

PINTURA INEDITA DEL SIGLO XIX EN MURCIA

POR

MANUEL JORGE ARAGONESES

Para la persona que asiduamente dedica sus afanes a la investigación artística resulta evidente lo inagotable de la materia en la que se mueve, como inagotable es siempre el estudio de cualquier manifestación que tenga por centro al hombre, ese *microcosmos* de espíritu tan pródigo y mutable. Tal evidencia aparece multiplicada cuando el objetivo de la labor investigadora se centra sobre autores o escuelas a sólo cien años vista, ya que entonces el tiempo transcurrido entre ejecución y catalogación, por su misma brevedad histórica, no dio lugar a pérdidas o mermas que afectaran de modo decisivo a la obra ni a los datos para reconstruir su circunstancia. De ahí también, que riqueza y riesgo futuro de pérdida, comprometan al estudioso actual a asegurar la pervivencia del legado. Entre otros muchos, este es el caso de la pintura española del siglo XIX, espeso bosque, que a pesar de la intensa exploración a que se le viene sometiendo, aún mantiene zonas vírgenes (1).

(1) Como muestra de esta inquietud, basta consultar las referencias bibliográficas de:
LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Breve Historia de la Pintura Española», 4.^a ed.; Madrid, 1953; págs. 550-555.

PUNTE, Joaquín de la: «Catálogo de la Exposición *Un siglo de Arte Español* (1856-1956). Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1956; págs. 323-341.

De manera particular, Murcia y su provincia corroboran tal aserto a través de las siguientes publicaciones:

BAQUERO ALMANSA, Andrés: «Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos», Murcia, 1913.

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES: «Catálogo de sus fondos y secciones formado por la Junta de su Patronato». Murcia, 1923.

ESPÍN RAEL, Joaquín: «Artistas y artífices levantinos». Lorca, 1931.

OLIVER, Antonio: «Medio siglo de artistas murcianos (1900-1950)». Madrid, 1952. El catá-



Los óleos que ahora se presentan son de propiedad particular, firmados, fechados y con credenciales suficientes para salir del anonimato donde han permanecido. Todos se conservan en Murcia, aunque sus autores, salvo Picazo, nacieron fuera de nuestra provincia; y si bien Quintanilla, Corro, Contreras, Picazo y Palmaroli llevaron su quehacer artístico y su misma vida por derroteros distintos, el lote murciano de su obra es harto representativo de la marea de estilos que caracterizó el siglo y su publicación ayudará a matizar adecuadamente la obra y la biografía de sus creadores.

Las pinturas se estudian por orden cronológico.

Retrato de D. Gonzalo Martínez Fortún, por Mariano Quintanilla Victores

Del vallisoletano Quintanilla es esta la primera obra que se identifica en la provincia, y según nuestras noticias, la primera reproducida en el ámbito nacional. Ossorio (2) encierra su vida y su labor en el escueto texto que reproducimos: «Pintor contemporáneo —escribe—, Director de la Escuela de Bellas Artes de Segovia, su profesor más antiguo e individuo corresponsal de la Academia de San Fernando. Ha restaurado los mejores cuadros del Museo Provincial de aquella población. *Desconocemos sus demás trabajos*». Posteriormente, D. Juan Contreras (3) reseña un excelente retrato de muchacha en el Museo de Segovia y advierte que «se le pueden atribuir algunos de los retratos oficiales ejecutados según la fórmula de su maestro (Vicente López)».

En efecto, Quintanilla, fue el discípulo preferido desde que en 1828 siguió los cursos de aquél en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (4). Cuando pinta el retrato de D. Gonzalo Martínez Fortún

logo incluye figuras que llegaron al siglo XX, pero que ya laboraban con plenitud de facultades en la centuria anterior.

BOLETÍN DEL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE MURCIA: Murcia, 1922-1935. Varios artículos.

MURGETANA: Revista de la Academia de Alfonso X el Sabio. Murcia. Desde 1949 hasta hoy. Varios artículos.

(2) OSSORIO Y BERNARD, M.: «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX». Madrid, 1.ª ed., 2 vols. 1868-1869; 2.ª ed., 1 vol., 1883-1884.

(3) CONTRERAS, Juan; Marqués de Lozoya: «Historia del Arte Hispánico». T. V, 1.ª ed. Madrid, 1949; pág. 244.

ALCOLEA, Santiago: «Guía artística de Segovia y su provincia». Ed. Aries. Barcelona, 1958, página 127.

(4) La correspondencia cruzada entre ambos así lo demuestra. Las cartas estaban en poder de un nieto de Quintanilla, también pintor y de su mismo nombre. Vid. Emiliano M. AGUILERA: «Vicente López. Ensayo biográfico y crítico». Barcelona, 1946; págs. 21, 22 y 23 (nota 36).



tiene treinta y cuatro años y sólo habrán de transcurrir tres para que gane por oposición la plaza de director de la Escuela de Dibujo de Segovia, cargo que desempeñaría hasta su muerte, en 1875 (5). La obra acusa evidentemente la plenitud del pintor y su formación: dibujo impecable, pincelada segura, armonía en el color, aplomo en la figura, serenidad en la expresión.

El personaje, en pie, ocupa el centro del cuadro. Viste uniforme de cadete: guerrera negra, pantalón blanco, guantes del mismo color y zapato negro. Sobre la guerrera juega el oro de galones, hombreras, botones y cordones que en bocamangas y cuello resalta sobre zonas de paño rojo. La armonía de blancos, negros y amarillos se repite en el cubrecabezas, a través del penacho, del paño, del galón que remata la copa y del escudo real que adorna su parte delantera. El ros, aparece sujeto por el militar contra la cadera izquierda y la mano que lo sostiene, desnuda, queda a poca distancia de la empuñadura del sable. La mano derecha, por el contrario, está enguantada, cerrándose sobre el compañero. La figura, orientada hacia la derecha de la composición, se vuelve hacia el espectador en postura clásica, con la pierna izquierda ligeramente flexionada y lateral, y la derecha recta y casi de frente.

Si la calidad de ejecución de las telas es buena, la del rostro del retratado es insuperable. Nos legó el artista una imagen aniñada, de carnación rosada, con ligero bozo, de pelo y cejas castaño oscuro y ojos castaño claro, que refleja, a pesar de las galas del uniforme, la edad exacta del personaje: quince años. Así se proclama en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, donde en dos líneas paralelas al marco, y en caracteres mayúsculos, se escribe la siguiente nota: «NACIO EN I.^o DE DICIEMBRE DE 1823». Cotejando esta fecha con la que aparece en el ángulo inferior derecho del retrato, como año de ejecución de la pintura, se viene a conocimiento de la antedicha edad. Sobre una peña del paisaje, el artista rubricó y fechó su obra también en dos líneas, pero en caracteres cursivos, con mayúsculas y minúsculas e inclinando la dirección de lo escrito: «M. Quintanilla/² lo pintó en Sept(iemb)re de 1838».

