

ESQUIVEL, VILLAAMIL, CORRO Y CONTRERAS. APORTACIONES MURCIANAS AL CATALOGO DE SU OBRA

POR

MANUEL JORGE ARAGONESES

La atención que nuestra crítica de arte viene prestando al siglo XIX se ha visto intensificada en estos últimos años por la celebración de cuatro importantes exposiciones: la de *Pintura isabelina*, en 1951 (1); la de *Un siglo de arte español*, en 1956 (2); y las monográficas de *Villaamil* (3) y *Esquivel* (4), conmemorativas de los centenarios de su muerte, en 1954 y 1957-1958. Ingente ha sido la labor de catalogación y acopio que estas exhibiciones han entrado y fructífera su repercusión en el ámbito nacional ya que su ejemplo ha movido a la búsqueda de testimonios estéticos románticos, principalmente en colecciones particulares por ser las peor conocidas y atesorar, a la vez, mayor número de piezas. Consecuencia de este movimiento son las presentes notas.

Antonio María Esquivel, Jenaro Pérez Villaamil, Cecilio Corro y José Marcelo Contreras Muñoz, firman las obras del lote seleccionado en la

(1) LAFUENTE FERRARI, E.: «Sociedad Española de Amigos del Arte. Exposición de pintura isabelina (1830-1870). Catálogo-Guía». Madrid, 1951.

(2) PUENTE, J. de la: «Catálogo de la Exposición *Un siglo de Arte Español* (1856-1956)». Madrid, 1956. Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes.

(3) Fué organizada por el Museo Romántico y la exposición de obras inaugurada el 5 de junio de 1954. Sin catálogo impreso. La lista de obras y cualquier otro detalle de aquella muestra están a disposición del investigador en la Secretaría del Centro.

(4) Organizada también por el Museo Romántico y expuesta en tres tandas sucesivas: 23-XII-57 a 25-I-58; 27-I-58 a 31-III-58 y abril y mayo de 1958. Sin Catálogo, pero reseñadas las obras en PANTORBA, Bernardino de: «Antonio María Esquivel», *Rev. Arte Español*; Madrid, 2.º cuatrimestre de 1959.



Ciudad del Segura, lote que proporciona nuevos datos de interés general, bien llenando lagunas cronológicas en el catálogo de los maestros más renombrados, bien, como en el caso de Marcelo Contreras, extendiendo el área de su quehacer artístico. -

Por otra parte, el lote es muy representativo del momento en que fué creado. Esquivel simboliza la continuación de la escuela castiza, de la tradición murillesca, con elementos innovadores como el sólido empleo de la línea a la manera de Ingres. Esquivel es el independiente que vive al margen del *purismo* del arte oficial, entregado sin reservas a las corrientes estéticas de la Europa de entonces, y apartado en igual medida de los *malditos*, de los seguidores de la veta goyesca, entusiastas de la mancha y de las facturas con abundante pasta (5). Esquivel es el pintor de la *dorada burguesía* (6), el estamento equilibrador y caracterizante de nuestra sociedad romántica, como Madrazo lo es de la aristocracia y un Elbo o un Lucas lo son del pueblo. Paralelamente, Villaamil personifica otra de las vetas artísticas más típicas de la España anterior a 1850: el paisajismo a la inglesa (7). Por último, hartos reveladores de la época son también los géneros que abarca la selección: retratos, dibujos arquitectónicos y miniaturas.

Mas prescindiendo de tiempo y crítica, la unidad facticia del lote murciano la reafirma íntima, vitalmente, la sincera amistad que en su tiempo ligó a los artistas. Es bien conocida la entrañable y duradera de Villaamil y Esquivel. No son tan sólo los contertulios asiduos del *Parnasillo* o los cofundadores del Ateneo y del Liceo Artístico y Literario (8); existen algunos hechos más. Uno, tangible e impagable; el servicio que presta Jenaro Pérez Villamil a Esquivel al proponer al Liceo la apertura de una suscripción pública para socorrer al sevillano en el período más aciago de su vida: el bienio 1839-1840 cuando queda ciego (9). Otros, más impalpables y casuísticos, como sus andanzas de juventud por tierras andaluzas luchando contra los *Cien mil hijos de San Luis*, o la maravillosa facilidad en el hacer de que estuvieron dotados ambos artistas.

(5) .LAFUENTE FERRARI, E.: «Breve Historia de la Pintura Española». 4.ª ed. Madrid, 1953, págs. 460-463.

(6) MARICHALAR, A., Marqués de Montesa: «El retrato», en la publicación *Un siglo de Arte Español* (1856-1956), pág. 24.

(7) Las influencias inglesas sobre Villaamil han sido estudiadas recientemente por SALLAS, X.: «Varias notas sobre Jenaro Pérez Villamil». *Archivo Español de Arte*, n.º 124; Madrid, 1968, págs. 273-298.

(8) MESONEROS ROMANOS, R. DE: «Memorias de un setenón». Madrid, 1880. CAMBRONERO, C.: «Crónicas del tiempo de Isabel II». Madrid, s. f. PÉREZ DE GUZMÁN, J.: «El Liceo Artístico y Literario» en *La Ilustración Española y Americana*, t. 44 (1900); págs. 203-207.

(9) COTARELO VALLEDOR, A.: «La ceguera de Esquivel». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 1951, t. 128; págs. 33-58.

RIVAS SANTIAGO, N.: «La ceguera del pintor Esquivel», en *Retazos de Historia*. Madrid, 1952.



Con Cecilio Corro también se cruza la vida de Esquivel aunque no de modo tan permanente y hondo. Prueba de ello es el retrato del miniaturista ejecutado por Esquivel, que Ossorio anota en su *Galería* (10).

Por razón de oficio y paisanaje es muy posible que Corro y Contreras se trataran, coincidiendo en los cenáculos artísticos de la Corte y en los granadinos (11).

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL Y LOS ÓLEOS DE LA COLECCIÓN VIUDES (12).

Don José Viudes Guirao posee en su residencia de la calle de Capuchinas (13) una pareja de lienzos firmados por Esquivel que efigian a dos de sus antepasados: D. José Sanjurjo y su esposa, D.^a Dolores Bonrostro. Ambas pinturas, colocadas en el gran salón del piso principal, son de igual tamaño, midiendo 0'720 m. de alto por 0'560 m. de ancho, y las dos llevan a continuación de la firma del pintor la fecha de ejecución, el año 1838.

Sobre un fondo neutro destaca la cabeza del caballero, de pelo y barba castaño claro, con una gran fuerza en la mirada. Viste levita pardo oscuro y bajo la corbata, de negro intenso, el tan característico detalle del joyel alfiler, brillando sobre la blancura inmaculada de la pechera. Como el de su esposa, es busto sin manos. En el ángulo inferior derecho la firma y fecha trazadas con pintura amarilla: *A. Esquivel f(eci)t/º 1838*. A juzgar por un desconchón, la preparación general del lienzo es color carmín. La tela necesita atirantarse; en su estado actual el bastidor mar-

(10) OSSORIO Y BERNARD, M.: «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX», Madrid, 1883-1884.

Esquivel, cultivaba también la miniatura, aunque no dedicado tan intensamente al género como Corro. Sobre Esquivel miniaturista:

EZQUERRA DEL BAYO, J.: «Sociedad Española de Amigos del Arte. Exposición de la miniatura-retrato en España. Catálogo General». Madrid, 1916, núms. 661 a 665 (pág. 36).

