciación cromática. A partir de estas dos primeras fases, a las que dedicaba el menor tiempo posible, comenzaba a pintar con pinceladas menores y tamaños homogéneos, diferenciando progresivamente más los matices de color y de luz, pero sin que hubiera grandes cambios de procedimiento o tipos de pinceladas en el resto del proceso. En la década de los setenta, el proceso culminaba con la aplicación de pinceladas que daban cuenta de los elementos menores del cuadro, casi podría hablarse de detalles, y todavía en los ochenta se perciben pinceladas relativamente menores en la finalización de las obras. En la década de 1890, sin embargo

¹³¹² CALLEN, 1996, *op. cit.*, pp. 54-56.

¹³¹³ *Ibíd.*, p. 84.

¹³¹⁴ *Ibíd.*, p. 142.

no es frecuente ver pinceladas pequeñas o finas para representar detalles o partes del paisaje.

En el año 1866, Monet se decidió a ejecutar enteramente al aire libre grandes composiciones con figuras, para lo cual hizo excavar una zanja en su jardín, con el fin de introducir en ella el cuadro para alcanzar a pintar su parte superior. Así realizó *Mujeres en el jardín*. Un día que Courbet fue a visitarle, le encontró inactivo y le preguntó la razón. Monet contestó que estaba esperando el sol. "No importa -dijo Courbet- pinta el fondo entre tanto"¹³¹⁵. Monet no lo hizo, pues no deseaba comprometer la coherencia tonal y cromática del cuadro, y ese era precisamente el motivo de pintarlo entero al aire libre¹³¹⁶. Como ya hemos señalado a propósito de las características técnicas de la obra de Courbet, esta cuestión no era importante para el viejo pintor realista. Al parecer, también en 1866, Manet hizo un comentario desdeñoso a propósito de la actividad al aire libre del joven Monet. A propósito de una tela de éste expuesta en Latouche, Manet expresó "¡Fíjense en ese muchacho que intenta trabajar al aire libre! ¡Como si a los antiguos se les hubiera ocurrido algo parecido!"¹³¹⁷. Sin embargo, en 1874, Manet se une a Monet y Renoir en Argenteuil, y practica con ellos la pintura al aire libre.

Antes de entrar en la década de 1870, Monet empleaba ya con profusión las pinceladas características del impresionismo. Utilizaba con frecuencia pinceladas vistas, cortas, sin fundir, aplicadas con rapidez, y a menudo con diferenciación cromática respecto a las inmediatas. Preferentemente, cargada de pintura densa y opaca. Si la pintura estaba algo más fluida y el pincel cargado, dejaba las pinceladas definidas, en caso contrario, frecuentemente la pincelada era parcial o totalmente arrastrada, dejando un aspecto más reseco y granulado en la obra. El repertorio de pinceladas era deliberadamente corto. La variación del tamaño de la pincelada era escasa ya en aquella época, sin grandes diferencias entre las aplicaciones que representan los primeros términos y las que se aplican a los términos lejanos. También era poco variada la forma de las pinceladas, que apenas se ajustaban a las formas de los elementos, rechazando todo virtuosismo del pincel, el acabado pulido, y practicando con escasez las pinceladas de detalle. A menudo, las pinceladas describen los elementos pequeños con cierta tosquedad, pero tratando de representar el carácter de las distintas formas¹³¹⁸. Aunque en ocasiones

¹³¹⁵ Citado en REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 141.

¹³¹⁶ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 141.

¹³¹⁷ Citado en REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 141.

¹³¹⁸ CALLEN, 1996, *op. cit.*, pp. 54-56.

aplicaba manchas diluidas al comenzar a aplicar el color a sus cuadros, casi nunca era muy extensas, muy fluidas, ni se aplicaban a toda la superficie del cuadro. A lo largo de los años, la presencia de las pinceladas arrastradas se hizo más evidente en los cuadros, incrementándose las mezclas ópticas y el aspecto granulado de sus obras.

Monet prefería emplear pintura densa, tanto con la densidad normal de las preparaciones comerciales, como con mayor densidad aún. Anthea Callen explica que Monet y Degas absorbían parte del aceite de sus pinturas posándolas sobre un papel. Mientras que Degas volvía a diluir después esta pasta sustituyendo el aceite por trementina, Monet y los otros impresionistas —excepto Cézanne y Renoir— la aplicaban muy densa, en *impastos* arrastrados¹³¹⁹.

Las capas pictóricas de los cuadros de Monet tienen un grosor normal. En la década de 1860 se ven a veces cuadros insistidos, pero no llegan a tener una capa muy gruesa. En la década de 1870 sus cuadros tienen ejecuciones más ligeras, y sus capas son más finas. Sin embargo, en la década de 1880 y las siguientes, la densidad de la pintura y las aplicaciones repetidas dan lugar a capas pictóricas relativamente gruesas. Desde finales de la década de 1860, Monet suele prestar poca atención a las diferencias de textura que presentan las superficies de los objetos que representa, con la excepción de las masas acuáticas, cuyo aspecto superficial le resulta siempre atractivo, aplicando soluciones muy diferentes en distintos cuadros. Aparte de las representaciones del agua, suele haber en sus obras varios tratamientos diferenciados para los distintos elementos. Nunca son copias fidedignas del aspecto de las superficies, sino sugerencias a través de las diferencias relativas entre el tratamiento de unos objetos u otros. La textura superficial de sus obras suele ser relativamente lisa, aunque con frecuencia, debido a la multiplicación de pinceladas de pequeño tamaño, ya que muchas de ellas son arrastradas, puede percibirse en sus obras un aspecto granulado. Tanto cuando se trata de superficies lisas como cuando tienen textura, son casi siempre superficies regulares, sin grandes diferencias de textura o de empaste entre distintas partes de la obra.

El acabado de las obras de Monet es casi siempre abocetado, no porque estén poco trabajadas, sino porque evita deliberadamente las pinceladas fundidas, los pequeños detalles de finalización, el perfilado de los elementos representados, las veladuras para equilibrar las tonalidades de la obra y los empastes y toque maestros finales. Monet

¹³¹⁹*Ibíd*, p. 61.

prefería pintar sus cuadros a pincel, y ni siquiera en su juventud, cuando admiró y trató a Courbet, se sintió atraído por el empleo de la espátula, que sí utilizaron Renoir, Pissarro y Cézanne¹³²⁰.

Características de Pissarro.

En la exposición Universal de 1855, la del Pabellón del Realismo de Courbet, "*Pissarro evitó tomar partido por o contra Ingres, Delacroix o Courbet [...] prefirió dirigirse a Corot cuyas delicadas armonías y el sentimiento poético parecían más acordes con sus propias aspiraciones*"¹³²¹. Estuvo durante años bajo la órbita de Corot, pero poco antes de enviar sus obras para el Salón de 1866, Pissarro discutió con su maestro porque éste no aprobaba las nuevas tendencias de su alumno, que mostraban la influencia de Courbet y Manet. Como consecuencia, Pissarro dejó de designarse como alumno de Corot¹³²². Sus obras de 1867 muestran la influencia tanto de Courbet como de Corot, y también de Daubigny. Tras pasar quince años practicando el impresionismo, pasa a mitad de la década de los ochenta a formar parte del grupo de los neoimpresionistas, mostrándose crítico con el trabajo y los planteamientos de sus antiguos compañeros, y abrazando la metodología de la pincelada puntillista y la disociación cromática propuesta por Seurat y Signac. Sin embargo, Pissarro acabó abandonando en torno a 1890 esta manera de pintar, por la lentitud y el esfuerzo inherente a su técnica y por sus magros resultados económicos.

Pissarro fue toda su vida un paisajista, aunque también pintó cuadros de figuras, tanto retratos de personas de su entorno como composiciones de grupo. En el género del paisaje prefirió durante buena parte de su vida los entornos rurales, donde pintaba las aldeas y sus alrededores, y en ocasiones a los campesinos en su faena. A finales de los años ochenta comenzó a practicar el paisaje urbano, pintando en ocasiones vistas de un paisaje tomadas con distintas condiciones ambientales, como había hecho también Monet.

No cabe hablar de constantes en las composiciones paisajísticas de los años setenta y ochenta, aparentemente dominadas por la mera selección de lugares en los que establecer su caballete. Sin embargo, se perciben con cierta frecuencia últimos términos

¹³²⁰ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 144.

