

PINTORES NEOCLASICOS COMPOSTELANOS

Enrique Fernández Castiñeiras

El manifiesto agotamiento al que había llegado la pintura española en las postrimerías de la Casa de los Austrias y comienzos de la de los Borbón fue tal que, como revela el hecho de estar totalmente desprovista de ideal artístico, va a llevar a la creación de una Academia que, bajo la advocación de San Fernando, impulsara y rigiese, a semejanza de las de Florencia, París y Roma, la enseñanza de las Bellas Artes, sometiendo a principios fijos e inmutables las diversas manifestaciones de la creación artística.

Las enseñanzas de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, fundada por Fernando VI en 1752, estuvieron inspiradas en un principio (1752-1763) en un pseudoclasicismo no exento de grandilocuentes reminiscencias barrocas de origen italiano o francés. Pronto, sin embargo, los preceptos y normas estéticas preconizadas por Johann Joachim Winckelmann en sus escritos y entusiástica y despóticamente defendidos por Antonio Rafael Mengs, aunque no podamos afirmar, como indica Xavier de Salas, "... si este fue quien, basado en sus estudios sobre la arqueología greco-romana, influyó en Mengs, o si fue la intuición de este la que dio origen a las valoraciones de ambos..." (1), influirán decisivamente en la formación de nuestros artistas, al desterrar, con su ferviente admiración por la escultura griega y su platónico concepto de la belleza ideal como noción intelectual de perfección, la deslumbrante brillantez del colorido de Juan Bautista Tiépolo y "... esa pintura huidiza sin efectos plásticos, donde la luz logra móviles reflejos, hasta producir un efecto ornamental..." (2) de Corrado Giaquinto, sustituyéndolos por un gélido neoclasicismo que, inspirado en falsos conceptos intelectuales y metafísicos, propugnaba el retorno a la Antigüedad, quizás en la seguridad de que esta segunda vuelta al mundo clásico sería ahora mucho mejor comprendido de lo que lo había sido 350 años atrás.

Este nuevo modo de hacer, que se inicia en nuestro país con la llegada al trono de Carlos III, podrá ser llevado a cabo gracias al "fenómeno" de la Ilustración. Toda una ideología que, en manos de una aristocracia que se siente orgullosa de poder secundar la voluntad de su monarca, de un buen número de prelados, que veían en el fomento de la agricultura, la industria, el comercio, las artes y las ciencias, una manera de socorrer a los desamparados, y a la escasa burguesía, va a llevar durante el último cuarto del siglo XVIII a la creación de las Sociedades Económicas de Amigos del País. Sociedades que, fomentadas por un monarca ilustrado y sus consejeros en el Gobierno, van a estar constituidas por lo que, como atinadamente señala Palma García, "... se ha denominado tercera generación de ilustrados españoles, cuyo epónimo fue el fiscal del Consejo de Castilla, don Pedro Rodríguez Campomanes..." (3).

(1) SALAS, Xavier de: "Antonio Rafael Mengs, 1728-1779". Ministerio de Cultura. Dirección General del patrimonio Artístico. Archivos, Museos. Museo del Prado. Madrid, 1980, p. 7.

(2) OTERO TUÑEZ, Ramón: "El Barroco Italiano". Santiago, 1364, p. 140.

(3) PALMA GARCIA, Dolores: Las escuelas patrióticas creadas por la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en el siglo XVIII". Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense. Madrid, 1984, V, pp. 37 y 38.

Esta es la generación del despotismo ilustrado, generación reformista que trató de llevar al terreno práctico toda la nueva ideología impresa en la obra de Campomanes: “Tratado de la regalía de amortización” y “Discurso sobre la adecuación popular de los artesanos y su fomento”, donde se plantea toda la problemática que constituye la meta esencial del reformismo ilustrado de Carlos III.

A imitación de la económica vasca, modelo de estas sociedades y que había surgido de manera autónoma gracias a la iniciativa del conde de Peñaflorida, y la Matritense, surgen en Galicia y a un mismo tiempo (4), la de Lugo, fundada en 1783 por el obispo Armaña, y la de Santiago. Sin embargo, de estas dos sociedades económicas, y desde el punto de vista de la labor artística por ellas desarrollada, merece destacarse tan sólo la de Santiago, pero, como su trayectoria revela, su verdadera influencia se hará ver en época tardía, a partir de 1834.

La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago surge al empeño de un reducido grupo de amigos: el canónigo Antonio Páramo Somoza, el racionero catedralicio Pedro Antonio Sánchez, el catedrático universitario Luis Marcelino Pereira y dos vecinos de la ciudad, Benigno Gil Lemus y Antonio Gil, quienes, como indica Fernández Casanova, no sólo en su nombre sino en el de otros gallegos residentes tanto en otras poblaciones gallegas como en Madrid, presentan el 15 de diciembre de 1783 el proyecto de constitución de la citada sociedad, mientras que su apertura tendrá lugar el 15 de febrero de 1784, y, con ello, la creación de una escuela de dibujo en la que se enseñaría teoría y práctica y cuya docencia estaría a cargo “... en el ramo del Dibujo... del S^r Dⁿ Manuel Arias Varela, Director general de la Escuela... el S^r Dⁿ Angel Piedra segundo Director de este ramo y el S^r Dⁿ Juan Bernardo del Rio, teniente Director, todos tres Socios de mérito, alternan gratuitam^{te} en las enseñanzas con Dⁿ Pedro Vidal tenientes Directores pensionados por la Sociedad...” (5).

Sin embargo, la Sociedad, que contaba con 402 socios, según los estatutos de 1787 (6), no conseguirá la estabilidad económica necesaria para hacer frente a las iniciativas surgidas y, así, a mediados de 1789 se ve sumida en tal decadencia que esta verá su extinción en 1790, permaneciendo así durante catorce años. Transcurridas estas fechas será cuando D. Pedro María de Cisneros, conde de Gimonde e ilustre prócer gallego, la tome bajo su protección, dándole una organización distinta a la años antes le había dado el gran pintor neoclásico gallego, aunque afincado en Madrid, Gregorio Ferro Requeijo, hecho que a decir de Pérez Costanti, tuvo lugar el 2 de febrero de 1805, según atestiguan las actas que, levantadas

(4) Al crearse la Económica de Santiago tomó el nombre genérico de Sociedad Económica de Amigos del País de Galicia, pero no pudo disfrutar mucho tiempo de tal honor ante la protesta de la lucense, ya que esta había surgido unos meses antes.

(5) Resumen de las Actas de la Sociedad Económica de Amigos del País del Reino de Galicia. Desde su establecimiento en 15-II-1784 hasta la junta general de 20-I-1785.

(6) FERNANDEZ CASANOVA, C.: en “La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX”. Sada, 1918; y “Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago”, Gran Enciclopedia Gallega, 1985, XXVI; los agrupa atendiendo a sus profesiones, lo que resulta muy significativo:

eclesiásticos y órdenes	127
títulos universitarios, cargos administrativos y otros de responsabilidad	106
sin especificación de oficios	75
militares	37
comercio	27
nobles	23
oficios artísticos	7

el 1 de novimebre de ese mismo año y el 20 de junio de 1806, suscriben el regidor compostelano, el ya mencionado canónigo Pedro Antonio Sánchez y el Conde. Actas que hoy son de imposible localización, ya que, como señala el citado historiador Pérez Costanti, la Sociedad Económica de Santiago "... no cuenta en su archivo documento alguno de valía de fecha anterior al año 1833..." (7).

Pero aquella escuela de dibujo que se había tenido que asentar en una casa de la Rúa Nueva, dada la total indiferencia del concejo compostelano que no aceptó los ambiciosos y laudables propósitos del Conde, comienza a ver su fin en 1808, justo cuando el Conde de Gimonde es elegido representante del reino de Galicia en el seno de la Junta Suprema Central, aunque su extinción total debió tener lugar a inicios de 1809, cuando la ciudad de Santiago fue invadida por las huestes napoleónicas. Habían sido profesores durante este corto período los arquitectos Melchor y Manuel de Prado y Ramón de Pérez Monroy, el pintor Plácido Fernández Arosa y el platero y grabador Luis Piedra.