Sirve de fondo a la figura un paisaje con celajes nacarados y reflejos rosas, que se ciernen sobre una cadena de montañas bajas ante las cuales discurre un río. Los tonos predominantes son verdes y sepías, con va-

(5) Sucedió en el cargo a D. José María Avrial y Flores. Un cuñado de Quintanilla, Victorino López, había sido, a su vez, predecesor de Avrial. Vid. AVRIAL Y FLORES, José María: «Segovia Pintoresca y El Alcázar de Segovia». (Texto y láminas). Con estudios preliminares del Marqués de Lozoya y D. Elías Tormo. Publicación del Instituto «Diego de Colmenares». Segovia, 1953; pág. 13.



riedad de tintas y combinaciones. A la izquierda destaca un árbol, que compensa el desnivel del salto de agua de la zona derecha (Lám. I).

Dimensiones del lienzo: 2 m. de altura por 1,43 de longitud. Conserva un hermoso marco dorado y de la época, de 2,19 m. de alto por 1,63 de largo.

El estado actual de la pintura es bueno, salvo en tres sitios, donde se aprecia alguna pequeña saltadura que no afecta al soporte ni a parte fundamental del retrato.

A juzgar por la fecha que lleva el cuadro, edad y uniforme del retratado, debió pintarse en Madrid y no en Segovia, poblaciones en las que tuvo su residencia Quintanilla. Disuelto en 1823 el Colegio de Caballeros Cadetes de Artillería, el Alcázar segoviano albergó el Colegio General Militar hasta el 4 de agosto de 1837, en que la entrada del general carlista Zariátegui obligó, tras diez días de asedio, a la salida de los cadetes para Madrid y en la Villa y Corte permaneció el Colegio durante tres años.

La obra es propiedad de D. José Cano Benavente, y se cuelga en una de las habitaciones del «Huerto de Alarcón», sito en la pedanía de La Arboleja, del término municipal de Murcia.

Retratos de D.^a Dolores Girón Sánchez Ossorio y de D. José Viudes Gardoqui, por Cecilio Corro

En la Historia de la pintura española del siglo XIX, Cecilio Corro suena más como miniaturista que como pintor de retratos de mayor tamaño o asuntos de otro género (6), quizá por el hecho de haber sido nombrado Miniaturista de Cámara de S. M. desde 1846 a 1866. No obstante, la miniatura, fue sólo una parcela en el quehacer artístico de este granadino que se trasladó a la Corte conforme demuestra la concesión del segundo premio de escultura en un certamen de 1834 de la Sociedad Económica de Granada, los temas y proporciones de las pinturas con que

(6) EZQUERRA DEL BAYO, J.: «Sociedad Española de Amigos del Arte. Exposición de la Miniatura-retrato en España. Catálogo General. Madrid, mayo-junio, 1916». Madrid, 1916, números 489 y 490 (pág. 33).

TOMÁS, M.: «La miniatura-retrato en España». Madrid, 1953; pág. 70 y Lám. LXXXIV, 3. PERERA, A.: «Miniaturas de los siglos XVIII y XIX del Museo «Lázaro Galdiano». GOYA; Rev de Arte, núm. 31; Madrid, julio-agosto, 1959; págs. 9-16.

JORGE ARAGONESES, Manuel: «Esquivel, Villaamil, Corro y Contreras. Aportaciones murcianas al catálogo de su obra». Rev. «Murgetana», núm. 13; Murcia, 1960; págs. 9-24.



concurrió a las Exposiciones Públicas de 1836, 1837, 1842, 1845, 1849, etc., etc. y ahora los dos cuadros de la colección Cierva, exponentes éstos de su pericia en el retrato de salón, al gusto de la época: el matrimonio, en lienzos separados, de tamaño y postura semejantes; afrontadas las figuras y en tres cuartos.

El es D. José Viudes Gardoqui, segundo Marqués de Río Florido; ella, su esposa, D.^a Dolores Girón Sánchez Ossorio, de la Casa de Osuna y hermana del Duque de Ahumada. Vivió el matrimonio en Madrid, Valencia y Alicante, nunca en Murcia, donde llegaron los cuadros por sucesiva herencia (7). Lo más probable es que se pintaran en la Villa y Corte, por ser en ésta donde más residió Corrc.

La signatura del artista aparece escrita, a tinta y en cursiva, por el reverso, en el travesaño alto del bastidor. La del Marqués, dice: «Por D. Cecilio Corro. Mayo de 1842»; la de la Marquesa: «Por D. Cecilio Corro. Julio de 1843».

El retrato masculino reproduce la efigie de un adulto de edad madura, pelo rizado y negro, largas patillas de boca de hacha, espeso bigote de caídas guías, frente despejada y amplia, y ojos castaños de mirada adusta. Lleva corbata de plastrón con perla en el alfiler; camisa blanca; cuello almidonado y alto; chaleco crema, al que adorna alfombra de florecillas rosas y azules y hojas verdes. En la solapa de la negra levita luce una condecoración azul. El contorno de la figura se recorta sobre un fondo tenuamente matizado en tonos pardos y verde oliva.

La dama, algo más joven, tiene los ojos castaños y el pelo negro, partido al centro por doble raya y cayendo sobre las orejas en tirabuzones. De él se prende una peineta de forma semicircular, cuya parte alta sobresale por detrás de la cabeza. Viste traje color vino Burdeos, cuyo amplio descote deja al aire los hombros. Una ancha tira de encaje en torno a aquél y unas mangas abullonadas completan el vestido. Del cuello de la dama pende cadena de oro que sujeta un joyel —relojillo o guardapelo— a la cintura. El fondo es semejante en color y factura al de su pareja.

Mide el bastidor de la primera pintura 0,75 m. de alto por 0,62 de largo; el de la segunda, 0,80 m. por 0,64 m. La pintura aparece cuarteada en ambos lienzos, y el de la esposa presenta un desgarrón a la derecha, entre el contorno de la figura y su marco. Conservan los marcos originales: dorados, con relieves florales en centro y esquinas. (Lám. II).

(7) Los retratados fueron abuelos de Doña Serafina Viudes Guardiola, esposa de D. Juan de la Cierva, en cuya finca «La Esperanza» (t. m. de Pliego) se conservan.