¹³²¹ *Ibíd.*, p. 17.

rematados por colinas, que cierran el espacio y a las que el pintor debe mirar en ligeros contrapicados. También aparecen en ocasiones árboles en términos cercanos, que pueden constituir un puente de entrada de la mirada en el espacio representado, como en las xilografías japonesas. Sin embargo, en otras ocasiones, los árboles actúan como pantalla generando cierta confusión visual, y entorpeciendo la transición espacial, como ocurre con varias obras pintadas en Pontoise en 1877. La principal actividad compositiva de Pissarro consiste en la selección de paisajes para pintar. Sin embargo, también practicó la disposición de grupos de figuras en algunas composiciones, como hemos dicho. No cabe hablar en su obra de una preponderancia de lo dinámico o de lo estático y el equilibrado, habiendo múltiples ejemplos de ambas posibilidades, y de muchas intermedias. En la pintura de paisaje sus encuadres suelen ser lejanos, pero cuando pinta figuras prefiere los encuadres ajustados. En cuanto el punto de vista, suele estar a la altura natural de su experiencia sobre el terreno en sus paisajes agrícolas hasta mitad de los años ochenta. En esos años comienza a experimentar con cierta frecuencia con puntos de vista elevados. Sus paisajes urbanos de los años noventa se caracterizan por lo puntos de vista elevados, que favorecen una mirada en picado, y suelen ofrecer al espectador vistas amplias de partes de la ciudad, como bulevares o plazas.



Camille Pissarro, 1876, *El Oise cerca de Pontoise*,
óleo sobre lienzo, 53,5 x 64 cm,
Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam.

Buena parte de sus paisajes se extienden hasta la lejanía, aunque Pissarro no suele utilizar técnicas que describan con precisión ese alejamiento, y menos aún que lo potencien. Al contrario, a menudo aplica pinceladas y colores en los últimos términos que tienen cierta similitud con los empleados en los términos cercanos. No obstante, muchos

¹³²² *Ibíd.*, p. 125.

de sus cuadros de los setenta sí permiten una mirada del espectador a la lejanía, y otro tanto sucede con sus vistas urbanas de los años noventa.

Aunque las pinceladas y los colores generan cierta distracción respecto al espacio representado, Pissarro no genera una gran tensión entre la ilusión espacial y los valores de la superficie pictórica.

Pissarro no era proclive en general a hacer estudios previos de sus obras. Sin embargo, durante la época que trabajó con los criterios de los neoimpresionistas, dada la lentitud de elaboración de los trabajos, dedicaba más atención a las fases preparatorias. De su cuadro *Recogida de manzanas*, de 1886, se conservan varios dibujos preparatorios que demuestran con el cuidado con que lo planeó el pintor.

Pissarro usó muchos lienzos de tramas poco corrientes, experimentando con los efectos de textura y composición que podía crear con ellos¹³²³, un tipo de inquietud en la que precedió a Gauguin, muy aficionado a los lienzos bastos. Prefería las bases claras y blancas, aunque tienen menos presencia en sus obras que en la de otros impresionistas, o por lo menos hasta la década de 1890, en que empieza a ser visible con mayor frecuencia.

Claroscuro.

Durante toda la trayectoria del pintor podemos comprobar la tendencia a evitar claroscuros intensos en sus paisajes causados por la luz del sol. Los métodos más empleados para ello son la representación de escenas en días nublados; la elección de las horas del día en que la luz del sol proyecta pocas sombras, como el mediodía; la corrección o falseamiento de los valores del referente al representarlos en el cuadro, oscureciendo ligeramente las zonas luminosas a la vez que se aumenta la saturación en sus colores, y aclarando también las zonas en sombra de la escena. Todos estos métodos fueron empleados también por los demás impresionistas. Además, Pissarro también representó muchas escenas a la sombra de cobertizos o de árboles, y en el interior de zonas campestres o boscosas, un artificio que había empleado frecuentemente Courbet, y puede observarse también en Corot y en algunas obras de Constable.

¹³²³ CALLEN, 1996, *op. cit.*, pp. 88-90

Color.

Pissarro adoptó el colorido saturado de los impresionistas progresivamente a lo largo de la primera mitad de la década de 1870, desterrando progresivamente de sus obras el negro, los sombras y el azul de Prusia, y dando entrada a los amarillos de cadmio, a los azules ultramar y cobalto y al violeta. De todas formas, se suele incidir con demasiada frecuencia en los cambios de materiales en las paletas de los impresionistas, pero lo realmente significativo no fueron los cambios de pigmentos, sino los cambios en la presencia de los mismos en las obras, tanto por su aparición como colores puros, o mezclados con blanco, en pinceladas aisladas, como por el frecuente aumento de la saturación general de las obras, no siempre justificado por el referente. Esta sobresaturación permitió que la aparición de colores puros -a menudo primarios y secundarios- en pinceladas aisladas, tuviese una presencia aún mayor de la que hubieran tenido en representaciones fidedignas. De modo que cabe hablar de un cierto empleo demostrativo de los colores, que va más allá del cambio de pigmentos y de la separación de colores en pinceladas distintas. De todas formas, desde mitad de la década de los setenta en adelante, se observan en la obra de Pissarro obras con mayor saturación, y otras más apagadas, sin que estos cambios se produzcan por la selección de escenas más o menos coloridas sino, probablemente, por las necesidades del pintor de tantear distintas posibilidades en la representación del color. Entre las técnicas más habituales practicadas por Pissarro, debemos destacar la aplicación de pequeñas pinceladas de colores puros para ajustar el color general de una zona; y dentro de este tipo de aplicaciones una muy particular, consistente en aplicar "*toques calientes en las partes dominadas por tonos fríos, y toques claros en las zonas de sombra, para darles vida e imitar los efectos de la luz natural*"¹³²⁴.

Su obra *L'Hermitage, Pontoise*, de 1867, está realizada con blanco de plomo, negro, ocre, Siena, sombra, bermellón o tierra roja, verde de cromo, viridian, azul de Prusia, y azul cobalto.¹³²⁵ Su obra *Madame Pissarro cosiendo junto a una ventana*, de 1877-1879, está pintada con blanco de plomo, ocre, bermellón, amarillo de cromo, probablemente verde de cromo, y azul ultramar o cobalto¹³²⁶. En cuanto a su obra *La recolección de manzanas en Eragny-sur-Epte*, de 1888, está elaborada con blanco de

¹³²⁴ *Ibíd.*, p. 89.

¹³²⁵ *Ibíd.*, p. 48.

¹³²⁶ *Ibíd.*, p. 88.

plomo, laca o carmín, bermellón, amarillo de cadmio, verde de cromo, verde esmeralda, viridana, azul ultramar, azul cobalto, azul cerúleo y violeta de cobalto¹³²⁷. Como podemos observar, Pissarro, en contacto con el grupo neoimpresionista, había adoptado la paleta de colores de máxima saturación, incluyendo verdes como el esmeralda y el viridian, amarillos como el cadmio, violeta y varios azules, y eliminando el ocre.

El contacto con los impresionistas cambió la forma de abordar el paisaje por parte de Pissarro, quien había pintado su paisaje *L'Hermitage, Pontoise*, de 1867, que ya hemos mencionado, en el estudio¹³²⁸, como había aprendido de Corot.

Recursos y desarrollo del cuadro.

Hasta comienzos de la década de los setenta, Pissarro utilizó pinceladas que pueden constituir un término medio entre las empleadas por Corot y Courbet y las empleadas en su pintura posterior. Utiliza pinceles de varias anchuras, aunque sin llegar a utilizarlos finos, y con ellos aplica pinceladas vistas, aunque éstas se ajustan a las necesidades descriptivas, y siguen las formas e inclinaciones de las zonas del referente.

En torno al año 1874 Pissarro adoptó las pinceladas vistas de los impresionistas, menos variadas que las que empleaba hasta entonces, con frecuencia cortas, que muestran cierta independencia respecto de los objetos que representan, siguiendo en raras ocasiones las formas, y apareciendo rara vez fundidas. También practica con frecuencia la pincelada arrastrada, que ofrece un aspecto granulado de la superficie pictórica.

Hacia 1880, y quizá por influencia de las pinceladas direccionales de Cézanne¹³²⁹, Pissarro disminuye e iguala notablemente el tamaño de sus pinceladas, que se aplican en todas las direcciones, con una gran cantidad de ellas aplicadas en direcciones inclinadas, que a veces dirigen la mirada del espectador. Pocos años después, en torno a 1885, por influencia de Seurat y Signac, comienza a pintar con pinceladas puntuales, de acuerdo con la técnica puntillista de los jóvenes neoimpresionistas. En ocasiones, durante sus años puntillistas, y debido a la imprecisión de los contornos propia de esta técnica, Pissarro trazaba alrededor de sus figuras "*delicados contornos lineales*"¹³³⁰. Como hemos

¹³²⁷ *Ibíd.*, p. 140.

¹³²⁸ *Ibíd.*, p. 46.

¹³²⁹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p.105. Por ejemplo en el cuadro *Los Bosques de L'Hermitage*.

¹³³⁰ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 140.

mencionado, Pissarro abandonaría la pincelada puntillista y volvería a las pinceladas características del impresionismo que había practicado en los años setenta.