En 1813 se vuelven a abrir las puertas de esta noble institución, pero la situación vuelve a ser crítica, y al año siguiente queda sumida en el olvido. En 1821 parece atisbarse una ligera posibilidad económica, muy probablemente al abrigo de las disposiciones de las cortes extraordinarias y la propia diputación, pero sólo se queda en eso, en una remota posibilidad. Habrá que esperar al año 1834 para que la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago se establezca de una manera definitiva, ya que prolongará su existencia a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX.

Con ello pretendemos resaltar que, hasta época tardía, no puede decirse que exista realmente en nuestra ciudad una de esas escuelas patrióticas de dibujo, que, al igual que en el resto de España, habían surgido al abrigo de las citadas sociedades económicas de amigos del país. Si a ello unimos que los nuevos credos estéticos, a pesar de los esfuerzos de Antonio Rafael Mengs, José Nicolás de Araza, Esteban de Arteaga, etc., no van a cuajar en nuestro país, como resalta Agueda Villar (8), por razones varias: fue un estilo que nunca se identificó con el carácter del pueblo español y, además, su aparición va a tener lugar cuando todavía triunfaba un estilo de honda raíz popular, el barroco; además, siempre se le vió relacionado con el nacimiento de la Revolución Francesa y, más tarde, como estilo del imperio napoleónico, con lo que en modo alguno podía ser tomado como ejemplo a imitar dadas las contínuas intromosiones de este país en la política española, y, por si todo esto fuera poco, nos encontramos con la presencia de Francisco de Goya, figura que eclipsará a todos los cultivadores de ese movimiento.

De ahí que, más que hablar de una pintura auténticamente neoclásica, tengamos que hacerlo de un estilo un tan eclético, ya que desde una óptica neoclásicista, no sólo la pintura gallega sino la pintura española en general, presenta durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, un panorama que, resumiéndolo, nos llevaría a calificarlo como un largo proceso de lenta maduración,

(7) PEREZ COSTANTI, Pablo: "Los Certámenes de la Sociedad Económica en sus primeros tiempos" en "Notas Viejas Galicianas". Vigo, 1927, III, p. 111.

(8) AGUEDA VILLAR, Mercedes: "Antonio Rafael Mengs: 1779-1979". El País, 4-III-1979, p. VI.

marcado por un idealismo de base teóricamente griega pero de una práctica ecléctica, entre manierista y barroca, para arribar después a un verdadero neoclasicismo tan fugaz como tardío.

La reacción de la nueva estética propugnada por Antonio Rafael Mengs, basada en un idealismo que tenía como soporte la noción de perfección y como meta la corrección de la naturaleza: "... el arte de la pintura es en general más cumplido y hermoso que la naturaleza mismo, porque junta las perfecciones que en ella están separadas..." (9), contra aquel estilo barroco que Milizia había calificado como "... la forma máxima de lo estrambótico, ... la peste del gusto..." (10), se produce en Galicia en época sorprendentemente temprana, prácticamente al mismo tiempo que tiene lugar su introducción en España, pues podemos considerar 1765 como el año de la aparición de la normativa clásica en nuestra tierra, fecha que viene determinada, como matiza Sobrino Manzanares, por dos acontecimientos significativos: "... la reestructuración de las obras de la fachada de la Azabachería de la catedral de Santiago y la aprobación del plan definitivo del barrio de la Magdalena, de El Ferrol..." (11), cuyo resultado no pudo ser otro que la realización de un trazado modélico en el que todo estaba previamente determinado.

PRIMERA GENERACION NEOCLASICA: CLASICISMO-ROCOCO

Le corresponde a los hombres nacidos en la década de 1730 iniciar el tránsito hacia un nuevo estilo, un clasicismo que todavía estaba por definir tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. La bandera de este nuevo credo va a ser enarbolada por los discípulos de Juan Antonio García de Bouzas, artista formado en Madrid y en concreto en el taller de Lucas Jordán, y el más importante pintor de la primera mitad del siglo XVIII gallego (12).

De la abundante pléyade de nombres: Juan Bernardo del Río, Juan Calvelo, Manuel Díaz, Gabriel Fernández, Manuel García, Benito Antonio Pazos, Varela Pimentel, etc., tan solo son merecedores de cierto relieve en la historia de la pintura gallega los nombres de Manuel Arias Varela, en primer lugar, y Manuel Landeira Bolaño, en segundo término, ya que todos los mencionados con anterioridad tuvieron como principal y casi única actividad, en el mejor de los casos, la de pintar y dorar retablos e imágenes.

MANUEL ARIAS VARELA (1730-1790).— Pintor del que es muy poco lo que se sabe. Pero, con todo, y tras una minuciosa consulta de los libros sacramentales de las distintas iglesias parroquiales de la ciudad, estamos en condiciones

(9) AZARA, José Nicolás de: "Obras de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey", Madrid, 1780, p. 41.

(10) MILIZIA: "Dizionario della Belle Arti del Disegno". Bassano, 1797, pp. 21 y 24.

(11) SOBRINO MANZANARES, M^a. L.: "La Edad Contemporánea" en "Historia del Arte Gallego". Madrid, 1982, p. 391.

(12) GARCIA IGLESIAS, José M.: "Juan Antonio Garía de Bouzas", en Gran Enciclopedia Gallega, XV.

"La pintura religiosa moderna en la archidiócesis compostelana".

Tesis de Licenciatura inédita.

"La pintura religiosa moderna en la diócesis de Mondoñedo-Ferrol".

Tesis de Licenciatura inédita.

de poder afirmar que no es natural de Santiago como tradicionalmente se viene diciendo, aunque también es cierto que debió de avencindarse en Compostela a muy temprana edad, bien por la precaria situación económica de su familia o bien para ingresar en el taller de Juan Antonio García de Bouzas, atraído por el renombre del gran pintor barroco gallego.

El primer testimonio de su actividad pictórico-decorativa lo constituye el contrato que firma en 1750 con la catedral compostelana, y por el que se compromete a "... dorar las dos Palmas y Pluma para las tres figuras dela fachada..." del Obradoiro a cambio de "... cinquenta rr^s V^{on} ..." (13). Ahora bien, la decoración que realiza en 1780 en la bóveda de la biblioteca de la sala capitular de la citada catedral y en la que utiliza únicamente dos tonos, el azul y el sanguina, es, sin lugar a dudas, su obra más significativa, aunque dista mucho de ser "... en su género de los mejor que se conoce en la ciudad...", como pretende Murguía (14) y de poder por ella clasificar a su autor "... como un pintor totalmente influido por el esteticismo neoclasicista..." (15). No obstante, es de justicia reconocer que estos frescos los "... creemos perfectamente construidos, de forma clara y según unos precisos cánones geométricos...", aunque, todavía, llamó más nuestra atención "... la interpretación de su valor simbólico..." (16), (lám. 1).

MANUEL LANDEIRA BOLAÑO (1736-1790).— Es el tercero de los hijos habidos en el matrimonio formado por Pedro Landeira de Castro y Antonia Bolaño García. Nace, en lo que parece ser un hogar muy modesto de la calle del Hórrero, el día 28 de Enero, según se atestigua en el folio número 371 del libro sacramental de bautismos del fondo parroquial de Santa Susana (17).

Landeira Bolaño es un artista que pasa totalmente desapercibido en el panorama pictórico compostelano dadas las escasas obras de él conocidas, o, a él atribuidas. Esto, y no su calidad artística, es lo que hace que prácticamente no se le haya dedicado más que unas contadas líneas y, cuando se hace, estas resultan extremadamente impersonales.

