ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

CELIA
CASTRO FERNANDEZ

Tesis doctoral

# LA INFLUENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN ALGUNOS PINTORES DEL S. XIX: EL CÍRCULO DE FEDERICO DE MADRAZO

Lugo, 2023

**Programa de doctorado en Estudios Culturales: Memoria, Identidad, Territorio y Lenguaje**

TESIS DE DOCTORADO

# LA INFLUENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN ALGUNOS PINTORES DEL SIGLO XIX: EL CÍRCULO DE FEDERICO MADRAZO

Celia Castro Fernández

**ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS CULTURALES: MEMORIA, IDENTIDAD, TERRITORIO Y LENGUAJE**

**TERRITORIO Y LENGUAJE**

Dirigida por: Carmen Bermejo Lorenzo y Jesús Varela Zapata

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LUGO

2023

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMO

A tese toma como punto de partida o traballo da etapa de investigación do 2º curso de doutoramento: «Pintura e fotografía no século XIX: unha aproximación á arte de Dionisio Fierros».
Trata de establecer a relación entre a pintura e a fotografía no século XIX.
Suliñar a importancia da invención da fotografía e a súa repercusión na arte, sobre todo na pintura. Cómo os pintores, xa na década de 1840 ven as posibilidades do invento cara ao seu traballo, e utilizan esta técnica para ás súas creacións.
Como o tema é moi amplo, tratéi de facer unha acotación, de ahí a referenza do título: «nalgúns pintores do s XIX.
Referireime sobre todo aos primeiros que utilizan esta técnica de algún modo, véndose esto reflexado na súa obra. Sobre todo trataréi pintores españois, (o círculo cortesano de Isabel II e Alfonso XII) aínda que si é necesario faréi referenza a algún pintor europeo que poida ter especial repercusión, sobre todo de Francia (no Segundo Imperio) e os Países Baixos.
No meu estudo, además de contemplar a figura de Dionisio Fierros, trato as de Federico e Luis de Madrazo, Casado del Alisal, Esquivel, Eduardo Balaca, etc. Tamén intento recoller a obra dos fotógrafos máis importantes da época, sobre todo en Madrid, centro da vida cultural do s XIX. Estudo a repercusión que a súa obra ten en distintas facetas da arte pictórica: retrato, paisaxe, artes escénicas, imaxes de difuntos, etc. Baseime tamén en estudos diversos de estudosos da pintura e da fotografía, sobre todo nos máis recentes, e que me parecen máis relevantes: David Hockney, Arnold Scharf, Publio López, Mondéjar, Newhall Beaumont y Lee Fontanella.

RESUMEN

La tesis toma como punto de partida el trabajo de la etapa de investigación del 2º curso de doctorado: «Pintura y fotografía en el siglo XIX: una aproximación al arte de Dionisio Fierros.
Trata de establecer la relación entre la pintura y la fotografía en el siglo XIX.
Debemos subrayar la importancia de la invención de la fotografía y su repercusión en el arte, sobre todo en la pintura. Cómo los pintores, ya en la década de 1840 ven las posibilidades del invento hacia su trabajo, y utilizan esta técnica para sus creaciones. Como el tema es muy amplio, traté de hacer una acotación, de ahí la referencia del título: «en algunos pintores del s XIX.
Me referiré sobre todo a los primeros que utilizan esta técnica de algún modo, viéndose esto reflejado en su obra. Sobre todo trataré pintores españoles, (el círculo cortesano de Isabel II y Alfonso XII aunque si es necesario haré referencia a algún pintor europeo que pueda tener especial repercusión, sobre todo de Francia (en el Segundo Imperio) y los Países Bajos.
En mi estudio, además de contemplar la figura de Dionisio Fierros, trato las de Federico y Luis de Madrazo, Casado del Alisal, Esquivel, Eduardo Balaca, etc.
También intento recoger la obra de los fotógrafos más importantes de la época, sobre todo en Madrid, centro de la vida cultural del s XIX. Estudio la repercusión que su obra tiene en las distintas facetas del arte pictórico: retrato, paisaje, artes escénicas, imágenes de difuntos, etc.
Me basé también en diversos estudios de teóricos de la pintura y de la fotografía, sobre todo en los más recientes, y que me parecen más relevantes: David Hockney, Arnold Scharf, Publio López, Mondéjar, Newhall Beaumont y Lee Fontanella.

SUMMARY

The thesis takes as the starting point the dissertation presented at the 2nd year of PhD studies: «Painting and Photography in the 19th century : an approximation to the art of Dionisio Fierros.
It deals with the relation between painting and photography in the 19th century. We underline the importance of the invention of photography and its influence on art, especially painting. Painters, already in the decade of 1840, see the possibilities of the invention and use this technique for their

creations.
The subject matter is very wide, and we have streamlined it to: «some painters of the XIX century».
I will deal with Spanish painters, ( the court circle of Isabel II and Alfonso XII) although it is necessary to make a reference to some European painters that can have special influence, especially in France (in the Second Empire) and the Netherlands.
In my study, in addition to dealing with the figure of Dionisio Fierros, we cover Federico and Luis of Madrazo, Casado of the Alisal, Esquivel, Eduardo Balaca, etc.
We also try to collect the work of photographers important for this period, especially in Madrid, the centre of cultural life in the XIX century. I study the influence of this is work in pictorial art: portrait, landscape, performing arts, images of deceased.
I deal with diverse studies of theorists of painting and photography, especially the most recent:
David Hockney, Arnold Scharf, Publio López, Mondéjar, Newhall Beaumont y Lee Fontanella.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

# Índice

Índice ..... 5
Introducción ..... 7
Estado de la cuestión ..... 8
Objetivos ..... 12
Metodología ..... 12
**CAPÍTULO I: DE LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA A LAS RELACIONES ENTRE FOTOGRAFÍA Y PINTURA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX** ..... 19
APARTADO I ..... 19
I.I.1Síntesis sobre los intentos de plasmar la realidad a través de la Historia ..... 19
I.I.2 El invento de la Fotografía y su repercusión. ..... 24
I.I.3. Otros avances: Papeles y ampliadoras. ..... 32
I.I.4. La carte de visite y la cartomanía. ..... 37
APARTADO II ..... 39
I.II.1. De la fortuna crítica del nuevo arte a las influencias entre fotógrafos y pintores ..... 39
I.II.2. La Infancia y la Fotografía: Los retratos de niños. ..... 56
APARTADO III ..... 64
I.III. 1. Algunas consideraciones sobre los primeros fotógrafos asentados en España y su relación con la pintura. ..... 65
I.III.2 La generación de fotógrafos Isabelinos en Madrid: la construcción de la imagen de la reina. ..... 70
**CAPITULO 2. LA PINTURA EN MADRID EN EL SIGLO XIX: EL CÍRCULO DE MADRAZO Y SU RELACIÓN CON LA FOTOGRAFÍA** ..... 106
II.1 Los orígenes de la escuela de los Madrazo: José de Madrazo y Agudo ..... 107
II.2. Los hermanos Madrazo Kuntz: Federico y Luis ..... 111
Luis de Madrazo y Kuntz ..... 124
II.3 Otros pintores del círculo de Madrazo. Producción y relación con la fotografía ..... 133
**Vicente Palmaroli** ..... 136
**Manuel Blas Rodríguez Castellano de la Parra**, ..... 140
**Carlos Luis de Ribera** ..... 150
**José María Casado del Alisal** ..... 156
**Alejo Vera Blanco Estaca**, ..... 175
**Eduardo Rosales Gallinas** ..... 181
**Antonio Gisbert y Pérez** ..... 214

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**Eduardo Zamacois y Zabala** ..... 234
**Dióscoro Teófilo Puebla y Tolín** ..... 257
**Víctor Manzano y Mejorada** ..... 276
II.4 Otros pintores relacionados con el círculo de Federico de Madrazo ..... 290
**Carlos de Haes** ..... 290
II.5. Consideraciones finales ..... 303
**CAPÍTULO 3: UN EJEMPLO DE LA RELACIÓN ENTRE PINTURA Y FOTOGRAFIA EN EL CÍRCULO DE MADRAZO: LA OBRA DEL PINTOR DIONISIO FIERROS.** ..... 310
CONCLUSIONES ..... 397
Fuentes y Bibliografía ..... 401
Fuentes Hemerográficas ..... 401
Fuentes Gráficas y Documentales ..... 404
Fuentes web ..... 406
Bibliografía ..... 408

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

# Introducción

El motivo principal de este trabajo es establecer las relaciones entre los pintores y fotógrafos novecentistas, que ya eran un hecho en los últimos años de la primera mitad del siglo XIX. En España el principal foco creativo se encuentra en torno al taller de los Madrazo y, más concretamente de Federico, que había traído al país las nuevas corrientes pictóricas que por entonces imperaban en Europa, fundamentalmente en París y Roma, las capitales del mundo occidental que más destacaban en este arte.

Federico de Madrazo en la abundante correspondencia que sostuvo con su padre, desde París, donde conoció el invento de Daguerre, le comentó lo útil que puede ser esta técnica para la creación artística, evitando engorrosos posados y su intención de comprar una "máquina" en cuanto bajasen de precio.

Durante mi etapa docente fui profesora durante más de 15 años de Historia de la Fotografía y pude observar que, aunque este arte tomó a veces composiciones y encuadres de la pintura, también la pintura, en muchos casos se nutrió de la fotografía, y esta perspectiva más corriente en los últimos años siempre se ha infravalorado frente a la obra pictórica hasta no hace mucho tiempo.

Algo que a menudo nos ha llamado la atención es la gran cantidad de retratos reales que se hicieron durante todo el siglo XIX de los monarcas, Isabel II, Amadeo de Saboya y Alfonso XII, así como de sus consortes, hecho que sería imposible si se dispusiese tan solo de las herramientas tradicionales y los pintores fuesen dependientes de las sesiones de posado y los maniquíes reales, con sus diversos atavíos. La ejecución de estos retratos que, una vez realizados se enviaban distintos centros oficiales, como Ayuntamientos, Diputaciones, Capitanías Generales, etc, fue posible gracias a la distribución de fotografías por los fotógrafos reales habilitados para tal tarea, entre los cuales destacan Charles Clifford, Jean Laurent, Eusebio Juliá, y Fernando Debas, entre otros.

En algunos cuadros de los años centrales del ochocientos podemos ver una profundidad de campo muy similar a la vista en positivos fotográficos que, a menudo, sirvieron para inspirar fondos de cuadros, o se copiaron enteramente. Pero quizás donde se ve esto más claro es en el retrato, género muy apreciado por la nobleza y, particularmente por la burguesía, puesto que en su realización muchas veces suelen copiarse poses fotográficas. Para ello se transforma el atrezzo o los fondos son neutros como un telón de fotógrafo. Por otro lado, a menudo, un ligero resplandor tras la cabeza del retratado en las obras pictóricas nos remite al ligero resplandor -debido al foco situado en los estudios fotográficos- que produce un ligero efecto evanescente.

Las fotografías se reproducían también en la prensa, a menudo por el procedimiento del fotograbado, Clifford, Laurent, Martínez Sánchez, Eusebio Juliá, etc., son algunos de los fotógrafos que vieron sus fotografías ilustrando las principales publicaciones españolas, cuyos asuntos fueron desde temas de historia hasta obras de infraestructura pasando por los mencionados retratos.

Pensamos que la fotografía fue un invento muy importante en su época. Desde su presentación oficial, en 1839, influyó decisivamente en la vida de las personas, dando otra dimensión, inmortalizando imágenes, y transmitiendo estas a sus descendientes y amigos. En siglos anteriores casi todas las familias tenían una biblia en su casa, en la década de los 50, casi todas tenían un álbum fotográfico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La diversidad de poses, caracterizaciones, y el atrezzo, enriquecen la fantasía y la creatividad, en una centuria en la que las artes escénicas, la música y las Bellas Artes dan color a un siglo marcado por las enfermedades, la inestabilidad política y económica, y las guerras.

La novedad fotográfica, la accesibilidad al gran público, y la proliferación de estudios y gabinetes, nos revelan su importancia, aconsejándonos la conveniencia de un estudio conjunto con las llamadas *Nobles Artes*. Esto haría más comprensible el arte decimonónico en general y tal vez nos hiciese cambiar ligeramente la visión que tenemos del arte, y los artistas, en algunos casos.

El taller de los Madrazo, y más claramente el de Federico formará a una serie de artistas que siguen fielmente sus directrices. Benito Soriano, Casado del Alisal, Manuel Castellano, Dionisio Fierros, y muchos otros, en su taller madrileño primero, y, más tarde en París o en Roma, parten de un academismo ya casi olvidado en Europa, para abrazar las nuevas corrientes, el *Romanticismo*, y, en menor medidas el *Realismo*, pero asimilando los nuevos adelantos técnicos, y apoyándose en ellos para sus creaciones. Esto, pienso, nos da una visión nueva y actual de su pintura, dejando atrás la idea de un artista que mira hacia un pasado que considera más glorioso, y sustituyéndola por la de un artista que se inspira en gestas y hechos del pasado, pero desde la "modernidad". Pues no cabe duda de que hay modernidad en Federico de Madrazo y los pintores de su círculo, en Gustavo Adolfo Bécquer y su hermano Valeriano, en Adelardo Pérez de Ayala y en muchas otras personalidades que marcan en España las pautas de la intelectualidad.

## Estado de la cuestión

Para abordar el trabajo de la tesis doctoral que hora se presenta, en la que definimos unos objetivos muy claros hemos tenido en cuenta el estado de las investigaciones dedicados a ambos ámbitos: fotografía y pintura y, en particular, a la relación entre ambas en la España del ochocientos

Tradicionalmente *Pintura/Fotografía* se estudiaron de forma separada, sin considerar que uno de ellos pudiese influir en el otro. En el siglo XX la Fotografía, a pesar de su importancia en la prensa y del desarrollo técnico que experimentó a lo largo de sus décadas, seguía considerándose, en los ámbitos ajenos al de las bellas artes, más como un medio de reproducir la realidad que como actividad artística. A pesar del desarrollo de corrientes pictóricas como el *hiperrealismo*, en el que los pintores toman como base fotografías, y su influencia en otras manifestaciones artísticas como el *cómic*, en el que sobre todo en los años 60, las fotografías eran frecuentemente utilizadas como modelos para el dibujo de viñetas, se consideraba que basarse en fotografías para pintar desmerecía la labor creativa del artista. A esto contribuyeron también los distintos movimientos pictóricos surgidos en el período de entreguerras, *Abstracción*, *Expresionismo abstracto*, etc, y otros posteriores como el *Action Painting*, en los que se consideraba que el arte figurativo no tenía ya razón de ser para representar la realidad y que los caminos que el arte clásico había abierto en el pasado, ya estaban agotados, siendo necesario buscar otras vías de expresión.

Estas consideraciones pudieron, en un momento determinado, hacernos pensar que siempre había sido así, que los pintores siempre habían menospreciado la fotografía, por considerarla una simple técnica de reproducción de la realidad, algo apoyado además por el menosprecio público de figuras tan relevantes como Baudelaire, que hace en la prensa duras críticas del procedimiento, a tenor de su aparición.

Ahora puede verse que todo esto es cuestionable, pues aparte del hecho de que el propio Baudelaire posó a menudo para los fotógrafos más famosos de la época, entre ellos Nadar y

Carjat, los pintores del siglo XIX admiraban profundamente el procedimiento, por su "veracidad", y deseaban captar la realidad tan fielmente como la cámara fotográfica.

Muchos de ellos utilizaron fotografías, en su afán por captar la realidad lo más fielmente posible, ya fuesen ejemplares comprados en un estudio fotográfico, o, me atrevo a decir, sacadas con su propia cámara. De ahí la magnífica profundidad de algunos cuadros novecentistas, la atmósfera casi palpable, la distancia perfecta, cualidades que, en la mayoría de los casos solo es capaz de captar la cámara fotográfica. Pero la investigación del tema en conjunto: la influencia directa de la pintura en las primeras composiciones fotográficas, y de la fotografía en la pintura, algo más tarde, es relativamente reciente.

En los últimos años hay varios historiadores de la fotografía que han hecho importantes avances en este campo.

Aparte de los tratados de *Historia General de la fotografía*, de los que destacaría el de Beaumont Newhall, *Historia de la* Fotografía (1989) y los de Marie Loup Sougez, *Historia General de la Fotografía* (1988), con edición ampliada y revisada en 2007, estudio conjunto con M.ª de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega de la Rosa, el primer trabajo a destacar es *Arte y Fotografía*, de Aaron Scharf, publicado por primera vez en 1979 por Einaudi, en Torino. Aaron Scharf (1922-1993), historiador del arte británico, nacido en Estados Unidos, pone de manifiesto en su libro, como la fotografía influye decisivamente en la obra de algunos pintores, desde época muy temprana. Señala el caso de Ingres, que utiliza daguerrotipos y otros tipos de fotografías para sus cuadros, mostrando las similitudes entre los modelos fotográficos y los cuadros posteriores. Continúa sus estudios con los impresionistas-Manet, Degas, etc-, poniendo varios ejemplos y señalando el paralelismo en las composiciones, en el tratamiento del espacio, de la luz, etc.

Este trabajo, pienso, es el punto de partida, para cualquier historiador que quiera tratar el tema.

Unos años después, en 1982, se recoge esta influencia en España en el artículo *El Arte y la Fotografía,* incluido en la Enciclopedia "Historia Universal del Arte" (pp. 1136-1139. Tomo 8.) publicado en Madrid en 1982. En 1992 la doctora e investigadora americana Dorothy M Kosinski, publicó *Theartist and the camera: Degas to Picasso*, publicado por el Museo de Arte de Dallas, en el que habla del uso de la cámara por varios pintores, aunque muchos de ellos se negaron a reconocerlo. Años más tarde, en 2001, se publica el 2º libro decisivo: *El conocimiento secreto*, escrito por el pintor e historiador del arte británico David Hockney, auténtico éxito de ventas, y fundamental para entender el tema. Hockney toma como punto de partida el hecho de que algunos pintores a través de la historia, se remite al siglo XV, entre ellos Jan Van Eyck y Piero de la Francesca, utilizan recursos ópticos para pintar, espejos, lupas, etc. De ahí el hecho de la gran diferencia entre la obra de los pintores que utilizan métodos tradicionales y los que emplean recursos técnicos, la de estos últimos más cercana a la realidad. En sus obras posteriores, como *La historia de las imágenes*, escrita en colaboración con Martin Gayford y publicada en 2020, profundiza en este tema de una forma más amplia. Además, debemos sumar varios trabajos, como el de Laura González Flores*, Pintura y Fotografía, ¿dos medios diferentes?*, publicado por la editorial Gustavo Gili en 2005.

En España Carmelo Vega de la Rosa, en su libro *Fotografía en España (1839-2015), historia, tendencias estéticas* (2017) da una completa visión de la historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta la actualidad, conectándola con otros medios de expresión artística.

Pero previamente se han realizado trabajos destacado como el del historiador de la fotografía Publio López Mondéjar, habla en su libro *Historia de la fotografía en España: Fotografía y Sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI,* publicado en 2007, de la relación

de los pintores novecentistas españoles del grupo de amigos de Manuel Castellano con los fotógrafos de la época, y del coleccionismo de fotografía por parte de este pintor. Lee Fontanella se refiere a esto en su libro *La Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, publicado en 1981, donde hace un exhaustivo análisis de los primeros fotógrafos afincados en España y de los diferentes temas tratados por ellos.

María de los Santos García Felguera, profesora de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, en sus diversas publicaciones y conferencias trata esta relación Pintura/Fotografía, poniendo varios ejemplos reveladores, particularmente de fotógrafos catalanes. Helena Pérez Gallardo es otra investigadora que ha tratado en profundidad la fotografía, conectándola con la pintura: *La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (2011) y *Fotografía y Arquitectura en el siglo XIX*, son algunos de sus trabajos. Stephany Onfray, profesora de la Universidad Complutense de Madrid ha realizado y realiza una serie de estudios sobre el papel de la mujer en la fotografía y ha investigado a fondo la colección Manuel Castellano de Fotografía: "Tras la imagen del coleccionista: Influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid" (2016), "Cartas y autógrafos de la colección de Manuel Castellano (1826-1880). Transcripción y análisis" (2019). "Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos", son algunos de sus trabajos.

Isidoro Coloma Martín en *La Forma Fotográfica, a propósito de la Fotografía Española desde 1839 a 1939,* de 1896, hace un profundo estudio de los géneros fotográficos desarrollados en España, con una visión profunda, desde dentro de la sociedad española, relacionando varios aspectos. Isabel Ortega y Gerardo Kurtz desarrollan a su vez una importante labor en este campo. En 1989 publicaron un extenso catálogo sobre los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional.* Este catálogo es una auténtica joya, y punto de partida para el estudio, no solo de los fondos de la Biblioteca Nacional, si no para el estudio general de la materia.

Las colecciones privadas también están siendo estudiadas: Juan Carlos Rubio Fernández, *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX.* Colecciones privadas de Madrid, Madrid, 2001, Juan Antonio Yeves Andrés-coordinador-*Una imagen para la memoria, La carte de visite, Colección de Pedro Antonio de Alarcón*, son algunos ejemplos. Con ellas han visto la luz importantes grupos fotográficos que han permitido atribuir obras, entender motivos pictóricos e innovaciones en las imágenes.

Caso particular es el de algunos estudiosos, cuyas investigaciones se publican en papel o en sus blogs digitales, promoviendo eventos, exposiciones y encuentros sobre la Fotografía histórica, mostrando en abierto no sólo sus reflexiones sino también colaboraciones y colecciones privadas. Podríamos citar a los coleccionistas *Fernández Rivero* (Juan Antonio Fernández Rivero, y M.ª Teresa García Ballesteros) http://www cfrivero.com/, con numerosos trabajos sobre los principales fotógrafos y tendencias fotográficas del ochocientos (*Descubriendo a Luis Masson, Fotógrafo en la España del S. XIX,* entre otros), José Antonio Torcida y otros autores desde *Fotografía Antigua de Cantabria*, http://www.fotografia-antiguadecantabria.blogspot.com/ o *Portal Clifford*, que comprende una serie de fotógrafos apasionados por la fotografía antigua, https:/es-es.facebook.com/portalclifford.com

La Fundación *La Caixa*, la Fundación *Mapfre*, *Patrimonio Nacional*, el *Museo Municipal* de Madrid, el *Ministerio de Cultura* son algunos de los organismos públicos o privados que a través de sus investigadores llevan a cabo la clasificación rigurosa y el estudio de varias colecciones fotográficas españolas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hay otras entidades culturales como la *Biblioteca Nacional*, la *Universidad de Navarra*, *el Archivo Ruiz Vernacci*, el *Museu de Les Arts Escèniques* de Barcelona, el *Museo del Romanticismo, la Filmoteca de Castilla y León,* y muchas más, que con sus archivos digitalizados hacen posible al investigador la consulta de sus fondos, facilitando su trabajo y de nuevo desempolvando un importante y frágil patrimonio.

El *Diccionario de Fotógrafos españoles (2 t)* dirigido por Oliva María Rubio, y publicado en 2013 es el primer diccionario exhaustivo de fotógrafos españoles que se publicó en España. Está coeditado con La Fábrica y Acción Cultural Española, y publicado en dos idiomas, español e inglés. Purificación Nájera Colino junto con otros autores ha publicado *Los álbumes muestrario de J. Laurent en el Museo Municipal de Madrid* a partir de 2005. Hasta el momento se han editado 5 tomos. Reyes Utrera Gómez, investiga las colecciones fotográficas de Patrimonio Real, los *Álbumes* de Laurent, y los libros ilustrados con fotografías. Sus trabajos son de gran ayuda para los investigadores. De diciembre de 2018 hasta marzo de 2019 se ha podido visitar en Madrid la exposición *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la Historia*. Una muestra muy completa celebrada en los locales de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la coexistieron copias de las fotografías de Laurent, audiovisuales y reconstrucciones de aparatos ópticos. De octubre de 2019 hasta Enero de 2020 se ha podido visitar en Madrid la exposición *Los impresionistas y la fotografía*, celebrada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, en la cual pudo verse con ejemplos concretos la influencia de la fotografía en los principales pintores impresionistas franceses.

El Ministerio de Cultura de España ha digitalizado en 2021 un gran catálogo de fotografías de Jean Laurent, compuesto de más de 6.300 imágenes. Además, se están publicando numerosas monografías sobre fotógrafos españoles y extranjeros, de lo que se deduce la importancia que actualmente está adquiriendo el estudio de la Fotografía, ya no solamente desde el punto de vista social, si no también artístico.

En los últimos años se han realizado varias tesis sobre fotografía, muy interesantes.

Citaré solo algunas: *Fotografía y Semana Santa: Jaén S. XIX-1978. Métodos y Análisis de Documentación Gráfica para la Historia y la Etnografía* realizada por Emilio Luis Lara López y defendida en la Universidad de Jaén en 2003. *La Fotografía de Creación: Análisis de los Fondos Fotográficos de destacadas instituciones Públicas y Privadas de Andalucía* cuya autora es Isabel Garnelo Díez quién la defendió en la Universidad de Málaga, Facultad de Ciencias de la Información en 2005. *Ficción y Fotografía en el siglo XIX* de M. Carmen Cabrejas Almena defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2009. *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia. Siglos XIX y XX* de Virginia de la Cruz Lichet leída en la Universidad Complutense de Madrid en 2010. Y, finalmente, *Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886* de Helena Pérez Gallardo defendida en la misma universidad que la anterior en 2013. *Charles Clifford en la colección Fierros*. *La infancia de la fotografía de arquitectura en España: 1850-1862* de Pablo Fernández Díaz-Fierros, leída en la Universidad de Sevilla en 2020.

Tomando como referencia los textos realizados en España en las dos últimas décadas es como se decidió realizar la investigación sobre la relación entre pintura y fotografía en un grupo de artistas, el círculo de Federico de Madrazo, pintor integrado en la sociedad española con fuerte influencia en el campo artístico conocedor de las posibilidades de la fotografía y defensor del uso de esta por su valor artístico. Pero como la relación supera el utilizarla más allá de un medio de captación de un momento, para pasar a constituir una forma de expresión sobre el que se cimenta la representación de la sociedad española e incluso la imagen de la monarquía, esto nos lleva a considerar que la relación entre los artista que cultivan ambas artes debió de ser más profunda que lo que hasta ahora se conoce, definiendo los géneros en los que se trabajaba, las

relacione entre colegas y la imagen que se vendía y proyectaba de España. Desentrañar esos mecanismos es la base de esta tesis doctoral que ejemplifica su evolución con la figura del pintor Dionisio Fierros.

## Objetivos

Dado nuestro interés y el estado de las investigaciones sobre el asunto hasta hoy en día, lo primero que nos hemos planteados es establecer los objetivos concretos. El primero de ellos, que en el fondo vienen definido en el título de la tesis es conocer la relación entre pintura y fotografía en el círculo de artistas de Federico de Madrazo. Para ello, trabajaremos con estos objetivos específicos:

1. Desentrañar la llegada de la fotografía a España, conocer el éxito social de la nueva técnica y descubrir si ésta despertó el interés de la comunidad artística, más allá de utilizarla como mecanismo de documentación.
2. Averiguar quiénes fueron los primeros artistas de la fotografía en España, el modelo de imagen que captaban y a definición de géneros que tuvieron más éxito entre el público en general y, particularmente, el ámbito cultural de país.
3. Concretar la actividad de cada uno de ellos y las características particulares se sus representaciones. Saber si ellos mismos eran consumidores de obras pictóricas o si había álbumes fotográficos sobre la obra de otros artistas pintores. En definitiva, si la pintura influía en la fotografía.
4. Conocer si existía colaboración entre fotógrafos y pintores: uno incorporando a pintores en sus gabinetes para ofrecer fotografías con tintes pictóricos y, otro, saber si los pintores se servían de las composiciones de esos fotógrafos, de sus atrezzos o de sus galerías de personajes de la sociedad del momento, incluida Isabel II, para crear sus grandes cuadros de aparato.
5. Conocer si ambos tenían la protección de los estamentos políticos y culturales y defendían ambas artes como procesos artísticos.
6. Desentrañar la biografía artística del denominado círculo de Madrazo, partiendo por supuesto del progenitor, definiendo los rasgos que los convierten en grupo.
7. Describir la influencia de la fotografía en la producción de cada uno de estos artistas.
8. Hallar y mostrar un modelo de artista del círculo de Madrazo e ir ejemplificando en su producción las referencias a la fotografía.
9. Por último, no debemos desdeñar que entre nuestros objetivos se halla el sacar a la luz decenas de obras de ambas artes que, dada su fragilidad, pueden dejar de existir con lo que ello supone para el patrimonio cultural. Al tiempo, poniendo en valor este patrimonio se dan los primeros pasos para su protección. Un deber que nos implica a todos como ciudadanos

## Metodología

Para realizar la tesis doctoral hemos trabajado directamente con el objeto de estudio: la fotografía y la pintura. Por ello hemos comenzado con un exhaustivo trabajo de campo que, en el caso particular de la primera, la fotografía, es muy arduo.

Permítame unas consideraciones previas ante de detallar las actuaciones que hemos empleado. Mientras la pintura suele ser un bien que se mantienen en las heredades y que las familias preservan a lo largo del tiempo, en el caso de la fotografía se nos presenta una dificultad añadida, no sólo hay que encontrar dónde se custodia el bien, sino que por su fragilidad no suele

ser considerada como un objeto que se exhiba, se vende cuando ya no hay herederos, y, en la mayor parte de las ocasiones se desperdiga o se tira.

El carácter privado e íntimo que se le supone a la imagen fotográfica derivado fundamentalmente de la inmediatez o la casualidad, no así tanto al cuadro, lo convierten en un patrimonio frágil porque sus propietarios no tienden a compartirlo por mantener la privacidad. Aunque lo que a veces no somos capaces de encontrar en los medios digitales por fortuna lo hallamos en la venta de imágenes por parte de coleccionistas privados y de casas de subastas, que están permitiendo recuperar alguno de estos bienes. Y así se hace con ciertos ejemplos de esta tesis doctoral adquiridos por quién suscribe.

Por otro lado, ese mismo cariz privado nos lleva a observar que algunas imágenes, particularmente las que están vinculadas a la familia real, es posible que no estén depositadas en Patrimonio Nacional u otros centros de conservación especializados porque son los antepasados lo que ahí figuran abuelos o tíos, por decir algunos que bien seguro siguen ambientando edificios en uso particular.

Por estos argumentos debemos indicar que el trabajo de campo sobre la pintura del círculo de Federico de Madrazo ha sido más sencillo que el de la fotografía.

Para ello he visitado y consultado muchos archivos, públicos y privados: La Biblioteca Nacional de España, donde he pasado horas, asesorada por la investigadora y experta en fotografía Isabel Ortega. El Museo del Romanticismo, de Madrid. El Museo Municipal de Madrid o Museo de Historia. Los archivos de Patrimonio Real de Madrid donde los conservadores Pablo Andrés y Reyes Utrera me han asesorado. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, donde su amable personal, y sobre todo los académicos Víctor Nieto Alcaide y Publio López Mondéjar, me han atendido y asesorado. El Ayuntamiento de Lugo. El Museo Municipal de Lugo, donde su directora, Aurelia Balseiro, y las investigadoras Ofelia Carnero, y María Quiroga me han proporcionado información. El Pazo de Tor, en Lugo. El Museo Municipal de La Coruña, donde su directora Ángeles Penas Truque y la investigadora Filomena Dorrego Martínez, entre otros, me han atendido y proporcionado los documentos que necesité. El Centro Galego de Artes de Imaxe en A Coruña. La Fundación Fernando Blanco de Lema. La Real Sociedad Económica de Amigos del País en Santiago de Compostela. El Museo Diocesano de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento en Santiago de Compostela. La Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (BXUS). El Museo de Pontevedra. El Museo de Bellas Artes de Asturias. El Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón, donde he contado con la inapreciable ayuda de su conservador Saturnino Noval. El Museo de Bellas Artes de Salamanca. La Fototeca de Castilla y León en Salamanca. El Archivo Histórico Diocesano de Valladolid. El Museo de Bellas Artes de Sevilla. El Museo de Bellas Artes de Málaga. El Museo de Bellas Artes de Córdoba. El Museo Carmen Thyssen de Málaga. Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia, en el Puerto de Santa María, son algunos de ellos.

Gracias a la catalogación y la difusión online he podido consultar digitalmente: la Biblioteca Digital de Galicia (GALICIANA). La Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (BXUS). Hemeroteca. La Biblioteca Nacional de España (BNE). La Biblioteca virtual de Prensa Histórica MECD (BVPH). El Museo Nacional del Teatro, de Almagro. La Biblioteca Nacional de Francia (BNF) y la Bibliothéque de L'Istitut de France en París

He consultado colecciones particulares de fotografía como *La Colección Fernández Rivero de fotografía artística*, cuyos propietarios, María Teresa García Ballesteros, y Juan Antonio Fernández Rivero, han puesto sus fondos a mi disposición. Las colecciones privadas de fotografía de la familia González de Sela, Pelegrín, Gamallo Fernández, Deaño Gamallo,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Penzol Díaz-Fierros, Sánchez Pendás, y otras que no menciono para preservar la privacidad de los propietarios.

Las colecciones privadas de pintura de la Familia Deaño Gamallo, Familia González de Sela, Antonio Gamallo Fernández y Ana Gamallo Fernández, Maruxa Díaz- Fierros, José Penzol Díaz-Fierros y Luis Penzol Díaz- Fierros, Rosario Pelegrín. Y Me he puesto en contacto con historiadores del arte de diversos países, entre otros el francés Yves Lebrec, doctor en historia del Arte por *La Sorbonne*, y conservador de los fondos patrimoniales del *Institut catolique de París*, fallecido en 2017. Con la cubana Mireya Cabrera Galán, doctora en Historia del Arte y a la sazón conservadora del Museo de Oscar María de Rojas, en Cárdenas Cuba. Ella y el historiador Ernesto Aramis Álvarez Blanco me han proporcionado abundante información sobre los cuadros españoles que se encuentran en Matanzas.

En paralelo hemos realizado la catalogación de aquellas imágenes que carecían de atribución y hemos identificado a los representados. Al mismo tiempo se hacía el vaciado hemerográfico de la prensa de época, tal y como se cita en el cuerpo de la tesis, así como de la bibliografía que se incorpora al final.

Una vez que establecimos los nombres ya pudimos comenzar a extraer conclusiones y redactar el cuerpo de la tesis doctoral, que se ha distribuido como sigue.

Tras esta introducción, el primero de los capítulos, subdividido en tres apartados, tienen los pilares básicos para emprender en detalle el análisis de las obras del círculo de Madrazo y su relación con la fotografía. Así, en el primero de los apartados trabajamos con el uso de la imagen a lo largo de la historia, la transcendencia de la fotografía con su invención en la primera mitad del siglo XIX y las consecuencias inmediatas de la actividad de los destacados fotógrafos. Un segundo apartado está dedicado a la fortuna crítica de la fotografía y su difusión en el entorno artístico de nuestro país, tratando particularmente las consideraciones que sobre la misma se dieron en los medios artísticos generando modas, definiendo géneros como el retrato infantil o el mortuorio al tiempo que se estudian a los principales fotógrafos en la España del ochocientos y su relación con a pintura. Y, el tercer apartado ya se centra en la relación de la fotografía con los artistas del círculo de Madrazo. La presentación oficial de *la fotografía* por Louis Mande Daguerre en París fue el 19 agosto de 1839, Federico de Madrazo residía entonces en París. Desde ese momento tuvo claro que sería de gran utilidad para los pintores, y expresó su deseo de adquirir una cámara, que probablemente tuvo. A su vuelta a Madrid, en 1842, trajo consigo las nuevas corrientes artísticas de París, Italia y Alemania, y ¿cómo no?, los nuevos adelantos de la técnica, y dejó tras de sí importantes amistades con las que se relacionaría a lo largo de su vida, algunas como Overbeck o Ingres, que influirían mucho en su trayectoria artística.

Sus discípulos, algunos de los cuales-los más relevantes-trato en este apartado, participaron desde el primer momento de estos adelantos y novedades, que no estaban al alcance de muchos otros artistas, anclados en un aprendizaje más tradicional. También las relaciones sociales de Federico de Madrazo abrieron muchas puertas a sus discípulos, que tuvieron ocasión de asistir a fiestas de la aristocracia, y a eventos que de otro modo les estarían vedados.

La relación de Federico y su familia con los principales fotógrafos de la capital está reseñada por sus biógrafos, y en su archivo personal, hoy en el Museo del Prado, se encuentran abundantes fotografías de él y varios miembros de su familia, así como de amigos y compañeros artistas.

En la vida privada y en la profesional su relación con los fotógrafos. Martínez Sánchez, Eusebio Juliá, Jean Laurent, Alonso Martínez y Hno., y otros, está más que probada, y en su *Epistolario* y sus agendas personales encontramos numerosos datos que lo prueban, algunos de los cuales cito en este trabajo.

En el segundo capítulo se hace una exhaustiva biografía artística de los pintores del círculo y se va analizando en cada uno de ellos la influencia de la pintura o a la inversa. Así se analizan la producción de los progenitores, José de Madrazo, o del hermano de Federico, Luis y de estos otros artistas: Benito Soriano Murillo, Vicente Palmaroli, Manuel Castellano, Carlos Luis de Ribera, José M.ª Casado del Alisal, Ignacio Suárez Llanos, Alejo Vera, Eduardo Rosales, Francisco Sans y Cabot, Antonio Gisbert, Eduardo Zamacois, Dióscuro Puebla, Víctor Manzano, Carlos de Haes, y Dionisio Fierros.

Con ello se han podido ir estableciendo las características comunes del grupo, sus diferencias a la hora de abordar esos aspectos y sus influencias inmediatas.

Para realizar un relato unitario, en el que se pueden aportar imágenes inéditas, se descatalogan piezas y se hacen atribuciones se dedica el último capítulo a uno de los más destacados miembros de este círculo: Dionisio Fierros. En este capítulo he tratado brevemente la biografía artística del pintor Dionisio Fierros, desde su llegada a Madrid y su estancia en los talleres de José y Federico de Madrazo, así como sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En cambio, es más profuso el estudio analizando la influencia de la fotografía en su obra. Esta será notoria-como en sus otros compañeros- desde sus primeros años de aprendizaje artístico, por influencia de Los Madrazo. Su primera larga estancia en tierras gallegas (1855-58) dará como resultado una serie de obras de costumbres que le darán renombre y lo afirmarán como el creador de una auténtica escuela de género gallega.

Hemos conseguido localizar obras, que se creían perdidas, de esta primera época, analizándolas y situándolas en su contexto.

En los años posteriores Dionisio Fierros viaja por diversos países europeos, pintando cuadros por encargo, y para presentar a las exposiciones nacionales. Durante estos años se relaciona con otros pintores de su círculo, con el ambiente artístico madrileño, y se abre camino en círculos intelectuales y aristocráticos. La fotografía siempre estará presente en su vida, ya sea de forma personal o profesional. Pueden verse en este trabajo una serie de fotografías inéditas tomadas en diferentes momentos de su vida, solo o con amigos, que ratifican su interés por este medio de representación. También a la hora de concebir sus retratos se basa en ocasiones en fotografías, en muchos casos realizadas en estudios madrileños.

Hemos puesto en claro también puntos que estaban confusos, como las dos versiones del conocido cuadro *Baile de Charros o Boda de Charros*, basándonos en las fotografías contemporáneas de Jean Laurent.

Hemos aportado documentación sobre el retrato de D. José María Cos y Macho, obispo de Mondoñedo, poniendo así en duda que el retrato que se conserva en el Palacio episcopal de Mondoñedo sea de la autoría de Fierros, abriendo puertas para localizar el auténtico, posiblemente ubicado en el *Museo Monseñor Pérez Serantes*, de Santiago de Cuba.

Hemos aportado datos inéditos a su biografía, como, un primer viaje a Portugal por parte del artista, en 1863, no mencionado hasta ahora. De los mismos años 60, de los que apenas se conoce nada, mencionamos una reunión en 1866 en el estudio de Sans y Cabot su posible asistencia a la Exposición de París de 1867, fundamentada en un recuerdo hallado entre sus pertenencias, y su aspiración a una beca en Roma, para ampliación de estudios, ofrecida por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1878, que se le denegó, siendo obtenida por Alejo Vera.

Apoyándonos en fotografías contemporáneas hemos identificado a varios personajes pintados por él, como son Céline Montaland, la Infanta Dª Antonia de Portugal o Frank Listz, dejando en el campo de la probabilidad otros como el de la emperatriz Eugenia de Montijo o la actriz Matilde Díez.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nos hemos puesto en contacto con museos franceses y casas de subastas europeas para conseguir imágenes en las que creemos que Fierros ha documentado sus cuadros.

Hemos identificado y ubicado en el contexto histórico a personajes hasta ahora anónimos, como el militar *D. Román Alonso y Garcés de los Fayos*.

Trabajando conjuntamente con fotografías y obras pictóricas, hemos sacado a la luz hechos y cuadros, que creo que de otra forma permanecerían en el olvido

Con los resultados obtenidos y expuestos a través de los citados capítulos pudimos elaborar las conclusiones, que se acompañan de las oportuna fuentes y bibliografía.

Para concluir esta introducción, me gustaría dedicar unas palabras para expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas y entidades que me han ayudado en mi trabajo, bien con su magisterio, bien facilitándome datos o documentos gráficos, o animándome a seguir hacia adelante.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el magisterio y dirección de mi primera directora de Tesis, Ana Goy Diz, que ha dejado en mí un recuerdo imborrable, y a quien, *In Memoriam*, dedico este trabajo. Tampoco hubiera sido posible sin el ánimo y dirección de mi tutor, Jesús Varela Zapata, que retomó esta empresa llevándola a buen puerto. No tengo suficientes palabras de agradecimiento para aplicar a mi actual directora de tesis, M.ª del Carmen Bermejo que con su magisterio y buen hacer encauzó este trabajo haciendo posible su conclusión y dirigiéndolo con profesionalidad y rigor.

Quiero dar las gracias también a todas aquellas instituciones que me facilitaron sus fondos, y a aquellas personas que al frente de las mismas me asesoraron con rigor y cordialidad: Biblioteca Nacional de España y su directora de Fotografía Isabel Ortega; Museo del Romanticismo, de Madrid; Museo Municipal de Madrid o Museo de Historia; responsables de los archivos de Patrimonio Real, de Madrid; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, especialmente a los académicos Víctor Nieto Alcaide y Publio López Mondéjar que me han ayudado e impulsado; Ayuntamiento de Lugo y su departamento de Cultura; Museo Municipal de Lugo, especialmente a su directora, Aurelia Balseiro, y a las investigadoras Ofelia Carnero, y María Quiroga que me han proporcionado información; Pazo de Tor, en Lugo; Museo Municipal de La Coruña, especialmente a su directora Ángeles Penas Truque y a la investigadora Filomena Dorrego Martínez; Escuela de Arte y Diseño de la Coruña, y su entonces director Gonzalo Porral Mato.; Centro Galego de Artes de Imaxe de A Coruña; Fundación Fernando Blanco de Lema; Real Sociedad Económica de Amigos del País en Santiago de Compostela; Museo Diocesano de San Martín Pinario en Santiago de Compostela; Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento en Santiago de Compostela; Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (BXUS); Museo de Pontevedra; Archivo Catedralicio de Mondoñedo y su archivero Enrique Cal Pardo (*In Memoriam);* Museo de Bellas Artes de Asturias; Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón y a su conservador Saturnino Noval; Museo de Bellas Artes de Salamanca; Fototeca de Castilla y León en Salamanca; Archivo Histórico Diocesano de Valladolid; Museo de Bellas Artes de Sevilla; Museo de Bellas Artes de Málaga; Museo de Bellas Artes de Córdoba; El Museo Carmen Thyssen de Málaga; Juan Antonio Fernández Rivero y M.ª Teresa García Ballesteros, coleccionistas e historiadores de Fotografía, que me han proporcionado material fotográfico. Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia en el Puerto de Santa María; Arzobispado de Santiago de Cuba; Museo Oscar María Rojas en Cárdenas (Cuba), su conservadora Mireya Cabrera Galán y el historiador Ernesto Aramis Álvarez Blanco, que me han proporcionado valiosa información, son algunos de ellos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A todas aquellas personas que me abrieron su casa y sus archivos, para facilitarme el material que necesitaba. En primer lugar, a los descendientes del pintor Fierros, José Penzol Díaz, Luis Penzol Díaz (*In Memoriam)* y Guadalupe Alonso, M.ª del Pilar y M.ª Josefa Díaz-Fierros Viqueira, Pablo Fernández Díaz- Fierros, María Gamallo Fierros Antonio, Carmen y Marina Deaño Gamallo, Ana y Antonio Gamallo Fernández y José Antonio Menéndez Rodríguez (*In Memoriam)*.

A otros coleccionistas: Fernanda (*In Memoriam*) M.ª Antonia, Javier y José Fernando González de Sela; M.ª Irene y M.ª Teresa Pendás Fernández, y Elena M.ª Sánchez Pendás; Rosario Pelegrín; M.ª Luisa Reinante López; Valentina Fernández; Gonzalo Varela Alvariño; Lorenzo Trenado; José Antonio Torcida; Carlos Pimentel; Elena López Gil.

Especial agradecimiento a María José Pardo-Gil Magadán y Juan Soto Gutiérrez.

Y un agradecimiento muy especial a mi familia, por su apoyo constante, especialmente a mi marido Manolo y a mi hijo Edu.

También a mis amigos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# CAPÍTULO I: DE LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA A LAS RELACIONES ENTRE FOTOGRAFÍA Y PINTURA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

El objeto de esta tesis doctoral ha sido definido en las páginas que preceden a este capítulo y para alcanzarlo se precisa de un repaso a la historia de la fotografía y su repercusión en España y conocer la fortuna de este nuevo arte entre la crítica y los artistas en el siglo XIX. Además, se hace una recopilación de los principales fotógrafos que trabajaron en Madrid con los que han tenido una estrecha relación el círculo de artistas de Madrazo. Con este primer capítulo pretendemos contextualizar la influencia de la fotografía en la pintura decimonónica en el entorno de Madrazo y viceversa. No se trata de un análisis prolijo, sino más bien, de describir parte del armazón en el que se sustentan las tesis que se desarrollan en los siguientes capítulos de esta investigación. No obstante, se consiguen atribuir algunas obras, identificar personajes representados y reconocer el valor de ese patrimonio como fuente documental

## APARTADO I

### I.I.1Síntesis sobre los intentos de plasmar la realidad a través de la Historia.

Los intentos, a través de la historia, de plasmar la realidad fueron múltiples y constantes. La pintura y el grabado en sus diversas manifestaciones son muestra de ello.

En su afán de acercarse lo más posible a la realidad, algunos pintores no dudaron de servirse de la técnica en determinados momentos de la Historia

Los pintores de la Escuela italiana y de algunos países centroeuropeos (Alemania, Bélgica y Holanda) ya durante los siglos XV y XVI utilizaban lentes y artilugios ópticos para dibujar con mayor perfección, captar así mejor el espacio y plasmar los diferentes temas con más realismo.

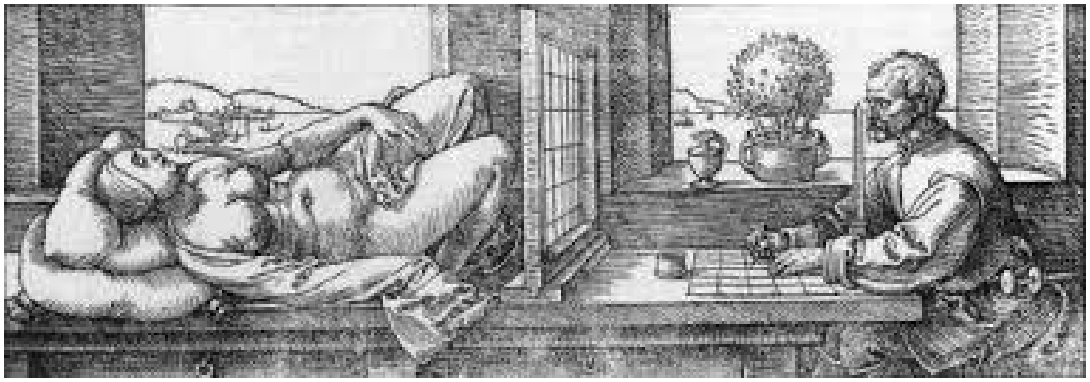
Pensemos que en el Renacimiento la captación del natural, sobre todo el paisaje y la figura humana, la tridimensionalidad y, en suma, el mayor realismo, son los objetivos principales de pintores y escultores.

En este campo, paralelamente a la Historia del Arte tradicional, suponen un importante avance los recientes estudios del pintor realista americano David Hockney, recogidos en su libro *El conocimiento secreto*[1]. En él, partiendo de su experiencia como pintor, y de su profundo conocimiento de la Historia de la pintura, demuestra con una serie de pruebas visuales y documentales, que muchas de las obras pictóricas del Renacimiento fueron creadas sirviéndose de medios técnicos auxiliares (espejos, lupas, lentes, etc.).

El pintor alemán Alberto Durero, asimismo magnífico dibujante y grabador, famoso por el exhaustivo detalle de sus obras, que raya a menudo la perfección, no tiene problema en reconocer, que para conseguir el mismo, utiliza la cuadrícula a menudo, lo que le permite conseguir dimensiones más acertadas y mayor realismo en el modelo.

Además, existen varios grabados-uno de los cuales reproduzco a continuación- donde se representa el mismo dibujando, frente al modelo, teniendo entre ambos una cuadrícula, que por medio de la luz se refleja en su mesa de trabajo[2].

[1]Hockney, D. *El conocimiento secreto.* Barcelona: Ed Destino.2001.
[2]Dürer, A. *Underweyssung der Messung*. Nuremberg 1565. Libro IV. Edición en Castellano. Cita obtenida del libro de Beaumont Newhall *Historia de la Fotografía.* 2002.p 315.



Lám. 1. *Dibujando con retícula mujer recostada en perspectiva frontal (pertenece a la serie" Los cuatro dibujantes",* del libro *Underwey sungder Menssung* (Instrucciones para medir). Xilografía.8x22 cm. 1525. Graphische Sammlung Albertina. Viena.

Los pintores holandeses de los siglos XVI, XVII y XVIII, utilizaban lentes y espejos para conseguir efectos espaciales de profundidad en sus obras.

Pero sin duda el instrumento más utilizado por pintores y dibujantes desde el S XVI fue la Cámara Oscura. La utilidad de este instrumento para dibujar fue mencionada ya en 1558 por el célebre filósofo napolitano Giovanni Battista della Porta y los venecianos Giovanni Antonio Canal (Canaletto) y Bernardo Bellotto utilizaron la cámara oscura para sus vistas de paisaje, creando gracias a ella extraordinarias perspectivas para la época.

Fueron varios los libros publicados durante los siglos XVII y XVIII que contenían instrucciones e ilustraciones para explicar el manejo de la cámara oscura y otras "máquinas de dibujar"[3].

Según las últimas investigaciones de historiadores del Arte como Aaron Sharf, David Hockney, y, otros, su uso se generalizó en Europa, desde mediados del S XVII, primero en Holanda-por el ingeniero e inventor Cornelius Drebbel en la región de Harleem en 1622- para luego extenderse a Gran Bretaña y al resto de Europa. Este uso se transmite de maestro a discípulo, y de generación en generación. Los pintores Jan Van Goyen y Salomon Ruysdael son algunos de los primeros que la utilizaron. Así se explica en sus cuadros la profundidad y nitidez en el paisaje y la amplitud y luminosidad que los caracterizan.

Es notorio del caso del holandés Vermeer, pintor de un gran realismo, tanto en la captación de la naturaleza como en la pintura de bodegones, o de interiores en lo que la luz es protagonista, y en los que consigue plasmar una atmósfera casi palpable.

Probablemente Vermeer utilizaba con regularidad la cámara oscura para conseguir estos efectos. Este hecho es reseñado especialmente por el profesor y arquitecto británico Philip Steadman, en diversos estudios[4].

Para ello se sirve de una serie de argumentos tales como: La ausencia de líneas de perspectiva y de dibujos preparatorios en la mayoría de sus obras. En segundo lugar, el tratamiento de la reflexión de la luz en varias superficies, fuera de foco. En tercero, el tamaño de la mayoría de sus pinturas (21x17 cm.) coincide con las dimensiones del visor de la cámara oscura de la época. En cuarto, la profundidad de campo, que difiere de la perspectiva al uso de los pintores italianos de la época. Y el quinto y último, sus relaciones con ópticos y científicos de la época, buenos conocedores de estos adelantos técnicos, que utilizaban frecuentemente[5].

[3]Scharf, A. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Forma. 1994. p.21.
[4]Steadman, P. *Vermeer's Camera*. Oxford University Press.2001.
[5]*Ibidem*. p.144.

Lám. 2. *La Lechera.* Vermeer de Delft. Óleo sobre lienzo. 45,4 x41cm. Ca 1658-1660. Rijksmuseum.

Se cree que la primera cámara oscura fue construida por Aristóteles, filósofo griego que vivió en Atenas entre el 384 y el 322 a. C y que describió así el procedimiento: "Se hace pasar la luz a través de un pequeño agujero hecho en un cuarto cerrado por todos sus lados. En la pared opuesta al agujero, se formará la imagen de lo que se encuentre enfrente"[6].

Este procedimiento fue descrito y dibujado detalladamente por el científico alemán Athanasius Kircher en su estudio "*Ars Magna Lucis et Umbrae"*, publicado en Roma en 1646. El fundamento de la cámara oscura es simple: un agujero pequeño actúa como una lente y permite formar una imagen invertida vertical u horizontalmente. La luz que pasa es muy poca, y por eso se necesita una habitación oscura para que el haz que entra sea la que pasa por el orificio, y así poder ver la imagen, pues si este fuese mayor, la imagen se desdibujaría.

[6]Sougez, M. (Coord). *Historia General de la Fotografía*. Madrid. Manuales Arte Cátedra. 2006. p.36.

Lám. 3. *Cámara Oscura transportable*. Athanasius Kircher. Grabado perteneciente a *Ars Magna, Lucis et Umbrae.* Roma. 1646. p. 709.

En la obra original acompaña a este grabado la siguiente descripción.

> "Tal cámara está representada por un cubo exterior de proporciones suficientes para permitir la entrada y acción de una persona, con una lente en cada una de sus paredes o caras laterales, y en su interior, otro prisma construido por pantallas de papel tensado y transparente, sobre el que la persona situada en su interior podía dibujar las escenas proyectadas desde el exterior. La cámara transportable habría de ser lo suficientemente firme, pero también ligera, para ser llevada en andas y sobre las cuales, como es apreciable en la ilustración, descansaba al ser depositada sobre el terreno elegido, si bien antes y por medio de una trampilla situada en su base, el usuario habría de introducirse en ella"[7].

El término "*cámara*" que pervive hasta nuestros días para denominar las máquinas de fotografiar, tendría como origen las primitivas cámaras o habitaciones oscuras.

Durante el S XVII este invento fue utilizado por varios artistas para dibujar. Así explican las últimas investigaciones el magnífico tratamiento del espacio en artistas como el ya mencionado Vermeer, e incluso se especula su utilización por Velázquez en su última época.

Desde el S XVI al XIX el diseño de la cámara oscura varió mucho en tamaños y materiales, por lo tanto, la calidad de las imágenes tuvo que ser distinta, sobre todo en la nitidez, particularmente importante para la captación del claroscuro. Este aspecto incrementó el número de pintores firmes defensores del invento, caso del inglés Reynolds, que poseía una[8], otros, como el también inglés Hoggarth manifiesta argumentos contrarios en su obra *The Analysis of Beauty*, publicada en Londres en 1753, en la misma línea que, posteriormente, definirá a los detractores del uso de fotografía en la pintura. Así indicaba que era preferible la observación directa del natural, alegando que su uso reducía la visión del artista a "una naturaleza sin vida, y no animada"[9].

[7]Kircher, A. *Ars Magna, Lucis et Umbrae.* Roma. 1646. p. 709.
[8]Scharf, A. *Arte y Fotografía… Op. cit.* p. 23.
[9]Hoggarth, W. *The Analysis of Beauty*.Londres.1753. pp.95-98.

Durante los siglos XVIII y XIX proliferaron los artilugios ópticos para dibujar siendo el más extendido la *Cámara Lúcida*[10]. Este dispositivo fue patentado en 1806 por el físico y químico británico William Hyde Wollaston partiendo de un invento anterior descrito en las obras del alemán Johannes Kepler, que vivió unos 200 años antes, pero cuyo trabajo pasó desapercibido, reconociéndose al primero como padre del invento y de su denominación.

Procedente del latín, con el sentido de *habitación iluminada*, el término intentaba obviamente recordar el sistema de ayuda para el dibujo que se utilizaba antes, la *cámara oscura*. Sin embargo, no hay similitudes ópticas entre los sistemas: la cámara lúcida es un aparato ligero y transportable que no requiere de condiciones de iluminación especiales. No proyecta ninguna imagen.

En la forma más simple de la cámara lúcida, el artista mira hacia la superficie de dibujo a través de un espejo semitransparente inclinado 45 grados. Esto superpone la visión directa del dibujo de la superficie y el reflejo de una escena horizontal en frente del artista. El instrumento a menudo incluye una lente negativa débil, creando una imagen virtual de una escena de más o menos la misma distancia de la superficie de dibujo, de forma que ambas se pueden ver bien enfocadas simultáneamente.

Lám. 4: Uso de una cámara lúcida (1807). *Dibujando con una cámara lúcida*. V. Chevalier. *Notice sur l'úsage de la chambre claire.* París (1834). Fuente: libro *Historia de la Fotografía* de Beaumont Newhall. 2002. p.11.

Sin embargo, estos procedimientos eran utilizados de forma minoritaria, por algunos artistas, siendo los procedimientos más utilizados de reproducción, aparte del dibujo y la pintura, el grabado y la litografía.

Ninguna de estas técnicas, a pesar de captar con bastante fidelidad la realidad, permitía fijar una imagen captada del natural y conservarla un tiempo sin que se desvaneciese, y eso no sería posible hasta la invención de la Fotografía, en la cuarta década del S XIX.

[10] Hammond, J.H., Austin, J. *"The Camera Lucida in art and science"*. Londres: Ed Taylor and Francis. 1987.Barthes, R. "*La cámara lúcida, nota sobre la fotografía"*. París: Ed. Cahiers du cinema.1980.

## I.I.2 El invento de la Fotografía y su repercusión.

La Fotografía surgió en Francia, de la mano del intelectual e inventor francés Jean Nicéphore Niépce.

Nacido en Chalon-sur-Saône, Borgoña, el 7 de Marzo de 1775, murió en Saint- Loup de Varennes el 5 de Julio de 1833.Era hijo de un abogado y terrateniente. Su biografía revela una existencia marcada por múltiples incidencias, y los acontecimientos políticos y sociales del momento histórico que le tocó vivir, le hicieron cambiar varias veces su trayectoria vital[11].

Muerto su padre en 1785, abandonó sus estudios e ingresó en la Guardia Nacional, y más tarde en el ejército Revolucionario. En 1794 se trasladó a Niza, donde se casó con Agnès Romero. Su hermano Claude se reunió con él más tarde, regresando todos a Chalons-sur Saôna, en Borgoña. Pasaron la primavera y el verano en su finca de Le Gras (Saint-Loup de Varennes) para dirigir las tareas del campo. Contemporáneamente los dos hermanos iniciaron una carrera científica que los llevó a crear entre otros inventos un motor para barcos, *el Pyréolophore* en 1807[12].

Mientras su hermano promocionaba el nuevo motor, Nièpce comenzó a dedicarse a la litografía como medio para solventar su maltrecha economía. Y fue, precisamente a través de esta, como llegó al descubrimiento de la Fotografía. Sin grandes aptitudes para el dibujo, era su hijo Isidore quien los realizaba sobre la piedra litográfica, y a falta del éxito fue movilizado a files en 1814 teniendo que buscar otro modo de reproducción de imágenes.

Realizó a partir de entonces una serie de experimentos para fijar la imagen a partir de la luz, basándose en la cámara oscura, que desembocarían en la obtención de las primeras fotografías en 1816, de las que hay constancia por la correspondencia con Claude[13]. Eran obtenidas con una cámara diminuta confeccionada por él, y consistían en vistas de los tejados de Le Gras, tema que repetiría posteriormente en numerosas ocasiones.

Lám. 5: *Tejados de Le Gras.* Joseph Nicéphore Niépce. Point de vue. 1827. Negativo sobre placa de estaño. 16,6x20,2 cm. *Colección Gersheim, Humanities Research Center.* Austin.

[11]Sougez, M. (Coord,), C. *Historia General de la Opcit*… p.41.
[12] https//.www.britannica.com/technology/Phyreolophore. [Consultado el 8 de enero de 2019]
[13]Newhall, B. *Historia de la Fotografía… Op. cit.* p.13.

Eran imágenes en papel y en negativo, emulsionadas con cloruro de plata, pero que, al no estar fijadas adecuadamente, se borraban al poco tiempo. Dedicó entonces sus esfuerzos a la obtención de positivos y a fijar las imágenes con diversas sustancias, utilizando óxidos metálicos, ácidos y resinas y empleando finalmente betún de Judea. En 1818 obtuvo ya sus primeras imágenes positivas. A mediados de 1822 conseguía copias de dibujos por contacto. Continuó experimentando en esta línea utilizando placas de metal (estaño y cobre) recubiertas con sales de plata como soporte y utilizando además de otras sustancias betún de Judea y esencia de lavanda. La imagen así conseguida era única, a la vez positivo y negativo. En 1826 comienza ya a hablar de estos resultados, a los que denomina *héliographies* (del griego *helios*, sol y *graphos,* de dibujo, escritura), pero más tarde destinará este término a las imágenes tomadas a objetos artísticos-láminas, dibujos, etc.[14], designando como *points de vue* (puntos de vista) a aquellas imágenes tomadas por la cámara del natural.

Actualmente pueden verse impresiones de todos los trabajos de Niépce conservados, en el museo dedicado a su persona en Chalon-sur-Saône, *el Musée Nicéphore Niépce*.

Se considera la imagen fotográfica más antigua[15]. Está sacada desde su estudio en el desván de su casa de Sint Loup de Varennes, y se ven las construcciones de la granja del otro lado del patio, también a ambos lados los marcos de la ventana del estudio. Es el resultado de ocho horas de exposición, y la imagen, muy poco marcada solo se ve si la luz la ilumina en un ángulo determinado. Su importancia sin embargo es enorme, pues se trata de la primera imagen fijada del natural de la que tenemos constancia.

En 1825 Niépce había entablado relación con Charles Chevalier, óptico parisino, para abastecerse de material para sus cámaras, visitando incluso su establecimiento en París en alguna ocasión. Por aquellos años en la capital francesa triunfaba el *Diorama*, espectáculo inventado por Louis-Jacques Mandé- Daguerre consistente en varios escenarios superpuestos que, adecuadamente iluminados transmitían una impresión de tridimensionalidad. Era un espectáculo muy vistoso, pues podían representarse decorados de varios tipos, incluyendo personas, animales, etc.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre, más conocido como Louis Daguerre (N en Cormeilles-en-Parisis,1787 y m. en Bry-sur-Marne en 1851), a pesar de haber nacido en una familia acomodada, recibió una educación elemental, lo que le obligó a ganarse la vida desde una edad muy temprana. Sin embargo, su despierta inteligencia y aptitud para el dibujo y las artes, le hicieron tomar pronto este camino. Desempeñó varios trabajos: aprendiz de arquitecto, diseñador de escenarios para teatro y ópera, y pintor[16].

No obstante, su mayor éxito lo consiguió con el *Diorama*[17], en el que utilizaba la cámara oscura para conseguir mayor sensación de realidad en sus decorados. Daguerre conoció a través de Chevalier los logros conseguidos por Niépce en este campo, comenzando una relación por correspondencia a lo largo de dos años. En 1828 Daguerre propuso a Niépce ayudarle en la explotación de su invento. Este último, acuciado por problemas económicos, accedió, firmando ambos un contrato el 14 de diciembre de 1829, en el que ya se reconocía al segundo como inventor del procedimiento[18]. La asociación de ambos se orientó a la investigación de la

[14]Véase como ejemplo el grabado *La sagrada familia*, 1826-1827 custodiada en el Musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône. Actualmente pueden verse impsur-Saôneresiones de todos los trabajos de Niépce conservados https://www.museeniepce.com/index.php?/collections/enjeux-de-la-photographie/Nicephore- Niepce [Consultado el 24 de noviembre de 2019]

[15]*Collection Gersheim*, *Humanities Research Center.* Austin. https:// www.hcr.utexas.edu

[16] Bankston, J. *Louis Daguerre and the Story of the Daguerreotype*. Hockessin. Mitchell Lane Publisher.2005.

[17]Paz Canalejo, J. *La caja de las magias: Las escenografías históricas en el Teatro Real.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid. 2006. p.32.

[18]Sougez, M. (Coord), *Historia General de la Fotografía… Op. cit.*pp. 47-50. Newhall, B. *Historia de la Fotografía… Op. cit.*pp.15-18.

fotografía tomada de la realidad (dejando a un lado la reproducción de grabados), sobre soportes de diversos materiales, cobre, estaño, vidrio, etc. Sin embargo, en 1833 murió Niépce sin que el invento se hiciese público, y cuatro años más tarde, su hijo Isidore agobiado por las deudas, accedió a instancias de Daguerre a una modificación del contrato por la cual este aparecía como único inventor a cambio de una compensación y una renta vitalicia. A partir de entonces el procedimiento pasaría a llamarse *Daguerréotype*[19].

En este se reconocía a Niépce como el inventor del procedimiento.

La asociación de ambos se orientó a la investigación de la fotografía tomada de la realidad (dejando a un lado la reproducción de grabados), sobre soportes de diversos materiales, cobre, estaño, vidrio, etc. Sin embargo, en 1833 murió Niépce sin que el invento se hiciese público, y cuatro años más tarde su hijo Isidore agobiado por las deudas, accedió a instancias de Daguerre a una modificación del contrato por la cual este aparecía como único inventor a cambio de una compensación y una renta vitalicia. A partir de entonces el procedimiento pasaría a llamarse *Daguerréotype*.

Daguerre había proseguido sus investigaciones con yoduro de plata repitiendo imágenes negativas sobre placas de plata, fijando una imagen más clara y rápida.

Desde 1838 comenzó a promocionar el procedimiento y el 19 de agosto de 1839, este fue presentado en *la Academia de Ciencias de París*, por François Arago, matemático, físico y astrónomo que además desempeñó el cargo de jefe de Gobierno de la República francesa, a la vez que secretario permanente de la misma. A partir de este momento la difusión del *Daguerrotipo* sería vertiginosa. Con Arago como abanderado, se organizó una verdadera campaña mediática que alcanzó a todas las capas sociales. Al mismo tiempo Daguerre, sacaba sus cámaras a la calle haciendo demostraciones públicas del natural cuando el tiempo era benigno, lo que le granjeó popularidad[20].

Lám. 6: *Le Boulevard du Temple.* Louis-Jacques Mandé Daguerre.Daguerrotipo.13x16 cm. París.1838.

[19]En este punto hay cierta confusión y diferentes teorías recogidas por varios autores. Es difícil saber hasta qué punto, Daguerre, que llegó más lejos que Niépce en la fijación de la imagen, se benefició del invento de Niépce, apropiándoselo y obviando su nombre. Sí se sabe que Daguerre había proseguido sus investigaciones con yoduro de plata repitiendo imágenes negativas sobre placas de plata, fijando una imagen más clara y rápida.B. Newhall. *Historia de la Fotografía… Op. cit.* pp.17-18; Sougez, M. (Coord), *Historia General de la Fotografía… Op. cit.* pp. 50-51.

[20] Hay que pensar que los daguerrotipos debían ser tomados a pleno sol y los tiempos de exposición eran muy largos, llegando hasta treinta minutos.

De este momento son vistas tan conocidas como *El Louvre* o *Le Boulevard du Temple*, tomadas a pleno sol. En la segunda, *Le Boulevard du Temple*, se ven zonas de sobreexposición, largas sombras en los árboles (lo que nos indica un momento próximo al mediodía) y lo que es más curioso, aparece la figura de un limpiabotas y su cliente, en rígida postura a consecuencia de los largos tiempos de exposición puesto que aún no se puede atrapar el movimiento.

Por eso, en un comienzo el daguerrotipo se utilizará para plasmar objetos inanimados, paisajes, y cuando se aplique al retrato, el modelo tendrá que estar absolutamente inmóvil si el resultado pretende ser óptimo.

A fines de 1838, en un intento de captar inversores, "distribuyendo una hoja impresa en la que se exponían los distintos usos de su método, sin olvidar, naturalmente, la posibilidad de hacer retratos". Pensaba que su invento serviría para.

> "dar un nuevo impulso a las artes (…), y, lejos de perjudicar a los artistas, les resultará sumamente beneficioso. Las clases acomodadas encontrarán en él una agradabilísima ocupación (…), el pequeño trabajo que requiere gustará sobremanera a las señoras (…), el daguerrotipo no es un simple instrumento para dibujar del natural (…) sino que da a la naturaleza el poder de reproducirse"[21].

Este punto fue reseñado también, a petición de Daguerre, por el pintor Paul Delaroche (1797-1856), que después de elogiar "*la corrección de las líneas y la precisión de las formas",* afirmaba que el pintor encontraría en este procedimiento *"un medio rápido de hacer colecciones de estudios que no podría obtener de otra forma sin emplear mucho tiempo, mucho esfuerzo, y de una manera mucho menos perfecta, fuera cual fuera su talento"*, y resume diciendo que *"el admirable descubrimiento de Daguerre hace un inmenso servicio a las artes"*[22].

Siguiendo a García Felguera, Delaroche también señala la "coincidencia entre fotografía y pintura", señalando que la fotografía permite colocar los objetos en "su verdadera relación de tamaño y posición, para ceñirse a las exigencias de la perspectiva lineal, base de la representación desde el Renacimiento"[23].

El reconocimiento público al logro de Daguerre fue inmediato, teniendo una gran repercusión social y económica. El estado francés le compró el invento por una pensión vitalicia de 6.000 francos anuales, otorgándole también a Isidore Niépce una de 4.000 francos, con la condición de que dicho invento pudiese ponerse a disposición del público.

Esta adquisición por parte del gobierno francés no estuvo exenta de polémica, pues otros inventores, el más conocido el británico William Henry Fox Talbot autor de la técnica similar denominada *El Talbotipo* o *Calotipo*, reivindicaban para si el ser uno de los primeros en captar y fijar una imagen tomada de la realidad sin que se desvaneciese.

Sin embargo, finalmente fue considerado el Daguerrotipo como primer procedimiento original y válido, considerando las imágenes de Talbot, más pequeñas e imperfectas, por tanto, no adecuadas para ser tenidas en cuenta en este aspecto.

La polémica transcendió los límites geográficos de los países señalados, y también el ámbito científico, para participar en ella artistas como el pintor español Federico de Madrazo y Kuntz, por aquel entonces pensionado en París, y que, como muchos otros artistas e intelectuales, se mostró sorprendido por el invento. Podemos leer sobre ello en las cartas que en 1839 escribe desde la ciudad del Sena a su padre José de Madrazo, entonces en Madrid:

[21] Scharf, A. *Arte y Fotografía…Op. cit.* p.27.
[22] García Felguera, M.S. "Arte y Fotografía(I). El Siglo XIX" en Sougez M. (Coord) *Historia General de la … Op. cit.* p.215.
[23] *Ibidem.*

> "Parece que se aclara la cuestión o las pretensiones sobre el descubrimiento del daguerrotipo y que se quedará esta invención con este nombre pues los resultados de Talbot y del alemán no son tan completos como los de Daguerre para quien se pedirá a las Cámaras una recompensa grande"[24].

Y no sólo opinaban de ellos los pintores allí trasladados, la difusión del invento pronto fue objeto de especial interés en la prensa periódica, sirva de ejemplo el artículo escrito en el *Semanario Pintoresco español,* titulado "El Daguerotipo-Nuevo Descubrimiento", de autoría desconocida[25].

En un principio, el Daguerrotipo fue utilizado, como ya he reseñado, para plasmar naturalezas muertas, composiciones de diferente tipo, paisajes, reproducciones de obras de arte, y poco más tarde al retrato, toda vez que se acortó el tiempo de exposición pasando de los 20 minutos iniciales a los 10'. En 1841 era ya de un minuto.

Con todo, y a pesar de los inconvenientes y de las imperfecciones de los primeros daguerrotipos, el público fue dejándose conquistar por el realismo de la imagen que pasaba a ser asequible para un bolsillo popular frente a la exclusividad y coste que suponía le retrato. Estaba realizado en un soporte resistente y la imagen era bastante nítida. No obstante, no todo era un camino de rosas. Persistían algunos inconvenientes como el hecho de que la pieza era al tiempo positivo y negativo de la imagen, un ejemplar único y que, al estar sobre metal, su precio era bastante elevado. Además, la imagen así obtenida salía invertida, lo que condicionaba la colocación y vestimenta de los retratados, particularmente en las fotos oficiales.

Sin embargo, será el procedimiento del inglés William Fox Talbot, el que dará un impulso definitivo a la fotografía, consiguiendo una imagen multiplicable.

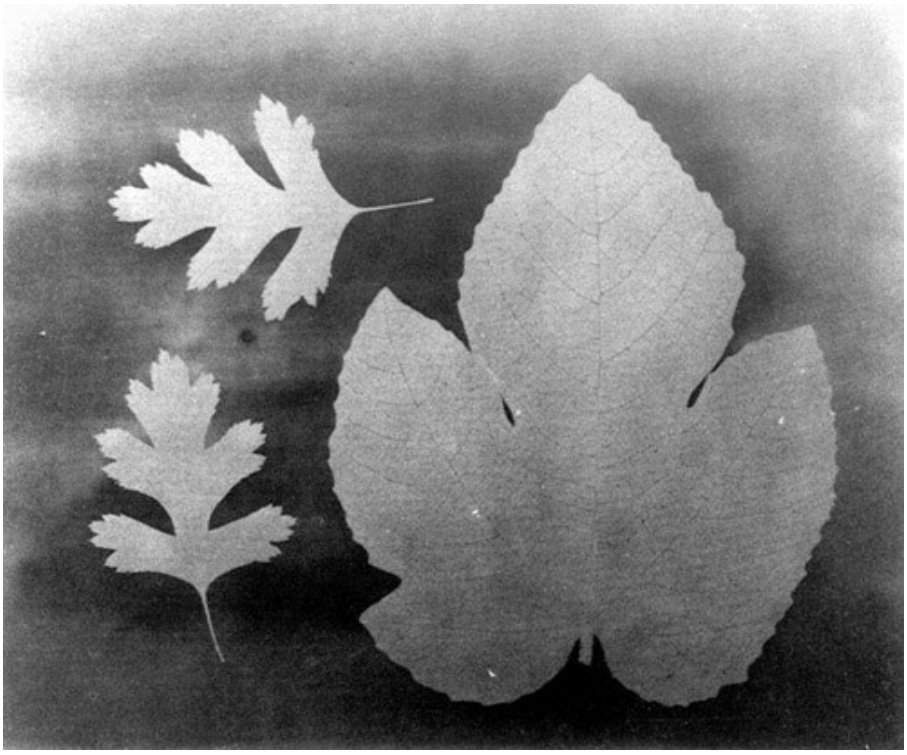
El talbotipo o calotipo fue inventado por el inglés William Henry Fox Talbot nacido en Melbury (Inglaterra), el 11 de febrero de 1800. De origen noble, fue el hijo único de William Davenport Talbot y lady Elisabeth Fox Strangways. Alumno de Harrow School y del Trinity College de Cambrigde, fue también un reputado científico, destacando en diversos campos de la ciencia: Botánica, matemáticas, física, química, astronomía, arqueología y filología. Poseía una gran cultura y dominaba varias lenguas: francés, italiano, griego, latín y hebreo. Fue autor de más de cincuenta artículos y varios libros[26].

Miembro de la Royal Astronomical Society, en 1826 recibió el título de Doctor por la Universidad de Cambrigde y cinco años después ingresó como miembro en la Royal Society de Londres, en premio a todas sus investigaciones[27]. Fue también miembro del Parlamento y en 1838, le fue concedida la medalla de oro por sus investigaciones sobre el cálculo integral. Entre 1834 y 1840 desarrolló sus experimentos en el campo de la fotografía, en su finca familiar de Lacock Abbey.

Sus primeros logros fueron los *Dibujos fotogénicos,* donde consiguió imágenes positivas por contacto directo, de hojas y elementos vegetales. Los obtenía sobre una hoja de papel, emulsionada con sal común y sales de plata, que se exponía directamente a la luz del sol. La imagen aparecía en unos segundos, pero necesita más o menos dos minutos para que el fondo se oscureciese completamente, lo que permitía obtener luego la imagen positiva, (*Schiagraphy*: Esquiagrafía), mediante una segunda operación con otra hoja de papel, en contacto con la primera imagen negativa. Se fija en una fuerte solución de sal común[28].

---

[24] Madrazo, F. de. *Epistolario (T I)*. Madrid: Museo del Prado. 1994. p. 205.
[25] *Semanario Pintoresco Español.* "Ciencias y Artes-El Daguerotipo-Nuevo Descubrimiento". nº4. Madrid. 27de enero de 1839.p. 27.
[26] Sougez, M. (Coord), *Historia General de ... Op. cit.* p. 56.
[27] Romero, A. *W. Henry Fox Talbot (1800-1877). El inventor del Calotipo y el primer ilustrador de libros con fotografías.* https//:studylib.es/doc/5717574/w.-henry-fox-talbot-1800-1877 [Consultado el 23 de septiembre de 2019]
[28] Sougez, M.L (Coord), *Historia General de ... Op. cit.* p. 59.



Lam. 7: *Estudio de Hojas.* Henry Fox Talbot. Dibujo Fotogénico.Ca 1839. fechado en 1839, aunque los especialistas consideran que puede datar de 1834, fecha en la que el autor llevó a cabo con éxito sus primeros experimentos.

También utilizó en ocasiones soportes de vidrio emulsionado, obteniendo después positivos sobre papel por contacto.

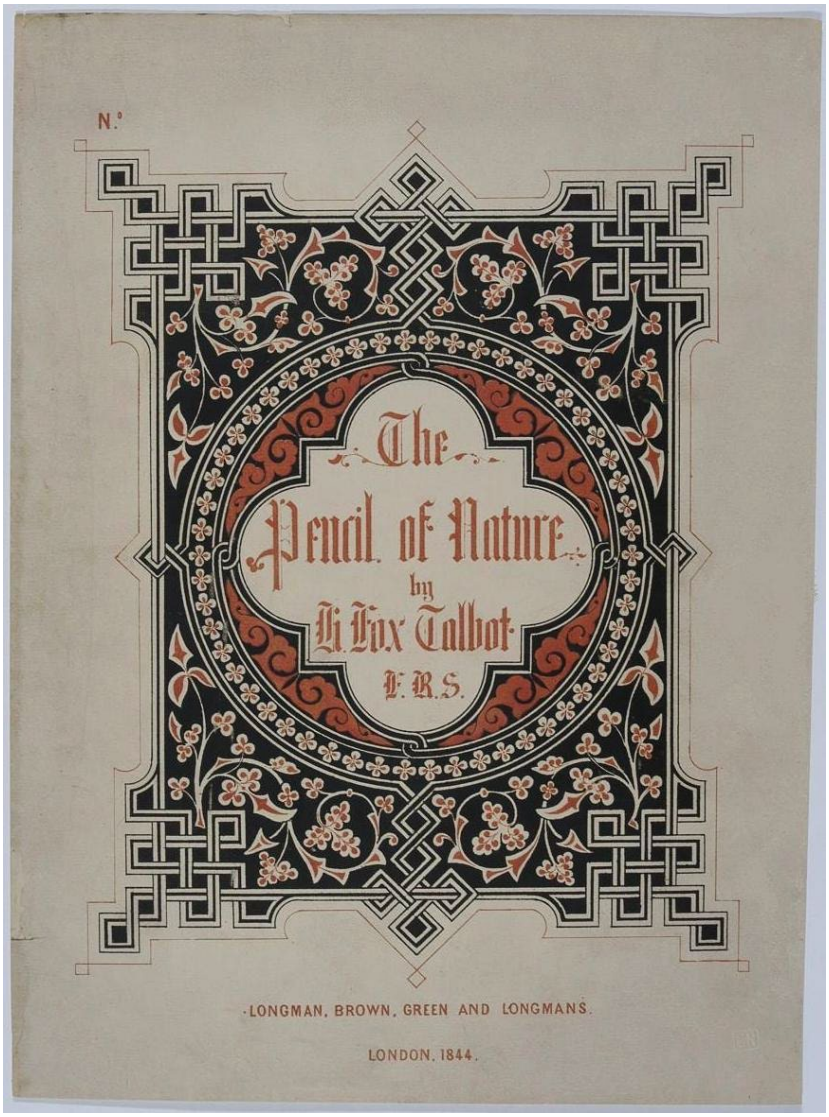
Este procedimiento se culminó hacia 1840 y lo llamó *Calotipo* (*Calotype)*, del griego *Kalós,* bello. A estas alturas, ya no empleaba negativos obtenidos directamente, sino que para ello utilizó unas pequeñas cámaras de su invención que contaban con una gran apertura de objetivo, f/4, para concentrar la luz focal, y fotografiaba motivos brillantes, preferiblemente sobre fondos contrastados. Como soporte utilizaba una hoja de papel sensibilizada con nitrato de plata y ácido gálico. Una vez obtenido el negativo, en soporte de papel, sacaba el positivo por contacto, con otra hoja de papel emulsionada también con nitrato de plata y ácido gálico, utilizando hiposulfito sódico para su fijación.

Consiguió así, a partir del negativo, sacar tantos positivos como quisiese, con lo cual, su invento es el primero que permite obtener una imagen multiplicable, y su aportación supuso un gran paso en la técnica fotográfica. Esto presentaba ventajas e inconvenientes. El papel abarataba considerablemente los costes, con respecto al soporte de metal, y facilitaba su transporte. Por el contrario, la imagen obtenida era menos nítida y rica en detalles que el daguerrotipo. Por otra parte, los tiempos de los tiempos de exposición eran muy largos, varias horas, e incluso un día entero, dependiendo de las condiciones climáticas y de la luz solar.

Cuando Daguerre presentó su invento ante la Cámara francesa, en 1839, Talbot reclamó para sí la primicia de la técnica fotográfica, pero, esta no se le reconoció.

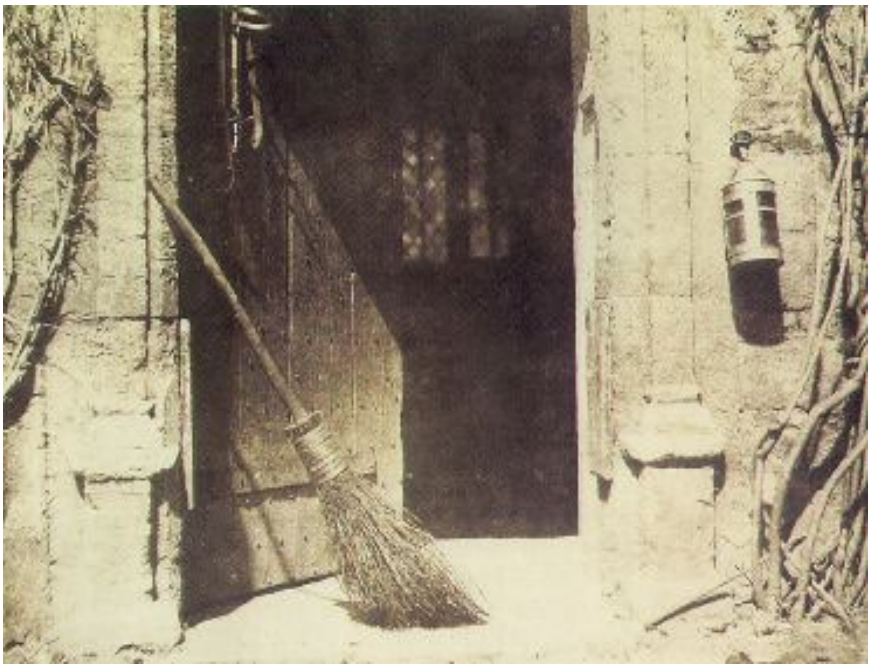
Sus primeros calotipos fueron diversas vistas de la finca y del edificio, (una hermosa mansión gótica, antigua abadía de monjas), de su extensa biblioteca, y un retrato de su esposa, Constance. Se cree que el procedimiento fue culminado entre el 23 de septiembre y el 6 de octubre de 1840.

En 1841 patentó el *Calotipo* en Inglaterra, protegiendo el uso de su procedimiento, lo que comportó una lenta difusión. No obstante, esta circunstancia variaría a mediados de la década porque entre 1844 y 1847 publicó Talbot el primer libro ilustrado con fotografías, *The Pencil of Nature*, en seis entregas. Estaba ilustrado con 24 calotipos pegados a mano, tirados en serie, en el primer establecimiento fotográfico, montado por él en la ciudad de Reading, en el condado de Berkshire.




Lám. 8: *The Pencil of Nature.* Henry Fox Talbot. Portada. Londres. 1844.

Aunque los calotipos, pegados a mano, con el tiempo se despegaron y deterioraron, teniendo el autor en ocasiones que devolver el dinero a los compradores de la publicación, el impacto y popularidad fue considerable. En la obra se presentaban objetos inanimados (colecciones de porcelana, cristal, libros), naturalezas muertas, vistas del natural (de Lacock Abbey y otros lugares) fotografías de obras pictóricas y escultóricas, y también algunas composiciones propias (por ej. *The Open Door)*, que muestran originalidad, sentido de la estética, y un auténtico lenguaje fotográfico. Además, incluía alguno de sus dibujos fotogénicos.



Lám. 9. *The Open Door (The Pencil of Nature).* Henry Fox Talbot. Calotipo. 14,3x19,4cm. Londres. 1884.

En *The Pencil of Nature,* más que una coherencia temática, debemos ver una muestra de los usos del calotipo. Pone de manifiesto, que, aún dentro de sus limitaciones, pudiendo plasmar solo imágenes estáticas, estas pueden ser de diferente condición, no solo retratos, vistas de paisaje o naturalezas muertas, sino objetos artísticos, contribuyendo así a su difusión.

A partir de esta fecha, y hasta 1877, en que falleció, Talbot simultaneó sus experimentos fotográficos con estudios bíblicos y arqueológicos, principalmente sobre la antigua Asiria.

Pero no podemos concluir este breve repaso histórico sin referirnos al Colodión Húmedo, puesto que supuso un gran avance en el campo de la fotografía. Se cree que el primero en utilizar este procedimiento fue el pintor y fotógrafo francés Gustave le Gray en 1851, aunque otros lo atribuyen al escultor inglés Frederick Scott Archer en el mismo año, o al escritor francés Louis-Nicolás Ménard[29].

El colodión es un método para sensibilizar las placas de vidrio con sales de plata. El procedimiento desbancó al daguerrotipo y al talbotipo en tan solo diez años, por su mayor rapidez y claridad de imagen, siendo la técnica más usada en los estudios fotográficos hasta 1880.

Se denomina colodión húmedo porque la placa ha de permanecer húmeda durante todo el procedimiento de toma y revelado de las imágenes. Esto suponía que los fotógrafos tenían que llevar consigo el laboratorio fotográfico a fin de preparar la placa antes de la toma y proceder a revelarla inmediatamente antes de que el colodión se secara y se convirtiera en resistente a las soluciones químicas. Se generalizó así el uso de tiendas de campaña y carromatos reconvertidos en laboratorios para los fotógrafos que trabajaban en el exterior.

Y aunque los tiempos de exposición se redujeron a segundos, al igual que los anteriores métodos, presentaba algunos inconvenientes como son: la fragilidad del vidrio, transportar las estructuras y llevar un trípode para sostener la cámara.

[29]Sougez, M. L. (Coord), *Historia General de … Op. cit*. p. 127-131.

## I.I.3. Otros avances: Papeles y ampliadoras.

Al mismo tiempo, en el campo de la óptica, se habían conseguido también avances, que desembocarán en la invención de una lente plana, en 1866, por Adolph Steinhill (Munich), y John Henry Dallmeyer (Londres), que sirvió para corregir la falta de definición que las lentes esféricas ocasionaban en las esquinas de los negativos.

Para los positivos se utilizó fundamentalmente el *papel a la albúmina.* Ese papel fue inventado en 1850 por Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872), fotógrafo, editor y propietario de unos talleres de impresión de calotipo en Lille. Blanquart presentó su invento en La Academia de las Artes de París el 27 de mayo de 1850.

*El papel a la albúmina* se preparaba con clara de huevo (albumen o albúmina), que se aplicaba al papel, añadiendo también una sal como el bromuro de potasio. Una vez seco, el papel se introducía en una solución de nitrato de plata y se dejaba secar nuevamente. El papel así sensibilizado se ponía en contacto con un negativo dentro de una prensa de contactos, y se exponía a la luz del sol varios minutos, hasta que la imagen tuviese la intensidad deseada. La imagen aparecía por ennegrecimiento directo, sin revelado químico. Seguidamente era necesario su fijado, virado y lavado final en agua. Fue el papel más utilizado para las copias hasta 1895.

Era conveniente montar las copias así obtenidas en un paspartú, pues se arrugaban y se deterioraban fácilmente. Sin embargo, su calidad y brillo son muy buenos, y debidamente tratadas, (procurando no exponerlas a la luz), duran mucho tiempo en óptimas condiciones, sobre todo las viradas al oro (con cloruro de oro).

El principal inconveniente de estos positivos fotográficos era su gran delicadeza, el procedimiento tenía que hacerse correctamente, pues si no la imagen podía desvanecerse.

Después de varios experimentos se inventó el *papel carbón*, en el que se utilizaba tinta de imprenta, y con el que se obtenían imágenes permanentes. En su sensibilización se usaban entre otras sustancias, carbono, gelatina y colorante, el procedimiento tenía que hacerse correctamente, pues si no la imagen podía desvanecerse. El proceso inicial fue creado por Alphonse Poitevin en 1855 y fue patentado en 1864 por Joseph Wilson Swan. Está considerado como un tipo de impresión noble. Las copias fotográficas obtenidas poseen tonos oscuros y satinados y presentan gran durabilidad. El papel pigmentado se pone en contacto con un negativo y al exponerlo a la luz la gelatina se solidifica en función de la cantidad de luz recibida. Después, vuelve a ponerse en contacto con otro papel impregnado en gelatina insoluble y ambos se sumergen en agua; como consecuencia la gelatina permite la transferencia de la imagen a la otra hoja en forma de relieve.

Aunque la mayor parte de las fotografías del S.XIX se hicieron mediante copias de contacto, siendo por tanto del tamaño de sus negativos, desde 1850 comenzaron a utilizarse ampliadoras diurnas, llamadas *cámaras solares.*

Funcionaban con luz diurna natural en exteriores, y permitían hacer fotografías de gran tamaño, que eran muy demandadas. Se utilizaron durante la segunda mitad del siglo XIX. Las imágenes así obtenidas se montaban en una cartulina de buena calidad, frecuentemente importadas de Francia o Alemania[30].