Como todos los pintores impresionistas, Pissarro basaba su dicción en la pincelada, y apenas hacía uso de otros útiles sobre las superficies de sus cuadros, aunque ocasionalmente puede detectarse el empleo de la espátula. A finales de la década de 1860 pintaba con pintura algo diluida respecto a las preparaciones comerciales. Sin embargo, al entrar en contacto con los impresionistas comenzó a emplear la pintura densa, arrastrando la pincelada en ocasiones, proporcionando a la superficie pictórica cierta apariencia terrosa. Sus capas pictóricas eran de un grosor medio hasta la mitad de los años ochenta, en que adelgazan, y vuelven a adelgazar en los años noventa. En algunas de sus obras se puede percibir que la capa pictórica es más gruesa en el centro del cuadro que en los márgenes, lo cual parece indicar que estaban más trabajados, y que el pintor se aplicaba en la zona central con mayor atención que en el resto. En alguna ocasión se ha relacionado esta característica de algunos cuadros impresionistas con su interés en representar sus sensaciones, en lugar de la realidad objetiva del referente. El acabado de sus obras nunca fue muy detallado, por lo que pasó del aspecto abocetado que había tenido desde su juventud a un aspecto muy trabajado en los ochenta, sin que esa elaboración rindiese un efecto de mayor acabado, debido a la profusión de pinceladas visibles. Al abandonar el puntillismo, en torno a 1890, volvió al aspecto abocetado de su pintura anterior. Por tanto, su pintura nunca llegó a mostrar un acabado pulido y detallado, al modo tradicional o académico.

El grado de verosimilitud de los objetos representados en sus obras nunca fue alto. Aunque esa verosimilitud era mayor en el aspecto general de las obras, posiblemente no igualó en esto a otros compañeros suyos, como Monet o Sisley. En general, Pissarro no representaba las texturas superficiales de los elementos representados en el cuadro. De hecho, es muy frecuente en su obra que apenas hay diferenciación de las pinceladas, ni en función del tipo de objeto, ni en función de las distancias.

Características de Renoir.

Renoir comenzó pintando en el taller de un pintor de porcelanas, donde ahorró suficiente para marchar a estudiar a París¹³³¹. Este trabajo, que practicó entre 1854 y 1858, favoreció algunas características de su pintura, como un toque delicado de pincel; el uso de colores claros y transparentes, que aprovechaban la luminosidad de las bases blancas; y la fluidez en la pintura. Además, conoció con mayor familiaridad que sus coetáneos la obra de los artistas del rococó. Otros artistas que influyeron en su obra fueron Delacroix, Courbet -a quien conoció en 1865 en Fontainebleau¹³³²- y Manet. El acudir a pintar junto a Monet las orillas del Sena en 1869, prestando atención a los efectos de la luz fue determinante para la trayectoria artística de Renoir.

De acuerdo con Rewald, los cuadros *Lise* (1867, Folkwang Museum, Essen) y *Retrato del matrimonio Sisley* (1868, Wallraf Richartz Museum, Colonia) son los primeros en los que, pese a conservar todavía huellas de la influencia de Courbet, "*Renoir afirma su propia personalidad*"¹³³³.

En su madurez, Renoir y Cézanne se influyeron mutuamente. Éste admiró en Renoir las armonías entre colores fríos y calientes, mientras que Renoir estudió "*los métodos de Cézanne para dar más estructura a sus composiciones*"¹³³⁴. En 1863 comienza a practicar la pintura al aire libre.



Pierre-Auguste Renoir, 1876, *Le Moulin de la Galette*,
óleo sobre lienzo, 131 x 175 cm,
París, Musée d'Orsay.

A finales de la década de 1870, y en los primeros años de la década de los ochenta, Renoir retorna a métodos pictóricos más tradicionales, emprendiendo cada vez

¹³³¹ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 69.

¹³³² *Ibíd.*, p. 115.

¹³³³ *Ibíd.*, p. 163.

con mayor frecuencia composiciones con figuras, y haciendo dibujos y estudios preparatorios¹³³⁵, tratando de combinar la luminosidad, la visión y la paleta impresionista con una técnica pictórica más organizada y estructurada, que no se limitara a plasmar sensaciones visuales. Posiblemente por este motivo viajó a Italia y estudió a los pintores del Renacimiento, replanteando desde entonces su posición artística, y distanciándose del impresionismo¹³³⁶.

Como la mayor parte de los pintores del grupo, en la primera mitad de la década de 1870, Renoir potenció el aspecto de la superficie del lienzo en detrimento de la representación de la profundidad.

Renoir prefería los lienzos de grano fino preparados con bases claras o blancas, con frecuencia comerciales. En la primera mitad de la década de los ochenta solía prepararlas por sí mismo con óleo blanco de plomo, sobre tela encolada o sobre tela con preparación comercial¹³³⁷.

Claroscuro y color.

En su *Retrato de Frédéric Bazille*, de 1867, se podía percibir la influencia de Manet en el empleo del negro en las sombras; en una paleta basada en grises y tierras, en algunos contrastes de exagerados de claroscuro, y en la utilización de zonas de claroscuro y color relativamente planas. Sin embargo, ese mismo año Renoir comenzó a pintar teniendo en cuenta el fenómeno de los colores reflejados:

"El crítico Bürger fue el primero en comentarlo, y acerca de *Lise* escribió: "El vestido de gasa blanco, ceñido en el talle por una cinta negra cuyos extremos penden hasta el suelo, aparece a plena luz, aunque bajo un tono un poco verdoso a causa de los reflejos del follaje. La cabeza y el cuello se mantienen en una delicada penumbra, resguardados por una sombrilla. El efecto queda tan natural y tan auténtico, que cabría encontrarlo falso, de tanta costumbre que existe de representar a la naturaleza bajo colores convencionales... ¿Acaso el color no depende del ambiente que le rodea?"¹³³⁸.

En la primera exposición de los impresionistas, celebrada en 1874, el crítico Philippe Burty señaló las "*afinidades de tonos de Renoir con la escuela inglesa*. Se

¹³³⁴ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 118.

¹³³⁵ *Ibíd.*, p. 106.

¹³³⁶ *Ibíd.*, p. 118.

¹³³⁷ *Ibíd.*, p. 118.

complace en las irisaciones, en los tonos nacarados y rubios de Turner"¹³³⁹. En esta época, Renoir había dejado atrás las iluminaciones puntuales de Manet, que producían fuertes contrastes tonales, y adoptó fuentes de luz difusas, que suavizaban el claroscuro¹³⁴⁰, permitiendo una mayor presencia del colorido.

En su estancia en Chailly en Pascua de 1864 con Monet, Bazille, y Sisley, "*no tardó en ponerse a usar colores más vivos, con gran estupefacción de Sisley que era mucho más conservador*"¹³⁴¹.

Su *Retrato de Frédéric Bazille*, de 1867, está pintado con blanco de plomo, negro, ocre, Siena natural, tierra roja, sombra, laca o carmín, verde de cromo, azul de Prusia y azul cobalto¹³⁴². Utilizaba con mesura los contrastes simultáneos, desde comienzos de la década de 1870 colorea las sombras, aunque no lo hace sistemáticamente. A finales de esta década comienza a emplear amarillo de Nápoles. Su obra *La parisina*, de 1874, está pintada con blanco de plomo, ocre, laca o carmín, bermellón, amarillo de cromo, azul cobalto, o una mezcla de azules ultramar y cobalto¹³⁴³. No suele mezclar complementarios ni colores con negros. Prefiere mezclar colores cercanos del círculo cromático, como harían después los neoimpresionistas. Desde mediados de la década de los setenta utiliza cada vez con mayor asiduidad colores puros en sus obras. Aunque no lo hace con tanta frecuencia como Monet, Sisley o Pissarro, incluye blanco de plomo en muchas de sus mezclas. Anthea Callen escribe al respecto que:

"Las mezclas de Renoir nunca producen los neutros apagados que suelen resultar al mezclar más de dos colores, o al mezclar colores opuestos en el círculo cromático. Estos neutros son más coloridos que los que se obtienen al añadir negro o tierras oscuras, pero aún así son más turbios que los producidos por el método de Renoir, que consistía en mezclar colores cercanos entre sí en la rueda, como el azul y el rojo, y el verde y el amarillo. Este método formaría más tarde la base de las mezclas de los Neo-impresionistas"¹³⁴⁴.

¹³³⁸ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 164.

¹³³⁹ BURTY, 1874, *op. cit.*, en SOLANA, 1997, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁴⁰ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 78.

¹³⁴¹ REWALD, 1972, *op. cit.*, p. 97.

¹³⁴² CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 50.

¹³⁴³ *Ibíd.*, p. 76.

¹³⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 118-120.

Su obra *Despeñaderos de L'Estaque*, de 1882, está pintada con blanco de plomo, ocre, laca o carmín, bermellón o tierra roja, amarillo de Nápoles, verde de cromo o esmeralda, viridiana, azul cobalto, y posiblemente azul ultramar¹³⁴⁵.