A pesar de ser mínima su obra, puede decirse que Landeira Bolaño es un hábil dibujante, aunque resulta un tanto duro en el trazado, hecho que pone de manifiesto tanto cuando realiza grabados, "retrato del arzobispo Juan de Sanclemente y Torquemada" para lo que presenta aceptables aptitudes, como cuando maneja los pinceles: óleos sobre tabla, "Jesús camino del Calvario" y "La erección de la Cruz", situados en los pedestales del monumental retablo que, para

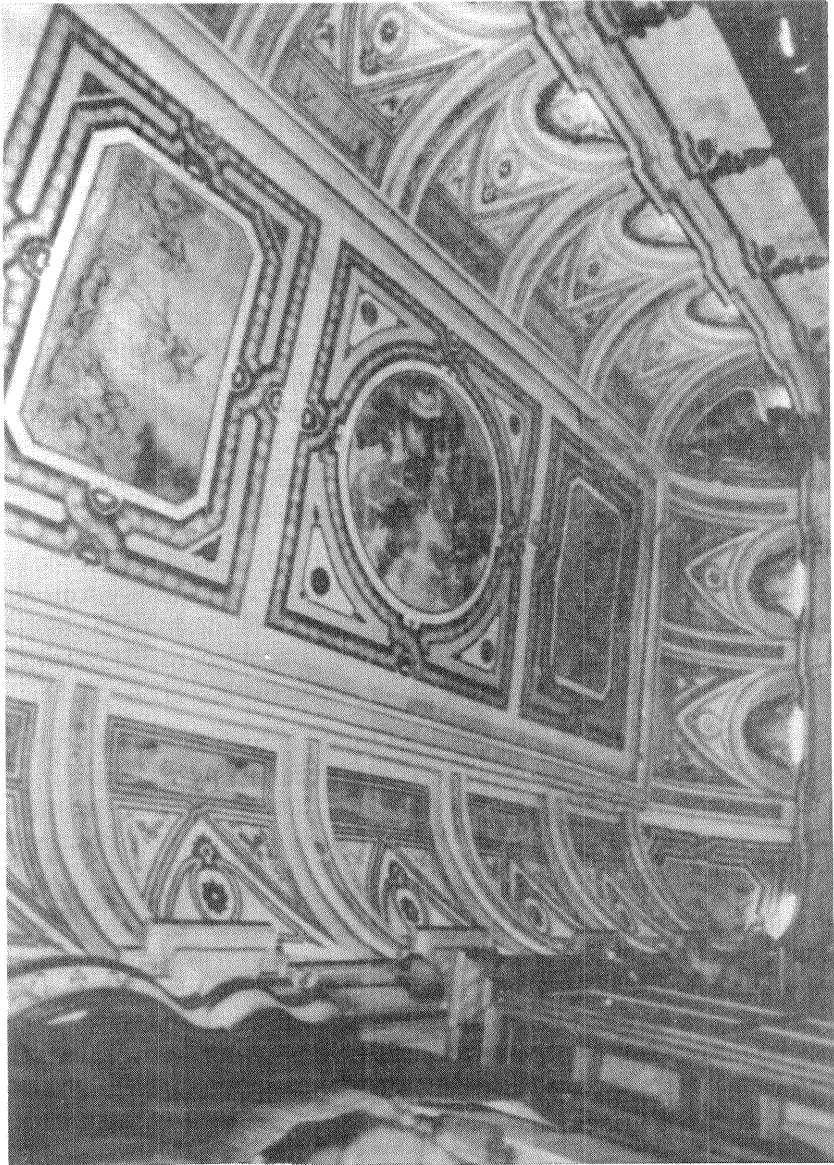
(13) Archivo de la Catedral de Santiago. Libro auxiliar de fábrica de 1750, fol. 67.

(14) MARTINEZ MURGUIA, Manuel: "El Arte en Santiago durante el siglo XVIII. Y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria". Madrid, 1884, p. 54.

(15) CHAMOSO LAMAS, Manuel: "Pintores compostelanos de los siglos XVIII y XIX" en "Homenaje a pintores compostelanos". La Coruña, 1981, p. 80.

(16) FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: "La Pintura Neoclásica y Romántica" en "Pintura". Gran Enciclopedia Gallega, XXV, p. 13.

(17) "En Veinte y ocho de henero del año de mill sieteze^{os}. y tr^a. y seis D^o Biz^o. Ares Vahamonde... Cura de S^o. Fructuoso, San Juan Bautista y S^{as} Sus^a. de la Ciu^d. de S^o. Baupitze aun niño aq^o. pusieron Manuel Joseph Luis et q^o, nacio en dho dia hijo lexmo de Pedro Landeyra y de Antonia Bolaño su mug^r. Vez^{os}. de S^{as}. Susana dea dentro barrio del orrio, fueron sus padrinos D. Manuel Quintela y D^a. Josepha quintela Vez^{os}. de S^{as}. Maria Salome... ". Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Fondo Parroquial de Santa Susana de Santiago. Libros sacramentales de bautizados (1720-1736). Número 3; fol. 371.



Lám. 1.- M. Arias Varela: Decoración de la bóveda de la antesala capítular de la Catedral de Santiago.

la actual iglesia de San Fructuoso, erige en 1771 Gregorio Fernández, siguiendo los planos realizados por Miguel Ferro Caaveiro, y sobre los que se asientan cuatro columnas pareadas de orden corintio y de un deficiente gusto, que flanquean una gran hornacina que cobija una Cruz, que lleva colgada de sus brazos la Sábana Santa, y un correcto grupo de la Virgen de las Angustias con su Hijo en brazos.

Claro que ambos óleos, integrados plenamente dentro de la normativa del barroco, han perdido gran parte de los valores de los que habían disfrutado en su origen, dado que hubieron de ser restaurados en 1860 por José Garabal Louzao, por expreso encargo del administrador del Hospital Real don José Varela Montes (18), además de haber padecido, como señala Murguía, "... muerte y pasión a manos de los monaguillos que apagaban contra dichas tablas las velas que ardían durante las misas que se celebraban en el citado altar..." (19).

En el momento cúlmen de las contradicciones estéticas, no sólo por esa actitud filosófica vacilante entre racionalismo e idealismo, sino también porque los propósitos artísticos de ese momento estaban dominados por dos corrientes contradictorias que tan pronto se acercaban a una concepción severamente clasicista como a otra desenfundadamente pictórica, se desarrolla la existencia de una de las figuras más transcendentales de la historia del arte gallego, GREGORIO FERRO REQUEIJO (1742-1812). No obstante, su incidencia será mínima en nuestra pintura, dado el alejamiento que sostuvo con su tierra natal, pues, incluso, cuando contrajo matrimonio no abandona la capital de España: "En veinte y cuatro de Diciembre, año de mil setecientos setenta y cinco, yo el D^o Dⁿ Vicente Vázquez García R^o Cura propio de la Parroquia de Sⁿ Juan Apostol de esta Ciudad de Santiago... asisti al Matrimonio, que por palabras de presente y mutuos consentimientos exteriorm^{te} manifestados contrajo Dⁿ Gregorio Ferro Requeijo Soltero residente en la Villa y Corte de Madrid, y natural de la frâ de Sta Maria de Lamas de este Arzobispado de Santiago, y en su nombre lo hizo como Apoderado suyo Dⁿ Gregorio de la Granja, con D^a Maria Benita de Castro..." (20).

Gregorio Ferro nace en Santa María de Lamas, Boqueijón, distante unos diez kilómetros de Santiago (21), ciudad en la que precisamente se iniciará en el manejo de los pinceles, ayudado por los monjes de San Martín Pinario. Desde aquí, se trasladará a Madrid, donde ayudado por su paisano y gran escultor, Felipe de Castro, ingresará en la Academia de San Fernando, 1759, en la que irá ascendiendo peldaños y obteniendo todo tipo de galardones, incluso el de director general, 1804, tras haber triunfado sobre el inmortal Goya por veintinueve votos contra ocho.

Seducido por el gélido academicismo de Antonio Rafael Mengs, Ferro va a ir paulatinamente olvidando las enseñanzas que en su juventud había recibido de sus primeros maestros, Corrado Giaquinto y Juan Bautista Tiépolo, ambos

(18) Archivo Histórico de la Universidad. Fondos del Hospital Real de Santiago: Sección de Cuentas; legajo 492, fecha 1845-1868; s/f.

(19) MARTINEZ MURGUIA, Manuel: Op. cit., p. 49.

(20) Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Fondos de la Iglesia Parroquial de San Juan Apóstol de Santiago. Serie: Libros Sacramentales de Matrimonios (1752-1800), n^o 17, fols. 153 v. y 154.