**Una miniatura de personaje desconocido,
por José Marcelo Contreras Muñoz**

Estilísticamente, la obra que ahora publicamos está relacionada con las miniaturas de la colección Romero Cotanda (8). Fue pintada el mismo año, con técnica y soporte semejantes. Contreras tenía entonces dieciocho años. Aunque sólo contaba en su haber los estudios cursados en la Academia de Nobles Artes de Granada y los que habían tutelado D. Francisco Enríquez y D. Agapito López San Román, su pericia de artista precoz le había hecho acreedor de fama y clientela: a los dieciséis años había recibido un Premio Extraordinario por la Academia de Nobles Artes de Granada y el nombramiento de Teniente Director Honorario de aquélla, título que por primera vez en la historia de la Institución se concedía. En 1847, dos años después de pintar nuestra miniatura, iría a la Corte a fin de seguir las enseñanzas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La precocidad de Contreras no anquilosó su arte. Conforme avanza su vida este arte madura y de tal madurez nos hablan claro su obra y sus puestos profesionales. En 1854 es nombrado Director del Museo Provincial de Córdoba; en 1860 gana la cátedra de Colorido y Composición de la Academia de Cádiz; en 1862, su cuadro *La caída de Murillo cuando ejecutaba su última obra en el convento de Capuchinos* obtiene el segundo premio en el Certamen patrocinado por la Academia de Cádiz; el 9 de diciembre de 1863 toma posesión de su cátedra en la Escuela de Bellas Artes de Valencia; al año siguiente concurre con un lienzo de grandes proporciones a la Nacional de Bellas Artes, *La duda de San Pedro*; en 1865, permuta su cátedra, pasando a la Escuela Superior de Pintura de Madrid; en la Nacional de 1866 cuelga el consabido cuadro de Historia: *Madrugada del 3 de mayo*; en la de 1871 un *Retrato de señorita*, y en la de la Platería de los Martínez de 1876, un cuadro de género con dos damitas y un estudiante. Los encargos particulares le menudean: Pinta *La Aurora* en una de las habitaciones del Palacio del Marqués de Dos Aguas, en Valencia; *La Apoteosis de la Virgen*, en la nave central de la madrileña 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

(8) JORGE ARAGONESSES, M.: Ob. cit. págs. 16-19 y láms. VII, VIII y IX a.



de Madrid; y el techo y telones de boca del teatro Lara y del Novedades (9).

La miniatura en cuestión presenta la imagen de un caballero, de medio cuerpo y descubierto, con ojos castaño claro, barba y pelo castaño oscuro, que viste levita negra, chaleco floreado vino Burdeos, camisa de alba pechera y corbata de lazo, negra. En la mano derecha lleva un par de guantes blancos; sobre el chaleco una cadena de oro. La figura destaca sobre un fondo azul grisáceo; la firma del artista y el año en que fue hecha aparecen en tinta negra y caracteres cursivos en el ángulo inferior derecho: «Contreras/² 1845». Ignoro si la cartulina gris moderna, que enmarca la miniatura, tapa el «f(eci)t», usual en las miniaturas del granadino, ya que pisa parte de los bordes (10).

Mide la superficie visible de la placa marfileña de soporte 0,060 m. de alto por 0,050 m. de largo. El estado de conservación es bueno (Lám. III). El marco no es el primitivo.

Según declaración de su propietaria (11), la miniatura parece proceder de la familia de D.^a Mercedes Rueda, de Aguilas (Murcia).

Pedro Sánchez Picazo y la pintura de tipos populares

En la abundantísima producción de Sánchez Picazo —más de mil quinientas obras—, las flores ocuparon lugar preferente. En exacta aseveración, Antonio Oliver (12) ha podido escribir: «Los claveles, las rosas, los tulipanes, los jazmines, toda la gama floral del jardín murciano ha pasado de la primavera de Murcia a la de sus lienzos» (13). Picazo es el pintor de las flores, como Alejandro Séiquer, su maestro, lo fue de los animales caseros (14) o el cartagenero Portela de la Marina de Gue-

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

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

GARCÍA, José: «Las Bellas Artes en España: 1866». Madrid, 1867.

CAÑETE, Manuel: «La Exposición de Bellas Artes de 1871». La Ilustración Española y Americana, 1872.

(10) Esta circunstancia contribuye al aparente desdibujo del brazo derecho del personaje.

(11) Doña Elena Gillman. Villa Utinga. Pasaje de Iberia. Colonia. Aguilas (Murcia).

(12) OLIVER, Antonio: «Medio siglo de artistas murcianos (1900-1950)». Madrid, 1952; pág. 61.

(13) Recuérdese como muestra el delicioso canastillo de rosas que posee el Casino de Murcia, los lienzos del Museo Provincial de Bellas Artes, el de la Col. del Dr. Abellán Ayala o el del Dr. Zamora en la misma ciudad, etc., etc.

GIL DE VICARIO, Luis: «La vida artística murciana en 1925. I. Sánchez Picazo». Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia. Año IV, núm. 4. Murcia, 1925.

(14) SÁNCHEZ PICAZO, Pedro: «Don Alejandro y su arte». Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia. Año I, núm. 1. Murcia, 1922.



rra (15). Su nacimiento en Balsapintada, su contacto con la huerta, la devoción franciscana hacia la naturaleza y la técnica inculcada por Séiquer, hacen de las flores de Picazo algo tan vital y lozano que las apartan diametralmente de las académicas de un Benito Espinós, un Juan Bautista Romero, un Miguel Parra, un Lacoma o de las un tanto amañadas de su contemporáneo el gaditano Gessa (16). Sin embargo —y ahí estriba la singularidad e interés del cuadro que ahora estudiamos, las flores aparecen en él muy tímidamente, apenas son complemento del tema principal, indicador somero de lo que luego ha de constituir la pasión de su paleta. Fechado en Madrid y en 1892, la pintura responde a un género bien distinto: el cuadro de costumbres.

La valoración de lo popular, de lo autóctono, del brazo de pintoresquismos y ensoñaciones más o menos auténticos, más o menos acusados, es característica romántica. El romanticismo descubre y admira arquitecturas ruinosas —casi siempre medievales— y las traslada al papel o al lienzo adobándolas de embrujo, de poesía dibujística. También descubre el traje popular, aunque tenga que arrancar de la figura del contrabandista o de la fiesta andaluza para llegar a las descripciones de tipo arqueológico, minuciosas, serenas, desapasionadas.