Recursos y desarrollo del cuadro.

Renoir pintaba bastante en húmedo sobre húmedo, y mezclaba bastante en el lienzo¹³⁴⁶. Aunque su repertorio de pinceladas fue siempre variado, ajeno a formulismos, en la mayoría de sus obras hay un lenguaje y tratamiento difuso de las formas, que permanece con independencia del tipo de pincelada que emplee. En la segunda mitad de la década de 1870, Renoir comienza a aplicar con profusión pinceladas sueltas de pequeño tamaño, a menudo direccionales, que recuerdan vagamente a las de Cézanne¹³⁴⁷. Aunque no las utiliza de forma constante, ni en todos sus cuadros, pasan a ser parte importante de su estilo.

Aunque en ocasiones utiliza pintura espesa mezclada con blanco de plomo, típica del impresionismo, pero prefiere la pintura más jugosa mezclando en húmedo, incluso en el lienzo, fundiendo delicadamente unos colores con otros. También utiliza bastante los colores transparentes y las veladuras, sobre todo en pequeñas zonas o incluso en grupos de pinceladas aisladas transparentes.

Las capas pictóricas de sus cuadros son muy finas, más que las del resto de sus compañeros. La textura superficial de sus cuadros también era mucho más fina y regular que las de los demás impresionistas¹³⁴⁸. En contraste con sus compañeros, que preferían aplicar la pintura muy espesa, Renoir solía emplearla fluída, diluída con aceite de linaza y esencia de trementina¹³⁴⁹. Desde mediados de la década de 1860 sus obras no presentan casi nunca un acabado meticuloso, y la verosimilitud no es una de las características principales de sus obras, ni en los elementos aislados ni en el conjunto de la escena. Desde mediados de la década de 1880, renuncia abiertamente a ella, y sus composiciones parecen tener un trato menos directo con el referente real que el habitual en su pintura hasta finales de los setenta.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p.105.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

Características de Sisley.

A veces se detecta en sus paisajes de finales de los sesenta cierta influencia de los paisajes de Courbet, y más adelante muestra en ocasiones cierta influencia de las xilografías japonesas. Desde finales de la década de 1860, sin embargo, su obra tiene las características del impresionismo, y se mantiene fiel a ellas cuando el resto de los pintores del movimiento comienzan a derivar hacia planteamientos más personales, en la década de 1880. Sisley fue el más apegado de los impresionistas al género del paisaje, y tenía preferencia por escenas del ámbito rural, paisajes y aldeas, en los que se manifestara la huella o la presencia humana, sin conceder normalmente a las figuras un lugar destacado en las obras¹³⁵⁰. En la década de 1870 se dedicó a pintar escenas de campo al oeste de París, al norte de Versalles¹³⁵¹, y en los ochenta trabajó en la zona de Fontainebleau, donde realizó frecuentemente paisajes fluviales.

Aunque solía utilizar composiciones convencionales; de vez en cuando se decantaba por practicar con planteamientos innovadores¹³⁵², con puntos de vista elevados, o barreras visuales —como una hilera de árboles— para crear una superficie aspecto aplanado¹³⁵³. Es frecuente la utilización de elementos en primer término, característicos de la pintura y las xilografías de extremo oriente.



Alfred Sisley, 1876, *La inundación en Port-Marly*,
óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm,
París, Musée d'Orsay.

Casi siempre sus composiciones se basan en la mera selección y encuadre de un paisaje, sin alterar los elementos preexistentes ni incluir figuras ajenas a ellos. Prefiere las vistas que muestran cierto dinamismo, casi siempre sugerido por los propios accidentes

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹³⁵¹ *Ibid.*

¹³⁵² *Ibid.*

¹³⁵³ *Ibid.*, pp. 80-82.

del referente, como cuestas, curvas, caminos, desniveles y otros. Suele situar el punto de vista en el interior del cuadro, en lugares derivados de su propia experiencia, sentado o en pie, ante el referente. Con cierta frecuencia, no obstante, aparecen en su obra suaves picados o contrapicados. Su obra combina la representación de términos muy lejanos con una aplicación de pinceladas vistas que atraen la atención del espectador a la superficie del lienzo, poniendo en juego casi siempre cierta tensión el espacio figurativo y la superficie pictórica.

Claroscuro.

El claroscuro de las obras de Sisley suele ser suave, con presencia muy importante de luces de exterior que bañan la escena, pero evitando que los contrastes de luces y sombras tengan demasiada presencia en la obra. Muchas de sus escenas tienen lugar con cielos parcial o totalmente nublados, lo que mitiga mucho el contraste. En muchas otras ocasiones elige escenas con el sol en su punto más alto del día, por lo que se minimiza el tamaño de las sombras arrojadas.

Color.

Sisley prefería lienzos de trama más floja que los que usaban Monet y Pissarro. A menudo utilizaba lienzos con preparaciones comerciales claras¹³⁵⁴, normalmente de calidades medias o relativamente económicas.

Su obra *Barcas en el Sena*, de 1877, está pintada con blanco de plomo, negro, posiblemente ocre, laca o carmín, bermellón, amarillo de cromo, verde de cromo, viridiana, azul de Prusia, azul cobalto, y violeta de cobalto¹³⁵⁵. Los negros tienen mezcla de negro y otros colores, especialmente violeta de cobalto y azul, mientras que los marrones oscuros contienen verdes y bermellón¹³⁵⁶.

Sisley, como otros impresionistas, no suele hacer estudios previos a la elaboración del cuadro. Suele comenzar sus obras por la realización de encajes muy someros, a los que siguen algunas entonaciones parciales, a veces con pinceladas arrastradas y a veces

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹³⁵⁵ *Ibid.*

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

con la pintura algo diluida. No suele aplicar manchas generales en todo el cuadro y estos son producto casi siempre de dos o más sesiones pintadas ante el referente.

El colorido de sus obras suele ajustarse al del referente, aunque parece subir muy ligeramente la saturación de los elementos. También en ocasiones, sobre todo en las décadas de 1880 y 1890, incrementa la saturación de pinceladas aisladas de distintos colores, pero la mezcla óptica de los colores de todas ellas se mantiene dentro del colorido del referente. Utilizaba con frecuencia los contrastes simultáneos para dar viveza a sus obras, intercalando, por ejemplo, pinceladas azuladas con colores cremas, o verdes con rojos. Utiliza colores más intensos en estos contrastes simultáneos a finales de la década de 1870.

Recursos y desarrollo del cuadro.

Sus obras muestran siempre pinceladas vistas, en buena medida con los bordes definidos, que se ajustan en los tamaños a las necesidades de representación de las partes de sus referentes. Cuando la ocasión lo requiere, como en ramas de árboles, trigales, cursos de agua, las pinceladas siguen las formas, pero no suele ser la tónica general de sus obras. Otro tanto ocurre con las pinceladas fundidas, que aparecen en cielos o paños lisos de las casas, pero no son frecuentes. Sisley muestra en sus obras una preferencia por las pinceladas cortas, aunque en ocasiones utiliza también pinceladas de longitud media. Cuando es necesario, aplica pinceladas de pequeño tamaño para hacer algunos detalles, pero este tipo de aplicación es minoritario en su obra.

En ocasiones aprovechaba el grano del lienzo para los efectos de las pinceladas arrastradas. Casi nunca se percibe en sus obras empleo de otros útiles que no sean los pinceles, y no hay profusión de pinceles más gruesos de un centímetro, ni menores de cuatro milímetros.

Suele utilizar la pintura con la densidad propia de las preparaciones comerciales en tubo, aunque en ocasiones la emplea un poco más floja. No suele utilizarla fluida, y casi nunca la utiliza líquida, ni emplea veladuras ni efectos transparentes en sus obras. Aunque no copia la textura de la superficie de los objetos, con frecuencia sugiere distintas texturas en elementos diferentes, aunque no llegan a ser verosímiles. El acabado en sus obras suele ser homogéneo y trabajado, pero sin dejar de ser algo abocetado, sobre todo por la presencia de las pinceladas vistas. Por otro lado, la verosimilitud de los objetos

representados en sus obras es escasa, pero sus escenas en conjunto muestran buena verosimilitud.

La capa pictórica de sus obras suele ser relativamente fina, y la textura de sus superficies suele ser regular, ligeramente rugosa, debido a la aplicación poco fluida de la pintura y a las pinceladas arrastradas.

Características de Caillebotte.

La obra de Caillebotte muestra la influencia de Courbet, Manet, y de otros pintores innovadores en sus comienzos, y durante la década de 1870, también de un impresionismo moderado como el de Degas. A finales de la década de 1870, cuando entabla amistad con los impresionistas, comienza a incrementar la presencia las pinceladas de pequeño tamaño en sus obras, y a pintar al aire libre con mayor frecuencia.