(21) Archivo Parroquial de Santa María de Lamas, Boqueijón. Libro Sacramental de Bautizados, n^o 1, fol. 106.

educados en los postreros fulgores del manierismo barroco de la pintura italiana. De ahí que, como en otros artistas de su tiempo sojuzgados por las doctrinas estéticas de Antonio R. Mengs, ese tránsito del barroquismo de Giaquinto y de Tiépolo al frío neoclasicismo de Winckelmann no se logre plenamente. Por ello su pintura, mezcla de barroquismo y academicismo, va a resultar injustamente menospreciada, basta recordar que Tintelnot va a definir a nuestro paisano como un "... pintor mediocre carente de todo valor e interés, a no ser por la rivalidad que sostuvo con Goya..." (22), o Murguía que califica a su obra de "... lamida, de poco brío y menos relieve..." (23). Por el contrario, otros autores llegan a encumbrarlo a las cimas más altas que imaginar se pueda, este es el caso de J. M. Gil, que llega a decir que "... reúne a la composición del gran Rafael el colorido aéreo de Velázquez..." (24), o Vesteiro Torres, que va todavía más allá cuando afirma que "... sus cuadros recuerdan por el dibujo los de Holbein, por el colorido los de Velázquez, por la filosofía los de Mengs..." (25).

Sin llegar a tales extremos, hemos de reconocer que el crédito artístico de nuestro paisano no puede ponerse en duda, tanto por lo que nos ha legado, muy poco comparado con lo realizado, como por la aceptación que tuvo en su tiempo. Así, en virtud de la real orden de 20 de julio de 1781, se le encomendaba a Gregorio Ferro, en clara competición con Mariano Salvador Maella, Zacarías González Velázquez, Francisco Bayeu, Andrés de la Calleja, José del Castillo y Francisco de Goya, los siete pintores más importantes del censo artístico madrileño, la ejecución del cuadro que representando a San José abrazando al Niño Jesús en tanto la Virgen, acompañada de dos ángeles, arregla la cuna, decoraría una de las siete capillas del templo conventual madrileño de San Francisco el Grande, "el mayor empeño en la pintura que se ha ofrecido en Madrid", como manifestaba el mismo Goya en la correspondencia que mantenía con su fraternal amigo Martín Zapater. Pinturas que, sin embargo, no presentarían la calidad que de aquellos pinceles cabía esperar, aunque, por elocuente, creemos necesario resaltar el comentario que el día cuatro de diciembre de 1784, cuando es inaugurado el gran templo madrileño, dedica a su ornamentación el conde de Floridablanca: "... los cuadros no han sido gran cosa, bien que los de estos (se refiere a los de Goya, Castillo y Gregorio Ferro) son los menos malos...".

En el hacer del pintor compostelano se advierte claramente el notorio influjo de Mengs, no en valde fue su discípulo más fiel, pero no menos cierto es, también, que tanto por su correcto dibujo como por la indiscutible perfección de su técnica y el singular acierto de su composición, no exenta, sin embargo, del amaneramiento propio de aquella época, su producción constituye uno de los más bellos conjuntos de nuestra pintura de finales del siglo XVIII y primer tercio del XIX, basta citar dos de las obras que en 1808 realiza Ferro para la Catedral de Santiago y que hoy cuelgan de la pared norte de su sacristía: el "San Jorge y el dragón", y, sobre todo, el de "La Anunciación" (lám. 2), obra, esta, estrechamente vinculada

(22) TINTELNOT, H.: "Historia del Arte Universal". Bilbao, s/a, XV, p. 106.

(23) MARTINEZ MURGUIA, Manuel: Op. cit.; 214.

(24) GIL, J. M.: "La Catedral de Santiago". Seminario Pintoresco Español, 1839, p. 363.

(25) VESTEIRO TORRES, Teodosio: "Galería de gallegos ilustres". Buenos Aires, 1955, II, p. 119.



Lám. 2.— M. Gregorio Ferro: “La Anunciación” (Sacristía de la Catedral de Santiago).

a la que años atrás había realizado Mengs y que hoy guardan el Museo de Viena y el Palacio Real de Madrid. Pero, no podemos ni debemos dejar pasar por alto, ya que en esto estriba precisamente mucho del mérito artístico de Gregorio Ferro, que, a pesar de estar esta obra inspirada en las ya citadas de su maestro, nuestro paisano se escapa de la rígida, fría, amanerada y peculiar normativa neoclásica impuesta, para dotar a sus pinceles de una ligereza, de una atmósfera respirable, de un esfumado, de una serenidad y dulzura, etc., tan lejanas de aquella racionalizada pintura, tan en boga entonces, como próximas al hacer de Murillo.

Esta manera de componer va a ser una constante en sus obras, así, reiteradamente, veremos como se pone de manifiesto "... la blandura de las sombras, la dulzura de sus figuras, esa amable... gracia carente de problemas con una cierta tendencia a los éxtasis, que parecen sugeridos por un embeleso musical, ese rimar los mantos disolviendo los ángulos de los pliegues en curvas que se funden melódicamente con los vientos siderales..." (26).

Los lienzos de "La Anunciación" y de "San Jorge y el dragón" estaban pensados para dos retablos de orden corintio, proyectados y nunca realizados, que serían colocados a ambos lados de la capilla del Salvador y en los que irían "... sendas parejas de ángeles de Giraldo Bergaz, que no llegaron a realizarse, y que deberían de sostener las dos medallas, también pintadas por Ferro y ahora en la antecámara de la capilla de las Reliquias. Representan la Visitación de la Virgen a Santa Isabel y el sueño de San José, de acuerdo con fórmulas derivables de similares composiciones de Maratta y Vouet, que también inspiraron obras juveniles de Goya. Aparte sus indudables valores pictóricos ofrecen el interés de conjugar orgánicamente una iconografía mariana en torno a la antigua imagen de la Soledad, que seguiría presidiendo como antes el entorno del trascoro catedralicio hasta asimilar temas ajenos como el de San Jorge, que se pone en clara relación con la escena superior del Sueño, magnificando así el papel de custodio del esposo de María..." (27).

Menos interés va a mostrar por el retrato, bien por haberse perdido u olvidado en los desvanes de las viejas mansiones o, tal vez, por la falta de encargos que le obligasen a consagrarse a su ejecución. Lo que en modo alguno puede admitirse es esa afirmación tajante de "... no conocer ningún retrato debido al pincel de Ferro..." (28). Es cierto que el universo pictórico de este pintor se dirige fundamentalmente a la plasmación de la temática religiosa, lo que le convierte en una especie de misionero que tratase de evangelizar a través de sus lienzos y pinceles, pero, no menos cierto es que no cultivase esta modalidad pictórica (29), y, en determinados casos hasta con acierto, "retrato del escultor Felipe de Castro", en el que hace gala de una paleta de grises azulados que nos traen claras evocaciones de los grandes maestros del barroco hispano, tonalidades que "... habían sido

(26) FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: "Gregorio Ferro" en Gran Enciclopedia Gallega, XII, p. 166.

(27) OTERO TUÑEZ, Ramón: "La Edad Contemporánea" en "La Catedral de Santiago de Compostela". Barcelona, 1977, p. 338.

(28) IGLESIA, Ramón: "Gregorio Ferro. Apuntes para su biografía". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXXV, Madrid, 1927, p. 312.

(29) FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: "Gregorio Ferro, pintor de retratos". II Coloquio Galaico-Minhoto". Abril, 1984, p. 31-44.

codificadas a lo largo de las últimas centurias con la utilización del «espejo de Claude» (un espejo incurvado con una superficie tonalizada y que se suponía cumplía la misma función que la fotografía en blanco y negro cumple para nosotros, la de reducir la variedad del mundo visible a gradaciones tonales” (30), (lám. 3).

El lienzo, que se encuentra en la Sala de Juntas de la Facultad de Geografía e Historia de nuestra Universidad, le es encargado por su claustro como agradecimiento por la concesión que el escultor noyés le hizo de su biblioteca, “... legar cómo desde luego lega y manda toda la Librería con la que al presente se halla a la Universidad de la Ciudad de Santiago para que disponga de ella como le parezca y pueda servir de utilidad al público cuya librería se le entregue inmediatamente que se verifique su fallecimiento... (31), en el año 1790, así en el claustro del día 26 de junio de dicho año se acuerda le sean entregados “... al agente De Madrid don Pantaleon Paz p^r. importe De q^{ta}. De gastos en la expedición de Retrato trescientos quarenta y q^{ta}. r^s con ocho maravedis...” (32).