GURRIBERO LOVILLO, J.: «Antonio María Esquivel». Madrid, 1957. En la col. Artes y Artistas del Instituto Diego Velázquez, del C.S.I.C., pág. 32 y Láms. 16 y 17 donde se reproducen las expuestas en 1956 en el Palacio de la Virreina de Barcelona, procedentes de las colecciones Muñoz, Viladomin y Gomis.

(11) Los centros de Granada donde en aquella época se movían las gentes del oficio, eran el Liceo, al que perteneció Corro, La Sociedad Económica de Amigos del País, y La Academia de Nobles Artes.

(12) Nuestro sincero agradecimiento a D. José Viudes por cuantas facilidades nos dió para el estudio de las piezas de su colección que en este trabajo se publican. Del mismo modo nos complace manifestar nuestro reconocimiento por el mismo motivo a D. Andrés Sobejano Alcayna, Director del Museo de Bellas Artes de Murcia, a D. Vicente Noguera y a D. José M.^a Romero Cotanda, quienes amablemente nos atendieron.

(13) Hoy, de José Antonio Ponzos, n.º 12.



ca en ella claramente la huella del contorno. Por encima de la cabeza del retratado existe un pequeño roto. (Lám. I).

Por el rostro de la dama, melancólicamente bella, baila una sutil sonrisa; ésta y la hermosura de sus grandes ojos negros fija de manera elocuente la personalidad de la figura. Sobre la cara afilada los rodetes castaños del pelo ocultan las orejas; aparece éste, tirante, partido en dos por raya central. Una mantilla negra de blonda, retirada de la cara cae por la nuca hasta cubrir los hombros que el amplio descote de un vestido gris había dejado libres. Lleva la dama pendientes y collar de oro. El fondo, aceituna oscuro, proporciona una agradable entonación general. Sobre el ángulo inferior izquierdo el pintor firmó con un estilete que dejó al descubierto la preparación del lienzo. La notación *A. Esquivel f(eci)t/² 1838* es, por la mentada circunstancia, color carmín. Técnicamente la calidad del cuadro desciende con relación a su pareja y como en ella su tela necesita ser atirantada. (Lám. II).

El examen atento de ambas pinturas hace innecesaria la existencia de la firma para establecer una atribución segura. En ambos retratos está presente el inimitable halo de caracterización espiritual, de ensañadora personalidad, que junto con la solidez de dibujo y la honestidad en la pincelada acreditan al sevillano. Algún otro detalle, no menos significativo por lo accesorio, como es el empleo de las joyas, completa la identificación.

Es paradójico el que de toda la obra de Esquivel sean los retratos los que hoy cimentan su fama. Para el propio artista hubiera sido una sorpresa.

«He aquí la razón —escribía Esquivel en 1841— por qué no hay grandes composiciones históricas ni podrá haberlas mientras los artistas se vean en la precisión de ocuparse continuamente en hacer retratos, pues aun los pintores de más categoría se ven en la necesidad no sólo de dedicarse a este género, sino de sacrificar sus gustos al de las personas que lo encargan, condescendiendo muchas veces con las exigencias de algunos que ponen su conato, no en el buen dibujo, colorido ni efecto, sino en un brazalete o collar, o tal vez en el corte del frac, color del chaleco u otra semejante fruslería. Y no hablo de los retratos bien estudiados y hechos en conciencia del pintor, sino de aquellos en que se ven comprometidos los artistas a sacrificarlo todo por satisfacer los caprichos de algunos, sin más alternativa que acceder a ellos o perecer.

La elección no es dudosa; el artista sucumbe, su genio se debilita; su gusto se vicia, se hace amanerado y tímido, huye del toque vigoroso por no desagradar al ignorante; la energía desaparece en sus composi-



ciones, y el que tal vez nació para rivalizar con Murillo y Rafael se ve confundido entre la multitud sin esperanza y sin gloria» (14).

Su amigo y discípulo, Luis de Villanueva, afirmaba: «Mil veces le hemos oído decir que por su gusto no haría un solo retrato; sin embargo, tiene su casa llena de ellos; y si no se decidiera a hacerlos, es muy probable que viviese en la indigencia» (15).

En la actualidad el testimonio de la crítica es unánime. Sus «modelos reflejan y señalan la verdadera musa y la auténtica clientela de Esquivel: la clase media», anota Lafuente (16): «Todo el talento pictórico de Esquivel, se define —según Guerrero Lovillo (17)— en sus retratos». En ellos, al decir de Pantorba (18), «lució con la máxima eficacia su lenguaje pictórico». «Aun en los retratos pintados en serie, en que se adivina la peligrosa facilidad del retratista de profesión —escribe Lozoya (19)— hay una nota personal, un acento de raza que les hace siempre interesantes». Jiménez Placer (20), a su vez, hace observar que «el sector de su pintura por el que merece puesto de honor en el arte español del siglo XIX, son sus numerosos retratos».

Sin embargo, los ataques que a su pintura se hicieron por parte de los puristas—clan Madrazo— y de los nazarenos —descuidos de dibujo, vacilaciones y opacidades en el color (21)—aún encontraron eco en la literatura profesional del primer tercio del siglo XX, llevando a Narciso Sente-nach (22) a emitir el siguiente juicio erróneo e injusto a todas luces: «representó entonces en toda su vulgar presencia a sus contemporáneos, con tal carencia de brillante estilo, que su sinceridad se confunde con la pobreza y su paleta resulta tan seca como el aspecto de sus modelos».

Los retratos de la colección Viudes completan hasta el momento la

(14) PARDO CANALIS, E.: «Antonio María Esquivel. Textos. Selección y notas por». Revista de Ideas Estéticas, n.º 67, t. XVII; Madrid, tercer trimestre de 1959, pág. 267. El pasaje está tomado de un artículo del pintor remitido al Eco del Comercio, de Madrid, aparecido en el número de 25 de octubre de 1841, dedicado a comentar la exposición de la Academia de aquel año.

(15) VILLANUEVA, L. de: «Don. Antonio María Esquivel». Museo de las Familias, t. II; 1844; págs. 90-93.

(16) LAFUENTE FERRARI, E.: «Breve Historia...». Madrid, 1953, pág. 462

(17) GUERRERO LOVILLO, J.: Antonio María...». Madrid, 1957, pág. 31.

(18) PANTORBA, B. DE: «Antonio María...». Madrid, 1959, págs. 155 y 156.

(19) CONTRERAS, J. DE, Marqués de Lozoya: «Historia del Arte Hispánico». T. V.; Madrid, 1949, pág. 291.

(20) JIMÉNEZ-PLACER, F.: «El arte neoclásico y romántico español», en el t. XIV de la Historia del Arte Labor. Madrid, 1948, pág. 204.

(21) Crítica de El Corresponsal con motivo de la exposición de la Academia en 1842.

(22) SENTENACH, N.: «Los grandes retratistas en España. Retratistas del siglo XIX». Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, t. XXI. Madrid, 1913; pág. 164.



producción de Esquivel durante el año 1838, siendo, desde luego pintados en Madrid donde el matrimonio Sanjurjo vivía (23).