Sus obras reflejan hasta finales de la década de 1870, entornos preferentemente urbanos, con presencia de interiores, y con un protagonismo de la figura humana en la línea de Degas y Manet, mayor que el que emplean los jóvenes del movimiento impresionista.

A mediados de la década de 1870 pinta composiciones de tamaños grandes en las que a menudo trata las figuras y el espacio con cierta grandeza, que recuerda vagamente planteamientos compositivos de los pintores realistas y naturalistas, y anticipa las obras monumentales de Seurat¹³⁵⁷.



Gustave Caillebotte, 1877, *La Plaza de Europa en París, tiempo de lluvia*, óleo sobre lienzo, 212,2 x 276,2
Chicago, The Art Institute of Chicago.

¹³⁵⁷ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 92.

Caillebotte tiene cierta preferencia en sus composiciones por espacios en los que se evidencia el alejamiento a través de líneas de fuga, y también utiliza con frecuencia puntos de vista elevados, como otros pintores impresionistas. También tiene preferencia por puntos de vista que faciliten ciertas complicaciones visuales, como habían hecho Manet y Degas, eligiendo emplazamientos que le permiten o le obligan a pintar a través de un puente, por ejemplo. En general, prefiere las composiciones dinámicas sobre las equilibradas y las estáticas. Suele representar espacios con profundidad, e incidir en ésta mediante el dibujo, aunque no tanto mediante efectos pictóricos tradicionales como el sfumato o la decoloración de los términos lejanos. En algunos de sus cuadros se mantiene cierto ilusionismo en la representación espacial, por lo que no cabe destacarlos por una tensión importante entre la profundidad de lo representado y el aspecto superficial de la pintura.

Para preparar sus grandes composiciones de los años setenta realizaba bastantes dibujos preliminares, apuntes y bocetos. Estos bocetos, en cuanto a libertad de toque y de colorido, tienen un estilo más parecido a los cuadros de los jóvenes impresionistas que sus grandes composiciones, mucho más comedidas en estos aspectos¹³⁵⁸. Será más tarde cuando Caillebotte incorpore este lenguaje a sus cuadros definitivos. El proceso de preparación de estas obras de gran tamaño, con dibujos, estudios de perspectiva, y bocetos al óleo era característico de los planteamientos académicos¹³⁵⁹. Respecto de las obras mencionadas anteriormente, Anthea Callen apunta que no sólo el cuadro, sino también el boceto está pintado en estudio, a partir de dibujos y apuntes previos¹³⁶⁰.

Claroscuro.

La pintura de Caillebotte mantuvo una representación muy precisa del claroscuro hasta finales de la década de los setenta, que mostraba preponderancia sobre la aplicación del color y sobre la ejecución. Además, tiende a hacer las sombras menos empastadas que los tonos claros¹³⁶¹. A finales de ésta década, algunas de sus obras muestran todavía claroscuros cuidados, mientras que otras potencian el colorido en detrimento del claroscuro. En los primeros años de la década de 1880 el color toma el protagonismo de

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁵⁹ *Ibid.*

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

los valores pictóricos del cuadro, aunque casi siempre se mantiene en las obras un claroscuro correcto.

Color.

Como casi todas las características de su pintura, el colorido de sus obras experimenta un cambio brusco en torno a 1880, en el que los colores modulados, con frecuente presencia de tonos neutros, dan paso a colores muy saturados, con empleo preferente de colores primarios y secundarios, aplicados en pinceladas opacas, frecuentemente con mezcla de blancos.

Suele utilizar bases claras en sus obras, y formatos medianos o pequeños, con la excepción de las composiciones mencionadas. Su obra *Día de lluvia en París*, un boceto preparatorio para *La plaza de Europa en París, tiempo de lluvia*, ambas de 1877, está pintada con blanco de plomo, ocre, sombra, bermellón o tierra roja, amarillo de cromo, viridiana, azul ultramar o cobalto, y probablemente violeta de cobalto¹³⁶². En este boceto, Caillebotte realiza un dibujo somero con óleo negro, y con azules o marrones, que después rellenar con pintura opaca y espesa. Los colores están mezclados con bastante blanco de plomo¹³⁶³.

Recursos y desarrollo del cuadro.

Caillebotte utilizaba pinceladas más descriptivas que la mayor parte de los jóvenes impresionistas. Hasta comienzos de los ochenta, sus obras tenían un trabajo de pincel muy rico, con abundante pinceladas fundida, arrastrados, pinceladas de gran tamaño, bordes de algunas formas difusos y otros bien perfilados, empastes, zonas con materia menos cargada, pinceladas que seguían las formas de los objetos¹³⁶⁴, acabado cuidado y detalles. En los primeros años de la década de 1880 el tratamiento de sus obras se iguala bastante al de sus compañeros. Sin embargo, siguió trabajando la expresividad de sus pinceladas, incluso cuando las de tamaño pequeño se multiplicaron. Caillebotte siguió empleando pinceladas largas y expresivas hasta los años noventa, aunque de manera más moderada que Berthe Morisot. En general, Caillebotte pintaba con pintura

¹³⁶² *Ibíd.*, p. 92.

¹³⁶³ CALLEN, 1996, *op. cit.*, pp. 94-95.

¹³⁶⁴ *Ibíd.*, p. 95.

densa, aunque en las primeras aplicaciones las diluía algo. Tras las primeras aplicaciones, utilizaba la densidad estándar y a menudo aplicaba pinceladas arrastradas, que le daban a sus cuadros un aspecto mate y seco, como a los de sus compañeros. Estas características se potenciaron en su pintura desde finales de la década de 1870.

Las capas pictóricas de sus obras tienen un grosor normal. Sus grandes obras de los setenta muestran con frecuencia la textura de los objetos representados, no a través de la copia imitativa de las superficies, sino a través de las sugerencias. Sin embargo, desde finales de la década Caillebotte deja de representar las diferentes calidades superficiales de los objetos. El grado de acabado de sus obras era alto hasta el mencionado cambio de estilo, y lo mismo cabe decir de la verosimilitud de los objetos. Desde comienzos de la década de los ochenta, ambas características bajan mucho. Sin embargo, Caillebotte siguió dotando de verosimilitud el aspecto general de las escenas representadas.

Características de Morisot.

Berthe Morisot comienza su aprendizaje pictórico copiando en el Louvre, especialmente a Veronés. Desde 1861 es discípula de Corot¹³⁶⁵, y desde 1868 se siente muy cercana pictóricamente a Manet¹³⁶⁶.

Sus temas favoritos son la vida familiar o mundana¹³⁶⁷. El paisaje es menos frecuente en su obra que en la de sus compañeros impresionistas, pues, siendo mujer, sus posibilidades de hacer excursiones o viajes para pintar paisajes son muy limitadas. Sin embargo, Morisot pinta exteriores en la medida de sus posibilidades, a menudo en jardines domésticos o parques, y frecuentemente menos trabajados que los de sus amigos. A lo largo de su trayectoria trabaja con frecuencia en estudios de los efectos de la luz natural, tanto en escenas de exteriores como en interiores¹³⁶⁸. Además del óleo, Morisot trabajaba mucho con acuarelas, pasteles y lápices de colores¹³⁶⁹.

¹³⁶⁵ *Ibíd.*, p. 122.

¹³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 122.

¹³⁶⁷ *Ibíd.*, p. 122.

¹³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 104.

¹³⁶⁹ *Ibíd.*, p. 122.



Berthe Morisot, 1879, *Día de verano*,
óleo sobre lienzo, 45,7 x 75,2 cm,
Londres, National Gallery.

Las composiciones de Morisot suelen disponer sus modelos, frecuentemente mujeres, en posturas naturales, a menudo llevando a cabo una acción cotidiana, como leyendo, paseando por un parque, o cuidando de algún niño pequeño. Rehúye las poses formales y sitúa a sus modelos en escenas de exterior cuando le es posible.

Sus composiciones suelen ser equilibradas, con las figuras situadas normalmente en la parte central del lienzo, con puntos de vista a la altura de la cabeza de sus modelos. Sin embargo, este equilibrio en la disposición suele estar alterado por el tratamiento de la pincelada, que a menudo muestra un gran dinamismo. Hasta la mitad de la década de los setenta, Morisot representa fielmente la profundidad en sus obras, especialmente en exteriores. Desde entonces, la progresiva presencia de una ejecución muy vivaz, con profusión de pinceladas vistas, complica la ilusión espacial, y genera una fuerte tensión entre el espacio representado y la superficie pictórica en sus obras.

Morisot prefiere lienzos medianos de grano fino preparados con bases blancas o claras, que con frecuencia se translucen o aparecen sin pintar en zonas de sus cuadros próximas a los márgenes.

Claroscuro.

Sus cuadros tienen en general una tonalidad clara, especialmente desde finales de la década de 1870, en que baja mucho en sus cuadros la presencia del negro, una de las características de la influencia temprana que Manet había ejercido sobre ella. Como el resto de los impresionistas, Morisot solía moderar en sus obras los contrastes fuertes entre las zonas luminosas y las sombras. Las sombras suelen mostrar el efecto de la luz reflejada, a menudo con presencia de color.¹³⁷⁰

¹³⁷⁰ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 104.