Nuestro pintor sorprende a Felipe de Castro en su taller, rodeado de bocetos y de herramientas, y lo representa de pie, hasta cerca de las rodillas, continuando así la moda del retrato íntimo rococó, y, siguiendo todavía postulados antiguos, nos lo muestra en posición de tres cuartos, ante el busto del padre Sarmiento, este pormenor nos llevaría a asentar el lienzo en 1775, es decir, cuando Felipe de Castro contaba con 64 años y cuando la muerte ya estaba muy próxima, pues, como señala Claude Bedat, no fue el maestro, sino su discípulo Manuel Alvarez el que finalizaría el busto, y llevando un libro en una de sus manos, sin lugar a dudas el fragmento más débil de la obra. “... Estamos entonces ante la representación, una de las primeras del arte español, del artista intelectual o del artista filósofo, pues en estos momentos ambas palabras poseen un significado análogo y, precisamente por estas mismas fechas, el ilustrado español Azara define a Mengs como un pintor-filósofo o en la propia Academia de San Fernando se están repitiendo constantemente, en los discursos...” con ello lo único que se pretendía, como ya apuntó el profesor inglés Nigel Glendinning, era “... reafirmar el status social del artista en cuanto a hombre libre, en el siglo XVIII tardío...” (33).

Segunda generación neoclásica: NEOCLASICISMO ACADÉMICISTA O CLASICISMO OFICIAL

Está constituido este segundo momento neoclásico por la generación nacida en la década de los sesenta. Un período extremadamente duro dadas las graves circunstancias por las que atraviesa Galicia, y Santiago en particular, y que alcanza su cenit con la terrible hambre que asoló y afligió a todo este rincón del noroeste peninsular durante los años de 1768 y 1769.

(30) LOPEZ VAZQUEZ, José M.: “Pintores compostelanos” en “Homenaje a pintores compostelanos”. La Coruña, 1981, p. 23.

(31) BEDAT, Claude: “El escultor Felipe de Castro”. Cuadernos de Estudios Gallegos, Anejo XX, p. 44.

(32) Archivo Histórico de la Universidad. Libro de libranzas de la Universidad, 1751-1815 libro 5º, fol. 24.

(33) LOPEZ VAZQUEZ, José M.: Op. cit., p. 23.



Lám. 3.- Gregorio Ferro: Retrato de Felipe de Castro (Facultad de Geografía e Historia).

A pesar de que los precedentes de tal deficiencia se hacen ya palpables con los inicios del 1760, la situación se hará realmente insostenible en 1765 al resultar las cosechas tremendamente escasas, como pone de manifiesto López Ferreiro: "... en 18 de Junio el Cabildo (compostelano) se había visto obligado á mandar repartir 15.000 ferrados de granos entre los pobres de sus tenencias; más, en el año 1768, la carestía llegó a tal extremo, que la subsistencia se hacía imposible en Galicia á la mayor parte de los habitantes... El ferrado de maiz, que solía venderse á cinco y á seis reales, llegó á venderse a veinte y veinticuatro reales; y á este tenor los demás granos... Dos clases de menestrosos hubo en aquel tiempo, la de las personas acomodadas, cuyos recursos no bastaban para adquirir á tan altos precios lo que necesitaban para la vida; y la de los indigentes, que aunque en tiempos normales cogiesen pan para el año, en aquel de 1768, en que, efecto de tormentosas y persistentes lluvias, las cosechas habían sido nulas, no podían tener otra perspectiva que la de una fatal y espantosa miseria... Por todo esto..., ideó el Arzobispo con el Cabildo envír á Francia un comisionado (el racionero Domingo Pérez Correa) con el encargo de emplear por de pronto hasta 8.000 doblones... lo que permite a dicho comisionado enviar, con la ayuda de 8.000 nuevos doblones, nada menos que dieciocho buques... que desembarcaron en el puerto de Carril 71,783 concas de maiz, 1.522 busos de centeno y 56 concas de cabada... "; claro que, y a pesar de todo este esfuerzo, muy poco es lo que se consigue ya que las necesidades son inmensas e ineludibles como pone de manifiesto el hecho de que "... Santiago estaba inundado de mendigos, que acudían en tropel á nuestra ciudad para no morir de hambre... " (34).

Pero, por si el hambre no fuese suficiente calamidad, he aquí que aparece la peste, que, aunque no fue tan mortífera como en ocasiones anteriores, es elemento a tener muy en cuenta en estos momentos.

Contenida la epidemia, y empezando la población a tener lo necesario para su subsistencia, Compostela, a fines de siglo, vuelve a coger tímidamente su ritmo de vida y será entonces cuando vuelvan a levantarse importantes construcciones, como la Capilla de la Comunión de la basílica santiaguesa, también llamada de don Lope, y las iglesias de San Benito del Campo, Santa María del Camino y la Capilla General de Animas, y a terminarse otras cuyas obras habían ido languideciendo sin haber alcanzado su fin, tal es el caso de la capilla de las Angustias, hoy iglesia parroquial de San Fructuoso, que se había iniciado en 1754 según los planos de Lucas Ferro Caaveiro. Pero este no es el panorama que presenta el resto de la arquitectura gallega, ya que, como resalta Alfredo Vigo Trasancos, la ciudad de Ferrol, que con Santiago, constituye el centro neurálgico del arte del período en que nos centramos, y que había sido "... hasta entonces asiento de la más costosa empresa borbónica, cae en picado y conoce uno de los períodos más tristes de su historia; y no era mucho mejor la situación de las restantes ciudades gallegas... " (35), ya que las obras que se realizan llegan lamentablemente a degenerar

(34) LOPEZ FERREIRO, Antonio: "Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela". Santiago, 1908, X, pp. 127-128, 134 y 137.

(35) VIGO TRASANCOS, Alfredo: "Neoclasicismo", en Gran Enciclopedia Gallega, XXII, p. 168.

en pobres muestras carentes de carácter y personalidad, como ocurre con el Archivo de Galicia y la Casa Consistorial, en Betanzos; el Real Consulado del Mar, en La Coruña, etc.

En este período nuestra pintura neoclásica debería alcanzar su madurez, ya que, no en valde y durante el reinado de Fernando VII, será cuando alcance en nuestro país esta manifestación artística su pleno apogeo. Y, sin embargo, volveremos a encontrarnos con una pintura ecléctica, que sigue participando de las mismas fórmulas que ya habíamos encontrado en la pintura de Gregorio Ferro, aunque en esta ocasión, representada por el hacer del más prolífico pintor neoclásico gallego, Fernández Arosa, va a sustituir la influencia italiana por las reminiscencias del arte francés.

PLACIDO ANTONIO FERNÁNDEZ AROSA (1760-1832).— Nace en la calle de la Cuesta Nueva el día 15 de enero de 1760, según figura en el libro de bautismos del templo parroquial de San Juan Apóstol (36). Fueron sus padres Andrés Fernández Montero, artista local de muy escasa significación, y Magdalena de Arosa. Y será, precisamente de su progenitor, conocido en el ambiente santiagués con el sobrenombre de “Ollos mouros”, de quien hereda sus aficiones artísticas y quien lo introduzca en los senderos del arte —padre y abuelo, “Guinchote”, habían sido escultores, aunque ambos con muy poca fortuna y dotados de menos habilidad.