Del citado año conocíamos como indubitados los retratos del General Concha (Museo de Sevilla), el de D. José Espronceda (Prop. Herederos de D. Vicente Castañeda, Madrid), y el de Doña Pilar de Jandiola (Museo del Prado); el de D. Juan Perea, «el Arriero» (Prop. de D. Francisco Crooke, Las Arenas, Bilbao); uno de dama propiedad de D. Luis Calandre, de Madrid; una pareja de dama y caballero en la colección de D. Antonio Viudas, también de Madrid (24); dos retratos de caballeros desconocidos (Museo de Sevilla y col. Olávarri de Bilbao); el de un militar con cordones blancos del Museo de Sevilla (25); el de otro militar también sin identificar con uniforme azul y charreteras de plata y cruz de Calatrava en el pecho, que posee en Madrid, D. Gregorio Marañón; más los retratos que expuso Esquivel aquel año en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando—el de la Reina Gobernadora, D.^a Cristina de Borbón (26), el de la Infanta Luisa Fernanda, de cuerpo entero y el de Isabel II, niña—; así como las pinturas que colgó en el Liceo Artístico y Literario de Madrid—retratos de los señores Lasaña y Rojas y el de D. José Fernández de la Vega; una serie de *Caprichos*, pequeños cuadros ejecutados de noche en las sesiones de competencia del Liceo; una copia de Tiziano, otra de *La curación del paralítico*, de Murillo; el *David Triunfante*, ofrecido a la Reina Gobernadora; *Adán y Eva encontrando el cadáver de Abel* y el cuadro de historia, *Sancho IV persiguiendo al infante D. Juan, a quien ampara Doña María Molina*. Una última obra firmada por Esquivel, fechada en 1838, e inédita hasta hoy, incrementa tan cuantioso inventario. El 29 de septiembre de 1959 el Museo Romántico de Madrid, adquiriría un retrato de señora, óleo sobre lienzo, de 0,58 m. de alto por 0,43 m. de ancho. Se trata de un busto con cabeza de tres cuartos a izquierda, de deliciosa factura. El pelo de la dama partido por raya central y con moño alto se recoge sobre las orejas con dos menudas sortijillas. Sus ojos son castaños y los labios finos. La retratada, de mediana edad, lleva pendientes largos de perlitas y cordón dorado, anudado al cuello al que remata un medallón. Luce vestido rosa poco des-

(23) Estuvieron domiciliados durante bastantes años en la calle de la Montera, según nos comunicó su biznieta, Doña Carlota Martínez Sanjurjo, esposa de D. José Viudes.

(24) A pesar de que la analogía de apellidos Viudas-Viudes y el coincidir en fecha pudieran inducir a error, advertimos que los retratos que ahora se publican nada tienen que ver con los que posee D. Antonio Viudas que figuraron en la Exposición de Pintura Isabelina, del año 1951. Véase en el Catálogo-Guía de la exposición los núms. 35 y 37, págs. 47 y 49.

(25) Ingresó con el legado Siravegne. Sobre éste, consúltese: ANOULO IÑIGUEZ, D.: «Las salas de Esquivel, donadas al Museo de Sevilla por el matrimonio Siravegne». Archivo Español de Arte, t. XXI, Madrid, 1948. Crónica, págs. 325-326 y lám. II.

(26) PARDO CANALIS, E.: «Ante un retrato de la Reina Gobernadora». Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid, 1949. 2.º y 3.º trimestre., págs. 223 a 228.



cotado y sobre él una manteleta de tul blanco. El fondo del cuadro es sepia, y la obra aparece instalada en la «sala de visitas» del precitado Museo. Cierra la relación un *San Hermenegildo* pintado, al parecer, en ese año y que hoy se conserva en la colección Montero, de Sevilla (27). Con los dos cuadros que ahora publicamos el balance del año 1838 arroja un total de veintiséis obras seguras, sin contar los *Caprichos* por ignorar su número (veinte retratos, dos copias, tres cuadros de asunto religioso y uno de historia).

A pesar del número, tal producción es minúscula prueba de la fecundidad de Esquivel, fecundidad alabada ya por sus contemporáneos. En 1838, en el mismo año en que el sevillano firma los lienzos de la colección Viudes, Gonzalez Bravo escribía: «La facilidad prodigiosa de Esquivel es poco menos que proverbial en Madrid». En los llamados *Jueves del Liceo*, nuestro pintor había hecho excelentes retratos en menos de dos horas. Sólo teniendo en cuenta esta rapidez podemos explicarnos que Bernardino de Pantorba en el último catálogo del maestro anote más de trescientos retratos.

Las efigies del matrimonio Sanjurjo se incorporan así a la brillante serie de parejas pintadas por Esquivel con algunas de las cuales coinciden en medidas: retratos de D. Manuel Antonio Veraza y esposa; Conde y Condesa de Nava, Marqueses de Miravalles, Sres. de Miranda, etc., etcétera (28).

(27) Los propietarios de las obras mencionadas y su situación actual figuran en el exhaustivo catálogo publicado por Bernardino de Pantorba en el n.º citado de la revista *Arte Español*; págs. 166-179.

(28) Sobre la vida y la obra de Antonio M.ª Esquivel deben también consultarse los siguientes trabajos:

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE: «Catálogo de la exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX». Madrid, mayo-junio 1913, núms. 41, 172, 173, 174, 178, 179, 181, 198, 203, 206 y 216, y pág. 16. Prólogo de Vegué.

VEGUÉ y GOLDONI, A. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «Tres salas del Museo Romántico (Donación Vega Inclán)», Madrid, 1921, págs. 15-18, 92-106 y láms. XXV, XXVIII, XXXI, LXII.

BOIX, F.: «Sociedad Española de Amigos del Arte. Exposición de dibujos de 1750 a 1860. Catálogo General Ilustrado. Mayo-junio 1922». Madrid, 1922; pág. 74 y núms. 136 a 138 (pág. 100).

QUINTERO ATAURI, P.: «Cuadros inéditos de José (sic) María Esquivel, que se conservan en Cádiz». Boletín del Museo de Bellas Artes, n.º 7. Cádiz, 1923, págs. 79-88.

BERUETE y MORET, A. de: «Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella». Madrid, 1926, pág. 84.

En el Museo de Bellas Artes de Murcia se conserva una obra de Esquivel, de asunto religioso, que figuró en la Exposición Nacional de 1856. «Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia». Catálogo de sus fondos y secciones formado por la Junta de Patronato. Murcia, 1923, n.º 25; pág. 14.



CROQUIS DEL ÍNTERIOR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO POR JENARO
PÉREZ VILLAAMIL. DONACIÓN NOGUERA AL MUSEO PROVINCIAL
DE BELLAS ARTES

La cuidadosa y exhaustiva publicación de los dibujos que Villaamil obtuvo en sus numerosos viajes se impone no sólo como documentación de la propia obra del artista sino como único medio seguro para determinar los hitos cronológicos que encadenaron la vida del andarín ferrolano. Xavier de Salas en uno de sus últimos artículos (29), señalaba esta tarea como ineludible y por hacer.

Los dibujos de la colección Noguera junto con otros dos de la colección Ciancas que los complementan, también inéditos, testimonian acerca de los quehaceres profesionales de nuestro dibujante durante el año 1840, concretamente, acerca de cuatro jornadas del mes de julio pasadas en Toledo. El año 1840 cae dentro de un período de la vida de Villaamil muy poco conocido. Méndez Casal (30) escribió que desde 1838 a 1842 el pintor «*desaparece de nuestra vista*»; Salas (31) reconoce que entre esas fechas «*no sabemos exactamente donde se halla*». Las obras que ahora damos a conocer prueban sin género de duda su permanencia en España al menos durante el verano de aquel año.

El primer dibujo representa el altar mayor de la Catedral de Toledo. Hecho a tinta negra sobre papel marfil de bastante cuerpo, mide de alto 0'496 m. y de largo 0'392 m. (Lám. III).