Los nombres se encadenan a lo largo del siglo XIX en variedad de fórmulas para perpetuar lo popular (17). Desde los precursores (José Ribelles y Joaquín Rodríguez Jiménez «El Panadero»); pasando por los costumbristas sevillanos (la dinastía de los Bécquer —José, Valeriano y Joaquín (18)—, Aguado Bejarano, Rodríguez de Guzmán etc.); los tan menospreciados en las esferas oficiales de su tiempo, los bravos e independientes goyescos (Elbo, Alenza, Eugenio Lucas, Lameyer, Pérez Rubio

RUIZ FUNES, Mariano: «El maestro Séiquer». Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia Año I, núm. 1. Murcia, 1922.

SIERRA, Dionisio: «Una interviú con el maestro Séiquer». Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia. Año I, núm. 1. Murcia, 1922.

SOBEJANO ALCAYNA, Andrés: «La obra pictórica de Alejandro Séiquer. Datos para un catálogo de sus producciones principales». Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia. Año I, núm. 2. Murcia, 1923.

(15) OLIVER, A.: «Medio siglo...», págs. 66-68.

(16) Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia, pág. 16.

(17) Balsa de la Vega, R.: «Los Bucolicos: La pintura de costumbre rurales en España». Barcelona, 1892.

CORREA CALDERÓN, E.: «Dibujantes de costumbres españolas». Rev. Arte Español, Madrid 1950.

(18) GESTOSO, J.: «Homenaje a Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer». Sevilla, 1916.

FRANCÉS, José: «Pintores de ayer: Valeriano Domínguez Bécquer y su vida romántica». Vell y Nou, Barcelona, 1920.

SANTOS TOROELLA, R.: «Valeriano Bécquer». Col. El arte y los artistas españoles desde 1800. Barcelona, 1948.

CARPINTERO, H.: «La España de Bécquer». Clavileño, 1950.

VECUE GOLDONI, A. y SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J.: «Tres salas del Museo Romántico: Catálogo». Madrid, 1921. (Biografías de «El Panadero», J. y V. Domínguez Bécquer y M. Cabral Bejarano).



o Angel Lizcano) (19); los cultivadores del cuadro de género, con Fortuny a la cabeza, y su seguidor José Jiménez Aranda (20); los pintores de escenas andaluzas como Gutiérrez de la Vega o José Denis Belgrano, y, por último, los cronistas gráficos de la anécdota callejera en la Villa y Corte: Vg. Ortego. El advenimiento del siglo XX no interrumpe esta llamada hacia los hombres e indumentarias de la España campesina y marinera. Ahí están en elocuente demostración los paneles de Sorolla para la Hispanic Society (21), los tipos madrileños de Solana (22) y alguno de los lienzos de López Mezquita, Eugenio Hermoso Salaverria, Anglada Camarasa, Zubiaurre, Viladrich Vilá, Gil Moreno, Romero de Torres, Eduardo Chicharro o Fernando Alvarez de Sotomayor (23).

(19) LÁINEZ ALCALÁ, Rafael: «El pintor Elbo en el Museo Romántico». Archivo Español de Arte. Madrid, 1940.

Idem: «El andalucismo del pintor Elbo». Archivo Español de Arte. Madrid, 1941.

MESONERO ROMANOS, M.: «Leonardo Alenza». Semanario Pintoresco Español. Madrid, 1848.

Idem, ídem: «Manual de Madrid». (Alenza). Madrid, 1854.

BARCIA, M. de: «Los dibujos de Alenza». Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid,

1903

PALENCIA, C.: «Leonardo Alenza». Colección Estrella. Madrid, s. a.

LAFON., P.: «Un discípulo de Goya, Eugenio Lucas». Revue de l'Art Ancien et Moderne. París, 1906.

BALSA DE LA VEGA, R.: «Eugenio Lucas». Madrid, 1911.

TORMO, E.: «Lucas, nuestro pequeño Goya». Rev. Arte Español. Madrid, 1912.

GAYÁ NUÑO, J. A.: «Eugenio Lucas». Col. El arte y los artistas españoles de 1800. Barcelona, 1948.

BOIX, F.: «Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador». Raza Española, 1919.

RAMÓN MÉLIDA, J.: «Goya y la pintura moderna...». Memoria de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1907.

(20) DAVILLIER, Barón: «Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance». París, 1875.

MASERAS, A. y FAGES DE CLIMENT, F.: «Fortuny. La mitad de una vida». Madrid, 1932.

MASERAS, A.: «El pintor Fortuny». Col. popular Barcino. Barcelona, 1938.

AYUNTAMIENTO DE REUS: «Centenario de Fortuny». Reus, 1939.

«CATÁLOGO de la Exposición Fortuny». Barcelona, 1940.

GIL FILLOL, L.: «Fortuny». Barcelona, 1952.

BLASCO, E.: «Mis contemporáneos. Semblanzas varias». (Jiménez Aranda). Madrid, 1886.

PANTORBA, B. de: «Jiménez Aranda. Ensayo biográfico crítico». Madrid, 1930.

Idem, ídem: «El arte de Jiménez Aranda (Conferencias)». Madrid, 1943.

(21) «CATALOGUE of Paintings by Joaquín Sorolla y Bastida exhibited by The Hispanic Society of América». Nueva York, 1909.

«A HISTORY of the Hispanic Society of América. Museum and Library. 1904-1054». Nueva York, 1945. Cap. VII, págs. 342-345, figs. 15, 19-20, 258-259 y 265.

PANTORBA, B. de: «Las regiones españolas pintadas por Sorolla». Rev. Arte Español. Madrid, 1950.

PANTORBA, B. de: «La vida y la obra de Joaquín Sorolla». Madrid, 1953.

«SOROLLA, 1863-1963. Casón del Buen Retiro. Catálogo de la Exposición conmemorativa del primer centenario de su nacimiento». Madrid, 1963.

(22) GUTIÉRREZ SOLANA, J.: «Madrid. Escenas y costumbres». Madrid, 1913.

Idem, ídem: «Madrid. Escenas y costumbres (segunda serie)». Madrid, 1918.

Idem, ídem: «Madrid callejero». Madrid, 1923.

BARBERÁN, Cecilio: «Artistas contemporáneos. Gutiérrez Solana». Madrid, 1933.

AYERBE, Iñigo: «El maestro José Gutiérrez Solana, amante de la calle». Diario «Informaciones». Madrid, 3-XI-1943.

AGUILERA, Emiliano, M.: «José Gutiérrez Solana. Aspectos de su vida, su obra y su arte». Barcelona, 1947.