Fernández Arosa ha sido el pintor más celebrado de la ciudad, hasta el extremo de ser llamado, y designado en la inmensa mayoría de los contratos, con el nombre de pintor académico. Término que no está utilizado correctamente, ya que su estancia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando será muy breve, apenas unos ocho meses, pero todavía de mayor interés resulta el hecho de que tal contacto se realiza cuando contaba con treinta y cuatro años, exactamente tiene lugar su ingreso en la mencionada institución el 27 de abril de 1794, con ello queremos resaltar que dicha estancia no pudo significar tanto como algunos autores pretenden (37), a lo sumo, como ya en alguna ocasión hemos dicho (38), le serviría para adquirir un tímido barniz y esa facilidad que le caracteriza para sacarse de encima los encargos y las posibles láminas o grabados que traería consigo y que frecuentemente se verán reflejados en sus obras más representativas; también es cierto que Fernández Arosa, bien pudo haber empleado esa aureola de pintor académico para atraerse los encargos de los representantes eclesiásticos y así, al menos por el número de obras, convertirse en el gran exponente del neoclasicismo gallego.

Su vuelta a Compostela coincide con un cierto auge en la ciudad, lo que le permite al pintor poner sus pinceles al servicio de las más importantes fábricas santiaguesas: San Francisco, Capilla General de Animas, San Agustín, San Benito del Campo, etc. . Y será con esta última iglesia, precisamente, con la que inicie su ingente producción, y donde ya nos pone de manifiesto su desigual forma de hacer, así frente al “San Benito en oración” (lám. 4), obra realmente digna, nos

(36) Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Fondo parroquial de San Juan Apóstol. Serie libros sacramentales de bautismos (1747-1780), n° 5, fol 246.

(37) MARTINEZ MURGUIA, Manuel: Op. cit., p. 207, y CONSUELO BOUZAS, José: “Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX”. Santiago, 1932, p. 298.

(38) FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: “Plácido Antonio Fernández Arosa”, en Gran Enciclopedia Gallega XII.



Lám. 4.– Plácido Fdez Arosa: San Benito en oración (Iglesia de San Benito del Campo).

ofrece en la "Imposición de la casulla a San Ildefonso" un artificioso concepto de la composición, donde las figuras están exentas, totalmente aisladas unas de otras, con una imprimación pobre y una perspectiva todavía más paupérrima.

La iglesia de San Benito del Campo, pequeña joya de la arquitectura neoclásica gallega, es la primera construcción y la obra más representativa del también santiagués Melchor de Prado y Mariño (1770-1834), arquitecto, escultor y grabador, (39), y figura que encarna el verdadero espíritu del Neoclasicismo, y cuya producción artística nos es perfectamente conocida merced a los autorizados estudios realizados por el profesor Otero Túñez.

La iglesia es erigida en 1795 gracias al empeño y entusiasmo de su entonces párroco, Manuel de Chantre y Torre (40), y a la que, recogiendo las consideraciones que hace Vigo Trasancos, tenemos que decir que su autor sabe sacarle la máxima jugosidad, al proyectarla como un todo exento despegado de las edificaciones circundantes, hecho que viene dado por disponer el edificio en un lugar central, presidiendo el eje rector de la plaza de Cervantes, también llamada de San Benito, y, por consiguiente, capaz de ser valorada exteriormente en toda su integridad (fig. 1). Pero, sin ningún género de dudas, sus mejores valores van a venir dados "... tanto en lo ajustado y sintético de su planta rectangular (fig. 2) de una nave abovedada, profunda capilla mayor absidal y espaciosa sacristía, en su mensurable y claro espacio interior que articulado con recias y lisas pilastras, consigue transmitirnos una gran unitariedad, como en su descarnada fachada exterior que, libre de órdenes y de ornamentación, resplandece recreada en su simple y vitruviana sinceridad parietal..." (41).

Fernández Arosa al realizar la ornamentación pictórica de este templo (lám. 5) va a poner en sus pinceles todo su saber y, así, dotar de una importante aportación al campo pictórico compostelano, en particular, y a la historia de la pintura gallega, en general. En él, el pintor, o el autor de este programa, nos presenta toda una iconografía que gira entorno a María, a una María que simboliza a la Iglesia. Identificación que por otra parte nada debe de extrañar, basta para ello recordar uno de los pensamientos de Gerson sobre la Virgen recogida por Santiago Sebastián en "Iconografía e iconología en el Arte de Aragón": "... Tú eres el cuello de la Iglesia, inmaculado y firmísimo como torre de marfil y suavísimo como vino. Tú juntas con la cabeza, Cristo, tu Hijo, a los miembros todos de la Iglesia; Tú sustentas, Tú recibes la primera y derramas la bebida vital; Tú aspiras y respiras por todo el cuerpo de la Iglesia..." (42). Claro que dicho conjunto hoy

(39) "Q^a forzada ésta (la Cofradía) a igualar el piso de entrada del templo y a preservar la de usos indecentes, pensó construir un atrio dentro de los límites de su adquisición y este fin encargó el plano al Arquitecto Acad^o. de Mérito D^o. Melchor del Prado y Mariño, el qual con arreglo a las leyes municipales del pueblo, fue presentado a aquel Ayuntamiento; ... Vistos detenidamente^{te} p^r la Junta los dos planos de Prado y Mariño los halló con el debido arreglo a los preceptos del arte, sin faltas a la buena policía, advirtiéndole haber quedado mejorado al público p^r la mayor extensión que resulta sp^a a la calle fronteriza a la fachada de dicha capilla, con respecto a la que tenía antes de q^e se hallaron las casas adqueridas por la Cofradía a su costa; p^r lo q^e fue de parecer q^e debe aprobarse el proyecto en todas sus partes..." OTERO TUÑEZ, Ramón: "Melchor de Prado y la Academia de San Fernando". Cuadernos de Estudios Gallegos, XXIV, Santiago, 1969, pp. 133 y 134.

(40) Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Legajo 1250, serie: Templos religiosos, obras de construcción y reparación de templos". mazo 8, s/f.

(41) VIGO TRASANCOS, Alfredo: "Melchor de Prado y Mariño". Gran Enciclopedia Gallega, XXV, p. 203.

(42) SEBASTIAN LOPEZ, Santiago: "Iconografía en el arte de Aragón". Zaragoza, 1980, p. 97.

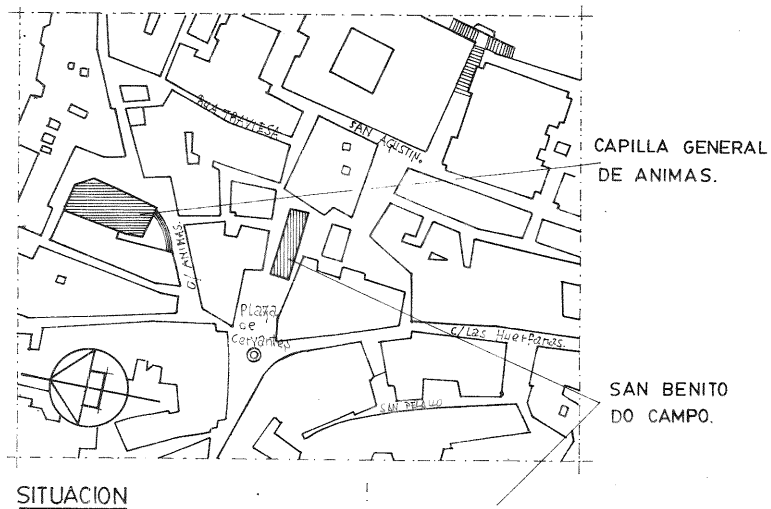


Fig. 1.- SITUACION de la iglesia de San Benito del Campo en el plano de la ciudad.