Con genial destreza, la línea, siempre limpia, segura, sin un solo arrepentimiento, va materializando el ámbito arquitectónico y el maravilloso retablo. Al pie del mismo, el oficiante y dos figuras arrodilladas en el costado del evangelio marcan la escala del boceto. Al mismo fin obedece otra junto a una barandilla, hoy inexistente, que cruzaba la monumental escalinata del presbiterio a lo largo del rellano.

Como es normal en los estudios de Villaamil, aparecen en el dibujo de la colección Noguera numerosas acotaciones escritas de mano del artista.

Al pie del dibujo, leemos. A la izquierda: «16 y 17 de julio de 1840/² parte moderna o del tiempo de Cisneros de la /³ capilla y altar mayor de la Catedral de Toledo/⁴ la luz viene de la obra por alto y del frente o es-

(29) SALAS, X.: Ob. cit.

(30) MÉNDEZ CASAL, A.: «La pintura romántica en España. Tomo I. Jenaro Pérez Villaamil». Madrid, s. a.

(31) SALAS, X.: Ob. cit., pág. 294.



paldas del espectador/⁵ esta hiere y proyecta luces y sombras de colores con un ángulo de 45° sobre la Dirección del punto de vista oblicuando de dcha. a izqda./⁶ el efecto total es misterioso y suabe (*sic*), todos los ornatos son dorados y los de los pilares resaltan sobre mármol blanco/⁷. los cuadros del retablo son esculturas muy bellas y perfectamente compuestas, pintadas y recamadas de oro y plata/⁸. son notab[es las es]tatuas núms. 1, 2 y 3 que pertenecen al estilo del siglo 13 (*sic*) al 14 y representan D. Alonso 8^{bo} (*sic*), el pastor de las nabas (*sic*) y el Moro alfaqui, hay en estos pilares otras que /⁹ por su carácter deben representar reyes de la dinastía de Castilla y León/¹⁰ anteriores a estos personajes (*sic*), según se nota por un escudo de armas. X».

Por falta de espacio Villaamil escribió el final de este texto en la zona alta derecha. El signo aspado remite al semejante que encabeza la continuación: «X pero no me ha sido posible —dice—/² adquirir dato alguno que dé alguna/³ luz en —por sobre— el particular, en la/⁴ biblioteca de la Catedral nada existe sobre este asunto».

Superando el pasaje transcrito se lee: «la parte comprendida entre los dos pilares primeros era la antigua capilla».

Entre las frondas dibujísticas de la arquitectura y del retablo, figuran también acotaciones manuscritas. En el primer término a izqdas., «men-doza», identificando el sepulcro del Cardenal. En el retablo del altar mayor, en calle lateral izquierda y concretamente bajo el guardapolvo del Cristo atado a la columna, «éste abajo»; y en la escena inferior, Cristo escarnecido o presentado ante los jueces, «éste arriba». En la calle central y sobre la talla de la Asunción, «1/2 luz». En la calle inmediata de la derecha y pisando sobre la Degollación de los Inocentes, «sombra». Sobre el frontal de altar y a la izquierda del oficiante, «oro y colores»; encima de la alfombra que cubre el presbiterio, también junto al sacerdote y a izquierdas, «oro y encarnado».

Las acotaciones transcritas revelan no sólo la manera de hacer del paisajismo romántico, sino condiciones específicas del momento de ejecución y facetas curiosas de la personalidad de nuestro artista.

Esas *luces*, esas *sombras*, esos *oros* y *encarnados*, presuponen una reelaboración posterior del original en el taller a espaldas de la realidad, que dará lugar a litografías y en algunas ocasiones a óleos (32), siempre

(32) El Museo Arqueológico de Toledo custodia uno de ellos. Inacabado, figura como el «Altar mayor de la Catedral de Toledo y celebración a su pie de solemne función religiosa con numerosa concurrencia». He aquí, pues, un lienzo que por asunto se relaciona con el dibujo que publicamos. JORGE ARAGONESSES, M.: «Guías de los Museos de España. VIII. Museo Arqueológico de Toledo». 2.ª ed. Madrid, 1958, pág. 180.

En la Exposición Villaamil del Museo Romántico, figuró un óleo, «El sermón», propiedad de Doña Teresa Zulueta e Isasi, que reproduce el interior del crucero de San Juan de los Reyes con un punto de vista semejante al de una de las litografías de la España Artística y Monumental.



menos frescos y espontáneos que los apuntes del natural. La preocupación arqueológica de Villaamil se patentiza en las identificaciones de esculturas y restos monumentales—*mendoza, Alonso 8bo y el moro Alfaqui*—, en la confesión de sus consultas a las fuentes bibliográficas—*en la biblioteca de la Catedral nada existe sobre este asunto*—o en sus observaciones a estados desaparecidos de la fábrica—*la parte comprendida entre los dos pilares primeros era la antigua capilla*. La probidad del dibujante y el repaso de lo ejecutado ante el modelo quedan indicados a través de las notas: *este abajo y este arriba*, patente muestra de reconocimiento y atención hacia el error de emplazamiento cometido. Por último, el hecho de haber dedicado dos sesiones—días 16 y 17 de julio—al croquis un artista de reconocida facilidad y rapidez en el hacer, prueban el interés que Villaamil concedió a esta parte de la Catedral.

El otro dibujo reviste menor complejidad. Mide de alto 0'498 m. y de largo 0'392 m., coincidiendo con el compañero no sólo en medida sino en la calidad del papel empleado y en estar hecho a tinta negra; sin embargo, en éste algunas sombras arrojadas se materializaron con aguadas de tinta a pincel. (Lám. IV).

El propio ejecutante se encarga de fechar e identificar lo representado. En el ángulo inferior derecho, Villaamil escribió: «Toledo, 19 de julio de 1840». «Interior de la/² capilla mayor/³ costado y adornos/⁴ del primer pilar/⁵ lado de la epístola». Fecha y lugar relacionan, pues, estrechamente ambos dibujos.

Junto al texto transcrito y en letra más pequeña se ofrece otro incompleto: «...Magdalena/² institución de la/³ cofradía por/⁴ Don.....». Entre la arquitectura, de arriba a abajo y de izquierda a derecha: «sombra»; «reflejo dorado (sobre las bóvedas)»; «sombra»; «luz»; «luz»; «sombra» (sobre fuste, plementería y nervios) «¹/₂ (sic) tinta»; «luz»; «luz»; «sombra»; «luz»; «¹/₂ luz»; «luz» (en la zona alta derecha); «la luz hiere/² en esta/³ parte/⁴ todo lo/⁵ demás del pilar/⁶ por obs^o/⁷ del claro del fondo»; en igual altura, a la derecha: «luz», «sombra», «luz». Junto al margen izquierdo del papel y al nivel de la imposta heráldica: «las armas de/² león y castilla». A la altura de la arquera baja, también junto al margen izquierdo del dibujo, «Tiene ocho/² espacios el/³ costado entre /⁴ los dos pilares/⁵ del costado de/⁶ la epístola» En el interior del primer arco: «pilar en luz»; sobre la columna: «oro y blanco», «negro». En el segundo arco y al fondo: «puerta de leones» y «luz». En el grupo de columnas más saliente: «columnas negras»; en el haz vecino: «todo oro y blanco con mucha filig(ra)na». Más a la derecha, pisando ya sobre la huidiza perspectiva de la nave: «luz y «reja/² del coro». En el ángulo inferior izquierdo del boceto una línea vertical acota-



da sirve de escala humana al dibujo según confirma la nota explicativa escrita a su vera: «altura de un hombre». El penúltimo rótulo aparece sobre el rebanco del pilar, en primer término y a izquierda, y dice: «jaspe rojo y mármol blanco»; el último, sobre las losas del suelo: «blanco», «rosa».