No podemos concluir este apartado sin referirnos a la fotografía estereoscópica. Fue el físico inglés Charles Wheatstone (1802-1875) el primero que la estudió en profundidad (incluso antes de patentarse el daguerrotipo), enunciando las leyes ópticas que la hacen posible. En 1832

[30]Lara López, E.L. *Fotografía y Semana Santa: Jaén siglo XIX-1978.Métodos y Análisis de documentación gráfica para la historia y la etnografía. Corpus documental fotográfico.* Tesis Doctoral inédita. Universidad de Jaén. 2003. p.213.

construyó un aparato, compuesto por lentes y espejos que permitía la visión en relieve de una imagen formada por un par de dibujos. En 1833 describió la visión estereoscópica en *Outlines of Human Phisiology*, y, en 1838, en un estudio publicado por la Royal Photographic Society de Londres, *Contibutions to the Phisiology of Vision-Partthe First: On Some Remarkable and Hitherto Unobserved Fenomena of Binocular Vision* describió claramente este fenómeno, ilustrando sus teorías con dibujos, desde los diversos ángulos en que serían vistas las imágenes. Colocó estos dibujos en un aparato diseñado por él, al que denominó *estereoscopio.* La estereografía parte de la visión binocular. Normalmente vemos las cosas con ambos ojos. La imagen formada en la retina por cada uno de ellos es ligeramente diferente, por su posición en el espacio. La fusión de ambas en nuestra mente es la que nos da la percepción del espacio, y la imagen tridimensional. La invención de la fotografía ayudó a perfeccionar y difundir el invento. Wheatstone escribiría:

> "Fue a comienzos de 1839, unos seis meses después de que se publicaran mis memorias en las *Philosophical Transactions*, que se llegó a conocer el arte fotográfico. Poco después, a mi solicitud, Talbot, el inventor y (Henry) Collen (uno de los primeros cultivadores del arte), me prepararon *Talbotipos* estereoscópicos de estatuas, edificios, y hasta retratos de personas vivas"[31].

Pero la fotografía estereoscópica alcanzó difusión hasta que el escocés Sir David Brewster perfeccionó en 1849 el *estereoscopio.* Se trata de un dispositivo muy simple que consta de cuatro pequeños espejos, ubicados en forma tal que permiten desviar las imágenes correspondientes a cada ojo puestas una al lado de la otra de tal manera que, al verse montadas una sobre la otra, dan el efecto estereoscópico o tridimensional; para ajustarse al tamaño de distintas imágenes el dispositivo tiene un eje o pivote que altera el grado de separación.

Lám. 10 y 11: *Estereoscopio*. Sir Davis Brewster.17x11x8cm (abierto). Pantalla 14,50x7,50 cm. Segunda mitad del siglo XIX. Colección particular. Fotografías de la autora.

[31]Newhall, B. *Historia de la Fotografía. ... Op. cit.*p.110.

Lám. 12: *Estereoscopio y caja para las fotografías estereoscópicas.*
2ª mitad S XIX. Colección particular. Fotografía de la autora.

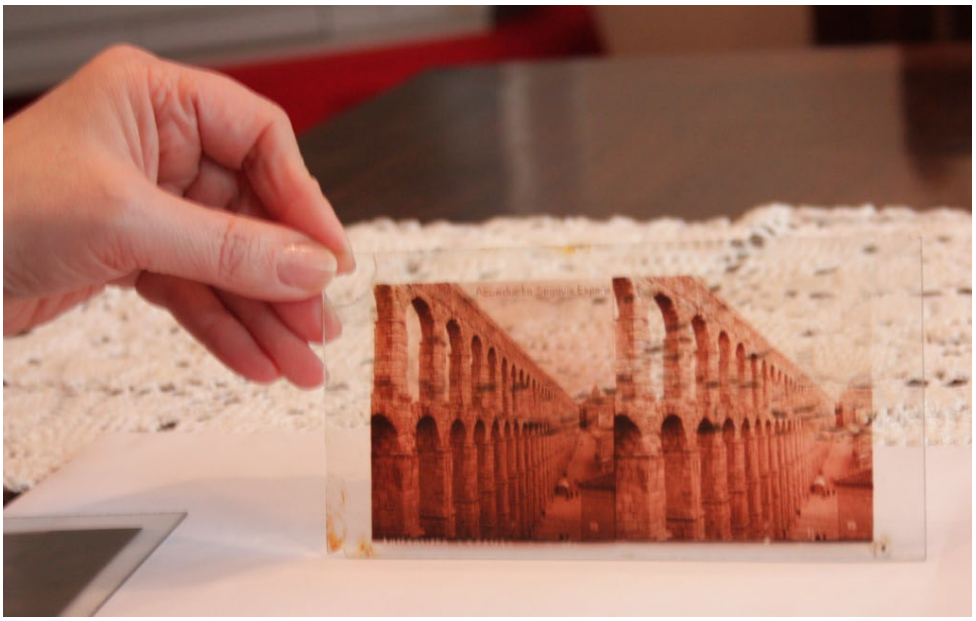
Lám.13: *Estereoscopio.*2ª mitad S XIX. Colección particular. Fotografía E. Regueiro

El aparato diseñado por Brewstwer consistía en una caja en forma de pirámide truncada. En el extremo pequeño iban colocadas dos lentes, cada una de ellas con una distancia focal de aproximadamente seis pulgadas. En el otro extremo llevaba un marco en el que se colocaban dos fotografías de 3x3pulgadas cada una (aproximadamente 8x8 cm), montadas una al lado de la otra. El suelo de la caja era de vidrio esmerilado, así que las transparencias podían verse con luz refractada. Los daguerrotipos y las copias en papel se veían gracias a la luz que entraba por la abertura de una puertecilla con la superficie interior plateada. Este *estereoscopio* alcanzó

gran popularidad, fabricándose en cantidad por la empresa Dubosq&Soleil de París, dedicada a instrumentos ópticos y científicos[32]. Uno de estos aparatos se exhibió en la exposición del Crystal Palace, de Londres, en 1851, junto con varios daguerrotipos tomados por Jules Duboscq. Llamó grandemente la atención del público, y los ópticos le regalaron un ejemplar a la reina Victoria.

A partir de ahí, la fotografía estereoscópica en papel experimentó gran desarrollo, extendiéndose aproximadamente hasta 1910.

Lám. 14: *Fotografía estereoscópica sobre cartón*. Escena costumbrista. Autor anónimo.17,50x8,50cm. 2ª mitad S XIX. Colección particular.



Lám. 15: *Fotografía estereoscópica sobre vidrio, Acueducto de Segovia.* Autor anónimo. 17,50x8,50cm. 2ª mitad S XIX. Colección particular.

[32]Esta firma comercial estaba formada por Jean-Baptiste Soleil y su yerno Jules Duboscq, y se hallaba ubicada en el nº 21 de la rue de l'Odeón de París.

Pero el avance más importante en cuanto a la popularización de la fotografía se llevó a cabo con la invención de la *carte de visite* por André Adolphe Eugène Disdéri (París 1819-Niza 1889). No pudo hacer estudios de Arte por la temprana muerte de su padre, aunque se inició en el mundo de la pintura con escaso éxito. Instaló su estudio fotográfico en París a mediados de 1854, en el nº 8 del Bulevard des Italiens. Al comienzo hizo daguerrotipos, pero su verdadero éxito vino, en ese mismo año, al inscribir la patente de una cámara fotográfica dotada con varios objetivos (generalmente 6 u 8, aunque podían ser hasta 12), que le permitía sacar varios retratos sobre un mismo negativo, una placa humedecida al colodión. La cámara iba montada sobre un soporte que podía deslizarse de izquierda a derecha y viceversa.

Lám. 16: *Cámara patentada por Disdéri para realizar Cartes-de-visite.*32,70x36,20x28cm. Collection MAAS (Musseum of Applied Arts&Sciences). Australia.

Se hacían cuatro exposiciones en cada mitad de la placa consiguiendo ocho poses sobre un negativo, que podían cortarse en ocho retratos separados que se pegaban sobre una cartulina. En el anverso de la cual se ponía el nombre, la dirección y el sello del fotógrafo, reservándose en el reverso un espacio para escribir el nombre del fotografiado. Son las llamadas *cartes de visite*, denominadas así porque eran poco mayores que una tarjeta de visita de la época, aproximadamente 10x7,5 cm.

Este fue un gran paso para la fotografía, por varias razones: En primer lugar, eran mucho más baratas que una fotografía de gran tamaño, más manejables; en segundo lugar, se podían obtener varias poses sobre una misma placa, y, por último, sus dimensiones facilitaban el almacenaje y coleccionismo. El tiempo de exposición se había reducido notablemente, siendo ahora de dos o tres segundos. El sistema se popularizó enseguida, contribuyendo a ello el rumor de que Napoleón III en 1859, antes de partir a la guerra con Italia, detuvo sus tropas ante su estudio, para sacarse una foto.

Su estudio llegó a ser el mejor de París, destacando por su lujo y elegancia, llamado el *Templo de la fotografía*, llegando a facturar diariamente de tres a cuatro mil francos en retratos. Sus talleres solían ser de dos pisos: en el primero estaban los almacenes, la sala de espejos y la de enmarcados, en la segunda el estudio donde se hacían los retratos, la sala de espera y el laboratorio de revelado. Además de realizar los retratos a los clientes, se comercializaban también retratos de personajes públicos, actores, políticos, etc. Tuvo sucursales en Madrid y Londres.

Disdéri, que se consideraba a sí mismo un fotógrafo academicista, fue también un teórico de la fotografía. En su libro *L'Art de la photografie,* publicado en 1862, señala las condiciones que debía tener un retrato fotográfico para ser considerado con valor artístico: Fisonomía agradable, nitidez general, sin juegos de luces y sombras, proporciones naturales, detalles en los oscuros, y belleza. Argumentos que mantuvo incluso en sus desnudos de corte erótico, con los que inaugura un género fotográfico en el que destacó por ser el primero en hacerlos y la alta rentabilidad que obtuvo.

Sin embargo, pese a todos su éxitos comerciales y sociales, acabando sus días en Niza como fotógrafo ambulante, y falleciendo en el hospital de caridad en 1889.

### I.I.4. La carte de visite y la cartomanía.

La *carte de visite* no pretendía captar la psicología del retratado pues al ser una tarjeta de pequeñas dimensiones se trabajaba más la pose y la actitud, estereotipadas y dirigidas por el fotógrafo.

Las tomas solían ser de cuerpo entero, de tres cuartos y de medio cuerpo, de torso. En un principio, el *atrezzo* era muy reducido: Sobre un fondo neutro, una silla para apoyarse o sentarse, un escritorio, una cortina recogida a uno de los lados, con una balaustrada de madera que se quitaba o ponía, según el caso. Los caballeros posaban con un libro, una fusta, o mirando su reloj, y las damas sostenían un abanico, una flor o un pañuelo. Poco a poco los fondos se fueron complicando, apareciendo pintados (esto sobre todo en la década de los 60) con diversos asuntos: paisajes de bosques, marinas, interiores de palacios, iglesias, etc.

Lám. 17: *Carte de visite: Retrato de la actriz Cèline Montaland.* Anverso y reverso. León Cremiére. 10x6cm. París, ca 1861. Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Desde su creación, fue un auténtico fenómeno de masas, rápidamente extendida entre los fotógrafos contemporáneos y la sociedad en general. Fue durante un tiempo el formato preferido para el retrato oficial: Reyes, príncipes, políticos, toreros, artistas, etc. Los ejemplares de estos conocidos retratados eran comercializados por los fotógrafos, que se intercambiaban fotografías, para venderlas en sus estudios como "Galería de celebridades", un ejemplo sería los catálogos publicados por el fotógrafo francés Laurent, residente en España, aunque con sucursal en París. Fue tanto el furor por coleccionar estas fotografías *(la cartomanía)* que los fotógrafos a menudo las pirateaban, atribuyéndose su autoría, lo que supone un obstáculo para autentificarlas.

Para facilitar este coleccionismo apareció el *álbum fotográfico*, que debió iniciarse en París hacia 1860, aunque pronto Alemania se puso a la cabeza de su producción, con casi total exclusividad, exportándolos al resto del mundo. Es difícil saber el lugar de fabricación de cada álbum, porque no suelen figurar en el soporte, ni tampoco el nombre del fabricante.

Los álbumes tenían que reunir varias características: Ser suficientemente resistentes para aguantar el grosor y el peso de varias *cartes de visite*, tener una encuadernación bonita -hay varios tipos, desde encuadernaciones sencillas de cuero repujado, hasta ejemplares realmente suntuosos-, y unos cierres ajustables. Las hojas deberían tener un sistema para introducir fácilmente *imágenes*, que se colocaban en unos orificios rectangulares, introduciéndolas por la parte inferior[33], donde hay unas zonas en que no están adheridas las cartulinas al cartón.

Lám. 18: *Álbum de cartes de visite.* Comercializado por la *Maison Giroux.* París. 2ªmitad S XIX. Colección particular. Fotografía de la autora.

Hacia 1863, la firma inglesa Windsor & Bridge Co. popularizó otro formato que gozó de gran éxito. Es el denominado *cabinet*, de aproximadamente 10x15cm, (15,9x10,8), que en España se llamó *tarjeta álbum*. Al ser de mayores dimensiones, permitía una mejor visión del retratado, pero, con todo, no desplazó a la tradicional *carte de visite*, que continuó fabricándose hasta finales de siglo, coexistiendo ambas incluso en los mismos álbumes.

[33] Hidalgo Brinquis, M d C. "Los álbumes de Pedro Antonio de Alarcón: su estructura material". Yeves, J. A (Coord). *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón"*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.2011. pp.157-166.

Lám. 19: Interior del mismo álbum. Colección particular. Fotografía de la autora.

## APARTADO II

### I.II.1. De la fortuna crítica del nuevo arte a las influencias entre fotógrafos y pintores

Las respuestas y las reacciones de la sociedad decimonónica ante el invento de la fotografía fueron desiguales y variopintas, tanto en los ambientes intelectuales, como en las diversas capas de la población. Esto puede verse en la prensa de la época, a través de las diferentes noticias aparecidas.

Cuando Daguerre presentó el invento en París, asumiendo la totalidad de su autoría, lo primero que generó fue asombro y, según opinión de algunos artistas, como Federico de Madrazo, a la sazón en la capital del Sena, sería un magnífico auxiliar para los pintores[34]. François Arago, científico y político francés, en la presentación oficial del *daguerrotipo* el 7 de enero de 1839 en la Academia de las Ciencias Francesa, leyó una carta del pintor y académico Paul Delaroche –primer pintor que defendió la fotografía de forma pública-:

> "Este procedimiento por lo tanto brindará al pintor una manera rápida de hacer colecciones de estudios que de lo contrario solo podría obtener a costa de mucho tiempo y esfuerzo, y con una perfección mucho menor, fuera cual fuese su talento, dicho sea de paso (…) el admirable descubrimiento del señor Daguerre constituye un inmenso servicio a las artes"[35].

[34]Federico de Madrazo poseía una interesante colección de fotografía, que sus descendientes directos, la familia Daza Campos, vendieron al Museo del Prado y hoy forma parte de los fondos de dicha institución.

[35]Alarcó, P. "Los Impresionistas y la Fotografía. Una nueva mirada". *Los Impresionistas y la Fotografía*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. 2019. p. 19. Carta de Paul Delaroche publicada en el *Bulletin de la Societé Française de Photographie.* nº4. Abril de 1930. Pp.114-118.

Sin embargo, conocemos la opinión de algunos escritores, como Baudelaire, y de algunos pintores, como Ingres, desvalorizándola y considerándola más o menos un artilugio de feria, que no podría jamás igualar a la pintura. Curiosamente, Baudelaire se hizo retratar por los mejores fotógrafos de la época, Paul Nadar, Etienne Carjat, Henri Salomón, etc., mientras que Ingres, desde época muy temprana, usó el daguerrotipo para pintar e hizo fotografiar luego sus propias obras, para conservar su recuerdo.

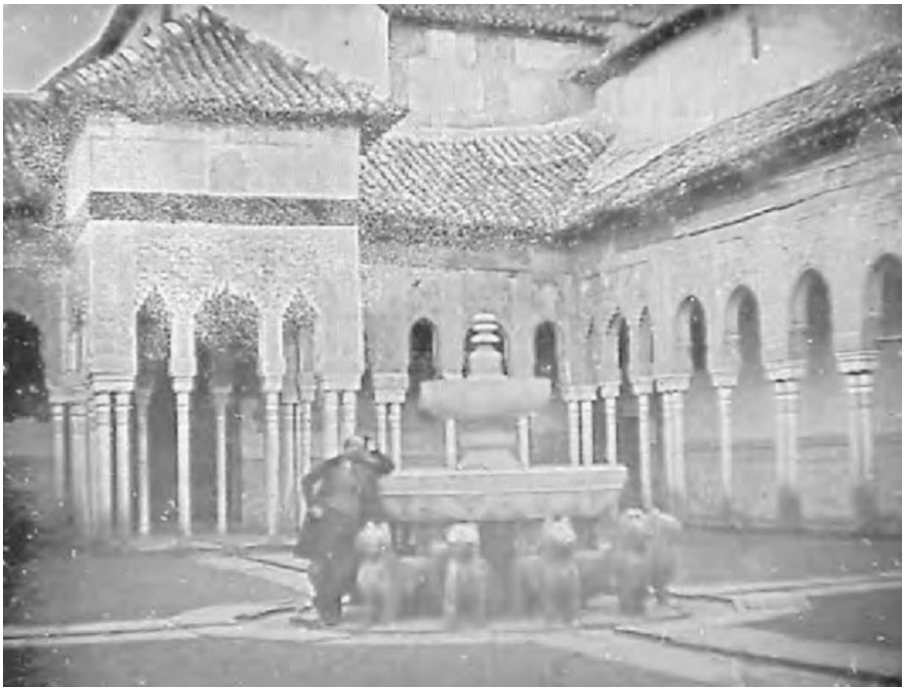
Por un lado, vemos una discusión polémica con respecto a la trascendencia del procedimiento y, por otra, su uso por parte de aquellos que frecuentemente la critican.

Está comprobado su uso desde muy temprano –a pesar de lo aparatoso de las primeras cámaras, y su elevado precio- por artistas e intelectuales que la utilizaban en sus viajes.

Es relevante el caso de Teophile Gautier, que viaja a España entre mayo y octubre de 1840 despertando el asombro de la mayoría de la sociedad española.

> *"Registraron minuciosamente nuestros baúles, nuestro Daguerrotipo sobre todo inquietaba mucho a los buenos aduaneros, se acercaban con infinitas preocupaciones temerosos de que aquello iba a soltar por los aires y pensaban que era una máquina eléctrica. Nos obtuvimos de desengañarles"*[36].

Incluso se autorretrató en alguna fotografía, como la que muestro a continuación, publicada por Susana González Reyero[37].



Lám. 20: *Patio de los Leones.* Atribuido a Théophile Gautier y E. Piot. Daguerrotipo. *Viaje por España en 1840*. Fotografía publicada por Susana González Reyero en el libro *La fotografía en la Arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia. Universidad Autónoma de Madrid. 2007. p.192. Fig. 82. The Paul Getty Museum. Los Ángeles.

[36] Gautier, T. *Voyage en Espagne*. París: Ed Charpentier .1845.

[37] González Reyero, S. *"La fotografía en la Arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia. Universidad Autónoma de Madrid. 2007. p.192. Fig. 82; Naranjo, J. *La Fotografía en España en el S. XIX*. Catálogo exposición. Barcelona: Fundación La Caixa. 2003. P.41.

Recientemente, uno de los investigadores y coleccionistas españoles más prestigiosos en el campo de la fotografía histórica, José Antonio Fernández Rivero, ha demostrado la utilización de fotografías por el dibujante y pintor Gustave Doré, en las ilustraciones de su libro de viajes *L'Espagne*, publicado en 1874. Ese libro fue el resultado de un viaje que el artista hizo a España, en 1862, acompañado de su amigo el hispanista Charles Davillier. Señala Fernández Rivero que:

> "Uno de sus objetivos fue inspirarse para la realización de su trabajo sobre el Quijote, pero como resultado del viaje se publican diversas entregas para la revista *Le Tour du Monde*, entre los años 1862 y 1873, y, finalmente, un libro titulado *L'Espagne*, publicado en 1874. Pero lo que resulta sorprendente en esta obra, y no ha sido hasta ahora bien estudiado, es que Doré, cuyo trabajo se caracterizaba por una imaginación desbordante, empleará numerosas fotografías para la realización de entre el 15 y el 20% de los grabados que ilustraron la revista y el libro"[38].

En España, como en el resto de Europa, las opiniones fueron muy diversas. Desde los primeros artículos en prensa, comentando las excelencias del invento, y su utilidad futura, en varios campos de la vida, y especialmente en el arte, en los ambientes cultos, burgueses y aristocráticos.

En el *Semanario Pintoresco* español, del 27 de enero de 1839 en el apartado de Ciencias y Artes, figura un artículo titulado "El Daguerotipo, nuevo descubrimiento". En el mismo, se le tacha de "prodigioso", comentando:

> "Trastorna todas las teorías científicas adoptadas hasta ahora, acerca de la luz y de la óptica, y producirá indudablemente una revolución en el arte del dibujo y de la pintura".
>
> "En breve, los viajeros (sic), por medio del *Daguerotipo* (que este nombre ha querido darle su autor), podrán copiar con la mayor fidelidad los más bellos monumentos y los más hermosos puntos de vista, y conocerán cuan inferiores son sus lápices y pinceles al lado de este aparato. Más no por eso desmayen los dibujantes y pintores, porque los resultados del descubrimiento de Mr. Daguerre son cosa diferente de los trabajos de bellas artes, y en muchos casos no pueden reemplazarlos"[39].

El invento fue presentado oficialmente el 7 de enero de 1839 en la Academia de las Ciencias de París (a pesar de que Daguerre había comenzado a tomar públicamente fotografías, por lo menos desde 1838), y prueba de su éxito es la aparición temprana de noticias sobre él en la prensa. A partir de entonces, su expansión fue fulminante, y aunque su precio era elevado, también creció su popularidad.

Desde fechas muy tempranas se utilizó el daguerrotipo para dibujar con más facilidad, pintar, y grabar, especialmente en la prensa. Entre 1839 y 1865, Francisco Javier Parcerisa, pintor y litógrafo, dirigió y publicó (con otros colaboradores), la obra *Recuerdos y bellezas de España*. Comprendía 11 volúmenes, cada uno de ellos dedicados a una región.

Aunque especifica que, los dibujos son del natural, está demostrado que muchos de ellos están inspirados directamente en fotografías y el mismo Parcerisa, según estudios de Francisco Alonso Martínez "en un anuncio sobre su obra argumenta el uso de la fotografía, para prestigiarla, pues estamos en unos momentos en que la mención certificaba la calidad de la imagen[40].

---

[38] Fernández Rivero, J.A. "La fotografía en la obra de Gustave Doré durante su viaje a España". *Fotocinema*. nº 21. Málaga: Universidad de Málaga. 2020. pp. 289-318.

[39] "El Daguerotipo. Nuevo descubrimiento". *Semanario pintoresco español*. Madrid.21 de enero de 1839. pp.25-27.

[40] Alonso Martínez, F. *Daguerrotipistas, calotipistas su imagen de la España del S. XIX*. Girona: CCG ediciones. 2002: p 195. Fernández Rivero, J.A. "La fotografía en la obra de Gustave Doré durante su viaje a España". *Fotocinema… Op. cit.* p. 293.

Lám. 21: *Vista de la cascada de San Miguel de Fay*. Grabado por Antonio Roca a partir de un daguerrotipo. Acero, aguafuerte y buril. Pi i Margall. *España obra pintoresca.* 1842. Imagen publicada en "El Grabado en España (s. XIX y XX)". *Summa Artis*.T.XXXII.p.170. Madrid: Ed Espasa Calpe. 1988.

Con la invención del *calotipo* por Henry Fox Talbot y su patente en 1840, que consistía en impresionar directamente un negativo de papel, reduciendo considerablemente los tiempos de exposición y realizando copias positivas por contacto, se abrió un campo enorme para la difusión de la fotografía.

Algunos pintores, como el escocés David Octavius Hill vio tempranamente lo útil que podía ser en este campo. Cuando recibió el encargo de hacer un gran cuadro que representase a los más de 450 componentes de la Iglesia Libre de Escocia, ante la imposibilidad de dibujar uno por uno mediante sesiones de posado, decidió hacerlo con la nueva técnica del calotipo. Para ello se alió con el joven fotógrafo Robert Adamson, que murió tempranamente (1848) y, entre los dos, además de fotografiar a los ministros de la iglesia, hicieron maravillosos reportajes de las tierras escocesas y sus gentes. El cuadro sería completado en 1866 por Octavius Hill, que había abandonado la fotografía a la muerte de Adamson.

Entre los amigos de Hill se contaba el pintor David Roberts, famoso por sus paisajes grabados y acuarelas, al que veía frecuentemente en Edimburgo. "En el otoño de 1846, Roberts pidió a Hill que le enviara uno de sus calotipos de soldados con falda escocesa, así como algunas estampas que había visto en un escaparate, para pintar *Edimburgo desde el castillo* (1847)"[41].

[41]Hopkins, C. (dir.). *La España Romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*. Catálogo de Exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2021.p. 34. *Edimburgo sobre el castillo* es un lienzo de gran tamaño pintado por

Lám. 22: *David Roberts*. Hill&Adamson. Fotografía al calotipo. 1844. Library of Congress de EE. UU.

Con el *calotipo*, y la *fotografía al colodión*, sobre todo con positivos a la albúmina y papel salado, y la posterior aparición de la *carte de visite*, las fotografías se popularizaron más, y se hicieron más baratas.

Con ello a veces nos encontramos en los periódicos artículos como este, en tono jocoso, que ridiculizan la afición de la sociedad a retratarse.

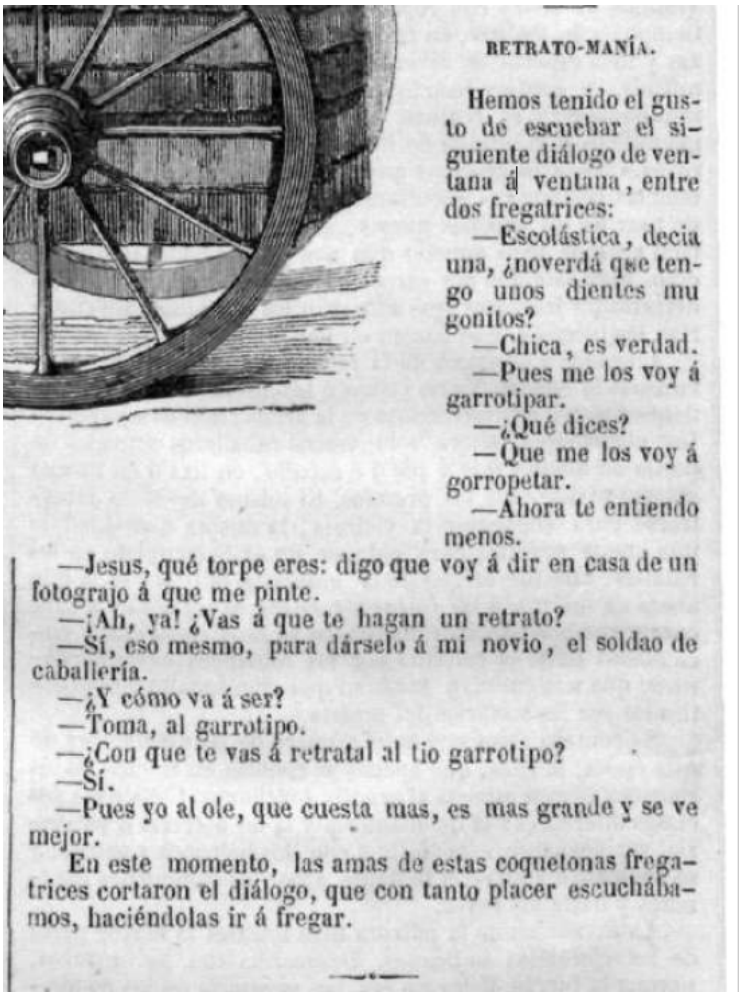
En los años anteriores y posteriores a 1860 en España, esta era ya una afición extendida que se generalizó más, si cabe, con la invención en Francia por Eugéne Disdéri de la *carte de visite*, en 1854, popularizada a partir de 1855. Aunque no hay unanimidad en esto, se cree que se introdujo en España a finales de 1858, o a principios de 1859.

De todas formas, la fotografía a la albúmina de gran tamaño, la encontramos mucho antes siendo en los ambientes intelectuales y artísticos un arte aceptado y utilizado.

Dato interesante es que el 22 de agosto de 1857, el escritor Gustavo Adolfo Bécquer partió para Toledo en compañía "Del fotógrafo D. Bernardo Caro[42] y el dibujante Sr. Núñez de Castro, para <<sacar las vistas de aquella Santa Iglesia Catedral primada de las Españas>>, para la obra que estaba publicando, *Historia de los templos de España*.

David Roberts en 1847, y encuadrado dentro de la corriente romántica, en la que era frecuente tratar paisajes con ruinas o edificios antiguos, que tenían gran aceptación, por su exotismo y relación con la literatura antigua.

[42]Bernardo Caro fue un fotógrafo establecido en Málaga a mediados de la década de 1850, especializado en vistas arquitectónicas y estereoscópicas. Fernández Rivero, J.A. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Junta de Andalucía. Ed Miramar 2004. p. 122.



RETRATO-MANÍA.

Hemos tenido el gusto de escuchar el siguiente diálogo de ventana á ventana, entre dos fregatrices:

—Escolástica, decia una, ¿noverdá que tengo unos dientes mu gonitos?

—Chica, es verdad.

—Pues me los voy á garrotipar.

—¿Qué dices?

—Que me los voy á gorropetar.

—Ahora te entiendo menos.

—Jesus, qué torpe eres: digo que voy á dir en casa de un fotograjo á que me pinte.

—¡Ah, ya! ¿Vas á que te hagan un retrato?

—Sí, eso mesmo, para dárselo á mi novio, el soldao de caballería.

—¿Y cómo va á ser?

—Toma, al garrotipo.

—¿Con que te vas á retratal al tio garrotipo?

—Sí.

—Pues yo al ole, que cuesta mas, es mas grande y se ve mejor.

En este momento, las amas de estas coquetonas fregatrices cortaron el diálogo, que con tanto placer escuchábamos, haciéndolas ir á fregar.

Lám. 23: *RETRATO-MANÍA. El Mundo Pintoresco.* Año 2º. Nº2. Madrid. 9 de enero de 1859. p.7

Esto sucedía en la misma época en que Charles Clifford estaba realizando sus viajes por la geografía española, fotografiando monumentos de manera oficial[43].

Gustavo Adolfo Bécquer, escritor, periodista, dibujante, músico, y hombre de vastísima cultura, estaba relacionado con los principales focos intelectuales madrileños, y muy posiblemente con el foco artístico de los Madrazo, de alguno de cuyos discípulos -concretamente Carlos Casado del Alisal, y Manuel Castellano-, era amigo.

En sus críticas de arte, publicadas en *El Contemporáneo*, y realizadas con gran análisis y rigor (propios de quien había vivido toda su vida un ambiente artístico), y en sus crónicas de la vida social madrileña, refiere frecuentemente de "la verdad" de la cámara fotográfica, como señalaré en otros capítulos del presente trabajo.

Por reseñar ahora una de estas alusiones, citaré la que hizo al comienzo del artículo dedicado a "Los sepulcros de los Condes de Melito en Toledo", y publicado en *La Ilustración de Madrid*, en 1870. Refiriéndose a la reproducción en la prensa de los monumentos: "En otros países, multitud de publicaciones de diversos géneros-viajes, trabajos arqueológicos, y muy particularmente la fotografía- han agotado casi por completo el asunto".

[43] *Diario de Palma.* nº1. Palma de Mallorca. 22 de agosto de 1857. p.3.

Pero más adelante reflexiona, diciendo, que la fotografía, procedimiento meramente mecánico, no iguala al artista, más lleno de sensibilidad y sentimiento:

> "La fotografía, como el viajero conducido por un cicerone, suele recorrer tan solo aquellos puntos marcados de antemano, reproduciendo vistas y edificios de los que, si no cabe hastiarse, porque, en efecto, son de incomparable hermosura, se han hecho ya comunes a fuerza de ver siempre repetida la misma cosa desde idéntico punto de vista. Cierto que para abarcar grandes conjuntos con esa prolijidad de detalles que ofrecen algunos monumentos, la fotografía lleva en ocasiones inmensa ventaja al arte; pero, por lo común, su impresión deja traslucir algo de la aridez y la prosa de un procedimiento mecánico e ininteligente, faltando en sus producciones ese sello de buen gusto, ese tacto para dejar o tomar aquello que más conviene al carácter de la cosa, ese misterioso espíritu, en fin, que domina en la obra del artista, la cual no siempre hace aparecer el objeto tal cual realmente es, sino como se presenta a la imaginación, con un relieve y acento particular en ciertas líneas y detalles que produce el efecto que, sin duda, se propuso el autor al concebirlo y trazarlo"[44].

Este artículo se ilustra, en la página anterior, con un grabado xilográfico de dichos sepulcros, hecho por Bernardo Rico, sobre dibujo de Valeriano Bécquer.

Otra de las personalidades españolas que han opinado sobre la relación de la pintura y la fotografía, fue la escritora, periodista, y humanista gallega Concepción Arenal. En 1851 publicó sus *Fábulas en verso*, titulando la nº XXI: *El Daguerotipo y la Pintura*:

Orgullosa la pintura
Al daguerotipo dijo:
Por más que te empeñes, hijo,
No llegarás a mi altura.
Al vulgo retratarás
Que al vulgo desdeño yo,
Pero a la gente de pro,
A los príncipes, jamás.
Tu tamaño reducido…
Luego, el no poder mirarte
Como ámi de cualquier parte
La falta de colorido….
Trabajas con equidad,
Por eso has hecho fortuna,
Más no tiene duda alguna
Que sin color no hay verdad.
……..

[44]Gustavo Adolfo Bécquer. "Sepulcros de los Condes de Melito en Toledo". *La Ilustración de Madrid*. Tomo Primero. Año I. nº1. 12 de enero de 1870. Madrid. p. 9.

Bien, dijo el daguerotipo
Aun cierto el hecho en cuestión
Amiga, de tu opinión,
Dispensa, no participo.
Juzgas que celebridad
Entre los grandes no adquiero,
Porque no soy verdadero,
Y és porque digo verdad.
Y al contemplar su retrato
Se encuentra chato el que es chato
Y sale tuerto el que es tuerto.
…….
Quién tesoros acumule
En el lienzo ó el papel,
Con la pluma ó el pincel,
Puede pagar quien le adule.
Y en este mundo embustero
Segura cosa es también,
Que nunca ha de faltar quien
Mentiras dé por dinero[45].

El pretendido antagonismo entre el "arte" y la "industria" continuará durante todo el siglo, aunque cada una irá tomando, poco a poco, su lugar.

En *El Museo Universal* del 15 de enero de 1857, en un artículo firmado con las iniciales F.P, titulado *El Arte y la Industria,* se hace una valoración de cada una de estas actividades, y llegando al final a la conclusión de que ambas pueden ser compatibles:

> "La ciencia y la industria son hermanas inseparables: Cantaremos juntas sus glorias y palidecerán de seguro los héroes de Ossian ante el que, cual otro Prometeo, arrebató el rayo de las nubes, ó ante el que forzó la naturaleza á reproducirse a sí misma en el fondo de una *cámara oscura.*
> ¿Es verdaderamente sacrílega la unión del arte y de la industria? "[46].

En el mismo ejemplar de *El Museo Universal*, unas páginas más adelante, se publica otro artículo, también, sobre fotografía: "Nuevo procedimiento Protogalvanográfico".

[45]No he transcrito la fábula completa, por falta de espacio, pero es una reflexión interesantísima, y muy poco divulgada, sobre las características del Daguerrotipo y la Fotografía, así como reveladora de la opinión que parte de la sociedad decimonónica española, tiene sobre ambas artes. Concepción Arenal de Carrasco. *Fábulas en verso originales*. Madrid: Imprenta de Tomás Fortanet. 1851. pp. 81-83.
[46]F.P. *El Museo Universal*. 15 de enero de 1857. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar Roig, eds. p. 6.

Se trataba de un procedimiento novedoso, debido al *Sr. Pretsch*, director de la Imprenta Imperial de Viena, que se estimaba revolucionario. Consistía en trasladar una fotografía a una lámina de cristal, e imprimirla, por medio de una batería electrotípica. "Este procedimiento puede producir grabados con todos los detalles naturales según se encuentran en la fotografía, transmitiendo línea por línea y perfil por perfil, el dibujo o la pintura del artista" [47] .

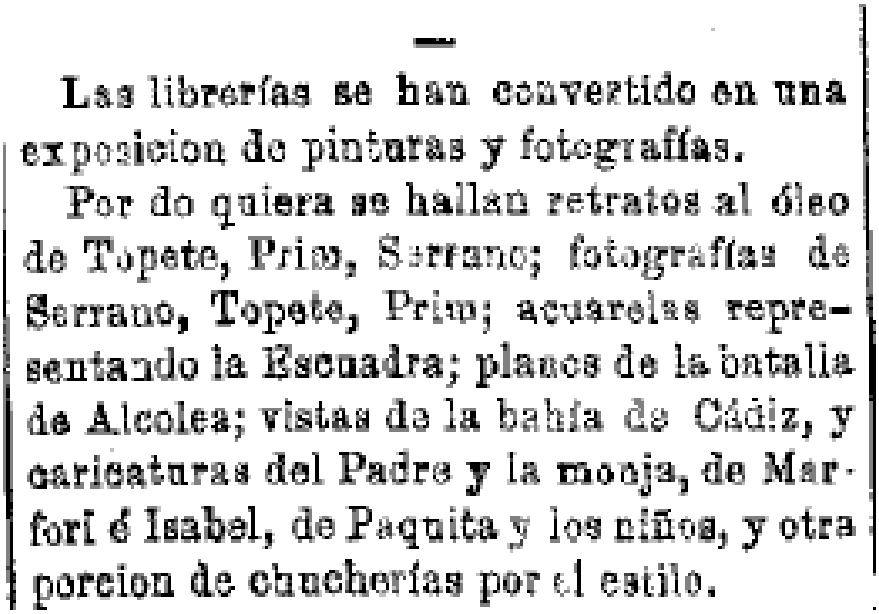
Muchas son las noticias, en diferentes periódicos y revistas, que encontramos sobre la fotografía y fotógrafos de la época. Es especialmente significativa la reseña que publica *El Museo Universal* sobre la muerte del fotógrafo Charles Clifford, acaecida el 1 de Enero de 1863 [48] :

> "La muerte nos ha arrebatado en la última semana a dos artistas notables; el uno es el señor Clifford, fotógrafo de los más adelantados en su arte, que ha copiado la mayor parte de los monumentos que ilustran y engrandecen a nuestra patria, y de cuyas obras tienen noticia los lectores de *El Museo*. El señor Clifford, como colaborador nuestro, había facilitado muchas veces para este periódico sus fotografías. Su fallecimiento deja un vacío sensible…".

Este artículo corrobora una vez más la colaboración entre fotógrafos y periodistas, los primeros, colaborando con sus fotografías, para reproducir mediante xilografías u otras técnicas, las imágenes impresas.

A lo largo de la década de 1860. Pintores y fotógrafos aparecen juntos en anuncios y exposiciones, como captadores de imágenes de los principales personajes de la vida social española, especialmente de la madrileña.

Como ejemplo esta pequeña reseña aparecida en *La Iberia* el 11 de octubre de 1868[49].



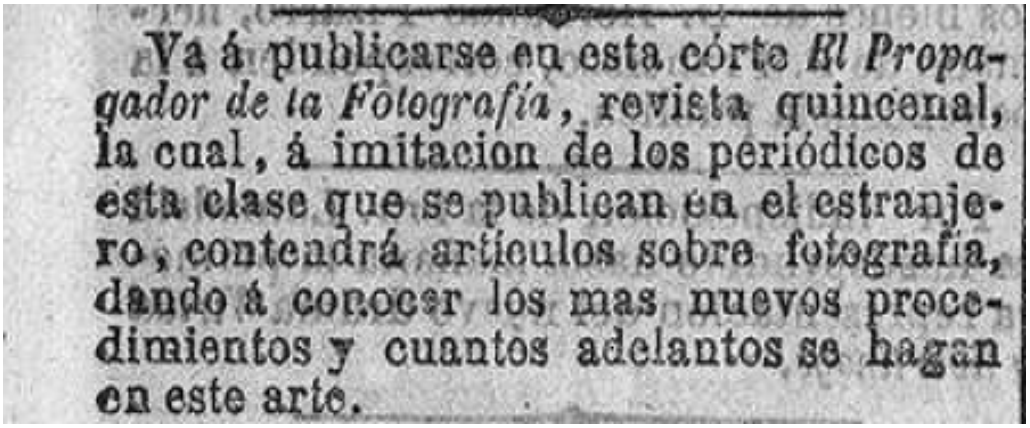
—

Las librerías se han convertido en una exposicion de pinturas y fotografías.

Por do quiera se hallan retratos al óleo de Topete, Prim, Serrano; fotografías de Serrano, Topete, Prim; acuarelas representando la Escuadra; planos de la batalla de Alcolea; vistas de la bahía de Cádiz, y caricaturas del Padre y la monja, de Marfori é Isabel, de Paquita y los niños, y otra porcion de chucherías por el estilo.

También comienzan entonces a surgir publicaciones específicas sobre el arte fotográfico. Una de las primeras fue *El Propagador de la Fotografía*[50].

[47] *Ibidem*. p. 10.
[48] *El Museo Universal.* Año VII. Nº2. Madrid. 11 de enero de 1863. p. 1.
[49] *La Iberia.* Año XVI. Nº3685. Madrid. 11 de octubre de 1868. p. 3.
[50] *La Correspondencia de España.* Año XVI. Nº1966. Madrid. 22 Octubre 1863. p. 1


Vá á publicarse en esta córte *El Propagador de la Fotografía*, revista quincenal, la cual, á imitacion de los periódicos de esta clase que se publican en el estranjero, contendrá artículos sobre fotografía, dando á conocer los mas nuevos procedimientos y cuantos adelantos se hagan en este arte.

Para los pintores más avanzados, como es el caso de Federico de Madrazo y sus discípulos, la fotografía es una importante auxiliar como reseñaremos en otros capítulos de este trabajo.

Gracias a la minuciosidad de Federico de Madrazo, y a su afán por dejar registrado cada uno de sus pasos y encargos, anotados en sus cartas y agendas personales, sabemos que no solo se basaba en fotografías para realizar muchos de sus retratos, sino que, para pintar algunos de los retratos reales, colaboraba con algunos acreditados fotógrafos del momento, desde fecha temprana, entre ellos con el más importante, Jean Laurent. Esta nota es de una de sus agendas de bolsillo y data del 3 de diciembre de 1858:

> "En la agenda de este año, Federico registró numerosas visitas a Palacio, para entrevistarse con el Rey Francisco de Asís al que retrató en el mes de marzo. En las anotaciones de los meses siguientes escribe sobre las visitas diarias a Palacio con el fotógrafo Laurent, que califica de "*inútiles"*. El objetivo era fotografiar a la Reina para poder realizar un retrato destinado a la embajada de Suecia. A su regreso de Sevilla siguió indicando estas visitas: *"¡A palacio con Laurent para no hacer nada, según antigua costumbre!* Finalizó el encargo en 1859, tras largas sesiones en las estancias de Isabel II"[51].

En sus memorias, editadas más tarde, tomando como base su numerosa correspondencia con familiares y amigos, hace varias alusiones a fotografías, que precisa, "retratos" para sus cuadros y documentación, escenarios, etc., de los mismos.

La relación de Federico de Madrazo con Laurent ha sido estudiada a fondo por la investigadora Helena Pérez Gallardo. Según sus palabras:

> "Federico de Madrazo, que en 1864, siendo director del Museo del Prado, argumentó ante el Ministro de Fomento la necesidad de crear un establecimiento fotográfico en las instalaciones de la pinacoteca y tener reproducidas sus principales pinturas[52].
>
> "A partir de 1867 comienzan a aparecer en los catálogos de venta de la firma las principales obras de arte de las colecciones reales, de la pinacoteca madrileña, y de "*algunos cuadros modernos y de los principales monumentos de España"*. Un año más tarde ya figuran los cuadros del museo de la Academia de San Fernando, las colecciones de la Real Armería, y relevantes colecciones particulares"[53] .

[51]Martí Ayxelá, M. "Federico de Madrazo en Sevilla, 1858". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte.* nº 7 Madrid. 1994. pp.201-216.

[52] Pérez Gallardo, H." La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Anales de Historia del Arte*. nº 21. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2011. pp.147-165.

[53]*Ibidem*.p.152.

Es sabido que Laurent comercializó al máximo su trabajo, además de ser fotógrafo oficial de la Casa Real, durante décadas, utilizó las fotografías para ilustrar los diferentes eventos de la familia Real. Valga de ejemplo este recordatorio de la Casa Laurent de la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes de Orleans.

Lám. 24: *Recordatorio del enlace de D. Alfonso XII y Dª. Mercedes de Orleáns*. J Laurent. Técnica mixta. 22x30 cm.1878. Colección particular.

En él, se utilizan conocidas fotografías de los rostros de los soberanos, tomadas por Jean Laurent, dibujándose de forma muy corriente (posiblemente por un operario de la Casa Fotográfica), los cuerpos, y un escenario que representa una estancia del Palacio Real.

Otros pintores de la época, al igual que Federico de Madrazo, usan también fotografías para sus retratos, manteniéndose esta costumbre durante todo el siglo XIX. Vicente Esquivel, en la correspondencia mantenida con Mr. Alfred Weill, en 1883, escribe estas líneas:

> "Querido amigo Alfredo:
>
> (…) Tengo que hablar a V. de un encargo que me hace Palmaroli. Desea (sin que sus sres. tíos de V. tengan de ello conocimiento) intentar hacer un retrato de la inolvidable Madame Molpurgo, para lo cual necesita (y me encarga grandísima diligencia) que le enviemos cuantos retratos, cuantos datos puedan serle útiles para el citado objeto. Teme no salir airoso de su empresa y de aquí su deseo de que V. y yo conozcamos únicamente su proyecto. Ahora bien, si V. puede traer de ahí algún buen retrato que poderle remitir, haciéndolo reproducir si es necesario, podremos ganar algún tiempo (…)[54].

[54] Rodríguez Moñino, A. "Epistolario de D. Vicente Esquivel con Mr. Arthur Weil (1872-1883)". *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. nº 6. Madrid. Primer semestre de 1858. pp.70.

Los ejemplos que podíamos poner al respecto son numerosos, pero ya se nos escapa un poco del espacio cronológico marcado para este trabajo, no obstante, citaré algunos de ellos, por tratarse de personas allegadas al círculo artístico de los Madrazo, o de los mismos Madrazo.

Es el caso de este cuadro pintado por el pintor madrileño Luis Montaner y Montalvo (1844-1900), alumno de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid, donde las enseñanzas estaban marcadas por los parámetros artísticos de los Madrazo.

La foto, realizada por Fernando Debas, uno de los fotógrafos preferidos de la realeza española en el último tercio del S. XIX, pretende ser un retrato intimista de la infanta, vestida de goyesca. El formato es de ¾, la modelo se sitúa sentada, de perfil, y con la cara ligeramente vuelta hacia el espectador, en postura de escorzo

Lám25: *Infanta Eulalia de Borbón.* Luis Taberner y Montalvo. Óleo sobre lienzo.

Lám26: *Infanta Eulalia de Borbón, vestida de goyesca.* Fernando Debas. Fotografía en formato Imperial. Ca 1880.

Su expresión es risueña, tímida, como si fuese tomada en un momento íntimo.

No nos cabe la menor duda, al ver el cuadro, que el pintor siguió fielmente la fotografía. Lógicamente, el colorido le da una gran vitalidad y alegría. No obstante, los detalles respetan absolutamente la fotografía, incluso el fondo, neutro, impreciso, y un tanto atmosférico, nos recuerdan el fondo del telón fotográfico.

En estos años la pintura partiendo de una fotografía, además de ser una práctica generalizada a la hora de hacer retratos, es también usual reconocerlo, sin ningún prejuicio, sobre todo en el caso en que los protagonistas del encargo se encuentren en otro país o hayan fallecido.

En Galicia tenemos un ejemplo muy concreto en los 8 cuadros que Federico de Madrazo realizó en 1880 para la Fundación Fernando Blanco de Lema.

> "A juicio de los responsables de la Fundación, el embellecimiento del edificio contribuía también a la eficacia formativa de la institución, y así, en el año 1880, los fideicomisarios de Fernando Blanco decidieron encargarle a Federico de Madrazo y Kuntz (Roma 1815- Madrid 1894), la realización de varios retratos del filántropo y de sus albaceas." (…)
>
> "Los ocho retratos conservados en la Fundación son de una extraordinaria relevancia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fueron obras realizadas en los últimos años de actividad del artista, en un momento en el que se acostumbraba a usar con profusión las fotografías como modelos[55]. Fue la fotografía el medio que permitió, la ejecución de los retratos póstumos de Fernando Blanco de Lema y de sus albaceas residentes en la isla de Cuba.

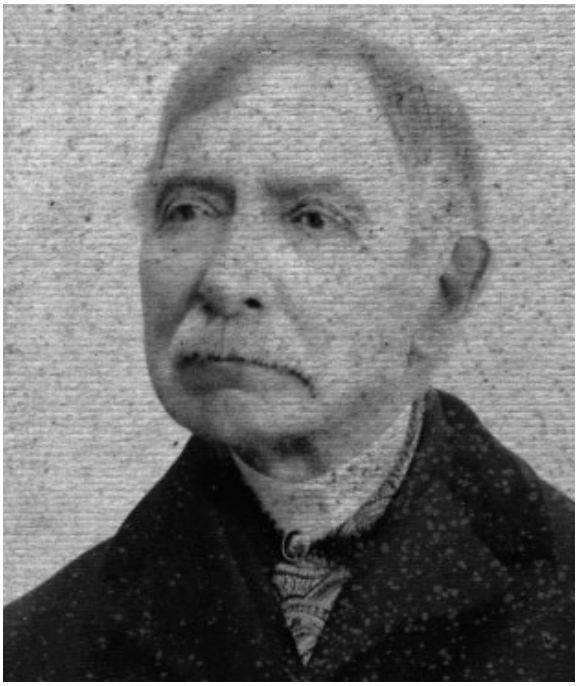
En 1884, Madrazo entregó los dos retratos del filántropo, ambos de similar composición. Por estas dos obras, se pagaron, según consta en las cuentas de la Fundación, 30.980 reales. Cuatro años después, el pintor realizaría los seis cuadros restantes. En ellos retrataría a los cuatro primeros albaceas de Fernando Blanco y, en dos ocasiones al apoderado, Vicente Vázquez Queipo"[56].

Lám 27: *Retrato de D. Fernando Blanco de Lema*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 205x120cm. 1884. Fundación Fernando Blanco de Lema.

[55]Sabemos que en el círculo artístico de Federico de Madrazo la fotografía se utilizó casi desde sus comienzos, sin embargo, la constancia generalizada de este hecho, no la tenemos hasta el último tercio del siglo XIX.

[56] COLECCIÓN ARTISTICA. Fundación Fernando Blanco de Lema. http://fundacionfernandoblanco.org/es/coleccionartistica-2/ [Consultado el 23 de septiembre de 2019]VVAA. *Educación e Patrimonio. A Herdanzadunha Fundación: bicentenario de Fernando Blanco de Lema (1796-1996)*. A Coruña: Ed Xunta de Galicia. 1996.

Lám. 28: *Retrato de D. Vicente Vázquez Queipo*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 86x65cm. 1884. Fundación Fernando Blanco de Lema.



Lám. 29: *Vicente Vázquez Queipo*. Fotografía. Autor desconocido.

En la isla de Cuba se instaló también la fotografía en una fecha temprana. Es de reseñar la importancia que tuvo en la ciudad de Matanzas, destacada por su alto nivel cultural, por lo que era denominada *La Atenas cubana.*

La introducción de la fotografía en esta localidad se debe al americano A. J. Halsey, que realizó allí los primeros daguerrotipos en 1841, hecho reseñado en la prensa de la época *La Aurora,* a principios de marzo[57] .

Más tarde serán varios fotógrafos los que se establecerán allí, alguno de origen español, como el reputado pintor y fotógrafo canario Rafael Gómez Cabrera, que aparece establecido en la ciudad en 1858.

Realiza trabajos de fotografía y pintura, copias de cuadros según se indica en la prensa local, para las principales familias de la oligarquía matancera: Guiteras, Ximeno, Torriente y Junco, también importantes coleccionistas de pintura.

Rafael Gómez participó en el mayor evento cultural de Matanzas: La Exposición de Bellas Artes organizada por el Liceo Artístico y Literario, con un cuadro, la reproducción pictórica de la copia de Castellini del *Descendimiento* de Rubens[58].

Uno de los grandes capitalistas de Matanzas era José Manuel Ximeno y Fuentes:

> "(…) abogado de la Real Audiencia Pretorial, comendador de la Real Orden de Isabel la Católica y consejero de la administración de la Isla. Era considerado uno de los herederos más ricos de Matanzas, ocupándose, desde la muerte de su padre, en 1851, de la

[57]Cabrera Galán, M. y García Mesa, D. "Rafael Gómez Cabrera y la Fotografía en Matanzas". Revista *Matanzas*. Matanzas. 2011. pp. 1-7.
[58]*Ibidem*. p.3.

> mayor parte de los negocios de la familia. Representaba a alguna de las entidades económica más importantes de la urbe, como el Banco de San Carlos, del cual era presidente"[59].

José Manuel Ximeno era también un gran coleccionista de arte y cedió parte de su colección para la Exposición de Bellas Artes de Matanzas de 1862. Entre sus cuadros había varios de pintores españoles, entre ellos, de los contemporáneos Valeriano Domínguez Bécquer, Manuel Cabral y Aguado Bejarano, Francisco Carrillo, Gumersindo Díaz y, sobre todo, de José María Romero y López.

A ellos les encargó copias de cuadros famosos, cuadros de género, paisajes y retratos. Todos ellos fueron encargados gracias a los contactos que tenía Ximeno en España, realizados en este país, algunos por fotografía y trasladados más tarde a Cuba. Quizás los cuadros más relevantes son los encargados al pintor sevillano José María Romero y López (Sevilla 1815-1880).

> "Romero era profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y miembro de la Academia de igual nombre. Se destacó fundamentalmente como retratista, en cuyo género se estimaba un continuador de Murillo, también fue un cultor de la pintura religiosa. La pinacoteca de Ximeno poseía una docena de cuadros de su autoría: varios de asuntos evangélicos, retratos del propio Ximeno, su esposa, y otros miembros de la familia, como se ha referido, así como algunas escenas andaluzas. Los cuadros familiares los realizaba en España, tomando como referencia las fotografías que José Manuel les hacía llegar a la península. A este pintor pertenece también el cuadro de José Manuel Ximeno Cruz niño con Rosa, su nana negra, en poder del citado museo".
>
> "Las pinturas son trasladadas del Viejo Continente en vapores o bergantines que generalmente zarpaban de Cádiz, tras el inicio de su "peregrinar" en Sevilla, de donde llegaban a aquel puerto a través del ferrocarril. De ello hay prueba en las incontables notas por flete y embalaje conservadas en el Archivo de la oficina del Historiador de la Habana"[60].

Con respecto al último cuadro mencionado, que figura en el catálogo de la Exposición de Bellas Artes de Matanzas de 1862 como *Retrato de mi hijo y su criandera* "Original de José María Romero", puedo reproducirlo gracias a la gentileza de la doctora e investigadora cubana Mireya Cabrera Galán.

Se trata de un cuadro muy interesante que representa al niño José Manuel Ximeno Cruz, con su ama de cría, Rosa, y un carnerito

Se conservan las notas que José Manuel Ximeno escribió en sus diarios, al respecto de su colección, recogidas y publicadas en las *Memorias* de su hija, Lola María Ximeno Cruz[61] :

> "El último cuadro de la nota que acompaño es el retrato de mi hijo, edad de veinte meses, con su nodriza, aparte de su mérito artístico, creo que lo tiene de *localidad* en la isla de Cuba, donde jamás se ha visto en su tamaño natural y al óleo el retrato de una negra".

El cuadro no tiene una fecha precisa, pero teniendo en cuenta que el niño José Manuel, "Meme", nació en Matanzas en 1863 y que en 1866 fue pintado el retrato de su madre, Lola

[59]Mireya Cabrera Galán. *Dolores María Ximeno. Otras miradas*. Ediciones Vigía. Matanzas (Cuba). 2016 pp. 23-25.
[60]Se refiere la autora al Museo de los Capitales Generales de la Habana.*Ibidem*. p.31. Todas las revisadas están fechadas entre 1862 y 1869.
[61]Ximeno y Cruz., D.M. de. *Aquellos Tiempos…Memorias de Lola María.* La Habana: Imp. y Papelería El Universo. 1928. p.345.

Cruz, en España, por José María Romero, es posible que este retrato que publico fuese realizado también alrededor de esa fecha.

Lám. 30: *José Manuel Ximeno con su criada y un carnerito*. José María Romero. Óleo sobre lienzo. 137x105cm. Ca 1866. Museo de los Capitanes Generales. La Habana.

El cuadro sigue el esquema de muchas fotografía y cuadros de la época, en las que aparecen varios personajes. Al fondo una columna clásica y un jardín que recuerda los que se reproducen en los cuadros de corte y en los retratos de aparato. Este entorno reviste a los personajes de dignidad. Rosa, el ama de cría, adornada con las perlas de su ama, está sentada sosteniendo en su regazo al pequeño José Manuel, que mira al frente con inocencia y curiosidad infantil. En primer plano, el carnerito pone una nota bucólica e intrascendente, dando a la escena un carácter de cotidianeidad, que rompe un poco con la formalidad de la pose.

Predominan en el cuadro los tonos oscuros, verdosos y marrones, solo las joyas y la blusa de Rosa, de un blanco reluciente, el vestido del niño, también blanco, con lazos rosas, y el carnerito, blanco, insuflan vida a la composición, marcando puntos ópticos, y dando autonomía y volumen a las figuras.

No tengo referencia de la fotografía ni del fotógrafo que la realizó, posiblemente haya sido Rafael Gómez Cabrera u otro de los establecidos en Matanzas por aquellos años.

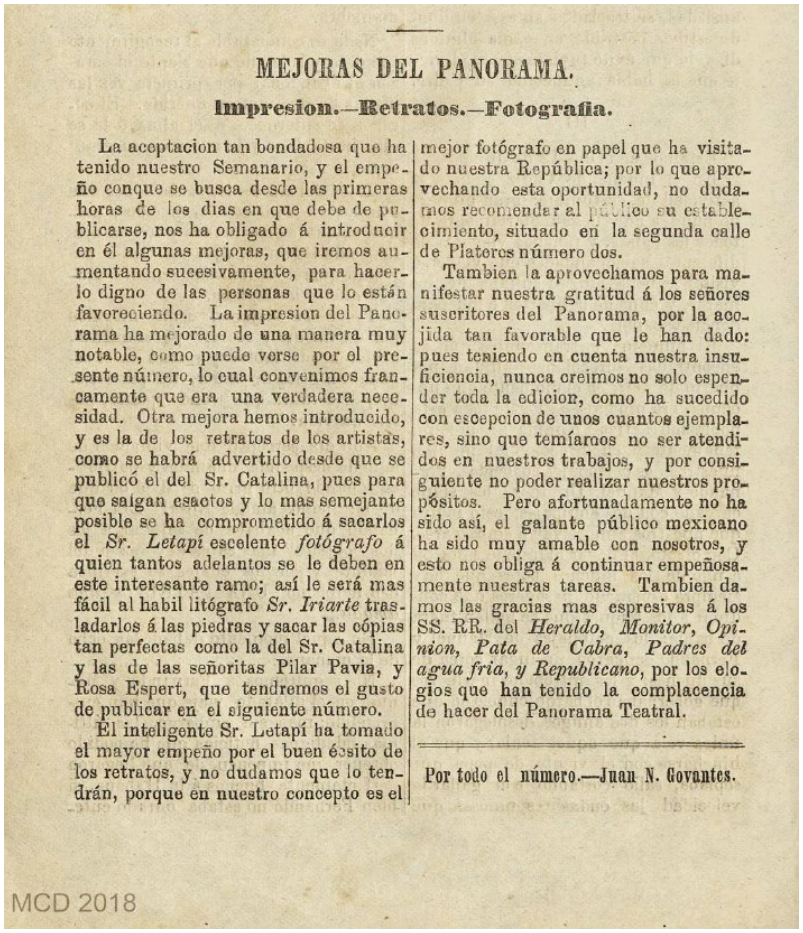
En México también tenemos un uso temprano de la fotografía, en especial para ser copiada por los pintores e ilustradores locales y publicadas las imágenes más tarde en periódicos y revistas.

Una de las publicaciones de tipo cultural más exitosas sería *El Panorama*, fue una revista de teatro, música, y arte en general[62].

[62] *El Panorama*: periódico semanario de teatros, literatura, modas y variedades. nº1. México. 1856.p. 64.

> "La impresión del Panorama ha mejorado de una manera muy notable, como puede verse por el presente número, lo cual convenimos francamente que era una verdadera necesidad. Otra mejora hemos introducido, y es la de los retratos de los artistas, como se habrá advertido desde que se publicó el del Sr, Catalina, pues para que salgan exactos y lo más semejante posible se ha comprometido a sacarlos el *Sr. Letapí* excelente (sic) fotógrafo a quien tantos adelantos se le deben en este interesante ramo; así le será más fácil al hábil litógrafo *Sr, Iriarte* trasladarlos a las piedras y sacar las copias tan perfectas como la del Sr, Catalina…"

Estas colaboraciones entre fotógrafos y pintores, para enviar obras de arte a otros países, en especial a los del continente americano, se repetirán durante toda la segunda mitad del siglo XIX.



MEJORAS DEL PANORAMA.

**Impresion.—Retratos.—Fotografia.**

La aceptacion tan bondadosa que ha tenido nuestro Semanario, y el empeño conque se busca desde las primeras horas de los dias en que debe de publicarse, nos ha obligado á introducir en él algunas mejoras, que iremos aumentando sucesivamente, para hacerlo digno de las personas que lo están favoreciendo. La impresion del Panorama ha mejorado de una manera muy notable, como puede verse por el presente número, lo cual convenimos francamente que era una verdadera necesidad. Otra mejora hemos introducido, y es la de los retratos de los artistas, como se habrá advertido desde que se publicó el del Sr. Catalina, pues para que salgan exactos y lo mas semejante posible se ha comprometido á sacarlos el *Sr. Letapí* escelente *fotógrafo* á quien tantos adelantos se le deben en este interesante ramo; así le será mas fácil al habil litógrafo *Sr. Iriarte* trasladarlos á las piedras y sacar las cópias tan perfectas como la del Sr. Catalina y las de las señoritas Pilar Pavia, y Rosa Espert, que tendremos el gusto de publicar en el siguiente número.

El inteligente Sr. Letapí ha tomado el mayor empeño por el buen éxito de los retratos, y no dudamos que lo tendrán, porque en nuestro concepto es el mejor fotógrafo en papel que ha visitado nuestra República; por lo que aprovechando esta oportunidad, no dudamos recomendar al público su establecimiento, situado en la segunda calle de Plateros número dos.

Tambien la aprovechamos para manifestar nuestra gratitud á los señores suscritores del Panorama, por la acojida tan favorable que le han dado: pues teniendo en cuenta nuestra insuficiencia, nunca creimos no solo espender toda la edicion, como ha sucedido con escepcion de unos cuantos ejemplares, sino que temíamos no ser atendidos en nuestros trabajos, y por consiguiente no poder realizar nuestros propósitos. Pero afortunadamente no ha sido así, el galante público mexicano ha sido muy amable con nosotros, y esto nos obliga á continuar empeñosamente nuestras tareas. Tambien damos las gracias mas espresivas á los SS. RR. del *Heraldo, Monitor, Opinion, Pata de Cabra, Padres del agua fria, y Republicano*, por los elogios que han tenido la complacencia de hacer del Panorama Teatral.

Por todo el número.—Juan N. Govantes.

MCD 2018

Solo voy a mencionar una, que me parece interesante, por tratarse de un discípulo directo de Federico de Madrazo: Dionisio Fierros Álvarez.

Fierros escribe en sus memorias[63] :

> "En la República Argentina también tengo algo de clientela. Además de varios retratos que hice por fotografías, he vendido para dicho punto. Diecinueve cuadros originales, de costumbres, paisajes y marinas. Adquiridos en su mayor parte por el capitalista don Pío Trelles, y algunos por don Juan López. Para la Habana también pinté retratos varios. Uno de cuerpo entero del presidente del Centro Asturiano …".

[63] José. Villa Pastur…. *Op. cit*, pág 82.

En la década de los 90, con una fama ya consolidada realizó encargos para los hermanos Moreno Ulloa de Buenos Aires, capitalistas y poseedores de una buena colección de cuadros de Fierros[64], haciendo también los de otros personajes públicos, como el de D. Manuel Valle, presidente del Centro Asturiano de la Habana, cuadro de gran tamaño encargado por los miembros de dicha institución en 1891.

## I.II.2. La Infancia y la Fotografía: Los retratos de niños.

Un apartado especial merece los retratos de niños, realizados por nuestros pintores y fotógrafos, que también presentan características comunes.

Tanto en España, como en el resto de Europa, se utilizan fotografías para completar los posados. Sabido es que los niños son en general inquietos, sobre todo si son de corta edad por lo que su posado para el pintor puede ser a veces "accidentado".

Federico de Madrazo y sus discípulos hacen varios retratos de niños, ya sean de su propia familia o encargos requeridos por familias nobles o burguesas.

Dentro del retrato infantil ocupa un lugar especial el retrato "post mortem", pues en un momento histórico en que la mortalidad infantil es muy numerosa, los padres quieren tener una imagen de sus hijos fallecidos, que les recuerde. El cuadro puede pintarse de dos maneras: teniendo delante una fotografía del hijo, tomada durante su vida en el estudio del fotógrafo, o sacando apuntes y fotos del niño difunto, que luego servirán de base para el retrato.

Lám. 31: *Retrato del niño Carlos Pomar Margrand*. Antonio Esquivel. Óleo sobre lienzo. 125x92cm.1851. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

[64]Leopoldo Basa Villadefrancos: *Dionisio Fierros.* Buenos Aires: Talleres J. Peuser. 1909; Smith Peck, A. *The South American tour: A descriptive guide.* New York: George H. Dovan Company. 1916.

De los retratos infantiles de niños vivos, tenemos muchos y muy variados, en la segunda mitad de la centuria. Uno de los primeros es el del *Retrato del niño Carlos Pomar Margrand*, realizado por Antonio María Esquivel en 1851, y que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Aunque no hay constancia de que este retrato, en concreto, haya sido pintado por fotografía, muy bien pudiera ser así, pues, el tipo, la rigidez de la pose y el fondo, que reproduce un jardín boscoso, parece un telón de fondo, sin efecto de profundidad, pueden ser indicios.

Lam. 32: Moliné y Albareda. *Niño montado en un caballito de cartón*. ca. 1865. Barcelona. *Carte de visite* en albúmina (C. F. Rivero).

Lam. 33: Franco-Hispano-Americano. *Niño con caballito, tambor y escopeta*. Barcelona. h. 1860.

El caballito de cartón es similar a los que había en los estudios fotográficos y que fueron objeto de un interesante trabajo: *Los juguetes del fotógrafo,* realizado por los investigadores M.ª Teresa García Ballesteros y Juan Antonio Fernández Rivero[65]:

> "El vistoso caballito de cartón no es solo parte del decorado, es un importante recurso de control psicológico. Quizá el caballito ha deslumbrado al pequeño cliente que consiente en dejar de moverse, quizá teme que el animal se mueva mientras lo monta, está bien sujeto y mira al fotógrafo con cierta inquietud".

La gran variedad de juguetes que había en los estudios fotográficos tenía dos finalidades: entretener al niño en los largos periodos de preparación y exposición, y añadir un detalle gracioso y decorativo que, además de llenar el espacio del cuadro, reforzaba el carácter infantil del retratado.

[65]García Ballesteros, T. y Fernández Rivero, J.A. *Los juguetes del fotógrafo.* Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica. 2016. https://c.f.rivero.blog2019/12/16/los-juguetes-del-fotografo/ [Consultado el 28 de septiembre de 2020]

Lám. 34: *El niño Ángel García-Loygorri con traje de escocés*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 74x53cm. 1856. Colección particular.

Casi todos los artistas del círculo de los Madrazo realizan retratos infantiles, de miembros de su propia familia o por encargo. Los Madrazo suelen tomar de los pintores ingleses, la elegancia de la pose, haciendo hincapié en la delicadeza e ingenuidad infantil, idealizando levemente al modelo, aunque tomen, en muchos casos, los detalles y la expresión de fotografías contemporáneas.

Buen ejemplo de esto es el *Retrato del niño Ángel García Loygorri en traje de escocés*, que recuerda claramente la elegancia, y la pose comedida del retrato inglés, con un fondo de paisaje, posiblemente de la sierra madrileña.

La figura infantil, casi adolescente –alrededor de 12 o 13 años- está tomado desde un punto de vista algo bajo, para subrayar su esbeltez. Está vestido de escocés, con un kilt, tocándose con el típico gorro masculino, en el que lleva prendida una pluma.

Mira al espectador curiosamente, con los ojos muy abiertos, y sostiene con la mano izquierda un gran aro, y con la derecha el palo o guía, que servía para hacerlo rodar. El juguete subraya el carácter infantil del niño, aunque por su aspecto parezca ya casi adolescente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cuando los pintores, en este caso Federico de Madrazo, pintan a niños de su familia, aunque las pautas formales sean parecidas, el mayor conocimiento y cercanía afectiva a los modelos dan como resultado una mayor calidez en las figuras infantiles, de las que se desprende mayor expresividad y ternura.

Lám. 35: *Luisa, Rosa y Raimundo, hijos del pintor*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 120x97cm. 1845. Colección Madrazo. Comunidad de Madrid.

Luisa, Rosa y Raimundo, hijos de Federico de Madrazo, posan en una composición que nos recuerda a la pintura inglesa, con el fondo de un cuidado jardín romántico, seguramente el Tívoli, según cuenta Raimundo de Madrazo en sus memorias:

> "Por esta época me llevaban al Tívoli, vestido con la blusa que había llegado de París, pues papá nos estaba haciendo el retrato a mis dos hermanas Luisa y Rosa y a mí, en grupo. No recuerdo mas que cuando papá pintó mis manos y la escopeta, sin duda fue lo que más me impresionó…"[66]

Los niños están por orden de edad, situándose en primer plano Luisa, que mira pensativa al espectador, en un segundo plano Rosa, y en tercer plano, recortado contra el fondo de jardín, Raimundo con una escopeta de juguete.

[66] Ceres. Red digital de Colecciones de Museos de España. http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Luisa%20Rosa%20y%20Raimundo%20de%20Madrazo%Garreta%20hijos%20del% [Consultado el 1 de octubre de 2019]

Las tres figuras infantiles miran hacia el espectador, cada uno con una pose diferente, sin un punto de unión afectivo. Entre las niñas asoma la cabeza de un perrito, detalle gracioso y juguetón, que hace alusión a su carácter infantil, carácter que no se deja ver en el cuadro, pues las figuras infantiles tienen expresión de adultos, demasiado serias, lánguidas, tristes, en aras quizás de la elegancia.

Luis de Madrazo y Kuntz, hermano de Federico, extraordinario retratista, realizó también magníficos retratos infantiles. Algunos de ellos se conservan en el Museo del Prado, tal es el caso del *Retrato del niño Isidoro Gil de Madrazo*, perteneciente a la colección Daza de Madrazo.

Lám. 36: *Retrato del niño Isidoro Gil de Madrazo*. Luis de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 1854-1855. Museo del Prado.

Isidoro de Madrazo era hijo de Isidoro Gil Baus y Cecilia de Madrazo y Kuntz, hermana del pintor. Por el fallecimiento de su madre, vivió con sus abuelos, José de Madrazo e Isabel Kuntz, hasta 1855. Su tío Luis lo representa a la edad de dos años en un interior, sentado en una sillita, frente a una puerta abierta, por la cual se ve un jardín de gusto francés con setos recortados y estatuas, probablemente el Jardín del Tívoli, en el Paseo del Prado de Madrid, propiedad de José de Madrazo desde 1831 [67].

El modelo mira a la cámara con expresión serena, primorosamente vestido, y sosteniendo en su regazo un pequeño tambor. Contrasta su fragilidad infantil con su expresión seria y fija. No descarto que el autor se haya inspirado en una fotografía.

[67] Lopezosa Aparicio, C. "Ocio y Negocio: "El Jardín del Tívoli en el Paseo del Prado de Madrid". *Anales de Historia del Arte, 15*, Madrid. 2005. pp.269-279.González López, C. y Martí Ayxelà, C. *El mundo de los Madrazo*. Catálogo exposición. Madrid: Comunidad de Madrid. 2007.

María Teresa Ballesteros, y José Antonio Fernández-Rivero, en el artículo citado anteriormente, publican una fotografía de composición similar[68].

Lám. 37: *Niña con tambor.* L. Lambert. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Colección Fernández Rivero.

Los discípulos de Federico de Madrazo son, en general, magníficos retratistas, y aunque trabajen otros géneros pictóricos, casi todos tienen en su trayectoria algún retrato. Este es el caso del pintor asturiano Dionisio Fierros Álvarez, reputado retratista, entre cuyas obras, se encuentran muchos retratos infantiles.

[68]García Ballesteros, T. y Fernández Rivero, J.A. *Los juguetes del fotógrafo… Op. cit.*

Realizó retratos de varios tipos, algunos por encargo, y otros de miembros de su propia familia. La disposición del modelo también es diversa: De cuerpo entero, de torso, de cabeza, en grupo… La mayoría son de corte realista, pero en ocasiones, como cuando retrata a sus hijos fallecidos, representa a niños de corta edad (bebés), con cierta idealización, con aspecto de querubines.

Pondré solo algunos ejemplos:

Lám. 38: *Niño con caballito*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 68x56cm. 1867. Salió a subasta el 13 de mayo de 1996. Paradero desconocido.

El niño, de identidad desconocida, podría tener unos cinco o seis años de edad. Está representado en un plano de tres cuartos o torso largo, vestido con un mandilón o vestido blanco, y a su lado, sobre lo que parece una silla tapizada de terciopelo verde, con tachuelas doradas, descansan, un caballito de cartón, y una rosa. El modelo tiene su mano derecha apoyada en el caballito, y con la izquierda sostiene una pequeña fusta. Mira a la cámara con expresión atenta y dulce, con la pose hierática que vemos también en muchos retratos de estudio. El fondo es un tanto impreciso: una cortina oscura, sobre la que destaca el atuendo infantil, y una ventana, prolongando el espacio, con un fondo de árboles y edificios urbanos.

La luz dorada da un aspecto suave a las facciones, resaltando la mirada ingenua y tierna.

Unos años posterior es este otro retrato de cuerpo entero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 39: *Retrato de José*. Dionisio Fierros. 150x100cm. 1876. Colección particular. Fotografía de Javier González.

Dionisio Fierros pintó el *Retrato de José*, que falleció a los nueve años, siete años más tarde de su fallecimiento. Lo pintó tomando como base una fotografía, pero solo para realizar el rostro, e imprimir un aspecto de realidad y viveza a las facciones del niño. El cuerpo se lo añadió el pintor y, posiblemente, vistiese a un maniquí con la ropa del niño (práctica muy utilizada en la época para pintar retratos), puesto que la figura presenta una gran rigidez[69].

El rostro del niño, serio, nos recuerda a las poses circunspectas e "inducidas" de los estudios fotográficos.

Así mismo, el decorado y fondo campestre son un recurso para situar al niño en un paisaje idealizado, típico de la época. A mi juicio no responde a un paisaje real, probablemente el fondo esté inspirado en un telón fotográfico o forillo, puesto que presenta una gran uniformidad, y el tronco recubierto de vegetación, donde José apoya su mano izquierda, recuerda la misma actitud de los modelos, que apoyan su mano en un velador, donde, también, descansa su sombrero.

La iconografía, pues, es parecida a los retratos de estudio de la época.

[69]Castro Fernández, C., *Pintura y fotografía en el S.XIX. Una aproximación al arte de Dionisio Fierros.* A Coruña: Hércules de Ediciones. 2018. pp. 135-137.

Lám. 40: *Retrato de niño*. Anónimo. *Carte de visite*.
10,50x5,50 cm. Ca 1870. Colección particular

A veces Dionisio Fierros, como otros pintores de su época, retrata a los niños en poses más naturales o lúdicas intuyéndose tras lo formal de la actitud, una mayor espontaneidad, la época en la que se enmarca su producción, al tiempo que la evolución técnica de la fotografía hace lógico ese cambio de rumbo.

## APARTADO III

En este apartado revisaremos las biografías artísticas de aquellos fotógrafos que tuvieron una conexión más o menos directa con los pintores del taller de Federico de Madrazo, y cuya colaboración en la creación de sus obras pictóricas, fue relevante y q permite contextualizar la ejemplificación que haremos en el caso de Dionisio Fierros. Aunque es evidente que una vez que la fotografía aprehende en nuestro país la colaboración entre ambos artistas es continua y en los más diversos lugares de España. En el caso de este trabajo nos centraremos en aquellos que se establecieron en Madrid puesto que son los que principalmente establecen las bases de la relación entre pintura y fotografía sirviendo de modelo al resto de los artistas patrios y extranjeros en fechas coetáneas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## I.III. 1. Algunas consideraciones sobre los primeros fotógrafos asentados en España y su relación con la pintura.

Desde 1838 Daguerre se dedica a promocionar su procedimiento que fue finalmente presentado en la Academia de Ciencias de París, por François Arago, ministro francés y secretario permanente de la misma.

Antes de su presentación oficial, la noticia del invento ya había alcanzado gran expectación, no solo en París sino también en el resto de los países europeos. Sirva de ejemplo cómo el pintor Federico de Madrazo, que se encontraba por entonces en la capital de Francia, escribe a su padre, el también pintor José de Madrazo, que residía en Madrid, contándole la importancia y trascendencia del *Daguerrotipo*:

> "He visto por fin el resultado, o sea las pruebas, que se pueden obtener por el daguerrotipo y es verdaderamente cosa maravillosa, increíble, a no verlo. Roca ha comprado un aparato que ya se venden. Es algo difícil, o por mejor decir, se necesita adquirir alguna práctica para obtener un resultado perfecto. Según todos, este aparato tiene que simplificarse mucho todavía y así será mejor esperar antes de comprarlo, pues si ahora cuesta por suscripción 350frs, con el tiempo costará muchísimo menos[70]

Del interés que despertó este procedimiento en todos los lugares, se hace eco, por ejemplo, la prensa española contemporánea. De los diversos artículos aparecidos sobre ello, destacaré dos, uno publicado el 26 de enero, solo diecinueve días después de que Arago presentase el daguerrotipo, en El Diario de Barcelona:

> No se puede dar una idea más exacta del descubrimiento de Mr. Daguerre, sino diciendo que ha llegado a fijar sobre el papel este dibujo tan exacto, esta representación tan fiel de los objetos de la naturaleza y de las artes con toda la degradación de las tintas, la delicadeza de las líneas y la rigurosa exactitud de las formas, de la perspectiva y de los diferentes tonos de luz.[71]

El otro, publicado el 27 de enero de 1839, en El Semanario pintoresco español[72]:

> El célebre pintor del Diorama de París Mr. Daguerre acaba de hacer en su arte un descubrimiento, que puede con razón llamarse prodigioso. Con efecto, trastorna todas las teorías científicas adoptadas hasta ahora acerca de la luz y de la óptica, y producirá indudablemente una revolución en el arte del dibujo y de la pintura.
>
> Mr. Daguerre ha hallado el medio de fijar las imágenes que se pintan en el fondo de una cámara oscura, de manera que ya no son el reflejo pasagero (sic) de los objetos, sino la impresión fija y permanente de ellos, la cual puede trasladarse fuera de la presencia de dichos objetos, como si fuese un cuadro ó una estampa.

Y continúa el autor más abajo, refiriéndose a la imposibilidad de captar imágenes en movimiento:

> En lo que triunfa, pues, el invento de Mr. Daguerre es en la naturaleza muerta, ó en la arquitectura (…) Más no por eso desmayen los dibujantes y pintores, porque los

[70] Madrazo, F. de. *Epistolario. Tomo I. Cartas a José de Madrazo nº102, desde París*. Madrid: Museo del Prado. 1994. p.257.
[71] López Mondéjar, P. *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y Sociedad desde sus orígenes hasta el S XXI.* Barcelona: Ed Lunwerg.2005. p.21.
[72] *Semanario Pintoresco Español* "Ciencias y Artes: El Daguerotipo, nuevo descubrimiento" … *Op. cit.*

> resultados del descubrimiento de Mr. Daguerre son cosa diferente de los trabajos de las bellas artes, y en muchos casos no pueden reemplazarlos.

En este punto hace el autor (desconocido) especial hincapié en la relación del invento con el arte, con la siguiente consideración en el último párrafo:

> Este asombroso descubrimiento agradará sin duda más á los físicos que á los pintores; pero sería una intolerancia artística el condenarlo. El arte queda intacto, y el invento de Mr. Daguerre no debe desanimar á ningún paisajista dotado de genio.

A pesar de las opiniones negativas desde algunos sectores con respecto al procedimiento, es superior la expectación y admiración que despierta y rápidamente cala en los ámbitos culturales y sociales del momento[73].

Por iniciativa de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona el 10 de noviembre de 1839 tuvo lugar la primera demostración pública del daguerrotipo por Ramón Alabern durante un nublado. El tiempo de exposición fue de 22 minutos. Rifado entre los presentes, se desconoce su paradero.

Unos días más tarde, en el periódico madrileño *El Corresponsal,* se comentaba el primer intento de daguerrotipo en Madrid realizado por los catedráticos Mariano de la Paz Graells, Juan María Pou Camps, y José Camps dedicado a una vista del Palacio Real tomada desde la parte derecha del Manzanares. También el día estaba nublado y el tiempo de exposición fue de 60 minutos. No se ha conservado[74].

A pesar de estos ejemplos pioneros en nuestro país, los primeros fotógrafos de España, que utilizan principalmente el daguerrotipo y el calotipo, son en su mayoría extranjeros, algunos incluso habían aprendido la técnica directamente con Daguerre, y montan sus establecimientos en las principales ciudades españolas, tales como Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla y, otros, en localidades más pequeñas.

Debido a los largos tiempos de exposición los primeros daguerrotipistas y calotipistas se dedicaban sobre todo a fotografiar paisajes y objetos inanimados, así como al retrato *post-mortem*. Entre este grupo destacan, principalmente, el foco madrileño pues la Corte de Isabel II es en estos momentos capital cultural y no sólo administrativa del país. Estos fotógrafos son un símbolo de modernidad en una España que no destacaba precisamente por su progreso.

Los primeros fotógrafos que se establecen en España son en su mayor parte extranjeros, tal y como ya se ha señalado y en esto coinciden la mayor parte de los historiadores de la fotografía, tales como Publio López Mondéjar, Francisco Alonso Martínez, Gerardo Kurtz, Lee Fontanella e Isabel Ortega. Entre ellos es de obligada referencia los franceses Vigier, Beaucorps y de Leclerc, los ingleses Tenison y Clifford o el alemán Lorent. Traen a España, además de los adelantos técnicos, un sentido estético de las imágenes muy próximo a la pintura, aunque aún no podemos referirnos a un pictorialismo propiamente dicho.

---

[73]Sobre el asunto es preciso mencionar los trabajos de autores de López Mondéjar, Carmelo Vega de la Rosa o María de los Santos García Felguera. Entre otros, son imprescindibles obras como: Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas, Madrid: Cátedra, 2017; María Loup Sougez, María de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega de la Rosa, "Historia general de la fotografía", Madrid, Cátedra. *II Jornadas sobre investigación En Historia del a Fotografía: 1839-1939. Un siglo de fotografía*, Zaragoza, 2018. García Felguera, M. de S. "El papel de París y los fotógrafos franceses en la fotografía española del siglo XIX" en Sazatornoil, L (coord.) *El arte español entre Roma y París. siglos XXVIII y X: intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, 2014. García Felguera, M. S. (20209 Cabañas de cristal: galerías de retrato y estudios de Fotografía en España, Canaria, Cabildo Insular; 2020. De la misma autora, *El daguerrotipo de Toledo*, Universidad de Castilla- La Mancha. 2017.Alonso Martínez, F. *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del S XIX*. Girona. Biblioteca de la imagen. CCG.2002.

[74]Hidalgo Brinquis, M d C. "Los álbumes de Pedro Antonio de Alarcón: su estructura material. *Una imagen para la memoria. La carte de visite… Op. cit.* p.22.

La razón de la inmigración de profesionales se puede explicar, en primer lugar, por la calidad de la formación alcanzada en otros países frente a la española. En segundo lugar, por la demanda social de esta forma de representación, particularmente destacada a partir de los años 50 del ochocientos.

Pero tampoco podemos dejar de lado en este argumentario el tercer factor: el interés que despierta España en Europa Occidental tras la guerra de la Independencia, en parte por la difusión que hacen de ella algunos militares que habían intervenido en la contienda[75] y que la presentan como un lugar de antiguas tradiciones con monumentos de un pasado musulmán y exótico, ruinas misteriosas y episodios dramáticos, que encajarían muy bien con muchas de las vertientes del movimiento romántico. Es el caso de artistas románticos como Delacroix. Para estos "dada la presencia de la cultura árabe en nuestro país, España fue considerada un atractivo apéndice de Oriente dentro del continente"[76].

En 1832 el pintor francés Eugéne Delacroix realizó un viaje por España y el norte de África, que reflejaría en unos cuadros cargados de exotismo, y en el caso de España en una serie de escenas pintorescas y costumbristas. Todo esto sería tratado también en la literatura de la mano de autores como Víctor Hugo, Prosper Mérimée o Alfred de Musset, que, con sus novelas difundirían esta idea de una España primitiva y misteriosa.

La visión que de aquella España nos dejó Theóphile Gautier, uno de los primeros intelectuales que visitó nuestro país, lo corrobora. Viaja a España en el momento en que se está introduciendo el daguerrotipo-1840-, y con su ironía habitual, escribe sobre "El enorme desconocimiento y el recelo que la visión de aquella máquina causaba entre los españoles"[77]. Infatigable viajero, además de sus novelas, artículos periodísticos y poemas, sus libros *Voyage en Espagne*, *Impressions de Voyage en Suisse*, o *Voyage en Russie*, son algunas de sus obras más interesantes.

En cuanto a los daguerrotipos realizados por fotógrafos españoles en nuestro país, la mayoría son anónimos, aunque hay algunos profesionales alcanzan cierta notoriedad, como es el caso de José Albiñana Rubio en Madrid, fotógrafo de la reina Isabel II y Rafael Alvareda y Fernando Napoleón en Barcelona. Su obra, junto la de los artistas extranjeros afincados en España, será el objeto de las siguientes páginas.

Los autores tratados en este apartado tienen en común su interés por España, y la toma de fotografías de nuestro país a partir de 1850 aproximadamente, que recopilarán en álbumes que serán comercializados más tarde, principalmente en Europa. España despertaba un interés por el discurso romántico centrado en el sur y las tan manidas historias de gitanos y bandoleros que le daban un cierto aire novelesco y primitivo. Sin embargo, estos fotógrafos, aunque a veces retratan tipos populares, fundamentalmente fotografían monumentos, desde una perspectiva innovadora.

Este tipo de publicaciones se inicia con la serie de daguerrotipos pasada a grabados *Excursions daguerriennes* realizada por discípulos y seguidores de Daguerre que recorrían varios lugares del mundo que poseían atractivos exóticos y artísticos, para luego difundir y comercializar las imágenes[78]. Se mantiene con la invención del calotipo, puesto que los positivos de papel eran más fáciles de obtener y de colocar en álbumes.

En Inglaterra y, sobre todo, en Francia se publicaron varios álbumes de calotipos que obtuvieron gran éxito *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*-1852- *Le Nil: Monuments*, *Paysages*,

[75] Alonso Martínez, F. *Daguerrotipistas, calotipistas ... Op. cit.* p 21.
[76] Vega de la Rosa, C. (2017) *Fotografía en España (1839-2015), historia… Op. cit.* p.171.
[77] Gautier, T. *Voyage en Espagne*.1ª Edición. París. 1840. Martos Causapé, J F. "Del Daguerrotipo al Colodión: La imagen de España a través de la Fotografía del S XIX" en *Berceo*, 149. Logroño. 2005.pp. 9-34.
[78] Newhall, B. *Historia de la Fotografía…Op. cit.* pp.27-29.

*Explorations photographiques*-1854, y otros. Maxime du Camp, Henri le Secq, Charles Nègre y Charles Marville, son algunos de los autores más conocidos. Louis Désiré Blanquart-Evrardt, inventor de un papel salado que mejoraba la calidad de los positivos y acortaba notablemente los tiempos de exposición, publicó muchos de estos trabajos en su establecimiento tipográfico de Lille, (*Imprimerie Photographique*), fundado en 1851, dando un fuerte impulso a esta faceta de la fotografía[79].

Entre los diversos autores, citaremos en primer lugar a Joseph de Vigier, quien, según la documentación existente, nació en Savigny-sur-Orge (Francia) en 1821 y falleció en Paris en 1894.

Se cree que su actividad fotográfica arranca entre 1847 y 1849 y sabemos que un año después ya se encuentra en Sevilla, posiblemente invitado por los duques de Montpensier, razón que explicaría sus fotografías sobre su residencia y monumentos sevillanos. Un año después ya estaba de nuevo en París donde será uno de los fundadores de la *Société Héliographique*, la primera Sociedad fotográfica del mundo, junto a personalidades como Bayard, Le Gray, Henry le Sec o Charles Nègre[80].

Aunque es de suponer que se hubiese iniciado con el daguerrotipo, no hay indicios de ello. De su mano solamente conocemos calotipos y, más tarde, el empleo del papel encerado seco, que aumentaba la calidad del positivo y hacía el almacenaje más fácil que el daguerrotipo, además de poder prepararse con dos semanas de antelación. Durante los años sucesivos perfeccionó su procedimiento sobre papel, técnica aprendida del fotógrafo francés Gustave Le Gray.

En 1853 viajó de nuevo a España atravesando los Pirineos y el resultado fue un álbum fotográfico titulado *Album des Pyrénées*. Con respecto al mismo, Alonso Martínez señalaba lo siguiente:

> "El suyo es un repertorio poco frecuente en la estampa popular y fotografía de la época-bien pudieron utilizarse algunas de estas imágenes como "estudios", o sea, modelos, para pintores-, Vigier está un paso más adelantado que sus colegas franceses e ingleses que captan imágenes de nuestro país, ya que supera los típicos motivos de la España romántica"[81].

Con ello se refiere a que huye de la atmósfera irreal con luz ficticia y envolvente que vemos en pintores románticos de la época que evocan imágenes literarias, como pueden ser Genaro Villamil y David Roberts[82].