Color.

Morisot emplea con frecuencia del negro y los colores neutros hasta la mitad de la década de los setenta, y sigue empleándolo después en menor medida. Su empleo del color en la década de 1870 está en la tradición del naturalismo, y todavía tiene presencia de todos los tierras, además del negro.

A finales de esta década y especialmente a mitad de la década de 1880, se produce un cambio paulatino a una gama que potencia sólo algunos colores -sobre todo rojo, verde, azul de Prusia, y blanco- en detrimento de otros que casi desaparecen. Es un cromatismo más impresionista. Los negros y los tierras (salvo quizás el ocre) aparecen mucho menos en los cuadros, pero también hay menos mezcla en paleta y un colorido quizás menos exacto en su relación con el referente. En la década de los noventa se percibe cierta influencia en las obras de Morisot de la libertad del colorido de las obras de Renoir, con presencia de colores puros saturados, entre los que el carmín y el azul de Prusia tienen cierta importancia. Además, la paleta se restringe, se abandonan los tierras, y hay cierta pérdida de verosimilitud en el colorido.

Sus mezclas de colores a partir de 1880 suelen contener blanco de plomo¹³⁷¹ y utiliza el contraste simultáneo con frecuencia donde las sombras muestran colores reflejados. En ocasiones emplea el color además del claroscuro para definir el modelado de los volúmenes.

Para pintar su obra *En el baile*, de 1875, Morisot utilizó blanco de plomo, negro, ocre, Siena natural, tierra roja, sombra, carmín, bermellón, un amarillo sintético, viridian, y azul de Prusia¹³⁷².

En su obra *Retrato de Louise Riesener*, de 1881, Morisot emplea los colores blanco de plomo, negro, ocre, Siena natural, tierra roja, sombra, bermellón, verde de cromo, azul de Prusia¹³⁷³.

Mujer y niña en el jardín de Bougival, de 1882, está elaborada con blanco de plomo, negro, ocre, bermellón, amarillo de cromo o de cadmio, verde de cromo, viridiana, azul ultramar o cobalto¹³⁷⁴. Su obra *Girl on a Divan*, de 1885, está realizada con los colores blanco de plomo, ocre, Siena natural, sombra, posiblemente carmín,

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 124.

¹³⁷² Observación nuestra. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, exposición temporal, 2011.

¹³⁷³ Observación nuestra. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, exposición temporal, 2011.

¹³⁷⁴ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 122.

bermellón, naranja de cromo o de cadmio, amarillo de cromo o de Nápoles, verde de cromo, viridian, azul de Prusia o cerúleo, azul ultramar¹³⁷⁵. Su obra *Pastora desnuda tumbada*, de 1891, está realizada con blanco de plomo, ocre, carmín, bermellón, amarillo sin identificar, verde de cromo, viridian, azul de Prusia y azul ultramar.

Recursos y desarrollo del cuadro.

Su *modus operandi* se aparta de las fases académicas tradicionales. Sus encajes suelen ser someros, a menudo se reducen a unas pocas líneas preparatorias. Aunque a veces se pueden observar en su obra líneas que delimitan las formas, con frecuencia han sido trazadas durante las fases intermedias del proceso. Morisot apenas prepara sus obras con bocetos o estudios previos, y la fase de dibujo inicial de sus cuadros tampoco es significativa. Tras la breve fase del dibujo inicial, Morisot aplica en numerosas ocasiones algunas manchas restregadas de pintura, con las que entona partes del cuadro. A partir de entonces, el procedimiento más habitual en las obras de Morisot es la superposición de pintura a lo largo de una o de varias sesiones, todas ellas con planteamientos técnicos similares: pinceladas sueltas que no cierran la visión de las capas inferiores, sino que quedan en parte yuxtapuestas y en parte superpuestas a lo pintado en la capa anterior. Durante el proceso, pinta con frecuencia sobre húmedo. Su pintura basa su capacidad de sugerencia en la fase central del desarrollo, y no suele concluir en acabados cuidadosos.

Su trabajo de pincel es muy vivo, utiliza pinceladas sueltas, que ya en la primera mitad de la década de 1870 muestran cierta independencia de la superficie de los objetos. Éstos son sugeridos mediante la interacción de distintas pinceladas, de las cuales unas son manchas realizadas con una brocha ancha o con la adición de grupos de pinceladas; otras son resaltes de luz o de color; otras describen perfiles parciales; y en conjunto, todas ellas generan la sugerencia de los cuerpos. A partir de la mitad los años setenta, las pinceladas se hacen aún más vigorosas y presentes en las obras. A diferencia de muchos de sus compañeros, Morisot no muestra preferencia por las pinceladas pequeñas, sino que en sus obras dominan las pinceladas largas. Estas pinceladas, como las pequeñas del resto de los impresionistas, no corresponden exactamente a una parte del objeto del referente en forma ni tamaño, es la mezcla óptica, la suma de todas ellas, la que genera el color general de una zona. Como es sabido, las pinceladas pequeñas tienen una presencia que

¹³⁷⁵ Observación nuestra. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, exposición temporal, 2011.

dificulta esa mezcla óptica. Con mayor motivo, en las obras tardías de Morisot, esta mezcla óptica que entorpecida por las pinceladas, y frecuentemente se percibe en sus obras de esta época la masa de pinceladas entrecruzadas. A menudo sus pinceladas tienen colores opacos, cubriendo las anteriores donde montan sobre ellas, pero en muchas ocasiones utiliza pinceladas arrastradas, que permiten la interacción del color aplicado con la pintura subyacente. Aunque estas pinceladas largas y con *bravura* son características de la madurez de Morisot, en sus obras hay también pinceladas cortas, y aplicaciones de pintura restregada, aunque nunca en grandes manchas de pintura diluida. También utiliza pinceladas de menor tamaño en los rostros, a veces fundidas o sin diferenciaciones abruptas de color o aplica pinceladas finas y de detalle, normalmente para definir los rasgos de los rostros.

En ocasiones Morisot aplica sus pinceladas aisladas, otras veces forman grupos que definen zonas más o menos planas de color. A veces unas se ensamblan con las siguientes en disposiciones paralelas, y otras veces acaban por ser una pincelada larga en zigzag. En general, las pinceladas no siguen las formas de los modelos, no son descriptivas. No suele haber una proporción significativa de pinceladas de detalle, más allá de las imprescindibles para señalar los rasgos principales de los rostros de sus modelos. En ocasiones, y dado que la gestualidad de sus pinceladas a veces favorece que los perfiles de las formas queden difusos, Morisot aplica algunas pinceladas para cerrar los contornos.

En sus cuadros apenas puede detectarse el empleo de la espátula.

Morisot suele pintar con pintura menos densa que la mayoría de los impresionistas. Utiliza la pintura ligeramente diluida, especialmente en las primeras aplicaciones. Es en las fases finales cuando aplica la pintura con la densidad normal de las preparaciones comerciales.

En algunas de sus obras se puede percibir que la capa pictórica es más gruesa en el óvalo central de la composición, como les ocurría a algunos de sus compañeros impresionistas, y le ocurría también a Corot¹³⁷⁶. La textura de sus obras suele ser regular, pues pese a la viveza de sus pinceladas, éstas no suelen ser muy empastadas. La representación de las texturas por parte de Morisot se hace a través de la sugerencia, nunca a través de la copia directa. Aún así, la mayor parte de las veces las texturas apenas

¹³⁷⁶ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 122.

se diferencian de unos elementos a otros, con la excepción de las carnaciones y de las superficies acuáticas, cuando el agua aparece en sus obras.

El acabado en sus obras suele ser abocetado, y con frecuencia es incluso muy abocetado. Desde mediados de la década de los setenta, los detalles escasean en sus obras. Los elementos representados suelen estar tener partes esbozadas e indefinidas, y la verosimilitud queda comprometida.

Características de Cassatt

Tras asistir a clases la Academia de Bellas Artes de Filadelfia, Cassatt se trasladó a París en 1866. Allí estudió con Jean-Léon Gérôme, pero su condición de mujer le impidió matricularse en la École des Beaux-Arts. Cassatt estudia a Correggio, Rubens y Velázquez. Entre sus coetáneos, admira a Courbet, Manet -cuyos cuadros de asuntos españoles influyen sobre su pintura-, y Degas¹³⁷⁷, con quien entabla una larga amistad. Tras conocerle, Cassatt abandonó la paleta oscura y los asuntos anecdóticos¹³⁷⁸. Como él, Cassatt ponía gran atención en la línea, el color y la composición¹³⁷⁹. Desde 1868 y durante varios años envió y expuso algunas de sus obras en el Salón de París. En 1877 conoce a los impresionistas, que influyen decisivamente en su pintura. Fue una de las últimas en incorporarse al grupo, junto con Caillebotte¹³⁸⁰. En 1879, animada por Degas, participó en la cuarta exposición impresionista, y después lo hizo en las ediciones de 1880, 1881 y 1886.