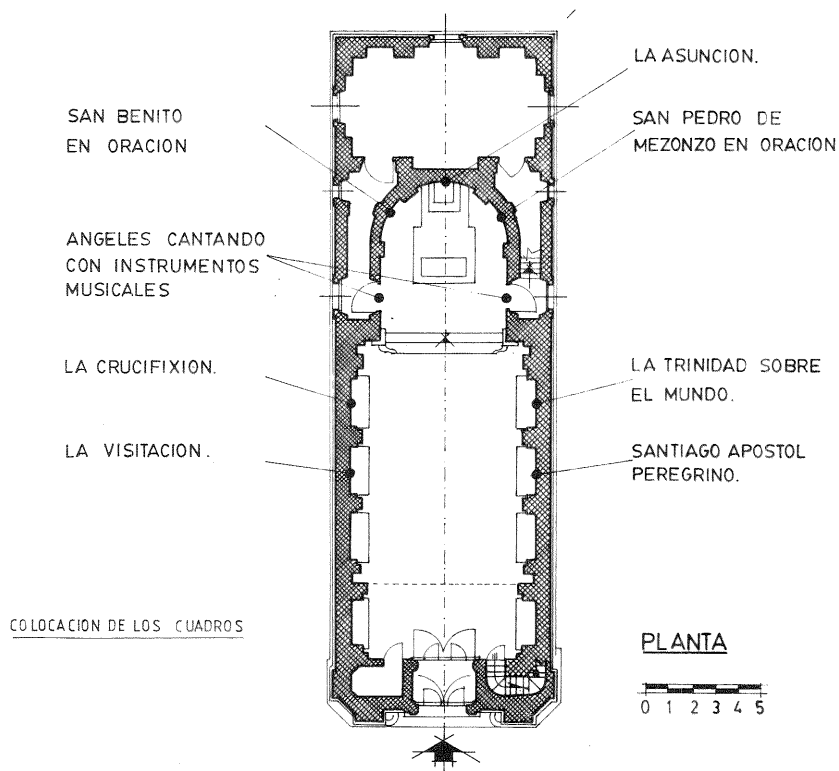
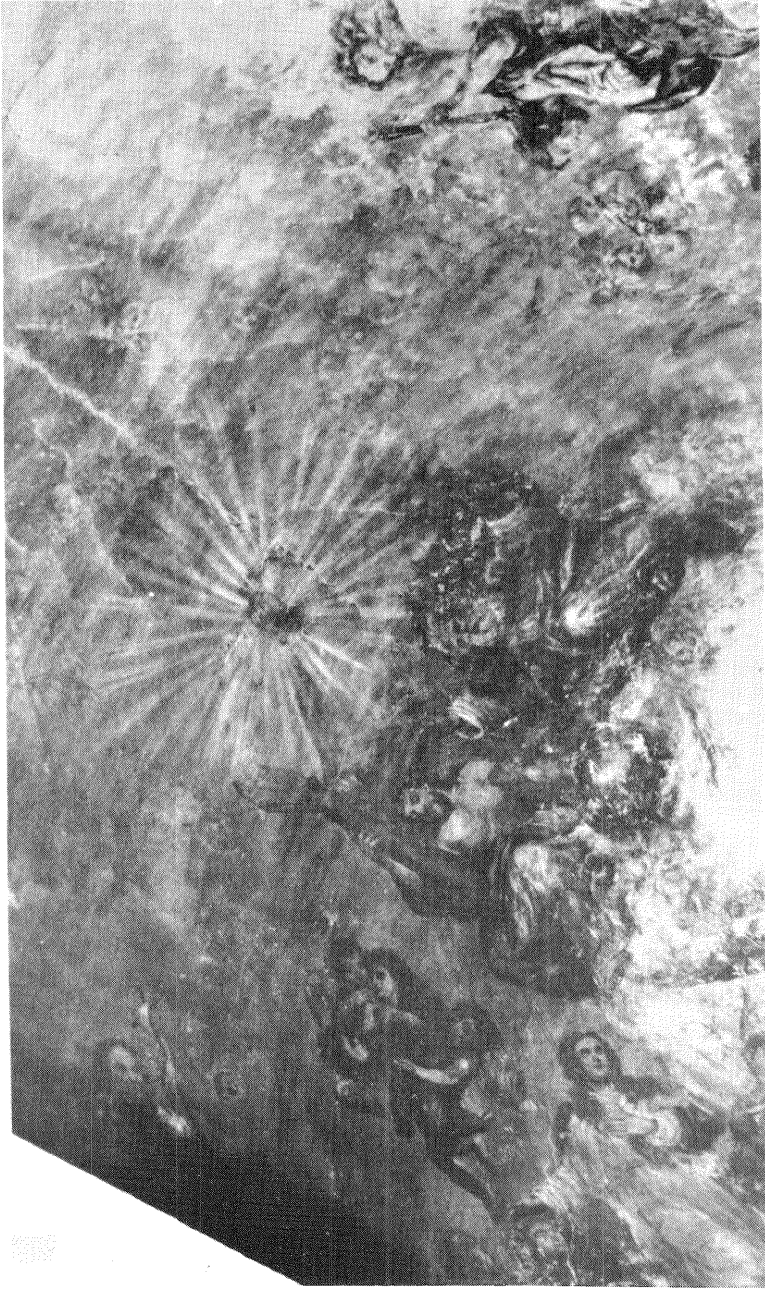


Fig. 2.- Planta de la iglesia de San Benito del Campo (realizada por Alfredo Varela Nogueira).



Lám. 5.— Plácido Fdez Arosa: Bóveda de la iglesia parroquial de San Benito del Campo).

se encuentra desvirtuado, por un lado, por el hecho de que los dos grupos de “ángeles tañendo instrumentos musicales” que se emplazan sobre las puertas que hay a ambos lados del ábside, permanecen ocultos por dos lienzos que contienen escenas de la Sagrada Familia: “El descanso en la huida a Egipto” y “El taller de Nazaret”, que, hasta hace poco más de una década, eran atribuidas, a pesar del desigual estilo, a nuestro pintor. Su descubrimiento fue posible gracias a la tarea de lavado de pinturas llevado a cabo por un taller compostelano (43), descubrimiento que también nos permitió conocer al autor de los lienzos que hoy encubren los frescos, Matías Farrés; por otro, está la presencia en el lateral derecho de la nave de un lienzo con un “Santiago Apóstol peregrino” que en nada concuerda con las características que definen el hacer de nuestro artista, y, mucho menos, con el programa iconográfico. ¿Cual puede ser la razón de tal presencia?. La verdad es que se hace tremendamente difícil el aventurar alguna teoría que justifique la presencia de tal lienzo en lugar de una “Adoración”, ya fuese de los Magos o de los pastores, tema que pensamos era el originario y que muy probablemente se encuentra todavía formando parte del retablo y debajo de dicho lienzo. Claro que, quizás, pudiera venir motivado dicho cambio, más que por el propio deterioro de la pintura primitiva, por el capricho de algún “bienhechor/a” del templo parroquial, como pago de alguna promesa cumplida o, simplemente, como mero testimonio de devoción (44).

Cuando el pintor alcanza su período de madurez, todo parece ponerse en su contra, son los últimos años de Carlos IV y el reinado despótico de Fernando VII, son unos momentos tremendamente difíciles, dados los graves problemas económicos que la población gallega debe atravesar, como consecuencia, una vez más, de las malas cosechas que, de manera cíclica, nos sumen durante buena parte de la primera mitad del siglo XIX, nos referimos a las crisis de subsistencia de 1802-4, 1812-3 y la terrible de 1817-8, que se generalizará a toda Europa, ya que es la que sobreviene al final de las guerras napoleónicas, y que desgraciadamente en Galicia, con mayor o menor vigor, va a mantenerse hasta 1840.

Serán precisamente estos años catastróficos los que enmarquen su último período, una etapa que va a estar caracterizada por el abandono de las grandes composiciones religiosas y su consagración al retrato, del que aunque muy ocasionalmente, nos había dejado tímidas muestras. De todos ellos merece mención especial el “retrato del arzobispo Muzquiz”, que por sus monumentales dimensiones está condenado a yacer en los desvanes del convento de la Enseñanza de Santiago. En él el pintor logra una ajustada caracterización como no se había logrado hasta entonces en nuestra región, lo que hace que deba ser considerado como el mejor retrato de la pintura neoclásica gallega.

Tercera generación: NEOCLASICISMO ROMANTICO

Con la generación de 1800 se inicia una nueva manera de concebir el arte, una manera que en lo externo y en lo formal se enhebra con la anterior, pero que en su sustrato va a latir ya ese nuevo idealismo que poco a poco acabará en pasión

(43) Dato que nos ha sido facilitado por D. Angel Rodríguez, titular del taller al que se le encargaron dichas tareas. A él mi agradecimiento.

(44) Tengo que agradecer la ayuda brindada por D. José Lage Radío, cura párroco de la mencionada iglesia.

romántica. También le corresponderá enfrentarse con unos hechos históricos de gran transcendencia, hechos que no hacen otra cosa que señalar el fin del Antiguo Régimen.