Durante los años 1850 y 1851 publicó su *Álbum de Sevilla* (calotipos positivados sobre papel a la sal). Desde 1857, año en que participó por última vez en una exposición de la *Sociéte Française de Photographie*, hasta el año de su muerte, no hay más noticias suyas.

En segundo lugar, fijaremos nuestra atención en Jacob Lorente, quién nació en Charleston, Carolina del Sur, en 1813. A los cinco años se trasladó a Alemania, donde cursará más tarde estudios de Historia Natural en la Universidad de Heidebelg. En 1850 abandonó sus estudios en este campo, y de 1853 son sus primeras fotografías tomadas en Venecia.

A partir de entonces participó en exposiciones fotográficas, destacando la de la *Societé Française de Photographie*y la *Universal de Londres.*

[79] *Ibidem*. pp. 50-54.
[80] *Ibidem.*
[81] Alonso Martínez, F. *Daguerrotipistas, calotipistas…Op. cit.* p. 25.
[82] Hopkins, C (dir.) *La España Romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*. Catálogo de Exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2021.

Viaja hasta Oriente, llegando a Egipto, Nubia, Grecia, Italia. Turquía y Siria, exponiendo sus fotos en diversos lugares del mundo. También visitó nuestro país, donde realizó una serie de imágenes fechadas en 1863, destacando especialmente el *Álbum de la Alhambra*, un interesante conjunto de fotografías de gran detalle, tanto de exteriores como de interiores, algunas de estas últimas hechas en lugares poco iluminados y que requirieron un tiempo de exposición de dos o tres horas. La mayor parte están positivadas en formato vertical, excepcional en esa época, y de gran tamaño, unos 44x55cm aproximadamente[83]. Utilizó casi exclusivamente negativo de papel, puesto que decía, es más fácil su manipulación y almacenaje que las placas de metal y de cristal:

> "Lorent es uno de los seguidores más fieles del negativo de papel encerado, que adopta inmediatamente después de su aparición, Según él mismo aducía, el negativo de papel era más fácil de manipular y almacenar y daba una mayor intensidad a las copias que los negativos de cristal. Esta fidelidad se traduce en un uso continuo hasta la tardísima fecha de 1864[84].

Edward King Tenison, aristócrata de origen anglo-irlandés, es uno de los fotógrafos de viajes más importantes de su tiempo, por la calidad y el gusto con que realiza sus imágenes, aunque no se dedicaba profesionalmente a la fotografía.

Entre 1850 y 1853 viaja con su esposa Louise Mary Anne Anson por España. Mientras su esposa escribe un cuaderno de viaje en el que realiza dibujos, Tenison hace las fotografías[85]. En 1853, Anne Anson publica sus recuerdos e impresiones sobre este viaje en un libro titulado *Castile and Andalucía* y este hecho ha supuesto un problema para confirmar la autoría de algunos trabajos, cuestión ésta común en el ámbito artístico decimonónico particularmente cuando en un matrimonio ambos son artistas. Lo más habitual era negar el papel de la mujer frente al del marido. Por ello, por ejemplo. Podemos entender que los historiadores Isabel Ortega y Gerardo F. Kurtz[86] señalen que Anne hace un dibujo a partir de un calotipo de su marido, en concreto el titulado *Palacio Real de Madrid*, aunque Alonso Martínez apunta: "Quizás los litógrafos se hayan basado directamente en la fotografía a la hora de dibujarla en la piedra".

En cuanto a las fotografías tomadas por Edward King Tenison, una pequeña parte de ellas, unos cuarenta calotipos positivados en papel salado están incluidos en un libro titulado *Memories of Spain*, que se encuentra actualmente en la Bibliothéque National de France. Este ejemplar es el regalado por su esposa Louise Mary Anson a su amiga la duquesa Sofía Malakoff, y se trata de una edición privada que no comprende la totalidad de las fotografías tomadas por Tenison en España. Posteriormente se harían otros álbumes con más fotografías que serían publicados por el fotógrafo francés Blanquart- Evrard en su imprenta de Lille.

La publicación francesa contemporánea, especializada en fotografía, *La Lumiêre*, lo menciona en varias ocasiones. Entre 1854 y 1855 hace por lo menos cuatro menciones del fotógrafo, siendo la más reseñable la de febrero de 1855[87]. Cita la exhibición de dichas fotografías en la Exposición Fotográfica de Londres celebrada en enero de 1854, con el título

[83] Alonso Martínez, F. *Daguerrotipistas, calotipistas… Op. cit.*36.
[84] *Ibidem*. pp. 32-37.
[85] García Ballesteros, T. Fernández Rivero, J.A. "El desconocido calotipo de E. K. Tenison de la iglesia de San Pablo en Valladolid" *Aportación histórica, Historia de la Fotografía, Primeras fotografías.* Web Colección Fernández Rivero de Fotografía antigua. https://cfrivero.blog/2013/04/11/el-desconocido-calotipo-de-e-k-tenison-de-la-iglesia-de-san-pablo-en-valladolid/. [Consultado el 2 de enero de 2019]
[86] Kurtz, G. F, Ortega, I. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ed Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura y Ediciones El Viso. 1989. p.69.
[87] *La Lumière*. nº 8. París. 24 de febrero de 1855.

de *Vues d'Espagne* y la posterior venta de dichas fotografías en París. Estas fotografías de Tenison se publicarían más tarde en más países europeos. La imagen de la España estereotipada ya estaba en el mercado internacional.

### I.III.2 La generación de fotógrafos Isabelinos en Madrid: la construcción de la imagen de la reina.

Aunque pronto van a establecerse en toda España estudios fotográficos, muchos de ellos regentados por extranjeros- como ya he reseñado antes- en este apartado nos centraremos preferentemente a los asentados en Madrid, por varias razones. La primera porque es la capital del estado, por lo tanto, el lugar donde hay más posibilidades y más campo para los profesionales. Otra es la cercanía de los focos artísticos más vanguardistas. Y, en tercer lugar, la propia reina Isabel II y su corte fueron promotores de este medio y de obra plásticas derivadas de su uso.

A lo largo de este trabajo se va a ir viendo paulatinamente la colaboración entre fotógrafos y pintores madrileños, la mayoría de estos últimos pertenecientes al taller de Federico de Madrazo.

Independientemente de su origen extranjero o no, todos estos fotógrafos comparten rasgos en sus creaciones. Así pues, todos ellos tienen un establecimiento fotográfico en el centro de las ciudades y en ellos, además de hacer las imágenes comercializan algunas colecciones, como las de retratos famosos o las de obras públicas, lo que permite o facilita la estandarización de las poses o la difusión de una imagen del país que, a tenor de su maestría, alcanzaban el favor de la monarca con el marchamo "fotógrafo de su Majestad". En segundo lugar, en la mayoría de los casos los propios pintores y otros fotógrafos se convertían en protagonista al ser captados por la máquina. El resultado es una imagen del pintor que rápidamente pasa a ser imitada en los retratos particulares, principalmente en aquellos que demanda una forma de representación distendida o alternativa.

Pero una de las consecuencias más notables de esta relación es la construcción de una imagen del reino de Isabel II, de su imagen personal y su familia que tiene su parangón en el caso de la pintura de Historia. Retratos positivos, imágenes rotundas y llenas de símbolos con significado político que, representan la propaganda tan férrea apoyada por la Monarquía al tiempo que reflejan la imagen más frívola de la sociedad que la rodeaba. En este sentido algunos fotógrafos se convirtieron en los verdaderos captadores de la actividad de la soberana al modo de notables reporteros que la acompañaban en sus viajes o actividades por el reino. Y el éxito de sus obras también debemos vincularla al hecho de que no fueron pocos los fotógrafos que tenían formación académica en pintura y cuya ejecución compatibilizaban. En este grupo hemos de mencionar a Rafael Castro Ordóñez y Alonso Martínez, entre otros.

Entre este grupo de autores destacan por méritos propios Clifflord y Laurent, junto José Martínez Sánchez, quienes además de trabajar en obra como a referidas en los párrafos anteriores, incorporar a su producción la fotografía de obras de arte, no ya sólo de monumentos, o el coloreado de imágenes. Cuestiones estas que tendrán una fuerte trascendencia par le desarrollo de la pintura coetánea. A ellos, y otros más, dedicaremos las próximas páginas.

Uno de los primeros fotógrafos españoles establecidos en la capital de España fue José Albiñana. Apenas se conocen datos biográficos suyos. Tan solo se constata su actividad profesional, desarrollada en Madrid entre 1845 y 1870, poseyendo en la calle Montera un estudio fotográfico, en sociedad con su hermano Salvador. Sus comienzos, sin embargo, fueron como pintor miniaturista, y aunque nunca dejó completamente esta actividad, la compaginó más tarde con la fotografía, haciendo también fotografías iluminadas. De su trayectoria se

desprende que estaba al tanto de la evolución de la técnica fotográfica, acudiendo a varios certámenes y exposiciones, como la Exposición Internacional de París de 1857[88]. Se conservan de él varios daguerrotipos de paisajes, casi todos en las colecciones de Patrimonio Nacional[89].

Fue fotógrafo de la Familia Real española desde época muy temprana conservándose en las Colecciones Reales varios daguerrotipos de miembros de la misma. En 1849 realizó los retratos del rey consorte Francisco de Asís y de la reina madre M.ª Cristina. Le fue concedido entonces el título de "retratista de Cámara al daguerrotipo"[90]. Realizó también varios retratos de la Reina Isabel y sus hijos. Este dato es muy importante, pues apenas se conocen nombres de daguerrotipistas españoles, permaneciendo casi todos ellos en el anonimato.

No se conocen más datos de su biografía.

Entre los primeros estudios abiertos en la capital de España debemos destacar el inaugurado por Charles Clifford. Este galés, nació en 1820 aprox. y falleció en Madrid el 1 de enero de 1863[91].

Se conoce muy poco sobre su formación como fotógrafo y sus primeros años de vida profesional. Las primeras noticias de su actividad en España se remontan a 1850, habiendo establecido un gabinete fotográfico a poco de llegar. Compatibilizaba esta actividad con un gabinete comercial de retratos, -pero apenas si nos han llegado referencias de ellos[92]- con la de profesor de fotografía y la de piloto de globos[93], se cree que con intención de realizar fotografía aérea al modo de Nadar.

Comienza haciendo daguerrotipos, sobre todo vistas del natural, *point-de-vue*, muchas de ellas, por medio del procedimiento del *fotograbado* ya que eran publicadas en medios periodísticos, sobre todo en *El Museo Universal* donde colabora asiduamente. A veces en estas vistas, por medio del grabado, se colocan personajes y objetos que no aparecen en la fotografía original, para dar más vida y naturalidad a la imagen[94], recursos que veremos cómo se incorporan en las pinturas de la época.

Desde 1852 hasta su muerte, en 1863, desempeñó el cargo de fotógrafo de la Real Casa, no limitándose solo a realizar retratos de la soberana (en este campo su labor es escasa), sino a acompañarla en sus desplazamientos y viajes oficiales por España, haciendo magníficos reportajes ilustrativos recopilados en álbumes que llegaron a tener una repercusión internacional puesto que 12 fotografías, entre vistas y lugares de España, formaron parte de la exhibición de la Photographic Society que tuvo lugar en Londres en 1854[95]. La mayoría de estos positivos eran calotipos realizados en papel encerado y albuminado, que comenzó a utilizar en 1852.

Tras dos años, de nuevo regresa a nuestro país donde permanece trabajando con colodión húmedo sobre placas de cristal. No obstante, su estancia no le impidió mantener contacto con los principales círculos fotográficos extranjeros, principalmente de Alemania, Londres y París,

---

[88]Ruiz Gómez, L. "José de Albiñana". *Real Academia de la Historia*.José de Albiñana | Real Academia de la Historia (rah.es)300anos [Consultado el 8 de agosto de 2022]

[89]El último daguerrotipo hallado de su autoría es una vista del Museo del Prado, mencionado por Publio López Mondéjar. López Mondéjar, P. *Historia de la Fotografía en España (Fotografía y Sociedad desde sus orígenes hasta el S. XXI)* Barcelona: Ed Lunwerg. 2005. p.29.

[90]Ruiz Gómez, L. "José de Albiñana*" ... Op. cit.*

[91]Fontanella, L. *Clifford en España: Un fotógrafo en la ... Op. cit*.

[92] Kurtz S., Gerardo, F., Ortega García, I. "Charles Clifford": *150 años de fotografía... Op. cit* pp.218-219. www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/.../300anos [Consultado el 8 de agosto de 2022]

[93] Juntamente con su compatriota Arthur Goulston y su esposa Jane sobrevolaron el cielo de Madrid a bordo del globo *Royal Cremorne*. Bulloug Ainscough, R. "Charles Clifford: Globos y caballos". *Revista internacional de la imagen.* Vol. 2. nº2. Madrid. 2015. pp. 129-137.

[94]Coloma Martín, I. *La Forma fotográfica (A propósito de la Fotografía española desde 1839 a 1939).* Málaga: Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos. 1986. p. 87.

[95]Fontanella, L. *Clifford en España: Un fotógrafo en la* … Op. cit.

donde adquirió los últimos adelantos técnicos para sus fotografías, entre ellos una cámara de gran formato.

Lám. 41: *Estatua de Felipe IV en la Plaza de Oriente*. Charles Clifford. Fotografía a la albúmina. 39,50x32cm. Ca. 1860. Colección particular.

Entre sus álbumes publicados a finales de la década de los 50, a raíz de sus viajes por España, destacan los fechados en 1858: *Vistas de Toledo y Extremadura* que contiene 28 fotos; *Viaje a Valladolid e inauguración del Puente Príncipe Alfonso* con 10 imágenes y *Vista de la presa y demás obras de Isabel II.* A éstos debemos sumar: *Viaje de S.M por Alicante, Baleares, Barcelona* de 1860 formado por 56 fotografías y *Viaje de S.M por Andalucía y Murcia* que contiene 100 imágenes y data de un año antes de su muerte.

Pero quizás lo más importante de su trabajo, además de sus fotografías de paisajes, monumentos y obras de arte, es su faceta de cronista, captando la realidad y su progresiva transformación. Desde 1855 hasta su muerte fotografía las obras públicas creadas durante el reinado de Isabel II, por ella patrocinadas, dejando constancia de su promoción, principalmente en construcciones e ingeniería de fines civiles, en un intento de mejorar su imagen y de aumentar su popularidad, casi tan elaborada como la pintura de Historia.[96] Casi siempre en las fotografías figuran personajes, puesto que considera que además de dar veracidad a la imagen, son una crónica de unos momentos irrepetibles en los que suele sorprender la formalidad de los visitantes frente a lo popular de los lugareños. A menudo coloca en sus fotografías a su mujer, Jane, para marcar escalas.

[96] González, R. "Charles Clifford y la fotografía de obras públicas". *Fotografía y obra pública: Workshop internacional: Estudios interdisciplinares en la historia de la obra pública.* Universitat de Valencia. 2013-2014. pp. 67-79.

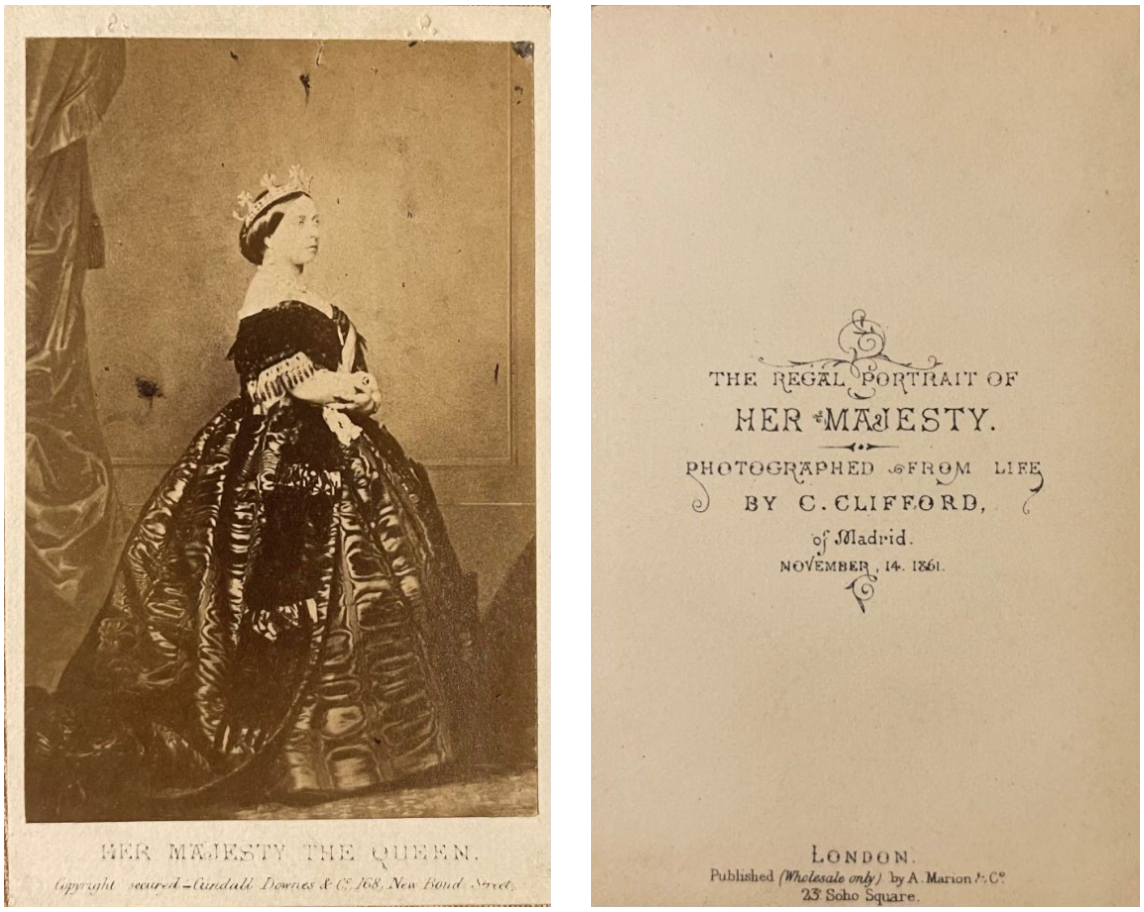
Lám. 42: *Jarandilla de la Vera.* Charles Clifford. Fotografía a la albúmina. 30x40 cm.1858. Colección particular.

Sin embargo, son pocos los retratos que se conocen de él. Es interesante el que le hizo a la Reina Victoria de Inglaterra, una obra de éxito que se comercializó en formato de *carte de visite* en toda Europa, especialmente, a través de sus estudios de Madrid y Londres.

Tras su muerte en 1863, su esposa Jane, también fotógrafa, continuó con el estudio fotográfico y con los negocios de Londres. Terminó varios de los trabajos de Clitfford, entre ellos, el inventario fotográfico de la Armería Real. Contando con la colaboración de su hijo.

El fotógrafo más importante de la capital del reino hasta su muerte es Jean Laurent et Minier, nacido en Garcichy, Borgoña (Francia), el 23 de Julio de 1816 y fallecido en Madrid el 24 de noviembre de 1886. Su producción fotográfica fue amplia y variada, abarcando desde daguerrotipos, placas de colodión húmedo hasta imágenes estereoscópicas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA




Lám. 43: *Her Majesty The Queen*. Charles Clifford. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite* (anverso y reverso). Londres. 1861. Colección particular.

Se trasladó desde su el país vecino a Madrid en 1843, a los 27 años, careciendo de información sobre sus años previos, salvo que se formó en Francia. En un principio en España, hasta 1855, trabajó como jaspeador de papel[97] en la fábrica de papeles y cajas de cartón que tenía Antoine Geandroet en la calle del Olivo nº5 de Madrid. No cabe duda de que este oficio le permitió familiarizarse con la aplicación del color y la textura de los diferentes pigmentos, y sabemos que tuvo renombre en esta profesión pues cosechará varios éxitos profesionales. Por ejemplo, ganó la medalla de bronce en 1845 en la Exposición Industrial de Madrid o la de plata en el mismo certamen de 1850.

Antes de ser reconocida su labor, Laurent formaba parte de la firma. Así, entre 1849 a 1856 Laurent era propietario de la firma, *Laurent y Cía.*, por ser este el socio mayoritario[98], pero en este tiempo tuvo como socio a Federico Hilleret. El negocio llegó a simultanear la fabricación de papel jaspeado y cartones con la venta de aparatos ópticos, especialmente lentes, que se hicieron muy famosos en julio de 1851, puesto que se adquirieron para observar el eclipse de sol anunciado para el día 28[99].

[97] El jaspeado o marmoleado es una técnica de decoración del papel, que imita en este el veteado del mármol y del jaspe. Este tipo de papel era muy usado en la época en las encuadernaciones de lujo.

[98] Gutiérrez Martínez, A. "Laurent, de jaspeador a fotógrafo". *Un fotógrafo francés en la España del S.XIX. J. Laurent"*. Catálogo de exposición. Madrid: Ed Gloria Collado.1996. p.10.

[99] *Ibidem.*p.11.

En 1855 comienza su actividad como retratista fotográfico, viviendo todavía en la calle del Olivo. Realiza "retratos, vistas y cuadros de todas clases, ejecutados por medio de aparatos fotográficos" pero, además, inventó un procedimiento para dar color a los positivos de las fotografías, cuyos exitosos resultados eran exhibidos en los puntos más céntricos de la ciudad[100]. Su carácter empresarial le llevó a emplear este procedimiento a la decoración de abanicos, preferentemente con motivos taurinos o vistas de Madrid, que tuvieron una notable fortuna entre la sociedad.

En 1856 estableció su estudio en la Carrera de San Jerónimo nº 35, junto al Congreso de los Diputados, casualmente en el mismo lugar en que tuvo su gabinete fotográfico Charles Clifford. Y por él pasaron innumerables personajes famosos (políticos, intelectuales, artistas, etc.) y anónimos, llegando a ser considerado el fotógrafo más importante de la segunda mitad del siglo XIX en España. Por ello pudo fotografiar en varias ocasiones a la Familia Real, obteniendo el título de "Fotógrafo de S.M. la Reina", y dedicarse también a capturar imágenes de las obras civiles: como el reportaje que consiguió llevar a cabo para la compañía MZA sobre la línea ferroviaria que iba de Madrid a Alicante. Para desempeñar este trabajo disponía de un carrito-laboratorio, como los citados en páginas anteriores, donde preparaba y revelaba sus placas de colodión húmedo.

Pera demás de los consabidos retratos, fotografió durante toda su vida obras de arte, contemporáneas y antiguas, principalmente de museos españoles. En 1861 editó el primero de sus numerosos catálogos sobre obras de arte en España: *El Real Museo de Madrid en la mano. Álbum artístico. Colección de algunos cuadros del Museo de Pinturas.* En ese mismo año editó su primer catálogo de retratos, con el título de *Catálogo de los Retratos que se venden en casa de J. Laurent, Fotógrafo de S.M. la Reina.* Lo encabezaban fotos de Isabel II, familiares, ministros, políticos, otros personajes públicos (banqueros, escritores, etc.), seguidos de dramaturgos, artistas, compositores y músicos célebres, artistas circenses madrileños, celebridades diversas y, terminaba con una reproducción de cuadros del Museo de Madrid[101]. Todas las fotos de este catálogo se vendían libremente al público en el formato de *carte de visite.*

En 1863 editó otro catálogo[102], al que añadió 268 vistas de exteriores y fotografías de las principales obras de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, titulado: *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de SM. la Reina y de SS. AA. RR, los Sermos. Infantes de España. Celebridades contemporáneas. Trajes y costumbres nacionales. Vistas estereoscópicas de España y de Tetuán. Obras artísticas.*

En 1866, junto con José Martínez Sánchez, al que luego nos referiremos, inventó el *papel leptográfico*, que usaron para los positivos y lo comercializaron con éxito, estando a punto de sustituir al papel albuminado. La novedad del procedimiento era la incorporación de sulfato de bario entre el soporte y la emulsión. Esto permitía almacenar el papel seco, además se obtenía una imagen de mayor calidad y brillo. Sin embargo, poco a poco cayó en desuso por la dificultad del medio y la fragilidad de los positivos, que se arañaban con facilidad.

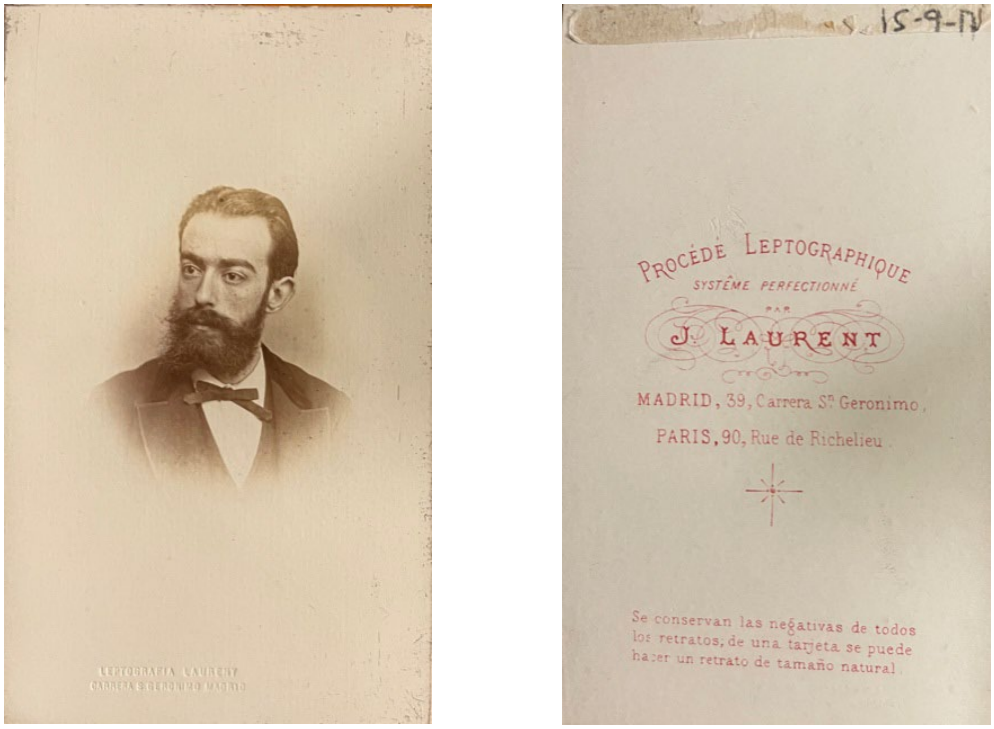
[100]Gutiérrez Martínez, A. "J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía" en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid (T. I. Artistas plásticos)*. Madrid. 2005. p. 36. Obtuvo la patente, Real Cédula de Invención en diciembre de 1856, algo más de un año desde su solicitud.

[101] *Catálogo de los retratos que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de su Majestad la Reina.* (Carrera de San Jerónimo, 39. Madrid). Madrid: Imprenta de Manuel de Rojas.1861.

[102]*Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotografías de celebridades contemporáneas, trajes y costumbres nacionales, vistas estereoscópicas de España y de Tetuán, obras artísticas.* Madrid. 1863.

Lám. 44: *Orla de los artistas premiados en la exposición Nacional de Bellas Artes del año 1862.* Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. Museo Municipal de Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 45: *Baile de charros (Boda de charros)*. Jean Laurent, sobre cuadro original de Dionisio Fierros. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. 1862. Museo Municipal de Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad.




Lám. 46: *Retrato de desconocido (Posiblemente Amadeo de Saboya, Duque de Aosta)*. Anverso y reverso. Jean Laurent. *Carte de visite.*10x6 cm. Ca 1870. Fotografía inédita. Colección particular.

En marzo de 1869, viajó a Portugal[103]. Resultado de ese viaje son los más de 450 negativos al colodión-algunas de las fotografías las hizo en versión estereoscópica- de monumentos, paisajes y personajes, principalmente los de la Familia Real portuguesa.

Gran parte de estas fotografías fueron incluidas en 1879, junto con otras españolas, en un precioso libro-catálogo encuadernado en piel, que se vendía en su estudio de Madrid bajo el título de *Nouveau guide du Touriste en Espagne et Portugal. Itineraire Artístique.*

De 1879 a 1898 fotografió las obras del Museo del Prado, prácticamente en exclusiva. Comercializó sus fotografías vendiéndolas sueltas, en álbumes o, más tarde, en formato de postal. En este sentido considera Salvador Martínez que:

> "Laurent fue pionero de la divulgación de la obra de arte en España a través de la fotografía, pues catalogó la mayor parte del patrimonio español con objeto de facilitar su difusión y poner sus copias al servicio del mundo académico y artístico con diversos fines, entre ellos la investigación y la restauración[104]".

Sus fotografías se caracterizan por su gran nitidez. En los paisajes y vistas exteriores evita las sombras, buscando las horas del día en las que el sol cae cercano a la vertical, persiguiendo siempre una visión clara, desde una óptica científica, aunque no podemos decir que sean fotografías asépticas, puesto que el autor destaca siempre algún elemento en la imagen que rompa la monotonía. Por lo que se refiere a sus tipos humanos, hace gala de ese mismo cientifismo, manteniendo una actitud distante, tanto en lo que se refiere a los tipos populares

[103]Araujo, N. "A Singular viagem do fotografo Jean Laurent a Portugal em 1869". *CEM, Cultura, espaço& memoria*. nº1.Porto: CITCEM. 2011. pp. 87-108.

[104] Salvador Benítez, A.; Olivera Zaldúa, M. "Las colecciones museísticas en la fotografía de J. Laurent" en *La España de Laurent. Un paseo fotográfico por la Historia (1856-1886)*. Catálogo de Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte. 2018. p. 178.

como a los retratos individuales, en los que cuidará más la iconografía y la caracterización del personaje que la captación psicológica.

Pero detrás de la firma *Laurent* había un equipo de colaboradores de España y Francia. Por ejemplo, en París tenía un establecimiento en la *Rue Richelieu,* donde comercializaba sus fotografías, se ignora si también funcionaba como estudio. Esta organización hizo posible, según Marie-Loup Sougez, los más de 50.000 clichés de cristal que se conservan en la Dirección del Patrimonio Artístico Cultural de España[105]. De estos se calcula que unos 11.000 fueron tomados por el propio Laurent y, el resto por sus colaboradores, de los que tan sólo se conoce el nombre de Julio Ainaud.

En 1881 cedió su estudio a su hijastra Catalina Melina Dosch y a su marido Alfonso Roswag, que lo tendrían hasta 1898. A partir de 1900 su estudio pasó por varios propietarios, siendo el último Ruiz Vernacci. Sus fondos (el Archivo Laurent, como el de otros tales como el de Martínez Sánchez), pasaron al Instituto del Patrimonio Cultural de España, donde se encuentran actualmente.

Juan Laurent falleció el 24 de noviembre de 1886.

El valenciano José Martínez Sánchez, con quién Laurent inventó el *papel leptográfico*, es un destacado fotógrafo de la época. Nacido en 1807, hace poco se ha rescatado para la historiografía del arte gracias a la labor de investigadores como Isabel Ortega y Publio López Mondéjar. Es más, gran parte de su archivo fotográfico se atribuía reiteradamente a Laurent, al incorporarse los fondos del valenciano al archivo de este en 1868; conformado por retratos de estudio y 100 de sus negativos en placas de vidrio de la serie *Obras Públicas de España.* Hoy se encuentran en el Archivo fotográfico Ruiz Vernacci que pertenece al Instituto del Patrimonio Cultural de España con la autoría bien asignada.

Además de su papel en la investigación y divulgación de las técnicas, según Ricardo González:

> "Fue el primer fotógrafo, junto con Antonio Cósmes, en realizar un reportaje oficial de un viaje de la reina Isabel II, en concreto a la ciudad de Valencia en 1858, con motivo de la inauguración de la red ferroviaria Valencia-Alicante, antes incluso que el inglés Charles Clifford"[106].

Hay constancia de que en 1833 se encontraba en Madrid, aunque desempeñando otro tipo de trabajos (posiblemente relacionados con el derecho o el notariado, como gran parte de su familia), no será hasta 1851 que se puedan documentar trabajos suyos como fotógrafo [107].

A partir de 1855 y hasta 1858 está establecido como fotógrafo en la calle Mayor de la capital, realizando positivos sobre papel, -asociado con diversos fotógrafos tales como Mr. Velten, pintor y retratista alemán; Enrique Sabatier, fotógrafo francés, y el mexicano, arriba citado, Antonio Cósmes de Cossío- y realizando retratos para personajes de la aristocracia y burguesía madrileña.

En diciembre de 1862 aparece establecido en un nuevo estudio en la Puerta del Sol, casado ya con su segunda esposa, Alejandrina Alba, y anunciado como "FOTÓGRAFO DE SU ALTEZA REAL EL INFANTE D. SEBASTIÁN", con el que tenía una estrecha relación. Asimismo, retrata a varias familias de la nobleza, como los Duques de Fernán Núñez.

---

[105] Coloma Martín, I. *La Forma fotográfica (A propósito de la Fotografía Española desde 1839 a 1939)*. Málaga: Colegio de Arquitectos Universidad de Málaga. 1986. p. 103.

[106] Rodríguez Molina, M.ª J. y Sanchís Alfonso, J. R. *Una nueva visión de la Fotografía Española: La obra de José Martínez Sánchez (1807-1874).* Valencia: Ed Railowsky. 2014. p. 9.

[107] *Ibidem* p. 16.

Lám. 47: José Martínez Sánchez (atrib.). *Luis de Madrazo*. Fotografía a la albúmina. 31x23,30cm. 1855-1860. Colección Daza Campos. Museo del Prado.

No solamente fotografía, sino que también vende material fotográfico y experimenta e inventa varios procedimientos de fotografiado y revelado que le dan cierta notoriedad.

En 1863 utiliza el procedimiento de *colodión al tanino* que daría más claridad a la exposición, aumentando la velocidad de impresión de las placas, con el cual realizó una fotografía instantánea, algo inusual en la época: El funeral del periodista director de *La Iberia* y político, Pedro Calvo Asensio, a su paso por la Puerta del Sol. El cortejo se detuvo para que Martínez Sánchez pudiese tomar su fotografía, que luego se comercializó en varios establecimientos[108].

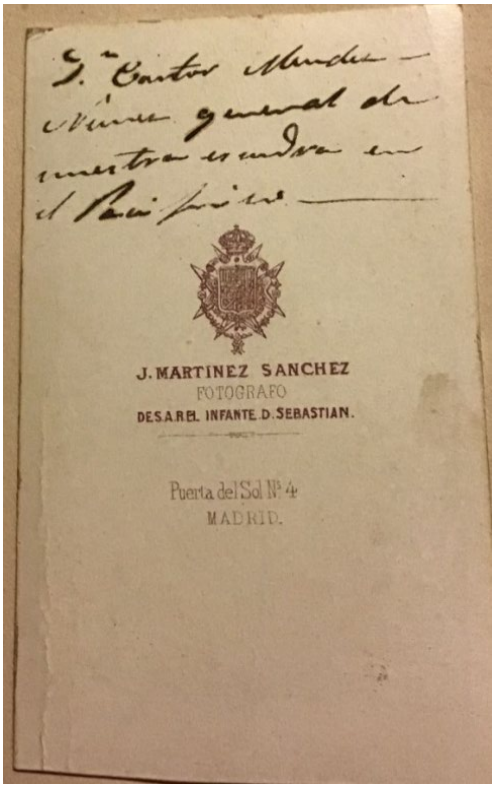
Muchas de las fotografías de Martínez Sánchez las conocemos por su pertenencia a la Colección Castellano[109] se trata de numerosos retratos y el interesantísimo conjunto que recoge las obras de remodelación de la Puerta del Sol (1855-1862)[110].

Pero, además, abundan las *cartes de visite* de personajes anónimos y de la buena sociedad de la época: miembros de la casa real, nobles, ministros, diputados, senadores, diplomáticos, religiosos, escritores, artistas de diversos tipos, actrices, etc. Más tarde realizará también, en un tamaño mayor (16x11cm) la llamada *fotografía de gabinete*, conocida en España como *tarjeta americana*, utilizada en Francia desde 1863, pero que se comercializará en nuestro país hasta 1866-1867.

[108] *El Propagador de la Fotografía*. Madrid.15 de octubre de 1863. nº 1.p.12.

[109] La colección fotográfica del pintor Manuel Castellano, formada por más de 22.000 positivos, parte de ellos atribuidos a Martínez Sánchez, es tal vez la colección más importante de retratos del siglo XIX, comprendiendo una etapa cronológica entre 1850 y 1870. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España desde 1871.

[110] Rodríguez Molina, M.ª J. y Sanchís Alfonso, J. R. *Una nueva visión de la Fotografía ... Op. cit.* p.58.




Lám. 48: *El almirante Casto Méndez Núñez*. José Martínez Sánchez. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite.* 10x6cm. Anterior a 1869. Colección particular.

Es reseñable el conjunto de fotografías que, juntamente con Jean Laurent, envió a la Exposición Universal de París de 1867. Es un conjunto homogéneo de 88 imágenes de *Obras Públicas*, de gran nitidez y calidad[111].

Hasta 1868 continuaba en su casa y estudio de Puerta del Sol nº4, no figurando ya en el mismo en 1869, quizás por desavenencias matrimoniales ya que en ese año figura a su cargo su esposa Alejandrina Alba y su sobrino Eduardo Blasco.

En 1870 aparece establecido en Valencia, en la calle de los Hierros nº4, bajo el nombre *Martínez Sánchez y Compañía*, siendo su socio el fotógrafo Francisco Ruzafa y, más tarde, su hermano, el también fotógrafo Diego Ruzafa.

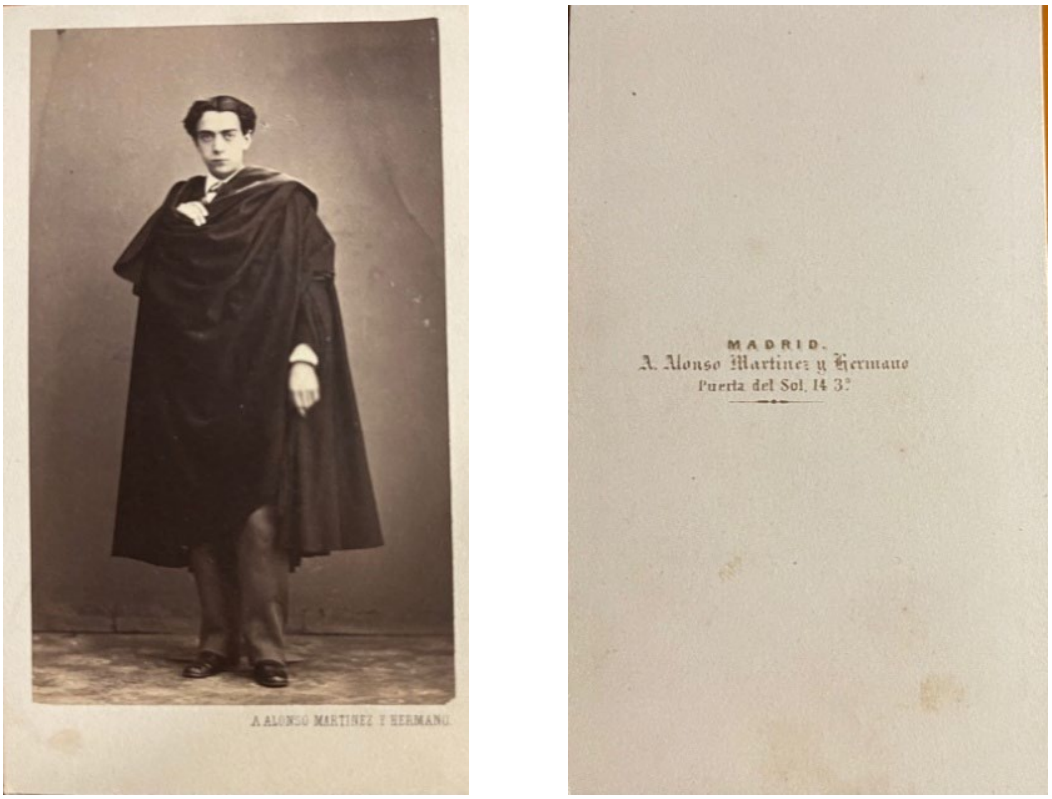
A pesar de los adelantos anunciados para su nuevo estudio, parece ser que tuvo escaso éxito, anunciándose su traspaso un año más tarde. Quizás la causa de este declive sea el empobrecimiento, debido a las fuertes lluvias caídas en Valencia, que trajeron como consecuencia hambruna y enfermedades infecciosas, entre ellas la fiebre amarilla.

En 1874 falleció probablemente en el Hospital General de dicha ciudad arruinado.

Otra firma de notable éxito es la de Alonso Martínez y hermano, en la que trabajan dos fotógrafos: Ángel Alonso Martínez, y su hermano. El primero y principal titular de la empresa, nació en Burgos en 1825 y falleció en Madrid en 1868. Se sabe que estudió dibujo en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal y que se formó con el famoso pintor romántico Antonio María Esquivel, sirviéndole sus conocimientos de dibujo y pintura para su posterior obra fotográfica[112].

[111] *Ibidem*. p.183.
[112] Rubio, O, M (dir.). *Diccionario de Fotógrafos españoles del S.XIX al XXI.* Acción Cultural Española. Madrid: La Fábrica.2014.

Activos entre 1850 y 1870, tuvieron un estudio en Madrid, también en la Puerta del Sol, nº 14. Posteriormente se trasladaron al Pasaje de Murga hasta 1866[113], para, finalmente, ubicar el estudio en la calle de la Montera.




Lám. 49: Ángel Alonso Martínez y Hermano. *Retrato de joven desconocido*. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*.10x6cm. Fotografía inédita. Ca. 1855. Colección particular.

Su especialidad fueron los retratos, de varios tipos, en diferentes actitudes. Los hizo en formato grande y *carte de visite*. Retrató a múltiples celebridades de su época, entre ellas, como en casos anteriores, no faltó la reina Isabel II y otros miembros de la Casa Real, poniendo después los retratos a la venta. Debemos destacar, tal y como lo han hecho M.ª Teresa García Ballesteros y Juan Antonio Fernández-Rivero que, aunque se anunciaban como fotógrafo también mantenía su profesión como pintor lo que contribuía a la visión artística de su producción y era un reclamo importante frente al resto de compañeros de profesión.

Publio López Mondéjar señala que uno de los encargados de su galería fue el fotógrafo manchego Ángel Díaz Pinés-compañero de Ángel Alonso en las clases de Esquivel-[114] que en el Madrid de 1862 publicó el *Manual práctico de la fotografía*, tratado pionero en el género cuyo éxito le convirtió en obra de referencia en las bibliotecas de muchos fotógrafos aficionados[115]. Fue reeditado en 1864.

[113]Yeves Andrés, J A y Sánchez Vigil, J. M. *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón.* Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.2011. p. 172.
[114] García Ballesteros T. y Fernández Rivero J.A. *Alonso y Hermano: Un ministro como socio*. Recurso on line. https://cfrivero.blog/2022/07/03/a-alonso-martinez-y-hermano-un-ministro-como-socio/#:~:text=Sin%20embargo%20en%20los%20padrones%20de%20Madrid%20de,la%20actividad%20 [Consultado 13.12.2021]
[115] Riego Amézaga, B. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado.* Santander: Universidad de Cantabria. 2002. p. 405.

Además de su labor como retratista, podemos destacar su trabajo en las imágenes de carácter urbano que realizó en Madrid en 1857 así como las dedicadas al regimiento de ingenieros de Aranjuez que datan de 1859, y el reportaje realizado en 1862 del *Baile de trajes en el Palacio de los Duques de Fernán Núñez*. Murió en 1868, en plena actividad.

En cuanto a su hermano, apenas hay noticias. Los historiadores M.ª Teresa García Ballesteros y Juan Antonio Fernández-Rivero arrojan algo de luz a la cuestión, apuntando que se trata del cuñado de Ángel, Cayetano Tejada, socio administrativo de la empresa. En los padrones de Madrid, reza textualmente: "Ángel Alonso Martínez y Hermano, que lo es Cayetano Tejada"[116]. Y aducen para ello la información citada y la imposibilidad de que fuese su verdadero hermano Manuel Alonso Martínez, político y ministro de Fomento y Hacienda.

Otro de los fotógrafos del núcleo madrileño fue Rafael Castro Ordóñez, nacido en la ciudad hacia 1835 aproximadamente. A diferencia de la mayoría de los fotógrafos de la época creció en un ambiente artístico ya que era hijo del pintor y restaurador Antonio Castro y Gistán. No resulta extraño entonces su paso por la Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1848-1850 dónde, como el caso anterior, fue alumno en la asignatura de Anatomía Artística del pintor Antonio María Esquivel[117] .

Obtuvo una pensión para ampliar estudios en París asistiendo en la capital del Sena a clases con el pintor León Coignet, uno de los fundadores en 1851 de la *Sociétè Heliographique* francesa[118]. Algunos autores apuntan que su posterior interés por la fotografía viene a partir de ahí y no de su relación con el fotógrafo inglés Charles Clifford, que afirman otros. En todo caso, perfectamente pudo compatibilizar ambos intereses y eso explicaría según Manuel Ossorio y Bernard[119] que, durante su estancia francesa además de interesarse por la fotografía remitiese una serie de obras para participar en las exposiciones nacionales de Bellas Artes que tuvieron lugar en 1858 y 1860. Se trata de dos *interiores de la Catedral de Toledo*, un cuadro de historia que representaba a *Sancho García*, por el que obtuvo una mención honorífica, y, el retrato de *Furismundo* existente en la Serie cronológica de retratos de los Reyes de España.

Pero a su vuelta a España, en 1862, y quizá por la citada relación con León Coignet, abrió un gabinete fotográfico en Madrid en el nº 6 de la calle Preciados. La prensa de la época se hacía eco de la noticia y resaltaba su intención de realizar una *Galería de Contemporáneos* de las primeras que se ejecutarían en España, puesto que estaría compuesta por fotografías de una selección de personajes referencia en la vida social del momento - desde políticos hasta escritores o artista- acompañados de unos apuntes biográficos. Paralelamente. también fotografió en su estudio a personajes anónimos editando las imágenes en el formato de *carte de visite***.**

El 28 de junio del citado año es seleccionado para ocupar el puesto de pintor y fotógrafo, en sustitución del pintor Rafael Fernández de Moratín, aquejado de una grave enfermedad, para formar parte de la Comisión Científica del Pacífico[120], que se llevó a cabo entre ese año y 1865. Es posible que en su nombramiento para este cargo influyese su relación con el pintor Federico

[116] García Ballesteros T. y Fernández Rivero J.A. *Alonso y Hermano: Un ministro como socio… Op. cit.*

[117] Badía Villaseca, S. *La obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo de la Expedición Científica del Pacífico (1862-1865)*. Tesis doctoral inédita. UNED.2018. p.41. Disponible en internet. BADIA_VILLASECA_Sara_Tesis.pdf (uned.es). [Consultada el 7 de enero de 2023]

[118] *Ibidem.* p.46.

[119] Ossorio y Bernard, M. *Galería de artistas españoles del siglo XIX*. T. I. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno. 1868. p. 135.

[120] Esta expedición, que recorrió varios países americanos entre 1862 y 1865, fue enviada por el gobierno español con afán panhispanista. Estaba formada por científicos, botánicos, etc. y llevaba también un dibujante y un fotógrafo. Las imágenes tomadas por estos ya fueran de carácter científico o humano, eran más tarde reproducidas en el periódico *El Museo Universal*.

de Madrazo, pues en una carta que escribió a su hijo Raimundo de Madrazo que se encontraba en París, el 9 de junio de 1862 señalaba[121]:

> ¿Conocías a Espada el amigo de Barroeta?, ha salido con la expedición científica que va con la escuadra que manda Pinzón al Pacífico; también va como fotógrafo de dicha expedición, habiéndoselo yo conseguido, Castro (no sé si su nombre es Félix).

Para adquirir el material fotográfico que debía llevarse fue asesorado por Charles Clifford, que también le acompañó a sacar vistas de diversos lugares a fin de instruirle en las normas que exigía la Comisión para la captación de imágenes[122].

Así se convirtió en el cronista oficial de la Expedición, fotografiando y pintando diversos lugares y gentes de los países visitados, imágenes que después serían publicadas paulatinamente en diferentes medios, entre ellos *El Museo Universal,* como ya hemos indicado.

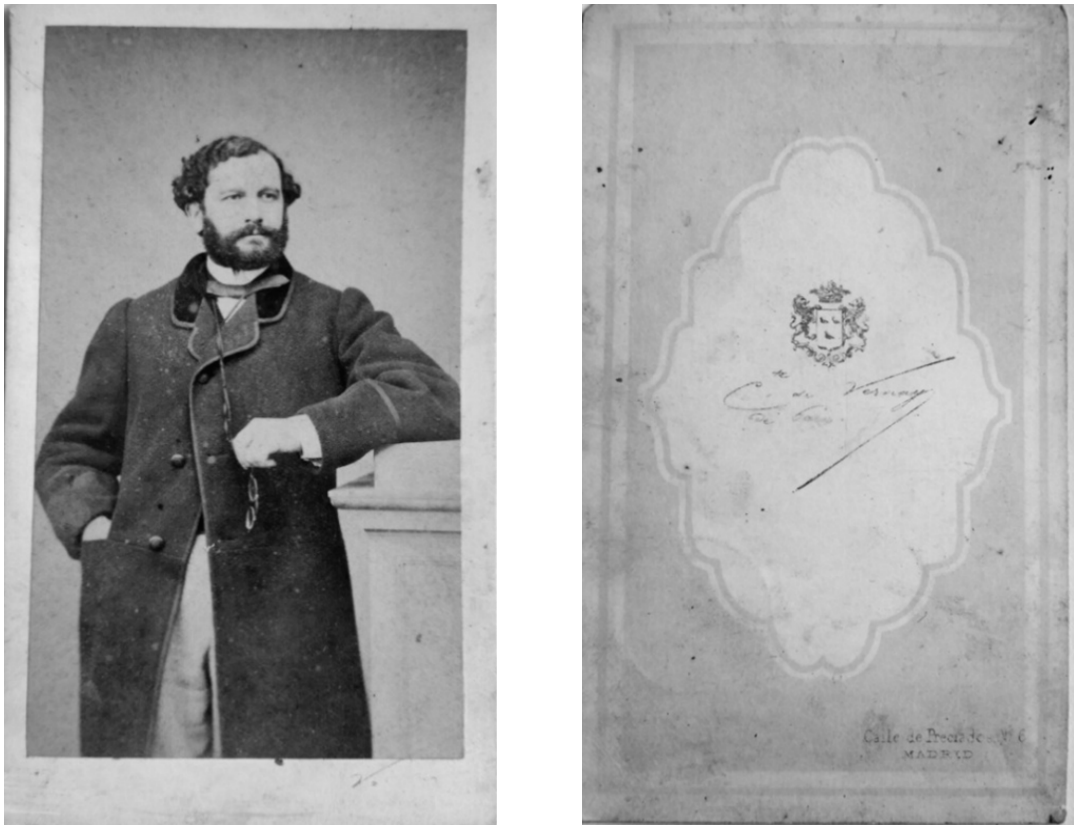
Lám. 50: *Integrantes de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1865)*. Rafael Castro Ordóñez. Fotografía a la albúmina. Entre 1862 1865. Wikipedia. Dominio público.

A su regreso a Madrid, el Museo de Ciencias Naturales le encargó clasificar y estudiar el material obtenido, a lo cual se dedicó con afán a pesar de no ser bien tratado ni considerado por su trabajo, simultaneando esta tarea con algunos artículos que publicó en El Museo Universal. Víctima de impagos y acuciado por problemas económicos, se suicidó ese mismo año.

[121] Madrazo, F .de. *Epistolario. Tomo II*. Carta nº 257. Madrid: Museo del Prado. 1994. p. 600.
[122] Badía Villaseca, S. *La obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo de la…Op. cit*. p.41.

Debido a su formación artística es fácil ver cierta influencia de la pintura contemporánea en sus obras, desde el tratamiento de la luz en sus paisajes, o a la disposición de los personajes. En cuanto a las fotografías de guerra, hay similitudes con otros fotógrafos contemporáneos, como Richard Fenton, en cuanto a que sus imágenes son tomadas antes o después de la contienda y no por razones morales o estéticas, sino por la imposibilidad de que fuesen instantáneas[123].

Procedente de París, donde se cree que nació en 1825, Louis Charles Raoul Vernay se convirtió en un conocido fotógrafo por difundir su arte por varias ciudades españolas.



Lám. 51: *Retrato de desconocido*. Conde de Vernay. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Ca 1868. Fotografía inédita. Colección particular.

Amparando por el mecenazgo del Duque de Montpensier, desarrolló su actividad en Sevilla y Cádiz hacia 1852[124]. En Sevilla trabajó al frente de un gabinete en la Fonda Europa-el cuarto 27-donde tenía montado su estudio provisional y, un año más tarde, en 1860 abrió negocio en el número 44 de la calle Montera de Madrid, lugar elegido por más de un fotógrafo como estamos reseñando. Más tarde, según señalan Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldúa, abrió una galería en el número 6 de la calle Preciados.[125]

[123]Badía Villaseca, S. *La obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo de… Op. cit.* p.667.
[124]Sobre este autor *vid* Fotografía antigua retratos siglo XIX. Fotógrafo Conde de Vernay. http://fotoblog.alonsorobisco.es/2010/09/fotografia-antigua-retratos-siglo-XIX.html [Consultado el 18 de enero de 2019]. VVAA. *Una imagen para la memoria*. *La Carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón.* Madrid. Fundación Lázaro Galdiano.2011. Yáñez Polo, M A. "Cien fotógrafos sevillanos. Vizconde de Vigier." *ABC* Sevilla.17/03/1984.pp 79 y 80. García Felguera, M de S., "Los primeros pasosos de la fotografía en El Puerto: el conde de Vernay y otros fotógrafos transeúntes y estables en el siglo XIX" en *Revista de Historia de El Puerto*, 2022. pp.69-114.
[125] Sánchez Vigil, J M. y Olivera Zaldúa, M. "Los fotógrafos de la colección de cartes de visite de Pedro Antonio de Alarcón". *Una imagen para la memoria*. *La Carte de visite… Op. cit.* p. 189.

En 1863 fue nombrado fotógrafo de cámara de la reina Isabel II, en sustitución de Charles Clifford, y ese mismo año le otorgó la Orden de Carlos III, al tiempo que el fotógrafo parisino Eugène Disdéri se instalará en su estudio primigenio de la calle Montera en noviembre y diciembre de 1864, estancia que tuvo gran repercusión en la corte[126].

Considerado uno de los mejores retratistas de España, sus fotografías son de una gran elegancia por la naturalidad y gracia de los posados y los marcos con que a menudo adorna a los fotografiados.

Parafraseando a los historiadores de la Universidad de Granada Carlos Sánchez Gómez y Javier Piñar Samos "en 1859 sacó seis vistas de la corrida de toros del Puerto de Santa María", destacando por "una precisión y claridad pasmosa, como que están hechas cada una en un cuarto de segundo". Consideran que se trataría de las primeras fotografías de una corrida de toros publicadas en España[127]y también en París.

Hizo varios viajes por España dedicándose a la fotografía arquitectónica, sirva de ejemplo el dedicado a las vistas del Monasterio de Montserrat conservado en el Palacio Real de Madrid, al modo de los dibujantes autores de conocidos álbumes de grabados como puede ser el caso de Francisco Javier Parcerisa.

Otro de los fotógrafos, igualmente extranjero asentado en nuestro país es Ludwig Tarszenski Konarzenski, conocido como Conde de Lipa (1793-1871). Nació en Lupko, provincia de Podlasc, Polonia. Capitán del ejército de la nobleza polaca participó en el Levantamiento del 29 de noviembre de 1830 contra el Zar Nicolás I.

Aunque no tenemos muchos datos de su biografía, sabemos que en 1831 emigró a Francia, junto con gran cantidad de polacos (entre los que se encontraba Fréderick Chopin) buscando seguridad y libertad en el régimen de Luis Felipe de Orleans. Allí se cree que tomó parte en diversas actividades políticas. Pero también se refiere que es probable que hiciese amistad con Daguerre y que la presentación del invento de este en 1839 fue lo que le decidió dedicarse a este arte. Así entre ese año y 1842 fotografió diversas obras del Museo del Louvre, siendo posiblemente condecorado por Luis Felipe de Orleans con el título con el que se le conoce[128].

En una fecha entre 1842 y 43 se trasladó a Andalucía. Fotógrafo de cámara de Isabel II y del Infante Augusto de Portugal, sabemos que en 1843 se hallaba en Sevilla[129]. En 1847 se trasladó a Málaga, donde inauguró el primer estudio de daguerrotipos de la ciudad, enseñó fotografía y se dedicó también a la venta de material fotográfico importado del país vecino. Entre 1845 y 1847 trabajó en El Puerto de Santamaría, y luego podemos rastrear su trayectoria en diversas provincias españolas, tan común en fotógrafos de la época. Así en 1861 residía en Córdoba, desplazándose a Jaén y en 1866, ya fotógrafo de cámara de SS.MM fotografió la colocación de la primera piedra de la Biblioteca Nacional de España en Madrid. En 1868 tomó la foto más antigua que se conserva de Cáceres, de la inauguración de las obras del Ayuntamiento, y al año siguiente, la primera foto del Jesús Nazareno de Cáceres.

A pesar de su variada actividad, su producción más destacada son los retratos, por los conservados, podemos ver la elegancia en las poses y la cuidada realización. Ese mismo cuidado lo tiene en sus fotografías artísticas y de reportajes.

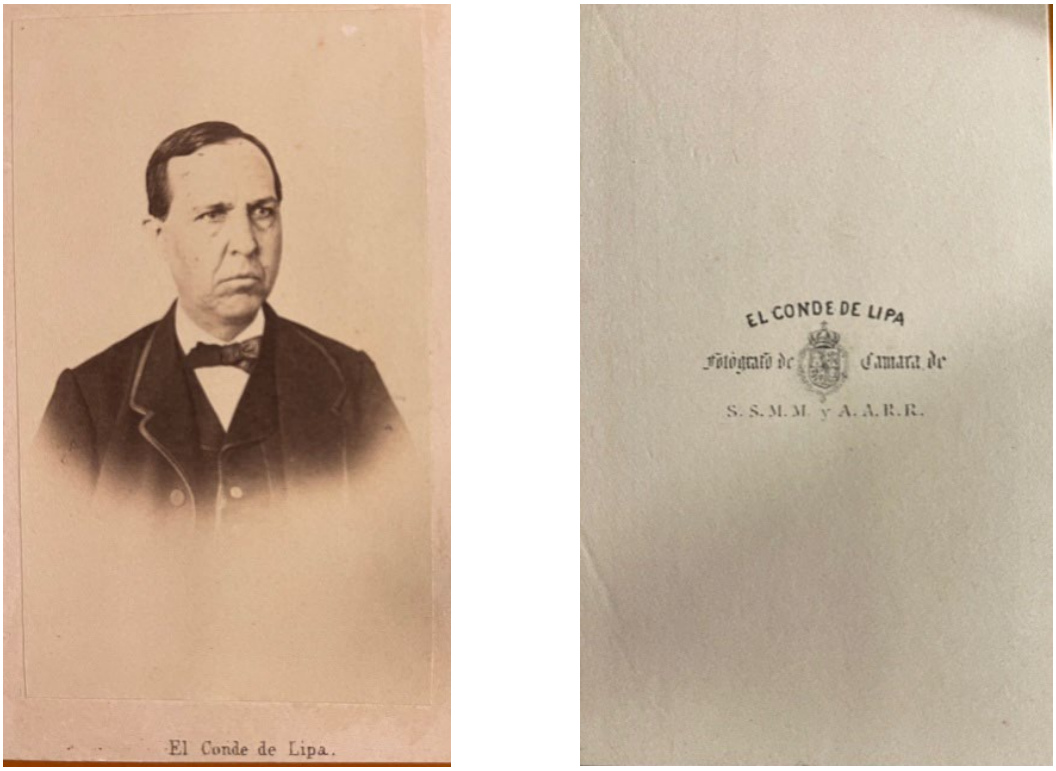
---

[126] Pérez Gallardo, H. *Fotografía y Arquitectura en el S.XIX. Historia y representación monumental.* Madrid: Cátedra. 2015.

[127] Sánchez Gómez, C., Piñar Samos, J. "La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier 1847- 1890" en I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*:1839-1939, un siglo de fotografía*. José Antonio Hernández Latas (coord..) pp.104-132.

[128] García Felguera, M de S., "El papel de París y los fotógrafos franceses en la fotografía española del siglo XIX en Sazatornil, L. (coord.) *El arte Español entre Roma y París… Op cit*. pp. 451-476.

[129] García Felguera, M de S., Kurtz Schaefer, G.F., Fontanella, L., *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura, 1994.




Lám. 52: *Retrato de desconocido*. Conde de Lipa. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite.* 10x6cm. Ca 1866. Fotografía inédita. Colección particular.

Durante toda su vida mantuvo una gran actividad social y política que le permitió fraguar amistad con diversos intelectuales de la época, como Pedro Antonio de Alarcón, y luchó siempre por la independencia y libertad de Polonia. En Sevilla, trabajando como fotógrafo y profesor en la ciudad, fue protagonista de varios episodios contra los carlistas, por ello fue nombrado por Isabel II caballero de la Orden de Isabel la Católica.

Falleció en Zafra el 24 de octubre de 1871 a la edad de 77 años.

No se puede abordar un capítulo de este orden sin atender a la figura de Eusebio Dimas Juliá y García-Núñez, que nació en Madrid el 25 de marzo de 1826 aunque para otros fue en 1830[130]. Este autor incorpora a sus estudios la colaboración de pintores para contribuir a crear unas fotografías cargadas de artisticidad.

Para la reconstrucción biográfica de este artista ha sido fundamental el trabajo de Almudena Cruz Yábar, a quién parafraseamos en sus datos biográficos. Así sabemos que la familia de Dimas Juliá, afín a las artes y a la música, influyó tempranamente en su educación. Su padre, músico del Cuerpo de Alabarderos, quiso que recibiese instrucción musical en el Conservatorio, lo que más tarde le permitiría ganarse la vida como instrumentista. Aun así, estudió en la Escuela de Dibujo que la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando tenía en la calle Fuencarral. Allí impartía enseñanza su tío, el pintor y pedagogo, Juan Antonio Ribera y Fernández de Velasco[131].

[130] Cruz Yábar, A. *Eusebio Juliá (1826-1895), fotógrafo en Madrid. Sus cartes-de-visite en el Museo del Romanticismo.* Madrid: Museo del Romanticismo 2013.p. 1-35 https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:06abe9d4-9ca3-4d5c-bd34-dfd2b6701e1a/piezames-enero-2013.pdf. Sánchez Vigil, J.M, Oliveira Zaldúa, M. "Los fotógrafos de la colección de *cartes de visite* de Pedro Antonio de Alarcón". *Una imagen para la memoria: La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón.* Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. 2011. pp. 179-180.

[131] *Ibidem* p.3.

Inició su trabajo profesional en 1854 como administrador de una editorial, pero lo compatibilizaba con la fotografía. Un año después, en 1855, tenía su propio estudio fotográfico en la madrileña calle de la Visitación nº 1. Para su montaje recibió apoyo económico de la familia de su mujer, Sebastiana Vaca y Mesa[132], que fue siempre una importante auxiliar suya, como es relata en la historiografía lo que nos hace sospechar que realmente era también fotógrafa y de la que hace varios retratos.

Desde el primer momento recibe importantes encargos oficiales. Por ejemplo, en 1857 fue el responsable de tomar fotografías de los animales premiados en la Exposición Agrícola celebrada en la Montaña del Príncipe Pío de Madrid. Tres años después realizó una serie de fotografías de bodegones, en formato *carte de visite*, que sirvieron como modelos para los pintores contemporáneos. Y en 1861 se le contrata para tomar fotografías en una velada ofrecida por los Duques de Medinaceli.

A todos estos trabajos podemos sumar el realizado en 1863 para atender al encargo del emperador de Francia para sacar cuatro vistas del anfiteatro de Sagunto destinadas a un libro que está escribiendo sobre la vida de Julio César.

En ese mismo año, en concreto, el 19 de agosto, traspasa su estudio fotográfico al Quintín Toledo, también fotógrafo y, en 1864, inaugura otro en la calle del Príncipe nº 22 de Madrid, contiguo al Teatro de la Comedia. El éxito de su trabajo lo atestigua el hecho de tener dos sucursales, una en la calle de la Visitación en la misma ciudad y, otra, en París, en el nº 50 de la rue Faubourg Saint Denis, a donde viaja frecuentemente. En este estudio hará muchos de sus mejores trabajos.

Introdujo varios avances en la técnica fotográfica, la mayoría de ellos a raíz de sus viajes a Francia, como, por ejemplo: la instantaneidad en el retrato, acortando los tiempos de exposición; la ejecución de retratos en todos los tamaños utilizando para ello una ampliadora y, también, especializándose en el retrato de niños, uno de los campos más difíciles en tiempos en que la captura de la imagen no era inmediata. Fue, además, retratista oficial de la reina Isabel II y cronista de la transición entre los reinados de Amadeo I y Alfonso XII.

En sus negocios también vendía modernos aparatos ópticos como eran los objetivos londinenses Ross y los vieneses Monckoven, y realizaba fotografías coloreadas que ejecutaban pintores empleados en su gabinete, Cruz Yábar cita a Daroca, Balaca, Camarón y Resals, completando los trabajos con paspartú y enmarcado[133]. Un magnífico ejemplo de ello es la fotografía coloreada de gran tamaño de su esposa Sebastiana Vaca y Mesa que se conserva en la Biblioteca Nacional[134].

Hizo innumerables *cartes de visite* protagonizadas por gran parte de los personajes populares y de la aristocracia madrileña. Consecuencia de ello publicó álbumes de personajes, como son los dedicados a literatos que data de 1872, sin olvidar la fotografía urbana como la que realizó en su viajó a Venecia un año más tarde.

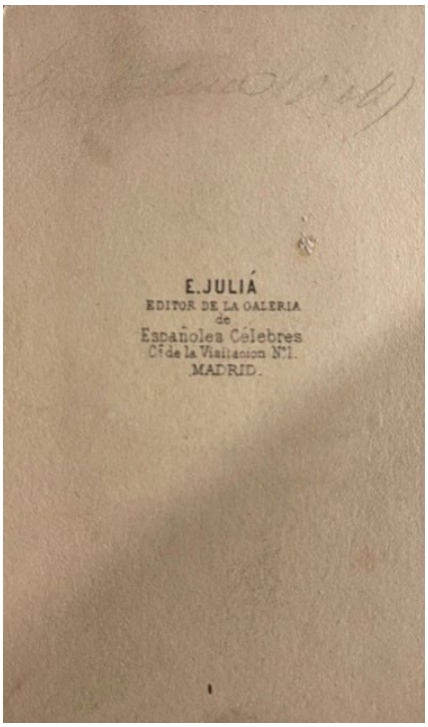
---

[132]Onfray, S. "Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños". *Área abierta. revista de comunicación audiovisual y publicitaria.* Ediciones complutense. Madrid. 2017. Sobre el papel desarrollado por las fotógrafas en el siglo XIX y principios del siglo XX son fundamentales los textos de García Felguera, M de los S., "Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX, *Estudis baleàrics*, nº 94-95, 2008,2009. pp.23-43. García Felguera, M de los S., "¿Por qué viajaron a España las fotógrafas? (1842-1914)" en Lomba Serrano, C Alba Pagán, E., Castán Chocarro, A. E. Illán Martín, M., *Las mujeres en el sistema artístico. 1804-1939*, 2022. pp.193-212. García Felguera. M. de los S. "Una pandilla de Locas", Mujeres daguerrotipistas en Cataluña en Baodas i Rasae, J., Iglésias; Franc, D.; Pafaff Pugimartí (coords.) La mirada cautiva: colección de daguerrotipos del Centre de Recerca i Difusió de la imatge (CRDI) Girona, 2021. p.39-43. García Felguera. M. de los S., "La fotografía: una profesión nueva para las mujeres", en Navarro C.G. (coord.) *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y arte plásticas en España (1833-1931)*. 2020, pp. 276-287.

[133] Esta colaboración la realizan pintores retratista que destacaban por sus trabajos en pequeños marfiles, por ejemplo, e incluso en las artes decorativas. En su mayoría colorean fotografías como un complemento económico de su labor principal aportando una artisticidad de la que se carece en las obras policromadas por empleados sin formación. Cruz Yábar, A. *Eusebio Juliá (1826-1895), fotógrafo ... Op. cit.* p.8.

[134] Biblioteca Nacional de España. Sala Goya. Inventario Nº17/192.

Lám. 53: *Retrato de Sebastiana Vaca y Mesa.* Eusebio Juliá. Fotografía pintada al óleo. 155x122cm. Ca 1875.Biblioteca Nacional. Madrid.




Lám. 54: *Manuel Catalina* (empresario teatral, actor y escritor). Eusebio Juliá. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite.* 10x6cm. Ca 1874.Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Entre este grupo de obras señeras destaca una serie de retratos vinculados a géneros: Literatura, Política, Pintura, Escultura, Grabado, Música, Teatro Español(mujeres), Teatro Español (hombres), Zarzuela (mujeres), Zarzuela (hombres), que se anunciaban en el *Almanaque de E. Juliá* de 1874 por estar a la venta[135].

En el apartado Pintura, anuncia los retratos fotográficos de los principales pintores de la época que concurrían a las Exposiciones Nacionales: Agrasot, M. Aguirre, Álvarez, Casado, Domingo y Marqués, Domingo, Ferrant Fischerman, Ferri, Fierros, García Hispaleto, Gisbert, Gonzalvo, Martín, Mercadé, Muñoz Degrain, Palmaroli, Puebla, Rivera, Rosales, Sans, Tusquets, Valdivieso, Vallejo, Vera, Zamacois.

Muchas de sus fotografías fueron tomadas para ser reproducidas por los dibujantes en revistas y periódicos, sobre todo en *La Ilustración Española y Americana.*

Fue fotógrafo y empresario de éxito como estamos señalando, recibiendo varios premios y reconocimientos en las Exposiciones de París (1867 y 1878) de Zaragoza (1868), de la Sociedad Económica Matritense (1869), medalla de Tercera Clase del Fomento de las Artes de Madrid (1871), medalla de distinción en la Exposición Pública de Valladolid (1871) y en las Exposiciones Universales de Viena de 1873 y de 1879[136]. Recibió la medalla de la Orden de Carlos III, y la de Isabel la Católica**.**

De su actividad da idea el anuncio insertado en la revista *Caminos de Hierro*, en 1872[137]:

> Fábrica especial de aparatos de fotografía y depósito de lunas de la gran fábrica de Saint Goban et Circy, mejorado constantemente con cuantos inventos se realizan para la fotografía en Europa (…) Es el único en Europa dedicado a los retratos de niños y trabajos instantáneos (…) Se encarga de la construcción y surtido de galerías y da lecciones a los aficionados.
>
> Tiene a la venta retratos de la mayor parte de los hombres políticos de todos los partidos; de los principales literatos y de gran número de artistas dramáticos y notabilidades en todas las ramas del saber humano; profusión de vistas estereoscópicas y otras de gran mérito y tamaño.

En 1881 traspasa su negocio a Francisco Amayra y Bustillo, pero continúa preocupándose de sus otros negocios hasta su muerte, en Madrid, el 5 de enero 1895.

Sobre Pedro Martínez de Hebert tenemos datos biográficos contradictorios respecto a las fechas de nacimiento y muerte. Algunos autores afirman que nació en Vitoria en 1840 y falleció en Madrid hacia 1900. Otros, sitúan su nacimiento en Valladolid, en 1819 y su muerte en Madrid, el 22 de agosto de 1891.Y otros dicen que nació en Valladolid en 1821, y murió en Madrid el 22 de agosto de 1891, como figura en el Registro Civil de dicha ciudad[138]. Esta última opinión es sostenida por la investigadora Almudena Cruz Yábar, del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, y me parece la más acertada.

En el artículo de Almudena Cruz Yábar *Pedro Martínez de Hebert (1821-1891) fotógrafo en Madrid. Sus carte de visite en el Museo del Romanticismo,* comenta sus orígenes familiares. Su padre fue el actor talaverano Eufrasio Martínez Moya y su madre, la vallisoletana Francisca Pitrel Hebert, también actriz, de quién tomaría el segundo apellido,

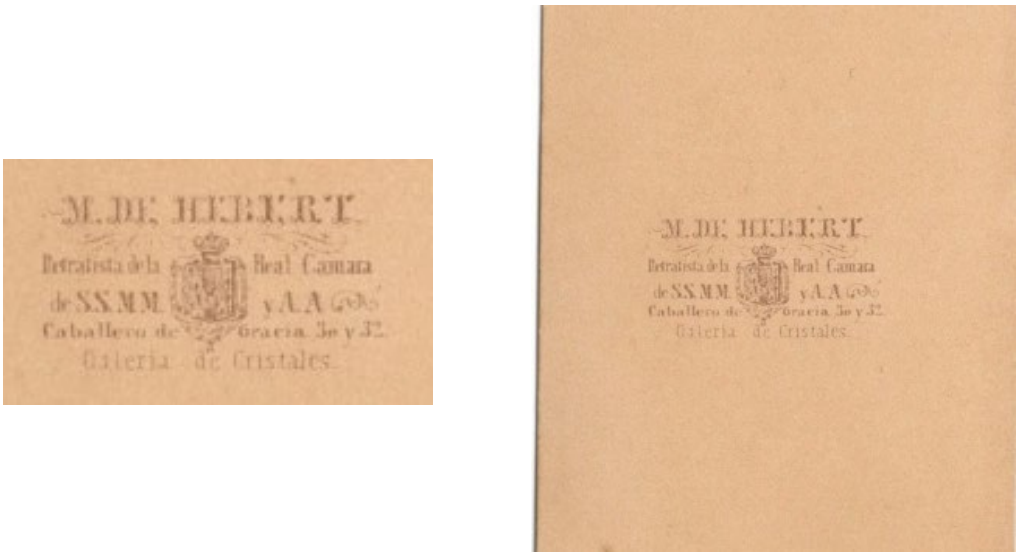
[135] *Ibidem.* pp. 27-28.
[136] *Ibidem.* p.23.
[137] Sánchez Vigil, J.M, Oliveira Zaldúa, M. "Los fotógrafos de la colección de *cartes de visite* de Pedro Antonio de Alarcón". *Una imagen para la memoria… Op. cit.* p. 180.
[138] Cruz Yábar, A. *Pedro Martínez de Hebert (1821-1891) fotógrafo en Madrid. Sus carte de visite en el Museo del Romanticismo.* Madrid: Museo Romántico, 2017. Petición que hace el 5 de junio de 1851. http://www.mecd.gob.es/dms/museos/mromanticismo/colecciones/pieza-trimestre/2017/.p.4.

Hebert, por considerarlo más elegante y adecuado para su profesión. Sus hermanos Julián y José también se dedicaron a la fotografía, cuestión ésta que según la autora no ha sido baladí para poder reconstruir su biografía pues se le atribuían vivencias que fueron realmente de sus hermanos.

Durante su adolescencia vivió en Barcelona, donde se cree que tomó clases de dibujo y, más tarde, se dedicó también al teatro. En lo que sí coinciden todos los autores es en su trabajo como pintor y miniaturista en sus comienzos, lo que le serviría para la composición de sus fotografías y para su labor como retocador e iluminador, al igual que sucedió en el caso de Eusebio Dimas Juliá y García-Núñez.

A comienzos de la década de 1850, quizás ese año o el posterior, estaba ya instalado en Madrid, realizando un retrato en miniatura de Isabel II y solicitándole a la reina el cargo de miniaturista real[139]. Se le concedió y pasó a ser Miniaturista de Cámara de Sus Majestades y Altezas Reales, distinción sobre todo honoraria. Poco se conoce de esta actividad, aunque siempre se anunció como miniaturista y fotógrafo, figurando esto a partir de 1860 al dorso de sus fotografías.

Pronto la profesión de fotógrafo ganó terreno a la de miniaturista y en 1855 ya había abierto un gabinete en la calle Caballero de Gracia, nº 30 y 32 de Madrid.




Lám. 55: *Dorso de carte-de-visite.* Pedro Martínez de Hebert. 9x6cm. Ca 1855. Colección particular.

En el dorso de sus fotografías de este momento puede leerse "Retratista de la Real Cámara de SS.MM y AA" anunciando también su "Galería de cristales".

En estos momentos es ya un fotógrafo reconocido, a cuyo estudio acuden personajes de la alta nobleza y la burguesía a retratarse con diferente atrezzo y en diversas actitudes, siguiendo las modas de la época. Se hacían *cartes de visite* de cuerpo entero y de busto. Los modelos solían apoyarse en un velador, una balaustrada, una silla o un escritorio. A veces la pose era sedente, en caso de las mujeres, solían portar una flor o un abanico y los hombres un bastón o un paraguas. Cuando se trataba de parejas, los hombres solían fotografiarse sentados, y las mujeres de pie, observando una actitud afectuosa hacia sus maridos.

[139] *Ibidem.* p. 5.

En estos momentos en España se vivía un período de relativa estabilidad política, por el gobierno liberal de O´Donnell, lo que favorecía la industria y la expansión del sector comercial y la bonanza también afectaba a las poses y complementos que aparecían en las imágenes, en este caso con más aparato que los retratos pictóricos.

Consolidado como retratista de la Familia Real, hizo varios retratos para ellos, tales como los de Francisco de Asís, la infanta Isabel o el príncipe Alfonso, individuales o en grupo, y, en particular, de la soberana. Según estudios de la citada Almudena Cruz Yábar, algunos de ellos pueden crear cierta confusión con los realizados por el inglés Clifford y el francés Laurent[140], puesto que los tres retratan a la soberana con el mismo atuendo, e incluso aparece el mismo forillo de fondo y la misma alfombra. Cruz Yábar apunta que tal vez Clifford y Laurent fotografiasen a la soberana en el mismo gabinete que había montado Martínez de Hebert en el Palacio Real, para que le sirviese de estudio para retratar a los personajes de la familia Real. Este mismo gabinete fue utilizado por el fotógrafo sevillano Gumersindo Ortiz. La misma autora señala además que la reina Isabel pidió personalmente a Martínez de Hebert que: "entregase copias de (sus) retratos a varios pintores de renombre para que les sirvieran de modelo veraz, entre los que se encuentran el sevillano Rafael Díaz de Benjumea y los hermanos Federico y Luis de Madrazo y Kuntz"[141].

En el verano de 1863 traslada su estudio a la calle del Prado, nº 10-3º.

Lám. 56: *Retrato de Carmencita Montojo*. Martínez de Hebert. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm.1870. Fotografía inédita. Colección particular.

De su popularidad en la alta sociedad madrileña dan constancia sus encargos para fotografiar importantes eventos de la época, como son, por ejemplo, el *Baile de trajes* en casa de los duques de Fernán-Núñez. Federico de Madrazo hace varios diseños para el baile como se constata en sus memorias[142].

[140] *Ibidem*. p. 21.
[141] *Ibidem*. p. 6.
[142] Madrazo F. de. *Epistolario.* T. II. Madrid: Ediciones del Prado. 1994. P. 611.

Es conocida la afición de la alta sociedad europea del ochocientos y novecientos a los disfraces siguiendo temas o formando cuadros escénicos como modo de distracción. Los duques de Fernán Núñez, entre 1863 y 1880, contrataron a los principales fotógrafos para dejar testimonio de sus fiestas como anfitriones "sirviéndose de las tarjetas de visita confeccionadas por estos para difundir los retratos de sus fiestas, tanto individuales como de grupo"[143]. Luego se comercializaban y exhibían públicamente, como es el caso del Baile de 1863 en los escaparates de la madrileña tienda Schropp en la calle Montera.

A esos acontecimientos podemos sumar las imágenes tomadas en la casa de la *Comparsa del Quijote*[144], presentada en 1861 en el baile de los duques de Medinaceli, se conserva también un amplio reportaje fotográfico, de los personajes y de todo el grupo, conservadas, como las anteriores, en el Museo del Romanticismo, en la Biblioteca Nacional España y en Patrimonio Nacional.

Estos eventos eran trasladados a la sociedad en general en su momento por los periódicos más importantes de la época como son *El Contemporáneo* o *La Correspondencia de España*. Y destacados hombres de letras como el propio Gustavo Adolfo Bécquer, cronista en muchas ocasiones de la vida social madrileña, menciona este acontecimiento al analizar la casa de los duques de Fernán Núñez: "Ya en el pasado año, al ocuparnos de la reseña del magnífico baile de trajes que en ella tuvo lugar, describimos la magnificencia con que las estancias están alhajadas, y los notables objetos artísticos que las adornan"[145]. Es especialmente conocida la foto de su majestad Isabel II en dicho baile, vestida de reina Esther realizada por Martínez de Hebert.

El trabajo fotográfico de Martínez de Hebert continuó con gran éxito a lo largo del siglo. Por ello pudo retratar a Amadeo de Saboya y a su esposa M.ª Victoria del Pozzo, a Alfonso XII y a María de las Mercedes de Orléans, a la reina regente María Cristina y a sus hijas, a ello hemos de sumar numerosas personalidades de la época.

Sus fotografías no se diferencian sustancialmente de las de sus contemporáneos en el aspecto formal, a parte de su impecable realización estética y técnica. Como novedad creó un modelo especial de *carte de visite*, que tuvo mucho éxito y a la que denominó *tarjeta camafeo* por tener los dorsos ornamentados[146].

Aunque quizás es más conocida su labor como retratista, son también muy importantes sus vistas de paisajes y sus reportajes fotográficos, como el de *La construcción del tren de las Delicias* o su álbum *Salamanca artística y monumental,* realizado en 1867. Ese mismo año concurrió a la Exposición Universal de París, donde recibió una medalla de bronce por sus ampliaciones fotográficas. Un año más tarde, obtuvo una medalla de plata en la Exposición Nacional de Zaragoza. En la Exposición Internacional de Londres de 1871 actuó como miembro del jurado español en la sección de Bellas Artes y, en la Nacional de Madrid de 1873 obtuvo una medalla de plata por un conjunto de obras, principalmente, retratos. Trabajador incansable, participó en una serie de muestras fotográficas, entre ellas en la celebrada en 1890 en los jardines del Buen Retiro de Madrid.

Falleció en Madrid el 22 de agosto de 1891, vendiéndose a su muerte su estudio y aparatos fotográficos, tal y como figura en los anuncios publicados en la prensa.

---

[143]Vigara Zafra, J, A. "Los fastos de los III duques de Fernán Núñez: nuevas políticas de la construcción de la imagen nobiliaria en el S.XIX". *Revista Caiana.* Segundo semestre 2017. Madrid: UNED. pp. 69-83.

144El Quijote fue un libro que estuvo de moda en el momento y sirvió de inspiración de obras de teatro y varias manifestaciones artísticas, como cuadros, grabados, etc.

[145] Bécquer, G. A. *Obras Completas*. Madrid: Ed Aguilar. 1973. p. 1108.

[146]Yeves Andrés, J A, Sánchez Vigil, J M. *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio… Op. cit.* p.179.

Fernando Juan Bautista Debas y Dujant (Moulins, Francia, 31 de agosto de 1842-Madrid 21 de junio de 1814), y Pedro Edgardo Debas y Dujant (Moulins, Francia, 23 de mayo de 1845-Madrid 28 de diciembre de 1891), son conocidos profesionalmente como los *Hermanos Debas.*

Citados a menudo en la prensa contemporánea, no solo por su buen hacer profesional sino también por sus importantes relaciones sociales[147], se iniciaron en la fotografía en su ciudad natal, en el centro de Francia, donde se cree que abrieron un establecimiento fotográfico en 1864. Siguiendo a Teresa García Ballesteros, y Juan Antonio Fernández Rivero un año más tarde, en Angoulème, figura un estudio abierto por dos personas de este apellido. No obstante, sus caminos parecen divergir en un momento de su vida ya que mientras Fernando abre negocios fotográficos en varias localidades cercanas, Edgardo se va a París, donde en 1866 llega a ser responsable de los talleres fotográficos de *Le Monde Illustré* aunque, más tarde, se alista voluntario en el ejército.

Desconocemos las razones por las que, a principios de 1872, los hermanos se reúnen y se trasladan a Madrid, junto a Francisca Moulette, esposa de Fernando, instalándose en el antiguo estudio de Gautier, en el cuarto piso de la calle del Príncipe, nº 22, sitio dónde anteriormente había estado establecido Eusebio Juliá. Posiblemente sus raíces españolas hayan influido en el hecho. Se anuncian como *Fotografía Parisien o Parisiense*, imprimiendo en el reverso de sus fotografías un sol radiante sobre una corona refiriéndose a la ciudad del Sena.

Aparecen durante estos años numerosas reseñas en la prensa elogiando la calidad de sus trabajos, reportajes de la ciudad y también retratos de personajes notables y prueba de ello es que fueron galardonados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1873. Sin embargo, hacia julio de 1874, los hermanos se separan abriendo Edgardo un estudio en la Puerta del Sol, nº3. A partir de esta fecha trabajarán de forma independiente y ambos con gran éxito.

Pedro Edgardo Debas hace numerosos retratos de actores, actrices y personajes populares, también trabajos para la corona al tiempo que participa en diversas exposiciones internacionales (Oporto, Florencia, París), y nacionales, obteniendo numerosos galardones.

Su prosperidad económica le impulsa a trasladar su gabinete, a la Carrera de San Jerónimo nº5, un estudio más acomodado y con "ascensor", tal y como figura en el reverso de sus fotografías.

En paralelo colabora con numerosas publicaciones y revistas ilustradas, *La Ilustración Española y Americana, La Ilustración Artística, Nuevo Mundo, Blanco y Negro,* etc., donde al pie de las ilustraciones figura "Dibujo hecho sobre fotografía de Edgardo Debas".

Sus trabajos, como los de su hermano Fernando, tienen un magnífico acabado y elegancia que justifica su gran reputación. Utilizaron las técnicas más modernas, y fotografiaron en todos los formatos, haciendo preferentemente *cartes de visite*, fotos de *cabinet*, y de gran tamaño.

Edgardo murió el 28 de diciembre de 1891 de pulmonía, y pese a su separación profesional y a su abierta competencia, siempre mantuvo con su hermano una discreta relación personal.

Fernando, que le sobrevivió varios años, continuó en el estudio de la calle del Príncipe, ampliándolo y perfeccionando sus procedimientos. Así tal y como refieren García ballesteros y Fernando Rivero, trajo a su estudio la *lambertipia,* el procedimiento francés patentado por Lambert, que permitía hacer reproducciones retocadas de retratos anteriores[148].

[147] Así se señaló en la conferencia impartida en noviembre de 2016 por García Ballesteros, M T. Fernández Rivero, J A. *Los Hermanos Debas. Fotógrafos de corte en las monarquías alfonsinas"* Gerona: Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica, 2016.
https://www.researchgate.net/publication/311455812_Los_Hermanos_Debas_fotografos_de_corte_en_las_monarquias_alfonsinas [Consultado el 15 de abril de 2022].

[148] *Ibidem.*

Realizó muchos y muy variados trabajos de calidad, como orlas universitarias, reproducción de planos, pero serán sus trabajos para la Familia Real, a partir de 1875, los que le darán más prestigio. Así, desde la coronación Alfonso XII, que se trasladará a su estudio para ser fotografiado en traje de capitán general, es nombrado fotógrafo de cámara. Este título lo hace constar al dorso de sus fotografías, así como su nombre, Fernando, para no ser confundido con su hermano.

Su relación con la Familia Real le permitió hacer fotografías de todos sus miembros, y acompañarlos a menudo en sus viajes y en su retiro de verano en Aranjuez. Esto le proporcionó seguridad y relaciones con otros miembros de la realeza, como los duques de Montpensier, lo que le decide a abrir una sucursal en Sevilla en 1878, aunque no tuvo mucho éxito, y la cerró poco después. También abrió una en Valladolid, con el mismo resultado. Sin embargo, sus trabajos en Madrid seguían siendo numerosos, y su prosperidad grande, lo que le permite abrir un nuevo y lujoso estudio en la calle Alcalá, nº 31, y luego otros en otras calles de la ciudad.

Aunque fotografió a numerosos personajes del arte y la cultura, lo que le dio más prestigio y por lo que es más conocido es por sus retratos de políticos, y de la Familia Real, que pueden verse en la Biblioteca Nacional y en las colecciones de Patrimonio Nacional[149].

Lám. 57: *Retrato de Alfonso XII*. Fernando Debas. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite.* Ca, 1875. Colección particular.

[149]González Cristóbal, M. Ruiz Gómez. M.ª L., Sougez, M L. *La Fotografía en las Colecciones Reales.* Catálogo Exposición. Madrid: Fundación La Caixa.1999.

Con motivo del enlace del rey Alfonso XII con M.ª de las Mercedes de Orleans, sacó varias fotografías de los novios que vendió en su estudio, con la consiguiente publicidad.

Lám. 58: *Dorso de carte de visite.* Fernando Debas. 9x6cm. Ca.1875. Colección particular.

Lám. 59: Fernando Debas. Retrato de la *Infanta Eulalia de Borbón.* Formato imperial en papel baritado. 32,6cmx19x30. 1880. Madrid. Fuente: González Cristóbal, M, Ruiz Gómez. M.ª L., Sougez, M L. *La Fotografía en las Colecciones Reales. Patrimonio Nacional* Catalogo Exposición. Madrid: Fundación La Caixa. 1999.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También retrató en repetidas ocasiones a la segunda mujer, M.ª Cristina de Augsburgo y a sus hijos, en retratos oficiales o más intimistas, que comercializaba en su establecimiento.

Lám. 60: Fernando Debas. *Retrato de Alfonso XII*. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm.Ca 1878. Colección Fernández Rivero.

Es autor asimismo de importantes reportajes, como el del baile de los de los duques de Fernán-Núñez en 1884 que al igual que otros actos de sociabilización de la nobleza y burguesía española eran objeto de reportaje en la prensa de la época y en dónde las fotografías eran las protagonistas.

También participó con otros fotógrafos en la Exposición General de Filipinas, que se celebró en el Parque del Retiro de Madrid en 1887. Para ello hizo unas preciosas fotografías que destacan por su originalidad, en cuanto al modo de captación y por su exotismo. Estas imágenes pueden verse en el Museo Nacional de Antropología de Madrid, para las cuales construyó unos magníficos decorados, representando rocas, hierba artificial, etc., para ambientar así a los personajes. En este sentido parece haberse hecho eco de las propuestas de recuperación de lo primitivo y de los exótico que tanto éxito tuvo entre los pintores, principalmente, de los dos últimos decenios del siglo XIX en Francia, unas propuestas que luego se trasladaron a otros ámbitos como fueron los pabellones y su contenido de las de las exposiciones universales celebradas en la capital del Sena entre 1889 y 1900.

Desde 1860, el *atrezzo* en los estudios madrileños se iba haciendo cada vez más complejo, aumentando los elementos decorativos que ya no se limitan a velador, silla, cortina, balaustrada, etc. Se utilizan telones de fondo con motivos de paisajes e interiores para integrar a las figuras, para dar una sensación tridimensional y, otros elementos como la hierba artificial, rocas de cartón, bancos de madera, arroyos falsos, para imitar la naturaleza con decorados.