(23) CONTRERAS, Juan, Marqués de Lozoya: «Resumen de la pintura española durante el



Murcia, tan identificada con su Huerta, en posesión de unas realidades cromáticas y plásticas de extraordinaria belleza al alcance de la mano, no podía quedar al margen de esta corriente. Una serie de pintores nacidos en su tierra se dejan llevar por ella. A la cabeza, un temperamento romántico cien por cien, músico, escritor, pintor, autodidacta y bohemio: Joaquín Rubio (1818-1866) y su cuadro: *Huertanas peinándose* (24). Su hijo, Adolfo Rubio y Sánchez (1841-1867), hará de los temas murcianos una especialidad: *El guarda de agua, Huertana, Una partida de malilla, Juego de bolos, El caliche* y varias pinturas más (25). Contemporáneo suyo es un murciano internacional: Luis Ruipérez (1832-1867). *La carreta, Un naranjero murciano* y una *Posada en Caravaca* son sus obras más representativas en esta especialidad (26). Tras ellos, Domingo Valdivieso (1830-1872) con su *Baile en la Huerta* (27); José María Sobejano (1852-1918), el discípulo aventajado, que con amor y buena técnica trató los asuntos vernáculos (*Mientras rule no es chamba, Dulce coloquio, El arriero, El aguador, Ahornando el pan*, etc.) (28); Antonio Gil Montejano (último tercio siglo XIX-primer tercio siglo XX) (*Tipo de la Huerta, El Viático en la Huerta, El amanecer*) (29); Manuel Picolo (ídem ídem) (*La buena ventura*) (30); José Alarcón († 1904) (*Pareja de huertanos*) (31); José Miguel Pastor (1857-1902) (*Huertana prendiéndose al pelo una flor*) (32); José María Sanz Fargas (último tercio s. XIX a primer tercio s. XX) (*Secando la hijuela*) (33), y, por último, Inocencio

reinado de Don Alfonso XIII». Capítulo XVII del t. V de su «Historia del Arte Hispánico». Barcelona, 1949; pág. 625 y sgtes.

LAFUENTE FERRARI, E.: «Medio siglo de pintura española». (En el libro colectivo «El alma de España»). Madrid, 1950.

GAYÁ NUÑO, Juan Antonio: «La pintura española del medio siglo». Barcelona, 1952.

(24) BAQUERO ALMANSA, Andrés: «Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos». Murcia, 1913; págs. 364-365.

(25) Idem, ídem: «Catálogo...»; págs. 391-392.

«MUSEO Provincial de Bellas Artes de Murcia. Catálogo de sus fondos y secciones». Murcia, 1923; págs. 39-40 (núm. 112).

(26) SOBEJANO ALCAYNA, Andrés: «Galería pictórica murciana. El pintor Luis Ruipérez». Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia, años VII y VIII, núms 7 y 7, 1928-1929. Murcia 1929.

BAQUERO ALMANSA, A.: «Catálogo...»; págs. 376-381.

(27) BAQUERO ALMANSA, A.: «Catálogo...»; págs. 385-387.

(28) GIL DE VICARIO, Luis: «El arte en Murcia al través del año 1926». Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia, año V, núm. 5, 1926. Murcia, 1927.

MUSEO Provincial. «Catálogo...»; págs. 44-45. (núms. 126 y 127).

SÁNCHEZ PICAZO, Pedro: «Memoria correspondiente al año 1925». Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes; año IV, núm. 4. Murcia, 1925.

OLIVER, A.: «Medio siglo...»; págs. 58-60.

(29) MUSEO Provincial. «Catálogo...». págs. 16-17; núms. 31 y 32

(30) Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia.

(31) Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. SÁNCHEZ PICAZO, P.: «Memoria... 1925». Bol. Mus. Prov. B. Artes de Murcia; año IV, núm. 4. Murcia, 1925.

(32) Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia.

(33) «Relación de las obras que han ingresado durante el año 1929 en este Museo Provincial



Medina Vera (1876-1918) (34) (*Fuensantica, Un día más, Bautizo en la huerta de Murcia, La paz de la aldea*) (35).

La pintura de Picazo (1863-1952), propiedad de D. Santiago Llorente Cuenca, es obra de la etapa madrileña del artista, la de aprendizaje y vida dura. Picazo marchó a Madrid allá por el año 1881 a cursar estudios en la Real Academia de San Fernando, pensionado unas veces por la Diputación y otras aceptando diversos empleos para poder continuarlos. Alumno aprovechado, mereció premios en las clases de Colorido, Dibujo, Composición y Paisaje. Ocho años después de firmar nuestro cuadro, en la Exposición Internacional celebrada en Murcia en 1900, obtuvo Medalla de Oro, en la Nacional de 1904, Mención Honorífica, y, de nuevo, en la de Murcia de 1908, otra de oro. Más adelante, afincado ya definitivamente en su tierra, se sucedieron los homenajes a su labor, que culminarían con el nombramiento de Director del Museo de Bellas Artes, el año 1922, de Miembro de número de la Academia de Alfonso X el Sabio y de Director del Museo Salzillo, al crearse éste (36).

de Bellas Artes, enriqueciendo sus colecciones». Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes; años VII y VIII, 1928-1929. Murcia, 1929.

(34) FRANCÉS, JOSÉ: «Artistas murcianos. Inocencio Medina Vera». Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia; núms. 11 y 12; años XI y XII; 1932 y 1933. Murcia, 1934.

OLIVER, A.: «Medio siglo...»; págs. 73-75. En la finca de Rosario de Santa Fe (Argentina), propiedad de su primo, el poeta, se conservan varias pinturas de Medina Vera con asuntos huertanos.