En la fraseología casi telegráfica que hemos transcrito se contienen todos los elementos necesarios para dotar al dibujo, en labor de taller, del volumen ambiental correcto materializando con tintas esas *sombras y medias luces*. Consignada queda también la escala para los grupos de personajes con que el pintoresquismo romántico acostumbra a vestir los interiores arquitectónicos y que en el caso concreto de Villaamil toman cuerpo en las litografías de la España Artística partiendo de la nada de los dibujos preparatorios. Esta ausencia de figuras no es, sin embargo, absoluta en los originales, y en el dibujo que estudiamos, una mujer y una niña sentadas al extremo del rebanco, así lo confirma.

Ambos dibujos ingresaron en el Museo Provincial de Bellas Artes el mes de abril de 1957 con la colección de pintura donada al Centro por D. Vicente Noguera.

Examinadas las dos ediciones de la España Artística (33), ninguno de ellos aparece exactamente litografiado en ella. Sólo alguno de los elementos del segundo, debieron ser aprovechados para la confección de la estampa III (cuaderno 1.º del I tomo de aquella).

A pesar de esta ausencia son, sin género de duda, dibujos trazados para ilustrar la obra de Patricio de la Escosura, que después por causas que no se alcanzan, dejaron de incluirse (34). Cuatro días más tarde, el 23 de julio de 1840, dibujaba la puerta de Santa Catalina desde el interior de la Catedral, que con muy pocas modificaciones (35), alcanzaba estado definitivo en la estampa I (cuaderno 1.º) del tomo II (Lám. VI). El dibujo se custodia en la antigua colección de D. Victorino Simón, hoy de su viuda Doña Claudia Ciancas.

Por ser complemento en cuanto a fecha y asunto de los croquis Noguera, publicamos también otro dibujo de la colección Ciancas, fechado, el 22 de julio, que reproduce un detalle del costado exterior, por el lado de la epístola, de la capilla mayor de la Catedral. (Lám. V). Debió servir

(33) PÉREZ DE VILLAAMIL, G.: «España Artística y Monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida y ejecutada por D..... Texto redactado por D. Patricio de la Escosura». París, 1842-1844; 2 vols. La segunda edición está publicada en 1865 y constaba de 3 vols.

(34) Las palabras que cierran el tomo III de la segunda edición de la *España Artística y Monumental*, son muy elocuentes al respecto: «Abierta queda—se dice—la casi inagotable mina de nuestras glorias monumentales, que hemos empezado a explotar y cuyos veneros prodigiosos pudieran dar materia a nuevos volúmenes de no menos importancia».

(35) La adición de unos personajes.



a Villaamil, también parcialmente, para la estampa II (cuaderno 12) del tomo II.

Estos cuatro dibujos son prueba suficiente para documentar la estancia de Villaamil en Toledo durante el año 1840, pero a mayor abundamiento puedo afirmar que según otra serie de dibujos de la colección Ciancas, recientemente estudiados por mí (36), el dibujante firma ya un estudio de la Capilla de San Ildefonso en la Iglesia Primada, el 12 de julio de ese año; que el 31 del mismo mes croquiza la Puerta Vieja de Visagra; que el 15 de agosto dibuja al pie del Arco de la Sangre y transcurridos diez días, el 25, lo hace en el interior de la Sinagoga del Tránsito. Finalmente, el 8 de septiembre de 1840, reproduce las norias del Palacio de Galiana. Es todo un verano de labor casi ininterrumpida.

TRES MINIATURAS DE CONTRERAS EN LA COLECCIÓN ROMERO COTANDA

Por vez primera incorporan estas obras el nombre de José Marcelo Contreras y Muñoz al campo de la miniatura española del siglo XIX. De Contreras conocíamos bastantes datos de su vida y no pocos de su obra, que le proclamaban desde tiempos de Ossorio y Bernard (37) como pintor de Historia, pero ni él ni la bibliografía posterior (38) lo conocían como miniaturista.

Contreras nace en Granada el 16 de enero de 1827. Estudia pintura en la Academia de Nobles Artes de la Ciudad y con D. Francisco Enriquez y D. Agapito López San Román. En 1847 marcha a Madrid a cursar estudios superiores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la dirección de D. Federico de Madrazo y de D. Juan de Rivera. En 1854, nombrado Director del Museo Provincial de Córdoba, pasa a aquella población. Hasta 1860, fijará en ella su residencia y salvo

(36) JORGE ARAGONESÉS, M.: «Villaamil y su permanencia en Toledo durante el verano de 1840». Boletín de la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo (en prensa).

Queremos hacer constar aquí, asimismo, nuestro agradecimiento a Doña Claudia Ciancas, Vda. de D. Victorino Simón, por habernos permitido examinar la hermosa colección de obras de Villaamil que posee.

(37) OSSORIO Y BERNARD, M.: «Galería...».

(38) TUBINO, F. M.: «El arte y los artistas contemporáneos en la Península». Madrid, 1871, pág. 158.

SENTENACH, N.: «Los grandes retratistas en España. Las miniaturas». Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, t. XXI, Madrid, 1913, págs. 168-171.

EZQUEERRA DEL BAYO, J.: «Sociedad Española de Amigos del Arte. Exposición de la miniatura-retrato en España. Catálogo General. Madrid, mayo-junio 1916». Madrid, 1916.

EZQUEERRA DEL BAYO, J.: «Regalos diplomáticos». *Arte Español*, t. VII. Madrid, 1924.

TOMÁS M.: «Miniaturas de niños». *Arte y Hogar*, n.º 17. Madrid, 1945, págs. 8-9.

TOMÁS, M.: «La miniatura-retrato en España», Madrid, 1953.

TOMÁS, M.: «Gloria y Muerte de la miniatura». *Arte y Hogar*, n.º 18. Madrid 1945; págs. 8-10.



un rápido viaje a Granada para contraer matrimonio con doña Francisca Vilches, en Córdoba trabaja durante aquellos años. En 1860 gana la cátedra de colorido y composición de la Academia de Cádiz. En noviembre de 1863 pasa a Valencia, donde el 9 de diciembre toma posesión de su cátedra en aquella Escuela de Bellas Artes. La muerte de su esposa en 1865, le hace abandonar la ciudad y pasar a la Corte donde obtiene el ingreso en la Escuela Superior de Pintura, permutando su cátedra con la de Estudios elementales de la misma. Muere en 1889.

Ossorio, habla de encargos hechos al pintor por el Marqués de Cabriñana y el Duque de Almodóvar durante su etapa cordobesa. En 1862, presentó en el certamen organizado por la Academia de Cádiz un cuadro que representaba la *Caída de Murillo cuando ejecutaba su última obra en el convento de Capuchinos*, óleo con el que obtuvo un segundo premio. A la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 concurrió con un lienzo de grandes dimensiones, *La duda de San Pedro*. En la Nacional de Bellas Artes de 1866 colgó un cuadro titulado *Madrugada del 3 de mayo*; y en la de 1871, un *Retrato de señorita* (39). En la exposición celebrada en la Platería de los Martínez el año 1876 figuró con un cuadro de género donde aparecen dos damitas y un estudiante. Su labor como decorador de interiores la confirman una personificación de *La Aurora* pintada en una de las habitaciones del Palacio del Marqués de Dos Aguas en Valencia, y gran número de obras en Madrid como *La Apoteosis de la Virgen* en la nave central de la iglesia de San Francisco el Grande; el salón de la Escuela Nacional de Música y Declamación, en colaboración con Vallejo; uno de los techos del antiguo Café de Madrid; el techo y telón de boca del teatro Lara y el del desaparecido Novedades.