Lám. 61: Fernando Debas. *Grupo de musulmanes*. Fotografía a la albúmina. Formato de Gabinete. 16x11cm. 1887.Museo Nacional de Antropología de Madrid.

En la noche de Reyes de 1898, en los locales del Veloz Club, lugar de reunión de aristócratas, en la calle Alcalá, se proyectaron una serie de cuadros cinematográficos sobre la vida de Cristo a cargo del "Sr Debas y Compañía". También se llamaron "proyecciones luminosas", o "fotografía animada"[150]. Todo esto nos da una idea del nivel de actualización, en lo profesional, de Fernando Debas, que además de tener, quizás, el mejor estudio fotográfico de Madrid estaba al tanto de los avances técnicos y artísticos del momento.

Fernando Debas era en el fondo un inquieto empresario y su éxito no sólo residió en sus gabinetes fotográficos, sino que se extendió a otros campos. Así hacia 1887-1888 adquirió el manantial de Sousas, comercializando su agua, y el balneario de Caldeliñas, en Verín, cuyas instalaciones, magníficamente acondicionadas, se convirtieron en unas de las mejores del momento. A partir de 1902 abandonó la fotografía, pasando su estudio a Carlos Castellano Casado, para dedicarse exclusivamente al balneario. Falleció en Madrid el 21 de Junio de 1914.

Entre este grupo de fotógrafos con clara vocación artística debemos incluir a un miembro de la familia real. El Infante D. Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, aunque no fue un fotógrafo profesional en toda la extensión del término, es una figura importante en la fotografía española del S.XIX. Nació en Río de Janeiro el 4 de noviembre de 1811, -hijo único del infante luso-español Pedro Carlos de Borbón y de la princesa M.ª Teresa de Portugal, princesa de Beira- y murió en Pau el 14 de febrero de 1874.

[150]García Ballesteros, M. T, Fernández Rivero, J A. *Los Hermanos Debas… Op. cit.*

Desde pequeño mostró su gusto por las artes, sobre todo la pintura. Se sabe que pintaba desde los 12 años teniendo como maestros a Bernardo López Piquer y a José de Ribera[151].

Su vida fue azarosa y marcada por su adhesión a la causa carlista le llevó a participar en la Primera Guerra Carlista, en la batalla de Oriamendi (1837) entre otras. En 1838, su madre la princesa de Beira se casó en Azcoitia con don Carlos, convirtiéndose así en reina de los carlistas. Un año más tarde, al acabar estrepitosamente la Primera Guerra Carlista, don Sebastián Gabriel residió en Nápoles con su esposa. Tras el fallecimiento de Don Carlos en 1855 y de su propia esposa, M.ª Amalia de Nápoles, en 1857, don Sebastián Gabriel comienza a plantearse regresar a España. Después de solicitar el permiso de su prima, la reina Isabel II, para instalarse de nuevo en Madrid, vuelve a la capital de España donde se adhirió a la causa de Isabel II, lo que le hizo ser rechazado por su madre, que no le perdonó su traición a la causa carlista, así como de gran parte de los súbditos de D. Carlos.

Desde el momento de su regreso a España, permaneció fiel a la causa de Isabel II, dedicándose a actividades culturales y benéficas. Se casó en segundas nupcias con la hermana del rey consorte Francisco de Asís, doña M.ª Cristina de Borbón y Borbón. Al residir de nuevo en la corte, se le restituyó el título de Infante de España y en 1861, la valiosa colección de arte que se le había incautado en 1835. Hasta su muerte, el 13 de enero de 1875, se dedicó a varias actividades artísticas, entre ellas a la fotografía.

Entre sus obras son especialmente reseñables las que hizo de los miembros de su familia, de la Familia Real, y concretamente de la reina Isabel II.

En el caso particular de la Reina, Sebastián Gabriel en palabras de Ruiz Gómez:

> (…) la retrata como una dama de la burguesía, dispuesta a posar para el álbum familiar. En sus imágenes el Infante capta la figura expansiva de la Reina en un formato de tres cuartos, posando con traje de encajes y collar de azabaches, con su aspecto más informal y en ausencia de atributo alguno que aluda a su condición de reina. Sencillez, naturalidad y ausencia de ostentación son los matices de esta representación amable y delicada de la soberana, en la que Sebastián de Borbón se manifiesta como profundo conocedor de este género[152].
>
> (…) En ellas se hace patente la renovación de la imagen real, en busca de un perfil ajeno al retrato de aparato, más humanizado y cercano a la mentalidad burguesa, con objeto de dar a conocer a la Reina de la forma más favorable posible"[153].

También es autor de varias fotos en grupo de la Familia Real y de la regia pareja, dando una imagen de armonía y naturalidad que no respondía a la realidad[154].

Con el destronamiento de Isabel II en septiembre de 1868, toda la familia se vio avocada al exilio, que en este caso sería definitivo. Sebastián Gabriel fijó su residencia en la localidad francesa de Pau, desde donde continuó acrecentando su magnífica colección pictórica y practicando la fotografía.

---

[151]Museo del Prado Enciclopedia *Colección del Infante Sebastián Gabriel de Borbón*. Madrid: Fundación de amigos del Museo del Prado.
https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-del-infante-sebastian-gabriel-de-borbon/bf3ea5e8-bd85-4c11-a42c-526bcfe8830d El artículo figura firmado por JJPP. [Consultado el 22 de mayo de 2022]. Águeda Villar, M., "La colección de pinturas del infante don Sebastián Gabriel" en *Boletín del Museo del Prado*, II, n.º 5, Madrid, 1981, pp. 102-117.

[152] Ruiz Gómez, L. "Un fotógrafo aficionado en la corte de Isabel II, el infante Sebastián Gabriel". *Revista Reales Sitios nº139.*Madrid. 1999. pp.16-30.

[153] Utrera Gómez, R. "Isabel II y la fotografía: Imágenes de una vida". *Estudios de Historia de España,* 15. Argentina.2013. p. 230. http//bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/isabel-fotografía-imágenes-vida.pdf. [Consultada el 13 de mayo de 2022]

[154]En la actualidad, las fotografías tomadas por el Infante forman parte de los fondos fotográficos del Patrimonio Nacional, la Biblioteca Nacional de Madrid y la Société Française de Photographie.

Además de su extensa obra fotográfica y de su magnífica colección de obras de arte, conservamos algún trabajo suyo como es *De los aceites y barnices de que se hace uso en la Pintura. Memoria dirigida a la Real Academia de San Fernando en Madrid por S.A.R. el Sermo. Sr. Infante don Sebastián Gabriel de Borbón y de Braganza,* Madrid, Imprenta Aguado, 1860; el *Discurso inaugural en la apertura de la Real Academia Española de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso,* Madrid, M. Rivadeneyra, 1864 o *Discurso inaugural en la apertura de la Real Academia Española de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso,* Madrid, M. Rivadeneyra, 1868.

Lám.62: *Retrato de la Reina Isabel II*. Infante D. Sebastián Gabriel de Borbón. Fotografía a la albúmina. 1865. Patrimonio Nacional.

Fue nombrado Académico de honor y consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Académico de mérito de la de San Carlos de Valencia; Académico de honor y mérito de la Academia Española de Arqueología y Geografía y presidente perpetuo de la misma. Presidente de honor de la de Arqueología de Bélgica; Académico de mérito como profesor de Pintura de la Insigne y Pontificia de San Lucas de Roma; Miembro de la del Panteón de la misma ciudad; Socio de honor y de arte de la Academia de San Marcos de Venecia y de las Academias Herculenses, de Bellas Artes, de Ciencias y de la Pontaniana de Nápoles; miembro de la Sociedad Francesa de Fotografía, además de otras sociedades artísticas, científicas, económicas y literarias[155].

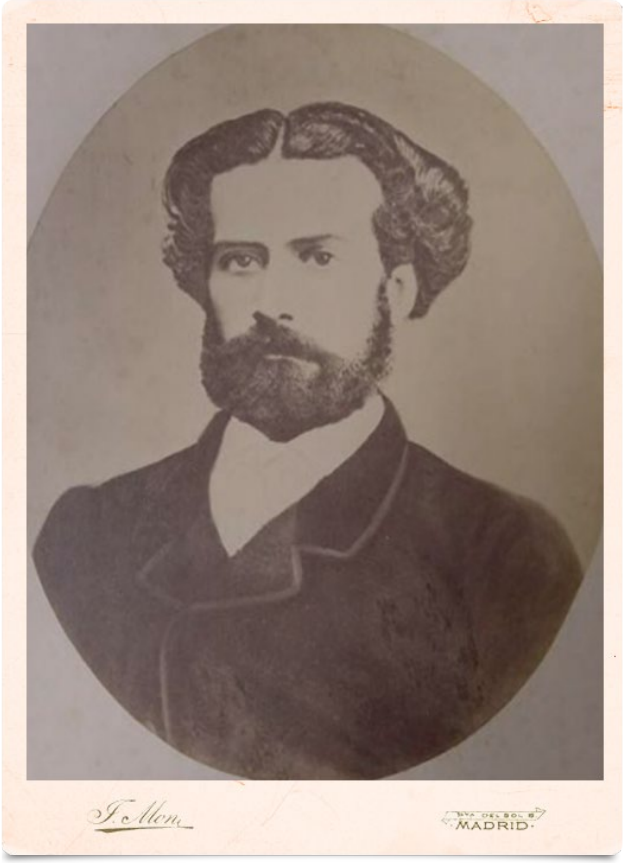
Juan Álvarez de Mon y Álvarez-Acebedo, conocido como Juan Mon o J. Mon, nació el 26 de noviembre de 1828 en Talarén, aldea naviega de Asturias. Sus padres eran labradores acomodados, y él, al igual que su hermano Domingo y como la mayor parte de la juventud

[155] Ruiz Gómez, L. *Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza.* Real Academia de la Historia. http://dbe.rah.es/biografias/15406/sebastian-gabriel-de-borbon-y-braganza [Consultado el 20 de marzo de 2019]

asturiana de la época buscó en la emigración, nacional o americana, la prosperidad que el campo asturiano no le ofrecía. En Madrid concluyó el Bachillerato y estudió Bellas Artes, trabajando en distintos oficios tales como acomodador en el Teatro de la Zarzuela y oficinista, empleos que simultaneó con el aprendizaje y práctica de la fotografía. Con el tiempo se convertiría en uno de los mejores fotógrafos madrileños de la segunda mitad del S.XIX.

Residía en la Puerta del Sol nº 5, próximo a otros fotógrafos ya reseñados, donde ya tenía un estudio fotográfico que le otorgó tal prestigio que le permitió relacionarse con figuras como el capitalista Mariano Monasterio Arenal, conocido empresario que adquirió una gran extensión de terrenos del paseo de la Castellana para construir un pequeño barrio de hoteles, el llamado *Barrio de Monasterio.* Este barrio desapareció al construirse en los últimos años de la década de 1920, la calle María de Molina a la Castellana.

El mismo Álvarez Mon llegó a tener varios inmuebles en este barrio, uno de los cuales, el nº 34, lo tenía arrendado al conde de Benalúa. Y a él debemos varias fotografías de este, entre ellas una del hotel de Mariano Monasterio y de la Capilla del Pilar.




Lám. 63: *Retrato del poeta Gustavo Adolfo Bécquer*. Juan Álvarez Mon. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. 1866.Colección del Museo de la Universidad de Navarra. Fotografía cedida por dicha entidad.

Pero, además, con el aumento de su prestigio, muchas son las personalidades que retrata, entre otras, a Gustavo Adolfo Bécquer quién, junto al el pintor Manuel Castellano, entre otros, se servían de sus fotografías para sus dibujos[156].

[156]http://juanalvarezmon.com/biografia/ Gran Fotografía. [Consultado 20 de noviembre de 2019]

A la edad de 69 años, moriría el 23 de junio de 1898 a causa de un derrame cerebral, en su domicilio de Puerta del Sol, nº 5, siendo enterrado en la Sacramental de Santa María, de Madrid.

Para finalizar este capítulo debemos mencionar aquellos fotógrafos, que no estuvieron establecidos en Madrid, pero que colaboran y trabajan en la capital de España y que tendrán repercusión entre los pintores del círculo de Madrazo. Entre ellos reseñaremos por su relación con los artistas del entorno de Federico de Madrazo, a Heriberto Mariezcurrena i Corrons, (Gerona, 17 de junio de 1847- Barcelona, 30 de mayo de 1898). Hijo del pintor y fotógrafo catalán Ignasi Mariezcurrena. Se formó en el estudio de su padre, primeramente, y, después, viajó a París, dónde en esos momentos estaban en contacto con todas las novedades técnicas y artísticas.

A principios de la década de los 70, abrió un gabinete fotográfico en Barcelona, llamado *Fotografía Catalana,* y pronto empezó a participar en las exposiciones como fue la de Bellas Artes de 1872 en Barcelona y, en 1876, en la Exposición Universal de Filadelfia (EE. UU.).

Ese mismo año 1876, junto con unos amigos con las mismas inquietudes, -Josep Thomas y Bigas, Joan Serra i Pausas, y Miguel Joaritzi-, fundaron la *Sociedad Heliográfica Española,* la primera en introducir la impresión de fotografías en libros y revistas, por el procedimiento fototípico del fotograbado. En 1879, él y Joaritzi, fundaron la *Casa Joaritzi y Mariezcurrena*, que perduraría tras su muerte y que como tal se anunciaba en La Vanguardia el 6 de diciembre de 1891.

JOARIZTI Y MARIEZCURRENA

CASA FUNDADA EN 1876-PRIMERA EN ESPAÑA

Grandes talleres de Fototipia, Fotograbado y Fotografía con todas sus aplicaciones á las artes y á la industria

PROCEDIMIENTOS ESPECIALES PRIVILEGIADOS

PRECIOS ESCEPCIONALES

La casa cuenta con reputados dibujantes para la ilustración de obras y catálogos industriales

Consejo de Ciento, número 259—Teléfono 585

Fue colaborador de varias revistas, entre ellas, de *La Renaixensa*, para la que escribió varios artículos relacionados con la fotografía.

En 1876, hizo una serie de retratos de la nobleza y la Familia Real para el libro *El Consultor del Rey Alfonso XII: biografías-semblanzas de las personas más notables existentes hoy en España (Barcelona 1876-1786),* bajo la dirección de Pedro Chamorro y Baquerizo, editado en Barcelona.

De 1878 a 1883 trabajó en el *Album pintoresch-monumental de Catalunya.* Ilustrado con fotograbados y heliograbados de paisajes y monumentos de la provincia de Barcelona realizado para *la Associació Catalanista d'Excursions Cientifiques*, de la que era miembro[157].

[157] *Heribert Mariezcurrena*.www.cadadiaunfotografo.com [Consultado 5 de junio de 2022].

Lám. 64: *Alfonso XII.* Heribert Mariezcurrena. *El Consultor del Rey Alfonso XII: biografías-semblanzas de las personas más notables existentes hoy en España (Barcelona 1876-1786)*. Fotografía a la albúmina. Colecciones Reales.

En las navidades de 1884, la revista barcelonesa *La Ilustración Artística* le encarga cubrir un reportaje sobre el terremoto ocurrido en Granada el 25 de diciembre. Hará una serie de fotografías sobre los daños ocasionados en las provincias de Granada y Málaga, que serán publicados en el mes de febrero de 1885[158].

Además de las magníficas fotografías realizadas, con lo cual se convierte en pionero del reportaje gráfico español, se implicó profundamente en este campo consiguiendo la ayuda y colaboración del Ayuntamiento de Barcelona. Falleció en la ciudad condal el día 30 de mayo de 1898.

El estudio fotográfico *Napoleón* fue fundado en Barcelona en 1851 por Antonio Fernández Soriano y su esposa, la francesa Anaïs (Anne Tiffon Cassan), pionera de la fotografía en España. Tuvieron estudios en Barcelona y Madrid y la empresa familiar, continuada por sus descendientes, pervivió hasta 1968.

Anne Tiffon Cassan, más conocida como Anaïs Napoleón, nació el 18 de marzo de 1831 en Narbona, y Antonio Fernández Soriano, más conocido como Fernando Napoleón (nombre por el que le llamaba su mujer, porque no le gustaba el nombre de Fernando), nació en Casas-Ibáñez, Albacete, el 24 de abril de 1927.

[158] García Ballesteros, M T, Fernández Rivero, J A. *Fotógrafos en el terremoto de Andalucía de 1884.*Colección Fernández Rivero de fotografía antigua, 2015.https://cfrivero.blog/2015/12/18/fotografos-en-el-terremoto-de-andalucia-en-1884/. [Consultado el 19 de enero de 2019]

Fernando estudió fotografía en Francia y Anaïs se trasladó con sus padres a Barcelona en 1846 casándose cuatro años más tarde. El matrimonio tuvo al menos siete hijos, alguno de los cuales continuó con el negocio familiar: Emilio, Napoleón Francisco, y Napoleón Fernando.

En 1853 fundaron un pequeño estudio fotográfico en el bulevar Santa Mónica, conocido como *Fernando y Anaïs* y, más tarde, como *Compañía fotográfica Napoleón*. El nombre de *Napoleón*, lo adoptó, porque así se anunciaba su suegro, propietario de la casa, que tenía allí su salón de pedicura: "*Napoleón*, artista pedicuro"[159]. Esta denominación se explicaría en un momento en que todo lo francés estaba de moda, y el Segundo Imperio en auge, por lo que los nombres franceses eran sinónimo de elegancia y modernidad.

El estudio sería conocido después por diferentes nombres: *M. Fernando y Anaïs Napoleón, Fernando, Fernando Napoleón fotógrafo* y, en 1867, cuando Emilio (nacido en 1851) se puso a trabajar seriamente en el negocio, este pasó a llamarse *A y E dits Napoleón*, para, en diciembre de 1882, constituir los tres una sociedad fotográfica en la que trabajan en plano de igualdad.

La sociedad permaneció hasta 1912, año de la muerte de Anaïs.

Su labor en el campo de la fotografía es muy importante y numerosa. En los años cincuenta y sesenta, la moda de las *cartes de visite*, hizo que su estudio fuese uno de los más conocidos de la ciudad, y el retrato, una de sus especialidades que, más tarde, realizarían en otros formatos de mayor tamaño, adaptándose a las modas del momento.

Lám. 65: *Retrato de familia desconocida*. A. F dit Napoleón e Hijo. Fotografía a la albúmina, *Carte de visite*. 10x6cm. Después de 1882. Fotografía inédita. Colección particular.

[159] García Felguera, M de los S. "Anaïss, Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica "Napoleón", *Revista Locus Amoenus, nº8*. Madrid: UCM.2005-2006. pp. 307-335.

Pero no fue solo en el campo del retrato donde despuntaron. En 1868 consiguen la medalla del mérito en la Exposición Aragonesa. En 1888 participaron en la Exposición Universal de Barcelona, obteniendo una medalla de oro.

Por otro lado, en 1872, Antonio fue condecorado con la Encomienda de la orden de Carlos III, más tarde recibiría los nombramientos de Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica, la Legión de Honor Francesa, y la Orden de Cristo de Portugal.

Fue fotógrafo de las Casas Reales de España, Francia y Portugal y por ello, el 1 de marzo de 1875, el Rey concede a "D. Antonio Napoleón, el título de Fotógrafo de Cámara, con el uso del escudo de Armas Reales en sus targetas (sic) y facturas". En 1887, la Reina regente María Cristina, lo nombra también fotógrafos de Cámara.

En 1891 tiraron el antiguo estudio y dos años después estaba en su lugar un hermoso edificio neoplateresco, siguiendo las modas historicistas del momento, obra de Francisco de Asís Rogent i Pedrosa. Fue inaugurado el 3 de julio de 1893[160]. Era un lujoso edificio, al uso de los grandes estudios de la época, con grandes galerías para posar, salas de espera, entrada de carruajes, laboratorios, jardín, etc, además de la vivienda familiar. En él trabajaban fotógrafos, retocadores, pintores[161].

Su segundo hijo varón, Napoleón Francisco Fernández Tiffonse casó con una prima hermana por línea materna, estableciéndose en Madrid. Cogió el traspaso del estudio de Vicente Gombau, en la calle del Príncipe nº24, haciéndose cargo del estudio a partir del 1 de enero de 1880. Moriría el 13 de diciembre de 1898.

Las relaciones sociales de los fotógrafos Napoleón, ya sea en Madrid o Barcelona, fueron numerosas y muy importantes. Cuando se inventó el cinematógrafo, ellos fueron de los primeros en acoger el nuevo invento, abriendo en los bajos de su local, el 10 de diciembre de 1896, el *Cinematógrafo Lumiére*, a cuya inauguración asistieron los Hermanos Lumiére. Sin embargo, la presión de la competencia les obligó a cerrar este negocio en 1910.

Lám. 66: *Corona González Santos y Ramón González*. Foto *Napoleón.* Fotografía a la albúmina. Formato de Gabinete. 16x11cm. 1900. Colección particular.

[160] García Felguera, M d los SS. "Los estudios de fotografía en la Barcelona de fin de siglo: Edoduard y Napoleón". *X Congrés de Historia de Barcelona. Dilemes de la fi de segle,1874-1901*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona. 27-30 novembre de 2007.pág 8

[161] RAH. http://dbe.rah.es/biografias/98420/antonio-fernandez-soriano

A lo largo de estas páginas hemos reconstruido cronológicamente los principales artistas fotógrafos que han contribuido a la construcción de la pintura decimonónica en España. Se trata de autores primero, extranjeros, después ya nacionales, que van realizando unos relatos de los paisajes urbanos y avances en equipamientos e infraestructuras desde una perspectiva romántica, al son de las visiones europeístas sobre el país, hasta un verismo cargado de notas propagandística que servía para construir los cimientos sobre los que apoyarse la monarquía de Isabel II. Progresivamente, según el país alcanzaba cierta estabilidad económica, el retrato por encargo y los álbumes de tipos sociales se comenzaron a comercializar y a servir de modelos en poses, temas y contextos a la pintura.

Superada la década de los 60 del ochocientos ya son figuras comunes en los gabinetes los pintores que compatibilizan su actividad con el coloreado de las imágenes. Las *carte de visite* ya son un hecho habitual en los mecanismos de sociabilidad burgueses y tan sólo faltaba un paso por dar: la colaboración sistemática con la prensa del momento tanto para ser cronistas de actos sociales como de hechos políticos o naturales.

Todos los autores citados, la mayoría asentados en la capital de España, tenían un interés común inicial: ser artistas con predilección por la pintura que, bien admiradores del nuevo ingenio bien por necesidad abandonan los pinceles por la cámara fotográfica. Será en las siguientes páginas en las que veremos su papel determinante en la definición de la pintura española contemporánea.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

# CAPITULO 2. LA PINTURA EN MADRID EN EL SIGLO XIX: EL CÍRCULO DE MADRAZO Y SU RELACIÓN CON LA FOTOGRAFÍA

En este capítulo trataremos la producción de los artistas del círculo de Federico de Madrazo y su relación con la fotografía. En este caso recurriremos a nombres de calotipistas, daguerrotipistas y fotógrafos citados en el capítulo anterior y revisaremos las relaciones artísticas y la producción generada a partir esa relación en la pintura española decimonónica. Con este capítulo sacaremos a la luz obras desconocidas, mal atribuidas o fechadas. Aportaremos información inédita tanto de pintura como de fotografías y analizaremos las aportaciones en género, iconografía y técnica que se derivan de la relación de ambas artes.

Después del panorama un tanto anodino de la pintura del siglo XVIII español, donde solo vemos algunas figuras destacadas, como, Antonio Rafael Mengs, Mariano Salvador Maella, Antonio Carnicero, Manuel Salvador Carmona, y algunos otros, aparte, claro está, del genio indiscutible de Francisco de Goya, nuevas corrientes enriquecerán nuestro arte pictórico en el siglo XIX.

De entre todas las ciudades españolas, Madrid será el centro artístico indiscutible tanto en las artes plásticas como en otras manifestaciones, a saber: la música desde los teatros de variedades o el *vaudeville* y la ópera bufa, el *Bel Canto,* el teatro cómico o dramático, a otras menos cultas como los espectáculos circenses, o el ilusionismo, tan de moda en un siglo que destacará por sus grandes contrastes, sus cambios políticos, sociales, técnicos, y las nuevas modas y costumbres, que vendrán de Inglaterra, Italia, y sobre todo de la vecina Francia, adonde irán a ampliar estudios muchos pintores españoles.

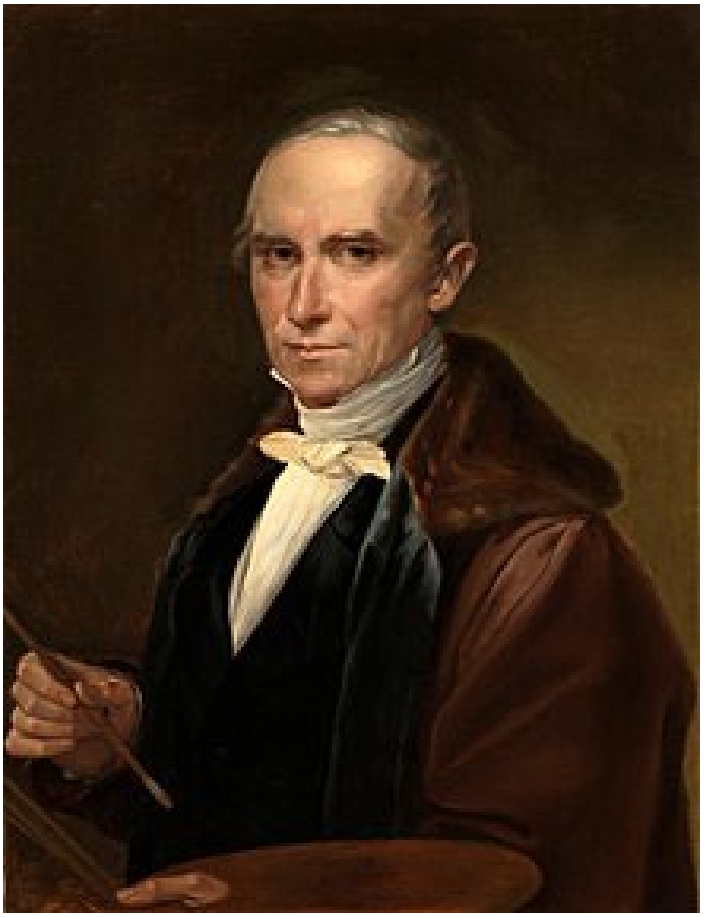
El estilo pictórico que dominaba en el último cuarto del siglo XVIII y el primero del siglo XIX fue el Neoclasicismo, cuyo nacimiento podemos situar en Francia, años antes de la Revolución de 1789, y que fue muy bien aceptado en España, conviviendo con el Romanticismo durante el primer cuarto del siglo XIX, y perviviendo en algunos pintores hasta los años centrales de la centuria.

José de Madrazo y Agudo, el primero de una importante estirpe pictórica, será un ejemplo de esto. A caballo ente dos siglos, es, junto con Vicente López, José Aparicio y Juan Antonio Ribera, la figura más representativa del neoclasicismo en España, además del fundador de una autentica escuela de pintura.

Su influencia en el panorama artístico español fue muy grande, por su buena relación con la Casa Real española, llegando a dominar el panorama artístico español pues ocupó cargos relevantes como el de director de la Real Academia de San Fernando o el de director del Museo del Prado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## II.1 Los orígenes de la escuela de los Madrazo: José de Madrazo y Agudo



Lám. 67: José de Madrazo y Agudo. Autorretrato. Museo del Prado.Ca 1840. Publicdomain. Wikimedia Commons.

Nació en Santander el 22 de abril de 1781, en el seno de una familia hidalga de escasos recursos. Allí pasó los primeros años de su vida y comenzó sus estudios en la Escuela de Náutica del Real Consulado de Santander en 1792 [162].

En 1797 dejó la Escuela y se trasladó a Madrid, protegido por Manuel Francisco de Cevallos, conde de Villafuertes. Allí se matriculó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, adonde acudía a clases nocturnas, en el tiempo que le quedaba libre de sus tareas como asistente del conde. Comenzó a tomar lecciones con Cosme de Acuña y Gregorio Ferro, este último sería de gran importancia para su formación.

Se cree que, motivado por algunas desavenencias con el conde y con Acuña, se trasladó de nuevo a Santander, donde obtuvo una pensión del Real Consulado para proseguir sus estudios en San Fernando, que retomaría en 1799. Más tarde y con la ayuda de Pedro Cevallos, hermano del conde de Villafuertes, consiguió una pensión para ampliar su formación en París, y allí se trasladó en 1801, acompañando al cónsul general de España, Fernando de la Serna. En la capital francesa fue admitido en el estudio del pintor Jacques-Louis David, uno de los grandes maestros del Neoclasicismo galo. Junto a él se formaría en las premisas de este estilo, y se imbuiría del espíritu y el amor por lo clásico, que le acompañaría toda su vida.

[162] VV.AA. *El mundo de los Madrazo*. Catálogo exposición. Madrid: Comunidad de Madrid. 2007. p. 13.

Otro de los maestros que más influyó en el joven pintor fue Jean-Auguste-Dominique Ingres, al que conoció en París y con el que coincidió más tarde en Roma, manteniendo con él una profunda amistad[163].

Hasta 1803 permaneció en la capital francesa, donde realizó sus primeros cuadros importantes. Uno de ellos fue *Jesús en casa de Anás*, que tuvo una buena acogida entre los académicos y autoridades de Madrid, que analizando sus progresos decidieron que prolongase su estancia con una nueva pensión por estudios. A finales de ese año, 1803, decidió viajar a Roma para ampliar su formación, que se extendió durante varios años. Esta estancia fue también decisiva para el desenvolvimiento de su vida personal y artística.

En la ciudad papal coincidió con Ingres, que llegó a Roma el 11 de octubre de 1806, estrechando los lazos de amistad con el joven Madrazo que, deseoso de nuevos contactos e influencias, conoció al pintor alemán Christian Reinhardt.

Durante esta etapa pintó varias obras que ayudaron a consolidar su trayectoria artística y recibieron críticas elogiosas por parte de los entendidos. Por la influencia de Jacques Louis David algunas de estas pinturas recreaban acontecimientos históricos, legendarios o mitológicos, mientras que otras se enmarcaron en el género del retrato, representando a personajes de la aristocracia romana, con los que se ganó una posición social muy favorable.

*La muerte de Viriato, jefe de los Lusitanos* (1807), es quizás la obra más conocida de esta etapa y la que más elogios suscitó. Formaba parte de un ciclo de pintura de tema histórico inspirado en la antigüedad. El cuadro contaba con todos los ingredientes y cumplía sobradamente con los requisitos que se establecían en la época para un cuadro de historia: un relato heroico, unos personajes virtuosos, una narración bien contada y un gran formato (307 cm x462cm), en la línea del neoclásico lineal de John Flaxman[164].

Estando en Roma, los franceses invadieron España y José Bonaparte fue proclamado rey, pero José de Madrazo, fiel a los Borbones, se negó a jurar fidelidad al nuevo monarca igual que hicieron otros artistas españoles, lo que les ocasionó algún problema. En 1809 contrajo matrimonio con Isabel Kuntz Valentini, hija del pintor polaco Tadeus Kuntz. Unos años más tarde, en 1813, entró en contacto con los reyes exiliados de España Carlos IV y Margarita de Parma que se instalaron en Roma tras la ocupación francesa y que lo nombraron pintor de cámara. Grandes aficionados al arte, es conocida la protección que los monarcas dispensaban a los artistas, a pesar de su precaria situación económica. Ese mismo año fue nombrado académico de San Lucas. A esta época corresponden cuadros como *Amor divino y amor profano.*

En septiembre de 1814, tras la abdicación de Napoleón, fueron reestablecidas las pensiones de los artistas en Roma, lo que mejoró su situación económica y en 1816 fue nombrado pintor de cámara de Fernando VII, realizando varias obras para el monarca todavía en la ciudad italiana. En 1818 regresó solo a Madrid para tomar posesión de sus cargos de pintor de cámara y académico de San Fernando, lo que haría a partir de junio del mismo año. Desgraciadamente, el barco en que se trasladaban varios de sus cuadros y enseres naufragó en el Golfo de León y se perdieron muchas de sus obras, recuperándose algunas, que él restauró posteriormente[165].

A finales de ese mismo año regresó a Roma para recoger a su familia y trasladarla a Madrid y estando allí se produjo el fallecimiento de Carlos IV y de M.ª Luisa de Parma con

[163] Madrazo, F. de. "Carta nº115 de 28 de febrero 1840" en *Epistolario.* Vol. I. Madrid: Museo del Prado.1994. p. 298.

[164]Jordán de Urries y de la Colina, J. "Madrazo y Agudo, José de" *Enciclopedia*. Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado. Disponible en internet: https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/madrazo-y-agudo-jose-de/006db7be-d6bd-4b32-96d5-1a245b367a1b [Consultado 8 de febrero de 2020]

[165]http://www.cantabria102municipios.com/santander/santander/contenidos/popup_per139.htm.*José de Madrazo.* [Consulado el 8 de febrero de 2020]

apenas diecisiete días de diferencia. Como su pintor de cámara se encargó, en compañía Juan Antonio de Ribera, de realizar el inventario de obras y organizar el traslado a Madrid para que entraran a formar parte de las colecciones reales de España.

Al regresar a Madrid, realizó numerosos retratos de personajes de corte y de la Familia Real, como *Fernando VII a caballo,* aunque no abandonó el cuadro de historia.

En 1823 fue nombrado Teniente Director de la Academia de San Fernando y en 1825, recibió junto al financiero Ramón Castilla un privilegio exclusivo por diez años para litografiar las Colecciones Reales, fundándose el *Real Establecimiento litográfico de Madrid*, bajo su dirección. Madrazo ponía las relaciones sociales y su influencia con el rey, y Castilla asumía todos los gastos, haciéndose cargo de las pérdidas, si las hubiese, quedándose Madrazo con la mitad de las ganancias.

> "Con el dinero de Castilla, Madrazo compró prensas, papel y piedras y contrató a los mejores litógrafos que encontró. Con todo este material técnico y humano, dio comienzo a su primera gran obra: La *Colección lithográfica de cuadros del Rey de España*," lujosísima publicación que podía competir con lo mejor de la litografía de reproducción europea de su tiempo". El negocio parecía seguro, puesto que Madrazo había conseguido que la Casa Real se suscribiera a 300 copias de cada litografía que el Establecimiento produjera"[166].

José de Madrazo creó el *Real Establecimiento litográfico* en los Jardines del Tívoli, donde tenía una propiedad y su estudio. En 1831, según algunos autores, el artista le compraría la propiedad a Fernando VII[167], y según otros[168], el monarca se la habría regalado.

En los años siguientes, estuvo al frente de las principales empresas litográficas que se llevaban a cabo en la Corte. En 1826 salió a la luz la primera entrega de la *Colección lithográfica de cuadros del Rey de España.* Una Real Orden decretó que todos los Ayuntamientos se suscribiesen a la misma y el de Ribadeo no fue una excepción, tal como se recoge en las Actas Consistoriales del año 1827: "De Real Orden se manda que los Ayuntamientos se suscriban a la Colección litográfica de cuadros del Rey, que dirigía D. José Madrazo en el Almacén de cristales de la calle de Alcalá"[169].

Entre 1835 y 1836 trabajó en *Colección de Vistas de los Sitios Reales y de Madrid,* que fue publicada un año después. Tendría la exclusividad de este sistema de reproducción, hasta que, en 1834, la reina gobernadora María Cristina, que había favorecido en gran manera su ascensión en la Corte, declaró libre su ejercicio.

Estas tiradas litográficas, aunque importantes por su calidad y novedoso enfoque, no obtuvieron los resultados esperados. En 1835 se fundó la revista *El Artista*, publicación que encarnaba el espíritu romántico de la época y estaba inspirada en la revista francesa *L'Artiste*. El auténtico artífice de la misma fue José de Madrazo, acompañado de un grupo de intelectuales y artistas amigos suyos, aunque los fundadores oficiales fueron Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa. Las litografías se imprimían en el estudio de los jardines del Tívoli, pero para las entregas de texto recurrían a los talleres litográficos de Sancha. Fueron colaboradores asiduos de la revista su hijo Federico Madrazo, Carlos Luis de Ribera, y, afamados litógrafos franceses como Adrián Dauzats o Elena Feillet. En otros campos colaboraron artistas y escritores

[166] Rodríguez Gutiérrez, B. "La voluntad iconográfica y aristocrática de El Artista". 2016.Disponible en internet: http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_ilustrada/obra-visor/la-voluntad-iconografica-y-aristocratica-de-el-artista/html/cf548d9d-7796-4109-b04b-20fca8711578_5.html#I_0_ [Consulado el 8 de febrero de 2020]

[167] VV.AA. *El mundo de los Madrazo… Op. cit.* 37

[168] Rodríguez Gutiérrez, B. "La voluntad iconográfica y aristocrática… *Op. cit.*

[169] *Apuntes sobre Ribadeo (Publicados en "Las Riberas del Eo" en 1884)*. Ribadeo: Tip de J. M. Puebla Pumariño.1931. p.247. Archivo Municipal de Ribadeo. Libro de actas 1827-1828. ES GA 27051. AMR0035.04

próximos a su círculo como Valentín Carderera, José Zorrilla, su yerno Eugenio de Ochoa o su propio hijo Pedro de Madrazo.

La influencia artística de José de Madrazo fue mucha, así como también su trabajo, aunque tuvo muchos detractores protegió y ayudó a aquellos de su círculo, pero su ambición desmedida le llevó a manipular muchas veces a su antojo los acontecimientos, desechando a aquellas personas que no estaban de acuerdo con su criterio.

En 1838 fue nombrado director del Museo del Prado entonces *Real Museo de pinturas*, actividad que le ocupó bastante tiempo, impidiéndole dedicarse a su arte. Su labor en este campo fue encomiable. Reunió en el Museo del Prado varias obras de las Colecciones Reales que estaban desperdigadas, adquiriendo otras a coleccionistas privados españoles y extranjeros. Reorganizó la colección con métodos modernos, basándose en el Museo del Louvre, institución modelo para la época y admirada por los artistas de su tiempo. Desde el reglamento interno, al acondicionamiento de las salas y los uniformes de los porteros. Aunque recibió también numerosas críticas por los horarios porque el museo solo estaba abierto al público los domingos y festivos, y también se censuró la actividad del taller de restauración[170].

Una buena fuente para conocer su gestión del museo es la amplia correspondencia que mantuvo con su hijo Federico, que se encontraba en París, en la que se recogen a menudo muchas de estas cuestiones, así como su preocupación por la adquisición de obras y por convertir a este museo en una institución de referencia internacional[171]. En esta misma línea de trabajo está la aportación de Pedro de Madrazo, otro de sus hijos que fue abogado de profesión, integrante del Consejo de Estado y senador del Reino por la Academia de San Fernando, entre otros cargos. Como reconocido escritor y crítico de arte redactó un catálogo de los cuadros de dicho museo, que fue publicado por primera vez en 1843. En esta obra se incluyen 2.000 obras pictóricas y fue reeditado varias veces por él hasta 1893. Pedro se reservó la exclusiva de su publicación y explotación comercial.

Bajo la dirección de José de Madrazo se realizó la *Serie Cronológica de los Reyes de España*, que le fue encargada oficialmente el 1 de diciembre de 1847, aunque el proyecto se había gestado dos años antes. Esta colección de los retratos de los reyes de España, compuesta por 87 cuadros, le fue encargada por Isabel II que quería así por medio de esta genealogía pictórica de sus antepasados, reafirmar su legitimación como reina de España, en un momento en que esto se cuestionaba políticamente, por su condición femenina y por la oposición de los partidarios del pretendiente Don Carlos María Isidro. Para desarrollar este proyecto fue necesaria una rigurosa documentación histórica, basándose en retratos pintados anteriormente.

Muchos fueron los artistas que colaboraron en este proyecto, algunos ya consagrados y otros que estaban comenzando su carrera artística. Sin embargo, casi todos tenían algo en común, pertenecían al círculo de José de Madrazo, eran amigos, familiares o discípulos suyos[172]. Este encargo sirvió para introducirlos en el ambiente cortesano[173]. Entre ellos están pintores como Eduardo Rosales, Eugenio Valdeperas, Dionisio Fierros, Carlos María Esquivel, Alejo Vera, Carlos Gisbert Juan de Barroeta o Dióscoro Puebla, así como sus propios hijos, Federico y Luis.

En 1850, tras la muerte de Vicente López, fue nombrado primer pintor de cámara.

También realizó una inapreciable labor como profesor en la Real Academia de San Fernando, donde formó a varios discípulos que más tarde alcanzarían renombre, completando más tarde su formación en su taller particular. Reformó las enseñanzas de la Academia, siendo

[170] Jordán de Urríes y de la Colina, J. *Madrazo y Agudo…Op. cit.*
[171] Díez García, J. L. (coord). *Federico de Madrazo Kunt. Epistolario*. Vol. I y II Madrid: Museo del Prado. 1994.
[172] Díez García, J. L. *La Pintura Isabelina: Arte y Política*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010. p. 69.
[173] Manso Porto, C. (coord) *Isabel la Católica y el arte.* Madrid: Real Academia de la Historia.2006. p.104.

esta una labor constante durante toda su vida, y entrando frecuentemente en desacuerdo con los sectores más conservadores de la institución.

En 1857, cansado de la burocracia y de las restricciones económicas, cesó definitivamente como director del Museo del Prado.

En su dilatada correspondencia con su hijo Federico, podemos observar su preocupación constante por su trabajo en el Museo del Prado y en la Academia de San Fernando. En los últimos años creció sin embargo su desilusión, ante la pasividad de las autoridades hacia estos temas, así como el desconocimiento de las materias artísticas por parte de muchas de las personas encargadas de supervisarlos.

A lo largo de su vida recibió numerosos reconocimientos y galardones, entre ellos: Caballero supernumerario de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, regidor perpetuo de la ciudad de Santander (desde 1828), comendador de la Real y Americana Orden de Isabel la Católica (desde 1833), secretario de la Reina (desde 1840), Gran Cruz de Isabel la Católica (desde 1848).

José de Madrazo falleció en Madrid el ocho de mayo de 1859, dejando tras de sí una gran obra y una importante escuela, que sería continuada por sus hijos Federico y Luis, y por sus numerosos discípulos. Fiel al espíritu clásico, amigo personal de Ingres, David, y otros muchos pintores de su época, su estilo puede definirse como un neoclasicismo puro, aunque al final de su vida, influenciado por su hijo Federico, su pintura tendrá tintes tardorrománticos.

## II.2. Los hermanos Madrazo Kuntz: Federico y Luis.

Lám. 68: El pintor Federico de Madrazo trabajando en un cuadro. Raimundo de Madrazo. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Bilbao.1875.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El trabajo que aquí realizamos, tras el magisterio de su padre, está centrado en la figura de Federico de Madrazo y su círculo, dada la impronta del carácter y magisterio de su padre, en este apartado atenderemos a ambos hermanos, por distinguirlos del círculo propiamente dicho, aunque somos conscientes de la trascendencia de uno frente al otro en el contexto de este estudio.

Uno de los principales artistas de la escuela de José de Madrazo es su propio hijo Federico de Madrazo y Kuntz.

Nació en Roma ciudad el 9 de febrero de 1815. Fue bautizado en la Basílica de San Pedro del Vaticano y su padrino de bautismo fue el príncipe Federico de Sajonia.

A los cuatro años se trasladó con su familia a España donde, desde su infancia recibió una sólida formación artística y humanística[174]. Fue discípulo del sacerdote e intelectual liberal Alberto Lista, teniendo como compañero, entre otros, a Eugenio de Ochoa, que más tarde se convertiría en su cuñado al casarse con su hermana Carlota.

En la pintura tuvo como maestro a su padre, en su taller y, en la Real Academia de San Fernando donde realizó sus estudios. En 1831, a la edad de dieciséis años, fue nombrado académico de mérito de dicha institución por su obra *La continencia de Escipión*, obra neoclásica en la que se manifiesta la influencia de su padre y maestro José de Madrazo.

En 1832, realizó su primer viaje a París, donde se relacionó con otros artistas, especialmente con Ingres, al que su padre había conocido en la ciudad y con quien mantenía una buena amistad. Influido por él se dejó imbuir del espíritu romántico, desviándose un poco de la línea neoclásica de José de Madrazo, que consideraba este estilo el más digno para un pintor.

En 1833 se estrenó como pintor de corte con un cuadro que le encargó la reina M.ª Cristina *La enfermedad de Fernando VII*. Es un cuadro de gran tamaño (105x147 cm), que entraría dentro del género de pintura de historia[175]. Este lienzo, de claro mensaje político con el que se pretendía una sublimación de la monarquía, sería más tarde litografiado por Florentino Decraene dentro de serie dirigida por José de Madrazo, *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor Don Fernando VII*.

Otras obras notables de este período son*: Felipe IV en traje de cazador*- copia del de Velázquez que se encuentra en el Museo del Prado, por el que recibió grandes elogios-, o el de asunto histórico *El Gran Capitán recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola* que se encuentra en el Museo del Prado, y que en un principio se atribuyó a Vicente López.

En esta etapa madrileña realizó varias iniciativas importantes, entre ellas su participación en la revista *El Artista*, basada en la francesa *L'Artiste*, publicación que había conocido durante su estancia parisina. Fundó esta revista, considerada la más importante del romanticismo español, junto con su cuñado Eugenio de Ochoa, y, el primer ejemplar se publicó el 5 de enero de 1835. Se considera la revista más importante del Romanticismo español. En ella publicaron las mejores firmas literarias, como Espronceda o Zorrilla, y artísticas como Carlos Luis de Ribera o Luis de Madrazo. No obstante, debido a graves problemas económicos, su publicación duró solo quince meses. Según algunos estudiosos, como Jesusa Vega, fue, "un verdadero oasis en el desierto de la litografía española"[176].

---

[174] Díez García, J.L. "Federico de Madrazo. Pintor y dibujante" en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Catálogo exposición. Madrid: Ed Patronato Museo del Prado. 1994. pp. 43 y 44.

[175]Sobre esta pintura vid: Reyero Hermosilla, C. *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, Madrid, Ed. Cátedra, 1989; Pérez Vejo, T. *Pintura de Historia e Identidad nacional en España*. Madrid: Universidad Complutense, 1996. Rubira Gutiérrez, S. "Pintura de Historia" en *Exit: imagen y cultura*, nº 57, 2015 p.18 y ss. Calvo Serraller, F. "Pintura de Historia" en *Realidad contra identidad: ensayos sobre "Jèst un je"*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2008; Reyero Hermosilla, C. "Isabel II y la pintura de Historia" en *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, nº 107, Madrid. pp.28-36. Pardo Canalis, E. "La pintura de historia en el casón, *Goya: Revista de arte*, nº 104, Madrid: 1971. pp. 106-111.

[176] Vega González, J. "Dibujar sobre piedra. Federico de Madrazo y la litografía" en *Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894)*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo del Prado. 1994. p. 92.

En 1837 emprendió un segundo viaje a París, con su esposa Luisa-se había casado dos años antes-que fue definitivo para la consolidación de su estilo, y sus relaciones artísticas[177]. Conocemos detalladamente las circunstancias de su viaje, así como su estancia en la ciudad del Sena a la que llegó el 13 de octubre de 1837[178]. Su objetivo principal en esta etapa aún era pintar cuadros de historia, pero para sobrevivir pintó pequeños cuadros de paisajes o retratos para la aristocracia y la burguesía.

Sus visitas al Museo de Louvre, su relación con Ingres, Delaroche (autor de enormes cuadros de Historia), Dauzats, el editor e impresor Goupil, el barón Taylor (con quién tendrá relaciones comerciales) o la misma emperatriz Eugenia de Montijo, nos indican, no obstante, el nivel cultural e intelectual en el que estaba inmerso[179].

En esta época recibió entre otros el encargo de pintar para la Galería de las Cruzadas del Palacio de Versalles el gran lienzo *Godofredo de Bouillon proclamado rey de Jerusalén,* en el que es patente la influencia velazqueña, a pesar de las influencias de la pintura francesa y europea que recibía continuamente. También realizó *Godofredo en el Monte Sinaí,* un gran lienzo de 281x212cm fechado en 1839, que se conserva en los Reales Alcázares de Sevilla y en el que figuran solo tres personajes, Godofredo de Bouillon y dos ángeles. Esta obra impresiona por su monumentalidad, en ella está muy patente la influencia de la Escuela Nazarena, especialmente de Johann Friedrich Overbeck, a quien conoció en París.

París era entonces un hervidero cultural y una encrucijada de corrientes artísticas, además de ser un punto de encuentro para artistas de todo el mundo se encontraba a la cabeza de los adelantos técnicos y científicos.

El 19 de agosto de 1839 se presentó el *Daguerrotipo*, invento patentado por Louis Mandé Daguerre, con gran repercusión mediática y asistencia de público. Federico de Madrazo, como otros muchos pintores del momento, vio en él un magnífico auxiliar para su arte, y así se lo comunicó a su padre José de Madrazo. Pensó incluso en la posibilidad de comprar una cámara (lo que probablemente hizo), para fotografiar sus propios trabajos, vistas de la naturaleza, y a los modelos que posaban en su estudio.

> "Ya ha concedido el Gobierno a Mr. Daguerre una pensión de 12mil frs. por su invención y se dice que pronto se pondrá en conocimiento del público. Mucho me alegraría poder comprar esta maquinita antes de mi salida de esta, porque debe ser de grande utilidad, bien es verdad que siempre se está a tiempo para que se la manden a uno"[180].

Y luego sigue en la carta del 7 de septiembre de 1839:

> "He visto por fin el resultado, o sea las pruebas, que se pueden obtener por el daguerrotipo y es verdaderamente cosa maravillosa, increíble, a no verlo. Roca ha comprado un aparato que ya se venden. Es algo difícil, o por mejor decir, se necesita adquirir alguna práctica para obtener un resultado perfecto. Según todos, este aparato tiene que simplificarse mucho todavía y así será mejor esperar antes de comprarlo, pues si ahora cuesta por suscripción 350frs, con el tiempo costará muchísimo menos"[181].

[177] Miguel Arroyo, C. "Federico de Madrazo en las colecciones del Museo del Romanticismo". *Pieza del trimestre-Julio Septiembre 2015.* Madrid: Museo del Romanticismo. 2015. p. 14.
[178] Madrazo, F. de *"Cartas a José de Madrazo nº12, desde París" ...Op. cit.* p. 34.
[179] Miguel Arroyo, C. "Federico de Madrazo en las colecciones del ... *Op. cit.* pp.14 y 15.
[180] Madrazo, F. de "Cartas a José de Madrazo desde París. Carta nº 102".7 de septiembre de 1839... *Op. cit.* pp 257-258; "Cartas a José de Madrazo nº94, desde París*" …Op. cit*. p.241.
[181] *Ibidem.* p.257.

Federico de Madrazo sería toda su vida un entusiasta de la fotografía, él mismo se hizo fotografiar muchas veces por profesionales extranjeros y españoles, sobre todo Jean Laurent, y entre sus colecciones de arte, vendidas por sus herederos directos la familia Daza Campos, al Museo del Prado, se encuentra una vasta colección de fotografía.

En agosto de 1839 comenzó a preparar su cuadro *Las Marías ante el sepulcro*, -que plasma el momento en que las Marías van a recoger el cuerpo de Cristo, y un ángel les anuncia su resurrección- obra para la que hizo muchos dibujos y estudios preparatorios de modelado, y que concluyó en Roma. Para su difusión se sirvió de una fotografía que le hizo su amigo Laurent y que reproducimos a continuación.

En septiembre de 1839, Federico y su familia llegaron a Italia, donde recorrieron varias ciudades: Milán, Florencia, Bolonia, Piacenza…, para afincarse más tarde en Roma.

Al llegar a Roma se instaló en el Palacio di Spagna para continuar trabajando en su cuadro. Allí tomó apuntes del natural y contrató a varios modelos, lo que le permitió estudiar a fondo la composición del mismo. Su intención era hacer una obra bella y de gran perfección para enviarla a España, para dar así cuenta de sus progresos. Su padre, sin embargo, le aconsejó que la conservase en Roma, hecho que le daría prestigio, dándole nuevas oportunidades[182].

Lám. 69: *Las Marías ante el sepulcro*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina del cuadro de Federico de Madrazo del mismo nombre. 21,2x24,3cm. Ca 1867. Museo del Prado. Madrid.

[182] A su vuelta a España, la obra fue adquirida por D. Francisco de Asís como regalo de boda para su esposa la reina Isabel II y en la actualidad pertenece la colección de Patrimonio Nacional, conservándose en el Palacio Real de Madrid. En 1855 fue enviado a la Exposición Universal de París ttps://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/pintura/las-marias-en-el-sepulcro.

Este lienzo fue expuesto en el mismo Palazzo di Spagna en junio de 1841, con gran éxito de crítica, siendo elogiado por la mayoría de los artistas que se encontraban en la ciudad, Overbeck, Tenerani, Minardi, Solá o Rohden, entre otros. El primero llego a afirmar "hacía algunos años que no había visto una obra que le agradase tanto"[183].

En 1842 Federico de Madrazo regresó a Madrid con una fama y un prestigio considerables, cimientos de una futura carrera plagada de éxitos.

Desde su llegada recibió numerosos encargos, fundamentalmente retratos, que realizó a pesar de no ser partidario de este género pictórico por considerarlo inferior a la pintura religiosa o de historia, que tenían contenido narrativo. Sin embargo, la importancia de estos encargos, provenientes en su mayor parte de la alta nobleza e incluso de la Casa Real, hizo que poco a poco fuese encasillándose en este tipo de pintura: *El marino Sánchez*, *la Duquesa de Ahumada*, o, *la misma reina Isabel II*, son algunos de los personajes retratados en estos años.

Todo ello, además de las buenas relaciones que su padre tenía con la Casa Real, potenció su acceso a pintor de Cámara. Tras la subida al trono de Isabel II y la oposición manifiesta de su tío Carlos de Borbón, materializada en las tres sangrientas Guerras Carlistas, era importante potenciar la imagen de la soberana creando un clima de simpatía hacia ella. Para ello Federico de Madrazo le hizo numerosos retratos de aparato con los atributos de su reinado, traje de corte, corona y cetro, como una forma de legitimar este.

Creó unos tipos iconográficos que agradaron sumamente a la Soberana por la elegancia de su actitud y la perfección de los detalles. Estos retratos, que tenían carácter oficial y fueron colocados en ayuntamientos, embajadas, capitanías generales, y otras entidades oficiales, inspirarían más tarde a otros pintores, que copiarían estos con su beneplácito, siendo colocados en lugares secundarios.

El primer retrato conocido que realizó de la reina Isabel se data en 1844. Se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es un retrato de aparato que nos muestra a la reina aún adolescente-tenía 14 años- de cuerpo entero, con los atributos de su reinado. Se ambienta en el Salón del Trono del Palacio Real, delante el trono, que ostenta en el centro el escudo de Castilla. La soberana tiene la mano izquierda apoyada en una mesa cubierta con un tapiz de terciopelo rojo, sobre la que descansan la corona real y el cetro, símbolos que legitiman su reinado. A pesar de la extremada juventud de la modelo, el pintor le imprime un porte regio y una gran dignidad.

El tratamiento del traje-la seda, los encajes, los bordados, y las joyas- le muestra ya como un artista consagrado y conocedor de las tendencias pictóricas europeas, como la elegancia aristocrática de Winterhalter.

En 1849 realizó el que se encuentra en el Museo del Romanticismo, también un retrato de aparato, pero en formato de tres cuartos y en el que la reina aparece vestida con un traje de seda azul adornado con plumas y bordados en plata. Este retrato ha sido uno de los más reproducidos por el mismo Federico y otros pintores contemporáneos, algunos de ellos pertenecientes a su círculo, como Cortellini o Dionisio Fierros, lo que ocasiona a veces confusión y atribuciones dudosas[184].

[183] *Ibidem*. p.348.

[184] Esta misma iconografía es la utilizada en el retrato que se conserva en la Embajada de la Santa Sede en Roma, el Palacio de Spagna. Está fechado en 1850 (aunque posiblemente realizado antes) y representa a la soberana a los veinte años. También igual iconografía observamos en el conservado en la Sede del Banco de España de Madrid, pintado en 1850 y durante mucho tiempo atribuido a Federico de Madrazo, y hoy considerado por los expertos una buena copia del original. Así lo indica Carlos González Navarro en ficha técnica del cuadro de la colección Banco de España.
https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/isabel-ii-p_55.html [Consultado el 3 de abril de 2022]

Lám. 70: *Isabel II de España*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 223x146cm. 1850. Embajada de España ante la Santa Sede. Dominio público.

Esta misma iconografía es la utilizada en el retrato que se conserva en la Embajada de la Santa Sede en Roma, el Palacio de Spagna. Está fechado en 1850 (aunque posiblemente realizado antes) y representa a la soberana a los veinte años. También se ambienta en un interior, probablemente una habitación del Palacio Real, la reina gira el cuerpo levemente hacia la derecha y mira al espectador. Isabel II viste un traje de raso azul con volantes, ornado con bordados de plata y aplicaciones de piel. Su peinado, un recogido con raya al medio se realza con la diadema real, de la que pende un velo. Se adorna con un collar de perlas y brazaletes a juego. Apoya la mano izquierda apoyada en la cintura, y con la derecha sostiene un pañuelo. Sobre una mesa contigua descansan la corona real y el cetro.

Hasta el derrocamiento y exilio de la reina, continuó haciendo retratos de la soberana, no solo para España y Europa, sino también para las provincias de ultramar. La mayoría de ellos inspirados en fotografías.

Lám. 71: *Retrato de Isabel II*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo.300x518cm. Museo de Ponce (Puerto Rico). Dominio público.

Lám. 72: *La reina Isabel II.* Charles Clifford. Carte-de-visite. 10x6cm.Ca 1860. Colección Fernández Rivero.

> "En el cuadro de Madrazo, en el que se reproducen totalmente la fisonomía, la actitud y los detalles del atavío de la soberana, se trabaja más el fondo, cobrando mayor importancia el escenario (mayor amplitud del cortinaje, añadido de una columna, detallismo en el tratamiento del paisaje) para dar mayor profundidad. Hay también una idealización en el rostro y mayor empaque en la actitud de la soberana, que aparece visiblemente más joven[185]".

Federico de Madrazo fue el pintor de cámara preferido de la Familia Real, lo prueba su elección junto con José Gutiérrez de la Vega para inmortalizar en 1850, la imagen mortuoria del fallecido Príncipe de Asturias *Don Luis de Borbón y Borbón.* El infante Don Luis de Borbón y Borbón fue primer hijo de la reina Isabel II y su primo Francisco de Asís. Murió al nacer, el 13 de julio de 1850.

*El Áncora*, diario barcelonés, en su ejemplar del sábado 20 de julio de 1850, relató ampliamente el traslado de los restos del malogrado príncipe de Asturias, desde el Palacio Real, hasta el monasterio de San Lorenzo del Escorial y después de una detallada descripción del cortejo fúnebre, continúa:

> S.M. el rey se ha dignado encargar al acreditado pintor D. Federico Madrazo dos retratos de cuerpo entero y tamaño natural del malogrado príncipe de Asturias; uno vestido con el traje con que ha estado espuesto (sic) en la Real Capilla; el otro enteramente desnudo. Ayer muy de madrugada ha debido empezar el célebre artista estos trabajos"[186].

[185] Castro Fernández, C. *Pintura y Fotografía en el siglo XIX... Op. cit.* p. 73.
[186] *El Áncora*. Barcelona. Sábado, 20 de Julio de 1850. nº201. p. 313.

Lám. 73: Retrato de D. Luis de Borbón y Borbón. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 85,50x 79,50cm. Palacio de Riofrío. Patrimonio Nacional.

Federico de Madrazo en este retrato consiguió crear la ilusión de profundidad espacial subrayada con el manto de terciopelo y armiño que el niño tiene como lecho. Sus rasgos se bañan con una luz suave que los matiza y parece proceder de un foco externo. Esta luz da al rosado rostro un aspecto de placidez, pareciendo que está dormido.

Lám.74: Retrato del Infante D. Luis de Borbón y Borbón. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo.65x80cm. Museo de Bellas Artes de Asturias. Fotografía cedida por dicha entidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Existen, además de los retratos del infante pintados por Madrazo y Gutiérrez de la Vega, otros realizados por José Roldány por los pintores de cámara Antonio Gómez Cros y Emilia Carmena de Prota. En el Museo de Bellas Artes de Asturias se conserva un retrato casi idéntico al de Madrazo, atribuido a Dionisio Fierros.

Dionisio Gamallo Fierros, ilustre historiador y periodista, nieto del pintor Dionisio Fierros, recordaba que su abuela Antoria Carrera, esposa de Fierros, decía haber oído a su esposo: "En aquella ocasión, al ser autorizado D. Federico a llevar consigo un auxiliar, pidió a su predilecto discípulo Fierros que le acompañase". Y sigue diciendo: "La obra, que está sin firmar, era considerada por la viuda del pintor como suya y al parecer se encontraba entre las pinturas que estaban en su estudio a su muerte, en 1894, si bien no se relacionó en el catálogo de su exposición-venta".

El propio Gamallo, que señala que el retrato de Fierros es más cadavérico que el de Madrazo, el cual resulta más incisivo, indica que puede ser réplica, en realidad "copia" de este, "sin descartar que ambos artistas hayan tenido a la vez el mismo doliente modelo"[187].

El cuadro de Fierros es prácticamente una copia del de su maestro. Coinciden las medidas y el punto de vista, sin embargo, la obra tiene menor calidad. Tiene menos profundidad espacial y las ropas y ornamentos están realizados de una manera más sencilla, sin tanto detalle. Aunque expresivo y realista, es todavía la obra de un aprendiz.

Federico, como retratista de Corte, realizó varios retratos de otros miembros de la Familia Real. Entre ellos varios del Rey consorte D. Francisco de Asís y de la infanta Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, hermana de la reina.

Pero también hizo muchos retratos de personajes de actualidad: militares, actores, literatos, artistas, etc., sin contar los de carácter privado, de familiares y amigos, incluso autorretratos. Tenemos conocimiento de ello porque estos encargos están anotados minuciosamente en sus agendas y papeles personales.

Los formatos más reproducidos eran los de cuerpo entero, busto y tres cuartos, los fondos de los mismos eran diversos, de color madera, oscuros, de interiores, o bien, de paisaje. Estos fondos con mucha frecuencia fueron pintados por sus discípulos.

Entre los cuadros de personajes famosos destacan los dos realizados al actor *Julián Romea*, uno hoy en el Museo de Historia de Madrid en 1842 y otro en el Museo del Romanticismo de la misma ciudad, entre 1845 y 1850. También hizo en 1852 los retratos de los actores *Joaquín Arjona*, y *Teodora LaMadrid*, de cuerpo entero. En el de *Amalia del Llano y Dotres*, condesa de Vilches, destacada figura de la vida cultural madrileña y amiga de Federico de Madrazo, conservado en el Museo del Prado y fechado en 1853, se aprecia claramente la influencia de Ingres, en la línea depurada, y la maestría en el tratamiento de las telas y aderezos. La pose de la modelo, con la mano derecha rozando la barbilla puede sugerir la influencia de un modelo fotográfico.

Si comparamos la obra de Federico de Madrazo con la de Ingres, vemos numerosas similitudes, aunque la postura de la modelo sea diferente. En el cuadro de Madrazo en el tratamiento de las carnaciones y de los ropajes se ve la influencia del artista francés, que se refleja también en la pose de la mano bajo la barbilla-lo que en el cuadro de Ingres procede claramente de la influencia del daguerrotipo- pero la expresividad de la modelo es mayor, y el tratamiento lumínico del fondo, revela el conocimiento que tenía nuestro artista de los pintores españoles de siglos anteriores.

[187] Barón Thaidigsmann, F.J. *Catálogo de la Exposición de Pintura Asturiana del siglo XIX*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias. 2007.pp. 15-17.

Lám. 75: *Retrato de la condesa de Vilches.* Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 126x89cm. 1853. Madrid. Museo del Prado. Madrid

Lám. 76: *Portrait de la comtesse de Haussonville.* J.A. Dominique Ingres. 1845. 131,8x91cm. The Frick Collection. New York.

Según especialistas, como José Luis Díez García, director de las Colecciones Reales, la década de los cincuenta, es la más brillante y fecunda de Federico de Madrazo. En 1855 está fechado el *retrato de la marquesa de Montelo*, María de los Dolores Aldama y Alfonso. Fue pintado en París, cuando el artista acudió a la Exposición Universal de ese año, a la que presentó varias obras[188].

De 1855 es también el retrato de la poetisa *Carolina Coronado* y de 1857 el de *Gertudis Gómez de Avellaneda*. En 1854 comenzó el espléndido retrato de cuerpo entero del *General Evaristo Fernández San Miguel*, I Duque de San Miguel, que terminó en 1856. En su realización intervino su discípulo, Juan Barroeta y Anguisolea, aunque con la supervisión del maestro[189]. Es, a juicio de los expertos, quizás el mejor retrato de aparato realizado en toda su carrera[190], estableciendo con él unos esquemas compositivos que se mantendrán vigentes a lo largo del siglo.

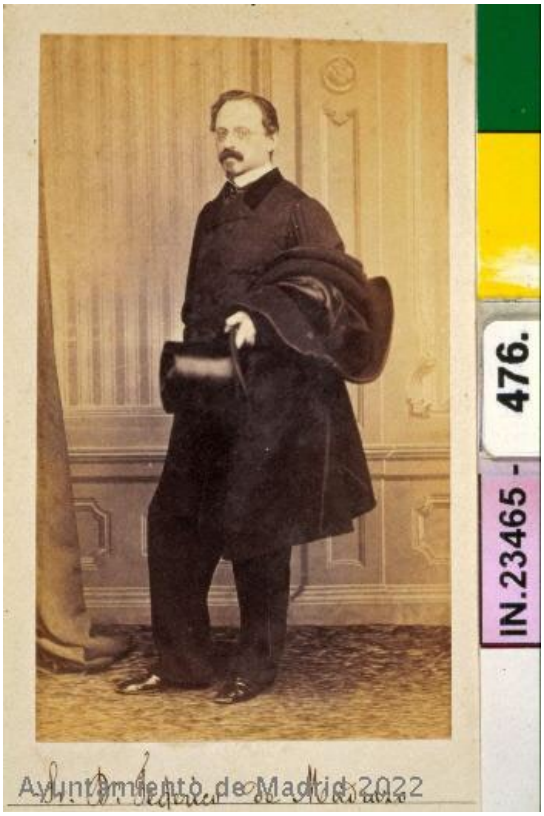
Para hacer este tipo de retratos de cuerpo entero, de personalidades, utilizaba siempre las mismas recetas inspiradas en modelos fotográficos, en los que el modelo tiene una mano apoyada en una mesa o en un velador.

Mayor libertad compositiva se manifiesta cuando pinta a personas allegadas o familiares: El triple retrato de sus hijos, Luisa, Rosa y Raimundo de Madrazo, en 1845, que recuerda tipos ingleses, o los retratos individuales de estos, en diversos formatos, y de su esposa Luisa Garreta, a la que retrató en múltiples ocasiones.

[188] Museo del Prado 200 años. *María Dolores Aldama, Marquesa de Montelo. Federico de Madrazo y Kuntz*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-dolores-aldama-marquesa-de-montelo/c3a4a1a6-e20b-4765-9e57-44e0a1bb0b16 [Consultado el 18 de mayo de 2022]

[189] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-general-evaristo-fernandez-san-miguel-i-duque/c9dcf9d9-7754-43f9-9b80-c71398cd0483

[190] Díez García, J.L. (dir.) *Federico de Madrazo … Op. cit.* p. 251.




Lam. 77: *Federico de Madrazo.* Jean Laurent. Fotografía a la albumina. Carte de visite. 9,2x5,5cm. Ca 1862. Museo Municipal de Madrid.

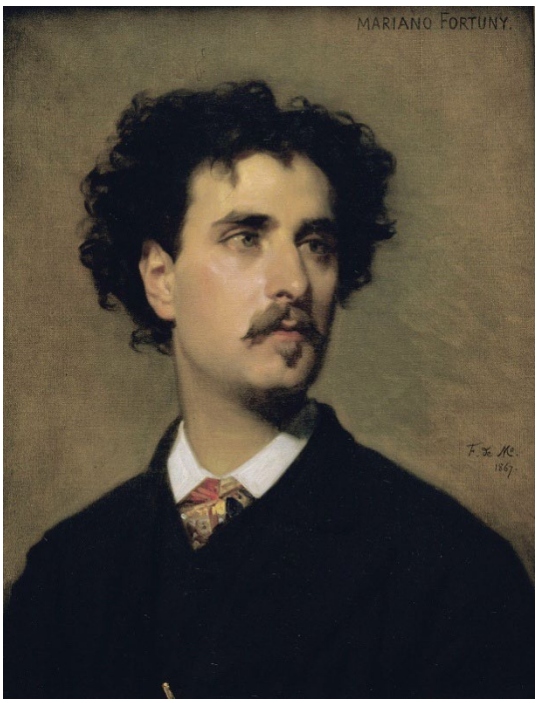
En la década de 1860 a 1870 cosechó grandes éxitos. En 1860 fue nombrado director del Museo del Prado siendo destituido en 1868 a causa de la Revolución y el derrocamiento de Isabel II. Fue restituido en su cargo en 1881, manteniéndose en el mismo hasta su fallecimiento en 1894.

Compatibilizaba estas tareas con el trabajo en su taller, cumplimentando sus numerosos encargos. En la década de 1860 a 1870 realizó algunos de sus retratos de amigos o conocidos. Destaca el del pintor *Carlos de Haes* inspirado en una fotografía de Laurent.

Lám. 78: *El pintor Carlos de Haes.* Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 52,50x43,50 cm. 1867. Museo del Prado. Madrid

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1867 realizó también el retrato de su querido yerno Mariano Fortuny, con quien tuvo una relación de estrecha amistad, incluso paternal, hasta su temprana muerte.




Lám. 79: *Retrato de Mariano Fortuny.* Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 54x42,5 cm. 1867 Museu Nacional D'Art de Catalunya.

Lám. 80: *Retrato de Mariano Fortuny Marsal.* Fotografía a la albúmina. 9,2x5,5cm. Ca 1866. Roma. Nº cat. Hf00847. Museo Nacional del Prado.

Este retrato, de un juvenil Fortuny, está inspirado directamente en una fotografía del pintor y fotógrafo romano Filippo Belli, activo en Roma desde 1858, y muy popular por realizar estudios, generalmente de tipo costumbrista o paisajístico (*sogetti dal vero*), para que sirviesen de inspiración a los artistas[191] . En este retrato de busto, como en otros de familiares y amigos de esta época, se centra en la fisonomía y la expresión del modelo, huyendo de todos los elementos superfluos y destacando la cabeza del retratado sobre un fondo neutro con un efecto aéreo, que, según algunos historiadores, recuerda a Velázquez.

Del mismo tipo son los retratos de sus amigos y discípulos *Eduardo Rosales* (1867), *Cosme Algarra* (1870) y otros.

Asumió un papel importante en la construcción de nuevo edificio de Bibliotecas y Museos y, en 1868, le fue otorgada la Gran Cruz de Isabel la Católica. El estallido de la Revolución, ese mismo año, con la consiguiente derrocación de la soberana, y la supresión de la monarquía, desencadenó también su declive. En su correspondencia con su hijo Raimundo, se pone de manifiesto su temor por el futuro, ante lo incierto de la situación. Se queja de trato injusto por parte de los nuevos gobernantes, algunos de los cuales antiguos amigos suyos, que le vinculan a la figura de la reina Isabel II y a la Casa Real, aunque él dice también en su correspondencia, que los monarcas se fueron debiéndole el pago de varios retratos y varios meses de sueldo, como director del Museo del Prado[192].

[191] Filippo Belli. Instituto per il Catalogo e la Documentazione. SAGID-View Photographers.http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=photographers/view&id=20 [Consultado el 29 de abril de 2020]

[192] Madrazo, F. de. *Carta a Raimundo de Madrazo* desde Madrid. 2 de octubre de 1868…*Op. cit.* p. 670.

> "Ya sabéis por los periódicos lo ocurrido por acá, es decir, lo sabréis como se puede saber por los periódicos. La verdad, es que se verificó la revolución que hace tiempo estaba hecha en el orden moral. Se derrocó el trono y la dinastía, y sin ser profeta creo que puede asegurarse que se hundió esta para siempre. No sé, ni nadie puede saberlo, lo que sucederá; pero lo que si es cierto es que un cambio tan radical no se lleva a efecto sin grandes trastornos y desgracias y me hiela la sangre el pensar en los centenares, en los millares de infelices, que van a quedar sin pan; y lo peor es que nosotros, que tan poco hemos debido a esa familia (porque verdaderamente se han portado muy mal) lo vamos a pagar en grande. Por de pronto Eugenio y Perico se quedarán sin sus destinos y yo sin sueldo de la Casa Real. En cuanto al que tengo como profesor de la Escuela no sé en lo que vendrá a parar, porque no soy de aquellos que se hacen ilusiones y creen lo que desean. Todo esto aparte de haberse largado esos Sres. debiéndome ¡más de 40 mil reales con que yo contaba! En fin, desgracia y calamidades. Añade a esto el estado de penuria del pobre Fernando y de otros, y de otros más y comprenderás los inmensos sacrificios que he hecho y seguiré haciendo hasta donde me sea posible".

Pasó estrecheces económicas durante un tiempo, lo que le obligó a vender parte de su colección particular, pero en 1874, reinició un periodo de bonanza económica y social, y de bienestar personal. En ese año fue nombrado consejero de Instrucción Pública. Con la subida al trono de Alfonso XII, volvió a ser pintor de corte. Fue elegido Senador del Reino, en 1877, 1886 y 1891.

De estos años son algunos de sus mejores retratos, donde se ve claramente que utilizó la fotografía como punto de referencia. Un ejemplo muy claro es el retrato póstumo que realizó en 1886, al finado rey *Alfonso XII*[193].

Este retrato, que se conserva en el Museo del Prado, fue realizado en 1886, un año más tarde de la muerte del monarca, basándose en una fotografía tomada en el estudio madrileño de Pedro Martínez de Hebert.

Representa al monarca a la edad de veintiocho años aproximadamente, en uno de los salones del Palacio Real, con uniforme de gala de capitán general, y luciendo varias condecoraciones, entre ellas la gran cruz laureada, la banda de la Orden militar de San Fernando y el Toisón de oro.

Porta fajín, sable, y sobre la mesa de la izquierda descansan, el bastón de mando y el gorro con plumas del uniforme. La cuidada ambientación, reproduciendo uno de los salones del Palacio Real, proporciona un efecto de profundidad, creando una perspectiva de fondo, y ampliando el espacio, tomando como referencia la magnífica alfombra de colores. También la composición nos resulta moderna y novedosa, al acotar el espacio de una forma que parece espontánea, sin tomar una panorámica general de la habitación.

La fidelidad a los detalles es una constante en la obra de Federico de Madrazo, seguramente se consiguió basándose en fotografías -al tratarse de un retrato póstumo- reproduzco una tomada por Martínez de Hebert, aunque existen otras similares tomadas por otros fotógrafos.

Madrazo sustituyó el forillo de fondo por un salón del Palacio Real, y la luz dirigida del foco del fotógrafo por una luz ambiental con zonas de claroscuro que favorece la profundidad del cuadro, y la perfecta integración de la figura en el ambiente. Además, colocó en la habitación una serie de símbolos de poder (como el león, que apoya sus patas en esferas), de forma que una fotografía de carácter solemne se convirtió en un auténtico retrato *de Aparato*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[193] Castro Fernández, C. *Pintura y Fotografía en el siglo XIX... Op. cit.* p. 101.

Lam. 81: *Retrato de Alfonso XII.* Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo.248x160 cm.1886. Museo del Prado. Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 82: *Alfonso XII*. Hebert. Fotografía a la albúmina.27,2x19,3cm. Biblioteca Nacional de España. Fotografía cedida por dicha entidad.

Hasta su fallecimiento, el 10 de junio de 1894, siguió pintando y desempeñando cargos públicos.

## Luis de Madrazo y Kuntz

Nació en Madrid el 27 de febrero de 1825 y falleció también en Madrid el 9 de febrero de 1897. Fue hijo del pintor José de Madrazo, y de su esposa Isabel Kuntz, y hermano del pintor Federico de Madrazo.

Al igual que su hermano Inicialmente se formó en el taller de su padre, pasando luego a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Allí se relacionó con otros compañeros formados en su mismo círculo artístico familiar, con los que luego coincidiría en algunos de sus viajes, Exposiciones de Bellas Artes Nacionales e internacionales, etc., Carlos Esquivel, Dionisio Fierros y Manuel Castellano

Luis de Madrazo fue un buen pintor y un dibujante notable, cuya trayectoria estuvo oscurecida por las fulgurantes carreras de su hermano Federico, su sobrino Raimundo, o su cuñado Mariano Fortuny.

Además, desempeñó otras actividades en las que realizó una labor importante, como fue la docencia en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, desde 1857 como ayudante, y a partir de 1880 como catedrático. El 29 de mayo de 1891 fue nombrado director de la misma, siendo notables los avances y progresos conseguidos durante su gestión.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 83: *Luis de Madrazo y Kuntz.* Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. Ca.1856.

En 1845 comenzó a colaborar como ilustrador en la revista *El Semanario Pintoresco* y, hacia 1847, realizó su primer cuadro de historia importante, un retrato de "Isabel la Católica" para la *Serie Cronológica de los Reyes de España,* encargada ese mismo año por los monarcas españoles a su padre, José de Madrazo. Y más tarde realizará *D. Pelayo* basándose para su realización en dibujos anteriores de su hermano Federico. Como su hermano, en 1848 se fue a Roma para ampliar su formación artística tras obtener una de las pensiones que otorgaba el Estado para la ampliación de estudios. Para hacerse merecedor de esta pensión realizó la obra *Tobías devolviendo la vista a su padre* dentro de la línea historicista que tanto gustaba a José de Madrazo. En Roma estudió en la Academia Nacional de San Lucas y entró en contacto con los pintores de la corriente nazarena, (especialmente con Friedrich Overbeck, amigo de su hermano Federico) e influido por ellos pintó el *Entierro de Santa Cecilia en las catacumbas de Roma*, muy elogiado por la crítica italiana, y por los artistas españoles que se encontraban en la Ciudad Eterna. Es un lienzo del que emana gran dramatismo y religiosidad. El artista lo expuso más tarde de forma oficial en España.

Para ampliar su formación, viajó por varios países europeos, como Bélgica, Alemania, y Francia, y en 1853 se reunió con su hermano Federico y su sobrino Raimundo en Bayona. De allí pasaron a París, donde tomó contacto con amigos de su padre, como los pintores Ingres, Dauzats o Lameyer, y con el barón Taylor. Allí permaneció durante dos años, relacionándose también con la colonia española de la que también formaban parte su hermana Carlota y su marido, el intelectual y escritor Eugenio de Ochoa. En 1855 recibió el premio en pintura de historia en la Exposición Nacional de París, regresando a España a finales de diciembre del mismo año.

Lám. 84: *Entierro de Santa Cecilia en las Catacumbas de Roma*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina sobre el cuadro de Luis de Madrazo del mismo nombre. 29x23,30cm. Ca. 1872. Museo del Prado. Madrid.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada en Madrid en 1856, recibió una primera medalla por su cuadro *Don Pelayo en Covadonga* que pertenece al Museo del Prado y se encuentra actualmente como depósito en la Basílica de Covadonga.

Posiblemente en 1857, realizó el espléndido retrato de su padre, basado en una fotografía que le hizo en ese mismo año José Martínez Sánchez. Este retrato es una de las pruebas más tempranas del uso de dicha técnica por un miembro del círculo artístico de los Madrazo.

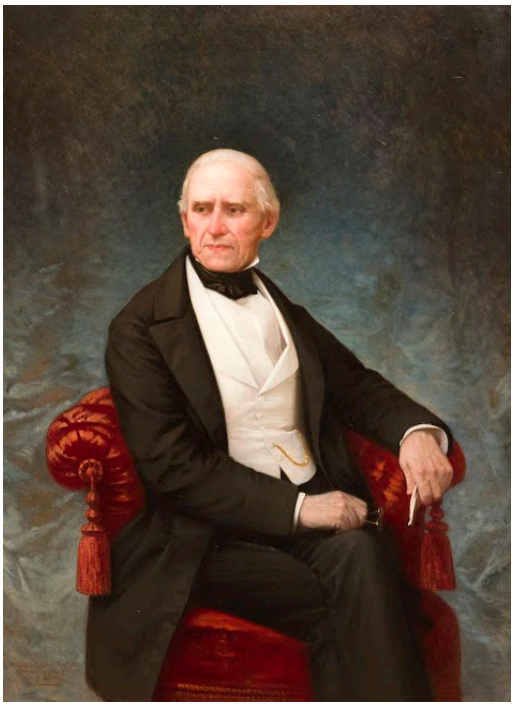
El autor se ciñe completamente a la imagen fotográfica, dando un porte más elegante, y un mayor aspecto de jovialidad al modelo. El entorno también se suaviza y embellece en el cuadro, por la policromía. El autor es fiel a los detalles, pintando los elementos del estudio de Martínez Sánchez, con total rigurosidad: El sillón tapizado en rojo y el telón de fondo con los mismos pliegues y arrugas que aparece en la fotografía. Luis de Madrazo no intenta ocultar la base fotográfica de su retrato, muy al contrario, pienso que se siente orgulloso de la misma pues la pose, con el cuerpo ligeramente ladeado, y la cabeza girada al lado contrario, para crear cierto efecto de movimiento y tensión, es típica de Martínez Sánchez. Este ejemplar en concreto, hoy propiedad del Museo del Prado pertenecía a la Colección Madrazo.

En 1862 presentó a la Exposición Nacional, en Madrid, celebrada en la Nueva Casa de la Moneda el 10 de octubre *seis retratos*, tres masculinos, y tres femeninos[194], titulados con las

[194] *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, abierta en la Nueva Casa de La Moneda*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.1862. p. 31.

iniciales de los retratados, como se hacía habitualmente, para proteger la privacidad del modelo. El titulado con las iniciales *D.L.S*, según aparece en la serie fotográfica que Laurent publicó en 1863, recogiendo los principales artistas y las obras premiadas en dicha exposición[195], es, según recientes investigaciones[196], un retrato de su amigo, el también pintor Leopoldo Sánchez del Bierzo[197], y fue realizado tomando por base una fotografía del propio Laurent. Catalogado erróneamente como un retrato de Luis de Madrazo, las iniciales de la fotografía de Laurent avalan esta hipótesis. Si el cuadro fue expuesto en 1862, es posible que la fotografía fuese del mismo año, o algo anterior, lo cual corrobora el hecho de que esta técnica fue utilizada por él frecuentemente.

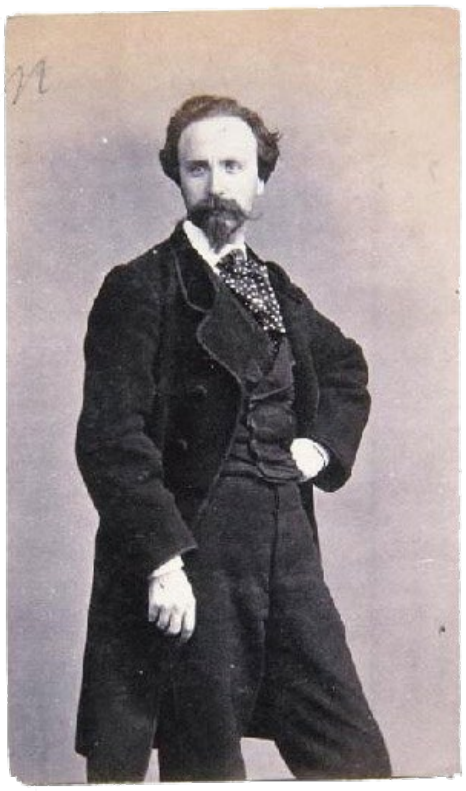
Lám. 85: *José de Madrazo*. José Martínez Sánchez. Fotografía a la albúmina. 25x19,20 cm. Ca.1857. Museo del Prado. Fotografía cedida por dicha entidad.



Lám. 86: *Retrato de José de Madrazo*. Luis de Madrazo. Óleo sobre lienzo. Ca 1857.Colección Madrazo. Comunidad de Madrid.

Existe además documentación que avala este punto. En la Colección *Daza Campos*, que se compone de cuadros, fotografías, diversas obras de arte y documentos de la familia Madrazo, se describe con exactitud el retrato de Leopoldo Sánchez del Bierzo, añadiendo que está firmado por Luis de Madrazo. En el cuadro hay una total fidelidad a la fotografía, excepto algunos elementos, como la capa, o la mano izquierda, que sostiene los guantes. El pintor sigue la moda romántica, destacando la figura sobre un fondo oscuro, y dotando al modelo de un porte aristocrático y una elegancia mayor que en la fotografía[198].

[195]Tuda Rodríguez, I. *Laurent en el Museo Municipal de Madrid.* T.I. Artistas Plásticos. Madrid: Ed Museo Municipal de Madrid. Madrid.2005. p. 208.
[196]Cano E., *Nuevas identificaciones en la colección de Madrazo*.Motstv.blogspot.com. [Consultado el 9de Junio de 2018].
[197]Leopoldo Sánchez del Bierzo (Leopoldo Sánchez Díaz). Villafranca del Bierzo 1830-1900. Fue discípulo de Federico de Madrazo, y gran amigo de Luis de Madrazo.
[198]Esta obra obtuvo una medalla de segunda clase. En esta exposición actuaba como miembro del jurado su hermano Federico. Considerándose Luis merecedor de un mayor galardón y decepcionado por este resultado, resolvió no volver a presentarse a ningún certamen público.VV.AA. *El mundo de los Madrazo*. Catálogo exposición. Madrid: Comunidad de Madrid. 2007. p. 200.



Lám. 87: *Leopoldo Sánchez del Bierzo.* Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte-de-visite*.10x6cm. Ca 1862. Colección Madrazo. Comunidad de Madrid.

Lám. 88: *Retrato de D.L.S.* Luis de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 132,3x103,9cm. 1862. Comunidad de Madrid.

Durante su trayectoria artística destacó sobre todo como retratista, género para el que tenía magníficas dotes, al igual que el resto de los pintores de su familia. Entre sus retratos más destacados figura el del actor *Julián Romea,* en el papel de *Sullivan*, de Melesbille (Litografiado más tarde por Leon Nöel en la Casa Lemercier de París).

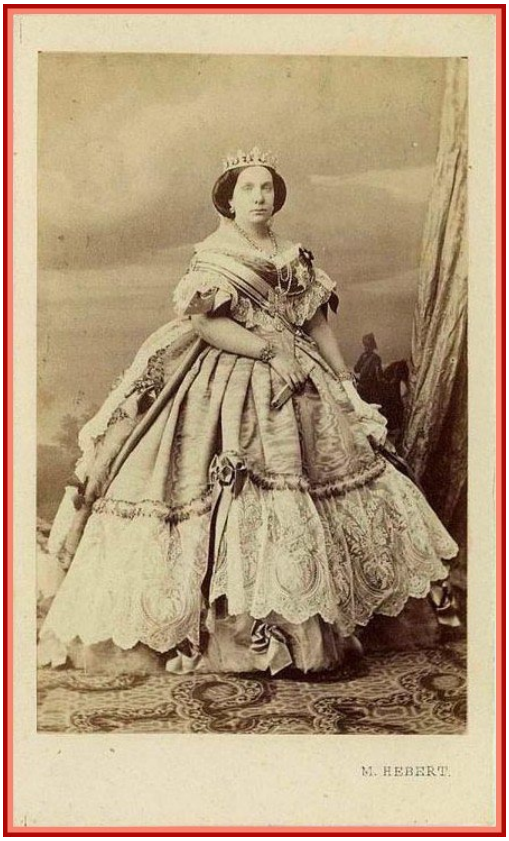
En 1860 hizo uno de los retratos más bellos de la que sería su esposa, *Luisa de Madrazo*. Por esta época también ejecutó varios retratos de miembros de la familia real, sobre todo de la reina Isabel II, para los cuales se basó, presumiblemente, en fotografías de Jean Laurent, y de Pedro Martínez de Hebert[199].

Uno de los más conocidos es el retrato de aparato de la reina, propiedad de la Universidad de Granada y fechado en 1863. Se representa a la soberana con un traje de corte de raso azul, tocada con una corona, y portando el cetro en la mano derecha. Se adorna con numerosas joyas, entre ellas un gran collar, y un brazalete en el que se representa la imagen de su esposo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[199]Real Academia de la Historia. https://dbe.rah.es/biografias /83257/ [Consultado el 23 de abril de 2021]

Lám. 89: *Reina Isabel II*. Luis de Madrazo y Kuntz. Óleo sobre lienzo. 246x170cm. 1863. Universidad de Granada.




Lám. 90: *Isabel II*. Martínez de Hebert. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Ca 1862. Colección particular.

A su lado izquierdo, sobre una mesa cubierta con un tapiz de terciopelo rojo, y sobre un almohadón del mismo color y material, descansa como símbolo otra corona real. El fondo es un salón palaciego en el que se abre una ventana, que da al Patio de los Leones.

El retrato, de gran carga simbólica, fue encargado por la reina Isabel II a Luis de Madrazo en 1862, para regalarlo a la Universidad de Granada en recuerdo de la visita realizada a esta en el mismo año. Esta institución le hizo a la Reina una serie de regalos, como la corona que descansa en el almohadón, copia de la de Isabel la Católica.

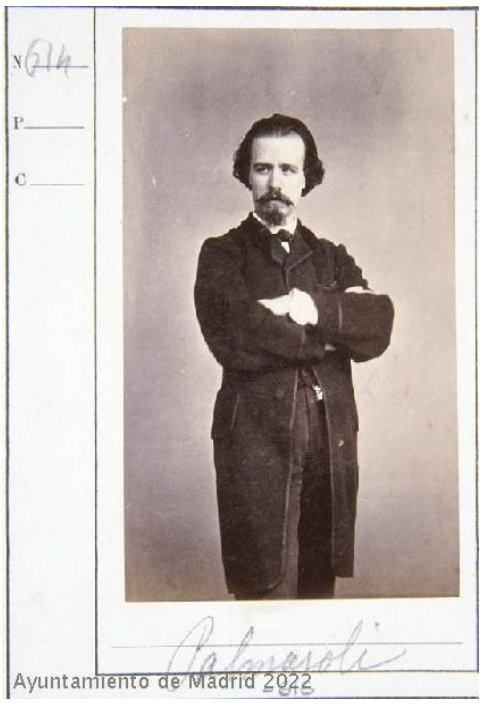
La fotografía de Martínez de Hebert, por supuesto, no coincide en los detalles, pero sí la actitud general, el empaque, el peinado, y la fisonomía, aunque en el cuadro se ha embellecido el rostro de la reina y se ha dado mayor esbeltez a su figura.

Hacia 1866-67 pintó el retrato del pintor Vicente Palmaroli, discípulo y amigo de su hermano Federico, que obtuvo una medalla en la Exposición Nacional de 1862 que le negaron a él en contra de la opinión general[200]. Este retrato del pintor Palmaroli, con el que los Madrazo mantenían antigua amistad, sirvió para limar asperezas entre los dos.