(35) Episódicamente, algunos pintores murcianos cuya principal producción estaba orientada hacia otros géneros, sintieron también la atracción del tema popular. Este es el caso de Obdulio Miralles (1867-1894), del que Baquero («Catálogo», página. 435) cita cuatro paneaux con otros tantos tipos de mujer murciana, realizados para el Casino de nuestra ciudad; de Manuel Arroyo (1854-1902) y su *Pescadora* (1892) en el Salón de Billar del mismo Centro (BAQUERO, «Catálogo», págs. 431-433); Germán Hernández Amores (1823-1894) y su *Alegoría de Murcia* para el friso del Salón de Conferencias del Congreso. (BAQUERO, «Catálogo», pág. 493); Lorenzo Dubois († 1899), que en la Exposición de Murcia de 1876, obtuvo Mención Honorífica por un cuadro de costumbres de la huerta. (BAQUERO, «Catálogo», págs. 428-429); o el mismo Alejandro Séiquer que en sus *Dos resignados* ambienta la escena a la manera costumbrista. El tema no ha fenecido entre nuestros contemporáneos. Baste recordar *La Huertana*, de José M.^o Almela, en el Museo Provincial de Bellas Artes, o *La Romería de la Fuensanta* con que el mismo artista concurreó a la Nacional de 1943. (OLIVER, «Medio siglo...», págs. 99-101). *La galera murciana*, de José Valenciano, colgada en Madrid en 1948. (OLIVER, «Medio siglo...», pág. 102), y también como última empresa de empeño, los huertanos de Pedro Flores, que se asoman desde la cúpula del santuario de Ntra. Sra. de la Fuensanta (1962). Artistas extraños a la tierra, llegados a ella muy enfermos y, lógicamente, con sus facultades de trabajo mermadas, no escaparon a esta atracción. Así ocurrió con Eduardo Rosales, que en 1872 pinta *El Naranjero de Algezares* o *La Venta de los novillos* (SOBEJANO ALCAYNA, A.: «La Virgen de la Fuensanta. Dibujo al lápiz para una estampa, por Eduardo Rosales». Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes, Año V, núm. 5, 1926. Murcia, 1927).

Por su singular interpretación «a lo clásico» del tema murciano debe mencionarse como corolario un dibujo a lápiz de José Pascual (1820-1866), que guarda el Museo Provincial de Bellas Artes. («Catálogo», núm. 303, pág. 80).

(36) MUSEO PROVINCIAL, «Catálogo...»; pág. 42.

OLIVER, A.: «Medio siglo...», págs. 61-62.

REYES, Raimundo de los: Diario «La Verdad», 19 enero 1952.



Muestra una figura femenina, sentada a la sombra de unos árboles, próxima a unas matas de rosal, que se afana en el adorno de una palma de Domingo de Ramos. Las manos de la mujer trabajan el remate de la palma. Viste blusa blanca, de manga corta —abullonada—, con mantoncillo blanco sobre los hombros y falda tobillera color carmín oscuro, sujeta a la cintura por una banda negra. Calza zapato escotado de charol con lazo de seda, también negro, que permite contemplar la blanca media. La cabeza de la figura, en sombra, acusa las filtraciones solares a través del ramaje, mediante pinceladas claras en la carnación de la nariz y la frente, en el pelo castaño y en la cinta amarilla, que con doble vuelta y mediante un agujón, sujeta el moño de la muchacha.

La factura es de toque impresionista y discreta cantidad de pasta. Las tonalidades conjugan, azules y blancos nacarados en los celajes; grises y sombras en los troncos de árbol; verdes limpios en la arboleda de fondo y en las hierbas y juncos de los términos medios; verdes y sepias manchados en el suelo del primer plano; azules y rosas oscuros en los pétalos de flor del macizo izquierdo. Composición muy simple en la que la figura sirve de eje de simetría. La mayor abundancia de masas en la zona izquierda la aligeran psicológicamente los amarillos de la palma seca al partir los oscuros. El efecto se refuerza con los tonos vivos de las flores.

Soporte comercial: tabla de 0,019 m. de espesor adelgazada por los bordes hasta alcanzar 0,008 m. y provista de tres travesaños para evitar resquebrajaduras o alabeos. Tanto en la travesía superior como en el centro de la tabla, aparece la huella entintada de un sello de caucho con el siguiente texto: «R. Hernández. Artículos para Bellas Artes. Marcos y molduras. Carrera S. Jerónimo. Madrid». También al reverso un «N 28», manuscrito en rojo e invertido. Mide la tabla: 0,878 m. de alto por 0,498 de largo.

La pintura está firmada y fechada en el borde inferior, casi a la altura del zapato de la obrera. La caligrafía del artista tan peculiar en sus P y S cuadradas y en su sencilla rúbrica, traza en dos líneas: «P. Sánchez Picazo/² Madrid (18)92».

Marco primitivo y dorado con roleos florales en relieve. (Lám. IV).

Su actual propietario, lo adquirió a una hija del coleccionista D. José Alegría, de Murcia, enamorado de los valores artísticos y bibliográficos locales, por el año 1952.



Palmaroli, el oratorio de D. Sebastián Servet y el Nazarenismo

D. Vicente Palmaroli y González (1834-1896), como muchos de sus contemporáneos, es difícil de encasillar dentro de una determinada tendencia pictórica, ya que los gustos de la época que le tocó vivir (37) le obligaron a enfrentarse con casi todos los géneros (38). Sin embargo, la crítica de arte, ateniéndose a los galardones que cosechó, en uno de ellos le ha venido incluyendo entre los componentes de la primera generación de los pintores de Historia. ¿Hasta qué punto es lícito tal clasificación? ¿Cuál era su auténtica vocación? ¿Qué criterio estético sigue en cada género y de qué técnica se vale para plasmarlo? Estos interrogantes referidos al cuadro de asunto religioso son los que vamos a intentar despejar con el análisis de los lienzos que adornaron una capilla privada a orillas del Segura.

La Asunción del oratorio de D. Sebastián Servet, está emparentada estrechamente con la manera de hacer de otro cuadro religioso del mismo autor: «El martirio de Santa Cristina» (39). Los paños, la disposición de la figura toda, acusa esa gran suavidad y cadencia, esa especial

(37) BERUETE y MORET, A.: «La pintura española en el siglo XIX». Madrid, 1926.

CONTRERAS, Juan de, Marqués de Lozoya: «La teoría de las artes plásticas en el siglo XIX». Madrid, 1940.

GARNELO y ALDA, J.: «El material y la factura en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX». Rev. «Por el Arte», tomo VII, 1913.

MADRAZO y LÓPEZ DE LA CALLE, M.: «La pintura española en los siglos XIX y XX». Madrid, 1945.

(38) Pintura de Historia (*El 3 de mayo de 1808* —Primera medalla en la Exposición Nacional de 1871; CAÑETE, Manuel: «La Exposición de Bellas Artes de 1871». La Ilustración Española y Americana, 1872—; *La Batalla de Tetuán de 4 de febrero de 1860*, *Doña Juana la Loca escuchando a tres músicos florentinos*; *Doña Blanca de Navarra*, etc.). Retrato (*La Infanta Isabel vestida de azul*, del Palacio Real; *Doña Inés de Blake*; *el Duque de Abrantes*; *Doña Concha Miramón de Duret*. «Catálogo de la Exposición Un siglo de Arte Español (1856-1956)». Madrid, 1956. págs. 197-199; el de Mr. E. Layard, etc.). Cuadrillo de género (*Interior de un salón del Palacio Real de Madrid*, *La Capilla Sixtina durante una función solemne*, *Gustos de una dama del tiempo de Carlos IV*, «*La buenaventura*», etc.). La decoración de interiores («*La Noche*», en una de las salas del Café Madrid. *Una alegoría de las Bellas Artes* para el Ateneo Científico y Literario de Madrid). El cuadro de tema popular (*Una italiana*; *Campesina de las inmediaciones de Nápoles*; *Una transiberiana*; *La pesca*; ¡*Madre mía!*). El cuadro religioso («*San Antonio*», colgado en la Exposición de Barcelona de 1888; *El Martirio de Santa Cristina*; *Santiago, Santa Isabel, San Francisco, San Pío V, Patronos de España, de los Reyes y del Pontífice Pío IX, intercediendo con San Ildefonso, santo tutelar del Príncipe de Asturias, para que le proteja y le guíe*, que consiguió medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1862). OSSORIO: «*Galería...*». PANTORBA: «*Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales...*».