Por un lado, está la primera guerra carlista, que no en poco contribuye a quemar las rentas de la hidalguía en unos momentos claves, y, por otro, la desamortización, que en Galicia "... tivo aínda maior repercusión que no resto de España pola grande riqueza da Igrexa galega, sobre todo a dos moesteiros e a mitra compostelana... Os anos de meirande demanda de béns nacionais foron as seguintes á terminación da guerra carlista (1840/1844), que é cando se subastan os milllores lotes de ingresarios e rendas monacais, e logo nos anos de 1855/6 a 1859/67, época na que se venden multitude ingresarios e rendas, éstas polo procedemento de rendición e pago en metálico, ao contrario do establecido na época de Mendizabal..." (45).

No debe de extrañar, entonces, que a mediados del siglo XIX el panorama artístico de Santiago se nos presente de lo más descorazonador, ya que no existía esa clientela burguesa capaz de sustituir el mecenazgo que hasta entonces había detentado la mitra compostelana. No puede olvidarse que la "industria" asentada en nuestra ciudad estaba representada, al igual que sucedía en otras capitales gallegas como Betanzos y La Coruña, por fábricas de curtidos de piel, bovina generalmente. Claro que el panorama industrial en el resto de la Galicia decimonónica no era mucho más halagüeño, pues si exceptuamos la industria conservera, el resto es del tipo doméstico o artesanal, lo que unido a una agricultura incapaz de mercantilizarse hace que algo tan importante como el transporte ferroviario, tenga un desenvolvimiento tardío y orientado más a la extracción de recursos que a la propia comunicación del territorio gallego.

JUAN JOSE CANCELA DEL RIO (1803-1886).— Fue prácticamente el único de los pintores activos de Santiago que alcanzó cierta notoriedad en el limitado ambiente pictórico local, si bien desarrollará su principal labor en los medios académicos y artísticos ciudadanos.

Nace en Santiago el día 20 de octubre de 1803 (46). Tras realizar sus estudios, de grado medio, y, cediendo a la presión ejercida por sus padres, se matricula en la Facultad de Derecho, estudios que abandonará al año siguiente de su ingreso, para entregarse en cuerpo y alma a la pintura, a lo que sin duda contribuyó y no poco las enseñanzas que se impartían en la resucitada Escuela de Dibujo, 1821, tras su práctica desaparición acaecida con la invasión francesa, 1809. Pero las clases impartidas en el mencionado centro por "... el maestro de cadetes Duquet, excelente miniaturista y su cuñado Villaamil, que cultivaba igual género de pintura y que fue el padre del más fecundo de nuestros paisajistas..." (47) hubieron de suspenderse por falta de financiación tres años después de su reapertura.

(45) VILLARES PAZ, Ramón: "Galicia no século XIX" en "Historia de Galicia". Barcelona, 1980, II, p. 152.

(46) En veinte de Oct^o de mil ocho cientos y tres, yo Dⁿ Jph Louzao then^{te} Cura de esta Parr^o. de S^{ta}. Maria del Camino, y de la de S^{ta}. Benito del Campo de esta Ciu^d., ..., baptizé solemnem^{te}. un Niño q^o. nacio en dh^o. dia, a q^o puse Juan, Jph, hijo del Matrimonio de Jose Cancela y Maria del Rio Vaz^o. de esta Parr^o. ... Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Fondos de Santa Maria del Camino de Santiago; serie, libros sacramentales de bautismos, 1800-1823, fol. 38 v.

(47) MARTINEZ MURGUIA, Manuel: Op. cit., p. 240.

“Aquí hubiera terminado –nos dice Couselo Bouzas–, apenas comenzada, la carrera artística de nuestro biografiado, si un hombre generoso, bueno y amante de la cultura no viniera en su auxilio... el Comisario de la Santa Cruzada en España D. Manuel Fernández Varela...” (48), quien le proveerá de lo necesario para trasladarse a Madrid y ampliar su formación en la Academia de San Fernando durante cuatro años, 1829-1834, bajo la dirección de Vicente López, profesor de pintura, Manuel Inclán, arquitectura, y Manuel Rodríguez, perspectiva.

En ese año de 1834 vuelve a establecerse la Escuela de Dibujo gracias al apoyo que le presta, a petición del presidente de la Económica marqués de Santa Cruz, el comisario Fernández Varela, que “... ofrece... enviar y dotar de un buen maestro para la Academia de Dibujo, facilitar un local cómodo para la misma en el Colegio de Fonseca hermosado con perfección y adornado con estatuas y ejemplares escogidos de hieso vaciados a lo antiguo, y con una colección bastante numerosa de Academias y estudios de buenos profesores; provistándola además de los mejores diseños...” (49).

El buen maestro al que se alude en la carta no será otro que Juan José Cancela del Río, que, desde entonces y de manera ininterrumpida, se dedicará a la enseñanza hasta el mismo momento en que le sobreviene la muerte, 31 de enero de 1886. Una enseñanza que será impartida no sólo en esta venerable institución, sino también en la Universidad, a través de la cátedra de dibujo, 1848, y en la por él creada Academia de Dibujo y Pintura, asentada en un principio en el palacio de Altamira y, luego, en su misma casa de la calle de los Laureles.

Cancela nos ha legado una tan abundante como variada producción pictórica: paisajes, composiciones mitológicas, alegóricas, religiosas, retratos y, sobre todo, miniaturas. Y será precisamente en el retrato-miniatura en el que el pintor va a resultar interesantísima en extremo, tanto por la finura de su ejecución como por la calidad estilística, en la que pone de manifiesto el dominio de todos los recursos y secretos del cultivo de tan delicado arte, enseñanzas que habían sido bien asimiladas del gran pintor neoclásico español Vicente López.

Y será precisamente el cultivo de esta actividad, “... definida por la correcta objetividad en la representación de sus modelos...” , lo que nos lleve a considerar a Juan José Cancela del Río “... como un romántico, no tanto por sus formas artísticas, como por la sociedad a la que sirve: el gusto de la burguesía por ver reflejada su imagen y el diminuto formato de la miniatura, dándole esa dimensión íntima y entrañable al retrato, encajan muy dentro de los rasgos y de la sensibilidad propias del Romanticismo...” (50).

A partir de las enseñanzas, en particular, de Juan José Cancela, que habían sido recibidas con notable aprovechamiento por un buen número de artistas, y por la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País,

(48) COUSELO BOUZAS, José: “La Pintura Gallega”. La Coruña, 1950, p. 52.

(49) Carta del Excmo. Sr. D. Manuel Fernández Varela al marqués de Santa Cruz, presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, leída en la junta ordinaria de la citada sociedad el día 22 de mayo de 1834. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Libro nº de actas, fols. 18 v. y 19.

(50) SOBRINO MANZANARES, M^a. L.: Op. cit., p. 410.

van a surgir en el siglo XIX un interesante grupo de pintores locales, alguno de ellos no nacido en Santiago pero si formado en la benefactora institución: José Garabal Louzao; Modesto Brocos; Ovidio Murguía, hijo de la insigne Rosalía de Castro; Jenaro Carrero; ... y Tito Vázquez, quien llega a formar la que Méndez Casal llamó "Escuela Compostelana de pintura" y que estaría constituída además de por el propio Méndez Casal, por Roberto González del Blanco, Villafinez, Eduardo Carrero, Manuel López Garabal... y por las importantes figuras de Juan Luís (51) y Luís Seoane. Claro que, dada la escasa clientela existente, no sólo en la ciudad sino en todo el país gallego, pronto se encontrarían en la necesidad de tener que abandonar su Compostela natal para trasladarse a Madrid o a otras capitales europeas. Los que permanecen en Santiago, y dada la escasez de ventas y la carencia de verdaderos aficionados, para poder subsistir tuvieron que simultanear su actividad pictórica con el ejercicio de la docencia, bien impartiendo clases en sus talleres o bien desde la Escuela de Dibujo o la misma Universidad.

(51) Uno de los más insignes pintores gallegos y uno de los importantes pintores de la España contemporánea, y, padre de uno de nuestros homenajeados, el profesor y también pintor Francisco Luís López Carballo.