[200]Sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y su fortuna crítica es de referencia el libro de Bernardino de Pantorba: *Historia y crítica de las Exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Ediciones Alcor, 1948. Del mismo autor *Un siglo de arte español (1856-1956)*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1955.

Lám. 91: *El pintor Vicente Palmaroli*. Luis de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 53, 5x42cm. 1866-1867.Museo del Prado. Madrid.

Existe cierto paralelismo entre este retrato y fotografías de Palmaroli realizadas por Jean Laurent en 1862, con motivo de la Exposición Nacional, como esta conservada en el Museo de Historia de Madrid[201]. Aunque el cuadro de Luis de Madrazo fue pintado cuatro o cinco años más tarde, tiene cierta similitud con ellas en algunos aspectos, como por ejemplo la pose del retratado. Si embargo el rostro en el cuadro se ve más redondeado, presentando un aspecto menos juvenil.




Lám. 92: *Vicente Palmaroli*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 9,20x5,50cm. 1862. Museo Municipal de Madrid.

[201]Estas fotografías fueron publicadas por el Museo Municipal de Madrid (Museo de Historia). Nájera Colino, P. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid: Retratos. Tomo I: artistas plásticos*. Madrid: Museo Municipal de Madrid. 2005. p. 214.

En 1870 realizó uno de sus retratos más célebres, el del *General Prim y Prats* (Marqués de Castillejos y Conde de Reus) Fue realizado probablemente inspirándose en las fotografías realizadas por Jean Laurent, entre 1865-1870, y más tarde comercializadas también por otros fotógrafos, como Gaultier o Napoleón.

Lám. 93: *Juan Prim y Prats, Marqués de los Castillejos.* Luis de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 100x75cm. Senado de España.1970

Lám. 94: *D. Juan Prim*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm.Ca 1865-1870.Biblioteca digital Memoria de Madrid.

Destaca en el cuadro el gran realismo y la captación fiel de la fisonomía y el carácter enérgico del retratado. Aunque la crítica le achacó la mala postura y desproporción de los brazos (parte de la anatomía muy difícil de realizar para un artista), la figura de Prim, destacando con fuerza contra el fondo y su mirada penetrante, hacen de este lienzo una obra muy atractiva.

Hasta su muerte siguió pintando con gran realismo, inspirándose en fotografías. Aunque en el aspecto formal su pintura evolucionó hacia una paleta más amplia y una pincelada más suelta, siguió fiel a las pautas adquiridas durante su trayectoria. Siendo prueba de ello alguno de sus últimos trabajos.

Este retrato de su hermano Federico, que vemos a continuación, fue realizado en 1885, posiblemente tomando como punto de partida también una fotografía. En el cuadro se prescinde de todo lo accesorio, representándose un fondo de color verde, casi uniforme, iluminándose el lado izquierdo más ligeramente. El artista se centra en la fisonomía y actitud del modelo, captando en su rostro la melancolía que, debido a su estado de salud y a sus problemas familiares, le dominaba en sus últimos años.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 95: *Federico de Madrazo*. Luis de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 135x92cm. 1885. Colección Madrazo. Comunidad de Madrid.

Lám. 96: *Federico de Madrazo en su estudio*. Autor desconocido. Fotografía al colodión. 23,90x18,10 cm. Ca 1885. Colección Madrazo. Museo del Prado. Madrid.

El mismo realismo vemos en su autorretrato, realizado hacia 1886, una de sus últimas obras.

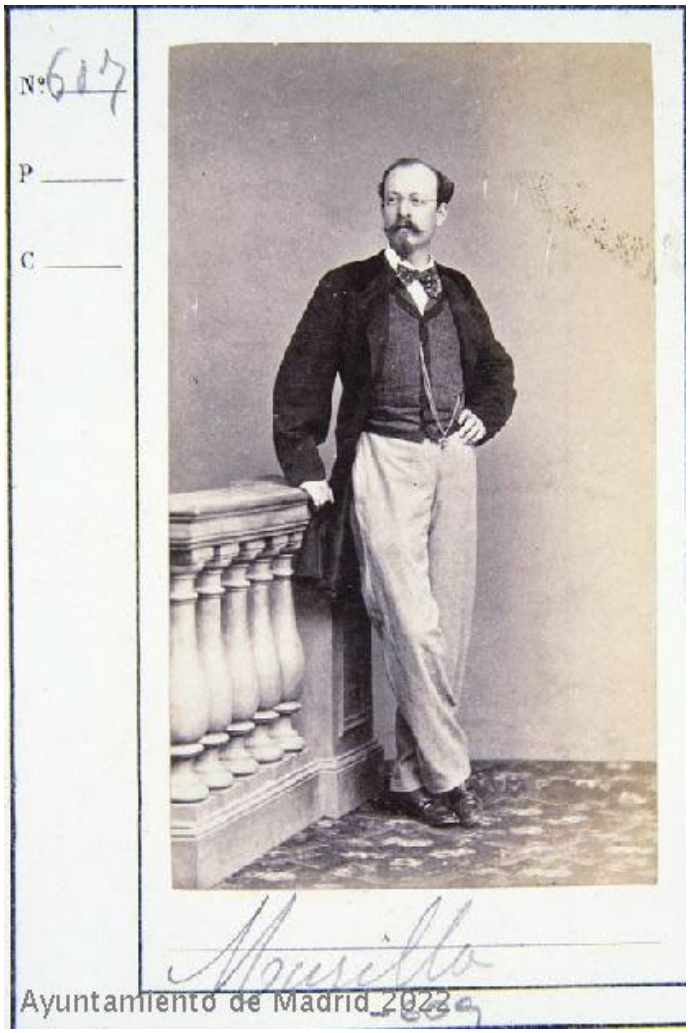
Lám. 97: *Autorretrato*. Luis de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 1896-1897. Colección Madrazo. Comunidad de Madrid.

Lám. 98: *Luis de Madrazo y Kuntz*. Fotografía. Ca 1896. Comunidad de Madrid.

También brilló en el campo de la escultura, destacando entre sus obras el *Retrato de la vizcondesa de Jorbalán*.

Falleció en Madrid, en su domicilio, el 9 de febrero de 1897.

## II.3 Otros pintores del círculo de Madrazo. Producción y relación con la fotografía



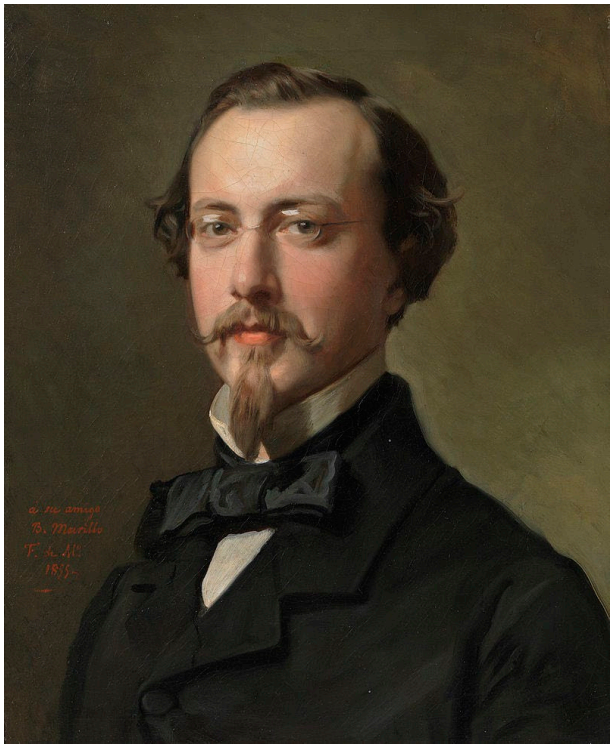

Lám. 99: *Benito Soriano Murillo*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Ant. a 1863 (figura en los *Catálogos* de Laurent). Museo Municipal de Madrid.

Uno de los discípulos preferidos de Federico Madrazo, con el que mantuvo una relación de amistad fue Benito Soriano Murillo, nacido en Mallorca en 1827.

Estuvo unido al círculo de Federico de Madrazo desde su llegada a Madrid-prueba de ello es el retrato de busto pintado por Federico en 1855, cuando Soriano tenía 28 años, y dedicado: "A mi amigo B. Soriano"-. Protegido por el Duque de San Lorenzo estudió en Roma, en la Academia de San Lucas, y en París, bajo la dirección de Michel Dumas, siendo compañero de Luis de Madrazo.

Federico de Madrazo en sus memorias lo mencionó muchas veces, haciendo gala del cariño que le profesaba. En varias cartas que escribió a su hermano Luis a París, le mandó "memorias", noticias de sus familiares, aconsejándole sobre algún cuadro que estaba pintando. Además, aparece al lado del pintor y otros miembros de su familia en varias fotografías, que reproduciré más adelante.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 100: *Benito Soriano Murillo*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo.54x45,5cm. 1855. Museo del Prado.

Lám. 101: *Witerico*. Benito Soriano. Óleo sobre lienzo.224x 140cm. Ca 1859, Museo del Prado. Madrid. Imagen cedida por dicha entidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hacia 1859 realizó el cuadro *Witerico*, representando para la *Serie Cronológica de los Reyes de España,* que presenta las mismas características que el resto de los cuadros de esta serie, centrándose en la persona del rey godo, que ocupa prácticamente toda la altura del lienzo, y reduciendo el paisaje a una sencilla ambientación.

Asiduo concurrente a las Exposiciones Nacionales, se presentó en 1856 y obtuvo una medalla de segunda clase por su cuadro *El suspiro del moro*. Este cuadro, de gran tamaño, fue adquirido al autor para el museo de la Trinidad. En 1858 Soriano se presentó de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes, recibiendo una mención honorífica por el retrato del *Duque de San Lorenzo*. En 1860 recibió una mención honorífica por su cuadro *Una noche en Posilipo (Nápoles),* que fue adquirido por el Gobierno para el Museo de la Trinidad (Museo de Pintura y Escultura). Acudió también a la de 1862, donde recibió una mención de honor. Ese año, se casó con Manuela Barroeta Aldamar González de Echávarri, con este motivo Federico de Madrazo le hizo un retrato[202]: "Murillo se casa pronto, creo que este mes, le estoy haciendo su retrato, bastante grande y ayer cuando lo estaba casi acabando se cayó al suelo y se hizo un siete ¡descomunal! No sé cómo se podrá arreglar medianamente (…)"

Destacó como retratista, pintor de género, e ilustrador y por su relación con Federico de Madrazo, copió algunos de sus retratos de corte, inspirados también en fotografías[203].

Lam. 102: *Isabel II.* Benito Soriano. Óleo sobre lienzo. 224x163cm. Ca 1860. Colección Banco de España. Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 103: *La Reina Isabel II*. F Hardman, Thespanishcampaing in Morocco, Patrimonio Nacional, *Inv. nº 10213613*. Colecciones Reales. Fotografía cedida por Patrimonio Nacional.

En este caso se trata de un retrato de aparato de la reina Isabel II, donde se la representa con el cetro y la corona, atributos de su reinado. Su vestido blanco, lleva bordados en oro y plata, el castillo y el león rampante, emblemas de Castilla y León, ostentados por la Reina Católica en sus estandartes.

[202] Madrazo, F. de *"Cartas a Raimundo de Madrazo nº 253. 11 de abril de 1862"*. *Epistolario.* Tomo II. Ed Madrid: Museo del Prado.1994. p. 593.
[203] Castro Fernández, C. *Pintura y Fotografía en el siglo XIX... Op. cit.* p.87.

Aunque Laurent tomó fotos parecidas de la soberana, esta es del periodista inglés Frederick Hardman, corresponsal de *The Times*, que informó sobre la campaña de Marruecos. En su libro *The spanish campaing in Morocco,* incluye 21 fotografías a la albúmina en tamaño *carte de visite*[204].

También desempeñó una importante labor docente. Desde 1858 fue profesor en la Academia de San Fernando, primero de Dibujo y de Figura y, más tarde, catedrático de Anatomía Pictórica. En 1880, fue elegido académico de la misma.

Además, tuvo un importante papel en la vida cultural y artística del país, participando como jurado en diversos certámenes, y comisiones artísticas. Su vida siempre estuvo ligada a la de su maestro Federico de Madrazo. En 1865 fue nombrado subdirector del Museo de la Trinidad, coincidiendo con la etapa de dirección del Museo del Prado por Federico de Madrazo y ambos fueron cesados/reincorporados en paralelo a la monarquía.

Académico de San Fernando, galardonado con la Orden de Carlos III. Falleció en Madrid el 2 de abril de 1891.

**Vicente Palmaroli** también fue un discípulo destacado de Madrazo. Nació el 5 de septiembre de 1834 en Zarzalejo (Madrid) y falleció el 25 de enero de 1896 en la capital. Su padre fue el litógrafo italiano Gaetano Palmaroli que trabajó en el Real Establecimiento de Litografía, a las órdenes de José de Madrazo, que le enseñó a pintar y litografiar.

Lám. 104: *Vicente Palmaroli*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite.* 19x6cm. Ant. a 1863 (Incluida por Laurent en el *Catálogo de* 1863.

[204] Utrera Gómez, R. *Libros ilustrados con fotografías originales de la Real Biblioteca-Patrimonio Nacional*. Madrid. 2007. p. 62.

En 1841 la familia Palmaroli se va a Italia, estableciéndose en Fermo (ciudad natal del padre), donde comenzó a adquirir sus primeros conocimientos de dibujo y el arte de la litografía en el taller del progenitor, permaneciendo allí hasta 1848, en que todos regresaron a España[205].

Completó su formación en la Real Academia de San Fernando, de la mano de José de Madrazo, siendo discípulo del padre y de Federico. En la Academia de San Fernando coincidió, entre otros pintores, con Eduardo Rosales con quien trabó amistad.

Protegido por el Rey consorte, Don Francisco de Asís, en 1853, tras el fallecimiento de su padre, le sucedió en la plaza de litógrafo del Museo, apoyado también por José y Federico de Madrazo, con los que tuvo, a lo largo de los años, una relación casi familiar. Copió incluso por encargo algunos de los retratos de Isabel II, realizados por Federico de Madrazo.

En agosto de 1857, con sus ingresos de su trabajo como litógrafo, y con una pensión proporcionada por D. Francisco de Asís, se fue a Roma a ampliar sus estudios, acompañado de sus condiscípulos, el citado Rosales y Luis Álvarez Catalá. Allí tal y como señalan Carlos González López y Montse Martí Ayxelá, los tres alquilaron un estudio en la Vía della Purificazione, fueron a clases a la Academia Chigi, y acudieron a las reuniones con otros compañeros españoles, en el café *Greco*[206].

Regresó a España en 1862, y presentó dos obras realizadas en Italia, a la Exposición Nacional de 1862: *Santiago, Santa Isabel, San Francisco y San Pío V -patronos de España-, de SS.MM, y de S.S Pío IX (padrino de su Alteza Real el Príncipe de Asturias), interceden con San Ildefonso, arzobispo de Toledo y santo tutelar del príncipe, para que lo bendiga y guie)*. Este cuadro había sido encargado por sus majestades los Reyes de España y también se le conoce como *Los Cinco Santos*, o *Sacra Conversazione,* y, *Una campesina de las inmediaciones de Nápoles, llamada Pascuccia*.

Lám. 105: *Vicente Palmaroli*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite.* 19x6cm. Ant. a 1863 (Incluida por Laurent en el *Catálogo de* 1863.

[205]Pérez Morandeira, R. *Vicente Palmaroli*. Colección Arte y Artista. Madrid: Instituto Diego Velázquez. CSIC. 1971.
[206]Real Academia de la Historia *Vicente Palmaroli González*. https://dbe.rah.es/biografias/7879/vicente-palmaroli-gonzalez. [Consultado el 19 de marzo de 2018]

Por el primero consiguió una medalla de segunda clase, y por el segundo, una de primera clase. A pesar de la opinión favorable de Federico de Madrazo, que escribió a su hijo Raimundo: "Entre los cuadros mejores, descuellan, el de Palmaroli, y los de Sans, Vera (Alejo)"[207].

Estas dos obras muestran las dos corrientes artísticas influidas por las corrientes de moda en Italia: El cuadro religioso, y el cuadro de género. Sin embargo, en el caso de *Pascuccia*, presentado en la sección de retratos, hubo cierta polémica, "muchos críticos veían en ella más bien un cuadro de género (tipo popular o vida campesina). Muy pronto renunció Palmaroli al premio"[208].

Gustavo Adolfo Bécquer, amigo de muchos pintores del círculo de Federico de Madrazo fue el autor de muchas de las críticas artísticas que aparecieron publicadas en *El Contemporáneo* con motivo de la Exposición Nacional de 1862. Aunque sin firmar, como reseñan Pageard y Dionisio Gamallo Fierros, este último historiador especialista en Bécquer y nieto del pintor Dionisio Fierros, su estilo es inconfundible[209]. Con respecto al cuadro *Sacra Conversazione*, el crítico de *El Contemporáneo* viene a decir que, aunque el cuadro es correcto, de dibujo, color, etc., falla en la composición, y no transmite el ideario espiritual que debería.

Con todo, estos galardones sirvieron para abrirle al artista muchas puertas, y ponerle en contacto con el mundo de la intelectualidad y aristocracia madrileña.

Lám. 106: *Los cinco santos, o Santiago, Santa Isabel, San Francisco y San Pío,* Óleo sobre lienzo. 325x225cm. Patrimonio Nacional. Real Convento de San Pascual. Aranjuez.

Lám. 107: *Los cinco santos, o Santiago, Santa Isabel, San Francisco y San Pío.* Jean Laurent, sobre cuadro de Vicente Palmaroli. Fotografía a la albúmina. 26,20x18,40cm. Ca 1862. Museo del Prado.

En 1863 volvió a Italia, residiendo alternativamente en Roma, Florencia y Nápoles. Regresó a Madrid, concurrió a la Exposición Nacional de 1866y fue galardonado con una primera medalla, por su cuadro *Sermón en la Capilla Sixtina*.

[207]Madrazo, F. de "Cartas a Raimundo de Madrazo nº259. 11 de octubre de 1862". ... *Op. cit.* 1994. p. 604.
[208]Pageard, R. *Gustavo Adolfo Bécquer. Críticas de Arte*. Madrid: El Museo Universal.1990. pp III.
[209]Gamallo Fierros, D. *Bécquer. Páginas abandonadas*. Madrid: Ed Valera.1948. pp. 215-220.

Lám. 108: *Sermón en la Capilla Sixtina*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina del cuadro original de Vicente Palmaroli. 23x36,40 cm. Ca 1875.Biblioteca Nacional de España.

Este cuadro, de grandes dimensiones figura actualmente en la pinacoteca de la entidad *Caja Duero Salamanca*. Pintado en Italia en 1865, es considerada una de sus mejores obras, por "la impecable verdad con que están interpretados los tapices, las pinturas, la perspectiva, y hasta el desentono del verde de la alfombra con los rojos de las vestiduras de los Cardenales"[210]. Esta misma obra fue premiada con una primera medalla un año más tarde, en la Exposición Universal de Paris de 1867.

Durante unos años recibió abundantes encargos en los que demostró su gran valía como retratista y algunos cuadros de historia. De 1870, fechado, se supone, poco después de su fallecimiento, es el *retrato mortuorio de Gustavo Adolfo Bécquer*, hoy conservado en el Museo del Romanticismo, y que por su cercano realismo (lejos de todo amaneramiento) y pincelada suelta, resulta innovador. En esta época realizó algunos retratos notables, como el del rey *Amadeo de Saboya, con uniforme de capitán general*, para el Ministerio de Fomento, o el de *Juan Eugenio Hartzenbusch*, para la galería de hombres ilustres del Ateneo científico y literario.

En 1872 fue nombrado académico de San Fernando. Pero un año después se instaló en París con su familia, donde gozó del ambiente artístico y aristocrático a la vez que mantuvo relación con importantes amistades españolas, entre ellas el ex rey consorte D. Francisco de Asís, el Duque de Fernán Núñez, D. Segismundo Moret, etc. Instalado en un lujosísimo estudio, fue también retratista de artistas célebres, como *Sarah Bernhardt* o *Madame Krauss*[211]. Realizó también cuadros de género que resultan de una gran viveza y elegancia.

Un poco cansado de la bulliciosa vida parisina, y apoyado por su amigo el duque de Fernán Núñez, consiguió la dirección de la Academia de Bellas Artes en Roma, ciudad a la que se trasladaría en 1883. Durante sus últimos años en Roma, cultiva especialmente la pintura religiosa, dando un giro hacia la pintura prerrafaelita y simbolista, buscando en sus cuadros la espiritualidad. En 1889, la Asociación Artística Internacional le nombró presidente, y en 1892 dejó su cargo al frente de la Academia en Roma

Regresó a España en 1893, donde fue nombrado secretario del Museo del Prado, y director más tarde, tras el fallecimiento de Federico de Madrazo.

Falleció el 25 enero de 1896. Fue condecorado con la cruz de Carlos III, la de Isabel la Católica, y la cruz de la Legión de Honor francesa.

[210] Pérez Morandeira, R. *Vicente Palmaroli…Op. cit*. p. 25.
[211] *La España moderna* "Palmaroli y su tiempo". Noviembre de 1897. p. 67.

**Manuel Blas Rodríguez Castellano de la Parra**, conocido artísticamente como Manuel Castellano, nació en Madrid el 3 de febrero de 1826, y murió en la misma ciudad el 3 de abril de 1880. Su figura ha sido poco estudiada, y su biografía presenta varias lagunas[212].

Lám. 109: *El pintor Manuel Castellano*. Dionisio Fierros.
Óleo sobre lienzo.52x43cm. 1865.Museo del Prado.

Perteneciente a una familia con inquietudes artísticas, cursó estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue compañero de Carlos Esquivel, Luis de Madrazo y Dionisio Fierros[213], con este último le uniría siempre una gran amistad, estarían muy unidos por sus gustos comunes por los espectáculos teatrales y el toreo, y con el que realizaría trabajos en numerosas ocasiones. También fue discípulo Juan Antonio Ribera y de Carlos Luis de Ribera.

Gran dibujante, caracterizado por un trazo nervioso y ágil, son muchos los dibujos que se conservan de él a lo largo de su carrera, de disfraces, espectáculos, escenas taurinas, dibujos preparatorios para sus cuadros, y algún retrato.

Este que reproduzco se lo regaló a su amigo Dionisio Fierros, cuando ambos eran estudiantes.

[212]Sánchez del Valle, E. *El pintor Manuel Castellano* (1826-1880). Tesis de Licenciatura. Universidad Complutense de Madrid. 1986.

[213]Navarrete Martínez. E. "Alumnos de las salas del Yeso, del Natural y del Colorido de la Real Academia de San Fernando (1800-1844)" en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).* Primer y segundo semestre de 2008.nº 106-107. p. 159 y ss.

Lám. 110: *Retrato de joven.* Manuel Castellano. Dibujo a lápiz sobre papel 32,26 cmx.1847. Colección particular.

Desde muy joven mostró una gran aptitud para el retrato, y la captación de la fisonomía humana, aunque ese fue un género que no cultivó demasiado, por centrarse más tarde en la pintura de historia. De él es, sin embargo, el primer retrato de juventud que se conserva, de Gustavo Adolfo Bécquer, realizado en 1855, a poco de su llegada a Madrid.

Lám. 111: *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer.* Manuel Castellano. Lápiz sobre papel. 1855. Fotografía del Archivo de Rafael Montesinos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Integrado en la vida social e intelectual madrileña, muy relacionado con las principales figuras del arte y el teatro, en general, de la cultura, a partir de 1850 su obra fue variada, tratando diversos géneros. En 1850 hizo su primera gran obra como pintor decorativo, el techo del *Salón de Sesiones* del Palacio de Congresos de los Diputados, y en 1852 pintó el techo del *Gabinete de los Ministros*, del mismo Palacio, encargos que serían decisivos para su carrera y que potenciarían otros posteriores[214]. También en 1856 se le encargó pintar el techo del *Teatro de la Zarzuela*, hoy desaparecido, con ayuda de Francisco Hernández Tomé.

En 1852 pintó su gran cuadro *El patio de la cuadra de caballos antes de una corrida de toros*(168x245cm)[215], que recibió muy buena acogida, por resultar un cuadro de costumbres de gran frescura. En él aparecen, además de personajes de la alta sociedad aficionados a la tauromaquia, importantes figuras del toreo de la época (alguno que ya había fallecido) como Cúchares, El Chiclanero, El Naranjero, o Paquiro.

Lám. 112: *Patio de la cuadra de caballos de la plaza de toros de Madrid antes de una corrida*. Manuel Castellano. Óleo sobre lienzo. 160x245cm. 1853. Museo del Prado. Madrid.

Se cree que para las efigies de algunos de ellos se inspiró directamente en fotografías[216]. Esta obra fue presentada a la Exposición Nacional de 1856, obteniendo tan solo una mención honorífica.

[214] Pagán, V. "Un teatro para un género, un género para un teatro". *Criticón*. Nº 87-88-89. 2003. Madrid 2003.pp. 621-636.
[215] El que la datación en el cuadro figure como 1853, no quiere decir nada, porque a menudo los artistas firmaban y databan el cuadro bastante después de haberlo realizado.
[216] Casado Alcalde. E. "Iconografías madrileñas del pintor Manuel Castellano (1828-1800)". *Archivo Español de Arte.* T 58. nº 230. Madrid: CISC. 1985. pp 115-126.

Láms. 113, 114 y 115: *Francisco Arjona, "Cúchares"*. Detalle del cuadro de Manuel Castellano, y fotografías tomadas por fotógrafos desconocidos.

Lám. 116 y 117: *Gonzalo Mora, matador de toros*. Detalle del óleo de Manuel Castellano, y fotografía conservada en el álbum 14 de la Colección Castellano. p. 60. BNE.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para realizar el techo del Teatro de la Zarzuela hizo numerosos bocetos y dibujos, y se conocen por una litografía

Lám. 118: *Pinturas del techo del Teatro de la Zarzuela.* Urrabieta. Litografía sobre pintura original de Manuel Castellano y Francisco Hernández Tomé. 58x44cm. Museo municipal de Madrid. Inv. 4259.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sin embargo, la crítica contemporánea, a pesar de juzgarla una obra admirable, considera el conjunto abigarrado:

> «El teatro, en conjunto, es sumamente lindo, aunque de reducidas proporciones. Se ha desplegado bastante riqueza en los adornos, que por lo regular son de buen gusto. La embocadura es preciosísima. Si el techo no estuviera tan sobrecargado de figuras, retratos la mayor parte de nuestros poetas y artistas, antiguos y modernos, creemos que la obra del señor Castellano (...) hubiera producido mejor resultado. Hay mucho de capricho en la composición de los asuntos y en su desempeño. [...] El teatro está perfectísimamente dispuesto en forma de herradura, y sus condiciones acústicas son, a lo que parece, muy buenas, disfrutándose en todo él de una ilusión de óptica muy agradable.»[217]

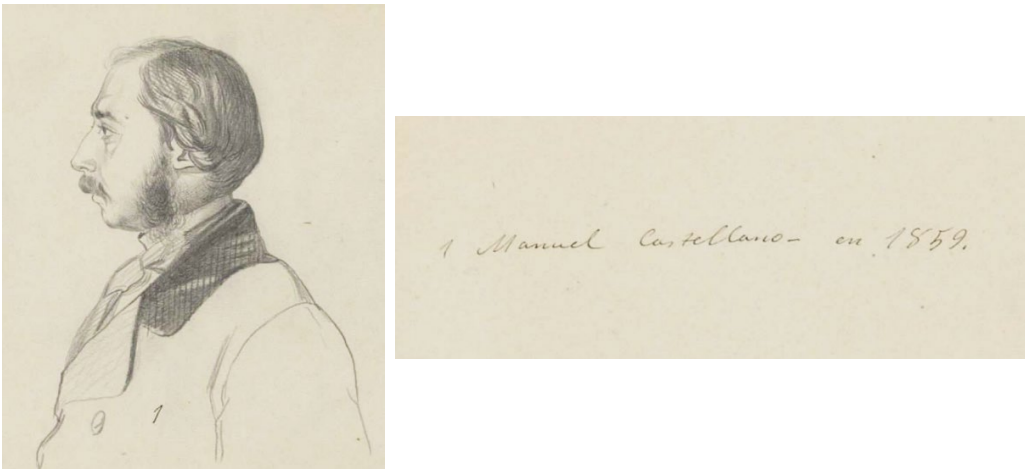
Como otros pintores del círculo de Madrazo participó en la Galería de Reyes de España con el cuadro de 1857 *Alfonso I el Católico.*

Entre 1855 y 1860 se fecha esta fotografía, realizada en el estudio madrileño de José Martínez Sánchez, donde aparece Manuel Castellano con Federico, Luis y Raimundo de Madrazo, Carlos Luis de Ribera, Benito Soriano, Carlos de Haes, y otros personajes, lo que nos indica buena relación con los artistas más importantes del momento. Es también conocida su relación de amistad con los fotógrafos José Martínez Sánchez y Eusebio Juliá. La mayor parte de las fotografías coleccionadas por él serían de la autoría de Martínez Sánchez, pues presentan elementos característicos de su estudio, como suelo, atrezzo, etc. Esta hipótesis la defienden historiadores como Gerardo Kurtz, M.ª José Rodríguez Molina, y José Ramón Sanchís[218], citados en un estudio realizado por Stephany Onfray.

Lám. 119: *Retrato de Grupo, con Luis, Federico y Raimundo de Madrazo*. José Martínez Sánchez. Fotografía a la albúmina.23,9x 29,7cm. Colección Museo del Prado. Madrid.

[217] *La Iberia.* 11 de octubre de 1856.nº 638. p. 4.

[218] Onfray, S. "Tras la imagen del coleccionista: Influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid". *De Arte* nº15. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2016. pp. 224-237.




Lám. 120: *Retrato de Manuel Castellano*. Manuel Castellano.
Dibujo a lápiz. BNE. Reverso con nombre y fecha. 1859.

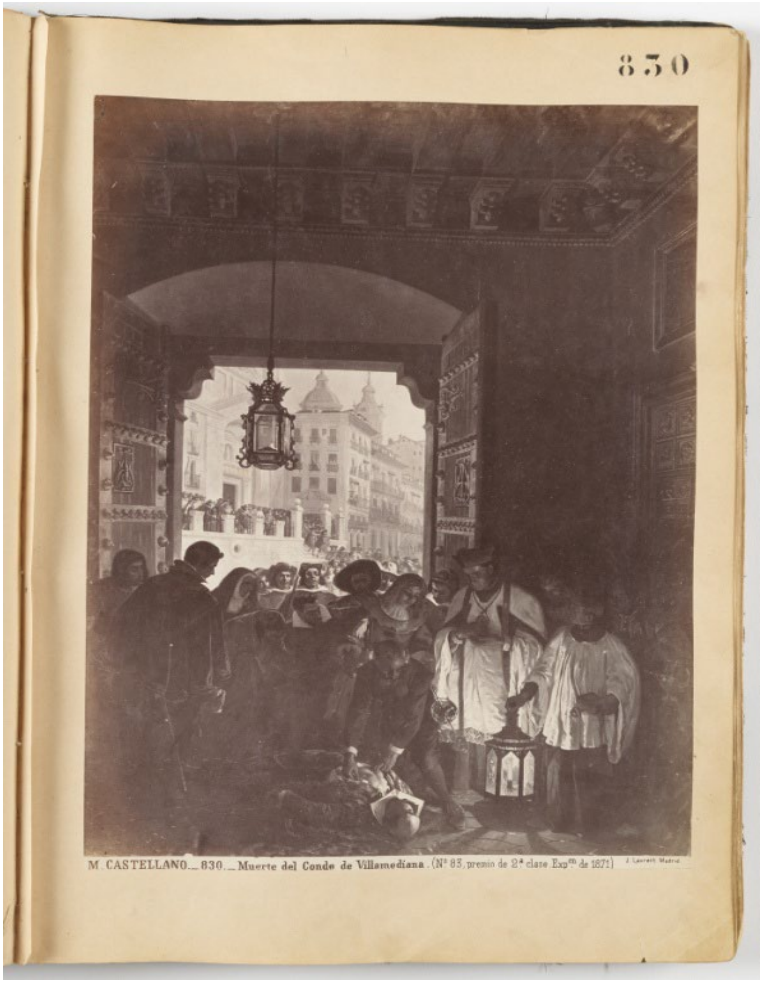
Este dibujo, realizado en 1859, probablemente a partir de esta fotografía, fue publicada por Stephany Onfray en 2019[219] y nos puede indicar claramente el empleo de la fotografía por el artista y sus amigos, para pintar desde fecha temprana. Ese hecho es señalado por Publio López Mondéjar en varias publicaciones[220]y, además, Onfray señala que en la correspondencia que sostiene con varios de sus amigos, se menciona este hecho. Si además tenemos en cuenta que, en muchos de los álbumes de fotos recopilados por el autor, faltan fotos, que vemos tenía identificadas, podemos llegar a la conclusión de que él mismo las utilizaba o las había prestado a alguien.

Lám. 121: *Retrato de Manuel Castellano*. ¿José Martínez Sánchez?
Fotografía a la albúmina. Colección Castellano. T 14. Nº 75 BNE.

[219]Onfray, S. "Cartas y autógrafos de la colección de Manuel Castellano (1826-1880). Transcripción y análisis". *Locus Amenu*, nº17. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2019 p .93.
[220]López Mondéjar, P. *Historia de la Fotografía …Op. cit*. p. 56.

En 1862 concurrió de nuevo a la Exposición Nacional, celebrada en Madrid, con un cuadro de asunto histórico, titulado: *Muerte de D. Luis Daoíz y defensa del Parque de Artillería por el pueblo de Madrid, el día 2 de mayo de 1808*, con el que ganó un *tercer premio. Dos años más tarde, en la Exposición de 1864, presentó La muerte de D. Pedro Velarde*, que hacía pareja con el anterior. Ambos cuadros, de gran tamaño, son de asunto histórico, carácter narrativo, y fuerte contenido patriótico, muy del gusto de la monarquía reinante, y también de los discípulos de José Madrazo, fueron adquiridos por el Ayuntamiento de Madrid.

Se presentó a dos Exposiciones Nacionales más, con sendos cuadros de historia. A la de 1866 con Prisión de *Don Fernando de Valenzuela*, con el que ganó una segunda medalla. En 1868 pintó *Muerte del conde de Villamediana*, que presentó más tarde, en 1871 y que recibiría también una segunda medalla, fuera de reglamento. Ambos lienzos, de gran tamaño, y conteniendo todas las características de los cuadros de Historia, están irreprochablemente ambientados (el artista llevó a cabo una rigurosa documentación, de la que quedan fotografías y dibujos), y los asuntos están dentro de la temática patriótica y romántica, tan en boga[221].




Lám. 122: *Muerte del conde de Villamediana*. J. Laurent y Cía. 33x25cm. Madrid.1871. *Oeuvresdárt en photographie. L'Espagne et le Portugal aupoint de vueartistique, monumental et pittoresque.* Vol. A6.1879. Archivo Museo del Prado.Nº00828/092.

[221]Rosales, L. *Pasión y Muerte del Conde de Villamediana (*Discurso leído el día 19 de abril de 1964 en su recepción pública por el Excmo. Sr D. Luis Rosales, y contestación del Excmo. Sr D. Dámaso Alonso). Madrid: Real Academia Española.1964. pp. 21-22.

Durante toda su vida fue una constante su relación con los escenarios, ya fuera en espectáculos de carácter teatral, lírico, dramático, o circenses. Es conocida su amistad con los hermanos Juan y Manuel Catalina, empresarios y actores, así como con la primera actriz Matilde Díez y su esposo el también actor Julián Romea. Para los hermanos Catalina, a comienzos de noviembre de 1868, él y Dionisio Fierros, realizaron un importante encargo. Se trataba de la realización de varios retratos de actores y actrices de la escena española, cumplimentando así los deseos de la opinión pública, que hacía tiempo que venía demandándolo. Castellano y Fierros realizaron los de *Rita Luna*, *Isidoro Márquez*, *Carlos Latorre*, *Juan Lombía*, *Antonio Guzmán*, *José García Luna* y *Julián Romea*, que, según la prensa de la época: "Han sido colocados en el salón de descanso de los actores del referido teatro, rindiendo de ese modo justo tributo de admiración a los que un día fueron el orgullo de la escena española"[222].

Castellano mantuvo toda su vida amistad con los hermanos Catalina, y con la actriz Matilde Díez, la cual sostuvo una relación sentimental con Manuel Catalina, de la que nació una hija, no reconocida por parte de este. De esto nos habla ampliamente el amigo de los dos, y también amigo entrañable de Gustavo Adolfo Bécquer, Julio Nombela[223].

Aunque no está datado, es probable que pueda situarse en estos años el retrato que el pintor le realizó a *Manuel Catalina*, y en el que, junto a su firma, aparece la dedicatoria: *"A mi amigo Manuel Catalina*".

Lám. 123: *Retrato de Manuel Catalina*. Manuel Castellano. Óleo sobre lienzo.

[222] *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*. Año XIX. 8 de noviembre de 1868. p 3.
Sepúlveda, R. *El Corral de la Pacheca. Apuntes para una historia del Teatro Español*. Madrid. 1868.pp. 317-319.
[223] Nombela, J. *Impresiones y Recuerdos*. Madrid: Ed Tebas.1976. p. 760.

En 1875, a sus cuarenta y siete años, se le concedió una beca para ampliar estudios en la Academia de España en Roma, y allí permaneció tres años.

Desde la ciudad eterna envió a España algunos cuadros, como era de rigor por el reglamento de la Academia (de la cual entonces era director José María Casado del Alisal), *Los embajadores ingleses ante el rey Mauro* (copia de un cuadro del ciclo de *Santa Úrsula* de Carpaccio) y *El juramento de las tropas del marqués de la Romana*.

En 1878 regresó a España, donde continuó pintando y relacionándose con ambientes teatrales, a decir de Eusebio Blasco. Tal era su fuerte implicación:

> "Todo el que haya pasado una vez de telón a dentro en los teatros de verso habrá conocido a Manuel Castellano. Era un pintor notable que, además tenía la pasión del teatro. Íntimo de Manuel Catalina, ha sido durante muchos años el consejero áulico de su teatro. Para él no había más mundo que el de los bastidores. Se sabía de memoria todas nuestras comedias, antiguas y modernas. Era un almacén de títulos, de versos, de biografías. Asistía a todas las lecturas, llevaba la cuenta de los ingresos, daba su opinión sobre las obras, enseñaba a los actores los modelos de sus trajes de época, y era al mismo tiempo que un hombre francote, decodor, espontáneo, si trastienda, sin segunda intención"[224].

Otra de sus auténticas pasiones fue el coleccionismo de diversos objetos, entre ellos alguno muy curioso, el de autógrafos de comedias, dibujos y grabados (de toros, vestuarios teatrales), manuscritos, que pensaba legar a la Biblioteca Nacional. Pero sobre todo el de fotografía.

*La colección Castellano de Fotografía*, que hoy está integrada en los fondos de la Biblioteca Nacional de España, es tal vez la colección fotográfica española más importante del sigo XIX, por su galería de vistas, y retratos. Consta de 20.000 fotografías aproximadamente pegadas en 24 álbumes y unas 300 sueltas, que fueron adquiridas, en su mayor parte, a su hermano Ramón a la muerte del propietario, en 1880, aunque en una memoria leída por su amigo Hartszenbuch en la Biblioteca Nacional de España, ya habla de una donación en 1874[225]. Lo cual hace pensar que dicha donación se realizó en dos ocasiones.

En ella hay fotografías de los principales fotógrafos de la época: José Martínez Sánchez, Laurent, Eusebio Juliá, Clifford, y otras cuya autoría se desconoce.

Algunas son convencionales, otras más informales y creativas, hasta jocosas, incluso tienen un carácter burlesco que nos hace pensar en la familiaridad con que fueron hechas[226].

Hoy no se duda que muchas de esas fotografías le sirvieron a él y a sus amigos para la realización de sus cuadros (fondos, detalles, personajes, etc).

Muchos son los autores que han estudiado la colección Castellano: Publio López Mondéjar, Lee Fontanella, Gerardo Kurtz, Isabel Ortega, y otros muchos, y todavía puede ofrecer muchas más lecturas y dar luz sobre la vida social madrileña de los dos últimos tercios del siglo XIX.

Manuel Castellano falleció en Madrid el 4 de abril de 1880, a causa de una enfermedad contraída en Roma en un viaje realizado poco antes.

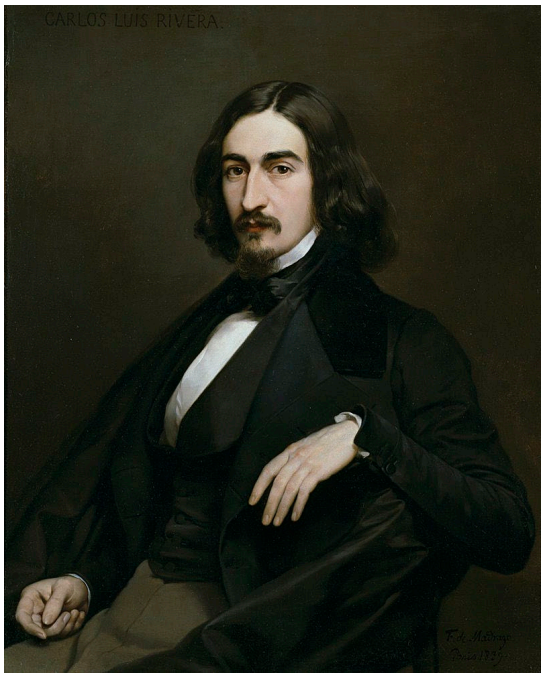
---

[224] Blasco, E. "Manuel Castellano". *Dia de Moda*. Año I. Nº9. 5 de abril de 1880. pp.4-5.

[225] Onfray, S. "Tras la imagen del coleccionista: Influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid". *De Arte*.Nº15. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2016. pp. 224-237. p. 226.

[226] Sánchez Cano, D. "El coleccionismo de Fotografía en España y la Colección Castellano". *BSAA Arte*. LXXIV. Valladolid: Universidad de Valladolid. 2008. pp. 249-272.

**Carlos Luis de Ribera** (1815- 1891) fue hijo del pintor Juan Antonio Ribera, uno de los más genuinos representantes del Neoclasicismo español. Nació en Roma, (adonde se había exiliado su familia su familia tras el derrocamiento de Carlos IV y la Guerra de la Independencia) en 1815, y debido a la buena relación que su familia tenía con los ex monarcas Carlos y M.ª Luisa, estos fueron sus padrinos de bautismo. En esta etapa de exilio coincidieron con los Madrazo, con los que siempre estuvieron bien relacionados, a pesar de su rivalidad profesional. Sus carreras discurren paralelas, tanto en Italia como en España[227]. A nuestro país regresó la familia en 1819.




Lám. 124: *El pintor Carlos Luis de Ribera*. Federico de Madrazo.
Óleo sobre lienzo. 92x73cm. 1839. Museo del Prado. Madrid.

Desde muy niño aprendió a pintar y a dibujar en el taller de su padre, con lo que adquirió una sólida base que le permitió cursar estudios en la Academia de San Fernando, donde a los quince años ganó el primer premio en el Concurso de premios *generales con el cuadro Descubrimiento de la mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa*, (actualmente en la Universidad Complutense de Madrid), un cuadro clásico, donde se ve la influencia del más puro neoclasicismo de su padre, Juan Antonio Ribera, y del pintor francés Jacques-Louis David[228].

En 1832 ganó una de las pensiones para Roma que ofrecía la Academia de Bellas Artes, pero no la utilizó y se quedó en Madrid realizando diversos proyectos, y participando en la vida artística y cultural madrileña, asistiendo a espectáculos y tertulias, entre otras, la del café *El Parnasillo*. En 1835 hizo varios dibujos para litografiar para la revista *El Artista*, creada y dirigida por José de Madrazo. El 8 de marzo de ese mismo año fue nombrado académico de mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

*Entre 1835 y 1836 realizó varias obras de cierta importancia: La Aparición de la Virgen a San José de Calasanz*, *La Jura del Primer Príncipe de Asturias* y *Retrato de Isabel II niña*.

[227] Real Academia de la Historia. Carlos Luis de Ribera y Fievée | Real Academia de la Historia (rah.es). https://dbe.rah.es/biografias/4192/carlos-luis-de-ribera-y-fievee [Consultado el 29 de junio de 2018]

[228] Durá Ojea, V. "Los premios de pintura del Concurso General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1831". *Butlletí de la Reial Académia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, VII-VIII*. 1993-1994. pp.105-154.

Lám. 125: *Isabel II niña.* Carlos Luis de Ribera. Óleo sobre lienzo. 159x108cm. Ca 1835.Museo del Prado. Madrid.

En 1836 se fue a París, donde permanecería por espacio de nueve años. Allí sería alumno del pintor Paul Delaroche (Hippolyte Delaroche), uno de los máximos exponentes del romanticismo francés, creador de obras de gran dramatismo. Delaroche, era también amigo de Federico de Madrazo y ambos, Madrazo y Ribera, durante los años que permanecieron en París, estrecharon lazos de amistad.

Carlos Luis continuó haciendo grandes cuadros de historia, influido por Delaroche y también perfeccionó su técnica retratística, cada vez con más minuciosidad y fidelidad al modelo.

En el Salón Parisino de 1839 presentó su *Don Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio* (Palacio Real de Madrid), que obtuvo gran éxito por parte de la crítica, por esos méritos, Isabel II, a finales de ese año, le concedió la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Ambos amigos, Federico y Carlos Luis, se retrataron uno al otro, en formato de torso largo, vestidos a la moda del momento, como el prototipo del artista romántico. El que Federico de Madrazo le hizo a Ribera, es el que puede verse al comienzo de esta biografía. El que le hizo Ribera a Federico es el que figura sobre estas líneas, y que se encuentra en la Hispanic Society de Nueva York. Federico después, haría una copia del mismo (Museo de Goya, Castres) cambiando algunos detalles: toques claros en el chaleco y el cuello, facciones más redondeadas, la iluminación y el efecto de claroscuro, dando al conjunto un carácter más alegre. Ambos cuadros fueron concebidos por sus autores para presentar en la Exposición de Bellas Artes de Madrid, como un ejemplo de las nuevas tendencias románticas francesas.

A finales de 1839, Federico de Madrazo se fue con su familia a Roma, y Ribera se quedó en París.

Lám. 126: *Federico de Madrazo*. Carlos Luis de Ribera. Óleo sobre lienzo.93x73cm.1839. Hispanic Society de Nueva York.

En 1845 participó en el Salón de París, con el cuadro, *Origen del apellido de los Girones en la Batalla de Sagra*, que recibió elogios por parte de la crítica. En ese mismo año 1845 regresó a Madrid, siendo nombrado el 23 de marzo, por Real Orden, profesor agregado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la asignatura de Paisaje, aunque no tomaría posesión de la misma hasta 1852. En 1846 fue nombrado miembro de número y director honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y ese mismo año la Reina Isabel le nombró pintor de cámara. Integrado en la vida social madrileña, realizó diversos encargos y retratos.

Entre 1850 y 1860 estuvo trabajado en unos encargos para el edificio del Congreso de los Diputados[229], trabajos que realizó en dos etapas. En marzo de 1850 se le encargaron cinco lienzos con escenas de las cinco etapas de la Historia de la Legislación española, para la *bóveda del Salón de Sesiones*, y veintiuna figuras alegóricas para el mismo salón. También pintó el techo del Gabinete de Ministros con figuras alegóricas.

Una segunda etapa de pinturas en este edificio comenzó en 1859, terminando a finales de 1860. Pintó dos grandes cuadros triangulares para la bóveda del salón de sesiones. Ideó, para aludir a los orígenes divinos de la Legislación, dos temas bíblicos: *La ley mosaica*, y *los Evangelios*. Por estas obras fue nombrado caballero de la Real Orden de Carlos III.

A pesar de haberse especializado en cuadros de gran tamaño, de asuntos históricos o alegóricos (decoración del Oratorio privado del banquero Carlos Calderón) muy del gusto de su maestro Paul Delaroche, hizo importantes incursiones en el retrato, realizando varios encargos con éxito.

[229] *Al fresco, un recorrido por la pintura mural de Madrid. Congreso de los Diputados*.www.madrid.org. [Consultado el 13 de junio de 2018]

Participó en numerosas exposiciones en París, y en las Nacionales, de Madrid (1856-1858-1871). Intervino también en la Exposición Nacional de Madrid de 1862 como miembro del jurado, aunque renunció al igual que Federico de Madrazo, Carlos de Haes y otros pintores y escultores, al no estar conformes con la adjudicación de los premios y por figurar como miembros del jurado personajes de la cultura y la política que nada tenían que ver con las artes. La renuncia se hizo efectiva el 12 de noviembre de 1862, -inmediatamente después de la publicación de los premios de pintura de Historia- pero el 18 de ese mismo mes fue retirada, por no haber sido admitida dicha renuncia por el ministro de Fomento.

> "Los primeros en alejarse fueron Federico de Madrazo y el escultor José Piquer. Les siguieron Manuel Cañete (crítico), Carlos de Haes, Carlos Luis de Rivera, Joaquín Espalter, Pelegrín Clavé y Roqué, el marqués de Molins, el Duque de Rivas, tal vez José Caveda (director de museo), también los dimisionarios expusieron sus motivos en una carta de 15 de noviembre que publicó la prensa. Se quejaban en primer lugar de que hubiese demasiadas "dignísimas personas que no eran artistas" en el jurado"[230]

En 1863 fue nombrado catedrático de Enseñanza Superior de la Academia de Bella Artes de San Fernando, siendo nombrado en 1869 director de la Escuela de Pintura y Escultura, que dependía de dicha Academia.

Lam. 127: *María Leonor de Salm-Salm*. Carlos Luis de Ribera. Óleo sobre lienzo. 69x57cm. 1866. Museo del Romanticismo. Madrid.

Como todos los pintores del S.XIX, y en especial los del círculo de Federico de Madrazo, su relación con los fotógrafos de la época, y con la técnica fotográfica, es notoria. Se conservan varias fotografías suyas de esos años hechas en diversos estudios madrileños, algunas de ellas recogidas en la Colección Castellano.

[230]Pageart, R. (coord). *Gustavo Adolfo Bécquer, Críticas de Arte… Op. cit.* pp. III.

Lam. 128: *Carlos Luis de Ribera*. José Martínez Sánchez. Fotografía a la albúmina.CDV.Ca 1858.Colecc. Pedro Antonio de Alarcón.

Lam. 129: *Profesores y alumnos de la Real Academia de San Fernando retratados en el estudio de Alonso Martínez y hno.* Alonso Martínez y hno. Fotografía a la albumina. Ca 1858.BNE.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También colaboró en diversas publicaciones de carácter artístico con dibujos que luego serían litografiados: *El Renacimiento, Museo de las Familias, Semanario Pintoresco, Museo español de Antigüedades, Las Mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas.*

Lám. 130: *Retrato de Alfonso XII.* Carlos Luis de Ribera. Óleo sobre lienzo.1874. Banco de España. Madrid.

Lám. 131: *Alfonso XII (El Consultor del Rey Alfonso XII).* Heriberto Mariezcurrena. Fotografía a la albúmina. Patrimonio Nacional. Fotografía cedida por dicha entidad.

En 1874 realizó un precioso retrato de aparato, del rey *Alfonso XII*, al poco tiempo de subir al trono que se conserva en la sede del Banco de España de Madrid, y es similar a otros realizados por Federico de Madrazo y otros pintores de su círculo, inspirado sin duda en fotografías.

En 1880 fue nombrado director artístico de las obras de restauración de la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid. Este proyecto fue impulsado por el entonces presidente de Consejo de Ministros, Antonio Cánovas del Castillo. Se pretendía crear una iconografía que aunase el programa religioso y político de la Restauración borbónica. Ribera supervisó y dirigió personalmente todas las obras realizando él mismo la decoración de la capilla de los *Sagrados Corazones*. La capilla se conoce también como la de la Virgen de la Misericordia o de las Mercedes (en memoria de la reina Doña María de las Mercedes, esposa de Alfonso XII). Ribera diseñó esta capilla según características neorrenacentistas italianas.

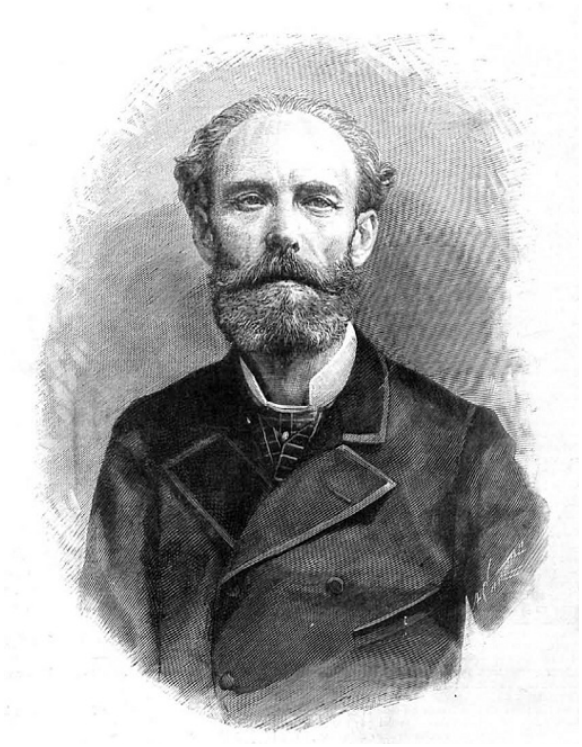
Ribera continuó pintando retratos, ejerciendo la docencia en la Academia de Bellas Artes, y, trabajando en el enorme lienzo, *La Conquista de Granada* (302x582cm) que se conserva en la Catedral de Burgos y cuya ejecución le llevó 35 años, y no pocos sinsabores. Fue un encargo de la reina Isabel II en 1853 y el artista falleció sin haberlo concluido el 14 de abril de 1891.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**José María Casado del Alisal**, nació en Villada Palencia), el 24 de marzo de 1835, y murió en Madrid el 8 de octubre de 1886.

Realizó sus primeros estudios en la ciudad de Palencia en la Escuela Municipal de Dibujo. Allí tuvo como compañeros a Dióscuro Puebla Tolin, Serafín Martínez del Rincón, Juan María de Velasco, entre otros.

En vista de sus buenas aptitudes para el dibujo y la pintura, en 1850 sus padres lo enviaron a estudiar a Madrid, donde, en un principio, ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo su profesor Federico de Madrazo, a cuyo estudio iría frecuentemente, y con el que tendría una buena amistad[231].



Lám. 132: *José María Casado del Alisal*. Arturo Carretero. Xilografía. 27,4x37,2cm. *La Ilustración Española y Americana*.8 de febrero de 1882.

En 1855, obtuvo por votación unánime, la pensión para ampliar estudios en Roma por su cuadro *La resurrección de Lázaro*, juzgado favorablemente por la prensa contemporánea[232]. En la Ciudad Eterna estudió sobre todo la obra de los maestros renacentistas (principalmente Rafael y Miguel Ángel), y barrocos, coincidió con otros artistas españoles, caso de Antonio Gisbert y Dióscuro Puebla, con quienes mantendría una buena amistad a lo largo de su vida. Además de Roma, estuvo en otras ciudades de Italia, residiendo por temporadas en Nápoles, Milán y Venecia.

Gran amigo de Gustavo Adolfo Bécquer colaboró con él en algunas ocasiones. En 1857-58 hizo varios grabados para "el único tomo de la ambiciosa *Historia de los templos de España"* por ejemplo, el retrato de Juan Guas.[233]

[231]Real Academia de la Historia José María Casado del Alisal | Real Academia de la Historia (rah.es). https://dbe.rah.es/biografias/11093/jose-maria-casado-del-alisal [Consultado el 23 de junio de 2018].

[232] Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. T.I. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno. 1868. pp. 126-127.

[233]Pageart, R. (coord). *Gustavo Adolfo Bécquer, Críticas de Arte… Op. cit.* pp. 27.

En 1860 Casado se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes con un cuadro de Historia, *Últimos momentos de Fernando IV, el Emplazado* consiguiendo una de las cinco medallas de primera clase que se otorgaron. Su factura fue muy del agrado del Gobierno, que le compró el cuadro, que hoy se conserva en el Museo del Prado.

En 1861 se hallaba en París ampliando estudios. Allí asimiló las más modernas tendencias artísticas del momento. Esto hizo que sus obras a menudo destacasen por su realismo. En la ciudad del Sena frecuentó la compañía de los pintores, literatos y músicos españoles que se encontraban allí, siendo su estudio a menudo centro de tertulias y veladas artísticas. Interesante e ilustrativo acerca de esto es el artículo firmado por el escritor y periodista Julio Nombela, íntimo amigo y colaborador de Gustavo Adolfo Bécquer, fechado el 28 de junio, en París y publicado en *La Abeja Montañesa*, periódico santanderino, el 6 de julio de 1861[234].

> "Hace dos días que la colonia española-americana de pintores, músicos y poetas residentes en París se reunió a las 8 de la noche en el estudio de Casado.
>
> La pintura y la poesía iban a admirar a la música, representada por Padilla y Espín y Guillén.
>
> Casado abrió su estudio a las ocho, y allí vimos el croquis del gran cuadro que está haciendo para el Gobierno español[235]. En las paredes alternaban los bocetos con las esculturas, todo en un desorden agradable, formando un conjunto artístico. Un piano, sofás y sillas de diversas clases y colores, dos mesas con candeleros de distintas formas y un entarimado sobre el que estaba el *buffet*, completaban el pintoresco adorno del estudio del pintor convertido en salón de recepción.
>
> El dueño de la casa recibía a sus amigos en una *negligé* encantadora, en mangas de camisa. El último que entraba anunciaba con la mayor solemnidad al que llegaba después, y cada cual era recibido con *hurras* de entusiasmo.
>
> Poco a poco fueron llegando Fierros, el autor de los cuadros de costumbres gallegas, Llanos, muy conocido por su *Lazarillo de Tormes*, Manzano, que tiene un cuadro en la Esposición (*sic*) de París, Valdivieso, pensionado por la Municipalidad de Murcia, Perea, que se está haciendo una reputación como dibujante, Herrer, mercader, y Ferran, que estudian con provecho, Laguna, Merino, Zamacois y otros cuantos de cuyo nombre no me acuerdo. Haes, Pauz y Ferrándiz faltaron.
>
> Espín y Guillén, alumno premiado del conservatorio de París, y distinguido compositor, y Mariano Padilla, cuya voz y talento le han conquistado una reputación brillantísima como cantante, representaban dignamente el arte musical (…).
>
> Difícilmente podría pintar el animado cuadro que ofrecían tantos jóvenes españoles, todos de talento, muchos de genio, estudiosos, ávidos de gloria, pensando desde aquí en honrar a su patria, difícilmente podría pintar la alegría, la unión, el cariño que estrechaba todos aquellos corazones entusiastas".

Julio Nombela describe en un párrafo de sus memorias aquellas jornadas parisinas memorables en compañía de los artistas españoles, a los que recordaba con gran cariño.

> "Algunos pintores, como Gisbert, Casado del Alisal y Ruipérez, tenían sus respectivos estudios y eran considerados por los que aún formaban parte de la bohemia artística española; pero todos fraternizaban y yo pasé muy buenos ratos en compañía de aquellos artistas que en su mayor parte conquistaron después justa celebridad y de quienes fui siempre leal admirador y buen amigo[236]-

[234]Nombela, J. "Cartas Parisienses". *La Abeja Montañesa.* Año V. Nº 856. 6 de julio de 1861. p. 3.
[235]Se trata sin duda del "Juramento de las Cortes de Cádiz de 1810", encargado por el Gobierno español y presentado en la Exposición Nacional de 1862.
[236]Nombela, J. *Impresiones y Recuerdos … Op. cit.*p.626.

Lám. 133: *Pintores españoles en París en 1861*.Pierre Petit. París. Fotografía a la albúmina. BNE.

En 1862 se presentó de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes, con el cuadro *Juramento de las Cortes de Cádiz de 1810*. Accedió a presentarlo a dicha exposición con la condición de que no se le otorgase galardón. Este cuadro de historia, con una cuidada ambientación, y gran cantidad de personajes, magníficamente caracterizados, produce una sensación de naturalidad y realismo. El modelado, el color, y la plasmación de los tejidos ponen de manifiesto la maestría a la que había llegado el artista. Por esta obra le fue otorgada por el Gobierno la Gran Cruz de Carlos III.

Entre las críticas y análisis a este cuadro y a otros muchos, de esta exposición, destacaríamos las de *El Contemporáneo,* donde se dice, entre otras cosas: "El espíritu francés, que, al parecer, se ha infiltrado en la nueva generación de artistas españoles".

Después de poner de relieve la falta de naturalidad de algunas de las figuras, termina el artículo, diciendo: "Tal es la obra del señor Casado. Obra notable e importante por sí misma, pero mucho más importante a nuestros ojos porque nos hace concebir grandes y seguras esperanzas en las que emprenda en adelante, abandonado a su propia inspiración…"[237]

[237] Pageart, R. (coord). *Gustavo Adolfo Bécquer, Críticas de Arte… Op. cit.* pp. 27.

Lám. 134: *Juramento de las Cortes de Cádiz de 1810.*José Casado del Alisal. Óleo sobre lienzo.311x377cm.1862. Palacio de las Cortes. Colección Congreso de los Diputados. Creative Commons Wikipedia.

El fotógrafo Jean Laurent sacó fotos de dicha exposición, de los artistas y de las obras premiadas, y las comercializó.

Lám. 135: *José Casado del Alisal*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina.1862. Museo Municipal de Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1864, concluida su pensión por estudios, José Casado regresó de París. A partir de entonces cosecharía grandes éxitos. En diciembre de ese mismo año presentó a la Exposición Nacional *La Rendición de Bailén*, que obtuvo gran éxito de la crítica y por el que se le otorgó una Primera Medalla. El cuadro había sido realizado en París, y muestra el influjo de la escuela francesa. Este cuadro, muy del agrado del Gobierno, por su buena factura y lo heroico e hispano del tema, fue adquirido por la reina Isabel. Este hecho posibilitará que se le hagan encargos importantes, entre ellos varios *retratos de la Familia Real y de la soberana*-quizás el más conocido es el que se encuentra en el Palacio Real, fechado en 1865, un espléndido retrato de corte, en el que se ve a la reina subiendo una escalinata, magníficamente vestida, y aderezada con él se presentó a la Exposición de 1867-, de importantes personajes de la política, como Antonio Alcalá Galiano, o Juan Donoso Cortés, y algunos de gran belleza, de personajes desconocidos, como el *Retrato de una dama francesa*, que figura entre los fondos del Museo del Prado.

Lám. 136: *María Casilda Casado Sastre*. José Casado del Alisal. Óleo sobre lienzo. 1870. Buenos Aires. Colección particular.

Lám. 137: *María Casilda Casado Sastre*. Bernardo Rico. Xilografía sobre un dibujo de J. Casado del Alisal. 22x15,50cm. *La Ilustración Española y Americana*. 1870

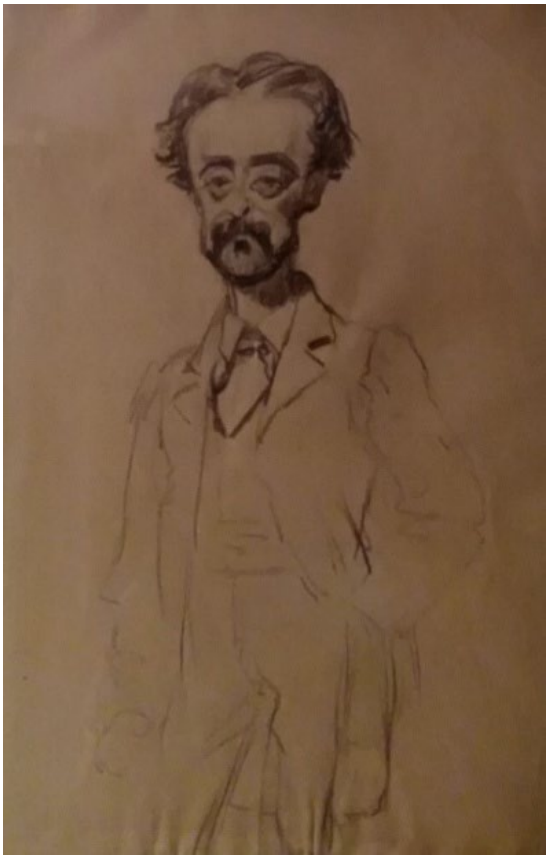
Durante estos años, se introdujo de lleno en la vida cultural madrileña, continuando su amistad con sus amigos artistas y escritores, en especial con los hermanos, Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer. Acudía frecuentemente a las tertulias del Café Suizo, a las que eran asiduos, Manuel del Palacio, Julio Nombela, Eulogio Florentino Sanz y Gustavo Adolfo Bécquer. Esta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

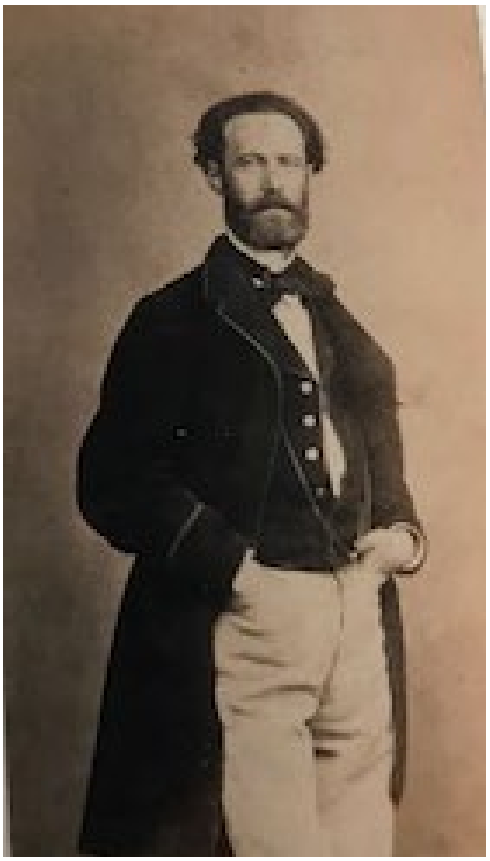
amistad, y relación profesional, es tratada ampliamente por el escritor oscense Alejandro Alagón[238].

Gustavo Adolfo lo menciona en varias ocasiones, y, en su narración *Las Dos Olas*, habla del regalo de un dibujo, luego publicado en *La Ilustración de Madrid* de María Casilda Casado Sastre[239].

Posiblemente siguiese manteniendo amistad con otros amigos como Manuel Castellano o Dionisio Fierros, dato que se corrobora con noticias posteriores. Entre los papeles personales de este último se conservaron varios retratos a lápiz dibujados a mano alzada, de manera informal, casi caricaturesca, alguno de los cuales presenta similitudes con Casado.



Lám. 138: *Retrato de desconocido*. Dionisio Fierros. Lápiz sobre papel. 29x23cm. Colección particular. Ca 1862-1866.



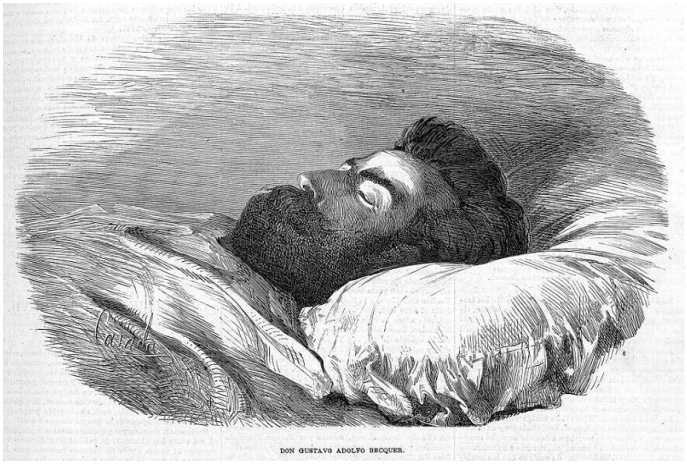
Lám. 139: *José Casado del Alisal*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. 1862. Museo Municipal de Madrid.

El 22 de diciembre de 1870, moría en Madrid su gran amigo Gustavo Adolfo Bécquer. Por iniciativa de Casado, el 24 de diciembre, se reunieron en su estudio madrileño los amigos del poeta, a fin de realizar una suscripción pública para poder editar sus obras, con carácter póstumo, y ayudar así a la viuda del poeta a sus hijos, y a la viuda e hijos de su hermano Valeriano (fallecido tres meses antes) que habían quedado desamparados y con pocos recursos. La edición fue impulsada además por Augusto Campillo y Augusto Ferrán.

[238] Alagón Ramón, A., "Colaboraciones de Gustavo Adolfo Bécquer y Casado del Alisal". https://www.academia.edu/37594866/COLABORACIONES_DE_GUSTAVO_ADOLFO_BÉCQUER_Y_CASADO_DEL_ALISAL [Consultado el 19 de mayo de 2022]

[239] Gustavo Adolfo Bécquer. *Obras completas… Op. cit*. p. 684.Alagón Ramón, A. *Ibidem.*

También hizo un dibujo del poeta en su lecho de muerte, que sería grabado en xilografía por Bernardo Rico, y publicado en *La Ilustración de Madrid* el 15 de enero de 1871.




Lám. 140: *Gustavo Adolfo Bécquer en su lecho de muerte*. Bernardo Rico. Xilografía sobre dibujo de José Casado del Alisal. *La Ilustración de Madrid.* 15 de enero de 1871.

En esos años de estancia en Madrid, además de continuar haciendo cuadros de historia, y retratos, realizó importantes encargos oficiales. En 1872 se le encargaron los retratos del *General Espartero* y del político *Alejandro Mon*, para el Congreso de los Diputados. En ambos casos se inspiró en fotografías de los modelos, resultando unas obras de gran carácter y realismo.

Lám. 141: *El General Espartero*. Jean Laurent. Fotografía a la albumina. Carte de visite. Ca 1865.Colección Fernández Rivero.

Lám. 142: *El General Espartero*. José Casado del Alisal. Óleo sobre lienzo. 130x96cm. 1872. Congreso de los Diputados. Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En ambas imágenes, de gran similitud, se representa al general *Baldomero Espartero* sentado en un sillón, como Duque de la Victoria, y Príncipe de Vergara, con el uniforme de Capitán General, y diversas condecoraciones, entre las que se distingue el Toisón de oro. El pintor cambia el fondo del estudio del fotógrafo por un escenario más rico, palaciego. Sustituye la humilde silla del estudio fotográfico por un lujoso sillón, para rellenar el espacio, coloca en una mesa con un tapete, sobre la que descansa la mano derecha del modelo, un tintero de plata, mientras la mano izquierda sostiene un sable.

También varía un poco la colocación del cuerpo y la cabeza, que en la foto es totalmente frontal, y en el cuadro aparece de escorzo con la cabeza girada casi tres cuartos, para darle más tensión y vida a la figura. Además, no lo retrata de cuerpo entero, si no de tres cuartos. Es casi un torso largo. De esta manera, la visión del espectador se concentra en la expresión de la cara y las manos del modelo. Esto, unido al magnífico dibujo y modelado y al buen tratamiento de la luz y del color, hace de este cuadro una obra de gran fuerza expresiva.

En 1874 se trasladó a Roma, para dirigir la Academia de Bellas Artes de España en Roma. Allí permaneció hasta 1881. Durante su estancia en la Ciudad Eterna, su pintura evolucionó volviéndose más realista y luminosa, más alegre y colorista, de pincelada más suelta. Surgieron así cuadros como *La Tirana* o, *Dama con abanico* y todo ello sin abandonar la pintura de historia pues allí realizó el gran cuadro histórico *La Campana de Huesca*. El cuadro original lo presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. La obra recibió duras críticas por considerarla demasiado teatral y artificiosa-quizás para el gusto de la época-, y, aunque según un sector del jurado merecería la medalla de Honor, esta le fue concedida, a título póstumo, al arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz, fallecido un año antes, por su proyecto para la restauración de la Catedral de León, y cuyo hermano, Federico de Madrazo, era vicepresidente del jurado.

Esto desencadenó las airadas protestas de los amigos y admiradores de Casado, y todos ellos organizaron un acto de desagravio y una suscripción pública para regalarle una corona de oro, corona que Casado colocó en su estudio bajo un dosel, acompañada de un pergamino con una dedicatoria de sus admiradores[240]. A pesar de estas protestas, el jurado solo le concedió una mención honorífica, (lo que motivó la dimisión de su cargo como director de la Academia de Bellas Artes de Roma).

*La campana de Huesca* es un ambicioso cuadro que supuso un gran reto, no solo por sus dimensiones, y la cantidad de personajes que contiene, si no, porque, a pesar de que los cuadros de historia- un poco relegados debido a otras modas y tendencias- continuaban teniendo importancia, sobre todo en los certámenes oficiales, está concebido de una manera bastante novedosa.

La profundidad espacial, magníficamente conseguida, y el gran detallismo me lleva a pensar que el autor se sirvió de la fotografía, práctica habitual en él, para realizar el cuadro. A pesar de no haber conseguido la Medalla de Honor por esta obra, los actos de desagravio llevados a cabo por sus amigos y admiradores hacen que el Gobierno le conceda posteriormente la Gran Cruz de Isabel la Católica, y le compre la obra. Al tiempo que sería galardonado con sendas medallas de oro en las Exposición de Viena de 1882 y de Múnich de 1883.

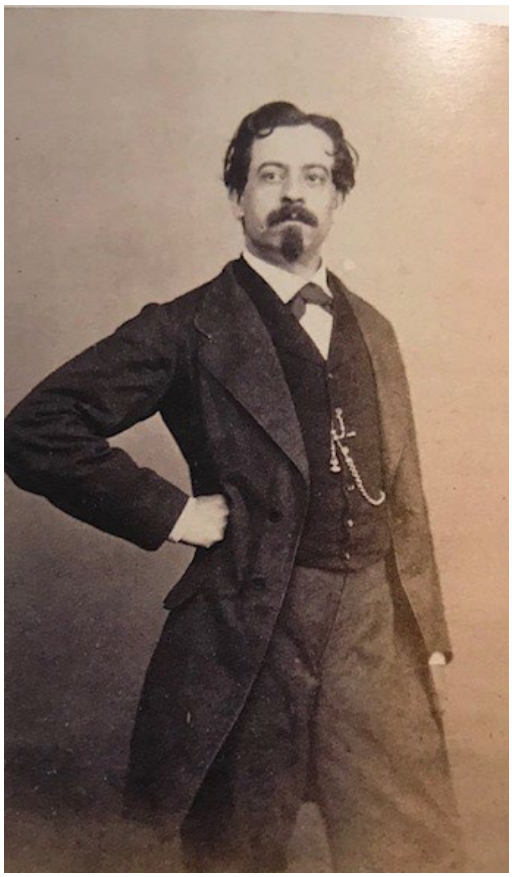
Afincado de nuevo en Madrid, continuó dedicándose a la docencia, y a la pintura en sus diversos géneros. Mención especial reciben sus retratos, caracterizados por su gran expresividad y realismo: *Cánovas del Castillo*, *Mesonero Romanos* o *el Rey Alfonso XII*. Fue elegido Académico de San Fernando, institución en la que ingresó el 15 de noviembre de 1885.

[240]Castro Fernández, C. *Pintura y Fotografía ... Op. cit.* p. 146.

Hasta su fallecimiento, el 8 de octubre de 1886, trabajó en varios proyectos, destacando los murales que realizó para la iglesia de *San Francisco El Grande* de Madrid[241].

Forman parte del círculo de Federico de Madrazo dos asturianos: Dionisio Fierros, al que trataremos en el próximo capítulo e Ignacio Suárez Llanos y Pérez Reyes.

Nació en Gijón el 31 de julio de 1830 y murió en Madrid el 25 de diciembre de 1881. hijo de Julián Suárez-Llanos y Sánchez Cifuentes, piloto de la Marina Mercante, y de María Antonia Pérez y Reyes, de Gijón.



Lam. 143: *Retrato de Ignacio Suárez-Llanos*. Jean Laurent et Minier. Fotografía a la albúmina. Carte-de-Visite. 9x6cm. Catálogos Comerciales Laurent. 1863. Nº175. Bellas Artes. Museo Municipal de Madrid.

Cursó sus primeros estudios en Gijón, y se puso a trabajar en la Delegación de Hacienda y, más tarde, como delineante. En 1850 se fue a Madrid, a seguir su vocación artística. Se matriculó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Dibujo[242]. En la Academia de Bellas Artes fue alumno de Bernardino Montañés y Federico de Madrazo.

Tenemos muestras desde época muy temprana de su pericia como retratista. Uno de sus primeros retratos, fechado en 1855, y titulado *Retrato de caballero*, ha sido subastado el 30 de enero del 2018, en una sala sevillana.

[241] Real Academia de la Historia. Portela Sandoval, F.J. *José María Casado del Alisal.* http://dbe.rah.es/biografias/11093/jose-maria-casado-del-alisal [Consultado el 22 de mayo de 2022]

[242]Real Academia de la Historia. Morales Roca, F.J: *Ignacio Suárez-Llanos y Pérez Reyes*. https://dbe.rah.es/biografias/23749/ignacio-suarez-llanos-y-perez-reyes [Consultado el 28 de abril de 2022]

Lám. 144: *Retrato de caballero*. Ignacio Suárez-Llanos. Óleo sobre lienzo. 100x71cm. 1855. Colección particular.

El modelo se representa en formato de tres cuartos, mirando ligeramente al espectador y con el torso marcando un ligero escorzo. Está vestido con levita negra, camisa blanca, y lleva corbata de lazo. Completa su atavío con una capa de terciopelo con forro castaño. En su rostro, ligeramente alargado, presenta perilla y bigote a la moda romántica. Los quevedos le dan un aire intelectual. Quizás se trate de un escritor o un artista. El fondo color madera y los tonos oscuros, nos recuerdan otras obras del momento, dentro de la tipología romántica.

Suárez Llanos participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre 1856 a 1892, obteniendo algunos galardones y destacando sobre todo en pintura de historia y retrato, como sucede en todos los artistas que estamos reseñando y que han compartido el magisterio y la amistad de Federico de Madrazo.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858 obtuvo una segunda medalla por su obra *El Lazarillo de Tormes*. En la de 1860 obtuvo una tercera medalla por *La Tía Fingida*, inspirada también en el texto de igual nombre, una de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes. Este cuadro fue adquirido en dicha Exposición por el Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón y fue fotografiada por Clifford junto con otras obras presentadas a dicha Exposición, pero a diferencia de las otras fotografías-que no tienen fecha- esta está datada en 1860. Se encuentra entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid[243].

[243] *La Correspondencia de España: Diario Universal de noticias.* Año XIV.Nº845.Madrid. 3 de Enero de 1861. p 3.

Lám. 145: *Una Escena de la Tía fingida*. Charles Cifford. Fotografía sobre negativo de cristal. 26,2x36,7cm. Madrid 1860. Biblioteca Nacional de España.

En 1861 el pintor se encontraba en París ampliando estudios, con otros pintores españoles (figura en la foto publicada anteriormente, *Pintores españoles en París*, tomada en el estudio de Pierre Petit).

Amigo del también asturiano Dionisio Fierros, fue con él y con Carlos de Haes -se consideraba su discípulo- a Bélgica desde París en julio de 1861, según el artículo de Julio Nombela en *La Abeja Montañesa*[244].

Lám. 146: *Sor Marcela de San Félix, monja de las Trinitarias Descalzas de Madrid, viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre*. Ignacio Suárez-Llanos. Óleo sobre lienzo.200x307cm.1862. Colección del Museo del Prado. Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[244] Nombela, J. "Cartas Parisienses". *La Abeja Montañesa.* Año V. Nº856. Sábado 6 de julio de 1861. p.3.

En 1862 concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid, en la cual recibió el Premio Primero de Costumbres por su obra *Sor Marcela de San Félix, monja de las Trinitarias Descalzas de Madrid, viendo pasar el entierro de Lope de Vega*, *su padre*, que actualmente se conserva en el Museo del Prado de Madrid. Fue una obra muy alabada. Aunque, algunos críticos contemporáneos la tachan de fría, con muchos elementos aleatorios admiten que el artista sabe pintar correctamente y tiene una buena formación académica.

Tal es el caso del periodista José Fernández Giménez que, en un artículo publicado en *El Museo Universal*, titulado "Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes", dice entre otras cosas que el cuadro "aparece desanimado y frío"[245].

Manuel del Palacio, en su librito *Función de Desagravios,* crítica jocosa de las obras presentadas a la Exposición de 1862, dice de esta obra:

> "No me gusta el asunto
> de tu pintura,
> porque el drama doméstico
> muere en la tumba:
> a través de los siglos
> se vé más claro.
> pero hay tal sentimiento
> en Sor Marcela;
> aún muerto, dice tanto
> Lope de Vega,
> Que encuentro justo
> de mis francos elogios
> darte el tributo".

Además de esta obra, Suárez Llanos presentó tres retratos a dicha Exposición de 1862.

A partir de este momento, su fama se afianzó como retratista, recibiendo numerosos encargos de la nobleza y burguesía y creciendo su prestigio social[246].

En 1863 viajó a Roma a ampliar estudios. En este viaje pintó posiblemente el cuadro que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias, *El Gaitero Italiano*, o tal vez lo hizo a su regreso en Madrid al año siguiente, basándose en dibujos hechos en Italia.

> "Representa un *zampognaro* o gaitero italiano, de los que solían ir acompañados en Roma por los *pifferari*, que tocaban el pífano. Era tradicional que en las fiestas de Navidad estos gaiteros, que procedían de la campiña del Lazio o de Nápoles, acudieran a la capital romana con productos de su región para venderlos allí"[247].

Aunque fue un espléndido paisajista, se conoce más su labor como retratista, ilustrador y grabador.

[245] Fernández Giménez, J. "Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes". *El Museo Universal: periódico de ciencias, literatura, industria y conocimientos útiles.* Año VI. Nº 51. Madrid.21 de diciembre de 1862. p.2.
[246] *La Correspondencia de España: Diario Universal de Noticias.* Año XV. Nº 1303.Madrid. 6 de Enero de 1862. p. 2.
[247] Barón Thaidigsman, J. *Catálogo de la pintura italiana del siglo XIX... Op. cit.* p. 46.

Lám. 147: *Gaitero Italiano*. Ignacio Suárez Llanos. Óleo sobre lienzo. 1,925cmx1,015 cm. 1863. Museo de Bellas Artes de Asturias.

En 1864 se casó con Teodora de Zuloaga y de Zuloaga, miembro de la insigne familia de pintores y artistas. El mismo año presentó a la Exposición Nacional Cinco Retratos. También, ese mismo año fue nombrado Caballero de la Real Orden de Carlos III.

En 1866 fue nombrado por Isabel II profesor interino de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, alcanzando en la misma diferentes cargos. En 1868 fue nombrado profesor supernumerario, en 1873 profesor numerario de la Cátedra de Anatomía Pictórica de la misma, y en diciembre de 1878, catedrático numerario de dicha Escuela.

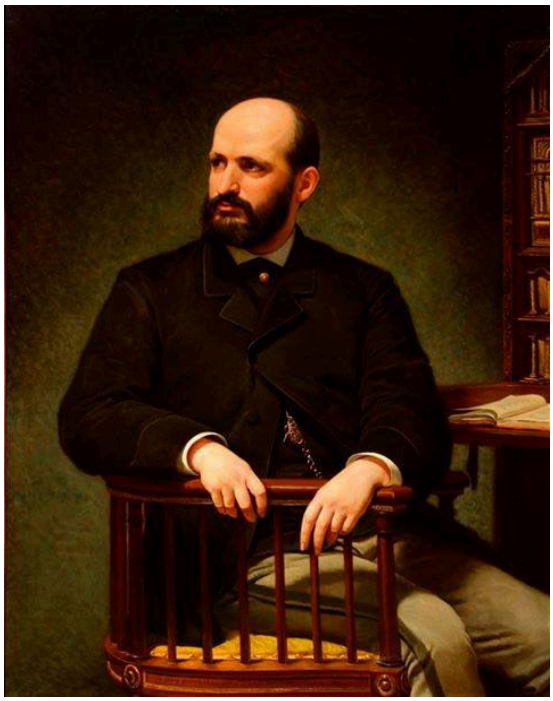
Establecido en Madrid participó activamente de la vida social junto con sus amigos Dionisio Fierros, Carlos de Haes y Sans y Cabot, entre otros. Entre 1860 y 1866 se data este retrato al aguafuerte que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, está hecho tomando como modelo una fotografía atribuida a Jean Laurent.

USC DE COMPOSTELA

Lám. 148: *Retrato de Carlos de Haes*. Ignacio Suárez Llanos. Grabado al aguafuerte.11,2x9,2 cm(huella).1860-1866.Museo de Bellas Artes de Bilbao. Nº de Inventario 82/785.

Lám. 149: *Carlos de Haes, pintor*. Jean Laurent. Positivo sobre papel salado. 27,70x20,40cm. 1857. BNE.

Suárez Llanos, excelente grabador y retratista, reproduce fielmente la fotografía, y capta la mirada analítica e inteligente de su amigo Carlos de Haes, con trazos finos de buril, para hacer efectos de claroscuro, y enfatizar así los rasgos.



Lám. 150: *Retrato de Pedro Antonio de Alarcón*. Ignacio Suárez Llanos. Óleo sobre lienzo.1869. Real Academia de la Lengua Española.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1869 pintó el retrato de su amigo Pedro Antonio de Alarcón, que se conserva en la Real Academia de la Lengua Española. Es un retrato de tres cuartos, en el que el escritor aparece sentado frente a un escritorio.

Se supone que para hacerlo partió de fotografías. Hay varias de la época, en las que pudo inspirarse. Destacan sobre todo las hechas por Jean Laurent.

Existen también fotografías de cuerpo entero del escritor realizadas por Jean Laurent. Esto explica el gran realismo en la fisonomía, la penetrante mirada, y la pose, con la cabeza girada en tres cuartos, con respecto al cuerpo.

Alarcón, se vio reflejado en este cuadro de Suárez Llanos y al recibirlo de manos de su autor, escribió los siguientes versos, bajo el título de:

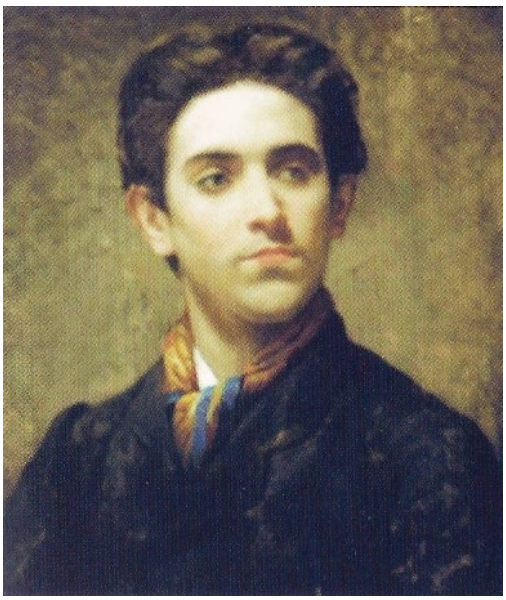
*Al recibir mi retrato.*
(Pintado por mi amigo el Sr D. Ignacio Suárez Llanos)
Al verte, ¡oh grave pintura!,
entrar en mis lares hoy
con mi edad y mi figura,
no sé qué vaga tristura
siento al decir: «Así soy.»

Tal vez pienso que mañana,
cuando de mi edad lozana
rastros queden sólo en ti,
dirá mi vejez ufana
a mis hijos: «¡Así fui!»

Tal vez pienso que algún día
(cuando Dios llamarme quiera)
buscará tu compañía
esta dulce esposa mía,
para decir: «¡Así era!»

Tal vez pienso que quizá,
al cabo de muchos años,
nadie te conocerá,
y un extraño a otros extraños
dirá al verte: «¿Quién será?»

Y que, al comprarte, atraído
por lo antiguo de tu traje
o por tu buen colorido,
les dirá: «¡Este personaje
no debe haber existido!»



Lám. 151: *Retrato de Daniel Zuloaga*. Ignacio Suárez Llanos. Óleo sobre lienzo.Ca.1870.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es también notable el retrato que hace de su cuñado el extraordinario pintor y ceramista Daniel Zuloaga que, con su cerámica aplicada a la arquitectura, cambió la fisonomía del Madrid de la época. Estudió en la francesa manufactura de Sèvres, y dirigió junto con su hermano Guillermo, la Real Fábrica de loza y porcelana de *La Moncloa*.

Este retrato, hecho por su cuñado cuando tenía dieciocho años, es de gran realismo. De busto, y con la cabeza girada tres cuartos con respecto al cuerpo, para enfatizar la expresión y la mirada, posiblemente estuviese inspirado en una fotografía. El fondo claro resalta la línea, y da alegría y luminosidad al rostro.

En esta época, como vemos, su paleta se aclara. En 1873 se fecha uno de los pocos paisajes suyos que se conservan, *Jardines de la Granja*. Está en el Museo de Bellas Artes de Asturias, y en él se ve la influencia de Carlos de Haes.

Suárez Llanos realizó esta vista de los Jardines de la Granja, durante una estancia en el Real Sitio, con Carlos de Haes, durante el mes de septiembre de 1873, para pintar en los Jardines[248] .

Se supone que es una captación rigurosa del natural. El cielo con tintes amarillo y violeta recuerda obras del pintor belga, aunque más fría y serena.

Lám. 152: *Jardines de la Granja*. Ignacio Suárez Llanos. Óleo sobre lienzo. 48x80cm. Septiembre de 1873.Museo de Bellas Artes de Asturias.

El género que más cultivó fue el retrato, siendo muchos los que se conservan de su mano. Celebridades, escritores, políticos, nobles e intelectuales de todos los campos, fueron retratados por él. Entre ellos: *José Posada Herrera, Gaspar Núñez de Arce, Fernando Martínez Pedrosa, José María Orense, marqués de la Albaida, Adelardo López de Ayala, etc*., algunos para organismos oficiales, como el Ateneo Madrileño o el Congreso de los Diputados.

[248] Barón Thaidigsman, J. *Catálogo de la Exposición de Pintura Asturiana del siglo… Op. cit.* p. 38.

Lám. 153: *Retrato de José Posada Herrera*. Ignacio Suárez Llanos. Óleo sobre lienzo.130x97cm.1877. Congreso de los Diputados. Madrid

Existe una réplica de este retrato en el Museo de Bellas Artes de Asturias, procedente de una colección familiar. Además, el mismo autor hizo otro de Posada, de busto, para la Iconoteca del Ateneo de Madrid que sirvió de base para una xilografía publicada en la revista *La Ilustración Española y Americana* a su muerte.

Natural de Llanes, asturiano, al igual que Suárez Llanos, fue un destacado abogado y político, siendo presidente del Consejo de Estado y del Consejo de Ministros, gozando de gran prestigio en el campo administrativo.

Suárez Llanos lo retrató sentado, de tres cuartos, en actitud circunspecta, y sobre un fondo verdoso. Su fisonomía, muy realista, con la mirada perdida en un punto lejano, concuerda con las fotografías que se conservan de la época.