(39) Reproducido por el Marqués de Lozoya en el t. V de su «*Historia del Arte Hispánico*». Barcelona, 1949, fig 408 (pág. 384). Compárese el pelo suelto de la figura sentada sobre la roca con el de la Virgen, o el de la existente a su espalda y el del ángel derecho de nuestro cuadro.



inclinación a las curvas cerradas, esa estilización simplificadora de forma y volumen, ese relegar el color a un plano secundario, que como ha señalado Lafuente (40) es característica de los puristas y en especial de los nazarenos. Para mí resulta evidente la utilización por parte de Palmaroli de las fórmulas, de las recetas, del nazarenismo en sus pinturas de asunto místico o litúrgico. Como es también clara la influencia de Rosales, su gran amigo, en sus cuadros de Historia y en alguno de sus retratos.

La sugestión que entre 1830 y 1840 ejerció el grupo de nazarenos alemanes establecidos en Roma, primero en la Vía Malta y después en el convento de San Isidoro, sobre nuestros pensionados, permanecía aún viva cuando en 1857 Palmaroli marcha a Italia en compañía de Rosales y de Luis Alvarez. Las normas de Johan Friedrich Overbeck se refuerzan con la contemplación directa de las obras de Perugino (41) y Rafael, los auténticos maestros que habían proporcionado los medios, las soluciones técnicas para poder materializar el credo estético esgrimido por Overbeck y sus seguidores, tanto por los alemanes (42) como por el grupo de nazarenos catalanes (43).

La atracción que siente Palmaroli hacia el nazarenismo en sus cuadros religiosos, es lógica, además, si consideramos su formación y sus largas temporadas en Italia (44). Discípulo del purista Madrazo, la sensibilidad de nuestro pintor tenía que estar predispuesta para la aceptación de unos postulados que como lenguaje artístico derivaban de la doctrina neo-

(40) LAFUENTE FERRARI, E.: «Breve Historia...», cuarta edición, pág. 468.

(41) Rosales escribe del pintor: «Ha conseguido lo más hermoso que puede conseguir un artista con sus obras: hablar al corazón del hombre».

(42) Peter von Cornelius (1783-1867); J. Schnorr von Carolsfeld (1794-1872); «Ludwig Richter (1803-188); Heinrich Maria Hess (1798-1883); Buonaventura Genelli (1798-1868). Joseph Führich (1800-1876); Wilhelm von Schadow (1789-1862); Wilhelm Keulbach (1805-1874), etc., etc., que extenderían el nuevo estilo por Düsseldorf, Munich, Dresden y Viena.

DELECLUZE: «Impressions romaines, 1823-24». Ed. Baschel, 1942.

NASSE: «Deutsche Maler der Frühromantik». Munich, 1924.

NEUSS, W.: «Das Wesen der Nazarenerkunst und ihre Bedeutung für die deutsche Kunst des 19 Jahrh. ds. Görresgesellschaft, I, 1928.

(43) Joaquín Espalter (1809-1880); Pelegrín Clavé (1811-1880); Francisco Cerdá (1814-1881); Claudio Lorenzale (1815-1889), como más importantes.

BERTRÁN DE AMAT, F.: «Del origen y doctrina de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en esta capital los señores don Manuel y don Pablo Milá y Fontanals y don Claudio Lorenzale». Barcelona, 1891.

CHIRICI PELLICER, A.: «Los nazarenos catalanes...». Anales y Boletín de los Museos de Barcelona, 1945.

(44) Primero, gracias a la serie de pensiones que disfrutó, concedidas por Isabel II. En 1863, después de permanecer un año en España, vuelve a Roma, residiendo temporadas en Florencia y Nápoles. En 1882 es elegido Director de la Academia Española en Roma, cargo en el que sustituye a Pradilla.



clásica, y sabido es que D. Federico había sido alumno predilecto de Ingres (45).

Los lienzos de la colección Servet son quizá los últimos de su producción. El techo está fechado en 1894 (Lám. V); el lienzo del retablo en 1895 (Lám. VI), un año antes de su muerte, precisamente en el que recibe el nombramiento de Director del Museo del Prado.

La pintura del primero muestra a los ojos del espectador una gran cruz que en escorzo violento e impecable semeja ascender hacia las alturas. Rodeándola, querubines sueltos o en grupos: Dos parejas, a la derecha de la cruz; dos aislados y una fila de cinco, a la izquierda de la misma. Por encima del Símbolo de Cristo cuatro querubines más completan un total de catorce. Según manifestación de sus propietarios, alguna de las angélicas cabezas son auténticos retratos infantiles para los que posaron los niños de la casa de D. Sebastián Servet, en especial los emplazados en la zona alta.

El colorido de la pintura armoniza con el del lienzo del retablo. Cruz amarillenta con sombras verde oliva; celajes azul celeste; nubes rosadas y grises; carnaciones delicadas en las cabecitas y gama de blancos en las alas de los querubines.

La tela cubría la totalidad del techo del oratorio y llevaba un ancho marco del que se ha prescindido en su emplazamiento actual (46). Son sus dimensiones: 2,23 m. de alto por 1,82 de largo. La firma del pintor «V. Palmaroli, 1894», aparece en el ángulo inferior izquierdo, trazada en negro.

La Asunción del retablo se ajusta a la iconografía tradicional y está dotada de una serena belleza que consigue el clasicismo del dibujo y la finura colorista. María, en el centro del lienzo, asciende al Cielo, entre nubes, llevada por dos ángeles. Cruza los brazos sobre el pecho, juntas las manos en oración, baja la mirada y con el cabello, largo y suelto, desplazado hacia la derecha, por encima del ángel, en recurso equilibrador de la composición.