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹³⁷⁸ ALCAIDE-PÉREZ ROJAS, 2014, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁷⁹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 126.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, p. 126.



Mary Cassatt, 1883, *Susan en el balcón con un perro*,
óleo sobre lienzo, 100,5 x 65,
Washington DC, Corcoran Gallery of Art.

Cassatt se especializó en pintar interiores domésticos, mujeres leyendo o cosiendo, madres e hijos, y otros temas apropiados para una mujer de su posición¹³⁸¹, cuya capacidad para trasladarse a pintar al campo era prácticamente nula.

Sus composiciones suelen basarse en la presencia de una o dos figuras humanas, ambientadas en lugares y acciones cotidianos, a los que la pintora dota de gran naturalidad. Aunque en ocasiones la pinta en exteriores, con frecuencia sus cuadros de figuras al aire libre están total o parcialmente pintados en interior. Cassatt dispone a sus modelos en posiciones variadas, aunque suele preferir figuras sentadas, encuadradas por su parte inferior a la altura del asiento.

Cassatt prefiere las composiciones dinámicas, y suele tomar a sus modelos en vistas de tres cuartos, aunque también experimenta con los perfiles, así como con posiciones bajas de cabeza en los temas relacionados con la maternidad y la infancia. Con frecuencia las figuras son grandes en sus obras, y dominan el espacio pictórico¹³⁸².

En ocasiones emplea puntos de vista elevados, dirigiendo su mirada en picados suaves. En estas ocasiones, los horizontes están por encima del margen superior del cuadro, y en la mayor parte de sus cuadros, debido que representan interiores o jardines, el horizonte se encuentra oculto. En general, sus obras no representan espacios de gran profundidad. Por otro lado, la aplicación de la pintura por parte de Cassatt dirige la atención del espectador a la cualidad superficial de la obra, favoreciendo la tensión entre el espacio representado y la superficie pictórica.

¹³⁸¹ CALLEN, 1996, *op. cit.*, p. 126.

¹³⁸² *Ibíd.*

Como Morisot y Degas, Cassatt trabajaba mucho con colores al pastel¹³⁸³. En la pintura al óleo, Cassatt pintaba sobre bases claras o blancas, que a menudo tienen presencia en el resultado final de sus cuadros, bien aportando la luminosidad bajo las capas más finas de color, o bien apareciendo directamente en las zonas cercanas a los márgenes.

Claroscuro.

A finales de la década de 1860 y comienzo de los setenta, sus técnicas debían mucho al arte español y a Manet. En su paleta aún dominaban los colores oscuros, con contrastes de luz y sombra que reflejaban el ambiente del estudio. Sin embargo, el claroscuro pierde importancia desde finales de la década de 1870, y desde entonces sólo resulta relevante en el modelado de los rostros. En algunas obras de los noventa se percibe incoherencia en algunos claroscuros, que con frecuencia están atenuados.

Color.

Desde que conoce a los impresionistas, Cassatt comienza a utilizar la paleta cromática, como puede verse en sus obras de finales de la década de 1870 (por ejemplo, *En el balcón*, de 1878-1879, reprod. en *Impresionismo americano*, p. 27), aunque el planteamiento basado en el claroscuro tiene todavía cierta presencia en algunas obras de comienzos de los ochenta. Sin embargo, como Degas, Renoir y Cézanne, Cassatt continuó siempre usando el negro. Como ellos, empleaba el negro como un color por derecho propio, no para oscurecer los demás colores en las zonas de sombra¹³⁸⁴.

Su obra *Mujer de negro*, de 1882, inacabada, está realizada con blanco de plomo y de cinc, negro, ocre, laca o carmín, bermellón, azul cobalto, y violeta de cobalto¹³⁸⁵.

Recursos y desarrollo del cuadro.

Normalmente Cassatt comenzaba por hacer un dibujo somero de las figuras, utilizando para ello distintos colores al óleo, entre ellos el negro. Más tarde, aplicaba

¹³⁸³ *Ibíd.*, p. 122.

¹³⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 126-128.

¹³⁸⁵ *Ibíd.*, p. 128.

manchas parciales en las figuras, utilizando para ello pintura densa, casi siempre con pinceladas arrastradas. Durante el desarrollo de las figuras, que empezaba y se centraba sobre todo en los rostros, la pintora distribuía colores por el fondo con rapidez, con pinceladas arrastradas densas, dejando sin cubrir parte de la base¹³⁸⁶. Cassatt trabajaba los rostros con especial atención, y en sus obras a menudo muestran un grado de acabado notablemente mayor que el resto de la figura y que el fondo. Para estas partes, la pintora empleaba un lenguaje de pinceladas y gestos más libres, amplios y decididos, a menudo con empleo de pinceles de tamaños grandes, con pinceladas muy identificables y variadas, empastadas, arrastradas, a menudo largas, pero también cortas, a veces con colores muy saturados, llamativas en cualquier caso. Estas aplicaciones tienen lugar con tanta mayor decisión cuanto mayor es la lejanía del rostro, pero también en sus inmediaciones hay zonas del fondo que reclaman atención por su tratamiento. No obstante, Cassatt suele mantener un tratamiento ligeramente diferenciado para los rostros, las figuras y los fondos.

Sus pinceladas rara vez son descriptivas; sólo en los rostros siguen las formas -y sólo en ocasiones-; aplica algunos trazos finos en algunas partes de los rostros, pero no lo hace siempre, ni de forma llamativa. En realidad, reduce estas pinceladas finas y los detalles al mínimo imprescindible. Anthea Callen describe en la mencionada obra *Mujer de negro* "*el característico fundido de colores húmedos pasando por encima un pincel seco y limpio, para suavizar las vigorosas pinceladas iniciales, una variante personal de la tinta tradicional de fundido*"¹³⁸⁷. En ocasiones utiliza pinceladas para perfilar las figuras.

Cassatt utiliza la pintura con la densidad de las preparaciones comerciales, sin diluirla casi nunca, y arrastrándola con frecuencia en partes secundarias de las obras, que a veces muestran por ello un aspecto terroso¹³⁸⁸. Sus capas pictóricas son finas en general, aunque también tienen pinceladas empastadas con generosidad. Normalmente no presta atención a la representación de las texturas, pero sí suele hacerlo en los rostros, a través de la sugerencia y no de la copia exacta de las calidades de la piel. Como consecuencia de la diferenciación de tratamiento entre los rostros y el resto de la obra, sólo éstos suelen ofrecer verosimilitud. Sus obras siempre tienen cierto aspecto abocetado, y el acabado nunca es meticuloso, ni siquiera en los rostros.

¹³⁸⁶ *Ibíd.*, pp. 127- 128.

¹³⁸⁷ *Ibíd.*, p. 127.

¹³⁸⁸ *Ibíd.*, p. 128.

1.2.4 Conclusiones generales de las posibles influencias francesas en la pintura de Joaquín Sorolla.

A la vez que las características y recursos del romanticismo van permeando en la pintura academicista francesa a lo largo del siglo, van influyendo también en los pintores españoles que conocen la escena francesa. Un ejemplo de estas influencias pueden ser algunos cuadros de José Casado del Alisal, o de Sans Cabot. Además, las características de la pintura innovadora francesa posterior al romanticismo, de Corot, de la escuela de Barbizon, de Courbet y otros pintores realistas se expanden por Europa en la segunda mitad del siglo XIX, influyendo, por ejemplo, en los *macchiaioli* en Italia. Por lo que afecta a nuestra escena, como vimos, las influencias aparecen pronto en pintores como Carlos de Haes, Rosales o Fortuny en España. A través de ellos, la pintura española en general, va adoptando características que acabamos de revisar en la escena francesa.

Características como la reducción de los formatos, la nueva importancia concedida al paisaje, la presencia de lo rural, el protagonismo de las clases populares, se van estableciendo en nuestra pintura en el último tercio del siglo, y van conformando alternativas a la pintura de historia. Estas características, si bien habían tenido una presencia menor en nuestro romanticismo de mitad del siglo, lo habían hecho desde enfoques bastante alejados de la realidad. Sin embargo, los paisajes posteriores a la llegada de Haes, y de la práctica artística de Rico y Martí Alsina, reflejan una mayor fidelidad al natural, y un alejamiento de las ensoñaciones del paisaje romántico. Otro tanto puede decirse de los tipos populares. Lejos están ya las campesinas que pintan Rosales y Fortuny en Italia de los modelos del romanticismo andaluz. Su aspecto es afín al de las representaciones de los *macchiaioli*, y derivan de los modelos de Corot y de la escuela de Barbizon. Estas representaciones de figuras relativamente realistas tienen también ecos, por ejemplo, en Martí Alsina, admirador de Courbet.