Fue nombrado pintor de cámara del Rey Alfonso XII en 1874, de la Reina María de las Mercedes en 1878, y de la Reina María Cristina en 1879.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 154: *Retrato de la Reina María Cristina*. Ignacio Suárez Llanos. Óleo sobre lienzo. 252x 157cm. 1881-1887. Museo Naval de Madrid.

Lám. 155: *La Reina María Cristina de Habsburgo*. ¿Fernando Debas? Fotografía a la albúmina.1881. Colección particular.

Este retrato, de la Reina María Cristina a los 23 años, fue pintado del natural por el artista, que falleció antes de concluirlo, y terminado por Rafael Monleón y Torres en 1887.

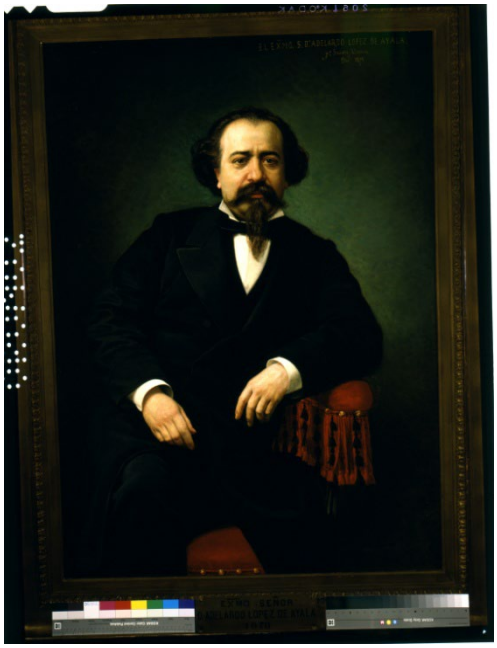
La Reina está retratada de pie, de cuerpo entero, con un traje de corte rosa pálido, y en un salón palaciego. La profusión de detalles no resta protagonismo a la figura femenina que destaca con su elegante pose y sus facciones, suavizadas por una luz dorada.

Se conservan fotografías de la época, en las que vemos que el pintor ha modificado un tanto las facciones, dándoles un mayor refinamiento. Seguramente se ha inspirado en algunas de estas fotografías para la pose y los detalles del atuendo de la reina.

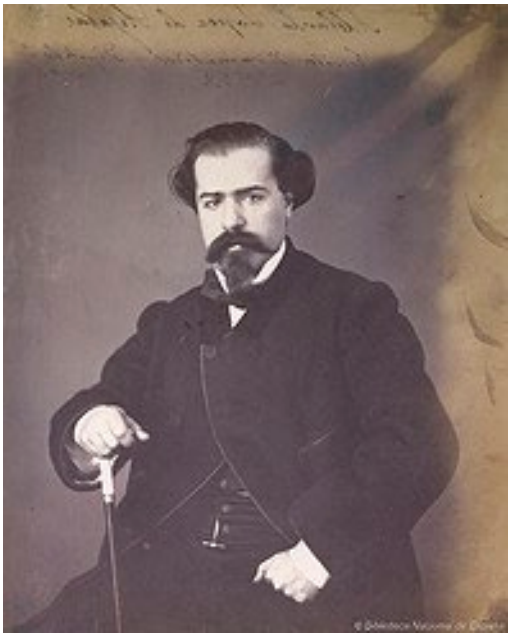
En 1879 realizó para el Congreso de los Diputados el retrato del escritor y político Adelardo López de Ayala. Lo realizó cuando el escritor ya había fallecido, presumiblemente inspirándose en una fotografía tomada veinte años antes, que se conserva en la Colección Castellano dentro de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Su autoría no se sabe, pero posiblemente sea de José Martínez Sánchez, como muchas de las conservadas en dicha colección conservan en dicha colección[249], Suárez Llanos copió la postura y la actitud del modelo en la fotografía, cambiando el asiento- un sillón de terciopelo- para darle mayor prestancia. También envejeció las facciones de López de Ayala, para ajustarse a la edad cronológica que tendría a su fallecimiento.

[249]Onfray, S. "Tras la imagen del coleccionista: Influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid". *De Arte.* Nº15. Madrid: Universidad Complutense. 2016. pp.226 y 227.

En 1879 realizó para el Congreso de los Diputados el retrato del escritor y político Adelardo López de Ayala. Lo realizó cuando el escritor ya había fallecido, presumiblemente inspirándose en una fotografía tomada veinte años antes, que se conserva en la Colección Castellano dentro de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Su autoría no se sabe, pero posiblemente sea de José Martínez Sánchez, como muchas de las conservadas en dicha colección conservan en dicha colección[250], Suárez Llanos copió la postura y la actitud del modelo en la fotografía, cambiando el asiento- un sillón de terciopelo- para darle mayor prestancia. También envejeció las facciones de López de Ayala, para ajustarse a la edad cronológica que tendría a su fallecimiento.



Lám. 156: *Retrato de Adelardo López de Ayala*. Ignacio Suárez Llanos. Óleo sobre lienzo.27x33,4cm. Ca 1880. Museo del Romanticismo.



Lám. 157: *Adelardo López de Ayala*. ¿Jean Laurent? Fotografía a la albúmina sobre papel salado. 27,80x20,80 cm. 1859. Colección Castellano. BNE.

El 29 de marzo de 1880 fue elegido académico de número de la Real Academia de San Fernando, falleciendo el 25 de diciembre de 1881, antes de tomar posesión de su cargo.

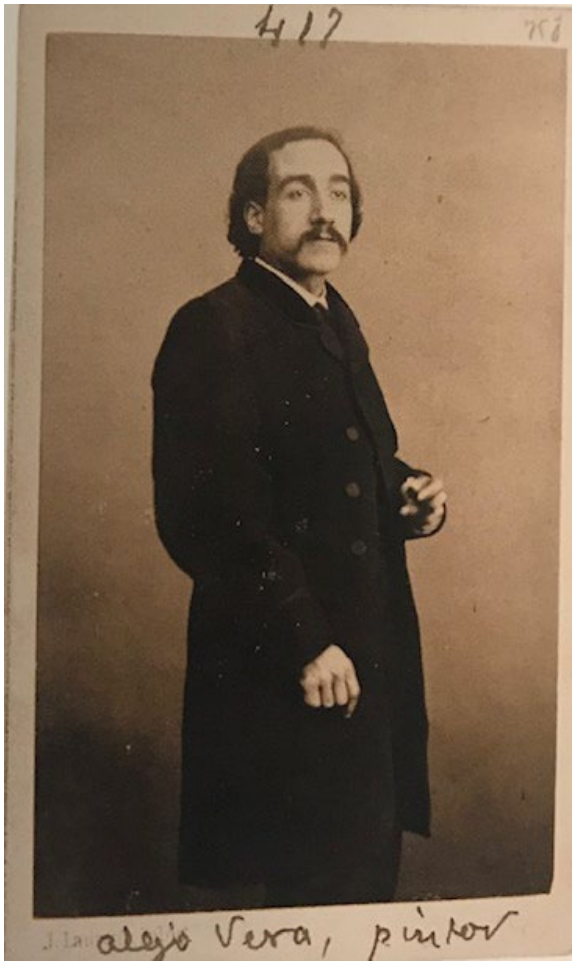
**Alejo Vera Blanco Estaca**, nacido en Viñuelas (Guadalajara) el 14 de julio de 1834, sus verdaderos apellidos eran Vera Blasco, y fue uno de los mejores dibujantes de su época.

Inició su formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1850 gracias a una beca proporcionada por la Diputación de Guadalajara. Continuó en la misma Academia estudios superiores durante dos años más, desde 1855 hasta 1857, asistiendo luego a clases en el taller madrileño de Federico de Madrazo[251], a cuyo círculo perteneció siempre. Allí coincidió en sus lecciones con el también pintor, francés, León Bonnat[252].

[250]Onfray, S. "Tras la imagen del coleccionista: Influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid". *De Arte*. Nº15. Madrid: Universidad Complutense. 2016. pp.226 y 227.

[251]Federico de Madrazo lo mencionó en sus memorias, en una carta que escribió a su hermano Luis de Madrazo, a la sazón en Francia. Madrazo, F. de "Cartas a Luis de Madrazo. nº 211".... *Op. cit*. p.513

[252]Real Academia de la Historia. Alejo Vera Blasco Estaca | Real Academia de la Historia (rah.es) [Consultado el 3 de junio de 2022]




Lám. 158: *Alejo Vera.* Jean Laurent. Fotografía. *Carte de visite*. 1863. Museo Municipal de Madrid.

Inició su formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1850 gracias a una beca proporcionada por la Diputación de Guadalajara. Continuó en la misma Academia estudios superiores durante dos años más, desde 1855 hasta 1857, asistiendo luego a clases en el taller madrileño de Federico de Madrazo[253], a cuyo círculo perteneció siempre. Allí coincidió en sus lecciones con el también pintor, francés, León Bonnat[254].

Participó en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, que abrió sus puertas el 20 de mayo de 1856, con el cuadro *La Poesía* [255], por el que recibió una pensión honorífica y lo volvió a hacer en 1858.

Participó en la *Serie Cronológica de los Reyes de España* con el retrato del Rey *Walia*, que actualmente se conserva en el Museo del Prado. Es un cuadro muy en la línea de los del resto de la colección, pero en él se ve ya el dominio de la línea sobre el color, bastante plano, lo que hace que la figura no resulte con mucho volumen, a esto contribuye también la casi ausencia de claroscuro. El predominio de la línea fue siempre una característica en él, un extraordinario dibujante.

[253]Federico de Madrazo lo mencionó en sus memorias, en una carta que escribió a su hermano Luis de Madrazo, a la sazón en Francia. Madrazo, F. de "Cartas a Luis de Madrazo. nº 211".... *Op. cit*. p.513

[254]Real Academia de la Historia. Alejo Vera Blasco Estaca | Real Academia de la Historia (rah.es) [Consultado el 3 de junio de 2022]

[255]*La Ilustración: periódico universal*. Tomo VIII. Número 378.26 de mayo de 1856. p. 8.

Lám. 159: *Walia*. Alejo Vera y Estaca. Óleo sobre lienzo. 225x 140cm.
Serie Cronológica de los Reyes de España. Museo del Prado. Madrid.

Tras una serie de intentos frustrados para obtener una beca de pensionado en Roma, consiguió por fin viajar a Italia con la ayuda del banquero Miranda. Viajó, pues, a Roma en 1860, reuniéndose con sus amigos Eduardo Rosales y Vicente Palmaroli. Allí quedó fuertemente impresionado por los restos arqueológicos. Muchos de ellos le sirvieron frecuentemente de inspiración para sus cuadros, sobre todo las ruinas de Pompeya.

En 1862, todavía en Italia, obtuvo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid una primera medalla, por su cuadro *Entierro de San Lorenzo*. Federico de Madrazo habló de este cuadro en una carta a su hijo Raimundo que se encontraba en París: "Entre los cuadros mejores, descuellan, el de Palmaroli, y los de Sans, Vera (Alejo), etc"[256].

Esta obra, muy alabada, fue comprada por el Estado español. En muchos artículos escritos acerca de la Exposición Nacional de 1862 se menciona. De entre ellos resalta el monográfico aparecido en *El Contemporáneo* el 30 de octubre de 1862: *El entierro de San Lorenzo*. Obra de Don Alejo Vera, señalada con el nº 271"[257].

[256]Madrazo, F. de "Cartas a Raimundo de Madrazo. Nº 259" Desde Madrid. 11 de Octubre de 1862. ... *Op. cit*. p. 604.
[257] Bécquer, G.A. *Críticas de Arte* (Artículos publicados en *El Contemporáneo* con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862). Madrid: Ediciones El Museo Universal. 1990. pp. 35-38.

Lám. 160: *Entierro de San Lorenzo en las Catacumbas de Roma*. Alejo Vera y Estaca. Óleo sobre lienzo. 223,6x 232,5 cm.1862. Museo del Prado. Madrid

Este texto, atribuido a Gustavo Adolfo Bécquer-como muchos otros aparecidos en *El Contemporáneo* analizando cuadros de esta Exposición- es quizás el más entusiasta de los siete publicados:

> "La composición y la manera, el color y el dibujo, todas sus cualidades, que examinadas aisladamente dejarían tal vez algo que desear, son tan armónicas entre sí, se encuentran en tan perfecta relación con la escena, que apoyándose unas en otras, se ayudan, se completan, y forman un conjunto tan igual, tan simpático, que la vista y el ánimo diríase que descansan y reposan con placer al encontrarle".

Subraya el autor la fuerza del dibujo, el claro-oscuro "agradable", el color armonioso, y un misticismo que es lo que le da su mayor encanto.

Es un cuadro de grandes dimensiones, de asunto religioso, que puede encuadrarse en la tendencia general de los cuadros de historia y gran influencia de la corriente nazarena. Las figuras alargadas, la composición armónica y contenida, los ademanes suaves, a pesar de lo dramático del asunto, todo ello subrayado con un dibujo firme y una gama de colores suaves, consigue infundir una sensación de paz y de misticismo más que de tragedia. Además, la ambientación, fiel a los elementos de la época romana, está muy bien conseguida, así como la sensación de profundidad.

Su cuadro fue uno de los fotografiados por Jean Laurent y publicado en 1863, con el nº 740.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 161: *Entierro de San Lorenzo*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina.1863. Museo Municipal de Madrid.

Se presentó de nuevo a la Exposición Nacional en 1867, con las obras *Santa Cecilia y San Valerio* y *Un coro de monjas*. Por la última ganó una medalla de primera clase. A la Exposición Nacional de 1871 envió seis obras, una de ellas*, Una señora pompeyana en el tocador*-en esta época hizo muchos cuadros de asuntos pompeyanos, un tema algo trasnochado para lo avanzado del siglo XIX-fue galardonada con otra primera medalla –también fue Medalla Única en la Exposición Internacional de Filadelfia-. Al tener ya tres primeras medallas de las exposiciones españolas, se le condecoró con la Cruz de Carlos III.

Algunos cuadros los fotografió, enviando las fotografías a su familia y a su maestro Federico de Madrazo[258]. En estos años era habitual entre artistas enviarse fotos de las obras que estaban haciendo, incluso tomar fotografías a objetos, paisajes etc., para incluir en estas como fondo[259].

En 1874 volvió a España, donde fue nombrado profesor ayudante en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid, cargo que desempeñó hasta 1878, compaginando la labor pedagógica con la creativa. En ese año regresó a Italia pensionado en la Academia de España en Roma hasta 1881.

En Roma realizó varias obras: *Estudio de las Catacumbas* y, sobre todo, *Los Últimos días de Numancia*. Esta última la presentó a la Exposición Nacional de 1881 y fue premiado con una Primera Medalla. Este premio se le sustituyó por la Gran Cruz de Isabel la Católica.

[258]Madrazo, F. de "Cartas a Raimundo de Madrazo. nº323" ... *Op. cit*. p. 708.
[259]*Ibidem*. p. 709.

Lám. 162: *Los Últimos días de Numancia*. Alejo Vera y Estaca.
Óleo sobre lienzo. 432x317cm. 1880. Museo del Prado. Madrid

La obra contenía una síntesis de los ejercicios obligatorios que debía presentar en la Academia para la continuidad de su pensión de estudios. El asunto, el asedio de Numancia por los romanos y el suicidio de sus habitantes, antes de ser esclavos en manos de estos se consideraba de gran contenido heroico. Por ello, y por creerse que reafirmaba la identidad nacional, agradó mucho al Gobierno que la adquirió por 12.000 pesetas. Todo ello avalado por una cuidada ambientación, profundidad espacial y detallismo unido a la gran cantidad de personajes y el vivo colorido, entraba dentro de la línea de verosimilitud que primaba en el momento. Sin embargo, algunos críticos lo consideraron un poco teatral.

En Agosto de 1881 se presentó a una plaza de Académico de Número de la clase de Artistas para la Academia de San Fernando, vacante en la sección de Pintura, que le fue concedida. En 1882 figuró en el cuadro de Honor de la Exposición de Viena[260] y en 1885 recibió la Gran Cruz de Primera Clase en la Exposición Internacional de Múnich.

Entre 1885 y 1866 se llevó a cabo la decoración de las seis capillas de la Iglesia de *San Francisco El Grande* ya referidas en párrafos anteriores, encomendándoles los encargos a artistas que habían estado pensionados en Roma. Alejo recibió el encargo de ornamentar en estilo plateresco una de las capillas. Para ello hizo varios bocetos, pero no llegó a realizar la obra por desacuerdos con la Junta Directiva.

En cambio, si ejecuto para dicho templo – hoy en el Museo del Prado- el cuadro *El milagro de las Rosas en la vida de San Francisco*, pintado hacia 1889, y entregado en dicho templo en enero de 1890. Es un cuadro luminoso, muy bien pintado con una gama de colores suaves y con predominio del dibujo, que desprende un halo poético y místico.

El 17 de octubre de 1892 tomó posesión de su plaza como Director de la Academia de España en Roma, puesto que ocupó durante seis años. En este tiempo, aprobó un nuevo Reglamento[261].

En 1910 participó en la Exposición Internacional de Arte que celebraba el Centenario de la ciudad de Buenos Aires, con su obra *En las Catacumbas*.

Falleció en Madrid el 4 de febrero de 1923.

[260] Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de artistas españoles del S. XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas.1883-1884. p. 693.
[261] Escudero Delgado, M.L. "Alejo Vera y Estaca" en *Actas VI Encuentro de Historiadores del Valle de Henares*. Alcalá de Henares.1998. pp.581-596.

**Eduardo Rosales Gallinas** nació en Madrid en 1836, y murió en la misma ciudad en 1873. Hijo natural de Anselmo Rosales Rozas y Petra Gallinas Granmenster, personas humildes[262], que murieron cuando él apenas era un adolescente. Fue acogido en casa de sus tíos, con cuya hija Maximina se casaría al pasar los años. Se educó en las Escuela Pías de San Antón y en el Instituto de San Isidro. En 1851 figura que ingresó como alumno en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid[263].

Lám. 163: *Eduardo Rosales Gallinas*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. Carte-de-visite.9x6cm. 1863.Museo Municipal de Madrid.

Allí tuvo como profesores, entre otros, a Luis Ferrant y a Federico de Madrazo. Con este último tuvo siempre amistad, perteneciendo a su círculo de artistas protegidos. Allí conocería también a sus grandes amigos, Vicente Palmaroli y Alejo Vera.

> "Desde el primer año de sus estudios en la Academia, los tres amigos completaban su formación en un estudio que poseía Vicente Palmaroli en el edificio de la Nunciatura, en las cercanías de la castiza y madrileña plaza de Puerta Cerrada, compitiendo por ver cuál de los tres lograba la mayor perfección copiando naturalezas muertas, o algún voluntario modelo que para ellos posaba".
>
> "Con el objeto de perfeccionar su aptitud para el arte a que consagraban su ingenio, y de creer desde luego un estímulo que fuese parte bastante a obligarles a acometer loables empresas, imaginaron los citados amigos, en unión de otros, jóvenes también y también artistas, reunir sus escasos fondos para comprar una buena fotografía, que ganase como

[262]Según Carmen Armiñán Santonja, autora de una tesis monográfica sobre Rosales, esta humildad es cuestionable, pues su padre era funcionario de Palacio. Vid Armiñán Santonja, C. *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873): El contexto internacional de su obra y su fortuna crítica.* Tesis de Doctorado inédita, dirigida por la profesora María Dolores Jiménez-Blanco. Madrid: Universidad Complutense. 2015. p. 15.

[263]Reyero, C. *Eduardo Rosales Gallinas*. Enciclopedia. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado. https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/rosales-gallinas-eduardo. [Consultado el 23 de noviembre de 2021]

premio el que de ellos aventajase a los demás en la composición de un cuadro o de un dibujo"[264].

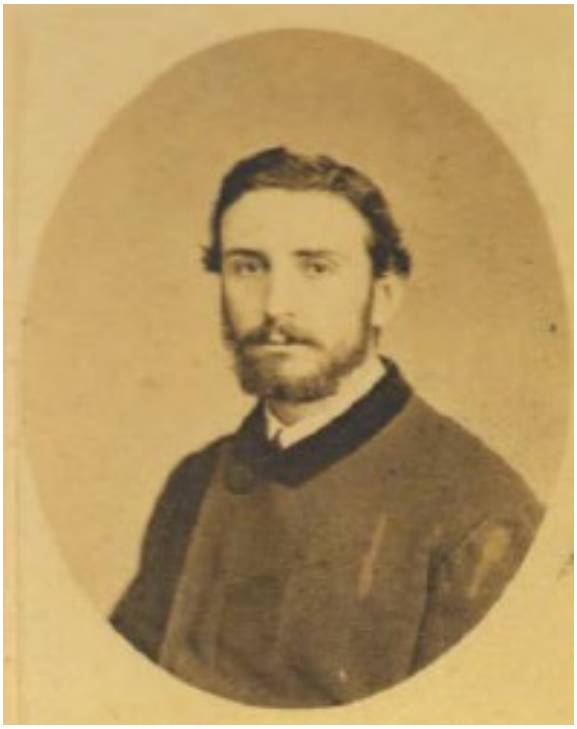
En 1854 obtuvo permiso para hacer copias en el Museo del Prado.

Desde 1856, en que contrajo una tuberculosis, tuvo problemas de salud, y esto unido a sus dificultades económicas y a sus desafortunados romances, marcaría sus primeros años. Incluso le apartó un tiempo de sus clases de la Academia, ausencia que compensaba asistiendo al estudio de Don Luis Ferrant.

También fue protegido de José de Madrazo, a la sazón director del Real Establecimiento Litográfico, que le hizo sus primeros encargos de esta índole, *retratos de Isabel II*, para repartir en organismos oficiales.

Colaboró también en la *Serie Cronológica de los Reyes de España* con el retrato de *Don García Aznar, 5º Conde de Aragón.*

Lám. 164: *Don García Aznar, 5º Conde de Aragón*. Eduardo Rosales. *Serie Cronológica de los Reyes de* España. Óleo sobre lienzo. 224x140 cms. 1856. Museo del Prado. Madrid



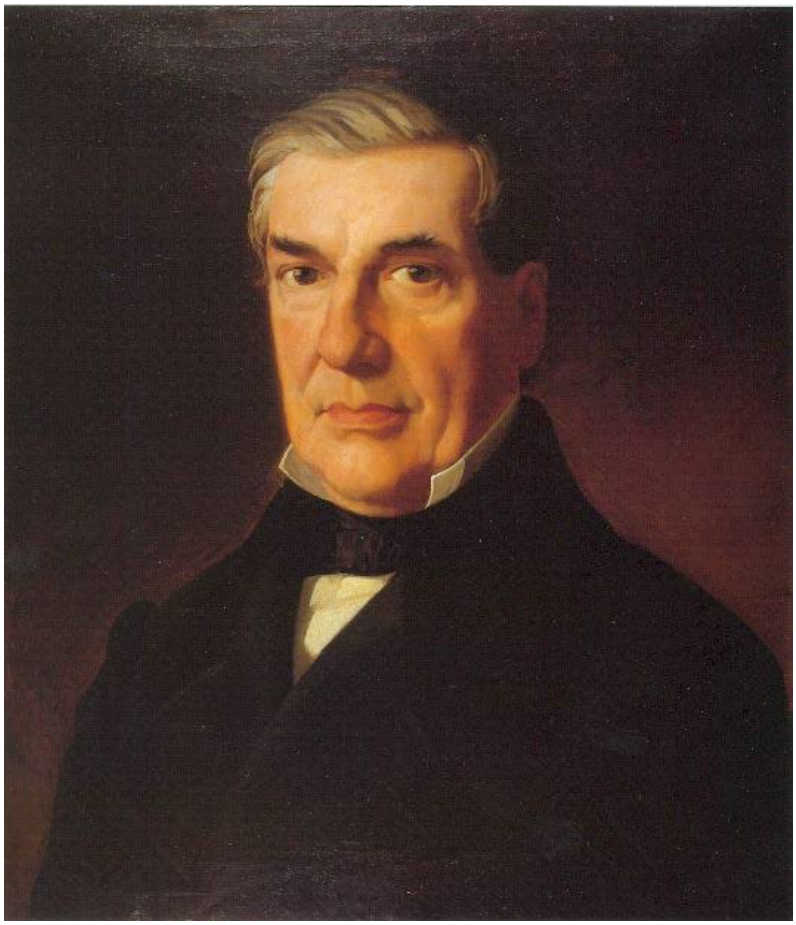
Lám. 165: *Eduardo Rosales*. Gonzalo Langa? Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm.Fotografía publicada en el libro de Luis Rubio Gil. p. 147

Con toda posibilidad se tomó él mismo como modelo, a juzgar por el parecido que presenta con las fotografías contemporáneas[265]. Esta que incluyo está publicada en la en el libro *Eduardo Rosales. Primeros años. Viaje iniciático. En Roma 1836-1863.*

En estos años realizó también algún retrato particular, como el de su tío Don Blas Martínez Pedrosa, que sería posteriormente su suegro, al casarse con su hija Maximina, aunque este parentesco no está del todo claro.

[264]Rubio Gil, L. *Eduardo Rosales. Primeros años. Viaje iniciático. En Roma 1836-1863*. Madrid: Ed Molina. 2011. p 11 y 12.
[265]*Ibidem*. p. 147.

A pesar de la temprana fecha de la realización del mismo, es un retrato en el que se ve un gran realismo y captación psicológica del modelo, en él se observan las pautas aprendidas en el taller de los Madrazo: el encuadre, el fondo oscuro, el tratamiento de la luz, y el atavío oscuro en el que resalta la blancura de la camisa, características también de la pintura romántica.



Lám. 166: *Retrato de Don Blas Rodríguez Pedrosa*. Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 55,50x45,50cm. 1856. Colección particular.

En Agosto de 1857 viajó a Italia en compañía de Arús y Palmaroli, viaje que habían decidido unos meses antes, sufragaron los gastos con el dinero que les proporcionaron unos pequeños encargos. Allí comenzó una estancia de 12 años, interrumpida a menudo por causas de salud. Buscando aire puro que beneficiase su salud viajó al balneario de Panticosa – muy de moda en la época-al Pirineo de Huesca, y a Irún. También visitó brevemente Madrid y Barcelona, además de Francia, y diversas ciudades de Italia.

En Italia alquiló un estudio con sus amigos, Vicente Palmaroli, Luis Álvarez, y más tarde también Alejo Vera, con el equipamiento imprescindible. Con la ayuda de estos y el producto de realizar copias para los principales museos romanos, fue sobreviviendo.

En 1859, gracias a sus amigos españoles, el Gobierno de Isabel II le concedió una Pensión de Gracia, de ocho mil reales al año, para realizar estudios en Roma, que se prorrogaría durante tres años[266]. Al término de dicha pensión, debería mandar un cuadro que justificase la misma. Mandó *Tobías y el Ángel*.

[266]González López, C., Martí Ayxelá, M. *Pintores españoles en Roma(1850-1900)... Op. cit*. p.16.

Lám. 167: *Tobías y el Ángel*. Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 198x118cm.1858-1853. Museo del Prado. Madrid.

Este cuadro, para el que realizó muchos dibujos y bocetos, sufrió retrasos por motivos de salud, dejándolo al final el autor algo abocetado. Tiene, como puede verse, un gran influjo de Rafael, al que copiaba a menudo, y de los Nazarenos alemanes (sobre todo Overbeck) de los que toma el lirismo, el aire de ensoñación, y la esbeltez de las figuras.

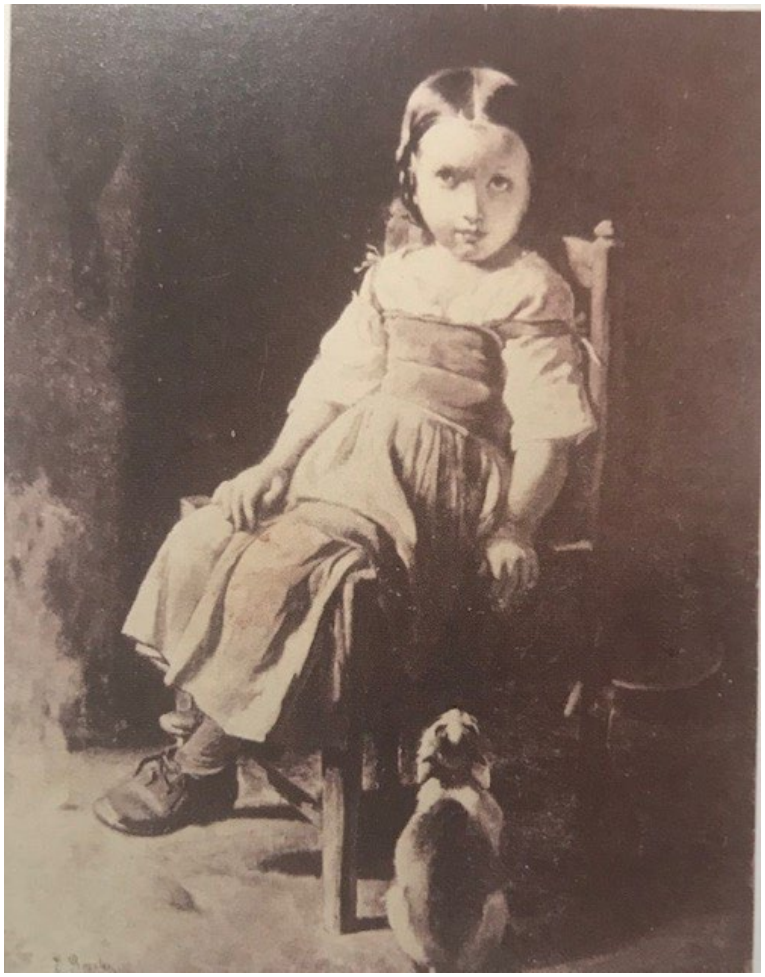
Para la Exposición Nacional de Madrid de 1862, mandó un cuadro de género, de una niña con un gato, *Nena*. Por no considerarlo suficientemente digno, en un principio el Jurado no quiso admitirlo, hasta que poco tiempo antes de su apertura, lo hicieron, gracias a las gestiones de su buen amigo, el escritor y poeta, Manuel del Palacio.

Es una obra que rebosa sencillez y ternura, aunque solo se le concedió una mención honorífica. Sin embargo, fue adquirido por la Condesa Vda. de Velle, Dña. María Josefa Marín y San Martín, por 6.000 reales, lo que alivió algo sus apuros económicos, haciéndole además el encargo de otro cuadro, *Ángelo* con un niño y un perro como modelos. A pesar de la naturalidad, sencillez y ternura, que desprende *Nena*, apenas se mencionó en la prensa. En esta obra se ve ya el giro que está dando su pintura, apartándose de los maestros nazarenos, hacia un tipo de naturalismo sentimental que se estaba poniendo de moda en Roma.

Solo su amigo, Manuel del Palacio[267], y algunas publicaciones como *El Contemporáneo,* hacen reseñas favorables de este cuadro. Sin embargo, Jean Laurent incluyó en su *Catálogo* de la Exposición de 1862 una fotografía de Rosales, al igual que de los otros artistas y una también de esta obra.

En 1862, y siguiendo este camino del realismo, pintó *Muchacha Napolitana*, o la *Ciociara* tomando como modelo a la campesina Pascuccia, una de las muchas muchachas campesinas que iban a Roma a servir como modelo a los artistas. Para realizar este retrato, además, "se valió de fotografías"[268].

La relación de todos los discípulos de los Madrazo, y de muchos más artistas españoles y extranjeros, con la fotografía, es notoria y constante. Solían utilizar la fotografía como documentación y también para dejar constancia de los progresos de sus obras pictóricas.



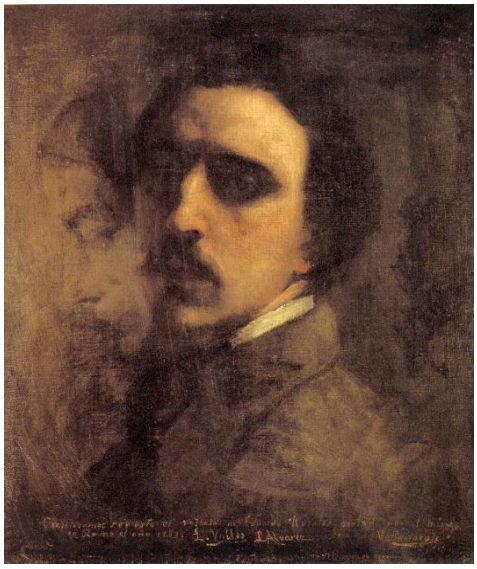
Lám. 168: *Nena (Una niña sentada en una silla)*. Eduardo Rosales. Fotografía a la albúmina. Jean Laurent. *Fotografías de las principales obras de la Exposición Nacional de Bellas Artes*.1863. Museo Municipal de Madrid.

También ellos mismos se hacían tomar fotografías, solos o en grupo, que a veces utilizaban para realizar autorretratos, retratos de amigos o enviar a su familia y amistades, como recuerdo. Utilizaban en ocasiones espejos especiales para pintar y corregir obras.

[267] Del Palacio, M. *Función de Desagravios… Op. cit.* p. 41.
[268] Armiñán Santonja, C. *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales…Op. cit.* p. 50.

> "El libro y las fotografías para Fernando, os las llevará un conocido de esta, muy buen muchacho, que se llama Mariano Giménez : Él además os llevará dos retratitos míos, uno para las chicas, y el otro para ti; ellas que se queden con el que más les guste; convienen todos en que el que se parece más a mí en la fisonomía, es el de los brazos cruzados, pero me moví un poco, y está algo indeciso, y la levita se recogió de manera que parece que me han vestido gratis; el otro es mejor como fotografía y como puesto, pero no se parece tanto…."[269]

En 1863 realizó su autorretrato, inspirado sin duda en sus retratos fotográficos. Es un retrato con una luz dorada, que recuerda a Rembrandt, bañando un lado de la cara, y un fondo oscuro, propio del romanticismo. A fondo puede verse un perfil femenino, que algunos identifican con Carlota, su amor romano.



Lám. 169: *Autorretrato de Eduardo Rosales*. Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 44x39cm. 1863. Colección Isabel Payá.

Lám. 170: *Eduardo Rosales*. Autor desconocido. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm.1860.Fotografía publicada en el libro de Luis Rubio Gil. p.73.

A pesar de la mirada perdida y soñadora del pintor y la luz ambiental difusa, se ve en el cuadro una veracidad en las facciones, y un realismo muy común en todos los pintores de la época que aspiraban a acercarse a la realidad. En la parte de abajo se lee:

*Confirmamos ser este el retrato de Eduardo Rosales, pintado por él en Roma en 1863.*
*L. Vallés, L. Álvarez y V. Palmaroli.*

Sin embargo, su objetivo primordial continuaba siendo pintar un gran cuadro de historia, sobre el personaje de Isabel la Católica. Después de desechar varios episodios de la vida de la reina se decidió por representar a esta en su lecho de muerte, redactando su testamento. Para su realización haría muchos bocetos, y dibujos, que hoy tienen gran valor documental. Se trasladó a un estudio de mayores proporciones, donde cupiesen cómodamente los modelos a utilizar, y se documentó debidamente en todo lo referente a ambientes y enseres de la época. Su intención era hacer un cuadro que huyese del dramatismo, basándose en el naturalismo de Velázquez y reflejase con rigor y dignidad la escena. Comenzó a pintarlo en 1863 y lo presentó a la Exposición Nacional de Madrid en 1864.

[269] Rubio Gil, L. *Eduardo Rosales. Primeros años… Op. cit.* p. 73.

Es un cuadro de enormes proporciones, 287x398cm, en la línea de los cuadros de historia que los pensionados de la Academia enviaban a las exposiciones. La escena transcurre en el dormitorio de la Reina Católica, que se encuentra moribunda, en su lecho, dictando su testamento. Representa la estancia como un espacio abierto, a la manera de Velázquez[270], con lo que consigue crear la impresión de que el espectador se encuentra dentro de la habitación, cuyo límite está marcado por el borde de la alfombra.

Representa tan solo diez personajes de gran tamaño, debidamente caracterizados.

Lám. 171: *El Testamento de Isabel la Católica*. Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 287x398 cm.1864. Museo del Prado. Madrid. Imagen cedida por dicha entidad.

Los principales son el Rey Fernando el Católico, su hija Juana, el Cardenal Cisneros, el escribano Gaspar de Gricio, y luego otros secundarios, como dueñas y vasallos.

Con un dibujo rotundo, y una luz que modela a la manera velazqueña, poniendo de relieve las calidades de las telas y los objetos y un color sabiamente graduado, realizó un lienzo de gran calidad interpretativa huyendo al mismo tiempo de todo efectismo, para dar credibilidad a la escena.

La obra obtuvo el reconocimiento general, marcando un hito en la historia de la pintura española con un giro hacia el naturalismo y se le concedió la Primera Medalla de oro, siendo adquirida por el Estado en 50.000 reales.

[270]Reyero, C. *Rosales Gallinas, Eduardo.* Enciclopedia Museo del Prado. https//www.museodelprado.es/recurso/rosales-gallinas-eduardo/7b0c5096-d31d-4614-b37b-5ac8c6acb86d. [Consultado el 28 de abril de 2021]

Con todo, no todos los comentarios fueron positivos. Críticos tan importantes como Gregorio Cruzada Villaamil y Pedro Antonio de Alarcón, le tacharon de "isabelino"[271] y censuraron varios errores históricos, supuestamente cometidos por el autor, como la idealización y rejuvenecimiento de la figura de la monarca y la colocación de varios personajes que no debían figurar por no hallarse presentes en dicho momento histórico, como el Rey Don Fernando y su hija la Infanta Juana.

Lám. 172: E. Rosales. 621. *Isabelle la Catholique dictant son testament (Au Musée National).* Jean Laurent et Minier. Positivo a la albúmina. 23,50x32cm. Ca 1874. Museo Sorolla.

En 1866 se envió el lienzo a la Exposición Internacional de Dublín y, más tarde, en 1867, fue a la Exposición Universal de París, junto a las obras de otros autores, premiados en la Exposición Nacional de 1864.

Fue un cuadro muy admirado en su época. Jean Laurent lo fotografió en varias ocasiones, siendo también reproducido por medios calcográficos.

El prestigio de Rosales como pintor y retratista se fue afianzando cada vez más. En 1864, tras el éxito en la Exposición permaneció un tiempo en Madrid realizando diversos encargos. Más tarde viajaría a París con sus amigos Martín Rico y Raimundo de Madrazo y, luego, a Roma, donde pasaría la mayor parte del tiempo hasta 1868, fecha en que regresó a España[272].

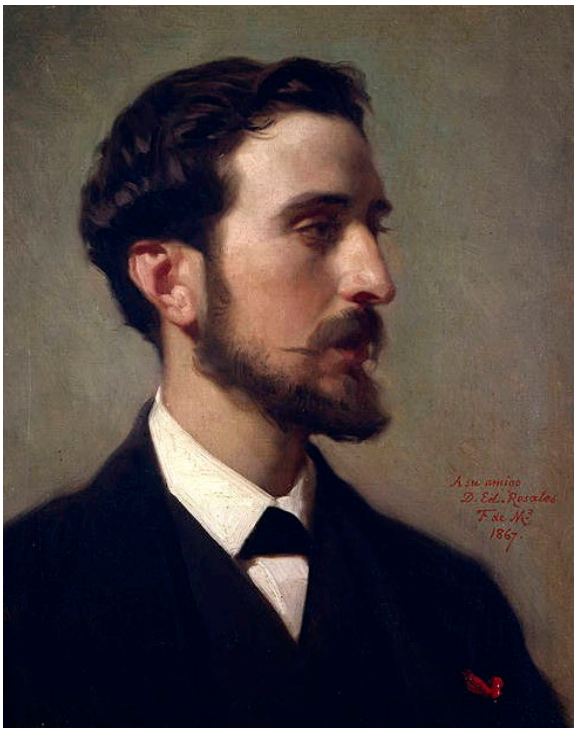
En la Exposición Internacional de París de 1867 le fue concedida una primera Medalla de Oro, por unanimidad, (la única medalla de oro concedida al pabellón español) y ese mismo año, el Emperador Napoleón III lo nombró Caballero de la Orden de la Legión de Honor.

De esta época es el retrato que le hizo su amigo y maestro Federico de Madrazo, tomando como modelo, posiblemente, una foto realizada en el estudio de Jean Laurent.

[271] Real Academia de la Historia. Rubio Gil, L. *Eduardo Rosales Gallinas*. Real Academia de la Historia. http//dbe.rah.es/biografias/5214/eduardo-rosales-gallinas [Consultado el 28 de abril de 2021]

[272] Rosales Gallinas, Eduardo - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es) [Consultado el 28 de abril de 2021]

Lám. 173: Bartolomé Maura y Montaner. *El Testamento de Isabel la Católica*. Grabado al aguafuerte sobre papel agarbanzado. 468x631mm.1877. Museo del Prado. Madrid.

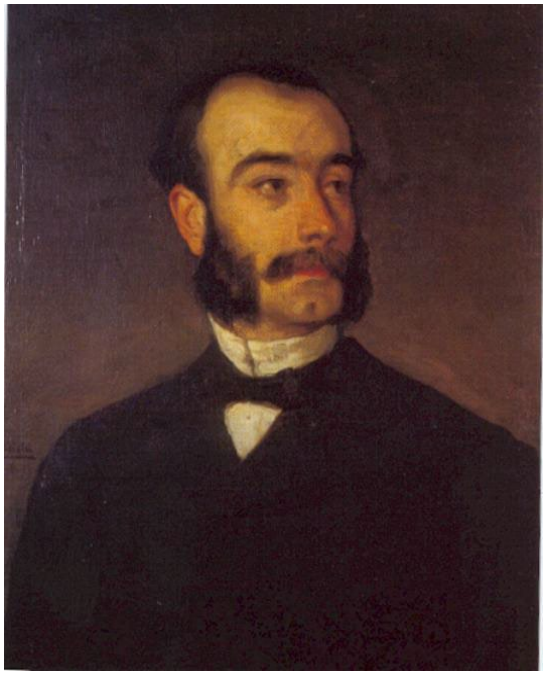



Lám. 174: *Retrato de Eduardo Rosales*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 46,50x37cm. 1867. Museo del Prado. Madrid.

Lám. 175: *Retrato de Eduardo Rosales*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 9x6cm. Entre 1853 y 1873. Museo Municipal de Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tras una dispensa pedida a la Santa Sede, a causa de su parentesco en tercer grado se casó en Madrid, con su prima Maximina Martínez Blanco, en la iglesia de San Ildefonso. El matrimonio permaneció un tiempo en Madrid. En esta época pintó algunos de sus retratos más importantes. Entre otros, el del político gallego *Cándido Nocedal*.



Lám. 176: *Retrato de Cándido Nocedal.* Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 64,50x52,50cm. Ca. 1868. Colección particular.

Lám. 177: *Retrato de Cándido Nocedal*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Ca 1863. Museo de Historia de Madrid.

Lám. 178: *Retrato de Cándido Nocedal.* Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Ca 1863. Museo Municipal de Madrid.

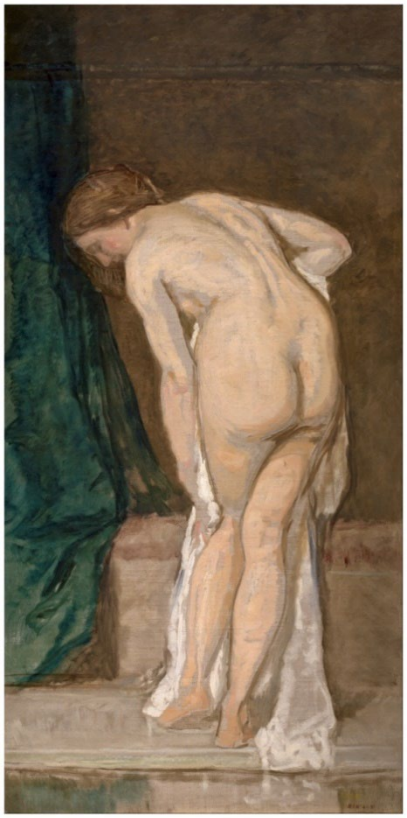
Lám. 179: *Retrato de Cándido Nocedal.* Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Ca 1863. Museo Municipal de Madrid.

Se conservan en el Museo de Historia de Madrid una serie de fotos hechas en el estudio de Jean Laurent, que bien pudieron haberle servido de inspiración. Se fechan hacia 1863, y la fisonomía del político es prácticamente la misma, además de su atuendo y pose.

Se encuadraría todavía en el tradicional retrato romántico, con el fondo color madera. Una luz dorada baña el rostro. El atuendo oscuro, del que solo destaca el blanco yesoso de la camisa, da seriedad y prestancia al personaje, que destaca por su conservadurismo.

Sin embargo, él continuó trabajando la pintura de historia y presentando cuadros de este género a las exposiciones, aunque dándole un enfoque nuevo, y variando su técnica a la manera italiana, prescindiendo casi del claroscuro, utilizando colores vivos, y pincelada suelta.

En 1868 se presentó al concurso convocado por Fernán Núñez para conmemorar la *Batalla de Tetuán*, librada en 1860 y ganada por el general O'Donnell, que haría cambiar las perspectivas española en la Guerra de África. El concurso lo ganó Vicente Palmaroli, pero él presentó un cuadro en el que el estudio del paisaje y los efectos atmosféricos envuelven a las figuras, que quedan inmersas y empequeñecidas por el conjunto. Esto provocó críticas de los sectores academicistas, que tildaron sus cuadros de "demasiado modernos".



Lám. 180: *Mujer al salir del baño*. Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 185x90,5 cm.Ca. 1869. Museo del Prado. Madrid.

En Italia y Francia siguió cosechando éxitos. En 1869 la Academia de Bellas Artes del Instituto Imperial de Francia le nombró corresponsal de la Sección de Pintura. Pintó entre otros cuadros de historia, el novedoso *Desnudo al salir del Baño*, cuadro lleno de vida y color, exponente de modernidad. En él se ve plenamente la influencia del pintor Manet, con la captación de la instantaneidad y el influjo de la fotografía[273].

[273]Díez García, J.L." Eduardo Rosales y la conquista del Realismo por los pintores españoles en Roma" (1855-1875). *Del Realismo al Impresionismo*. Madrid 2014. pp.81-104.

Le sirvió de modelo Nicolina, una joven que posaba para él frecuentemente y, según sus propias palabras, lo pintó en un día. El cuadro tiene la frescura de la espontaneidad, y la brillantez del colorido, sin apenas sombras. Según la crítica es muy superior a la *Olimpia*, de Manet.

El 14 de septiembre de 1925 Francisco Bores escribió a Benjamín Palencia:

> "... cuando veas en el Louvre la célebre Olimpia de Manet, que tanto escándalo armó, te quedarás atónito pues es mucho menos avanzada que la obra de Rosales del cual ha sacado muchísimo por no decir todo el revolucionario (¿) Manet." (Citada en el Catálogo de la exposición: "Benjamín Palencia y el surrealismo. 1926-1936". Galería de Guillermo de Osma. Madrid. 1994.)[274].

En Roma pintó varios cuadros de Historia, que trajo consigo a España, a donde regresó en 1869: *La muerte de Lucrecia, Don Juan de Austria es presentado a Carlos V en Yuste y Doña Blanca de Navarra es entregada a Captal del Buch*. Con los tres, y el *Retrato de la señorita Conchita Serrano*, se presentó a la Exposición Nacional de 1871, inaugurada en el Palacio de Indo el 15 de octubre de ese año. *La muerte de Lucrecia*, obtuvo la Primera Medalla de Oro, casi por unanimidad.

Lo novedoso es el tratamiento, la modernidad de su técnica, la frescura del colorido, el volumen rotundo de las figuras, y la pincelada casi matérica, que desencadenó una oleada de protestas por su incomprensión.

Lám. 181: *La Muerte de Lucrecia*. Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 257x347cm.1871. Museo del Prado. Fotografía del Museo del Prado. Madrid.

[274] AAVV. Catálogo de la exposición *Benjamín Palencia y el surrealismo. 1926-1936*. Galería de Guillermo de Osma. Madrid. 1994.Rubio Gil, L. *Eduardo Rosales en las Exposiciones. Tokio*. Abril. 2002.

La crítica le atacó duramente. Lo consideraban un cuadro inacabado y pintado a brochazos. Él no obstante lo consideró siempre su mejor cuadro. No quiso aceptar el dinero que le dieron, y se lo llevó de nuevo a su estudio. Ya fallecido Rosales, en 1881, fue adquirido por el estado por 35.000 pesetas, y actualmente se encuentra en el Museo del Prado.

No obstante, a pesar de las críticas, su valía fue reconocida. En 1870, la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, lo nombró corresponsal en el extranjero. La Academia delli Arti dil Disegno, de Firenze, lo nombró también corresponsal.

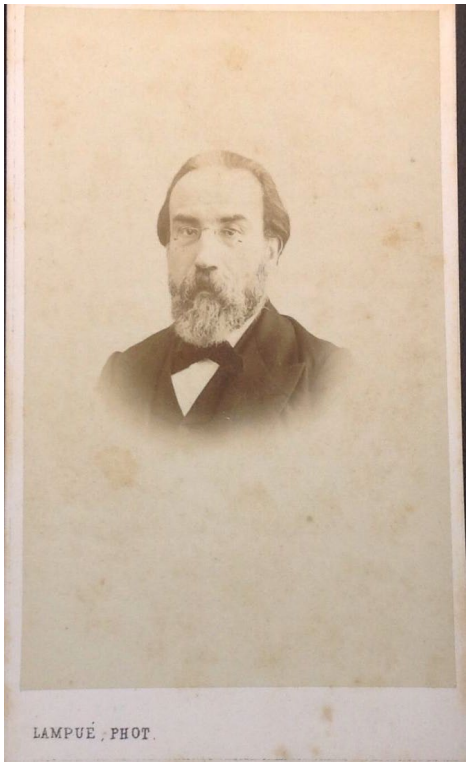
El General Serrano, Regente del Reino, le otorgó el título de comendador del número de la Real Orden de Isabel la Católica.

Pasó sus últimos años en España, sin volver a Roma. En Madrid nació su hija Eloísa, que fallecería en enero de 1872, y unos meses más tarde, en octubre de 1872, nació su hija Carlota, que fue también pintora.

En Madrid realizó varios encargos, como, algunas estancias del *Palacio del Marqués de Portugalete* (desaparecidas en 1939), los *Evangelistas* para las pechinas de la iglesia de Santo Tomás de la calle de Atocha (destruida en un incendio), y muchos retratos.

Entre estos últimos destacan: *Retrato de Pi y Margall,* Inspirado claramente en fotografías contemporáneas realizadas por varios fotógrafos, Jean Laurent, Lampué, etc.

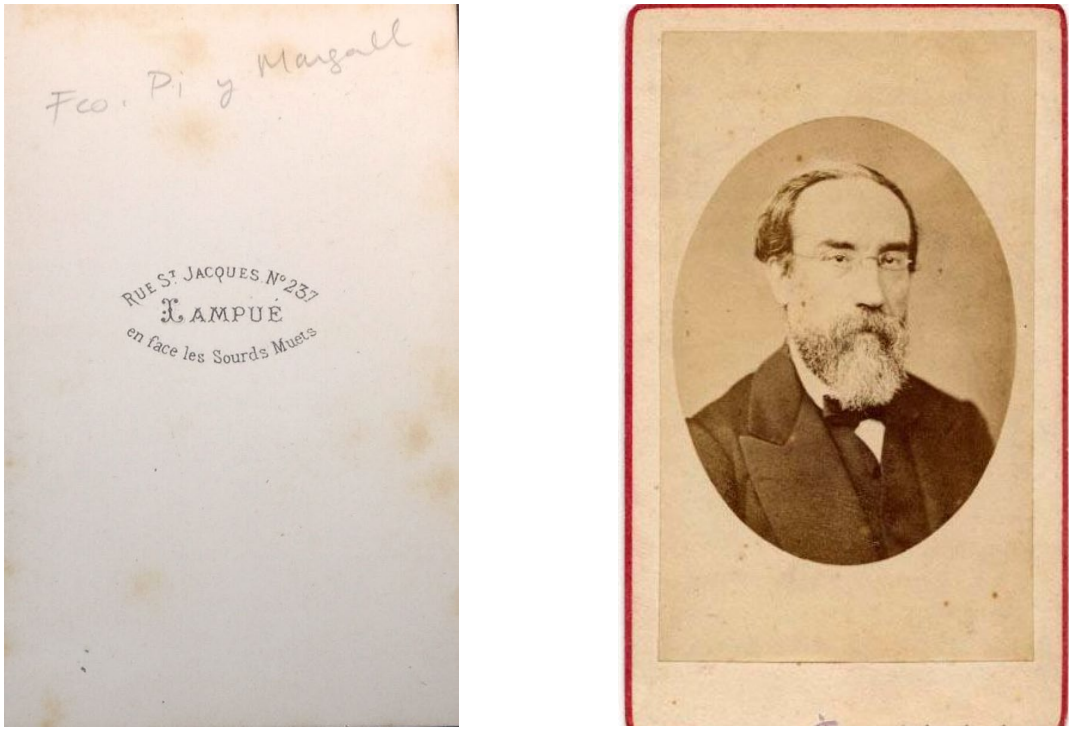
Lám. 182: *Retrato de Pí y Margall.* Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 70x61cm.1871. Colección A Fundación.




Lám. 183: *Retrato de Pí y Margall.* Lampué. Fotografía a la albúmina. *Carte de Visite.* 10x6cm. 1871. Colección particular.

El retrato del político republicano *Francisco Pí y Margall*, cuando este tenía 47 años, y que hoy se conserva en la colección de A Fundación, es una muestra de su evolución realista, dentro de los cánones del retrato español decimonónico. Es un retrato de busto, en el que la severidad del atuendo y de la actitud, es palpable, pero la mayor luminosidad, el colorido más brillante, y otra concepción del volumen, son prueba de su evolución pictórica.

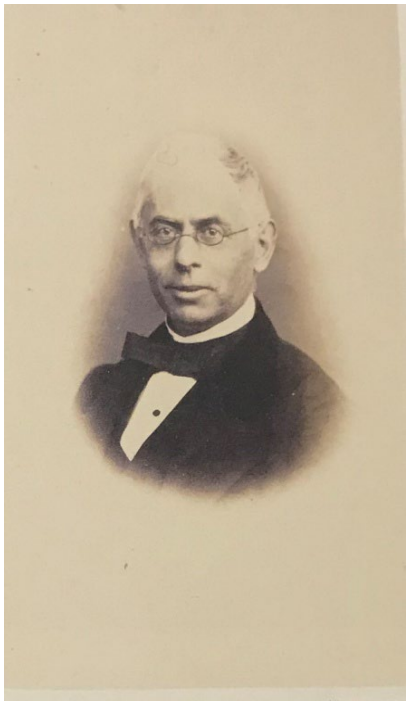
UDC BIBLIOTECA DE COMPOSTELA




Lám. 184: *Retrato de Pí y Margall*. Lampué. Fotografía a la albúmina. 10x6cm.1871. Colección particular

Esto se acentúa en el *Retrato de Hartzenbucht*, en el que la pincelada se hace más suelta y matérica, y hay un mayor protagonismo de la luz.

Lám. 185: *Retrato de Hartzenbusch.* Eduardo Rosales. Óleo sobre lienzo. 25x20cm. Ca. 1870. Museo de Zaragoza.



Lám. 186: *Juan Eugenio Hartzenbusch*. Juan Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 9x6cm. Museo Municipal de Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El escritor Juan Eugenio Hartzenbusch, dramaturgo y narrador, nacido en Madrid, de padre alemán, fue una de las figuras literarias más señeras de su tiempo. Ingresó en la Real Academia Española y fue director de la Escuela Normal y de la Biblioteca Nacional, y Presidente del Consejo de Teatros, compaginando estos cargos con su labor como traductor de obras francesas, taquígrafo ensayista y dramaturgo[275].

Algunas de sus obras, como *Los Amantes de Teruel* (1837), *La Jura de Santa Gadea* (1844) o *Los Polvos de la Madre Celestina* (1840) fueron representados con gran éxito. Escribió también *Fábulas* (1848 y 1861).

Su popularidad e interés por la cultura, hizo que estuviese relacionado con los principales círculos artísticos, literarios[276] y teatrales, así que no es extraña su relación con Rosales, que en este retrato supo captar muy bien su carácter de investigador y estudioso reflejado en la mirada perdida y una sonrisa filosófica, alterando un poco la expresión, y la nariz, un poco más convencional de la foto de Jean Laurent.

Al tiempo que su salud se debilitaba, por un empeoramiento de su enfermedad, crecía su prestigio profesional. En agosto de 1873, el Ministerio de Fomento le ofreció la dirección del Museo del Prado, que rechazó y, seguidamente, la dirección de la recién creada Academia de España en Roma, que sí aceptó el 11 de septiembre, pero cuyo cargo no llegó a desempeñar, falleciendo dos días después.

> "Debido a que, como indican las crónicas de la época, el grupo español en Roma era el más numeroso entre los extranjeros, el Gobierno español, presidido por Castelar, creó la Academia de Bellas Artes en Roma según decreto firmado el 5 de agosto de 1873 por el ministro Santiago Soler Plá. Esta academia acogía a estudiantes de todas las ramas de las artes plásticas…"[277]

Su fallecimiento ocasionó hondo dolor, sobre todo el ambiente artístico y, a pesar de sus éxitos en este terreno, también ocasionó preocupación la situación económica en la que quedaban su viuda e hija. Federico de Madrazo escribe a su hijo Raimundo, que estaba en París:

> Siento que no envíes nada para la venta a beneficio de la viuda de Rosales, y tanto más habiendo prometido enviar algo Mariano, Ricardo y muchos artistas; yo tendría gusto en que mandases alguna cosa aunque fuese ligera-por muchos conceptos me alegraría- todo se expondrá en el precioso local de Bosch y quizás se quede Bosch con todo o con la mayor parte, para dar así principio a su exposición permanente.
>
> Además, como el pobre Rosales no pudo dejar ahorros por su enfermedad, la viuda ha quedado verdaderamente pobre. Hazme el favor de hablar con Palmaroli sobre el particular. Yo también haré alguna cosilla"[278].

Francisco Sans Cabot o **Francisco Sans y Cabot**, nació en Barcelona en 1828, en el mes de abril[279], posiblemente el día 9 (aunque Ossorio afirma que nació en Gerona en 1834)[280] y murió en Madrid el 5 de mayo de 1881.

[275]Nájera Colino, P. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. T III*. Madrid: Ed Museo Municipal de Madrid. 2006. p. 77.
[276] Recordemos que el pintor Antonio María Esquivel lo retrata en su cuadro *Los poetas contemporáneos* (1846), junto al poeta Espronceda, el actor Julián Romea, etc.
[277] González, C. y Martí, M. *Pintores españoles en Roma ... Op. cit.* p. 17.
[278] Madrazo, F. *Carta a Raimundo de Madrazo... Op. cit.* p. 741.
[279] VV.AA. *Historia de la universitat de Barcelona*. Barcelona: Ed Universitat de Barcelona. 1988. p. 561.
[280]Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de Artista Españoles del siglo XIX*. Imprenta de Ramón Moreno.1868.

Lám. 187: *Retrato de Francisco Sans y Cabot*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Orla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862-1863. BNE.

Era hijo de un navegante de la Real Armada española. Muy joven ingresó en el Colegio de Carreras, pasando en 1840 con sus dos hermanos a un colegio de París, donde permanecieron algún tiempo[281]. De vuelta a Barcelona comenzó estudios de Bellas Artes en Barcelona, en un principio como aprendiz de platería, (por indicación de su familia), aunque pronto los abandonó por los de pintura[282]. Allí, en la Escuela de la *Lonja* (Escuela de Artes y Oficios de Barcelona) permanecería desde 1850 a 1855, teniendo entre otros profesores a D. Lluis Rigalt, acudiendo también a clases al taller de Tony de Bergue. Un año más tarde, en 1856, se trasladó a París a completar su formación. En la capital de Francia estudió en el estudio de Thomas Couture[283], autor de famosos cuadros de historia y maestro de muchos pintores famosos, como Puvis de Chavannes o Edouard Manet, que tomarían otros derroteros.

[281] *La Ilustració Catalana*: *Periódichdesenal, artistich, literari y cientifich*. Any II nº 45. Barcelona.30 de septiembre de 1881. p. 2.
[282] Alcolea Blanch, S. *Sans y Cabot, Francisco*. Enciclopedia Ed. Fundación de Amigos del Museo del Prado. https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/sans-cabot-francisco2dd93ade.2171-4915-9284-ed927-e154056. [Consultado el 29 de abril de 2021]
[283] L'atelier de Thomas Couture, junto con el de Leon Cogniet, Charles Gleyre y François Picot, era uno de los más frecuentados por los artistas españoles de la época, en París. González López, C. y Martí Aixelá, M. *Pintores Españoles en París… Op. cit.* p. 20.

Estos años parisinos fueron decisivos para su trayectoria artística, asumiendo las premisas que, más tarde irían derivando hacia un mayor realismo, gracias a la posterior influencia de Mariano Fortuny.

Durante su estancia en París siguió pintando y enviando cuadros a certámenes y exposiciones. Participó en la Exposición de Barcelona de 1857 con dos obras: *Carenaje de un buque en el puerto de Barcelona* y, *Regreso del Pescador. Playa de Barcelona*, dos obras de género, sin la pretensión que tendrían sus posteriores cuadros de historia[284].

De París pasó a Roma, hacia 1858, donde conoció a Friedrich Overbeck-cuyo influjo y estética nazarena llevó a Cataluña-asistiendo a clase en la Academia de San Lucas en compañía de Mariano Fortuny, con quién le unió una profunda amistad, y otros artistas españoles[285], con los que acudía a las tertulias del Café Greco. Viajó también por otras ciudades italianas.

En Roma pintó cuadros como, *Lutero*. *Asunto tomado del Sueño del infierno de Quevedo*, fechado en 1858, por el cual ganó una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de dicho año. A dicha exposición presentó otros dos más: *El fin del Carnaval*, y, *Prometeo.* Era frecuente en estos años que los pintores buscasen su inspiración en fuentes literarias, siendo Cervantes y Quevedo[286] dos de los autores más recurridos[287]. La escena se desarrolla en una gruta, donde Quevedo y Lucifer son meros espectadores de la escena principal, en la que el fraile agustino Martín Lutero es tentado por tres hermosas mujeres desnudas que simbolizan la concupiscencia.

Lám. 188: Francisco Sans y Cabot. *Lutero. Asunto tomado del Sueño del infierno, de Quevedo*. Óleo sobre lienzo. 129x173cm. 1858. Museo del Prado. Madrid.

[284] *Catálogo de la Exposición de Barcelona de 1857.*
[285] *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid… Op. cit.* p.235.
[286] Catalán Marín, M.S. *La Escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850).* Zaragoza: Ed Prensas Universitarias de Zaragoza. 2003. p. 126.
[287] Carnero, G., Peláez, A. y Díez García, J.L. *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*. Madrid: Ministerio de Cultura de España. 1994. pp. 160-161.

Las mujeres, en actitudes eróticas, realizadas con una línea muy marcada y un colorido uniforme, con pocas sombras, recuerdan la estética nazarena. Estas figuras femeninas forman una composición cerrada piramidal con la figura de Martín Lutero, de siniestra fealdad, en el vértice. El cuadro sería adquirido por el Gobierno para el Museo de la Trinidad más tarde Museo del Prado.

En 1860 establecido en Madrid, inmerso en el ambiente artístico y cultural, se dedicó a cumplimentar encargos, y tomando contacto con el taller de Federico de Madrazo, con quién le unió una profunda amistad. Él fue quién le presentó a Federico a quien después sería su yerno, Mariano Fortuny, en 1860, después del primer viaje de este a Marruecos. También, expuso en su estudio varios cuadros que Fortuny había pintado en África.

A la Exposición Nacional de 1860 presentó el cuadro *Libertad e Independencia,* sobre el Levantamiento de Cádiz de 1812, en el que:

> "El jurado vió tantos méritos, que no dudó en solicitar que el gobierno concediera tres medallas de Primera Clase, para poder otorgar una a Sans y Cabot; la petición vióse desatendida, y, "Libertad e Independencia" fue premiado con una de segunda, y adquirido por la reina doña Isabel II"[288].

Además, adquirió un considerable prestigio como retratista. En sus retratos une a la pincelada suelta, un buen tratamiento de la luz y una magnífica captación del carácter del retratado. De su producción destaca el retrato de su amigo el intelectual y novelista *Wenceslao Ayguals de Izco*, con cuya viuda, Adela del Moral, se casaría en 1878.

Lám. 189: *Retrato de D. Wenceslao Ayguals de Izco*. Francisco Sans y Cabot. Óleo sobre lienzo.55x45cm. Ca 1860. Museo del Prado.

Lám. 190: *D. Wenceslao Ayguals de Izco*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. Publicada en el catálogo de Laurent de 1863. Museo de Historia de Madrid.

Este retrato, con toda probabilidad está inspirado en una fotografía, como podemos ver, práctica habitual en los pintores de esta época, sobre todo en los que tienen relación con el taller de Federico de Madrazo.

[288] *La Correspondencia de Alicante: diario noticiero. Eco imparcial de la opinión y de la prensa.* Año XVIII.Nº5408. Alicante, 6 de mayo de 1901. p. 1.

Puede verse claramente la similitud entre la fotografía y el cuadro, aunque en este último, la idealización es patente. El conocimiento de la personalidad de Ayguals de Izco permitió al autor captar su mirada y representar fielmente sus facciones de una forma casi fotográfica. La luz suaviza los rasgos del modelo y, aunque la pose es idéntica a la de la fotografía-con la cabeza ligeramente girada con respecto al cuerpo-, su mirada parece perdida en la lejanía, un poco más dulce que en la fotografía. También varía el atuendo, menos formal que en la fotografía, un gabán castaño oscuro que da al modelo un aire más bohemio.

La fotografía también revolucionó la estética de la pintura. En la década de los 60, como podemos ver en este retrato, suele pintarse un halo de luz tenue tras las cabezas de los modelos, recurso que da más realce al rostro, creando al mismo tiempo una sensación atmosférica, de suave lirismo. Probablemente, la explicación más lógica a este recurso frecuentemente empleado por los retratistas de moda no es otra, que la inspiración en la técnica fotográfica y en la reproducción de la luz del foco de los estudios, que se refleja detrás de las cabezas de los retratados, esto puede verse en los ejemplares de fotografías que los artistas tienen delante para inspirarse.

En 1861 realizó un viaje a París cuya duración se ignora, pero aparece representado con otros compañeros artistas en la fotografía publicada en este trabajo, como *Pintores Españoles en París*, figura marcada con el número 8. Su fisonomía, con largas patillas, bigote y barba, es inconfundible.

A la Exposición Nacional de 1862 presentó *Los Náufragos de Trafalgar (Episodio de Trafalgar),* que fue galardonado con el Premio Segundo de Historia[289].

Lám. 191: *Los Náufragos de Trafalgar*. Francisco Sans y Cabot. Óleo sobre lienzo. 310,5x424,5cm.1862. Museo del Prado. Madrid

[289] *El Arte en España.* Nº X.30 de Noviembre de 1862. Madrid. p. 37.

*Los Náufragos de Trafalgar* o *Episodio de Trafalgar* se inspira en el naufragio del navío *Neptuno* de la Armada Española, mandado por Cayetano Valdés, que participó en la batalla de Trafalgar, librada en octubre de 1805. Después de pasar varias vicisitudes, y ser apresado por los ingleses fue rescatado por barcos españoles y franceses. Naufragó, a causa del temporal, en las cercanías del Castillo de Santa Catalina, frente a la costa de Cádiz, resultando muchos tripulantes muertos y heridos. Este episodio trágico fue muy del gusto del momento.

Basándose en un episodio real, Sans hace una obra que recuerda *La Balsa de la Medusa*, de Gericault, expuesta en 1819. Está claramente influenciada por los artistas contemporáneos franceses, en especial por su maestro Thomas Couture[290], exponente del academicismo neoclásico, que se refleja en sus cuadros de historia de grandes dimensiones[291].

En las posturas y ademanes de los personajes se refleja un gran academicismo, pero lo más interesante es el tratamiento del paisaje, con esos nubarrones y el mar embravecido, digno del más puro romanticismo. La disposición de los personajes resulta un tanto artificiosa, a pesar de que el autor se ciñe fielmente al hecho histórico. Incluso la fisonomía del brigadier Cayetano Valdés, recuerda mucho al retrato que le hizo a este el pintor José Roldán Martínez.

El cuadro, desde el momento de su exposición obtuvo una gran popularidad: "Se había verificado ya el encuentro entre fotografía, por una parte, escultura y pintura por otra. Durante la exposición, el fotógrafo Laurent ofreció reproducciones de algunas estatuas de Vallmitjano y del cuadro de Sans *Los Náufragos de Trafalgar"*[292].

Lám. 192: *Episodio de Trafalgar*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*.10x6cm.1862. Museo Municipal de Madrid. Catálogo de Jean Laurent. nº 736.

[290]"Thomas Couture está considerado el mejor representante del *Juste milieu*, un estilo a medio camino entre lo frío y erudito del academicismo, y la pasión Romántica. Armiñán Santonja, C. *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales… Op. cit.* p.116.

[291]Reyero Hermosilla, C." Los seguidores de Thomas Couture en España. Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia" *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Vol. 2. Madrid: Universidad Complutense.1994. pp. 1207-1215.

[292]Pageard, R. *Gustavo Adolfo Bécquer… Op. cit.* pp II.

Esta noticia fue publicada en el diario *La Discusión*, en el ejemplar del 25 de octubre.

> "Del cuadro de *Los náufragos de Gibraltar*, del Sr. Sans, y de las estatuas *La Tragedia* y *San Sebastián*, de los Sres. Vallmitjano, que tanto llaman la atención pública, se han sacado bellas copias fotográficas, cuyas copias hemos visto en el conocido establecimiento del Sr. Laurent"[293].

En *El Contemporáneo*, también se le dedicó un artículo[294]. Escribe el autor del artículo sobre la influencia de los pintores franceses en la obra: "Lo mismo en las costumbres que en la literatura que, en el arte, el influjo de la nación vecina se deja sentir poderosamente entre nosotros".

Elogia lo acertado del asunto, la composición, el realismo, pero le encuentra varios defectos en la realización de las figuras, y en el color, que tacha de" falso y un poco monótono, añadiendo: "Si fuera posible comparar la pintura a la música, diríamos que la obra del señor Sans, como color, parece una gran sinfonía tocada al unísono". Prosigue: "Parece un mar que se ha congelado en el momento de alborotarse". Y, sin embargo, al final del artículo elogia al autor, diciendo, que: "El Sr Sans ha probado una vez más, que tiene condiciones para colocarse algún día a la altura de los grandes artistas."

Otros escritores, como Manuel del Palacio, le dedicaron elogios:

> *"Pintor, tu cuadro es bello; sus descuidos*
> no alteran su valor,
> mis ojos siento al verle humedecidos
> qué más pudiste hacer?
> Yo sus defectos callo: si a una hermosa
> amado habéis quizá,
> hallasteis en sus cartas mala prosa
> aunque la *Q* de *quiero* fuera *k*?"[295].

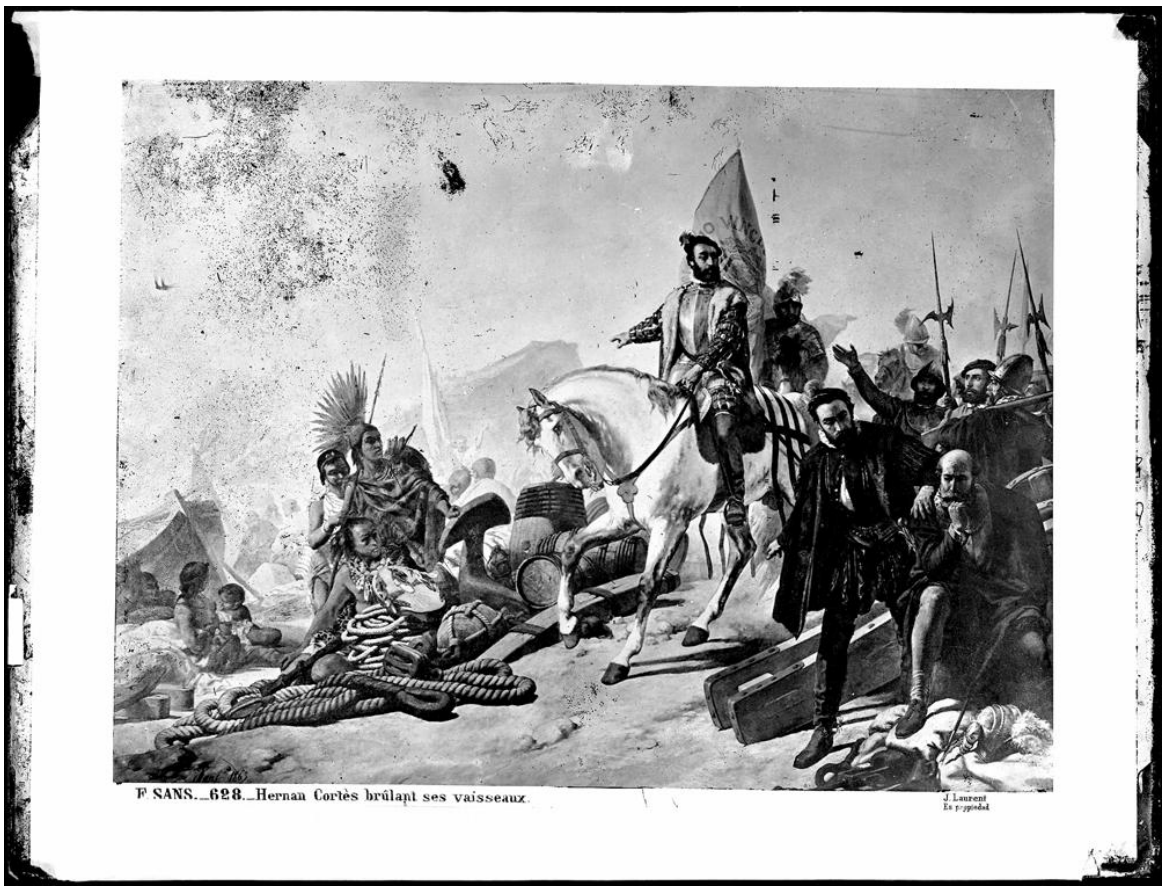
En la Exposiciones Nacionales, a pesar de sus varias secciones o categorías: pintura de historia género, retrato, paisaje, etc., primaba la de historia, por considerarse la más importante, por su asunto, trascendencia y transmisión de valores, sobre todo, heroicos. Así que un pintor, primero debía de mostrar su valía en la ejecución de un cuadro de historia, de gran formato, muchos personajes, colocación de los mismos, enlace de los mismos en la composición, trascendentalidad del asunto, etc. Esta era también la orientación que Federico de Madrazo daba a sus discípulos y círculo de artistas siguiendo las modas de otros países, sobre todo franceses e italianos.

La fama de Sans como pintor de Historia, trascendió fuera de Europa, lógicamente los españoles establecidos en las recientes repúblicas fueron buenos clientes. La prueba es el cuadro *Hernán Cortés quemando las naves* o *La colonización de México por Hernán Cortés* que en 1863 le encargó el hacendado cubano Miguel Aldama, para su residencia de La Habana. Haría pareja con el encargado a Gisbert, *El Desembarco de los puritanos en América,* del mismo año.

[293] *La Discusión*. Diario democrático. Año VII.Nº2009. 25 de octubre de 1862. p. 3.
[294] "La Exposición de Bellas Artes. II. *Episodio de Trafalgar* obra de D. Joaquín Sans, señalada con el núm.247". *El Contemporáneo*. Año III. Nº 553.19 de octubre de 1862. p. 3.
[295] Palacio, M. del *Función de Desagravios… Op. cit.*pp. 20-22.

Ambos son cuadros de grandes dimensiones. El de Sans mide 432x300cm y el de Gisbert 294x395cm. Sin embargo, nunca llegaron a formar pareja, siendo su destino muy distinto. *Hernán Cortés quemando sus naves*, llegó a la residencia habanera de Miguel Aldama, formando parte de su colección, y hoy se encuentra en el Museo de la Ciudad de la Habana[296], mientras el de Gisbert sería adquirido por el Marqués de Salamanca, y actualmente forma parte de la colección del Senado de España.

Ambos cuadros están rigurosamente documentados, con varios personajes debidamente caracterizados. Sans se trabajó exhaustivamente en ello e hizo estudios anatómicos de caballos para acentuar el realismo.




Lám. 193: *Hernán Cortés quemando las naves*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. Entre 1860-1886. NºInventario01668. Archivo Ruiz Venacci. Patrimonio Histórico Nacional.

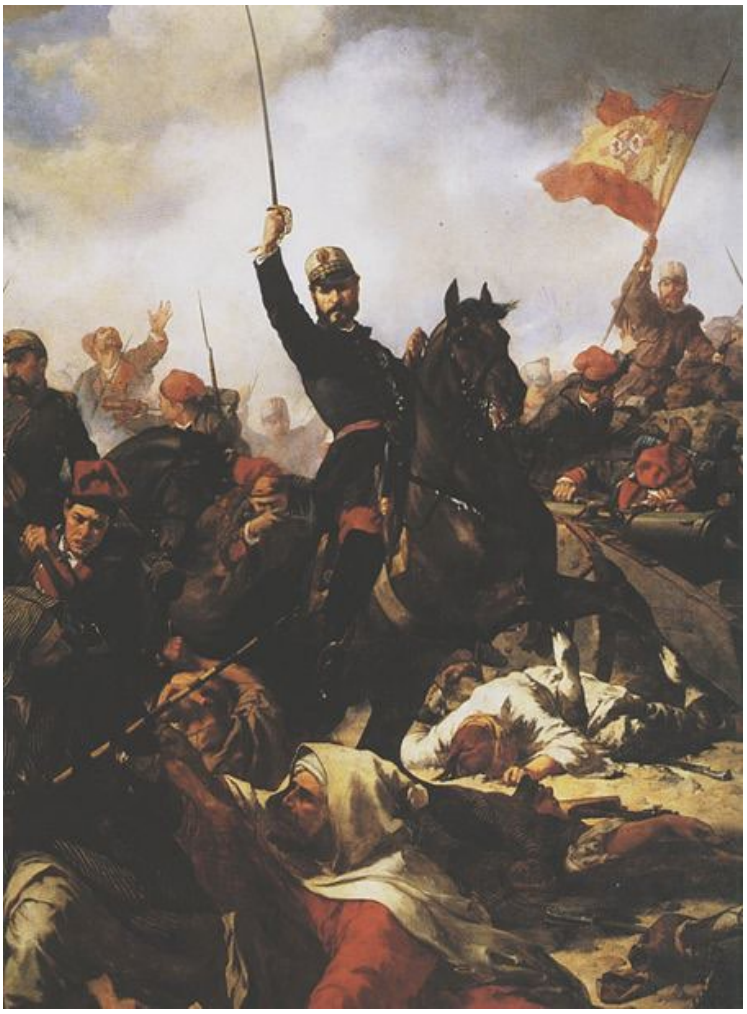
En 1864 intervino como miembro del Jurado en la Exposición Nacional de Bellas Artes, lo que da idea de la consideración en que se le tenía. Su posición privilegiada le dio ocasión de ayudar y favorecer a otros artistas noveles, muchos de ellos catalanes, que se trasladaron a ampliar estudios a la capital de España, caso, por ejemplo, de Ramón Amado[297].

La Diputación de Barcelona le encargó en 1865 la realización de un cuadro que representase al *General Prim* al mando de los soldados voluntarios catalanes en la batalla de Tetuán, librada en 1860. No era un tema muy original, pues otros autores realizaron también

[296] Laguna Enrique, M.E. *El Museo de Bellas Artes de la Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2013. pp. 568-569.
[297] Alcolea Albero, F. "El comercio artístico entre Madrid y Barcelona a mediados ... *Op. cit*. p. 27.

pinturas sobre este tema: Vicente Palmaroli, Eduardo Rosales, Mariano Fortuny, Dionisio Fierros. Sin embargo, en el caso de Palmaroli y Fierros, el protagonista es O'Donnell.

Sans realizó un cuadro titulado *El general Prim en la Batalla de Tetuán*, con una composición piramidal, equilibrada, en la que, a la manera de Delacroix y otros pintores románticos, se centra la atención en la figura del general, dirigiendo a las tropas y llevando con su sable la mirada del espectador hacia un punto elevado, sable que tiene un paralelismo con la bandera española, que porta un soldado en un plano posterior.



Lám. 194: *El general Prim en la Batalla de Tetuán*. Francisco Sans y Cabot. Óleo sobre lienzo. 1030x1365cm. 1965. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

El colorido intenso de las barretinas de los soldados catalanes, los movimientos centrífugos de los mismos, sus figuras a veces entrelazadas y el contraste con las figuras de los moros, con sus chilabas blancas, da al conjunto un gran dinamismo, a la vez que le imprime tintes dramáticos. Es un cuadro impactante, del que se desprende una gran vitalidad. El magnífico tratamiento del cielo, en el que el humo de los cañones se mezcla con las nubes, añade una nota de veracidad al conjunto. ¡La veracidad!, una de las metas fundamentales de la pintura del S. XIX, tiene en la fotografía su gran aliada.

Muy probablemente Sans se inspiró en fotografías contemporáneas del general, tomadas en el estudio madrileño de Jean Laurent, para hacer su fisonomía, y realizar los detalles del atuendo.

Lám. 195: *El General Prim*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*.10x6cm. Ca. 1863. Colección particular.

Lám. 196: *El general Prim en la Batalla de Tetuán (detalle)*. Francisco Sans y Cabot. Óleo sobre lienzo. 1030x1365cm. 1965. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Lám. 197: *El General Prim (detalle)*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Ca1863. Colección particular.

En estos detalles puede verse la similitud entre la fotografía y el cuadro, en el que la figura del general presenta una expresión casi idéntica, como pasa con las características del atuendo.

En estos años la relación de amistad de Sans con Federico de Madrazo, y la inclusión entre su círculo de amigos más estrecho, era notoria. El mismo Federico lo menciona en sus memorias en repetidas ocasiones: "Ayer día de mi Santo, fui al Escorial con tus hermanas (menos Mimí por no estar buena como te he dicho), Carmencita, Eugenia y Fortuny, Sans y Vanuntelli[298]; pasamos un día completo…".

El estudio de Sans era también centro de reunión de los artistas madrileños del momento. Allí acudían multitud de amigos: pintores, como, Puebla, Suárez Llanos, Fierros, Manuel Álvarez, Rico, músicos como Pujol, Parera, Barbieri, Romero, escritores, como Palacio, actores, como Caltañazor, etc[299].

> "D. Francisco Sans, pintor en toda clase de telas, inclusa la de colchones, tiene el honor de solicitar la complicidad de Vd, para la reunión artístico-literaria-musical-plástica, aérea y coreográfica, que se celebrará en su estudio calle de la Flor baja, 43, el lunes 2 de abril, a las ocho de la noche, en lo que recibirá especial favor.
>
> Se suplica la contestación para que no escaseen los panecillos. Se advierte, asimismo, que no se responde de los abrigos, y que de doce á una se repartirán los sombreros- Dios guarde a Vd. Muchos años".

El tono jocoso y desenfadado de la invitación, que nos sugiere un nivel de confianza y amistad con los convocados, es un avance del desarrollo de la reunión, en un ambiente distendido, y en un escenario propicio, decorado artísticamente.

> "Algunos faroles de papel iluminaban la escalera, á la puerta del cual otro farol cuadrado, mayor que los demás, ostentaba en una de sus caras dos manos negras en contrarias direcciones, que decían respectivamente *Entrada-Salida*. Un maniquí vestido de moro y armado con su espingarda hacía las veces de portero, y por delante de él se pasaba a una pequeña antesala, donde todo el que entraba depositaba en el humilde suelo su sombrero y su abrigo. Álzábase después una cortina, y el salón se ofrecía a la vista en toda su imponente majestad. Cuando yo llegué, el vasto y elegante estudio se hallaba materialmente cuajado de gente. Sillas, sofás, escaleras de pintar, mesas, todo se había convertido en asientos, y ¡cosa estraña! Toda aquella multitud estaba muda, petrificada, con los ojos fijos en un punto. Aquel punto era el que ocupaba el piano, delante del cual estaba sentado Pujol, acompañando unas variaciones de clarinete que tocaba Romero. El silencio no podía estar más justificado. Estoy seguro de que, oyendo á estos dos profesores, callaría, no digo yo una sociedad de artistas y poetas, sino una asamblea de mujeres.".
>
> "Del centro del estudio pendía una araña de papel de colores, sobre la cual se ostentaba un águila real con las alas tendidas. De esta águila partían á los cuatro ángulos del salón otras tantas guirnaldas de papel, y de trecho en trecho colgaban, ya pendientes de un cráneo de caballo, ya del cuello de una Venus de Milo, ya de una armadura antigua, ya de un trozo de mástil histórico. Aéreos farolillos a la veneciana iluminados con sendas velas de esperma. Añadid todo esto a los mil y mil objetos que componen el estudio de un pintor, y podréis formaros una idea del aspecto estraño (*sic*) y original de aquella fiesta, realzado por el buen humor de todos los concurrentes".

Este artículo nos ilustra además sobre el abundante *atrezzo* que debía tener entonces el estudio de un gran pintor: mobiliario, vestuario, antigüedades, etc., datos que nos ofrecen abundantemente obras como las memorias de Federico de Madrazo o las de Martín Rico[300].

[298] Se refiere al pintor italiano Scipione Vannutelli, amigo de Rosales, Fortuny y Federico de Madrazo.
[299] Palacio, M. del *El Periódico Ilustrado.* Madrid, 4 de abril 1866. p. 74.
[300] Rico y Ortega, M. *Recuerdos de mi vida*. Madrid. 1906.

Mariano Fortuny pintó su *Fantasía sobre Fausto*, que hoy se conserva en el Museo del Prado, inspirándose en una de estas veladas en el estudio de Sans y Cabot, (según el testimonio de Raimundo de Madrazo) en la que Pujol tocó al piano su *Gran fantasía para piano*, basada en la ópera *Fausto* de Charles Gounod[301]. Dicha velada se celebraría el 20 de junio de 1866, "el mismo día de la llegada a la capital de Fortuny y un mes antes de la partida a Barcelona de Sans Cabot".

En el cuadro de Fortuny, el protagonista, Pujol, toca con ardiente inspiración su composición (que será un éxito en toda Europa), mientras sus amigos, Agapito Francés y Lorenzo Casanova, escuchan atentamente. El escenario reproduce una parte del estudio de Sans, con el *atrezzo* correspondiente: un espejo rococó, una estantería, una mesa, y varios grabados. El mismo Sans Cabot publicaría tiempo después un artículo en el que elogiaba como Fortuny había reproducido con "maravillosa exactitud" hasta los mínimos detalles de su estudio. Textualmente dijo: *Hay tal verdad en todo que parece estarse viendo el natural, disminuido por un espejo cóncavo"*[302].

En un registro superior, en un firmamento poblado de nubes algodonosas, los personajes de *Fausto*: Fausto, Margarita, así como Mefistófeles, Marta, y el búho.

Ambos registros están integrados en una gran unicidad compositiva, en la que la gradación de la luz, el color, y el empleo de la pincelada suelta, que da a veces un aspecto abocetado, llenan la obra de lirismo y modernidad.

Lám.198: *Fantasía sobre Fausto*. Mariano Fortuny. Óleo sobre lienzo.40x69cm.1866. Museo del Prado. Madrid

[301]Fortuny Marsal, M. *Fantasía sobre Fausto.* Colección. Museo Nacional del Prado. https://www.museodelprado.es/colección/obradearte/fantasía-sobre-fausto/5421e717-559f-4d20-9ef9-77868b20b4d. [Consultado el 30 de abril de 2021]

[302]*Fantasía sobre Fausto. Los sonidos de Fortuny.* https://masdearte.com/especiales/fantasia-sobre-fausto-los-sonidos-de-fortuny/. [Consultado el 30 de abril de 2021]

Sans además de la pintura de historia, realizaba retratos y cuadros costumbristas, quizás porque la moda de los cuadros de historia (excepto para las Exposiciones Nacionales), estaba pasando o quizás por la influencia de Mariano Fortuny, que seguía las últimas tendencias francesas realistas de cuadros de género, o de cuadros de *casacón.* Muchos de estos cuadros recrean escenas de su Cataluña natal, y aunque están tomados de la realidad, no será el suyo un realismo a lo Courbet, sino un costumbrismo amable, no exento de cierta idealización.

A la Exposición de 1870, en París, presentó dos cuadros de este tipo: *Mercado de Besalú* y *El Carnicero de Sarriá*[303]. A la Exposición Nacional de Madrid de 1871, en la que también era miembro del jurado[304] presentó varias obras: *La Fortuna, La Casualidad, y La Locura, distribuyendo sus dones por el mundo*, *La visita del amigo*, y, *La Plaza de las coles en Gerona*. Las tres fueron fotografiadas por Laurent, como los otros cuadros presentados a esa exposición.

La primera de ellas, de tema alegórico, a pesar de ser de pequeño tamaño, tiene un gran preciosismo. Los personajes tienen gran dinamismo, y su disposición, actitudes, y tratamiento de los paños recuerdan el tipo de pintura decorativa que realizará más tarde en teatros, y otros edificios oficiales. Los otros dos son de género costumbrista.

Lám. 199: *La Fortuna, La Casualidad,* y *la Locura distribuyendo sus dones por el mundo*. Jean Laurent, sobre cuadro de Sans y Cabot. Fotografía a la albúmina. 32,6x25cm. Ca 1875. Biblioteca Nacional de España.

Lám. 200: *La Fortuna, La Casualidad y La Locura distribuyendo sus dones por el mundo*. Francisco Sans y Cabot. Óleo sobre lienzo.41x33cm.1871. Museu d'Art de Girona.

[303] Hernando Carrasco, J. *Las bellas artes y la revolución de 1868*. Oviedo: Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo.1987. p. 118.
[304] *La Correspondencia de España*. Año XXII. nº 5043. 17 de septiembre de 1871. p. 2.

Lám. 201: *Plaza del Mercado de las coles en Gerona.* Francisco Sans y Cabot. Óleo sobre lienzo.72,5x101,2cm.1871. Colección particular

Este cuadro, que representa un día de mercado, por la mañana, en la Plaza de las coles[305], de Gerona, es una composición de género, llena de gracia y vida, en la que el pintor reproduce con una "minuciosidad fotográfica", cada uno de los detalles del conjunto. Incluso podemos adivinar la hora del día, cercana al mediodía, en la que la luz del sol está en su apogeo, por las pocas sombras que hay. No se descarta que el autor, como era frecuente, utilizase una fotografía.

La fotografía a la albúmina que le sacó Jean Laurent en 1871, con motivo de esta exposición, se conserva, entre otros lugares, en el Museo del Traje. Centro de investigaciones del Patrimonio Etnológico[306].

La tercera obra presentada, *La visita del amigo*, que puede considerarse un cuadro de *Casacón*, de gusto francés. Los personajes aparecen vestidos a la moda dieciochesca, y uno de ellos lleva una casaca. Es un cuadro de temática anecdótica, representa el momento en que una pareja se presenta de improvisto en el revuelto estudio de su amigo artista. El tratamiento minucioso, los colores vivos, y lo desenfadado del tema, hizo que resultase muy atractivo. El marchante Goupil, que se había trasladado a España, para visitar esta Exposición, lo adquirió.