Las tres miniaturas de la colección Romero Cotanda son obra de juventud, realizadas en Granada, donde vivieron los antepasados de su propietario actual. Corresponden a la época en que Contreras se dedicaba a pintar retratos para ayudar al sostenimiento de su familia. Las miniaturas están firmadas y fechadas en 1845, dos años antes de su primer viaje a Madrid, cuando el artista contaba dieciocho años. A los dieciséis, Contreras había recibido ya un Premio Extraordinario por la Academia de Nobles Artes de Granada y el nombramiento de Teniente-Director Honorario de aquella, título que por primera vez confería la Academia. Tales distinciones contribuyeron a extender su fama de artista precoz y a que los encargos de obra menudearan. Las miniaturas de la familia Romero son una prueba.

La dama, es Doña Higinia Amorós; su esposo, D. Antonio Romero;

(39) PANTORBA, Bernardino de: «Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España». Madrid, 1948.



y el niño, su hijo, Francisco. Todas las miniaturas son de algo más de medio cuerpo.

La dama, de mediana edad, sentada sobre silla de respaldo curvo, sujeta en la mano derecha una rosa. Su pelo castaño, cae partido sobre las orejas en finos tirabuzones; mientras el amplio escote de un vestido, a listas y de cortas mangas abullonadas, deja al descubierto los hombros. En torno al cuello, largo collar y asomando entre los tirabuzones unos pendientes de oro. Destaca la figura sobre un fondo azul violáceo y el negro vestido presta una gran severidad al retrato. La silla isabelina está tocada en un rojo anaranjado con luces amarillas y sombras sepias. Son abundantes los retoques de lápiz sobre la aguada, especialmente en el vestido donde las listas del tejido se consiguen por este procedimiento. También hay toques de lápiz para matizar los tirabuzones y crenchas del pelo. En el ángulo inferior derecho de la miniatura, escrito a pluma y con tinta negra, se lee: «Contreras/² f(eci)t 1845». Las medidas de la placa de marfil son, 0'059 m. de alto, por 0'0053 m. de ancho y 0'00025 m. de grueso. La pintura está bien conservada, salvo en la zona inferior donde se aprecian unas saltaduras. (Lám. VII).

El caballero tiene el cuerpo vuelto hacia la izquierda, confrontando en disposición con el de su esposa. De pelo y ojos castaños, barba recortada sobre el mentón y muy cerrada en el resto a pesar de ir rasurado, carilargo con gruesas y pobladas cejas, boca pequeña y nariz abundante, mira al frente con expresión hermética. Sobre la pechera de la blanca camisa luce un brillante. Una corbata negra, un chaleco escocés a listas sepias y azules y una levita de color negro completan el atuendo. El brazo izquierdo aparece doblado y la mano de ese lado sujeta unos guantes de gamuza, amarillos. Del cuello pende cadena de oro que desaparece en: el bolsillo izquierdo del chaleco. La figura tiene un fondo gris acero, que armoniza bien. Como en la miniatura anterior también en ésta son visibles los retoques de lápiz sobre las aguadas de color, registrándose en los dintornos de la levita, botones, arrugas, etc.; en el pelo y barba y en la corbata. En el ángulo inferior derecho y en caracteres cursivos, negros: «Contreras f(eci)t/² 1845». La miniatura está peor conservada que su compañera. Un rasguño le cruza de arriba a abajo la cara, y toda la parte baja así como unas pequeñas zonas en la solapa izquierda perdieron la pintura. Mide la marfileña placa del soporte, 0'060 m. de alto por 0'048 m. de ancho y 0'00025 m. de grueso. (Lám. VIII).

La tercera miniatura conserva la imagen infantil de D. Francisco Romero Amorós, abuelo del actual poseedor de la pieza. Es la más bella de las tres. El niño, de mirada serena y un poquito triste, contempla al espectador a través de unos ojos grandes y grises, mientras sus manos



sujetan un pajarillo. Va tocado con sombrero azul, de ala ancha, con barbuquejo de igual color y pluma pendiente, blanca y ultramar. Peina a la moda de la época con raya enmedio y su pelo castaño cae tirante hacia atrás resuelto en largos tirabuzones. El vestido, abotonado por delante, de manga corta y descotado, luce un dibujo a listas violetas, azules y amarillas, estas con lunarcillos cobalto y aquellas con menudos motivos en rojo. Un cingulillo de trenza azul y blanca ciñe la cintura. Los contornos se recortan nítidamente sobre el fondo gris aceituna. El lápiz aparece más discretamente, empleándose tan sólo en algunos retoques del pelo y en el sombrero. En general la conservación es buena. Los únicos desperfectos que presenta la pieza son pequeñas zonas de pintura levantada junto al borde derecho de la placa y en el vestido. Las medidas de la miniatura arrojan las cifras siguientes: Alto, 0'062 m.; ancho, 0'057 m. y grueso, 0'00025 m. También va firmada y fechada en el ángulo inferior derecho. La pluma escribió en caracteres cursivos, negros: «Contreras f(eci)t/² 1845». (Lám. IX, a).

En las tres obras se ofrece Contreras como hábil retratista con no escasos conocimientos de la técnica de la miniatura para su juventud.

UNA NUEVA OBRA DE CECILIO CORRO

Cerramos este recorrido romántico volviendo a la residencia de D. José Viudes donde se custodia, junto a los lienzos de Esquivel, una delicada miniatura de forma oval con la efigie de un personaje isabelino (40).

El caballero retratado, de pelo, bigote y barba castaños, viste levita negra, chaleco amarillo y camisa blanca con jaretas y botonadura de oro. Una corbata de color negro se ciñe en derredor de su cuello. Junto al borde de la miniatura en la zona derecha aparece la firma del autor: «C. Corro». El color general de fondo es un gris oscuro. Miniatura para llevar prendida sobre el vestido, sus dimensiones son: 0'045 m. de eje mayor y 0'037 m. de eje menor. La conservación resulta impecable. (Lám IX, b).

En la *Exposición de la Miniatura-retrato en España*, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1916, figuraron dos obras de Corro que efigiaban a S. M. Doña Isabel II y a S. A. R. Doña Luisa Fernanda, ambas firmadas y procedentes de la colección Gustavo Mora-

(40) Según Doña Carlota Martínez Sanjurjo el caballero es el mismo D. José Sanjurjo que retratará Esquivel.



les (41). Mariano Tomás (42), reprodujo en 1953 un retrato de caballero de la colección Arturo Perera. Estas obras y la que ahora ve la luz son la reducida muestra de una producción numerosa, que está exigiendo un detallado catálogo.

Corro gozó de una gran popularidad como miniaturista, retratando a destacadas personalidades de la aristocracia, la literatura y el arte de su tiempo. Miniaturista de Cámara de S. M. desde 1846 a 1866, el cargo tuvo que ayudarle eficazmente en la consecución de clientes.

Mariano Tomás enjuicia su arte diciendo que «su manera no era tan delicada como la de su contemporáneo Pérez Villamayor ni consiguió la maestría de Tomasich, pero fué correcto de dibujo y buen colorista (43). En la miniatura de la col. Viudes concurren los caracteres positivos en tan alto grado, que la pieza es obra maestra en su género.