Cuando Sorolla comienza su etapa de formación en Valencia, la práctica de salir al campo a realizar apuntes al aire libre está bien establecida, y su maestro Gonzalo Salvá es, como vimos, admirador de la escuela de Barbizon. La luminosidad de la pintura al aire libre está presente en las obras de este profesor de San Carlos, cuyos paisajes recuerdan más a los de Corot, Díaz de la Peña, o incluso Daubigny, que a los de Courbet. La luz del aire libre de estos pintores tiene su correspondencia en pintores italianos. Especial intensidad tendrán algunas de las vistas de los pintores napolitanos, con los que Fortuny tiene amistad. A la vez, el catalán, que pintó ya en su juventud las luces intensas

del norte de África, se reencuentra con ellas en su estancia en Granada. La escuela valenciana, que tiene fácil acceso a la capital italiana a partir de las pensiones de la diputación, y que está menos sujeta a la tradición del romanticismo purista que Madrid o Cataluña, adopta pronto estas características de la luz natural intensa, favorecida por la propia luminosidad del clima levantino. A esta característica de la luminosidad, que aparece en algunos cuadros de Barbizon y de Courbet, se suma la tendencia a un factura suelta, de pincelada vista, que puede relacionarse también con las mismas fuentes, aunque probablemente hay una fuente específica española que coincide con la derivada de Francia e Italia. En efecto, a la factura de los movimientos innovadores franceses derivados del romanticismo, que deja a la vista las pinceladas, los empleos de la espátula, se suma en la pintura española la herencia de Velázquez y Goya, que tienen amplia repercusión en Rosales y Fortuny, y a través de ellos, en Pinazo y Domingo, dos de los pintores más influyentes de la escuela valenciana.

Puede considerarse, por tanto, que Sorolla comienza a pintar en un contexto que ya tiene asumidos, por tanto, buena parte de los postulados de la escuela de Barbizon, y parte de los postulados del realismo, aunque entendido éste desde una perspectiva menos ideologizada o reivindicativa que la de pintores como Courbet o Millet.

Sin embargo, así como la influencia de la pintura innovadora de la mitad del siglo francesa encuentra eco con facilidad en la pintura valenciana del último tercio del siglo, el impresionismo tiene una expansión más limitada. Pueden hallarse similitudes de la pintura a *plein air* realizada por pintores como Jongkind, Boudin, o incluso de Monet y los impresionistas de finales de los sesenta en la pintura valenciana quince o veinte años posterior. Sin embargo, el impresionismo radical que se desarrolla desde mitad de la década de los setenta aproximadamente, tarda en encontrar eco en la escuela valenciana. El propio Sorolla es un ejemplo claro de ello.

Una de las características menos apreciada del impresionismo entre nuestros pintores es la pincelada pequeña, quizá precisamente por la herencia de nuestro Siglo de Oro. Tan sólo Regoyos, a través de su contacto con círculos vanguardistas de Bruselas asume esta pincelada con prontitud.

También es cierto que no todos los impresionistas la utilizan en la misma medida. Cabe señalar, en lo tocante a la factura, y en especial al empleo de pinceladas amplias aplicadas con *bravura*, las similitudes entre la impresionista Berthe Morisot y Joaquín Sorolla. Sin embargo, no cabe suponer que la factura del valenciano provenga de la pintora francesa, dado que la amplitud de la pincelada de Sorolla tiene su raíz en Pinazo,

Domingo y la escuela valenciana, tiempo antes de que pudiera conocer la obra de Morisot.

En realidad, la influencia del impresionismo en la obra de Sorolla es muy débil hasta muy avanzada la década de los noventa. Sin duda, esta influencia tiene su máxima expresión en el cambio de la paleta tonal por la paleta cromática, un cambio que en Sorolla se produce en torno al año 1900. Aunque hay otras características, menos vistosas, que aparecen desde bastante antes, como por ejemplo algunos recursos compositivos. Si bien la luminosidad, la atención al aire libre o la factura abocetada, que mucha veces se han señalado como herencia impresionista en la obra de Sorolla son probablemente influencias de movimientos anteriores, como la citada escuela de Barbizon, que ya utilizaba estos recursos; el empleo impresionista del encuadre y de los puntos de vista altos parece reflejarse temprano en la obra del valenciano. Por supuesto, es probable que la influencia no sea directa.

Por lo tanto, y en resumen, cabe hablar de influencias muy tempranas de los movimientos innovadores franceses de mitad de siglo en la pintura de Sorolla, recibidas sobre todo a través de la escuela valenciana; y de posibles influencias, menos claras, de algunas características del impresionismo previas al cambio de siglo. Es probable que el aumento de la luminosidad y de la práctica de la pintura al aire libre sea una de estas influencias previas al cambio de siglo. Estas características aparecen con fuerza en la obra de Sorolla alrededor de 1895. Sin embargo, de ser realmente una herencia impresionista, probablemente el pintor valenciano acceda a ella de manera indirecta. Es decir, la luminosidad y el aire libre aparecen con fuerza en algunos cuadros pintados en la playa de Valencia en los años noventa, pero no recuerdan a la luminosidad ni al aire libre de los cuadros impresionistas. Por lo tanto, es razonable buscar sus fuentes directas en la pintura naturalista que se exponía en el Salón de París, y que iba asimilando progresivamente estas características. Al llegar al cambio de siglo, a Sorolla le quedaría por asumir plenamente las dos características más propias del impresionismo, la adopción de la paleta cromática y la reducción y sistematización de la pincelada. Puede decirse que la primera de ellas fue asumida casi por completo, y de manera entusiasta, por Sorolla en los primeros años del siglo XX. Sin embargo, la segunda, la utilización de la pincelada sistematizada de pequeño tamaño, que fue puesta a prueba en algunas obras por el pintor valenciano, tuvo una asimilación más compleja. Puede decirse que Sorolla incorporó a su repertorio el empleo frecuente de las pinceladas cortas y separadas, pero no quiso, en modo alguno, que estas llegasen a dominar el conjunto de su factura, sistematizándola.

Antes de finalizar estas conclusiones, queremos volver a resumir aquí las novedades que llevaron a los pintores impresionistas a evolucionar desde el planteamiento tonal al planteamiento cromático. Dado el carácter emblemático de la introducción de nuevos colores en la paleta, y del cambio en la disposición de los colores en la misma, se puede hablar igualmente de una evolución de la paleta tonal a la paleta cromática. Esquemáticamente, los cambios se pueden resumir como:

- Incorporación a la paleta de los nuevos colores sintéticos saturados, como los violetas, los verdes viridian o esmeralda, los cadmios y los cobaltos.

- Coloración de las sombras, que dejan de ser marrones o neutras.

- Matización del blanco en distintos colores, a menudo pares de complementarios, como el amarillo anaranjado y el azul violáceo.

- Matiz de los colores de los objetos de una escena según su orientación respecto de las fuentes de luz. Los objetos no muestran un color uniforme, sino que muestran colores reflejados de otros objetos.

- Intensificación de las diferencias de color entre las partes iluminadas y las sombras.

- Priorización del color en la representación, disminuyendo el claroscuro de los objetos o del conjunto de la escena.

- Aumento del cromatismo en los colores neutros.

- Uso limitado de pinturas de colores tierras y negro.

- Ordenación de la paleta según criterios cromáticos (según el orden del espectro) en lugar de seguir el orden tradicional de claro a oscuro.

- Utilización evidente y amplia de los colores sintéticos saturados, incluso donde no parecen tener presencia en el referente. En algunas parte de este estudio nos referimos a este empleo como un empleo demostrativo de estos colores.

- Selección de motivos en los que poder mostrar los nuevos colores saturados.

Aunque prácticamente todos los pintores impresionistas, e influenciados por ellos, muchos otros pintores naturalistas e innovadores, asumieron los cambios anteriores en mayor o menor medida, sólo algunos pintores del grupo impresionista y de sus seguidores llegaron a aplicar una versión más fuerte del planteamientos cromáticos, o de la paleta cromática. Las características de esta versión serían:

- Aumento del cromatismo de lo representado más allá de lo verosímil.
- Infravaloración de la escala del claroscuro.
- Escasa representación del volumen, el modelado y la profundidad.
- Abandono total o casi total de las pinturas de colores tierras y negro.
- Representación de colores neutros, tierras y negros mediante la mezcla de colores saturados.

Una vez concluida la parte de contextualización de nuestro estudio con esta revisión de los recursos técnicos de los pintores más representativos de las tendencias innovadoras de la escena francesa, podemos pasar a ocuparnos directamente de nuestro objeto de estudio. En la parte dedicada a su trayectoria pictórica, y en la parte que recoge nuestras prácticas experimentales, encontraremos frecuentes alusiones a los recursos que hemos recogido en esta contextualización.