[305]Esta obra salió recientemente a subasta en la sala Fernando Durán, con un precio de 6.000 euros, siendo adjudicada por 9.000 a un coleccionista particular. *Ars Magazine*. Revista de Arte y coleccionismo. 7 de julio de 2018. https://arsmagazine.com/130.000-euros-en-fernando-duran-por-el-lienzo-del-indones-affandi/

[306]Alcolea Albero, F. "El comercio artístico entre Madrid y Barcelona a mediados del s. XIX". *Mercat Dell'Art colleccionisme i museus*. Bonaventura Bassegoda, Ignasi Domènech (eds.). Bellaterra-Sitges. 2019. p. 26.

Lám. 202: *La visita del amigo.* Jean Laurent y Cía. Fotografía a la albúmina.1871. Exposición Nacional de Bellas Artes. Nº488. Fotografía propiedad del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

El periodista y autor de libretos de zarzuelas, Miguel Carrión y Campo Arana, escribe una *Revista cómica de la Exposición de Bellas Artes*, en la que dedica unos versos jocosos a los principales cuadros de la Exposición de 1871[307].

De *La Plaza del Mercado de las Coles*, dice:

"Da gana de ir a comprar
lo que has sabido pintar…"

De *La visita del amigo*:

"Soy, como todos los hombres,
enemigo de visitas,
pero visitas como esta
si pudiera las haría."

De *La Fortuna, La Casualidad, y, La Locura, repartiendo sus dones por el mundo*:

"Alegoría fatal
que le ocurrió a un artista,
queriendo pintar un sueño
le salió una pesadilla."

[307]Ramos Carrión y Campo Arana. *Revista Cómica de la Exposición de Bellas Artes de 1871*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo. 1871.pp.3 y 47.

En octubre de 1873, tomó la dirección del Museo del Prado "sin abandonar los diferentes géneros de pintura que cultivaba", sucediendo a Antonio Gisbert, cargo que desempeñó hasta su muerte[308].

Uno de los retratos más destacados de esta época es el que hizo del Rey *Amadeo de Saboya*, que se conserva en el Museo de Historia de Madrid, datado en mayo de 1871[309].

Este pequeño retrato, 29,1x33,2cm, fue posiblemente realizado inspirándose en una de las muchas fotografías tomadas al monarca es esos años. Pongo, por ejemplo, una de las más difundidas, la realizada por el fotógrafo Luigi Montabone, establecido en Turín desde 1856 hasta 1877, aunque con estudios abiertos también en Roma, Florencia y Milán, que está considerado uno de los mejores fotógrafos italianos de la época.

Lám. 203: *Retrato de Amadeo de Saboya*. Francisco Sans y Cabot. Óleo sobre lienzo. 29,1x33,2cm.1871. Museo Municipal de Madrid

Lám. 204: *Amadeo de Saboya*. Luigi Montabone. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite* (detalle). 10,5x6,5cm. Ca 1871. Colección particular

La pose y las facciones son prácticamente idénticas en una y otra imagen, aunque cambia el atuendo, siendo el del cuadro menos formal. La fidelidad a las facciones del modelo es total, pero quizás, en el óleo, se le dotó de una mirada más soñadora, algo ensimismada, como solía estar de moda en los retratos.

En 1875 fue nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su discurso de entrada fue un acertado análisis de la pintura del momento, centrándose en la figura de su amigo fallecido, Mariano Fortuny[310]. El discurso de contestación[311] estuvo a cargo de Pedro de Madrazo.

[308] *La Ilustració Catalana: Periódich desenal, artistich, literari i científich*. Any II. Nº 45.30 de septiembre de 1881. p.2. Su gestión fue eficaz e interesante, adquiriendo más fondos, e incluso restaurando él mismo alguna de las obras. Favoreció las gestiones de unir a la colección del Prado, las del antiguo Museo de la Trinidad, y, publicó también, en 1876, un nuevo reglamento, con ampliación de horario, para que el público pudiera visitar las instalaciones el mayor tiempo posible.

[309] *Didactic Guide Madrid History Museum. Permanent Exhibition.* p. 17. https//:www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/EducacionyJuventud/ActividadesEducativasComplementarias/MadridUnLibroAbierto/ ... [Consultado el 30 de abril de 2021]

[310] *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Recepción Pública del señor D. Francisco Sans el día 29 de junio de 1875*.Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.1875

[311] Madrazo, F. de Carta nº 364 a su hijo Raimundo, en París ... *Op. it.* p. 762.

En1878 Sans se casó con Adela del Moral y Cruzado, viuda de su gran amigo Wenceslao Ayguals de Izco[312], sin embargo, en los archivos de la madrileña Parroquia de San Sebastián, figura el matrimonio como celebrado el 12 de febrero de 1879.

Como fue reseñado anteriormente, alternaba su trabajo en el Museo del Prado con encargos pictóricos, retratos o cuadros narrativos, y, en estos años, sobre todo pintura decorativa-del tipo *Pompier francés*- para el interior de edificios públicos. En este último género alcanzó grandes éxitos.

La primera de estas obras decorativas[313] la llevó a cabo en la desaparecida *iglesia de Santo Tomás*, de Madrid concluyendo los trabajos de Rosales con las dos figuras que faltaban, las de los evangelistas San Lucas y San Marcos, que actualmente se encuentran en la Catedral de Jaén. Realizó una serie de pinturas para el madrileño Teatro Apolo que terminó en 1879 una serie de pinturas, para completar su decoración: los techos de la platea, y el Salón de descanso:

> "La galantería del Sr Rovira, empresario del Teatro Real, nos ha permitido examinar las obras que se ejecutan en aquel coliseo con el objeto de embellecer la sala, cumpliendo a la vez una de las cláusulas del contrato.
>
> La reforma que en la actualidad se verifica no alcanza a determinada parte; es completa. El techo, pintado por el Sr Sans, es admirable: tanto por su composición, como por su colorido; sobrio de detalles, que producirían pesadez en el conjunto, representa a Apolo coronando a las artes, en un grupo que revela todo el talento de su autor…"[314]

Lám. 205: *Techo de la sala en el Teatro Apolo pintado por el Sr Sans*. José Lluis Pellicer (dibujo sobre obra original de Francisco Sans, y Tomás Carlos Capuz (grabado xilográfico). *La Ilustración Española y Americana*. Madrid 8 de enero de 1874. p. 15.

[312] Alcolea Albero, F. *El comercio artístico entre Madrid y Barcelona… Op. cit.* p. 25. Fernández García, M. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo.* Madrid: Caparrós editores. 1995. p. 191.

[313] "En sus últimos años de vida, que vio transcurrir siendo director del Museo del Prado, dedicóse a la pintura decorativa, en la que hizo verdaderos prodigios, como lo pregonan los cuatro lienzos murales que pintó para el Alcázar de Toledo, y los techos de los teatros, Real, Apolo y Zarzuela, de Madrid". Hernando de Acevedo. "Fernando Sans y Cabot". *La Correspondencia de Alicante: diario noticiero. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*. Año XVIII.Nº5408. Alicante. 6 de mayo de 1901. p. 1.

[314] *La Mañana: periódico político y literario*. Año IV. Nº1099. Madrid. 10 de septiembre de 1879. p.1.

También realizó una composición parecida en el techo del *Teatro Real de Madrid* (inaugurado el 19 de noviembre de 1850), en 1879, con el tema del *Sol naciente iluminando el Parnaso*[315]. Sin embargo, no es tan lograda como la del Teatro Apolo, porque su tiempo de ejecución fue en poco tiempo. Adjunto un articulito que salió en la *Ilustración Española y Americana*[316].

> "Anoche tuvo lugar, con inusitada brillantez, la inauguración de la temporada lírica en el teatro Real de Madrid; acontecimiento siempre importante en los anales de la sociedad aristocrática de la corte, y de los aficionados al *bel canto* que son muchos y muy inteligentes en la capital de España.
>
> Esta vez la reapertura del regio coliseo ofrecía el doble atractivo de poder juzgar á artistas no conocidos aún de nuestro público, y apreciar las obras de decorado y embellecimiento que han hecho sufrir una metamorfosis a la antigua sala.
>
> De ellas forma parte el nuevo techo, pintado por el reputado artista Sr. D. Francisco Sans, director del Museo del Prado, obra que, si bien se resiente en su conjunto del escaso tiempo empleado en su ejecución (cinco semanas), da favorable idea de lo que hubiera podido ser, de estar hecha en condiciones normales de tiempo.
>
> La alegoría de la cual es copia nuestro grabado de la página 229, tiene por tema *el Sol naciente*, que ilumina el Parnaso. *Febo*, sobre un carro tirado por cuatro briosos caballos de diferentes colores, que simbolizan *La Aurora, El Mediodía, La Tarde y La Noche,* surge del horizonte de los mares representado por *Neptuno*, acompañado por *tritones* y *ninfas*, y disipa los vientos *Eolo, Céfiro, etc*. El resto de la composición está igualmente inspirada en la mitología."

También llevó a cabo la decoración de los techos del *Teatro de la Zarzuela*, con parecida temática.

En 1880 realizó la decoración mural del *Salón del Trono del Alcázar de Toledo*, con grabados alusivos al reinado de Carlos V. El 10 de enero de 1887 fueron destruidos por un incendio. Las únicas imágenes que existen son unos fotograbados publicados por Martín Arrue en 1889, y un dibujo preparatorio que se conserva en los fondos de la Biblioteca Nacional de España[317].

Hacia 1876 se le encargó un retrato al óleo del rey Alfonso XII, para los fondos del Museo del Prado, donde se encuentra actualmente. Fue uno de sus últimos retratos de gran formato. El joven monarca de representa con uniforme de general de artillería con el fajín rojo de mariscal de campo. Con su mano derecha se apoya en la teresiana, y con la mano izquierda en el sable. Sobre la guerrera se vela Cruz de San Fernando laureada y una condecoración con su efigie, que él mismo había creado para los militares destacados en la Tercera Guerra Carlista.

Al fondo se ven los generales, y el ejército. El tratamiento del paisaje crea unos efectos atmosféricos, que se funden en el horizonte con el humo provocado por la artillería. La representación de Alfonso XII, con un rango, que por su juventud e inexperiencia no podía tener, a pesar de su importante papel al frente del ejército, manifiesta el deseo de magnificar la figura del rey frente a sus detractores, e imprimir un sentido de fuerza y seguridad a un reinado todavía débil y reciente.

---

[315] Vázquez Astorga, M. "La Pintura Decorativa y el café de San Millán de Madrid". *Artigrama.Nº*32. Universidad de Zaragoza.2017. p. 376.

[316] *La Ilustración Española y Americana*. Año XXIII. Nº XXXVIII. 15 de octubre de 1879. Madrid. p.3.

[317] "Entrevista de Carlos V con el Rey Francisco I". Francisco Sans y Cabot. Dibujo a grafito sobre papel amarillento.25x32,5 cm. Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España. DIB/18/1/7103. 1102771876

Lám. 206: *Alfonso XII*. Francisco Sans Cabot. Óleo sobre lienzo. 235x154cm. Ca 1876. Museo del Prado. Madrid

Posiblemente el pintor se apoyó, para realizar esta obra en alguna de las muchas fotografías que, en esta época, existen del monarca.

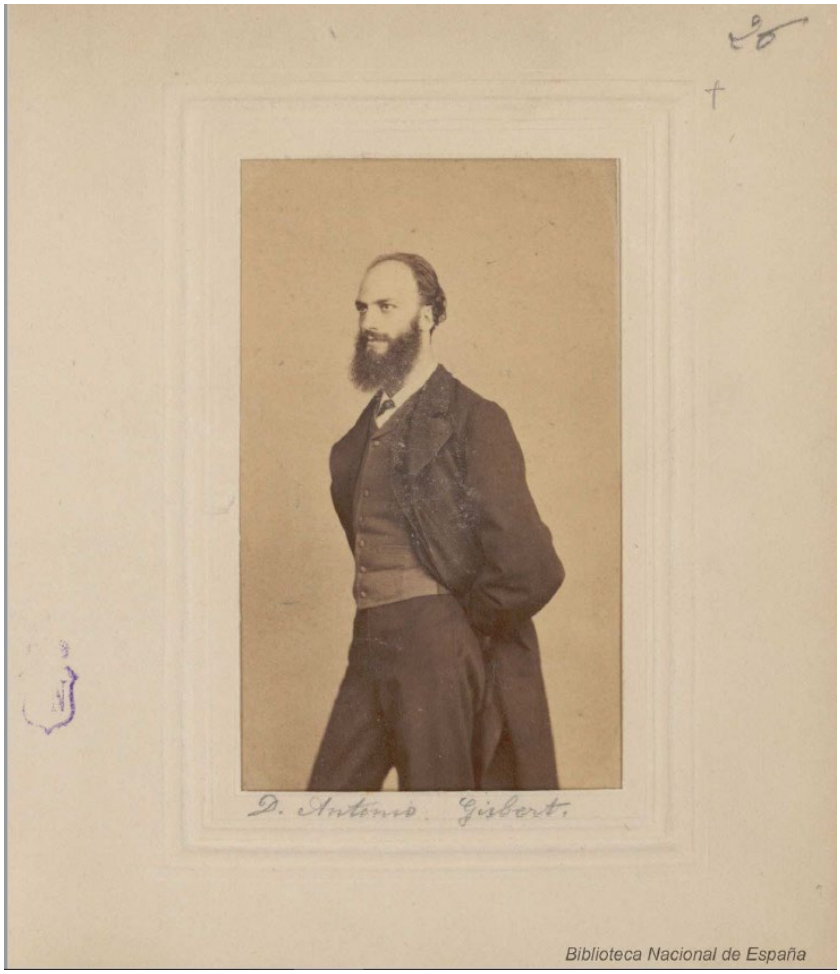
Lám. 207: *Fotografía del Rey Alfonso XII con uniforme de Capitán General*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. Formato *cabinet*. 11x17cm.Ca 1875.Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como puede verse, la fisonomía y la expresión son prácticamente las mismas, menos algún pequeño detalle.

En 1881 se le encargaron para el paraninfo de la Universidad de Barcelona tres medallones con las efigies de *Alfonso V de Aragón*, *Carlos V*, e *Isabel II*, y un gran retrato de *Alfonso XII con el hábito del Toisón de Oro*, por los que cobraría 3.000 pesetas[318].

Ese año falleció repentinamente mientras estaba estudiando las obras que se presentarían a la Exposición Nacional de ese año. Contaba con la Gran Cruz de la Orden americana de Isabel la Católica, y la Gran Cruz de Carlos III[319].




Lám. 208: *Retrato de Antonio Gisbert*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10,3x6cm. Ca 1860-1875. Biblioteca Nacional de España.

**Antonio Gisbert y Pérez** nació en Alcoy (Alicante), el 19 de diciembre de 1834. Su trayectoria artística estuvo ligada en su primera etapa al taller de los Madrazo, aunque luego, por razones ideológicas y de poder, sus caminos se fuesen distanciando. Su infancia transcurrió en Alcoy, donde su padre, carpintero especializado, gozaba de una buena posición económica, por lo que él y sus cinco hermanos recibieron una notable instrucción[320].

[318] VV.AA. *Historia de la Universitat de Barcelona… Op. cit. p.* 566.

[319] *La Correspondencia de España: Diario Universal de noticias: Año XXXII*. Nº8446. 7 de mayo de 1881. p. 4. *Revista de Gerona (Literatura-Ciencias-Artes. Tomo V*. Año VI. N.º V. Gerona. Mayo.1881. p. 1.

[320] Pérez Velarde, L.A. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)*. Tesis doctoral dirigida por Francisco José Portela Sandoval y Jesús Cantera Montenegro. Madrid: Universidad Complutense. 2017.

Hizo sus primeros estudios en la escuela del presbítero Antonio González Valor, pero ya de pequeño sentía una gran inclinación por el dibujo y la pintura, ya "que se dedicaba a pintar decorados de modestas obras teatrales, ayudando a su padre en la realización de bastidores, lo que le valió ser conocido con el sobrenombre del *pintoret*"[321]. Al mismo tiempo desarrollaba ya una aptitud para el retrato. Se conservan varios retratos de amigos y familiares, de esta época, donde se pueden apreciar su trazo minucioso y su gusto por la línea marcada y rotunda, lo que sería una característica de su obra durante toda su vida.

Esta inclinación para las artes y el dibujo motivó a sus padres a enviarlo a Madrid con catorce años a casa de una tía suya, donde permaneció algún tiempo a la vez que pintaba decorados y aprendía el oficio con un pintor escenógrafo. Pronto pasó a estudiar en la Escuela Especial de Pintura y Escultura, paso previo para acceder a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, con la edad reglamentaria. Allí, pasó a formar parte de los discípulos de José de Madrazo, que lo protegió, proporcionándole encargos y, más tarde, de su hijo Federico, a cuyas clases de colorido asistiría a partir de 1854, y cuya influencia, más tarde sería decisiva para conseguir la beca que le permitiría ampliar estudios en Roma.

Así, por ejemplo, en 1847 José de Madrazo lo incluyó en su proyecto pictórico *Serie Cronológica de los Reyes de España*. A él le fueron encargados los retratos de los reyes godos *Recesvinto*, y, *Liuva*, que se encuentran actualmente entre los fondos del Museo del Prado. Siguiendo las mismas pautas de los otros artistas colaboradores en este proyecto, le dio a la figura del rey todo el protagonismo, ocupando este toda la altura del lienzo, colocando al fondo una arquitectura y un paisaje que sirven tan solo para ubicar la figura real.

Lám. 209: *Liuva*. Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo. 224x140cm.1855. Museo del Prado. Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[321] *Ibidem*. p. 20.

La sensación de profundidad pretende conseguirse con el muro, la balaustrada del fondo, y el enlosado del suelo. Pero este efecto no se logra, y la arquitectura no resulta creíble. Sin embargo, la figura está bien definida, trabajada con rotundidad y fuerza, matizada con el color y las texturas de las telas, teniendo la actitud y la expresión del monarca esa energía que se suponía en la figura del rey godo.

Su afición por la pintura de Historia, las caracterizaciones de los personajes, y la fidelidad en la plasmación de rostros y actitudes, fueron siempre en él una constante.

Entretanto aspiraba a una de las becas que la Academia de San Fernando concedía para ampliar estudios en Roma. De su lado estaban su buen hacer y la protección y amistad de José y de Federico de Madrazo. En 1854 concursó por primera vez con el cuadro *Rebeca y Eliecer*. Aun siendo la obra del agrado de sus maestros, y cumpliendo todos los requisitos que se pedían para optar a la pensión, ese año no ganó el concurso. Con todo el cuadro fue adquirido por la reina Isabel II. Volvió a presentarse al año siguiente, en 1855, el asunto propuesto por la Academia era otro pasaje bíblico, *La resurrección de Lázaro*, con él consiguió el primer premio del concurso para la pensión a Roma, seguido de su compañero José Casado del Alisal. Este cuadro, cuya imagen publica en su tesis Luis Alberto Pérez Velarde[322], consiguió el primer premio con un jurado presidido por José de Madrazo.

Es un cuadro de correcta composición clásica que sigue la estética davidiana y nazarena aprendida en la Academia de San Fernando y en el taller de Federico de Madrazo, por lo tanto, muy del gusto de sus maestros y del público académico del momento.

Aunque, según José de Madrazo, el cuadro de Gisbert era el de más mérito, por su ejecución brillante, su composición y la caracterización de los personajes, el impulso de José de Madrazo fue decisivo en su carrera, y quizás en la decisión del jurado, con 16 votos a favor, de 17.

Parece ser que él no correspondería al cariño que esta familia le profesó, aunque más tarde existiesen razones de índole profesional que pudiesen justificarlo, según palabras de Federico de Madrazo, recogidas por Pérez Velarde en su tesis, y publicadas por Carlos González López y Montserrat Martí Ayxelá, en su obra *Federico de Madrazo*[323] las muestras de ingratitud son notorias:

> "Pero para ingratitudes ninguna comparable con la de Gisbert para con papá y para conmigo…papá le tomó tanto cariño como a un hijo, le enseñaba con verdadero interés y preferencia marcada, y casi todos los días le tenía en su mesa. Cuando hacía su primer cuadro de oposición a la pensión de Roma, (Rebeca en la fuente) todos los días puede decirse que iba a comer a casa de papá. Después cuando hacía su segundo cuadro con el que ganó el premio (la resurrección de Lázaro) le corregía yo sus estudios y nos venía a ver todos los días a papá o a mí. Fue a Roma y cuando supo allí la muerte de papá lloró la pérdida de su favorecedor constante celebrando la muerte de D. José de Madrazo en un festín donde medio se emborrachó. No escribo las palabras que pronunció con la copa en la mano porque me causa asco… me horroriza. No puede negarse que existen almas y corazones canallescos."

Gisbert permaneció pensionado en Roma, de 1855 a 1858, donde convivió estrechamente con su compañero Casado del Alisal y con el escultor Filippo Moratilla. Pintó varios cuadros de mérito, quizás el más conocido es *La muerte del príncipe Don Carlos* o *Los últimos momentos del príncipe Don Carlos*, que presentó a la Exposición Nacional de 1858. De allí lo mandó a Madrid, donde ganaría una 1ª medalla, adquiriendo la obra la propia reina Isabel II. Pertenece a la colección de Patrimonio Nacional.

[322] *Ibidem*. p.523.
[323] González López, C. y Martí Ayxelá., M. *Federico de Madrazo… Op. cit*. p. 80.

El cuadro tuvo también sus detractores. La elección de este tema dio lugar a opiniones diversas y, conocidas las ideas progresistas que tenía Antonio Gisbert, y que mantendría a lo largo de su vida, se interpretó como una provocación y una crítica a la monarquía. Sin embargo, esto fue solo en ciertos sectores, pues, como dije anteriormente, la obra fue adquirida por la reina Isabel II.

Lám. 210: *La muerte del príncipe Don Carlos.* Antonio Gisbert.
Óleo sobre lienzo. 1858. Patrimonio Nacional.

La composición es clásica, revelando un profundo conocimiento de los pintores españoles -los pintores novecentistas admiraban sobre todo a Velázquez y al resto de los pintores del Siglo de Oro, como paradigma de la pintura- a los que citan numerosas veces, hablando "del color de Velázquez"," el realismo de Zurbarán", etc.

En un lecho, en horizontal, yace la figura demacrada del príncipe D. Carlos, el centro óptico de la escena, al que las manchas blancas de la almohada y las sábanas, y la colcha rojiza, atraen hacia delante. Esto se compensa con la ligera sensación de profundidad que ejercen los cuadrantes del suelo.

Los personajes-su confesor, Fray Diego de Chaves, su médico, el príncipe de Éboli, el prior de San Juan, y Felipe II- tratados de modo realista, son una muestra de sus conocimientos de dibujo y modelado, la valoración de la línea, que se ve en su obra desde un principio, y que será una de sus características más notables.

Gisbert regresó a Madrid en el otoño de 1860, no habiendo transcurrido todavía la prórroga que el Estado le había concedido a su pensión, permaneciendo algún tiempo en España. Se presentó a la Exposición Nacional de 1860, que abrió sus puertas el mes de octubre en los locales del Ministerio de Fomento, a la que acudió con diversas obras: *Ocho dibujos de Academia al lápiz,* los óleos*, Venus naciendo de* la *espuma del mar*, *Un Bacante*, y, *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo.* (Los comuneros de Castilla en el cadalso o Ejecución de los comuneros de *Castilla)*[324].

[324] *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860,* abierta en el Ministerio de Fomento. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.1860. p. 18.

Por el cuadro *Los Comuneros de Castilla* recibiría una Primera Medalla, siendo consolidado así su prestigio como artista. Sin embargo, el Jurado, del cual formaba parte Federico de Madrazo, se negó a otorgarle la medalla de oro, premio extraordinario y máximo galardón, por considerar que la obra "no podía aspirar a tanto"[325]. No está claro si esta idea partió del sector más conservador del jurado al suponer en Gisbert ideas progresistas, por la temática del cuadro, siendo defendido por los afines a estas ideas, entre ellos, sus amigos los intelectuales Salustiano Olózaga y Gregorio Cruzada Villaamil.

Lám. 211: *Los comuneros de Castilla*. Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo. 255x365cm. 1860. Congreso de los Diputados

La escena representada, situada en 1521, narra el episodio histórico de la ejecución de Padilla, Bravo y Maldonado, cabecillas de los comuneros de Castilla, en Villalar-Maldonado en realidad sería ejecutado unos meses más tarde en Simancas-, por su enfrentamiento con el rey Carlos I, al que acusaban de favorecer los intereses alemanes por encima de los españoles, regir mal el país y dictar justicia de manera arbitraria. El sector más conservador de la política vio este cuadro como una crítica al reinado "absolutista" de Isabel II.

El no haber sido distinguido con la medalla de oro fue para Gisbert una desilusión y un motivo de resentimiento con Federico de Madrazo, resentimiento que se iría acentuando a lo largo de su vida.

Su amigo Salustiano de Olózaga y el sector progresista del Congreso de los Diputados protestaron enérgicamente contra este hecho, tomándose algunas decisiones para compensar la injusticia de este hecho. El periódico *La América* abrió una suscripción para regalar al pintor una corona de oro y el pueblo de Alcoy en 1863 le brindaría un homenaje, regalándole una magnífica copa de oro. Con todo, el resultado de la exposición había aumentado el prestigio de

[325] Pérez Velarde, L.A. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)* ...*Op. cit.* p. 69.

los premiados. El Gobierno decidió concederle a él y a Casado una pensión de dos años para ampliar estudios en París.

Antes de su viaje a esa ciudad fue objeto de cariñosos homenajes en Valencia y en su Alcoy natal.

Al margen de las críticas se reconoció que era un cuadro admirablemente compuesto, con un ritmo clásico y equilibrado, composición triangular, siendo su centro óptico y geométrico la figura vertical e inmóvil de Padilla, que imprime a la escena un aire de serena dignidad. A pesar del dramatismo de la escena, se hace más hincapié en el trasfondo del suceso, subrayado por los gestos de los protagonistas, que en su carácter sangriento.

Su composición regular, la claridad con la que se recortan las figuras contra el paisaje, los ademanes pausados de las mismas, el tratamiento magistral de ropajes y anatomía, lo compensado del color, acertado, y sin estridencias, hacen de esta obra una de las pinturas de historia más representativas del siglo XIX en España.

Años más tarde, Jean Laurent la reprodujo fotográficamente.

Lám. 212: *Los comuneros en el patíbulo*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Oeuvres de peinture et de sculpture d'artistes modernes.* Nº645. 1879. Museo Municipal de Madrid.

Esta opinión publicada en *La Alborada*, con texto extraído de *La Correspondencia de España*, es una de las muchas que aparecieron en la prensa:

> "Los señores Gisbert y Casado, ambos pensionados del Gobierno, ocupan el primer puesto en la pintura de historia, a nuestro juicio y el de personas más competentes que nosotros que han analizado sus obras bajo el punto de vista del arte. El señor Gisbert ha tratado *La muerte de los comuneros de Castilla* realizando en su desempeño las halagüeñas esperanzas que sus antecedentes artículos nos hicieron concebir.
>
> Su cuadro dibujado con valentía y pintado con maravillosa verdad es un verdadero drama, y los pequeños lunares que acaso buscaría en él la crítica demasiado exigente, están sobradamente compensados con la magia de su toque, la belleza de sus tipos, y la palpable realidad de todas sus partes"[326].

[326] *La Alborada*: diario de ciencias, literatura, artes, noticias, comercio y anuncios. Año II. Nº275. 16 de octubre de 1860. p. 3.

A pesar de que la de 1860 fue una exposición a la que concurrieron muchas obras de calidad y de talante innovador, las de Gisbert, junto con las de Carlos de Haes, fueron, junto con las de género de Dionisio Fierros, de las más alabadas: "Los nombres de Gisbert y Haes se unen entre los exponentes en inseparable consorcio: si el primero merece premio por *Los Comuneros*, le merece también el segundo por sus cuatro preciosos paisajes"[327].

A finales de febrero de 1861 de trasladó a París: "Han salido con dirección a París, los artistas D. José Casado y D. Antonio Gisbert, premiados por el gobierno de S.M. con dos años más de pensión en el extranjero"[328].

Allí coincidiría, como en casos anteriores, con varios pintores españoles que ampliaban estudios, o que habían ido por otras causas, como Casado del Alisal, Benito Soriano, Eduardo Zamacois, Ignacio Suárez Llanos, Dionisio Fierros, Alejo Vera o Francisco Sans y Cabot. Participó activamente en la vida social con sus compatriotas, asistiendo a cafés, tertulias y actos culturales. El escritor Julio Nombela lo menciona en el artículo *Cartas Parisienses* fechado en París el 28 de junio de 1861y, citado anteriormente, donde describe una reunión celebrada en el estudio de José Casado del Alisal: "Acto continuo entraron Gisbert en traje valenciano, Herrer vestido de payés y algunos otros con trajes andaluces y gallegos"[329].

Como ya ha sido reseñado anteriormente, Julio Nombela menciona en su libro *Impresiones y Recuerdos*[330] varias veces al grupo de artistas españoles que residía en París por aquellos años:

> "Algunos pintores como Gisbert, Casado del Alisal y Ruipérez, tenían sus respectivos estudios y eran considerados por los que aún formaban parte de la bohemia artística española; pero todos fraternizaban y yo pasé muy buenos ratos en compañía de aquellos artistas que en su mayor parte conquistaron después justa celebridad y de quienes fui siempre leal admirador y buen amigo.
>
> Además de los que he citado, figuraban en aquel grupo Bernardo Ferrándiz, Rico, Escosura, Alejo Vera, Mercadet, Herrer, un pianista vizcaíno llamado Arriola, y Espín y Guillén hijo, compositor de mucho mérito.
>
> De vez en cuando nos reuníamos en el estudio de Casado del Alisal; Arriola o Espín y Guillén y también Eduardo Zamacois tocaban el piano; algunas de las modelos que asistían a aquellas fiestas cantaban sentimentales o picarescos cuplés, y como todos vivíamos de esperanzas, éramos felices en aquellos momentos, y pasábamos agradables veladas".

Durante esta estancia en París se le remite la corona de oro y piedras preciosas, ofrendada por el periódico *La América*, creciendo su popularidad. Muestra de esto es la reproducción mediante litografía del cuadro premiado, en julio de ese mismo año:

> "El magnífico cuadro del Sr. Gisbert, que representa el trágico fin de los *Comuneros*, Padilla, Bravo y Maldonado, ha sido perfectamente litografiado, con el beneplácito de su autor, para poder colocarle en un cuadro grande y se regalará una copia de él a todos los suscritores de *Los Tres Hijos del Crimen*[331], a la conclusión de la obra"[332].

[327] *La Aurora de la vida*: único periódico ilustrado dedicado a niños de ambos sexos. Año I. Nº2.20 de noviembre de 1860.
[328] *La Correspondencia de España*: diario universal de noticias. Año XIV.Nº898.Madrid. 27 de febrero de 1861. p. 2.
[329] Nombela, J. "Cartas Parisienses". *La Abeja Montañesa*. Año V. Nº 856. Santander. Sábado, 6 de julio de 1861. p. 3.
[330] Nombela, J. *Impresiones y Recuerdos… Op. cit.* p. 626.
[331] *Los Tres Hijos del Crimen* era una novela "filosófico-social", de D. Antonio García del Canto, que se vendía por entregas, al precio de un real cada entrega.
[332] *El eco de Extremadura*. Periódico de intereses materiales. Año II. Nº 41. Cáceres. 18 de julio de 1861. p.1.

El 1 de enero de 1862 se publicó el primer número de la revista *El Arte en España*, bajo la dirección del historiador del arte y escritor liberal Gregorio Cruzada Villaamil. Este intelectual alicantino era amigo y firme defensor de Antonio Gisbert, que también formó parte del equipo de la revista. La publicación nació bajo la protección del Infante D. Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, en el seno de un grupo de amigos artistas y escritores entre los que también estaban Carlos de Haes y Juan Valera. Fue quizás la mejor publicación de arte de la época isabelina. La intelectualidad y el afán investigador de Cruzada Villaamil la dotaron de un rigor y una erudición inusuales en la época[333].

También en 1862, Gisbert acudió a la Exposición Universal de Londres. Su papel fue doble, como expositor con *Los Comuneros* y *La muerte del príncipe D. Carlos*[334], y como comisionado por el Gobierno español.

> "Esta muestra, que estuvo comisariada por el pintor español Antonio Gisbert, dio a conocer un conjunto de obras de grandes dimensiones de carácter histórico que habían sido premiadas en las anteriores Exposiciones Generales de Bellas Artes, debidas a los artistas denominados oficiales, pero carecían de la suficiente frescura e innovación. En líneas generales fue criticada por un exceso de puritanismo que caracterizaba tradicionalmente a la pintura española desde el siglo XVII. Los cuadros que más llamaron la atención de la crítica fueron *Los comuneros, Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (1860) de Antonio Gisbert, y, una obra tan anterior como el *Retrato del canónigo Manuel Fernández Varela* (1828) de Vicente López"[335].

Permaneció en Londres hasta que se cerró la exposición, desempeñando su labor de comisionado. Se ocupó de supervisar el embalaje, y el envío de las obras, de vuelta, a España:

> "Concluida en Londres la comisión de que había sido encargado el distinguido pintor Sr Gisbert, y terminado por consiguiente el reembalaje de los objetos enviados a la Exposición de Londres, ha regresado a París, donde continuará sus estudios artísticos. Y por cierto, sabemos que lleva bastante adelantado el cuadro que está pintando para el Congreso de señores diputados, y que debe colocarse haciendo juego con el de las Cortes de Cádiz, pintado por el señor Casado y que hemos visto en la última Exposición de pinturas. Sabido es que el asunto del cuadro del Sr. Gisbert es la presentación de D. Fernando IV á las Cortes de Valladolid"[336].

Enfermo en París no pudo concluir el cuadro que se le había encargado, junto con Casado del Alisal, para colgar en el Congreso de los Diputados[337]. El cuadro encargado para el Congreso de los Diputados era, *Doña María de Molina presentando a su hijo de niño, rey D. Fernando IV el Emplazado a las Cortes de Valladolid*. Ambos cuadros, de grandes dimensiones, habían sido encargados en un principio a Federico de Madrazo, que rechazó el realizarlos por sus múltiples ocupaciones[338].

---

[333] Álvarez Rodríguez, M.V." La Revista *El Arte en España* (1862-1870) y su papel en la evolución de la historiografía arquitectónica española". *Norba. Revista de Arte.* Vol. XXXV. Extremadura: Ed Universidad de Extremadura. 2015. pp. 131-149.

[334] Castro y Serrano, J. *España en Londres: Correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862.*Madrid: Imprenta de T. Fortancy. 1863. p. 87.

[335]Alcolea, F. *Exposiciones de pintura española en el s. XIX.* … Op. cit. versión on line. https://www.academia.edu/12826741/_2_Pints_espa%C3%B1oles_en_Londres_1775-1950_

[336]*La Correspondencia de España*: diario universal de noticias. Año XV. Nº 1607. Madrid, 3 de diciembre de 1862. p.3.

[337]*El museo universal.* Periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles. Año VI. Nº 1-2

[338]Pérez Velarde, L.A. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901*) *…Op. cit.* p 83.

Aunque Gisbert presentó su obra en la Exposición de Bellas Artes de Bruselas, celebrada a finales de 1862, con gran éxito, al igual que los cuadros de Carlos de Haes[339], no sería hasta 1863 cuando este enorme lienzo (311x377), fue presentado en el Congreso de los Diputados y colgado en el salón del mismo. A decir de la crítica, el cuadro de Casado tenía un carácter más conservador, y el Gisbert más progresista, teniendo en cuenta la ideología de cada uno de los pintores. Tuvo muy buena acogida, aunque en este momento, en los círculos parisinos vanguardistas la pintura
de historia ya se consideraba decadente, y suscitó algunos comentarios despectivos, entre ellos de Raimundo de Madrazo.

Un año después, Gisbert llegó de nuevo a España donde, además de realizar la entrega del cuadro en el Congreso el 31 de agosto, recibió el caluroso homenaje de sus vecinos de Alcoy, que le hicieron entrega de una copa de oro de tipo etrusco que habían encargado al orfebre barcelonés Juan Suñol y que había costado la elevada suma de 11.000 reales[340]. En la tapa interior del borde "se halla esculpida la siguiente inscripción: *Alcoy a su hijo D. Antonio Gisbert*"[341].

Ese mismo verano Gisbert recibió el encargo de otro gran cuadro de historia *El desembarco de los puritanos en la América del Norte*, por parte del financiero cubano Miguel Antonio de Aldama y Alfonso, primer marqués de Santa Rosa, que también le hizo un encargó a Sans y Cabot como ya hemos señalado:

> "El Sr. Gisbert, cuya llegada a la corte hemos anunciado va a dar comienzo a una nueva obra que le ha sido encargada por el capitalista americano Sr. Aldama, y que hará juego con la que para el mismo ha pintado el Sr. Sanz y se haya espuesta(sic) en la galería del ministerio de Fomento"[342].

Sin embargo, mientras el cuadro de Sans llegaría a su destino, no sucedió así con el de Gisbert, que después de presentarlo a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 y obtener por él una medalla de primera clase, se lo vendió a D. José María de Salamanca y Mayol, Marqués de Salamanca, "motivado por la demora en la respuesta del coleccionista habanero"[343]. A causa de esto, se inició en 1865 un proceso judicial, que según la investigadora Marta Elizabeth Laguna, acabó con la vuelta del cuadro a la isla:

> "quedando ubicada en la vivienda del central azucarero *Constancia*, a la sazón uno de los mayores colosos azucareros de la Gran Antilla. Aunque a finales de 1907 el cuadro regresó a España y salió a la venta en almoneda judicial, siendo adquirido por el Senado, que pagó la exigua cantidad de 3612,50 pesetas.
>
> Actualmente continúa en esa colección institucional madrileña"[344].

El cuadro tiene una composición clásica y equilibrada, con un predominio de los tonos oscuros y un buen tratamiento del paisaje de fondo. El éxito que tuvo, además de su excelente realización, se debió también a la actualidad del tema, puesto de moda por la ópera de Bellini, *Il Puritani*. Como se ha reseñado anteriormente, se le otorgó una medalla de Primera Clase, y a posteriori la Gran Cruz de la Orden de Carlos III.

---

[339] *El Arte en España.* Vol. 2. Madrid.16 de enero de 1863. p.191.
[340] *La Correspondencia de España*: diario universal de noticias. Año XVI. Nº1926.12 de septiembre de 1863. p.1.
[341] *El museo universal*: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles. Año VII. Nº39.Madrid. 27 de septiembre de 1863.p. 7.
[342] *La Correspondencia de España*: diario universal de noticias. Año XVI. Nº 1868. Madrid. 17 de julio de 1863. p. 1.
[343] Laguna Enrique, M.E. *El Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana... Op. cit.* p.559.
[344] *Ibidem*. p. 560.

Lám. 213: *El desembarco de los puritanos en América del Norte.* Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo. 294x395cm. 1864. Congreso de los Diputados de España.

El cuadro fue presentado también al Salón Parisino de 1865, obteniendo gran éxito, y otorgándosele una medalla de primera clase.

Es de reseñar el interés que despertaba por aquel entonces la pintura española en la isla de Cuba, una de las pocas colonias que le quedaban al país y que normalmente eran encargados por españoles emigrante de nueva generación o para alguna de las asociaciones benéficas que allí existían. Prueba de ello es que en octubre de 1862 se abrió en el Liceo Artístico y Literario de la ciudad cubana de Matanzas, la *Primera Exposición de Matanzas*, con cuatro secciones, Agricultura, Industria; Ciencias y Bellas Artes. En esta última sección se exhibía una buena muestra de pintura española, sobre todo de los siglos XVII, XVIII y XIX, procedente en gran parte de mecenas y ricos coleccionistas de la isla[345]. Estuvo abierta hasta abril de 1863.

En 1866 volvió a España, y presentó a la Exposición Nacional de ese año, que abrió sus puertas en febrero de 1867, dos cuadros: uno de historia, *Entrevista de Francisco I, y su prometida esposa*, y un retrato, el de su amigo *Salustiano de Olózaga*.

La *Entrevista de Francisco I y su prometida esposa*, a pesar de que se consideraba una buena obra, según los críticos, desmerecía a sus obras anteriores. Esta opinión es expresada por su amigo Gregorio Cruzada Villaamil, en la revista que dirigía, *El Arte en España*, en un artículo sobre dicha Exposición:

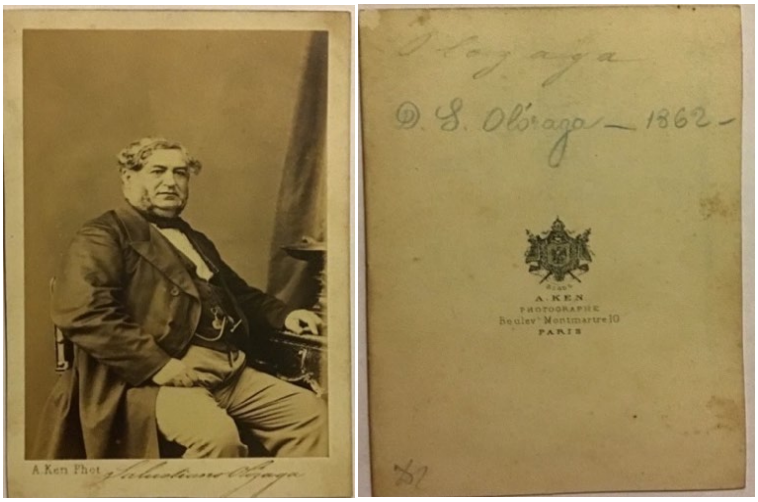
> "Por esto Gisbert en esta Exposición, igualmente que cuando pintó el cuadro que le mandó hacer el Congreso de los Diputados, no es el gran artista de los *Puritanos y* de los *Comuneros*. Y así es que en la *Entrevista de Francisco I* abundan las bellezas de forma y de color, la gracia y la expresión, la luz, la entonación, pero falta lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte"[346].

[345] Cabrera Galán, M. y García Mesa, D. "La primera exposición de Bellas Artes en Matanzas". *Matanzas Revista de Arte y Literatura*. Matanzas, Año IX, nº 2. Mayo-Agosto. 2008; y "La primera exposición de Bellas Artes en Matanzas. II en *Ibidem*. Año VIII. Nº3. Septiembre-Diciembre. 2008.

[346] Cruzada Villaamil, G. "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Pintura". *El Arte en España.* T VI. Madrid. 1867.p 18.

El *Retrato de Salustiano de Olózaga*, obtuvo críticas más favorables por su naturalidad, la fidelidad a la fisonomía del político, su expresividad, y la captación de la personalidad del retratado. Posiblemente alguna de las muchas fotografías que de él se comercializaban, en esos momentos, sirvió como auxiliar para realizar el cuadro.

Lám. 214: *Retrato de Salustiano Olózaga*. Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo. 130x96cm. 1867. Madrid. Congreso de los Diputados.




Lám. 215: *Salustiano Olózaga.* A. Ken. París. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite.* 10x6cm. 1862. Colección particular

Al mismo tiempo que estaba dedicado a la pintura de Historia, Gisbert pintó algunos cuadros de pequeño formato, especialmente retratos, aunque los mejores son los que realizó en la década de los 70 y 80.

Entretanto, su relación con la familia Madrazo se había debilitado. Federico de Madrazo escribió el 9 de mayo de 1866 a su hijo Raimundo, que estaba en París:

> "No he oído todavía hablar más que a muy pocos de esa Exposición y nada se dice por aquí del cuadro de Gisbert; no se si este está todavía en Madrid, nunca ha venido a verme, ni siquiera me ha dejado una tarjeta por la muerte de mamá! ... ¡Y eso que bien podía acordarse de lo mucho que le favorecieron siempre papá y mamá! ... pero no hay más que ingratitud en este mundo y en este país más que en ningún otro. Más vale no pensar en esas cosas, en esas miserias"[347].

El Museo del Prado, antes patrimonio de la Corona, pasó a depender directamente del Estado, siendo Federico de Madrazo destituido de su cargo como director y Gisbert regresó a España desde París en la primavera de ese mismo año[348] para tomar posesión. Desempeñó su cargo hasta marzo de 1877, en que lo dejó repentinamente.

Participó en diversos certámenes, como jurado y comisionado en exposiciones, además fue nombrado miembro directivo del Museo de Tapices, situado en el Escorial, para proteger estas obras, muchas de las cuales procedían de los Reales Sitios. En esta comisión estaban también personajes, como, Gregorio Cruzada Villaamil, Adelardo López de Ayala, Emilio Castelar, Juan Eugenio Hartzenbusch, etc.[349]

El 17 de noviembre de 1869 se inauguró el Canal de Suez. El Gobierno de Egipto invitó a España. Entre los miembros de la Delegación española y en representación de los artistas, iba

[347] De Madrazo, F. *Carta a Raimundo de Madrazo*. Nº 283…*Op. cit*. p. 648.
[348] Pérez Velarde, L.A. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901*) ...*Op. cit.* p.109.
[349] *Ibidem.* p. 113.

Antonio Gisbert, propuesto por su amigo Salustiano Olózaga, a la sazón embajador de España en París[350].

> "Por el ministerio de Fomento parece que se va a nombrar una comisión científica, compuesta de arqueólogos y naturalistas, para que asista oficialmente a la inauguración oficial del canal de Suez. También parece que asistirá un fotógrafo español para sacar revista del acto"[351].

En Egipto Gisbert trabó amistad con el príncipe Amadeo de Saboya, al que posiblemente había conocido ya en París. Mantuvo este contacto y, cuando el príncipe vino a España a tomar posesión del trono, Gisbert fue a recibirlo a Cartagena a título personal. Durante su reinado como *Amadeo I* (1870-1873) le hizo varios retratos oficiales[352].

En 1871 tras el desembarco de Amadeo en Cartagena, el General Prim fue asesinado. Gisbert tomó apuntes para hacer dos cuadros con el monarca como protagonista, y de alguna manera, oficializar su reinado: *Llegada de Amadeo de Saboya al puerto de Cartagena* y, *Amadeo de Saboya ante el cadáver de Prim*. Ambas obras de 1871 relataban acontecimientos que había vivido el propio pintor. Con respecto a la primera, se tienen dudas sobre si fue acabada[353].

De la primera, no se conoce ninguna imagen. La segunda fue muy reproducida en litografía y fotografía. El investigador y profesor Pérez Velarde, citado anteriormente, ha estudiado en profundidad estas cuestiones, y dice que un boceto muy acabado del segundo lienzo, *Amadeo de Saboya ante el cadáver de Prim*, ha salido a subasta en la sala de arte *Ansorena*[354].

Lám. 216: *El Rey Amadeo visitando el cadáver del General Prim (copia del cuadro de A. Gisbert)*. M. Gómez. Cromolitografía. 25x35 cm. Ca 1875. Museo de Historia de Madrid.

[350]*La Correspondencia de España:* Diario universal de noticias. Año XX. Nº 4314. 13 de septiembre de 1869. p1.
[351]*Ibidem.* Año XX. Nº 4305. 4 de septiembre 1869. p. 3.
[352]Hernando Carrasco, J. *Las bellas artes y la revolución de 1868… Op. cit.*p.116.
[353]Cóndor Orduña, M. "El pintor Gisbert y la Historia Contemporánea". *Archivo español de Arte*. N.º 249. TLXIII.1990. pp. 102-110. Ambas obras fueron encargadas por el monarca, y ambas se hallan en paradero desconocido.
[354]Pérez Velarde, L.A. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901*) *…Op. cit.* p.137.

Se conserva también una fotografía hecha por Laurent, entre los fondos del Museo del Prado: El cuadro, aunque frío, como una crónica aséptica de la realidad, está irreprochablemente construido. La composición tiene un ritmo horizontal, equilibrada con las verticales de los candelabros y las columnas toscanas de la Basílica de Atocha. Detrás del rey, que aparece en primer plano rezando ante el cadáver, puede verse a varios miembros de la corte, entre ellos al general Serrano. Por una puerta lateral entran varios eclesiásticos de color verde, portando una cruz y cirios.

Es lógico suponer que, para realizar los detalles, el pintor se inspirase en fotografías, el realismo en las facciones de los retratados -por ejemplo, las del mismo rey, y el general Serrano- es posible que sea una consecuencia de esto.

Lám. 217: *Amadeo I frente al féretro del General Prim*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. 21x32cm.Ca 1879. *Álbum fotográfico de obras de arte españolas y portuguesas*. Colección Museo del Prado. Madrid

Con estas obras contemporáneas, "Gisbert pone de manifiesto que el cuadro de Historia no solo refleja asuntos del pasado". Esta reflexión la hizo el investigador Adrián Espi, en su libro *Vida y Obra del pintor Gisbert*[355].

Además de estos cuadros, que podemos llamar de Historia contemporánea, Gisbert realizó, al menos tres retratos del monarca[356], inspirados, probablemente en fotografías. Están documentados y catalogados.

[355] Espí Valdés, A. *Vida y obra del pintor Gisbert*. Ed Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.1971.
[356] Pérez Velarde, L. A. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901*) ...*Op. cit.* pp. 245-247.

Los tres son retratos de aparato y muestran al monarca en uniforme de Capitán General, luciendo sus condecoraciones y el collar de la Orden del Toisón de Oro.El primero se encuentra en el Museo del Romanticismo de Madrid, y es de pequeño tamaño. Varios autores, entre ellos Espí y Pérez Velarde, creen que se trata de un ensayo para un cuadro de mayor tamaño. Con todo, está muy acabado, y conseguida la sensación de profundidad. Dos son de cuerpo entero y sitúan al monarca en un Salón del Palacio Real.

Lám. 218: *Amadeo de Saboya*. Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo.57x38cm. 1872. Museo del Romanticismo. Madrid.

Lám. 219: *Amadeo de Saboya*. Fotógrafo desconocido. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6,5cm. Colección particular.

La foto que he puesto a su lado, cuyo fotógrafo desconocemos, creo que bien pudo haber servido para inspirarlo. La postura es la misma, y con la mano derecha sostiene el bicornio, la izquierda, que en la foto está apoyada en una silla del estudio del fotógrafo, en el cuadro descansa en una mesa cubierta con un tapiz de terciopelo rojo, en el que puede verse, parcialmente, bordado el escudo de España, y sobre ella, también parcialmente, la corona real.

La cara está girada ligeramente con respecto al cuerpo, y, las facciones y expresión del rostro-de gravedad y determinación-, son las mismas.

El de formato de tres cuartos, se encuentra en la Galería de Presidencia del Consejo de Estado y se parece mucho a la misma fotografía. Quizás, ella, u otra parecida, sirviese de auxiliar al pintor.

Es también un retrato de aparato, en el cuadro, sostiene con la mano izquierda el bicornio, mientras la derecha la apoya en una mesa cubierta con un tapiz rojo, sobre la que puede verse la corona real.

En el cuadro de Gisbert hay una ligera variación en la postura de los brazos, y un giro en el cuerpo del monarca. Por lo demás, la postura es casi idéntica. Lo mismo puede decirse del rostro, quizás en el cuadro aparece un poco más afilado, pero las facciones son prácticamente idénticas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 220: *Amadeo de Saboya*. Fotógrafo desconocido. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6,5cm. Colección particular.

Lám. 221: *Retrato de Amadeo de Saboya*. Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo. 124x91cm. Consejo de Estado. Galería de Presidencia.

Obsérvese que, en el cuadro, tras el monarca, hay un ligero resplandor difuso que resalta el contorno de la figura del rey, y hace el fondo menos monótono. En la fotografía, se ve también, aunque menos nítidamente, creo que se trata de la luz del foco del estudio, que sirve para iluminar al modelo. Esto puede verse, como ya he señalado, en muchos retratos de las décadas de 1860 y 1870, y es una muestra, pienso, de cómo influye la fotografía en la pintura, y también el poderoso influjo de la
moda.

Lám. 221: *El rey Don Amadeo de Saboya*. Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo. 280x177cm. Ca 1871-1872. Universidad Complutense de Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El tercero es un cuadro de gran tamaño, un retrato de aparato que representa al monarca en el Salón del Trono del Palacio Real. Al fondo, sobre un estrado forrado de rojo, se ve el trono y un león que apoya una de sus patas sobre un globo terráqueo, símbolo de poder asociado frecuentemente a la monarquía. Es un retrato de cuerpo entero, en el que se representa al rey en postura frontal, vistiendo el uniforme de general de caballería.

Es también un retrato de aparato, oficial, en el que aparece sosteniendo con una mano el bicornio, y con la otra un guante. Sobre su pecho, como en los retratos anteriores, luce la gran cuz y la banda de la Real Orden de Carlos Tercero, y el collar del Toisón de Oro.

Para su realización, el autor, bien pudiese haberse inspirado también en fotografías, sobre todo para conseguir la expresión del rostro, y la fidelidad en los rasgos.

Lám. 222: *Amadeo de Saboya*. Fotógrafo desconocido. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite.*10x6,5cm. Colección particular.

Lám. 223: *El rey Don Amadeo de Saboya* (detalle). Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo. 280x177cm. Ca 1871-1872. UCM.

La fotografía que está a la izquierda fue una de las más difundidas del monarca, y sirvió en numerosas ocasiones para hacer sus retratos oficiales, durante su breve reinado en España.

Otros retratos del autor son los de *Nicolás Fernández Rivero*, *el General Prim* y el del capitán General *Francisco Serrano y Domínguez*, I Duque de la Torre, conocido como el *General Serrano*. Este último es un retrato de gran tamaño, conservado entre los fondos del Museo del Prado, para cuya realización, probablemente se valió también de fotografías.

Aparte de la lógica idealización del personaje, como suele hacerse siempre en los retratos, por muy realistas que sean-en este retrato, de 1870, Serrano tendría ya por lo menos 60 años-, esta obra no está exenta de fidelidad en los rasgos, pero si la comparamos con fotografías hechas al general en esta época, donde este presenta una fisonomía más ajada vemos la diferencia, puesto que en cuadro el general aparece más joven y apuesto.

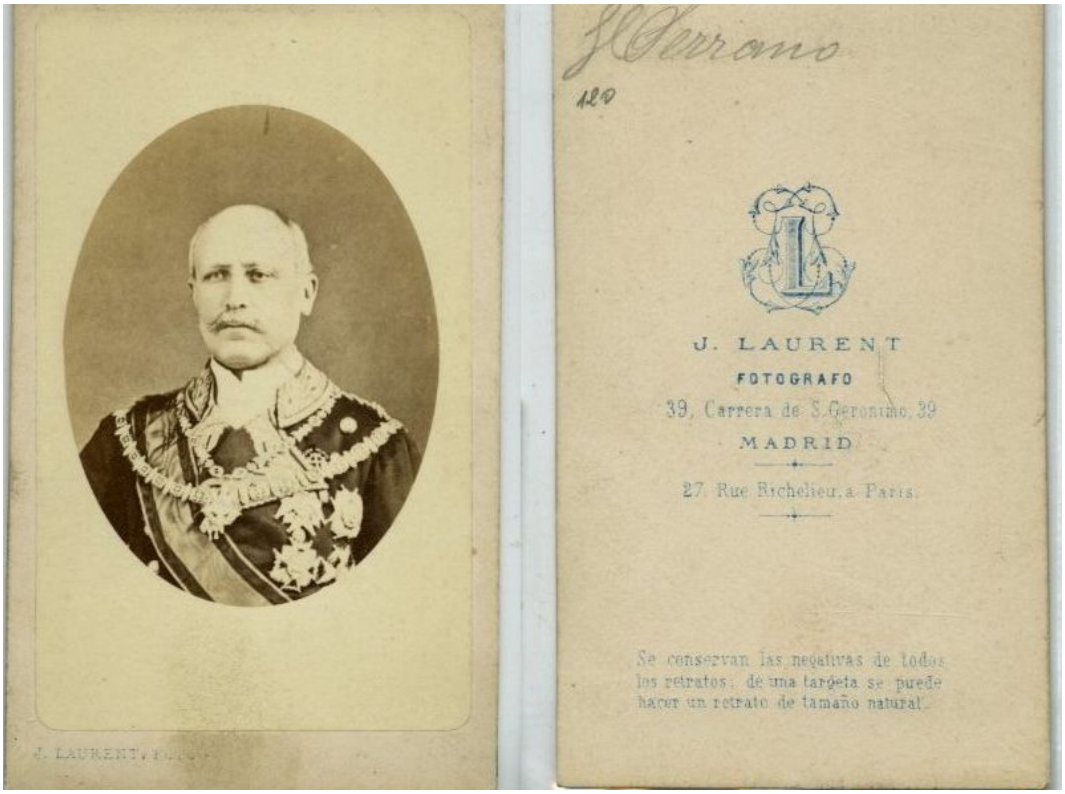
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 224: *Retrato del Capitán General Don Francisco Serrano, I Duque de la Torre*. Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo. 226x144cm. Ca 1870. Museo de Bellas Artes Gravina. Fondos del Museo del Prado. Madrid.

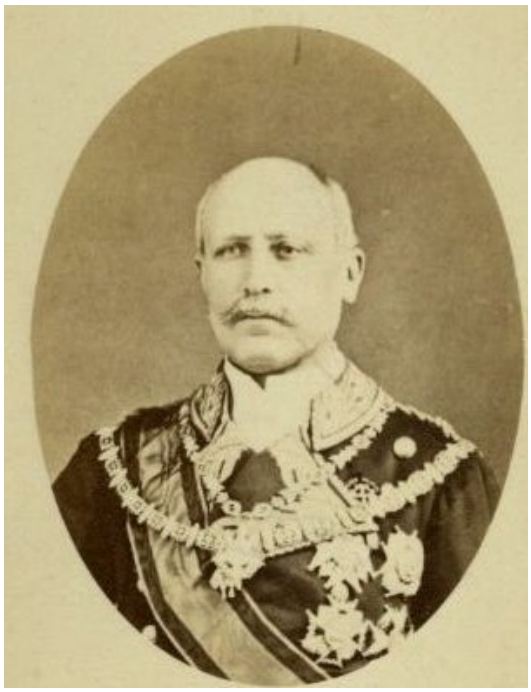
Lám. 225: *Retrato del General Serrano*. Paul Nadar. Fotografía a la albúmina.

Es un retrato oficial, en el que se le representa en un salón regio, con uniforme de gala de general de caballería. El entonces regente del Reino presenta marcialidad. Con la mano derecha sostiene el bicornio, y sobre la guerrera luce todas sus condecoraciones: La Gran Cruz Laureada de san Fernando, La Gran Cruz de Carlos III, la de San Hermenegildo, el Gran Collar del Toisón de oro, etc. Aunque la pose y la fisonomía son iguales que las de algunas fotos de la época, sobre todo de las tomadas en el estudio de Laurent, en el cuadro la expresión aparece más suavizada y definida, por efecto de la luz. Además, su figura presenta un mayor empaque y jovialidad que las fotografías.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA




Lám. 226: *El General Serrano*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6,5cm. Ca. 1870. Colección particular.



Lám. 227: *El General Serrano*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6,5cm. Ca 1870. Colección particular.

Lám. 228: *Retrato del Capitán General Don Francisco Serrano, I Duque de la Torre*. Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo.226x144cm. Ca 1870. Museo de Bellas Artes Gravina. Fondos del Museo del Prado. Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El 11 de febrero de 1873 el rey Amadeo fue destituido y forzado a abdicar, regresando a Italia con su esposa y sus tres hijos. El 16 de julio de 1873, quizás a causa de la proclamación en España de la Primera República, Antonio Gisbert dejó la dirección del Museo del Prado sin ninguna explicación y se fue a vivir a Francia. Este hecho fue mencionado por Federico de Madrazo en 1877 en una carta que escribió a su hijo Raimundo, que estaba en París, con motivo de la Exposición Universal que se iba a celebrar en esa ciudad.

> "Has de saber que el que viene propuesto de París (probablemente por la Embajada Española) ¡es el pillete de Gisbert!, que debería estar encausado por el abandono de su puesto de Director del Museo (que dejó marchándose y diciendo: ¡Ahí queda eso!), pero ¡estas son las cosas de España!"[357].

Aunque en algunas ocasiones viajó a España, se asentó en la capital francesa donde era muy considerado. Comenzó a realizar pequeños cuadros de género, casacones y concurrió también a diversas exposiciones y certámenes, a veces con cuadros de historia. Con la Restauración Monárquica, la subida al trono de Alfonso XII, y la implantación de la monarquía constitucional, las relaciones de Gisbert con España continuaron, y sus colaboraciones artísticas y culturales así lo atestiguan: en 1878 formó parte de la Comisión Regia de España en la Exposición Universal de París, siendo el encargado de colocar las obras de la sección española, aunque él, sorprendentemente, no expuso ninguna propia

Completamente integrado en al ambiente parisino, en el que participaba en diversos eventos sociales solidarios, su clientela aumentó notablemente.

Lám. 229: *Fusilamiento de Torrijos.* Antonio Gisbert. Óleo sobre lienzo. 390x601cm. 1888. Museo del Prado. Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[357] Madrazo, F. de Cartas a Raimundo de Madrazo. Nº363. 19 de marzo de 1877...*Op. cit*. p. 761.

En 1883, el Gobierno de España le concedió la Gran Cruz de Isabel la Católica, y el mismo Gobierno, siendo Sagasta presidente del Consejo de Ministros, le encargó para el Museo Nacional el que sería uno de sus lienzos más famosos, y quizás su obra cumbre: *El Fusilamiento de Torrijos en las playas de Málaga*, que fue considerado símbolo de la libertad. El cuadro, de enormes proporciones- 390x601cm- estuvo terminado en julio de 1888, y para su ejecución realizó muchos apuntes y bocetos del natural.

Con este cuadro quiso encarnar la defensa de la libertad y la dignidad en las personas del General Torrijos- defensor del régimen constitucional, y ministro de la Guerra durante el Trienio Liberal- y sus compañeros, que se encontraban en Inglaterra, y embarcaron hacia España para sublevarse contra el gobierno absolutista de Fernando VII pero, traicionados por el gobernador Vicente González Moreno que les había asegurado el triunfo uniéndose a la rebelión, fueron obligados a desembarcar en Fuengirola, siendo fusilados en la playa la mañana del 11 de diciembre de 1831[358].

El cuadro es impresionante. La escena situada en la playa presenta un cielo con nubarrones y un mar algo revuelto que imprimen al paisaje una nota de fuerza y carácter épico.

Los cuerpos de los fusilados, en primer término, sobre el ocre de la arena, resaltan con gran nitidez y dramatismo. En el plano de atrás, una fila de personas espera su turno para ser fusilados. Los personajes, perfectamente individualizados, se recortan contra el paisaje. Torrijos y sus compañeros, con una actitud marcial, se distinguen de la tripulación de marineros que se mueven y se abrazan, mostrando más emotividad, incluso temor. Los frailes que les asisten y les vendan los ojos, parecen estatuas frías, carentes de empatía con los ajusticiados. Detrás el ejército, como una masa anónima, cierra el espacio, divisándose al fondo una iglesia blanca perteneciente a un convento.

Este cuadro resultó impactante por su dramatismo, y sobre él se escribieron numerosos artículos y críticas. Destacamos algunos. En el diario *La Palma*:

> "Por fortuna hoy podemos admirar una nueva obra del pintor valenciano. *Fusilamiento de Torrijos* se titula el cuadro que acaba de pintar por encargo del Gobierno español y que hoy se exhibe en el edificio que fue Exposición de Filipinas.
>
> *(le sigue una descripción del cuadro, y en otro párrafo)*
>
> No hay en el cuadro colorines. Todo en él es sobrio y revela la tristeza del acto. El autor no ha querido hacer un cuadro llamativo y de sensación, si no una reproducción verdadera y sentida de la triste escena. Las ropas, el paisaje, las actitudes, a la par que artísticas están tratadas con gran cuidado. El traje de Torrijos ha sido copiado del original, y los demás tomados de datos recogidos del que fue confesor de una de las víctimas.[359]

En *La Correspondencia de España*:

> "Después de aceptar un chocolate en el embarcadero del Retiro ha asistido ayer la prensa a la inauguración del Museo de Ultramar instalado en el Palacio de la Exposición de Filipinas. Antes de examinar los productos del archipiélago que forman su base contemplaron los invitados un gran lienzo de Gisbert que ocupa una de las salas.
>
> El laureado autor de "Los Comuneros" y de "Los Puritanos" ha justificado con una nueva obra de su inspirado pincel, el nombre de *pintor de la libertad"*[360].

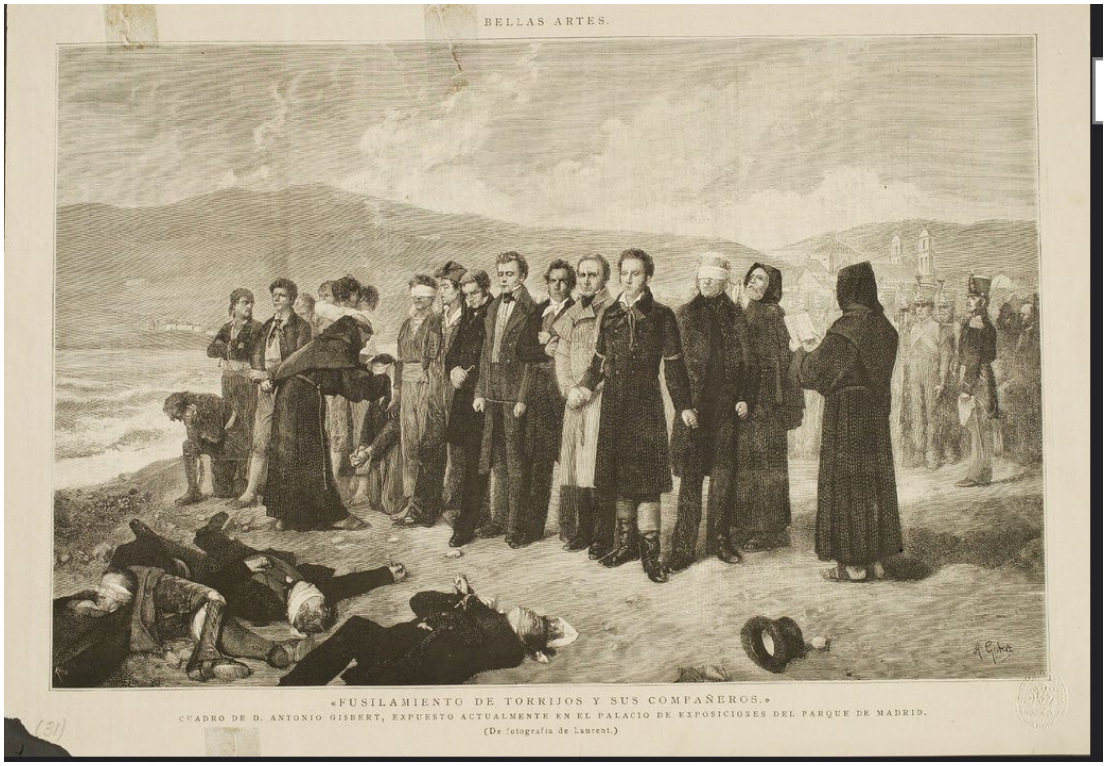
[358]Díez García, J.L. *El Siglo XIX en el Museo del Prado.* Gisbert Pérez, Antonio-Colección-Museo Nacional del Prado.https://www.museodelprado.es/colección/artista/gisbert-peres-antonio/d0c3621d-e190-4b05-b4d8-42dd371b532a. [Consultado el 4 de junio de 2021]

[359]*La Palma:* Diario de avisos, mercantil, industrial, agrícola y literario. Nº27389. 22 de junio de 1888. p.2.

[360]*La Correspondencia de España… Op cit.* Año XXXIX. Nº 11041. Madrid.19 de junio de 1888. p. 1.

Además, el lienzo fue reproducido en numerosas ocasiones, en diversas revistas y periódicos.

*El cuadro Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* fue presentado a la Exposición Universal de París, inaugurada el 6 de mayo de 1889, cosechando grandes éxitos[361].




Lám. 230: *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros.* Bernardo Rico. Xilografía, sobre fotografía de Jean Laurent. Ca. 1880. Museo del Romanticismo. Madrid.

Gisbert residió en París hasta su muerte, viajando frecuentemente a España, sobre todo a Alcoy y a Madrid, el 25 de noviembre de 1901.

**Eduardo Zamacois y Zabala** nació en Bilbao el 2 de julio de 1841. Perteneció a una familia numerosa. Su padre, Miguel Zamacois, cuyo linaje procedía de Hasparren, en el país vasco-francés, se casó dos veces, con Juana de Urrutia, y Ruperta María del Pilar Zabala. En total, tuvo veinte hijos. Muchos de ellos destacaron por sus dotes artísticas: Eduardo en la pintura, Niceto en la escritura, Elisa en el *Bel Canto,* y Ricardo, como actor, en el teatro[362].

La desahogada situación económica de sus padres, su padre era profesor habiendo publicado varios libros e industrial de cuchillería[363], y su cultura, fomentó el interés de los hijos por las artes permitiéndoles adquirir una formación académica. Eduardo era el hijo decimotercero de Miguel Zamacois, el tercero de su segundo matrimonio. Con dotes para el dibujo, desde su infancia, fue alumno del pintor murciano Joaquín Balaca, a cuyo taller acudió desde los doce años.

[361] Pérez Velarde, L.A. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901*) ...*Op. cit.* p.159.
[362] Novo González, J. *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas*. Colección Bizkaiko Galak-Temas vizcaínos. Bilbao: Ed BBK. 2010. p. 5.
[363] *Ibidem*. p. 26.

Lám. 231: *Eduardo Zamacois y Zabala*. Fotógrafo desconocido. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*.10,50x6cm. Smithsonian American Art Museum.

Se inició en la pintura y el color con el pintor vizcaíno Cosme de Duñabeitia. Ambos pintores eran profesores en el Instituto Vizcaíno, donde enseñaba también Miguel Zamacois. En el verano de 1856, la familia se trasladó a Madrid con el propósito de que su hermana Elisa asistiese al Real Conservatorio de Música y Declamación para proseguir sus estudios musicales, lo que le permitió a Eduardo matricularse en la Real Academia de San Fernando canalizando así sus inquietudes artísticas. Al mismo tiempo, se introdujo en el ambiente artístico madrileño, situándose, como otros muchos artistas contemporáneos, bajo el influjo protector de los Madrazo. Federico de Madrazo profesor suyo en la Academia, fue también un gran amigo, durante toda su vida.

En la Academia conoció también a otros compañeros, con los que mantuvo amistad, y coincidió en Paris, como: Carlos Casado del Alisal, Antonio Gisbert, Martín Rico, Raimundo de Madrazo, o Eduardo Rosales. También se relacionó con el pintor de origen belga Carlos de Haes, que tanta influencia tuvo en la renovación de la pintura de paisaje en España. Cuando terminó sus estudios en la Academia siguió asistiendo por libre a la misma, copiando cuadros en el Museo de la Trinidad y frecuentando el taller de Federico de Madrazo. En 1860 viajó a París. Tras unos comienzos difíciles la Diputación de Vizcaya le concedió una pensión para continuar sus estudios, en 1861[364].

[364] D.F.M. *Zamacois y Zabala, Eduardo*. Enciclopedia. Museo Nacional del Prado. Fundación de Amigos del Museo del Prado.https.//www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/zamacois-y-zabala-eduardo/49ca3919-7e82-4b6b-8b4e-771a7582a-7f9 [Consultado el 5 de mayo de 2021]

En septiembre de 1860 estaba ya en París, residiendo en el barrio de Montmartre, donde había artistas de todo el mundo, y vivían gran parte de los españoles. "Zamacois acudió en compañía del paisajista Martín Rico a las clases del pintor suizo Charles Gleyre, donde prepararon a su vez el examen de ingreso a la prestigiosa "Ecole des Beaux Arts de París". Aspiración a la que finalmente debió renunciar"[365].

*L'Átelier* de Charles Gleyre era uno de los más prestigiosos de París, un amigo de Whistler lo describía así:

> "Treinta o cuarenta alumnos aproximadamente dibujaban y pintaban, de acuerdo con el modelo humano desnudo, cada día, excepto el domingo, de ocho a doce de la mañana, y dos horas por la tarde, …salvo el sábado… Los modelos, hombres y mujeres, se alternaban cada semana…Las desnudas paredes estaban decoradas con innumerables caricaturas al carbón o a la tiza, y con muchas raspaduras de paleta que formaba una ornamentación polícroma no desprovista de gracia. Una estufa, una tarima para el modelo, taburetes, cajas, unas cincuenta sillas bajas con respaldo, unos cuarenta caballetes y varias planchas de dibujo completaban el mobiliario"[366].

Los otros *ateliers* parisinos tenían parecidas características. En la ciudad del Sena recibió la ayuda del periodista y escritor Julio Nombela, que mantendría con él y con toda la familia Zamacois una amistad fuerte y duradera. Nombela en sus memorias, *Impresiones y Recuerdos*, lo nombra repetidas veces, dedicándole más de un capítulo. Gracias a su apoyo pudo entrar en *L'Ecole Nationale de Dessin et Matémathiques*, llamada la *Petite École*, e ingresar, posteriormente, en el taller de Meissonnier, el pintor más prestigioso de pequeños cuadros de género, que había entonces en Francia[367].

En 1860 presentó a la Exposición Nacional celebrada en Madrid, del 1 de octubre al 20 de noviembre, su obra, *La desesperación*, con la que obtuvo una mención honorífica de tercera clase[368].

En París frecuentaba las reuniones de los pintores e intelectuales españoles, y también de la sociedad francesa. Participaba activamente, tocando el piano en ocasiones: "De vez en cuando nos reuníamos en el estudio de Casado del Alisal; Arriola o Espín y Guillén y también Eduardo Zamacois tocaban el piano"[369]. Julio Nombela cita su nombre al referirse a las reuniones de artistas en más de una ocasión en *La Abeja Montañesa*, *La Correspondencia de España* y otras publicaciones, mencionadas varias veces a lo largo de este trabajo[370].También aparece en la foto tantas veces aquí citada al lado de Luis Ruipérez, señalado como *Zamacois*, con el nº 5. En ella puede reconocerse a un juvenil Eduardo Zamacois sin la larga barba que le caracterizará en fotografías y retratos posteriores.

Durante 1860 y 1861, además de asistir al estudio de Meissonnier, Zamacois copió a los maestros del Museo del Louvre, y trabajó sin descanso, pues su mayor ilusión era llevar a su familia a París y vivir todos juntos. En estos años la amistad de Casado del Alisal, Gisbert, con los que compartía estudio, y de Luis Ruipérez, era para él un gran apoyo. El escritor Julio Nombela cuenta en sus memorias:

[365]Novo González, J. *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas… Op cit.* p.102.
[366]Maurier, G d. *Trilby*. Londres.1985cit en *Pintores Españoles en París…Op. c*it. p. 20.
[367]Real Academia de la Historia Eduardo Zamacois y Zabala/ http://dbe.rah.es/biografías/6366/eduardo-zamacois-y-zabala. [Consultado el 5 de mayo de 2021]
[368]*Diario de Palma.* Nº3.3 de enero de 1861. p. 2.
[369]Nombela, J. *Impresiones y Recuerdos… Op. cit.* p. 626.
[370]Nombela, J. "Cartas Parisienses". *La Abeja Montañesa*. Año V. Nº 856. 6 de julio de 1861. p 3.

> "Zamacois me visitaba con frecuencia, me contaba sus cuitas; su mayor deseo era ganar dinero para poder llamar a París a sus padres y hermanos menores. Su hermosa alma me encantaba.
>
> Hablé en su favor a los editores Rosá Bouret y le proporcionaron un trabajo que le valió mil francos. Unos americanos riquísimos, después de haber pasado una temporada en París divirtiéndose en grande, quisieron llevarse álbumes con retratos de artistas, cupletistas, damas de la Camelia célebres, bailarinas; en fin, todo lo más notable del París alegre. La fotografía empezaba ya a sacar partido de los retratos de la gente de la vida maleante, pero los americanos querían los retratos iluminados, verdaderas acuarelas, y como se trataba de dos álbumes, cada uno con cincuenta retratos, trabajando de firme pudo Zamacois ganar mil francos en poco más de dos meses"[371].

Por este hecho vemos los diversos usos de la fotografía, comercializando retratos de artistas y vedettes cuyas imágenes causaban a menudo verdadero furor mediático. No sería este el único trabajo que el amigo Nombela proporcionaría a Zamacois. En su citado *Impresiones y Recuerdos*, nos cuenta como Zamacois por medio de sus clientes americanos, conoció a un "caballero peruano", Don Ramón Merino Ballesteros, profesor, pedagogo y propietario de un colegio en Lima, que tenía la pretensión de ser preceptor del rey Alfonso XII, y educarlo según el moderno sistema pedagógico Froebel, que consistía en hacer que el alumno disfrutase con el aprendizaje. Para ello:

> "Uno de sus propósitos era que el educando conociese a sus antepasados, los reyes de España, por medio de una completa galería de retratos, encargó a Zamacois uno de ellos para que sirviera de modelo. Tanto le agradó la labor del joven artista que, calculando que la colección, aunque en el Palacio de Madrid no quisieran adquirirla, sería fácilmente comprada por algún aristócrata español, contrató con él dos retratos al mes, pagándole por cada uno no recuerdo bien, si 250 o 300 francos. El tamaño de los lienzos era pequeño: 50 centímetros de alto por 30 de ancho, sobre poco más o menos".[372]

Este hecho fue recogido en la prensa española. En *La Correspondencia de España* del día 6 de octubre de 1861, podemos leer:

> "Estos días han llamado la atención en París varios retratos de los reyes de la Casa de Borbón, que ha pintado para el gabinete del príncipe de Asturias el artista D. Eduardo Zamacois. Este joven pintor, cuyos progresos son cada día más notables, va a ser pensionado por la diputación de Bilbao para que pueda continuar sus estudios en la capital del vecino imperio"[373].

De 1861 data el retrato que Zamacois le hizo a Julio Nombela y que forma parte de los fondos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Es uno de los pocos retratos al óleo que se conocen del artista, pero no es el único que le hizo Zamacois, hay otro colectivo, posterior, del que hablaremos más adelante. Es un retrato de torso, que responde a la tipología del retrato romántico, con fondo oscuro, sobre el que se recorta la figura del escritor, ligeramente ladeada, y el rostro en escorzo. La luz ilumina unos cuantos puntos de la anatomía, parte del rostro y la mano derecha, en la que destaca un anillo. Esta joya y el alfiler de corbata son los únicos adornos de su atavío. La chaqueta o levita es oscura, y apenas destaca del fondo. Rompen esta monotonía las manchas blancas del cuello de la camisa y de la manga. El rostro presenta una expresión pensativa, y la mirada, perdida en un punto fuera del cuadro, recuerda la abstracción que es común entre los intelectuales.

[371] Nombela. J. *Impresiones y Recuerdos… Op. cit*. p. 627.
[372] Nombela. J. *Impresiones y Recuerdos… Op. cit*. pp.627-628.
[373] *La Correspondencia de España… Op. cit.* Año XIV. Nº1207. Madrid. 6 de octubre de 1861. p. 3.

Lám. 232: *Retrato de Julio Nombela*. Eduardo Zamacois. Óleo sobre lienzo. 80x64cm. 1861. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fotografía proporcionada por dicha entidad.

La obra es un conjunto armónico, que refleja el aspecto físico y la personalidad del retratado de un modo realista. Podemos comprobarlo comparándolo con una fotografía del mismo datada en 1862, tomada en el estudio madrileño de Eusebio Juliá.

Lám. 233: *Julio Nombela*. Eusebio Juliá. Fotografía a la albúmina. 1862. Archivo de Rafael Montesinos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por esta fotografía, en la que el modelo adopta una pose de las comunes en los estudios fotográficos, con el cuerpo y la cabeza ligeramente ladeados, para matizar la expresión podemos comprobar que las facciones, incluso la disposición de la figura, son muy parecidas.

De 1862 es el cuadro *El autor y sus amigos* en el que él mismo se retrata en su estudio, pintando un cuadro, junto con sus amigos, Julio Nombela y Francisco de Paula Madrazo. Este último, escritor y periodista, muy amigo de Julio Nombela, hizo varias gestiones para que la Diputación Provincial de Vizcaya le concediese una pensión que le ayudase a continuar estudiando en París. En agradecimiento, Zamacois le regaló el cuadro, un pequeño óleo sobre tabla -muy en la línea de los *tableautin* que haría en el taller de Meissonnier, pequeños cuadros sobre tabla que eran muy del agrado del marchante Goupil y tenían gran aceptación entre el público, proporcionándole buenos dividendos- que actualmente se encuentra entre los fondos del Museo del Prado[374].

Lám. 234: *El autor y sus amigos*. Eduardo Zamacois. Óleo sobre tabla. 27,3x21,5cm.1862. Colección León Adolfo Laffitte. Museo del Prado.

El cuadro, a pesar de sus pequeñas dimensiones, está muy bien compuesto, y da una sensación de realidad y cotidianeidad. Hay una acotación del espacio, como ocurre en las fotografías. Muestra un rincón del taller de Zamacois, al fondo se reproducen varios objetos. La figura central es el mismo, sentado en un sillón y pintando un pequeño cuadro colocado en un caballete. La escena parece espontánea, como si se estuviese desarrollando normalmente, y alguien la plasmase. Encima de su hombro, Julio Nombela observa atentamente, y detrás, al fondo, Francisco de Paula mira al frente como si algo atrajese su atención.

[374]Novo González, J. *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas…Op cit*. p.110.
[374]*Zamacois y Zabala, Eduardo*. Enciclopedia. Museo Nacional del Prado. Fundación de Amigos del Museo del Prado.https.//www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/zamacois-y-zabala-eduardo/49ca3919-7e82-4b6b-8b4e-771a7582a-7f9...*Op. cit.*

La composición, el tratamiento del espacio, el desenvolvimiento natural de las figuras, en suma, el realismo, tan valorado durante estos años, podrían conectar esta obra con las "modernas" corrientes francesas. También el cuidado de los detalles, en objetos y vestimentas, y el tratamiento de la luz, que parece entrar por un vano frontal, ayudan a aumentar la sensación de realismo.

En febrero de 1862 presentó a la Exposición de Niza tres obras, las mismas que volvió a presentar en octubre del mismo año a la Nacional de Madrid: *Una visita, Un violinista*, y, *Oficiales de guardia*. Esta última fue premiada con una medalla de tercera clase, siendo las obras adquiridas por el duque de Fernán Núñez. El escritor Manuel del Palacio, amigo suyo, le dedica unos versos, en su librito *Función de Desagravios*, editado con ocasión de la Exposición de 1862, y ya mencionado en este trabajo anteriormente, con referencia a otros artistas[375].

Recuerdo que en París una mañana
charlábamos los dos,
y nada me dijiste de tus cuadros,
acaso por pudor.
Si guardarme el secreto pretendías
tu empresa se frustró
que ya aquí los he visto, y tu modestia
era una sinrazón.
No el tamaño del lienzo constituye
la gloria del pintor
Cuadros muy grandes que hay junto a los tuyos.
por *la visita* doy.
Con cuadritos de género se estiende
del arte la afición,
quieres creerme, Eduardo? Pinta muchos…
te lo suplico yo.

Con estos preciosos versos, Manuel del Palacio expresa su admiración por la obra de su amigo, más tarde, con ocasión de su fallecimiento, escribirá:

> "Cuando yo recuerdo esa fecha de la que arrancan mis amistades más queridas, y mis más hermosos sueños; cuando pienso en aquellas modestas y encantadoras comidas del *bouillon Duval;* aquellos paseos solitarios a Asnieres y Montmorency, aquellas excursiones (sic) nocturnas a las alturas de Montmartre y a los bailes de la barrera de la Reine Blanche, y sumo al mismo tiempo la lista de los compañeros que se han eclipsado, quizá lamento no haber sido de este número, en vez de gozar del amargo privilegio de sentir sus infortunios y su ausencia"[376].

En Agosto 1863, tras la muerte de su padre, y el regreso de su familia a España, viajó a Madrid para entregar al Duque de Frías dos cuadritos de tema cervantino que le había encargado

[375] Palacio, M. del. *Función de Desagravios… Op. cit*.p.34.
[376] Palacio, M. del. *La Ilustración de Madrid*: revista de política, ciencias, artes y literatura: Tomo Segundo. Año II. Nº26. 30 de enero de 1871.

y que, según Javier Novo, eran: *Enrolamiento de Cervantes en el ejército*, y, *Últimos momentos de Cervantes*[377]. Este hecho fue recogido por la prensa contemporánea[378].

> "Ha llegado a esta corte procedente de París el joven y distinguido pintor español D. Eduardo Zamacois, con objeto de presentar al señor duque de Frías dos cuadros que le encargó y cuyos asuntos son dos episodios de la vida del inmortal Cervantes. Uno de estos cuadros ha llamado bastante la atención en la última esposición(*sic*) de pinturas de París".

De 1863 o 1864 data uno de sus mejores retratos, hecho por su íntimo amigo Raimundo de Madrazo, probablemente ayudándose de fotografías del modelo.

Este retrato, conservado entre los fondos del Prado, y pintado con toda probabilidad en París, responde aún a la tipología del retrato romántico, que coloca al modelo sobre un fondo oscuro, resaltando solo algunos puntos cromáticos, como son en este caso, la cara, el cuello de la camisa, y la boina roja (un detalle bohemio que tal vez alude a su origen vasco).

Lám. 235: *El pintor Eduardo Zamacois*. Raimundo de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 80,5x65cm. 1863-1864. Museo del Prado.

Lám. 236: *Eduardo Zamacois y Zabala* (detalle). Fotógrafo desconocido. Fotografía a la albúmina. *Carte-de-visite*. 10,50x6cm. Smithsonian American Art Museum.

En postura de tres cuartos, mira al espectador de forma inquisitiva e interesante, su mirada está como perdida en un punto fuera del cuadro. El rigor en los detalles y las facciones, comparando con fotografías de la época, sugieren una similitud con las mismas.

En marzo de 1864 se le prorrogó su pensión en París, por lo que siguió pintando y presentando obra a los *Salones Nacionales* parisinos y a las Exposiciones Nacionales de Madrid. A la Exposición Nacional de Madrid, inaugurada el 13 de diciembre de 1864, presentó seis obras: *Los quintos*, *Cuidado que no te vean (Crónica de Carlos III)*, *Los limosneros*, *Un*

[377] Novo González, J. *Ibidem*. p.110.
[378] *La Correspondencia de España*. Año 16. Nº1896. 14 de agosto de 1863. p. 3.

*recuerdo*, *¡A la Patria!*, *Últimos momentos de Cervantes* (Pertenece al Excmo. Sr. Duque de Frías)"[379]. Por *Los Limosneros* obtuvo una medalla de Tercera clase.

Fue adquirida por el Estado para el Museo de la Trinidad, y con la reunificación, pasó a formar parte de los fondos del Museo del Prado. Es un pequeño cuadro, un *tableautin* a la manera de Meissonnier, de temática de género, ambientado en el siglo XVII como estaba de moda entonces. Las novelas folletinescas de Alejandro Dumas y otros autores contemporáneos influían en el gusto del público en general.

Lám. 237: *Los Limosneros*. Eduardo Zamacois. Óleo sobre tabla. 20x27,5cm. 1864. Museo del Prado. Madrid.

El tema resultaba anecdótico y gracioso, con un leve matiz crítico, al ser sus protagonistas dos frailes franciscanos que piden limosna, y que contrastan con las figuras de unos caballeros, que, en actitud relajada ante lo que parece una casa campesina, les saludan. La técnica en el tratamiento del espacio y los detalles, así como lo acertado del colorido, nos hablan del perfeccionamiento al que había llegado el autor. Con todo, en un momento en que los cuadros de género, en algunos sectores, se consideraban *demodés*, esta y otras obras "de costumbres", -de Fierros, Ruipérez, etc.- suscitan críticas irónicas.

Uno de sus críticos más ácidos fue el escritor e historiador Gregorio Cruzada Villaamil, que bajo el pseudónimo cervantino de *El difunto pintor Orbaneja*, hizo un análisis implacable de las obras presentadas a la Exposición de 1864:

[379] *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*. Madrid: Imprenta y Litografía del Atlas. 1864. p. 77.

> "Si el Sr. Ruipérez tratara de enseñarnos lo que él puede hacer, que es mucho, y no como se imita a Meissonnier, creo que ganaría él y ganaríamos nosotros (…)
> Una escena común de la vida no es lo mismo que interpretar personajes conocidos, que aunque imaginarios, tienen ya en el sentimiento de todo un carácter determinado (…)
> El SR. ZAMACOIS es desgraciadamente más fecundo en los defectos y más parco en las bellezas que el Sr Ruipérez"[380].

A pesar de todo, su fama se consolida con el galardón obtenido, y la mayoría de las noticias que aparecen en la prensa son favorables para él y su amigo Martín Rico.

> "Estos cuadros de Zamacois me agradan extraordinariamente
> -Y dá Vd. Pruebas de buen gusto; Zamacois va a ser un buen pintor; tiene mucho ingenio, mucha modestia, y estudia los buenos modelos
> -Pues los paisajes de Martin Rico son también cosa notable"[381].

De 1864, tal vez tomada durante la estancia de Zamacois en España, es esta fotografía perteneciente a la colección Castellano, hoy en los fondos de la Biblioteca Nacional.

Lám. 238: *Retrato de grupo*. José Martínez Sánchez. Fotografía a la albúmina. 19,5x25,9cm. Madrid. Colección Castellano. BNE.

Es una fotografía de grupo. En ella aparece señalado con el nº 1, *Zamacois*, sentado en el suelo y sosteniendo un cuadro de pequeñas dimensiones. A su lado con el nº 2, está *Casado del Alisal*, con el nº 3, *París*, sastre del Teatro Real, con el nº 4 *Alejandrina*, mujer del fotógrafo

[380] *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano. 1865. pp. 51 y 52.
[381] *El Cascabel*: Periódico para reír: Año III. Nº78. Madrid.15 de enero de 1865. p. 2.

José Martínez Sánchez, con el nº 5 *Eduardo García*, sobrino de Martínez Sánchez, empleado, y con el nº 6 el *Padre de La Especia,* cantante del Teatro Real. La foto fue tomada por el propio Martínez Sánchez, con toda probabilidad en su estudio y el grupo posa ante un telón de fondo que representa un exterior. La relación de José Martínez Sánchez-como sabemos uno de los mejores retratistas de Madrid- se extendía a más miembros de la familia Zamacois. Elisa Zamacois, conocida tiple y hermana del pintor, fue fotografiada por él en varias ocasiones.

A pesar de haberlo solicitado, la Diputación de Bilbao le denegó ese mismo año la prórroga de la ampliación de estudios, pero aunque ello fue un contratiempo para el artista, sus relaciones artísticas, cada vez más amplias e importantes, le proporcionaron suficientes recursos para subsistir.

Sus biógrafos, y en especial Javier Novo[382], hacen hincapié en estos contactos: *"su amistad con los artistas, Jules Worms, Jehan-Georges Vibert, y su cuñado,* Etienne Berne-Bellecour". En casa de Vibert conoció a la que sería su mujer, Louise Marie Héloise Perrin, con quien se casó ese mismo año. El matrimonio viajó a Madrid, donde el pintor hizo varios cuadritos de género: *Campesino bebiendo*, *Coqueteo*, y, el *Retrato de Concepción Arenal*. Este último, una de las pocas incursiones que hizo en este género, es un óleo sobre cartón.