Como nota final que nos acerca al artista a través de la obra, haciendo a esta más humana, añadiré que Corro, que llegó a cobrar 6.000 reales por tres retratos y que percibía como miniaturista de la Mayordomía de Palacio 500 reales mensuales de sueldo, fué un mal economista siempre, según correspondía a un auténtico romántico. Cecilio Corro, moría en la Granada natal el mes de diciembre de 1871, después de haber ganado mucho y haber gastado más.

(41) EZQUERRA DEL BAYO, J.: «Catálogo de la Exposición...», núms. 489 y 490 (pág. 33).
 PERRERA, A.: «Miniaturas de los siglos XVIII y XIX del Museo Lázaro Galdiano». *Goya. Revista de Arte*, n.º 31. Madrid, julio-agosto 1959, págs. 9-16. En la pág. 15 reproduce el retrato de Isabel II.

(42) TOMÁS, M.: «La miniatura retrato», lám. LXXXIV, 3.

(43) TOMÁS M.: Ob. cit., pág. 70. Corro asistió con sus obras a las exposiciones de 1836, 1837, 1842, 1845 y 1849. Entre sus miniaturas más famosas se citan junto a las enumeradas en el texto, las del rey D. Francisco de Asís, la de D. Narciso Heredia, las de los duques de San Carlos y Santiago, etc., etc. Ossorio: *Galería*.



ILUSTRACIONES





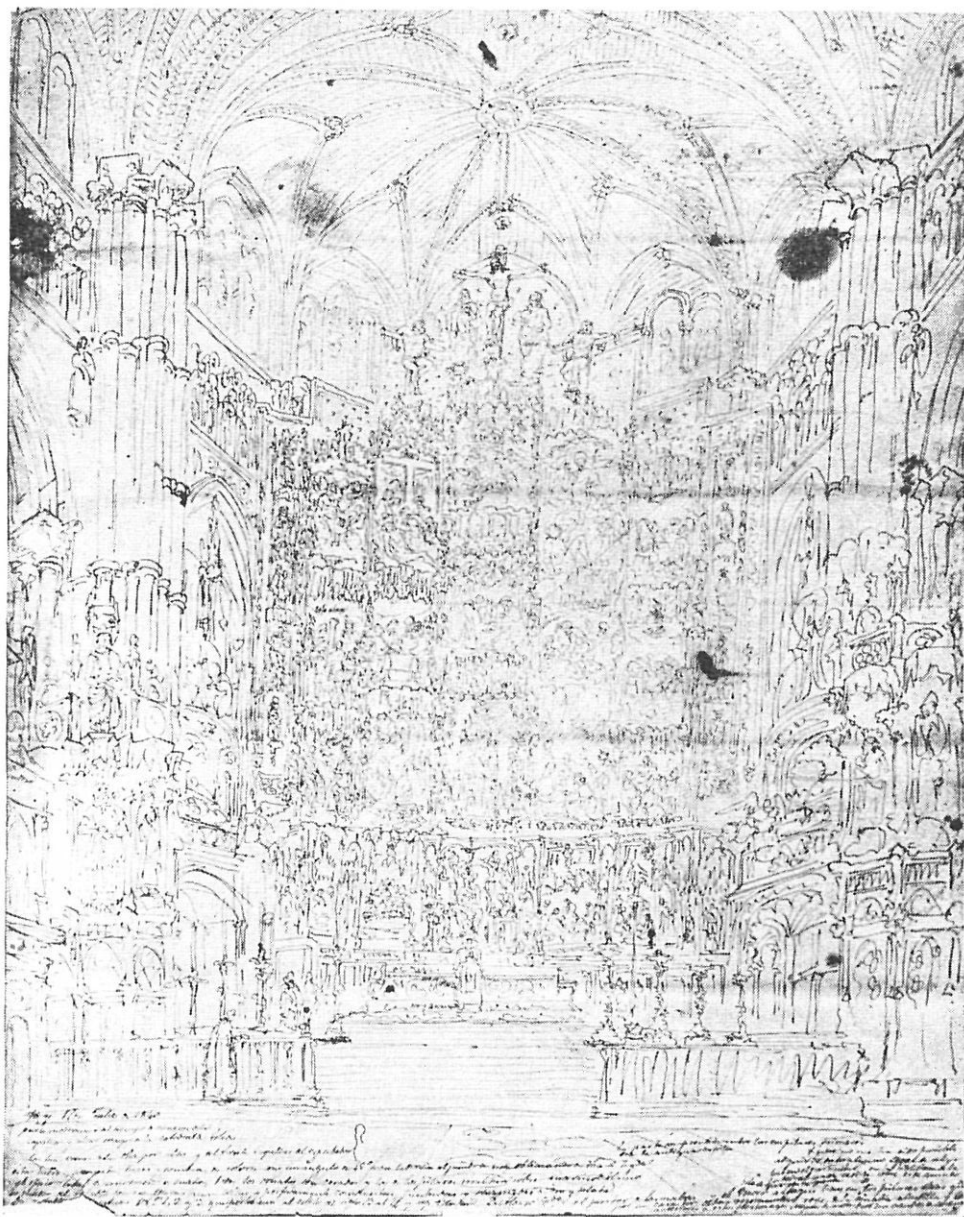
Lám. I.—ANTONIO MARÍA ESQUIVEL. Retrato de D. José Sanjurjo, 1838. Col. J. Viudes Guirao. Murcia.





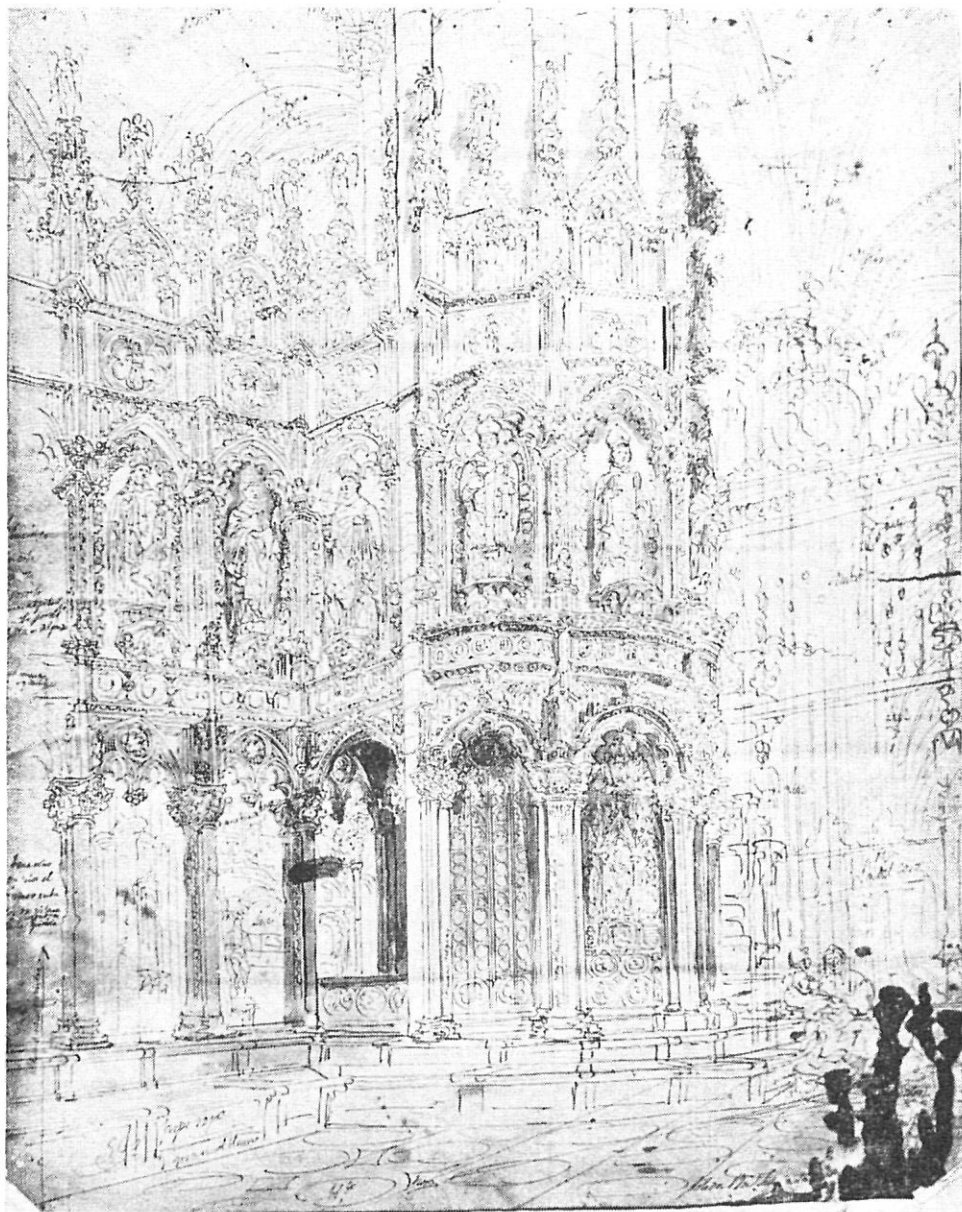
Lám. II.—ANTONIO MARÍA ESQUIVEL. Retrato de D.ª Dolores Bonrostro. 1838. Col. J. Viudes Guirao. Murcia.