La paleta reúne el castaño claro del pelo de Ntra. Sra., el azul en su manto, el rosa en su túnica y los blancos en el ropaje de los ángeles. Los celajes se obtienen con grisallas y amarillos.

Mide el lienzo 1,47 m. de alto por 0,85 de largo. El pintor signa y fecha el cuadro en el ángulo inferior derecho con negro: «V. Palmaroli,

(45) OCTAVIO PICÓN, J.: «D. Federico de Madrazo». Madrid, 1894.

MADRAZO, M. de: «Federico de Madrazo», 2 vols. Col. Estrella, s. a.

PANTORBA, Bernardino de: «Los Madrazo». Barcelona, 1947.

(46) Puede contemplarse en el techo de una de las habitaciones del piso de Doña Luisa Servet de Escudero, en Murcia, en la casa que hace esquina a la Plaza Circular de Alfonso X y a la Ronda Norte.

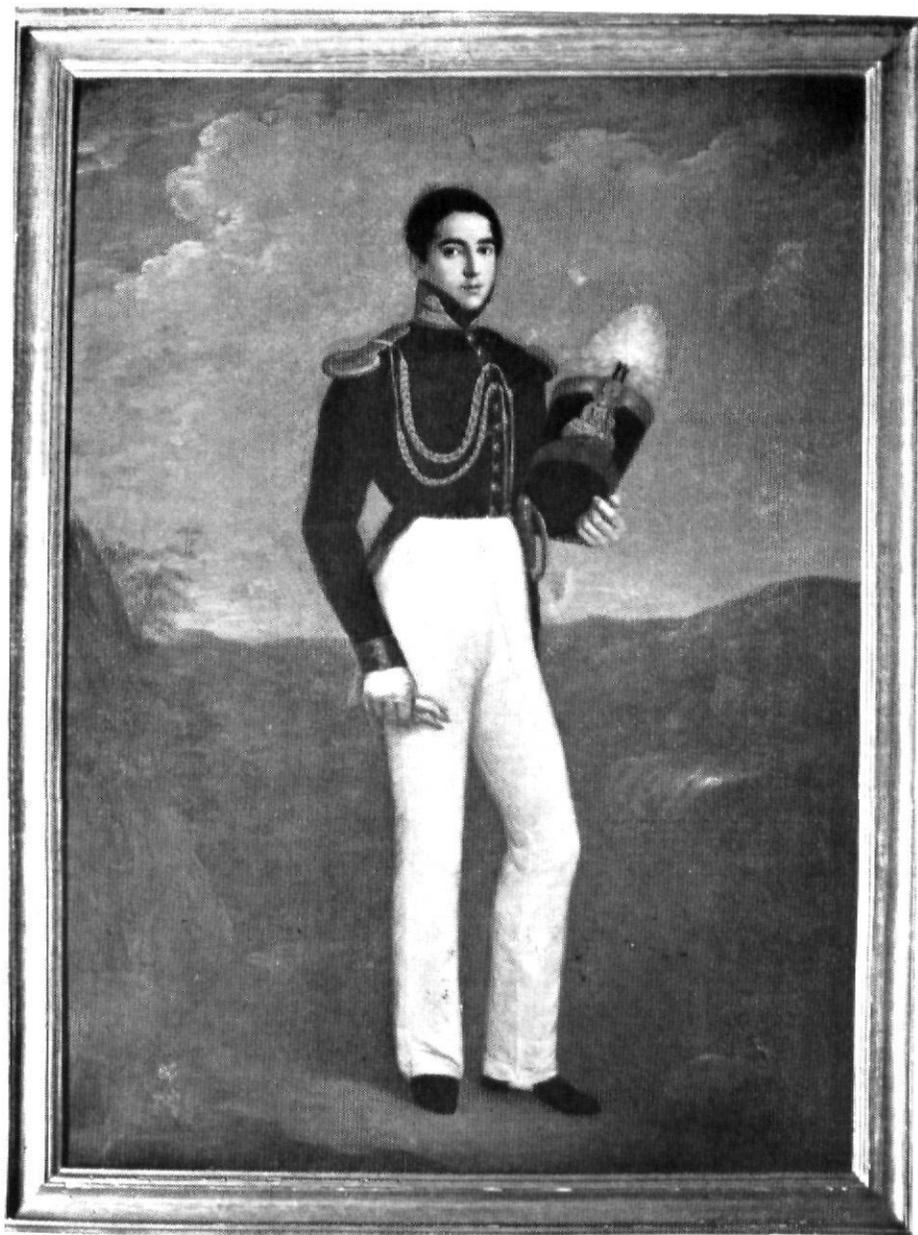


1895». En torno a los cabellos de María, bajo la aureola, existen huellas de un estado anterior. Tanto esta pintura como la del techo, están ejecutadas sobre soportes comerciales y resueltas con poca materia. Su conservación es excelente.

Primitivamente estuvieron colocadas en el susodicho oratorio de D. Sebastián Servet Brugarolas, en el núm. 58 (moderno) de la murciañísima calle de Platería. Tapizaban las paredes de este oratorio paños de raso a listas azul celeste, que cubrían desde la cornisa hasta el arrimadero de madera. El retablo y la mesa de altar, también de carpintería lucían el estilo pseudogótico de la época, tan prodigado entonces en templos y capillas (47).

(47) Se entregaron a la Congregación de Monjas Carmelitas del Puente Nuevo.





Lám. I.—MARIANO QUINTANILLA: Retrato de D. Gonzalo Martínez Fortún. 1838.
Prop. J. Cano Benavente. La Arboleja (Murcia).





Lam. II.—Cecilio Corro: Retratos de D.^a Dolores Girón Sánchez Ossorio y de D. José Viudes Gardoqui, 1842-1843. Prop. J. Cierva López, Pliego (Murcia)



Lám. III.—JOSÉ MARCELO CONTRERAS MUÑOZ: Miniatura-retrato de personaje desconocido. 1845. Prop. E. Gillman. Aguilas (Murcia)





Lám. IV.—PEDRO SÁNCHEZ PICAZO: «Adornando la palma», 1892 Prop. S. Llorente Cuenca. Murcia





Lám. V.—VICENTE PALMAROLI GONZÁLEZ: «ASUNCIÓN». Lienzo para el retablo del oratorio de D. Sebastián Servet. 1895. Prop. L. Servet Spottorno, Murcia





Lám. VI.—VICENTE PALMAROLI GONZÁLEZ: «La Santa Cruz», Techo del oratorio de D. Sebastián Seryet Brugarolas. 1894. Prop. L. Seryet Spoltorno, Murcia