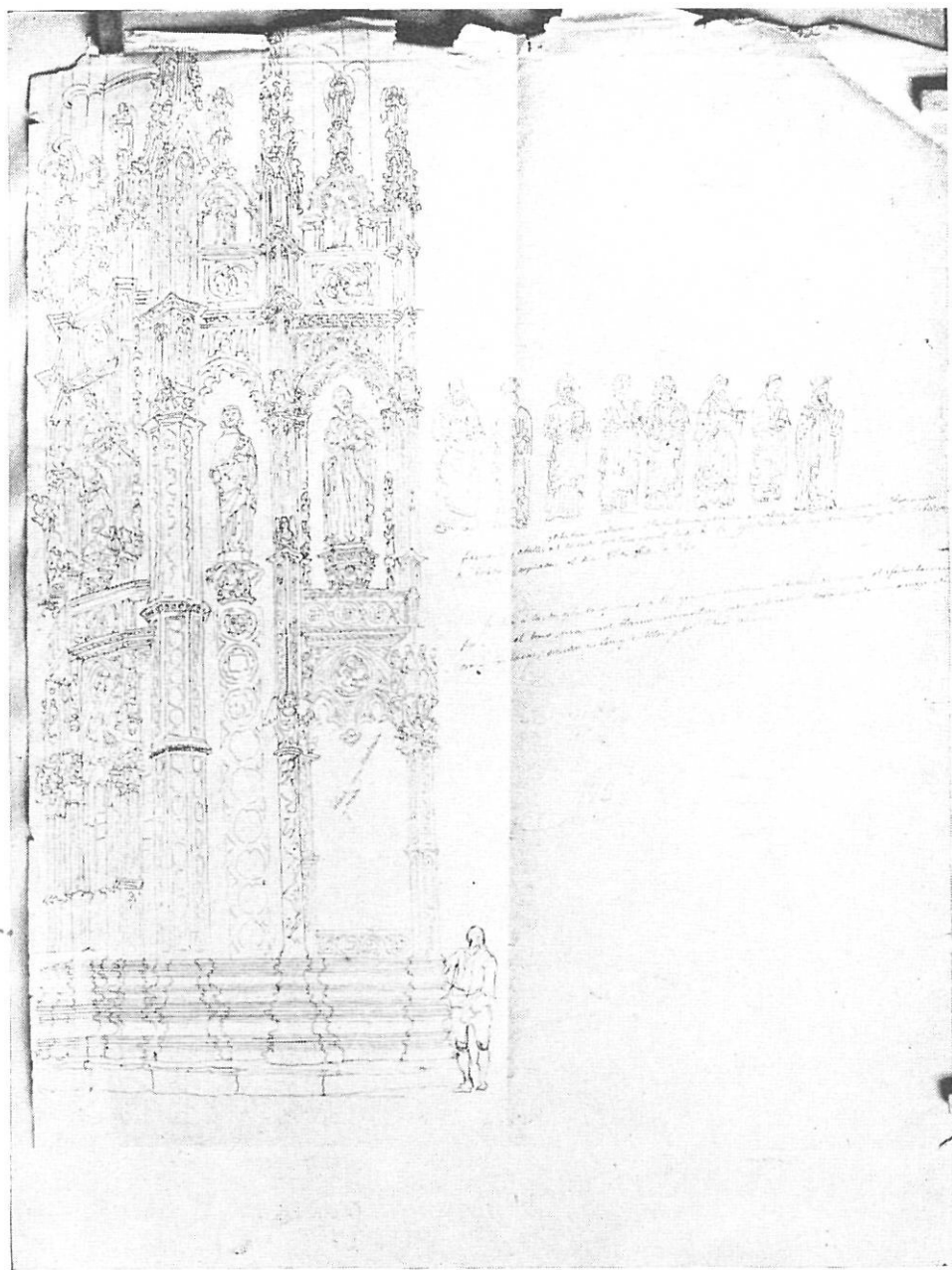
Lám III.—JENARO PÉREZ VILLAAMIL. Altar mayor de la Catedral de Toledo.
16 y 17 de julio de 1840. Museo de Bellas Artes, Murcia.





Lám. IV.—JENARO PÉREZ VILLAAMIL. Interior de la Capilla Mayor de la Catedral de Toledo. Costado y adornos del primer pilar lado de la epístola. 19 de julio de 1840. Museo de Bellas Artes, Murcia.





Lám V.—JENARO PÉREZ VILLAAMIL. Detalle del costado exterior, por el lado de la epístola, de la Capilla mayor de la Catedral de Toledo. 22 de julio de 1840. Col. C. Ciancas. Madrid.





Lám. VI.—JENARO PÉREZ VILLAAMIL. Puerta de Santa Catalina desde el interior de la Catedral Primada, 23 de julio de 1840. Col. C. Ciancas. Madrid.



Lám. VII.—JOSÉ MARCELO CONTRERAS MUÑOZ. Miniatura-retrato de D.ª Higinia Amorós. 1845. Col. J. Romero Cotanda, de Murcia.





Lám. VIII.—JOSÉ MARCELO CONTRERAS MUÑOZ. Miniatura-retrato de D. Antonio Romero. 1845. Col. J. Romero Cotanda, de Murcia.





Lám. IX.—JOSÉ MARCELO CONTRERAS MUÑOZ. D. Francisco Romero. Miniatura propiedad de Don J. M.^a Romero Cotanda, de Murcia.

CECILIO CORRO: Personaje isabelino. Miniatura propiedad de D. José Viudes Guirao. Murcia.

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