Lám. 239: *Retrato de Concepción Arenal.* Eduardo Zamacois. Óleo sobre cartón. 31,50x24cm. 1865. Museo de Pontevedra.

Representa a la escritora a la edad de 45 años. Es un retrato realista, muy lejos de las imágenes estereotipadas que se conservan de ella. Da la sensación de ser un retrato espontáneo, hecho a una persona amiga. Representada de medio cuerpo, mira inquisitivamente. Sobre un fondo neutro destaca la figura de la autora, con una gama cromática muy reducida pero armónica.

[382]Novo González, J. *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas ... Opcit*. p. 110.

A su regreso a París el matrimonio continuó relacionándose con sus amigos pintores, especialmente con Vibert. Prueba de su amistad es el cuadro, que realizaron conjuntamente, *La entrada de los toreros,* que presentaron al Salón de París en 1866.

Lám. 240: *La entrada de los toreros.* E. Zamacois y J-G Vibert. Óleo sobre lienzo. París. 1866.

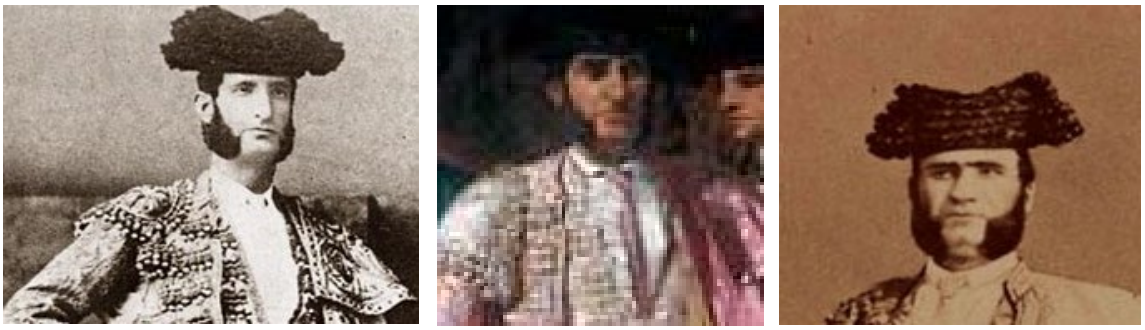
En este momento estaban de moda las costumbres y la cultura hispánicas. Recordemos a Manet con su *Lola la de Valencia*, *Victorina Meurent en traje de luces*, o *Saludo de torero*, una de las obras que fueron rechazadas al artista en el Salón de París de 1866. Todas ellas son obras inspiradas en fotografías, como posiblemente sea esta de Zamacois y Vibert. Un motivo banal, transitorio, un momento pasajero, la idea central de la pintura impresionista. La imagen de la realidad que la cámara capta en un momento, y que no se repite.

Posiblemente los toreros estén inspirados en personajes reales. Algunos podrían ser *Cayetano Sanz*, *Pepete* y, *Lagartijo*[383].

[383]Todo esto se puede relacionar con las fotografías taurinas de Jean Laurent. Es interesante el artículo: "Laurent, fotógrafo taurino", de José Miguel Sánchez Vigil, incluido en el catálogo de la exposición *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la Historia.* Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte. 2019. pp. 126-141.

Lám. 241: *Cayetano Sanz*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Madrid. Ca 1865. Colección particular.

Lám. 242: *Cayetano Sanz*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Madrid. Ca 1865. Biblioteca Nacional de España.



Lám. 243: *Los toreros Cayetano Sanz y José Dámaso (Pepete)*. Comparación con la fig. de primer plano que se encuentra en el extremo de la izquierda.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 244: *Rafael Molina (Lagartijo)*. E. Beauchy. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Sevilla.1888. Hecha a partir de un retrato anterior.

Lám. 245: *La entrada de los toreros (*figura del extremo del lado dcho., en el primer plano). *¿Lagartijo?* E. Zamacois y J-G. Vibert. Óleo sobre lienzo. París. 1866

Lám. 246: *Rafael Molina (Lagartijo)*. Anónimo. Litografía. Ca 1866.

El cuadro da una sensación de realidad- una de las finalidades más importantes de la pintura novecentista- y frescura. El colorido vivo, y la luz, que marca sombras en el primer plano, las sombras propias de las cinco de la tarde, en un día de verano, hora en que se celebran las corridas, así como el acotamiento del espacio, dan veracidad a la escena. Los espectadores, adelantándose en las gradas para ver y vitorear los toreros, añaden un toque de vivacidad y cotidianidad.

Pocos meses más tarde, y gracias a su amistad con Vibert, Eduardo Zamacois se introdujo en la *Maison Goupil*, establecimiento de Adolphe Goupil, uno de los marchantes y editores de arte más prestigiosos de Francia. Allí se hacían y editaban fotografías y grabados con las técnicas más modernas-incluso fotograbados- colaborando con el establecimiento los más prestigiosos grabadores y litógrafos. Adolphe Goupil también fue marchante de arte, protegiendo y contratando a famosos dibujantes y pintores europeos, entre los que se encontraban Eduardo Zamacois, Mariano Fortuny y Raimundo de Madrazo.

De 1841 a 1850, Adolphe Goupil estuvo asociado con Théodore Vibert, padre de Jehan-Georges Vibert, pasando a ser su tutor a la muerte de su padre. Marie Goupil, hija de Adolphe Goupil, se casó con el pintor Jean-Léon Gérôme, muy relacionado en la corte, sobre todo con la emperatriz Eugenia de Montijo, que lo tenía en gran aprecio.

La entrada en la *Maison Goupil* fue pues para el joven Zamacois un paso importante en su carrera. Firmó con Adolphe un contrato que le reportó importantes beneficios económicos, además de relaciones sociales: El pintor Gérôme, Alexandre Dumas hijo, Bonnat, el coleccionista americano William. H. Stewart[384], y otros personajes famosos del mundo de las artes.

En septiembre conoció al pintor catalán Mariano Fortuny, que, un año más tarde se casaría con Cecilia de Madrazo, hija del pintor Federico de Madrazo. Entre ellos surgiría una profunda amistad beneficiosa para las carreras de ambos. Impresionado por la obra de Fortuny, presentó a este en la en la *Maison Goupil*, donde enseguida fue contratado.

La pintura de Fortuny, detallista y minuciosa, y sus cuadros de pequeño tamaño que recogen asuntos anecdóticos de la vida cotidiana, influyeron en la obra de Zamacois, alejándolo de los cuadros de historia, temática a la que nunca había sido demasiado aficionado. Aun así, en ese mismo año, 1866, se presentó a la Exposición Nacional de Madrid, con dos obras: *Episodio de la Guerra de la independencia*, y *La primera espada* (perteneciente al Sr. Marqués de Monistrol). La primera, a pesar de que se trataba de un asunto histórico, reflejaba un momento concreto de la realidad estando lejos de los grandes cuadros de temas grandilocuentes y alegóricos, no consiguió ningún premio. La segunda, sin embargo, fue galardonado con una tercera medalla.

No obstante, la temática y el tamaño de sus cuadros, muy alejados del gusto oficial y de la estética impuesta por los Madrazo, al que se adherían otros compañeros suyos, como Sans, Gisbert, Rosales o Dionisio Fierros, provoca algunas críticas adversas en la prensa especializada:

[384]"William H. Stewart fue sin duda el más entusiasta y activo de los coleccionistas de pintura española del siglo pasado. En su colección particular figuraban numerosas obras de Fortuny, Madrazo, Martín Rico, Egusquiza y Zamacois, entre otros. Su domicilio en París era sede de encuentro habitual de los artistas españoles, particularmente en las reuniones que allí organizó los domingos, durante veinticinco años, en las que solían hallarse presentes también personalidades francesas". González López, C. y Martí Ayxelá, M. *Pintores españoles en París… Op cit.* p. 49. Nota 50.

> "De uno de los cuadros del Sr. Zamacois no queremos acordarnos, por razón de su infeliz idea y de su desgraciada ejecución. *La primera espada* es un cuadro frío de expresión, muy cuidado en los detalles, y aunque inspirado en la antigua escuela flamenca, carece de la verdad y energía de intención que á aquella caracteriza y tiene errores graves en las proporciones graduales de los términos en las figuras.
>
> Debe cuidar el Sr. Zamacois de la corrección de dibujo, pues cualquiera defecto de esa clase en las pequeñas figuras de sus lienzos, es falta tan grosera como imperdonable"[385].

En París, su amistad con Viberny, Leloir, Worms y Belle-Bellecour, inclinaron su pintura al *plein air*, pintando sobre todo acuarelas, donde la copia del paisaje al natural se mezcla con la *fotografía*, pues Bern-Bellecour era un excelente fotógrafo, lo que posibilitaba el uso de esta técnica para pintar[386].

El influjo de la fotografía se ve claramente en el efecto de profundidad conseguido en sus cuadros, a veces de dimensiones muy pequeñas, reflejándose en la captación espacial entre los diferentes planos. Tal es el caso de cuadros como *Bufones del siglo XVI*, *Contribuciones indirectas*, *La pedida en matrimonio*, o, *Una partida de cartas sobre la hierba.* Todas son de corte humorístico, *Bufones del siglo XVI*, presentada al Salón de Oficial de París de 1866, junto con *Contribuciones indirectas,* iniciará una serie de cuadros de bufones que le proporcionarán numerosos éxitos.

*Una partida de cartas sobre la hierba* fue subastada recientemente como *Harlequin playing cards*, en la Sala *James D. Julia*, en Fairfield. Maine.

Lám. 247: *Partida de cartas sobre la hierba.* Eduardo Zamacois. Óleo sobre tabla.12x22cm. 1866.

[385] Cruzada Villaamil, G. *El Arte en España*. Revista mensual del Arte y de su Historia. T. VI. Madrid: Imprenta de M. Galiano.1867. p. 29.
[386] Novo González, J. *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas…Op cit*. p.122.

Lám. 248: *Partida de cartas sobre la hierba, por Eduardo Zamacois y Zabala*.
Goupil&Cie Fotografía a la albúmina. 14,30x26cm. Museo Sorolla.

Algunas de estas obras fueron fotografiadas siendo las copias comercializadas por la casa *Goupil&Cie*[387].

A la Exposición Universal de París de 1867, abierta el 1 de abril y clausurada el 30 de octubre de dicho año, no presentó ninguna obra. Sin embargo, con ocasión de esa efeméride conoció a Eduardo Rosales que había de influir positivamente en su trayectoria, aconsejándole que viajase a Roma, donde él residía.

Al mismo tiempo, las gestiones del marchante Goupil habían dado su fruto, colocando algunas de sus obras en el mercado americano. Federico de Madrazo se refiere a ambos en sus memorias, en una carta dirigida a su hijo Raimundo, y fechada en Madrid el 4 de agosto de 1867: "Mil cosas a los que te pregunten por mí y a Zamacois dile que no creo que Fortuny haya entendido mal las cartas de Goupil"[388].

No se entiende con claridad el significado de estas líneas, pero sí reafirman la relación que Zamacois y Fortuny tenían con Goupil.

A principios de 1868, Zamacois se trasladó a Roma, donde se relacionó con los miembros de la colonia española que residían en la ciudad.

Sin dejar a un lado la temática cortesana y anecdótica, el pintor se abrió a otros nuevos temas tratando asuntos en los que los protagonistas son frailes o eclesiásticos de todo tipo. A veces les dará a sus obras un tinte jocoso, con carácter anecdótico y costumbrista y otras más serio, similar al que dan a sus cuadros artistas como Eduardo Rosales o Luis Álvarez. Muestra de esto será *El refectorio de los trinitarios*, obra que junto a *El favorito del rey*-ambas pintadas en Roma- presentará al Salón de París de 1868. Estas obras, que tuvieron una gran aceptación unían a su carácter ligero y divertido, un tratamiento minucioso y elegante rico en detalles, muy del agrado del gran público.

[387] *Ibidem* p. 119.
[388] Madrazo, F. de *Carta a Raimundo de Madrazo*. Nº. 292…*Op cit*. p. 661.

*El favorito del rey*, ambientado en una corte renacentista, muestra como centro óptico a un bufón vestido como un rey, que, acompañado de un galgo, baja una escalera ricamente alfombrada. Una serie de nobles le rinde pleitesía con expresión burlesca.

El asunto, anecdótico, quiere tener una vis cómica, aunque en el fondo subyace una crítica contra la frivolidad y corrupción de algunas cortes reales.

A pesar de su pequeño tamaño, en este cuadro, en el que hay varios personajes, hay un admirable tratamiento del espacio, plasmándose con una gran técnica los distintos planos y la profundidad. El acotamiento espacial, que corta el escenario como una fotografía, y la representación minuciosa de los objetos, facciones, vestimentas de personajes, etc., hacen pensar que se hubiese inspirado en fotografías.

Lám. 249: *El favorito del rey*. Eduardo Zamacois. Óleo sobre tabla. 56x45 cm. 1867. Frankel Family Trust Collection, Dallas.

Javier Novo, en su obra citada por mí varias veces a lo largo de este capítulo, habla de "El preciosismo casi fotográfico"[389].

Durante 1868 y 1869, Zamacois se movió entre París y Roma. Sus contactos profesionales con los marchantes y coleccionistas dieron sus frutos. En mayo de 1869 se fue a Roma con el coleccionista Stewart, donde le presentó a Mariano Fortuny. En 1869, pasó una temporada en París y le hizo a Zamacois un magnífico retrato al aguafuerte. Los grabados de Mariano Fortuny al aguafuerte son de un virtuosismo técnico y una grandeza estética inigualable en su época.

[389] Novo González, J. *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas…Op cit*. p.128.

Zamacois aparece ante una mesa con pocos objetos: Una jarra y una palmatoria con una vela. Detrás de él un mueble que parece de comedor, ¿un aparador? El artista aparece en actitud ensimismada, con el cuerpo de frente y la cara de perfil. Hay gran fidelidad en los detalles, la fisonomía, el peinado y la barba, coinciden con fotografías y retratos de la época.

El estilo con claroscuros para matizar la figura y los objetos, y sus trazos nerviosos y sueltos, es común a otros grabados del autor, de la misma época.

Lám. 250: *Retrato de Eduardo Zamacois*. Mariano Fortuny. Aguafuerte sobre papel. 18,2x13,8cm (huella). 1869. Museo del Prado. Madrid.

En mayo de 1870 presentó dos obras al Salón Oficial de París: *La educación de un príncipe*, y, *El amor platónico*. Ambas recibieron una gran acogida, pero sería *La educación de un príncipe*, premiada con una medalla de oro, la que significaría su consagración como artista.

Se trata de un cuadro de detallismo minucioso, de tamaño mayor que los que solía hacer (63,5x100,3cm) y con numerosos personajes. Ambientado en la época de Carlos IV trata un asunto aparentemente anecdótico, como es la educación de un infante niño. En realidad, puede tener un trasfondo más profundo, como es la adulación que muestran los cortesanos ante el infante, lo que pone de manifiesto la corruptela e hipocresía de las cortes de la época.

La escena transcurre en el interior de un palacio real magníficamente plasmado, en su mobiliario, cuadros, etc. El centro óptico de la composición es el pequeño príncipe, que a gatas por la alfombra, juega a derribar soldados. Tras él el aya, que lo contempla expectante y protectora. En frente el grupo formado por cortesanos de distintos estamentos ricamente vestidos- generales, clérigos, etc- lo contempla entre cuchicheos y sonrisas de benevolencia.

Lám. 251: *La educación de un príncipe*. Eduardo Zamacois. Óleo sobre lienzo. 63,5x100,3cm 1870. Colección particular.

Esta obra alcanzó un gran éxito, siendo reproducida numerosas veces en fotos y grabados.

Lám.252: *L'education d'un prince*. Litografía de Goupil&Cie, sobre la obra del mismo título de Eduardo Zamacois. Subastas Morton.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En julio de 1870 estalló la guerra francoprusiana. El 30 de agosto Zamacois y su familia, junto con la de Martín Rico, emprenden el viaje a España. Raimundo de Madrazo decidió quedarse en París, pese a los consejos de su padre, que le escribió angustiado rogándole que regresase él también.

> "Creo que lo que debes hacer, antes de que sea tarde, es salir de París y marcharte por de pronto si quieres, aunque no sea más que a Bayona o a San Sebastián, o a Londres, o a dónde te parezca ¿qué necesidad tienes de presenciar las horribles escenas que pueden sobrevenir?... Rico y Zamacois han obrado más cuerdamente que tú"[390].

En Madrid pensaba quedarse poco tiempo. Su estancia allí no fue muy alegre, alejado de París, de sus amigos, y sin apenas medios para pintar. Un autorretrato en tinta castaña sobre papel, realizado por él en Diciembre de ese mismo año, y subastado en la Sala Sotheby's de Nueva York el 21 de Junio del 2005, nos muestra al artista en actitud pensativa, mostrando preocupación.

Lám. 253: *Self-portrait and other sketches*. Eduardo Zamacois. Tinta castaña sobre papel. 20,4x14,4cm.1870. Colección particular.

[390] Madrazo, F de. *Epistolario… Op. cit*. T. II. p. 689.

El dibujo está dedicado a Madame Stewart, presumiblemente la esposa del coleccionista William H. Stewart. Alrededor de su autorretrato, donde se representa con gran fidelidad sentado en una silla, escribió a Madame Stewart expresándole su estado de ánimo: "Mi muy querida madame Stewart: Aproveché la ocasión de que mi muger le escrive, para decirle que no hago más que pensar en Vd, y en París, pues yo no puedo vivir de esta manera."

Debajo de su retrato, la frase "Je m'ennuie", que expresa su mal humor. Detrás de su figura, un lienzo en un caballete, posiblemente el que estaba pintando entonces, el Salón de embajadores y el trono del Palacio Real, un cuadro bastante grande, en el que pensaba poner varios personajes de épocas pasadas, según su costumbre. Alrededor, otros dibujos más pequeños hacen una composición de lugar, o sirven para expresar su estado de ánimo: En la parte inferior izquierda, un cocinero sirve a varios comensales sentados a una mesa, una cabeza de asno. En el extremo opuesto, una mujer levanta el brazo.

En el lado derecho también hay diversos dibujos: Un globo aerostático en la parte superior; una escena que parece representar a un ejército, en el medio; una escena, tal vez satírica, en la que se distingue a un soldado ante un caballo que yace en el suelo, y a una mujer ante un cuerpo, posiblemente de un animal, colgado. Cerca de la esquina derecha pueden leerse estas palabras: "Memorias a todos, y un abrazo a D. Guillermo". Don Guillermo es, probablemente, William H. Stewart, el coleccionista amigo suyo, a cuya esposa dirige la carta. De todo ello se deduce que el artista se sentía triste y aburrido en España, sin sus amigos y el ambiente parisino.

Desde el mes de octubre, según una carta remitida a William H. Stewart, se encontraba pintando el *Salón de Embajadores del Palacio Real de Madrid*[391]. Estaba un tanto desanimado, por la escasez de medios, pero esperanzado por la realización del cuadro. Manuel del Palacio escribe en un artículo, después de su muerte:

> "Los acontecimientos de París, donde se hallaba establecido con su familia, y del que había hecho su segunda patria, le obligaron a abandonarle, regresando a Madrid, donde por entretenerse en algo pintaba un lienzo cuyo fondo era el salón de embajadores del Real Palacio, y del que ha dejado sin hacer las figuras, que debían representar, según me dijo pocos días antes de su muerte, la presentación de un príncipe, o bién un besamanos de la antigua corte.
> Este cuadro hubiera probablemente pasado a ser propiedad del marqués de Portugalete, que lo deseaba; pero la fatalidad hizo que cuando el magnate llamó a la puerta del pintor para pedirle que lo terminara y le pusiera precio, su frente y sus manos se habían helado para no calentarse jamás"[392].

Parece que su intención era irse con su familia y la del coleccionista Stewart a Estados Unidos, pero a principios de enero de 1871, enfermó súbitamente, y murió de difteria el día 12 de ese mismo mes.

En el artículo mencionado antes se hace una somera relación de los amigos y conocidos que acudieron a su entierro. Encabezó el cortejo Federico de Madrazo, junto con su hermano Luis, asistiendo también Cosme Algarra, Eduardo Rosales, José Casado del Alisal, Antonio Gisbert, y Alejandro Ferrant, entre otros. También asistieron otros personajes del mundo de las artes y las letras, como los músicos Francisco Arderíus, Francisco Salas y Joaquín Gaztambide, entre otros familiares y amigos. Dicho artículo fue ilustrado con dos dibujos de su amigo Alfredo Perea, reproducidos en xilografía. Uno es un retrato y otro, uno de sus últimos cuadros,

[391] Novo González, J. *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas... Op cit*. p. 142.
[392] Palacio, Manuel del. "Eduardo Zamacois (Apuntes biográficos)". *La Ilustración de Madrid*. Tomo Segundo. Año II. Nº26. 30 de Enero de 1871. p. 13.

titulado *La maja*, inconcluso, que el pintor ocho días antes había ofrecido a su amigo Manuel del Palacio.

También Federico de Madrazo se hace eco de esta noticia en sus memorias. El 28 de enero de 1871 escribe a su hijo Raimundo:

> "No sé si te dije que había muerto el pobre Zamacois, ¡después de tres días de enfermedad! Tengo en mi estudio el cuadro (bastante grande), que había empezado, cuyo fondo es un estudio muy bién hecho y exactísimo del Salón de embajadores de palacio-es lástima que no haya podido acabarlo- su pobre mujer está como es consiguiente bastante triste, y su chiquitín Miguelito, tan guapito, y hablando ya mejor el español que el francés"[393].

Su corta vida, dejó sin embargo una huella profunda en los ambientes artísticos españoles y europeos.

Lám. 254: *Eduardo Zamacois y Zabala*. Henri Pille. Óleo sobre lienzo. 40x32 cm. Ca 1870. Petit Palais. Museo de Bellas Artes de la Ciudad de París.

[393] Madrazo, F. de Carta a Raimundo de Madrazo. Nº 317.... *Op. cit.* p. 699.

**Dióscoro Teófilo Puebla y Tolín** nació en Melgar de Fernamental (Burgos), el 25 de febrero de 1831, y murió en Madrid el 24 de octubre de 1901. Apenas hay datos de su infancia.

Lám. 255: *Dióscoro Puebla*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite.* 10x6cm. Ca 1863. Museo Municipal de Madrid.

Desde 1845 cursó estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, siendo alumno de José de Madrazo y Carlos Luis Ribera y Fieve. Fue uno de los pintores pertenecientes al círculo de los Madrazo, con quienes mantuvo siempre una buena relación.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Al igual que los restantes participó en la *Serie Cronológica de los Reyes de España*, con los cuadros *Agila I* (1856), y, *Recaredo I* (1857), que siguen las pautas características de esta colección.

Lám. 256: *Agila I.* Dióscoro Puebla. Óleo sobre lienzo. 145x98 cm. 1856. Museo del Prado. Fotografía cedida por dicha entidad.

La imagen, de carácter historicista, responde a los estereotipos románticos que se tienen en la época sobre el pasado heroico. Se quiere "reflejar el carácter bélico del personaje, cuyo tumultuoso reinado tuvo lugar entre los años 549 y 555"[394].Como sucede en casi todas las obras de esta serie, se prescinde de elementos accesorios, para centrarse en la figura del rey Agila, que se representa de pie, apoyado en unas rocas, con la cabeza inclinada y actitud pensativa. Tiene las dos manos apoyadas en el pomo de la espada, y a su lado están su escudo y su lanza rota. El paisaje y las rocas sobre las que se recorta la figura, con pocas sombras, y no mucho modelado, tal vez son poco realistas, pero la figura del monarca, sus facciones, y su atavío, están muy bien conseguidas, así como la representación de las calidades de los objetos. Esta técnica se irá depurando a través de los años, reflejándose en sus obras posteriores.

En 1858 fue merecedor de una pensión para ampliar estudios en Roma, por el cuadro *Cayo Graco y su familia.*

[394] https//www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/agila I [Consultado el 28 de mayo de 2021]

Lám. 257: *Cayo Graco y su familia*. Dióscuro Puebla. Óleo sobre lienzo. 125x167cm. Ca.1858. Real Academia de San Fernando. Fotografía proporcionada por dicha entidad.

Es un cuadro de historia, magníficamente compuesto y del gusto de José y Federico de Madrazo. Cumplía los requisitos para optar a la beca: la geometrización en la composición, la plasmación de la profundidad, el cuidado en el dibujo, el tratamiento del color para lograr los consiguientes efectos ópticos. El asunto, ambientado el siglo II a C, en la época republicana de Roma, refleja la despedida del tribuno de la plebe Cayo Sempronio Graco, de su familia, presumiblemente tras su derrota y posterior declaración como "enemigo público", por parte del Senado. Huiría con su esclavo Filócrates al bosque de Furrina, donde ordenó a este que le matase.

La escena representa el trágico momento en que Cayo comunica a su familia esta decisión. A pesar de lo acertado de la ambientación-el interior de una casa patricia romana- y de la caracterización de los personajes, al cuadro le falta fuerza. Peca de un dramatismo congelado, muy típico de la corriente historicista del momento, que da a la escena más bien un carácter costumbrista y anecdótico, sin embargo, en estos momentos era la corriente más exitosa en la pintura oficial madrileña.

En Roma, Dióscuro, a la vez que se formaba en la Academia Chigi, frecuentaba la compañía de los otros pintores españoles, sobre todo de Eduardo Rosales, Luis Álvarez, Casado del Alisal y Mariano Fortuny, estando muy influido por este último.

En 1859, y siguiendo los consejos de Fortuny, envió a la Academia de San Fernando el cuadro *Una bacante y un sátiro*, como justificación de la pensión que recibía de dicha entidad. El cuadro, de gran tamaño y tema clásico, era un pretexto para representar todo el erotismo del cuerpo femenino. En este lienzo, que figura entre los fondos de la Real Academia de San Fernando, puede leerse: *No concluido por enfermedad*.

A la Exposición Nacional de 1860 envió dos lienzos de temática semejante: *Una bacante y un sátiro* (que puede ser copia del anterior), y, *Episodio de una Bacanal*. Este último fue galardonado con una tercera medalla[395], y adquirido ese mismo año para el Museo de la Trinidad.

[395] *Revista de Instrucción Pública.* Año VI. Nº10. Madrid. 12 de Diciembre de 1860. p. 146.

De tema mitológico, no destaca por su composición ni por lo interesante del asunto, sin embargo, el tratamiento del paisaje, el colorido, y la precisión en los detalles hacen que resulte muy agradable. Además, lo desenfadado de la escena, supone una innovación, frente a los cuadros de historia o de género presentados.

Lám. 258: *Episodio de una Bacanal*. Dióscuro Puebla. Óleo sobre lienzo. 145x98 cm. 1860. Museo del Prado. Madrid. Fotografía proporcionada por dicha entidad.

De esta época y en general de toda su vida, el artista conservó muchas fotografías, que fueron expuestas en la muestra que llevaba por título *Dióscuro Puebla. La fotografía y la formación de un artista*, inaugurada el 9 de septiembre de 2016 en Santander, organizada por El Centro de Documentación de la Imagen de dicha ciudad.

Uno de los españoles más ilustres que visitaron Roma en esos años fue Pedro Antonio de Alarcón, fue muy amigo de Puebla, al que le dedicará más tarde elogiosos textos. Alarcón conservó varias fotos del pintor en su colección, una de las más conocidas es la realizada en 1861 en el estudio de Altobelli y Molins, publicada por primera vez por Enrique Pardo Canalis[396]. Esta fotografía, con toda probabilidad fue tomada en la terraza del estudio romano de Altobelli y Molins, en enero de 1861. Esta copia procede de la colección privada de Dióscuro Puebla[397].

[396]Pardo Canalís, E. "Una fotografía histórica. Roma 1861". Madrid: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Nº48.1979. pp.53-60. Dato aportado por José Antonio Hernández Latas. "De Madrid a Nápoles: Alarcón en la tertulia española del Café Greco y en el gabinete fotográfico de Altobelli y Molins. *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. 2011. pp. 89-97. Torcida, J.A. *Pedro Antonio de Alarcón, Dióscuro Puebla y Amós de Escalante: tres copias de una fotografía.* Blog Fotografía Antigua de Cantabria. http://fotografiaantiguadecantabria.blogspot.com.2 de Enero de 2017.

[397] Véase Juan Antonio Torcida. Http://fotografíaantiguadecantabria. *Ibidem*. [Consultado el 28 de mayo de 2021]

Pedro Antonio de Alarcón dejó escrito los datos y el nombre de cada fotografiado:

> " De izquierda a derecha los pintores Vicente Palmaroli y Dióscuro Teófilo Puebla, el compositor Mariano Soriano Fuertes, el agregado de la Embajada Española Fernando Fernández de Velasco, el propio fotógrafo sentado en el suelo, el escritor Amós de Escalante, el capellán de Montserrat Ramón Pujols, a sus piés y envuelto en una chilaba blanca , José del Saz Caballero, amigo personal de Alarcón, y seguidamente los escultores Juan Figueras y José de Vilches, para culminar el retrato de grupo con el propio Alarcón, que da la espalda a la cámara, en una pose a un tiempo excéntrica y desenfadada"[398].

El propio fotógrafo Pompeo Molins, que se retrata junto a sus compañeros de tertulias del Café Greco, aunque a veces figura como "nacido en Roma en 1827", es nombrado por Alarcón como "joven fotógrafo vascongado".

Lám. 259: *Españoles en Roma*. Altobelli y Molins. Roma 1861.

Molins, que estuvo un tiempo en París, se asoció con el romano Altobelli siendo ambos los propietarios, según el escultor madrileño José Paniucci Zumel, del "mejor establecimiento fotográfico de Roma"[399]. Este fotógrafo tuvo siempre una buena relación con los artistas españoles pensionados en Roma, a los que hizo varios retratos individuales y en grupo.

[398] *Ibidem.*
[399] *Ibidem.*

Pedro Antonio de Alarcón, muy amigo de Dióscuro Puebla, llegó a Roma en la Navidad de 1860. Poco después se tomaría esta foto de grupo. Dióscuro le sirvió de guía y le acompañó en sus visitas a Nápoles y Pompeya. Ya en España, Puebla pintará el retrato de Paulina Contreras, esposa del escritor, e ilustrará la portada de *El sombrero de tres picos*. Alarcón, en 1882, le dedicó sus *Narraciones inverosímiles*. Todavía en Roma, Puebla envió a la Exposición Nacional de Madrid de 1862 dos cuadros: *Metabo (De la Eneida)*, y *Primer desembarco de Colón en América.* El segundo sería galardonado con una primera medalla.

A pesar de ello, suscitó opiniones contradictorias por parte de la crítica. Lo veían un cuadro irregular, lleno de grandes aciertos y desaciertos. El tema era quizás demasiado complejo, y pretenciosa la realización. En el artículo publicado en *El Contemporáneo*[400], y aunque sin firmar, atribuido a Gustavo Adolfo Bécquer, pueden leerse entre otras cosas:

> "Su cuadro no se parece a ningún otro ni en sus bellezas ni en sus defectos, es una obra especial; de ella casi podría decirse lo que dijo un famoso crítico: *El Rey Lear*, de Shakespeare-es el mejor modelo que se encuentra, y el más completo sin duda, pues ofrece a la vez el ejemplo de todo lo bueno que debe imitarse y lo malo de lo que es preciso huir".
>
> "El momento está bien escogido, y desde luego resalta en el contraste de la figura de Colón y del religioso que está a su lado la idea filosófica del autor".
>
> "En cuanto a la composición, está bien concebida, pero mal dispuesta. Se nota en toda ella algo de irreflexivo y desordenado".
>
> "Su cuadro no representa una gran escena histórica, en la que figura un hombre; si no un hombre, Cristóbal Colón. Todo lo demás parece accesorio; Todo lo demás está sometido al efecto de su figura".

Critica también el autor el dibujo, la figura, la manera, el claroscuro, etc., para terminar, diciendo:

> "Por nuestra parte solo diremos que, después de todo, detrás de la obra del señor Puebla, se ve un verdadero artista, porque su obra impone, y en lo que impone hay siempre algo grande".

Sobre todo, los críticos alaban el realismo de la cabeza de Colón, magnífica, para cuya realización el autor realizó varios estudios preparatorios. Su figura ocupa el centro óptico y geométrico de la composición, y, ciertamente, a su alrededor todo parece aleatorio. Las figuras de los soldados españoles, y de los indios, quedan oscurecidas y poco creíbles.

Está comprobado que Dióscuro Puebla fue un magnífico retratista, pero que, a la hora de componer grandes escenas, tenía dificultades. Sus cuadros impactan más cuando se componen de una o dos figuras. Lo mismo opina Manuel del Palacio en su *Función de desagravios*:

"En suma; tu creación
aunque falta de grandeza
bien merece galardón;
que hace honor a tu cabeza
la cabeza de Colón"[401].

[400] Robert, P. *Gustavo Adolfo Bécquer. Críticas de Arte ...Op. cit.* pp. 17-23.
[401] Palacio, M. del. *Función de desagravios... Op. cit.* p. 20.

Lám. 260: *Primer desembarco de Colón en América*. Dióscoro Puebla. Óleo sobre lienzo. 330x545cm.1862. Museo del Prado. Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad.

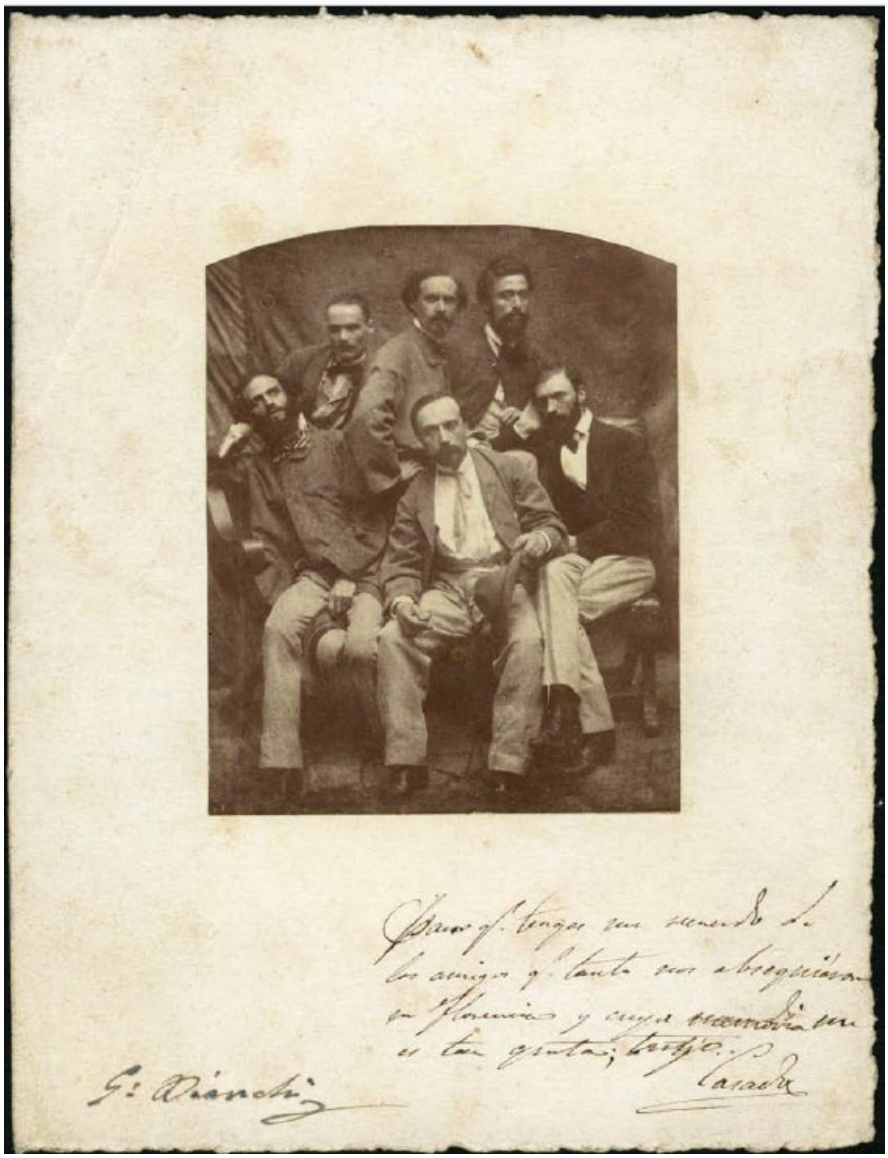
Jean Laurent publicó esta fotografía en 1863, junto con otras premiadas en la Exposición Nacional de 1862. El ejemplar que publico está dedicado por el autor a su amigo Luis de Madrazo, y atestigua una vez más la fluida relación entre pintores y fotógrafos. Estas fotos de las obras premiadas se comercializaban, teniendo gran aceptación entre el público.

Lám. 261: *Primer desembarco de Colón en América* (Premio 1º de Historia). Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. 17,50x29,50. 1863. Museo del Prado. Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De su época italiana existen muchas fotografías conservadas en su colección, y recopiladas y estudiadas por José Antonio Torcida Valiente y otros investigadores[402]. Torcida, en colaboración con el profesor italiano Giovanni Fanelli, ha escrito un artículo en el que estudia varias de esas fotografías, identificando a muchos de los retratados: "*Un important ensemble d'epreuves photographiques rassemblé en Italie par le peintre Dióscuro Puebla (1858-1861)*[403].

En la siguiente fotografía, dedicada a Dióscuro por Casado del Alisal, figuran una serie de artistas pintores que estuvieron en Florencia. Sin embargo, no aparece el propio pintor.



Lám. 262: *Retrato de seis artistas españoles en Florencia*. G. Bianchi. Fotografía sobre papel salado. 8,2x6,5cm foto, y 16x12,2 con marco. Florencia. Después de 1860. Colección Puebla. Fotografía cedida por José Antonio Torcida.

[402]https://fotografiaantiguadecantabria.blogspot.com/search?q-=Di%C3%B3scoro+Puebla [Consultado 30 de mayo de 2021]
[403]http://www.historyphotography.org/doc/TORCIDA FANELLI COLLECTION PUEBLA.pdf [Consultado el 30 de mayo de 2021]

El primer personaje sentado a la derecha es Antonio Gisbert, con una postura distendida y la cara apoyada en la mano. A su lado, sentado, tal vez Germán Hernández Amores, y detrás de este, de pie y con el brazo adelantado, José Casado del Alisal. La identidad de los otros artistas no está clara. Aunque el que está detrás de Gisbert podría ser el escultor Juan Figueras, a la sazón en Italia, y que aparece con Dióscuro Puebla en otras fotos de la época.

La siguiente, publicada también en el artículo mencionado de Torcida y Fanelli, como *Portrait de Puebla (assis, á droite), avec deux amis*, está realizada por la sociedad fotográfica *La Iberia*, en Roma. Dióscuro está sentado en una silla, a la derecha de la fotografía, a su lado, el escultor Juan Figueras le pone una mano en el hombro, y al lado de este, a la izquierda de la fotografía, otro joven se apoya en una columna, y pone su mano izquierda sobre la rodilla de Figueras. Pudiera ser Eduardo Rosales, por la semejanza con imágenes contemporáneas. La pose, con toda probabilidad sugerida por el fotógrafo, trata de crear un vínculo de hermandad entre los tres individuos fotografiados, que pertenecen a la misma categoría profesional.

Es frecuente encontrarnos en estos momentos retratos fotográficos en grupo de personajes pertenecientes a la misma profesión, familia, etc., que posan enlazados por los hombros, brazos, etc. -lo mismo que sucede en la pintura- para subrayar así su relación afectiva y profesional.

Lám. 263: *Portrait de Puebla (assis, á droite), avec deux amis*. Fotografía a la albúmina. Sociedad fotográfica *La Iberia* (Roma).20,8x14,4cm fotoy49,2x32,2, con marco. Ca. 1860. Colección Puebla. Fotografía cedida por José Antonio Torcida.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la colección Puebla, según testimonio de José Antonio Torcida, figuran muchas fotos que el pintor conservó de obras de artistas amigos suyos, entre ellas una realizada en el estudio de Laurent de *Salida de Misa*, cuadro de Dionisio Fierros, presentado a la Exposición Nacional de Madrid en 1862.

En 1864 regresó a Madrid, y el abril de ese mismo año tomó posesión, por concurso, de la plaza de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, y a finales de ese mismo año se trasladó a Madrid, donde impartiría dibujo en los estudios elementales dependientes de la Real Academia de San Fernando.

Fue premiado en la Exposición Franco-española de Bayona, de 1864 y en la Exposición Nacional de 1864, inaugurada el 13 de diciembre en Madrid, a esta última Dióscuro Puebla presentó seis obras: *La vuelta de las Hadas al lago*, *Sueño de color de rosa*, Retrato *(Estudio del natural)*, *Idem de un tipo de raza negra*, *Una vacante*, *Una joven del siglo XV*. No recibió ningún galardón, aunque su cuadro *La vuelta de las Hadas al lago*, para algunos críticos como Pedro Antonio de Alarcón, debería haber ganado una medalla, pues el tema era más moderno e interesante que el de Rosales, aunque este último entrase dentro de las coordenadas del gusto oficial, dirigido por Federico de Madrazo. Sin embargo fue adquirido por el Gobierno y actualmente es propiedad del Museo del Prado.

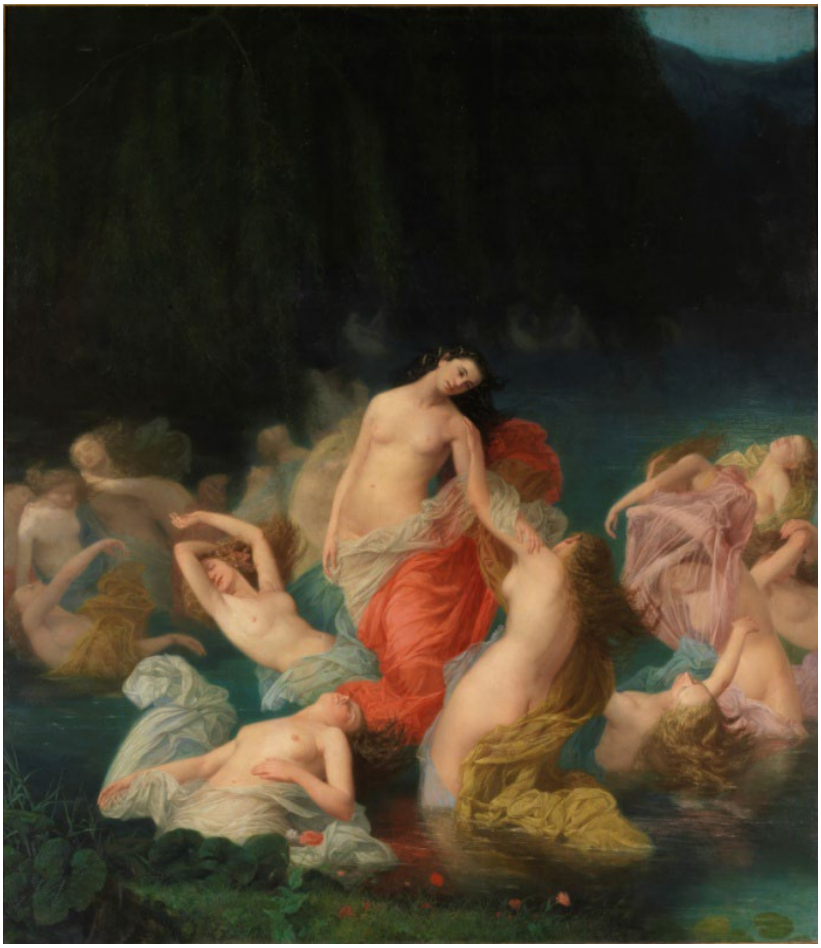
El tema de las Hadas fue puesto de actualidad en el siglo XIX por las composiciones musicales, especialmente por *Oberon*, de Wieland[404]. El asunto de este cuadro resultaba muy lírico y romántico, a la vez que innovador. Aunque en el aspecto formal, recuerda a los cuadros de Ingres y antecede aspectos de Puvis de Chavanne, por su voluptuosidad, y los cuerpos femeninos enlazados. El color y la atmósfera resultan de una gran suavidad y elegancia. No obstante, incluso Cruzada Villaamil, bajo el pseudónimo de *El difunto pintor Orbaneja*, en su *Crítica de la Exposición de Bellas Artes de 1864*[405], dijo:

> "En esta exposición no ha querido exponer, sino exponerse el señor Puebla. Qué diablos de manía se le ha metido a este señor en la cabeza para decidirse a pintar *La vuelta de las Hadas al lago*
>
> (núm 306). Ya veo yo que los artistas de ahora si no son locos no les falta el canto de un cabello. ¿Con que V. que sabe pintar, hay no es cosa, a Cristóbal Colón en el momento de tocar su tierra adivinada, nos viene ahora con aquellas señoritas? Hombre, vaya V. mucho con Dios que, aunque me guste algo del cuadro y me disgusten algos, no quiero ocuparme de V. por rabia que me da de que no haya V. pintado un cuadro de veras, como era su obligación, y como se susurra que pintó en algún tiempo".

El gusto oficial de la Academia de San Fernando, dirigido por Federico de Madrazo, y Carlos Luis de Ribera, valoraba en primer lugar el cuadro de historia de grandes dimensiones representando asuntos trascendentales, y luego los retratos, de ahí que otros asuntos, más frívolos o ligeros de contenido, no encajasen tanto.

[404] D. F. M. Enciclopedia Museo del Prado. *Puebla Tolín, Dióscoro Teófilo*. https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/puebla-tolin-dioscoro-teofilo/7bab84b7-65e5-4bûc-aa9c-bd2876737cde [Consultado el 28 de mayo de 2021]

[405] *Ibidem*. pp. 30-31.



Lám. 264: *La vuelta de las Hadas al lago*. Dióscoro Puebla. Óleo sobre lienzo. 350x305 cm. Ca 1860.Museo del Prado. Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad.

Esto condicionaba en gran manera a los artistas que concurrían a las Exposiciones Nacionales, el mismo Puebla, en la 1866 presentó cinco obras, entre ellas *El Compromiso de Caspe,* galardonado con una primera medalla. El asunto es el acuerdo o Compromiso de Caspe contraído en 1412 y en el que se acordó que el Infante D. Fernando de Antequera ocuparía el trono aragonés, ante la muerte de Martín I de Aragón, sin descendencia. Este tema encajaba con los ideales de la Exposición, su gran tamaño 3,37x4,78m, la precisión del dibujo, lo acertado del color, y la cuidada ambientación, se ajustaban a los cánones establecidos, por lo que esta vez su autor cosechó un gran éxito. Presentó también a dicha Exposición cuadros religiosos y uno de *Dante* y otro de *Margarita y Mefistófeles,* asunto entonces muy de moda por la ópera de Gounod.

A la vez que pintaba cuadros de grandes dimensiones, comenzó a realizar *tableautins*, a la manera de Meissonnier, que tuvieron gran éxito[406], vendiéndose muy bien. También son de este momento algunos de sus mejores retratos, entre ellos el de *Paulina Contreras*, esposa de Juan Antonio de Alarcón.

[406]"El distinguido artista Sr. Puebla acaba de concluir un lindo cuadro, donde ha reproducido una escena de costumbres históricas, que titula *El Buen Retiro*. Representa un episodio de la vida cortesana en España en el S.XVI (…) el tono general, la propiedad de los trajes y la verdad histórica que hay en todos los detalles, dan al cuadro un gran valor artístico. Esta obra reúne la circunstancia de estar hecha en pequeñas dimensiones y perfectamente acabada. Creemos, y lo lamentamos, dice un colega, que su autor va a enviar este cuadro al extranjero, donde son muy apreciadas las obras de género del señor Puebla". *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*. T.III.Nº79. Imprenta de C. Moliner y Cª. 30 de abril de 1868. p. 78.

Lám. 265: *Retrato de Paulina Contreras.* Dióscoro Puebla. Óleo sobre lienzo. Ca. 1865-1866. Ayuntamiento de Guadix.

Esta pintura fue datada tradicionalmente en 1865-66, sin embargo, los expertos de dicha institución la datan en 1869. Con todo, su fisonomía juvenil nos hace pensar que se hizo en los primeros años de su matrimonio, celebrado en 1865. La modelo se representa sentada en un sillón, y con la cabeza ligeramente ladeada. Su figura, vestida con un traje de noche azul claro, destaca sobre el fondo oscuro. La precisión del dibujo, y el buen tratamiento del color, nos recuerda modelos ingrescos.

El aspecto, aunque con diferente atuendo, se parece al que presenta Paulina en una fotografía tomada hacia 1865 en el estudio granadino de García Ayola.

Lám.266: *Paulina Contreras Reyes*. García Ayola. Fotografía a la albúmina. Ca 1865. Colección Pedro Antonio de Alarcón.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1868, Puebla acudió a la Exposición Universal de París con su cuadro Metabo *y Camilla* y a la Exposición convocada por la Academia de Bellas Artes de Sevilla ese mismo año.

En 1871 obtuvo la plaza de profesor de Colorido en la Escuela Especial de Pintura y Escultura de Madrid.

Ese mismo año de 1871 acudió a la Exposición Nacional de Madrid, con tres cuadros*: Un consejo de familia*, *Un minué*, y, *Las hijas del Cid*. Los dos primeros, de pequeño tamaño, en la línea del casacón, siguiendo la moda del momento, aunque bien pintados no fueron tenidos muy en cuenta, por su asunto anecdótico, y su tamaño. El de mayores pretensiones*, Las Hijas del Cid,* aun reconociendo su buena factura, fue duramente criticado, aduciendo su escasa intensidad dramática y la poca originalidad del tema, que había sido ya tratado en un cuadro por Domingo Valdivieso en 1862.

El 8 de Marzo de 1871 Federico de Madrazo escribió a su hijo Raimundo que se encontraba en París, informándole de algunas obras artísticas que se habían presentado, con el fin de figurar en la Exposición Universal de Londres de 1871:

> "Para la Exposición Internacional de Londres se han presentado aquí poquísimas cosas, unos ocho cuadros, algunos grabados, y tres o cuatro objetos de industria. Los cuadros no valen nada, son pequeñitos y sumamente sosos, de Dióscoro, de Mélida y de Martínez Espinosa, etc."[407]

Puebla hizo en este cuadro unos magníficos desnudos femeninos a la manera clásica, con una gran elegancia y suavidad en el tratamiento del color. También un magnífico estudio de la naturaleza, con un dibujo preciso, y una espléndida gradación tonal. Quizás las actitudes de las figuras son un tanto lánguidas y efectistas, pero el cuadro en conjunto es una obra magnífica, que recibió tan solo un galardón: La Cruz sencilla de María Victoria.

Lám. 267: *Las hijas del Cid*. Dióscoro Puebla. Óleo sobre lienzo. 232x308cm. 1871. Museo del Prado. Obra cedida por dicha entidad.

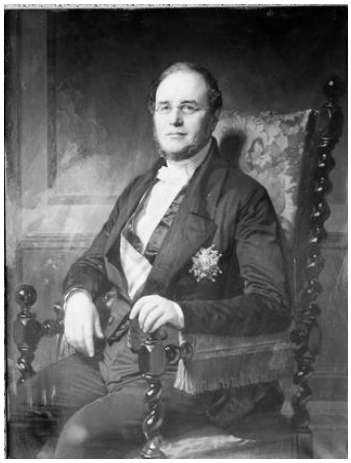
[407] Madrazo, F. de. Carta a Raimundo de Madrazo. Nª323. *Epistolario*. T. II. ...*Op cit*. p. 709.

Lám. 268: *Las hijas del Cid*. Jean Laurent.
Fotografía a la albúmina. BNE.

Su fama como retratista se fue consolidando en estos años, y recibió una serie de encargos, para hacer retratos de diputados y políticos: El *Marqués de Pidal*, *Fernando Álvarez Martínez*, y *Martí Belda y Mencía del Barrio, el General O'Donnell*, son algunos de ellos. Quizás el más representativo es el D. Pedro José Pidal y Carniado, asturiano, nacido en Villaviciosa, premiado con el título de Marqués de Pidal por la reina Isabel II en 1847, por sus excelentes servicios al Estado. Tras cursar estudios de Jurisprudencia en Oviedo, desempeñó entre otros cargos, el de embajador español en Roma, ministro de la Corona, director de la Real Academia de la Historia y académico de la Real Academia Española. Entre otros nombramientos honoríficos obtuvo el de Caballero del Toisón de Oro, Gentilhombre de su Majestad, Benefactor del Real Sitio de Covadonga, obteniendo la Gran Cruz de Carlos III, la de San Fernando, la Pontificia, y varios galardones más en diversos países europeos. Fue además de diplomático, historiador, político y literato, falleciendo el 28 de diciembre de 1865.

De él se conservan varios retratos, el primero de ellos realizado por Antonio María Esquivel y fechado en 1851. Forma parte de los fondos de la Iconoteca del Ministerio del Interior[408]. Entre 1850 y 1856, Federico de Madrazo realizó otro, que se conserva en la colección Pidal, este sirvió de modelo a los realizados más tarde por Vicente Palmaroli-De busto,1866 Dióscoro Puebla,1877-, ambos en el Congreso de los Diputados, y el de Dionisio Fierros, de busto, realizado en fecha próxima, que se conserva en el Ateneo de Madrid.

[408]VV.AA. Real Academia de la Historia. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia… Op. cit*. p. 138.Barón Thaidigsmann, J. *Homenaje a Carlos Cid*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. 1989. p.83.



Lám. 269: *Retrato del Marqués de Pidal*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. Ca 1850-1856. Colección Pidal.

Lám. 270: *Retrato del Marqués de Pidal*. Dióscoro Puebla. Óleo sobre lienzo. 1877. Congreso de los Diputados.

Lám. 271: *Retrato del marqués de Pidal*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. Ca. 1876. Ateneo de Madrid.

Como puede verse, el de Dióscoro Puebla y el de Dionisio Fierros están inspirados en el de Federico de Madrazo. El primero es una copia casi exacta del de este, y el de Dionisio Fierros, un retrato de torso que repite prácticamente la misma iconografía, diferenciándose por un mayor tratamiento de la luz, que le da suavidad al rostro, y en los detalles, como la representación sobre la pechera de la camisa del retratado, del collar de la Real Orden del Toisón de Oro.

También hizo varios retratos del *rey Alfonso XII*, como sus otros compañeros pintores, basándose en fotografías. El más conocido es el que se conserva en el Museo de Historia de Madrid, fechado en 1876, dos años después de su subida al trono.

Lám. 272: *Retrato de Alfonso XII*. Dióscoro Puebla. Óleo sobre lienzo. 244x168cm. 1876. Museo Municipal de Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se representa con uniforme de gala de capitán general, con la banda de la Orden de San Fernando, el collar de la Real Orden del Toisón de Oro, y una cruz laureada. La mano izquierda descansa sobre el sable, mientras en la derecha porta el bastón de mando que lo acredita como Alcalde Honorario de la Villa de Madrid. Tiene como fondo el Salón del Trono del Palacio Real, y sobre el trono, que lleva bordado en el respaldo el escudo de la Corona descansa el bicornio. A un lado puede verse uno de los dos leones dorados que flanquean el trono. Este retrato de aparato es similar a los que hacen otros pintores de la época.

Lám. 273: *Alfonso XII*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 135x100 cm. Ayuntamiento de Granada.

Lám. 274: *Retrato de Alfonso XII.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 180x128 cm. 1875. Pazo de Raxoi. Santiago de Compostela.

Lám. 275: *Retrato del rey Alfonso XII.* Eduardo Balaca. Óleo sobre lienzo. 230x160 cm. 1877. Real Casa de la Aduana

Lám. 276: *Retrato del Rey Alfonso XII.* Manuel García Hispaleto. Óleo sobre lienzo. 209x123 cm. 1875. Universidad de Salamanca.

Lám. 277: *Retrato de Alfonso XII.* Carlos Luis de Ribera. Óleo sobre lienzo. 1874. Banco de España.

Todos representan al monarca poco después de su subida al trono. Las fechas oscilan entre 1874 y 1877. Son retratos de aparato, oficiales, que el Estado encarga para colocar en edificios públicos tales como Ayuntamientos, Capitanías Generales, Embajadas, Universidades, etc.

El monarca aparece retratado con el uniforme de gala de Capital General, y con las máximas condecoraciones, como la Banda de la Orden de San Fernando, y el collar de la Real Orden del Toisón de oro. Además, en los cuadros, aparecen otros elementos y atributos propios de su rango, como son, la corona y el cetro.

Pueden están inspirados en fotografías, como esta que adjunto, procedente del libro *El Consultor del Rey Alfonso XII*, publicado en 1876, y que luego el artista sustituye el fondo del estudio del fotógrafo por el del salón del trono, añadiéndole también su toque especial en la expresión, la postura, e incluso un leve cambio en la expresión. No cabe duda de que el que crea los tipos iconográficos, y marca las pautas, es Federico de Madrazo igual que sucede en los retratos oficiales de la Reina Isabel, o del rey consorte Francisco de Asís.

Lám. 278: *Alfonso XII (El Consultor del Rey Alfonso XII).* Heriberto Mariezcurrena. Fotografía a la albúmina. Patrimonio Nacional. Fotografía cedida por dicha entidad.

Dióscoro Puebla hizo algunos retratos más del rey Alfonso XII, para organismos oficiales:

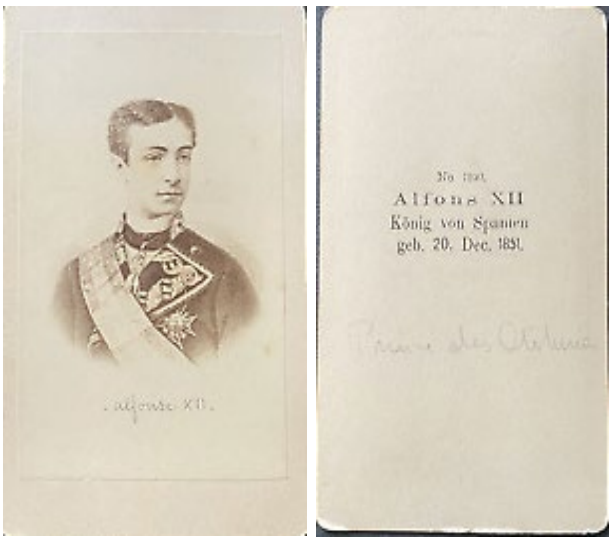
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "Las noticias publicadas en la prensa madrileña de la época con motivo del fallecimiento de Dióscoro Puebla revelan que durante sus años de ejercicio pintó al menos cuatro retratos del Rey Alfonso XII, destinados a diferentes lugares: Ministerio de Gobernación, Ministerio de Gracia y Justicia, Dirección de Correos y Ayuntamiento de Madrid. Al respecto, también podemos decir que en el catálogo de la exposición de *Pintores castellanos y leoneses del S.XIX*, coordinada en 1989 por Juan Carlos Elorza Guinea se hace referencia a la presencia de *(...) al menos cinco retratos del Rey Alfonso XII en distintos organismos oficiales*, sin aportar mayores datos sobre ese aspecto[409].

Estas palabras están recogidas por la investigadora Martha Elisabeth Laguna Enrique en su libro *El Museo de Bellas Artes de la Habana y la colección de retratos de pintura española del S.XIX*, citado varias veces a lo largo de este trabajo. La autora menciona además un quinto retrato de cuerpo entero, firmado por el autor, y que se encuentra en dicho Museo de Bellas Artes de la Habana dando una detallada descripción del mismo. Dice que su tamaño es de 134x95cm, y que se trata de un retrato de cuerpo entero bastante deteriorado, y que su imagen parece posterior a la del Museo de Madrid, puesto que este último presenta barba y bigote. La autora deduce también que fue creado para una entidad oficial, por su carácter de retrato de aparato, y que, sin embargo, hasta 1968, pertenecía a la colección de la familia de Pablo Mendieta. Me ha sido imposible conseguir una fotografía del mismo.

Un cuadro de pequeño tamaño de Dióscuro Puebla, que representa al rey en formato de busto fue subastado en diciembre de 2018 en la Sala Abalarte. En él pueden apreciarse quizás más detalles, y establecer mejor la semejanza con las fotografías de la época.

Lám. 279: *Retrato de Alfonso XII.* Dióscoro Puebla. Óleo sobre lienzo. 59x49 cm. Ca 1876. Colección particular.




Lám. 280: *El rey Alfonso XII*. Autor desconocido. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6 cm. Ca. 1876. Colección particular.

La pose y los detalles son prácticamente iguales, solo varía un poco la expresión del rostro, marcado por el dibujo, y matizado por la policromía. El fondo, neutro, con el tratamiento difuso de la luz, recuerda al de la fotografía.

En el mismo año, 1876, Puebla recibió el *Premio de Historia* en la Exposición de Philadelphia por su cuadro *El Desembarco de Colón*, al que sucederían una serie de

[409] *Ibidem.* p. 785.

reconocimientos y galardones: La Encomienda de Isabel la Católica, la de la Orden Carlos III, y el desempeño de una serie de cargos que atestiguaban su valía profesional. Fue vicepresidente de la Asociación de Escritores y Artistas, miembro de la Academia de San Fernando, y director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando desde 1897 hasta su muerte. Hasta su muerte pintó también asuntos muy variados, aunque sería la pintura de historia la que le dio más celebridad. Uno de sus últimos trabajos en este campo, fue *Don Alfonso el Sabio o los Libros del Saber de Astronomía,* que presentó a la Exposición Nacional de 1881.

En el campo del retrato, uno de sus últimos trabajos fue su *Autorretrato*, realizado cuando ya estaba enfermo de cáncer, dolencia a consecuencia de la que fallecería poco después, el 24 de octubre de 1901. El retrato está realizado con pincelada suelta y aunque su aspecto físico está visiblemente desmejorado, su mirada perdida en un punto lejano tiene gran fuerza.

Se trata sin duda de una pose fotográfica, copiada posiblemente de alguna fotografía que le habían hecho recientemente. *La Ilustración Española y Americana* publicó el 30 de octubre de 1901 una pequeña reseña sobre su muerte, y, en las últimas páginas, un grabado de su retrato de busto, añadiendo que está tomado *De Fotografía*[410]. El autor de dicha fotografía fue un fotógrafo establecido en Madrid- activo a finales del S. XIX y principios del XX- en el estudio que había pertenecido con anterioridad a E. Debas. Firma como M. Huerta y de él se conocen muy pocos datos.

Lám. 281: *Dióscoro Teófilo Puebla*. José Villegas. Litografía sobre fotografía de M. Huerta (fin siglo XIX). *La Ilustración Española y Americana.* 30 de Octubre de 1901.

Lám. 282: *Autorretrato*. Dióscoro Puebla. Óleo sobre lienzo.1901.

[410] *La Ilustración Española y Americana.* Año XLV. Nº XL. Madrid. 30 de octubre de 1901. P. 15.

**Víctor Manzano y Mejorada** nació en Madrid el 11 de abril de 1831 y murió también en Madrid el 11 de octubre de 1865.

Lám. 283: *Víctor Manzano y Mejorada*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*.10x6cm.1862-1863. Orla de artistas de la exposición de 1862. Museo Municipal de Madrid.

De familia acomodada, en un principio inició estudios de ingeniero civil, pero pronto descubrió su vocación artística, guiado por el pintor e intelectual Ceferino Araujo[411]. Con él tomó lecciones de pintura, y se formó como copista. Más tarde acudiría como alumno a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tendría como profesores entre otros a Joaquín Espalter y Federico de Madrazo, a cuyo círculo artístico pertenecería y como el resto de los pintores vinculados a los Madrazo, pasaría por las consiguientes etapas de aprendizaje.

En 1854 viajó a Roma a ampliar estudios, aunque de esa estancia hay pocos datos, se sabe que allí realizó una serie de obras que envió luego a España. Entre ellas está *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia*, que presentó a la Exposición Nacional de Madrid de 1860, pero que fue pintada bastante antes, posiblemente en Roma, pues se conserva una foto de la misma tomada por Clifford, y fechada en 1854.

[411]Real Academia de la Historia. Carlos G Navarro. *Víctor Manzano y Mejorada*. http//dbe.rah.es/biografias/29106/victor-manzano-y-mejorada [Consultado el 30 de mayo de 2021]

Lám. 284: *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia*. Víctor Manzano. Óleo sobre lienzo. 350x400cm. Ca 1854-1860. Palacio Real de Madrid.

Lám. 285: *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia*. Charles Clifford. Fotografía a la albúmina.26,20x34cm. Ca 1854.Biblioteca Nacional de España.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Según algunos autores, a los seis meses de su estancia en Roma volvió a España[412], trasladándose luego a París, donde permaneció hasta 1858[413]. De su estancia en Roma se conservan algunos cuadros, dibujos y acuarelas. Entre los cuadros, llama la atención el de un *Ciocciarello*, o muchacho de la campiña romana, un estudio del natural, que pintó en el estudio de Germán Hernández Amores, poniéndole luego un fondo de paisaje. Su cuidada realización revela su temprano gusto por la pintura de género.

Una vez en París asistió a la Academia del pintor François Edouard Picot, y a la Escuela de Bellas Artes: "Durante los dos años que permaneció en París, hizo notables adelantos, obteniendo varios premios de composición, así en la Academia de su maestro, como en la Escuela de Bellas Artes". En el estudio de Picot coincidió con otros pintores, como Alexandre Cabanel o los Hnos. Benouville que, según algunos autores, le influirían decisivamente[414]. En la Escuela de Bellas Artes, coincidió con Edgard Degas y Leon Bonnat[415].

Según Gregorio Cruzada Villaamil y otros autores, París fue para él una revelación. Tras su formación nazarena y el clasicismo de Roma, se encontró allí con las corrientes pictóricas más modernas, pintando la naturaleza y modelos desnudos. Su aplicación y progresos le hicieron ganar diversos premios, entre ellos "una medalla de plata con el busto de Miguel Ángel"[416].

De esta estancia en París se conservan obras más notables, aparte de las copias que realizó de Delacroix y Hebert: *El Interior del Harén*, y, *La Malaria*. Entre los originales destaca *El Idilio*-enviado a la Exposición de Bayona-y los *Retratos de las Señoritas de Estéfani*.

Tras su vuelta a Madrid, establecido en su estudio, y bajo la protección de los Marqueses de Remisa, realizó una serie de cuadros y retratos, algunos de los cuales exhibiría en la Exposición Nacional de 1858. Los marqueses le hicieron varios encargos: *San Lorenzo ante el emperador Valerio*, *Santa Teresa con los príncipes de Éboli*, *La Reja*, *Últimos momentos de Cervantes*, *Sancho Panza revelando a la Duquesa el secreto del encanto de Dulcinea*, y, los *Retratos de los Marqueses de Remisa*. Menos el primero, todos los cuadros fueron presentados a la Exposición. *Santa* Teresa con los Príncipes de Éboli ganó una tercera medalla.

A decir de sus biógrafos, especialmente de Cruzado Villaamil, el mejor fue el galardonado por su cuidada ambientación, la caracterización de los personajes, y su tratamiento, mereció grandes elogios por parte de la crítica**.** Con él inició su trayectoria en el género de historia, algo muy importante para un artista que quería triunfar, sobre todo en las Exposiciones Nacionales, que se iniciarían ese año.

Más original e interesante es *Últimos momentos de Cervantes*, en el que se aparta un poco de la corriente nazarena dominante en España, dándole al lienzo un mayor aire de realismo y modernidad.

[412] Cruzada Villaamil, G. *El Arte en España… Op. cit.* p. 117.
[413]Sobre la fecha de su vuelta a España hay discrepancias, Ossorio y Bernard -Manuel Ossorio y Bernard. *Galería biográfica de artistas del S.XIX.* Madrid: Imprenta de Ramón Moreno. 1868. T.I. p 20- Dice que regresó en 1858, y así aparece reseñado en algún lugar más. La mayoría de las publicaciones no precisan, y lo sitúan definitivamente en España a partir de 1862.
[414]Cruzada Villaamil, G. *El Arte en España… Op cit.* p. 118.
[415] Lasheras Peña, A.B. *España en París. La Imagen Nacional en las Exposiciones Universales,1855-1900.* Santander: Universidad de Cantabria. 2010. p. 1354.
[416]Cruzada Villaamil, G. *El Arte en España… Op cit.* p. 118.

Lám. 286: *Últimos momentos de Cervantes*. Víctor Manzano. Óleo sobre lienzo. 95,5cmx114cm.1858. Museo del Prado. Madrid. Imagen cedida por dicha entidad.

El cuadro recoge el momento en que Cervantes, gravemente enfermo, dedica a su protector, el Conde de Lemos, su último libro: *Los Trabajos de Pérsiles y Sigismunda*[417]. Con pocos elementos, sitúa al escritor en su lecho, en una austera estancia, con escaso mobiliario, rodeado de sus libros, y asistido por una dama. La simplicidad de los elementos decorativos hace que la atención del espectador se centre más en el personaje, y le da mayor trascendencia a la escena. Sin embargo, a pesar de la naturalidad con la que se plasma el momento, los detalles están sumamente cuidados, y su maestría puede verse en la realización de los enseres y los detalles pequeños, como son los adornos del vestido de la dama. También la profundidad espacial está muy conseguida, dando una gran sensación de realismo.

En Madrid, formando parte del círculo de los Madrazo, realizó diversos cuadros y retratos en los que combina la influencia de los Nazarenos, adquirida con sus maestros, y la inclinación al realismo, tomada de las últimas corrientes francesas.

[417] Últimos Momentos de Cervantes-Colección- Museo Nacional del Prado. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ultimos-momentos-de-cervantes/a310c6f7-fc0c-4859-9742-d8d5a2af517f [Consultado el 2 de junio de 2021]

Lám. 287: *Retrato de Dama*. Víctor Manzano. Óleo sobre lienzo. 80x60cm. Ca 1859. Museo Nacional del Romanticismo. Madrid.

Este bellísimo retrato, de una dama desconocida-posiblemente la que fue más tarde su esposa, por la semejanza que presenta con retratos de esta- que se encuentra en el Museo Nacional del Romanticismo, recoge la esencia de la estética romántica, poniendo de relieve la elegancia y candidez de la modelo, que resalta sobre un fondo oscuro. La pureza de la línea y el color suave, con pocas zonas de sombra nos recuerdan a Ingres, y la actitud ensimismada y la mano sobre el pecho, a las *madonnas* renacentistas.

De esta época son otros cuadros notables, como *Un chiquillo sentado*, propiedad de los herederos del pintor, y que actualmente se conserva en el Museo del Prado. Su realismo recuerda a Velázquez y más próximamente a Manet, que en su primera época gustó de pintar tipos populares, aislados, en un escenario vacío, para resaltar así el espacio del lugar, y la presencia del personaje.

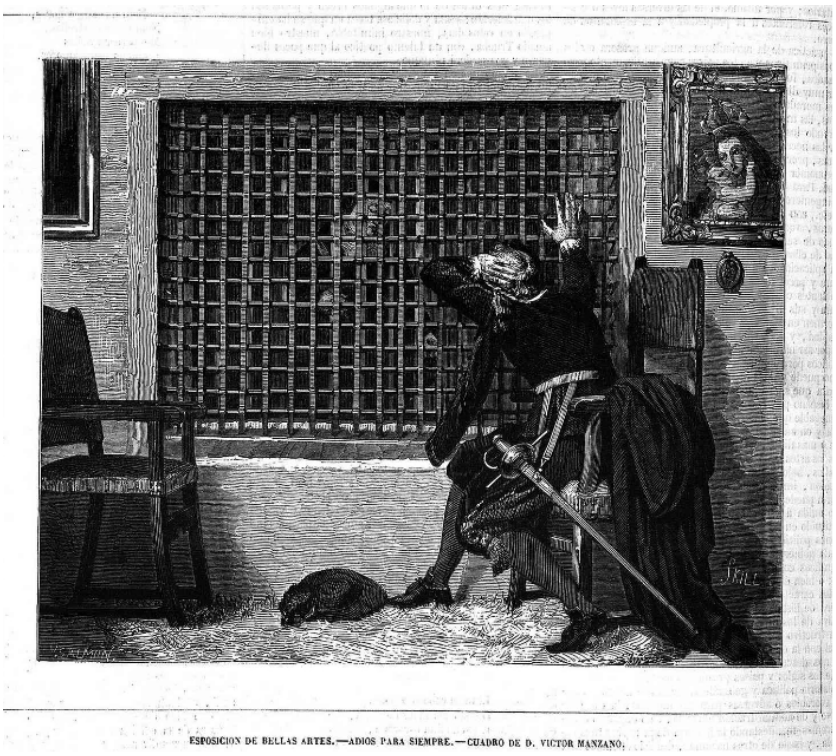
El 3 de enero 1860 se casó con Adela Pastor, hija de Luis María Pastor, economista, ministro y diputado a Cortes, y en otoño se presentó a la Exposición Nacional con cinco cuadros[418]: *Los Reyes Católicos, D. Fernando y Dª Isabel, en el acto de administrar justicia*, *Adiós para siempre*, *Estudio del natural*, *Felipe II en sus últimos días*, *La antecámara*.

[418] *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes, de 1860, abierta en el Ministerio de Fomento*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira. 1860. p.23.

El primero, reproducido fue galardonado con medalla de segunda clase, y adquirido por S.M la Reina. Basado en un texto de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), los Reyes, sentados en la Sala de la Audiencia Real, ante sus consejeros, atienden las peticiones de justicia de parte de sus súbditos. Es una magnífica recreación histórica en la que destacan la ambientación y el verismo de los personajes-muchos de ellos inspirados en amigos o familiares, según Gregorio Cruzada Villaamil, que también sirvió de modelo[419], aunque algunos críticos consideran la obra en conjunto un poco fría aduciendo que los personajes principales parecen ensombrecidos por el escenario:

> "… *Los Reyes Católicos dando audiencia* (…) cuadro que sin duda alguna es digno de figurar entre los mejores de la Exposición. Su mayor defecto, que es el de la composición, es hijo del asunto, y así se ve que los Reyes, que según el pensamiento del artista son los principales personajes, aparecen en el cuadro como secundarios, y el artista podía si quisiera prescindir de ellos; además distribuyó las figuras colocándolas en forma de anfiteatro, y esto hace demasiado teatral la composición. En cambio, ¡Qué hermosas figuras las del primer grupo de la derecha! ¡Que bien sentidas! ¡Que sabor de época tienen todas! ..."[420]

Más impacto causó *Adiós para siempre*, ambientado en el siglo XVII. Presenta una escena que es frecuentemente reproducida en la literatura y la pintura del siglo XIX: una joven ingresa en un convento y su enamorado la despide en la reja, con gesto dramático. La figura de la religiosa apenas se adivina tras la reja, y su enamorado, en primer plano y de espaldas capta la atención del espectador con un gesto de dolor que resulta muy realista y expresivo.




Lám. 288: *Adiós para siempre*. Xilografía de Edward Skill, por un dibujo de Vitoriano Salmón, del cuadro de Víctor Manzano.2de diciembre de 1860. *El Museo Universal*.

[419] Cruzada Villaamil, G. *El Arte en España… Op. cit.* p. 125.
[420] Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de artistas españoles… Op. cit.* p. 22.

Los críticos alabaron la sencillez del asunto y la acertada realización por parte del autor. Este cuadro tuvo gran éxito, siendo premiado con medalla de oro en la Exposición internacional de Bayona y reproducido en la prensa parisina y londinense con motivo de las exposiciones celebradas en dichas ciudades.

En 1861 Víctor Manzano fue a París, donde participó en la Exposición que abrió sus puertas el 1 de mayo en el Palacio de los Campos Elíseos, junto con Carlos de Haes y otros autores residentes en España[421]. Así está recogido en la prensa de la época: "Los jóvenes españoles que han espuesto(*sic*) cuadros en esposicion (*sic*) de París son Rupérez, Ferrándiz, Haes, Maureta, Ferran y Manzano. Además, hay un cuadro de un pintor isleño El Sr. Maénches de Lima, y otro de un pintor peruano, el Sr. Merino"[422]. Manzano, que en el catálogo de dicha exposición figura como *élève de M. Picot*, expuso su cuadro *Adiós para siempre,* con el que obtuvo un gran éxito[423].

En el estudio parisino de Pierre Petit, hay una foto de ese mismo año, publicada en este trabajo, en el apartado dedicado a José Casado del Alisal, que se cuenta entre los fondos de la BNE, y en la que aparece Víctor Manzano con otros compañeros españoles: Fierros, Ferrán, Vera, Suárez Llanos, Casado del Alisal, Ruipérez, Haes, Perea, y otros. Dieciocho en total.

Dionisio Gamallo Fierros, nieto del pintor Dionisio Fierros, publicó por primera vez una fotografía, parecida, del mismo grupo, tomada sin duda en la misma sesión, en junio de 1861[424]. La profesora de la Universidad de Oviedo Rosa García de Quirós publicó la misma fotografía en el año 2002, en un estudio sobre Dionisio Fierros[425]. Como dato curioso, reseño, que en la fila superior figuran Ferrán, Haes, Manzano y Ruipérez, los cuatro españoles, que junto con Ferrándiz- que no aparece en la foto- participaron en el Salón parisino de 1861. Pienso que la colocación en un plano superior no fue casual, si no una deferencia por parte de sus compañeros.

Manzano también aparece citado en el artículo escrito por Julio Nombela, firmado el 28 de Julio, y publicado entre otros periódicos en *La Abeja Montañesa*: "Manzano, que tiene un cuadro en la Esposición (*sic*) de París"[426].

El año 1862 también sería fructífero para el pintor. En *La Correspondencia de España* del 29 de junio de 1862, puede leerse:

> "Correspondencias de Londres copian los ventajosos juicios formados por la prensa artística de Inglaterra de las obras pinturas de nuestros jóvenes artistas, mereciendo especial mención en aquellos dos cuadros de Gisbert, de Hernández, de Manzano, Maureta, y otros. Nosotros que admiramos el talento de los jóvenes pintores españoles, tenemos un verdadero placer viendo la justicia que se hace a sus producciones"[427].

A la Exposición Nacional del mismo año, inaugurada el día 10 de octubre, presentó dos cuadros: *El presidente del Consejo de Castilla*, *Rodrigo Vázquez, visitando la cárcel donde estaba encerrada la familia de Antonio Pérez*, y, *Una calle de Toledo en el siglo XVII.*

Incluyo unas fotografías de estas obras, que están entre los fondos del Museo Municipal de Madrid, realizadas por Jean Laurent, que forman parte del *Catálogo de fotografías que se*

[421] *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1° de mai de 1861".* París: Charles de Mourgues Freres, Successeurs de Vinchon. 1861.
[422] *La Correspondencia de España.* Año XIV. Número 1002. 13 de junio 1861. p.2.
[423] Se trata de François Edouard Picot, un reputado pintor parisino clasicista, cuyo taller era uno de los más frecuentados de la época, donde tomaban clases muchos de los pintores que acudían a París en busca de formación.
[424] Gamallo Fierros, D. *Arriba*. Suplemento dominical. Madrid. 23 de julio de 1961.
[425] García de Quirós, R. "Dionisio Fierros". *Enciclopedia de Pintores Asturianos. Vol. I*. Oviedo: Ediciones Hércules Astur. 2002. p. 111.
[426] Nombela, J. *La Abeja Montañesa.* Año V. Nº856. 6 de Julio de 1861. P. 3.
[427] *La Correspondencia de España.* Año XV. Nº1473. 29 de junio de 1862. p. 1.

*venden en casa de J. Laurent fotógrafo de S.M. la Reina y de SS.AA. RR. Los Sermos. Infantes de España.* Madrid 1863.

Por el primero obtuvo una medalla de segunda clase, y la obra fue adquirida por el Infante Don Sebastián, como sabemos, notable fotógrafo y coleccionista de arte.

Lám. 289: *El presidente del Consejo de Castilla Rodrigo Vázquez visitando la cárcel donde estaba encerrada la familia de Antonio Pérez*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina.1863. Museo Municipal de Madrid.

Según Gregorio Cruzada Villaamil[428], este cuadro fue preparado cuidadosamente, con varios bocetos previos, que luego, en la posterior realización, fueron modificados.

El protagonismo es para la familia de Antonio Pérez, cuyos hijos se agrupan en torno a la madre, contraponiendo el grupo a la figura altiva e indiferente de Rodrigo Vázquez, acompañado por soldados y consejeros. La escena, de gran equilibrio compositivo, despierta emoción por los sentimientos contenidos que se intuyen en los personajes.

Gustavo Adolfo Bécquer en la crítica de la Exposición que hace para *El Contemporáneo*, le dedica un artículo en el que, con la crítica constructiva con que analiza las obras de sus amigos, pone de relieve las cualidades pictóricas de Manzano: su humanismo, que trasciende la época en la que transcurre la acción, su impecable realización, y su "Franqueza y valentía"[429].

[428]Mélida, E. "Vida y obras de Víctor Manzano". *El Arte en España*. T. V. Madrid. 1866. p.129
[429] Bécquer, G.A. *Críticas de Arte*. Eds. Museo Universal. p. 49.

Víctor Manzano es también un admirador y un seguidor de la técnica fotográfica. Recordemos que, para la primera entrega de *Historia de los Templos de España,* en Agosto de 1857, Bécquer acudió a Toledo acompañado del fotógrafo Bernardo Caro, y del dibujante Núñez de Castro[430].

> "Uno de estos días han salido para Toledo, con objeto de sacar las vistas de aquella santa iglesia catedral primada de las Españas, los Sres. D. Gustavo Adolfo Bécquer, uno de los directores de los templos de España, Don Bernardo Caro, fotógrafo de la misma, y el dibujante señor Núñez de Castro".

Gustavo Adolfo, en el artículo antes citado, dedicado a Víctor Manzano, y su cuadro *El presidente del Consejo de Castilla Rodrigo Vázquez, visitando la cárcel donde estaba encerrada la familia de Antonio López,* escribió unas palabras muy reveladoras:

> "La imaginación del artista es una cámara oscura, donde al reflejarse la verdad, que siempre es bueno estudiar mucho, se modifica y se engrandece el objeto reflejado y cuando la mano retrata la imagen interna, impulsada por un movimiento que no recibe la dirección de fuera, va más segura, más rápida e imprime un carácter, que es el sello de la inspiración, a las obras"[431].

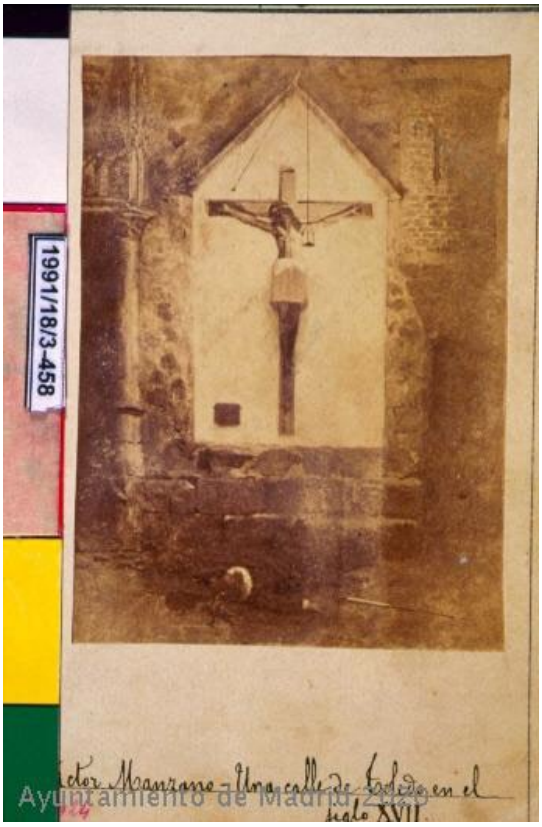
Y no es esa la única referencia que hace Gustavo Adolfo a *La Cámara Fotográfica* y *su verdad*, las alusiones a la misma, aparecen frecuentemente en sus obras[432].

> "Entrando en el salón de baile nos asaltó el deseo de una cosa imposible de realizar, pero que sería tan agradable y tan cómoda. Dar a nuestra pluma las condiciones de una máquina fotográfica que reprodujera sobre las cuartillas con toda la verdad de la Naturaleza, aquel océano de mujeres hermosas, los tules, las gasas, las coronas de flores, la animación y el movimiento, la belleza, en una palabra, del cuadro que está en el conjunto, por más que sus detalles aislados sean igualmente bellos".

Además, se conservan varias fotografías hechas al escritor, en diferentes momentos de su vida, realizadas por reputados fotógrafos: Mon, Laurent, etc. A lo largo del año 1870, se publican en la *Ilustración de Madrid* algunos artículos de Gustavo Adolfo, ilustrados por grabados realizados por fotografías de Laurent. Todo esto muestra una vez más la interrelación entre nuestros literatos y artistas y los fotógrafos.

En cuanto al segundo cuadro presentado por Manzano en dicha exposición, *Una calle de Toledo en el S. XVII*, se cree que presenta semejanzas con *El Cristo de la Calavera*, narración medieval de Bécquer publicada en *El Contemporáneo* el 16 y 17 de julio de 1862"[433].

[430] *La Discusión*. Año 2(Edición de la mañana). Nº 450.16 agosto 1857.p. 3.
[431] Pageard, R. *Gustavo Adolfo Bécquer*. .... p 51.
[432] Bécquer, G.A. "Escenas de Madrid" (Revista de Salones) *El Contemporáneo*, el 2 de febrero de 1864. Año V. Nº 945. Pp. 3 y 4.
[433] Pageard, R *Gustavo Adolfo Bécquer... Op. cit.* p. 49.




Lám. 290: *Una Calle de Toledo en el siglo XVII*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*.8x6cm.1863. Museo Municipal de Madrid.

Manuel del Palacio en su *Función de Desagravios*, escribió acerca de estas obras de Manzano:

> "Es tan bella tu *Visita*,
> tanto, Manzano, me agrada,
> que aunque es visita de cárcel
> la recibiera en mi casa"[434].

El infante Don Sebastián, que había adquirido el cuadro *El presidente del Consejo de Castilla Rodrigo Vázquez, visitando la cárcel donde estaba encerrada la familia de Antonio López,* le nombró también, a raíz de esta exposición, su pintor de cámara. Su prestigio iba en aumento, y a partir de entonces vemos varias reseñas referentes a su persona, en la prensa. También por esa época comenzó a grabar al aguafuerte, técnica que quizás aprendió de su amigo, Carlos de Haes, excelente grabador.

Asimismo, despuntó como retratista. Posiblemente su espléndido autorretrato puede datarse en 1863, puesto que con toda probabilidad tomó como modelo una foto tomada por Jean Laurent para la *Orla de los artistas premiados en la Exposición Nacional de 1862*, publicada en 1863. El Museo Municipal de Madrid conserva un ejemplar de dicha *carte de visite*, y si no se inspiró en esa exactamente, si lo haría en otra tomada en la misma sesión, por su aspecto físico y atuendo.

[434] Palacio, M. del *Función de Desagravios… Op. cit*.pp.39-40.

Lám. 291: *Víctor Manzano y Mejorada*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*.10x6cm.1862-1863. Orla de artistas de la exposición de 1862. Museo Municipal de Madrid.

Por lo tanto, creo que su *Autorretrato* -así se le atribuye-podría datarse en 1863, y no antes, como aparece en algunos estudios, que lo sitúan hacia 1860[435].

Podemos pensar que fue realizado por una fotografía, por el realismo, y la pose fotográfica. El atuendo es prácticamente igual en la foto y en el cuadro, variando solo el que en el lienzo el torso está de frente, pero la cara gira en escorzo, igual que en la fotografía. En el cuadro se persigue dar al modelo un aspecto de mayor dignidad y serenidad, que contrasta con la mayor espontaneidad de la pose de la *carte de visite*.

[435]https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/manzano-y-mejorada-victor/b0690783-a46f-448e-b4e6-b1378a1b876c [Consultado el 7 de julio de 2021]

Lám. 292: *Víctor Manzano y Mejorada (Detalle)* Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*.10x6cm.1862-1863. Orla de artistas de la exposición de 1862. Museo Municipal de Madrid.

Lám. 293: *Autorretrato*. Víctor Manzano y Mejorada (Atribuido). Óleo sobre lienzo. 90x74cm. Ca. 1860. Museo del Prado. Madrid

En la página que le dedica el Museo del Prado, puede leerse:

> "Su imagen relajada y serena aparece representada de tres cuartos y, contrariamente a las fórmulas más convencionales, no mira de frente al espectador, sino que dirige sus ojos hacia el lado derecho. Viste levita oscura, camisa blanca, corbatín y chaleco también oscuro adornado con una cadena relojera de oro, siguiendo la moda masculina burguesa del siglo XIX."

Pienso que dirige sus ojos al lado derecho, en una pose de estudio fotográfico, que luego se traslada al cuadro. El fondo, neutro, podría ser el mismo del telón de fondo en el que la luz se refleja tenuemente, destacando la figura del modelo. A lo largo del año 1864, Manzano siguió cumplimentando encargos, e interviniendo en diversos eventos.

El 30 de agosto de 1864 acudió con varios amigos pintores, al Palacio de La Granja de San Ildefonso, a entrevistarse con la reina Isabel II, puesto que el local asignado para celebrar la Exposición Nacional de1864 no les parecía el más adecuado. La delegación estaba encabezada por el pintor Pablo Gonzalvo:

> "El martes de la presente semana recibió su majestad la Reina en su palacio de San Ildefonso a la comisión de artistas españoles compuesta de los Sres. D. Pablo de Gozalvo. D. Víctor Manzano, D. Isidoro Lozano, D. Dionisio Fierros, y D. José Bellver, quienes espusieron (*sic*) a S.M los inconvenientes que ofrece el que se celebre la próxima esposición de pinturas en el edificio provisional que se proyecta construir en el sitio que ocupaba la antigua escuela de veterinaria, y suplicaron se les cediese la Sala italiana del Museo de pinturas para celebrar en ella la esposición".[436]

Pese a las buenas intenciones de la Reina y el Ministro de Fomento, la Exposición se celebró en una carpa construida para tal fin y situada en el solar de las Monjas Vallecas, en la

[436] *La Época.* Nº5.062.3 de septiembre de 1864. p. 3.

calle Alcalá. Fue inaugurada por la Reina Isabel II y el consorte Francisco de Asís el 13 de diciembre, y clausurada el 13 de enero de 1865.

Víctor Manzano se presentó a la Exposición con cinco obras, *Cisneros y los Grandes*, *Anacreóntica (estudio*), *La confesión*, *Retrato*, y, *Don Quijote*.

*Cisneros y los Grandes*, cuadro histórico, en el que había puesto mucha ilusión y fue objeto de todo tipo de críticas, obtuvo una segunda medalla. El cuadro representa al Cardenal Cisneros mostrando a los Grandes del reino los poderes por los cuales gobernaba. Pedro Antonio de Alarcón hizo una dura crítica de la obra, diciendo cosas, como:

> "Resulta un grupo amanerado de gentes que se dirigen al término de la acción", "El cuadro está pobremente concebido", "La figura de Cisneros es enérgica, pero sin grandeza", "Por lo demás el dibujo es débil en estremo (*sic*), y el color desigual, a veces verdadero y armónico, y a veces ingrato y desentonado".

Termina el párrafo diciendo: "El señor Manzano tiene dadas pruebas de que sabe hacer algo mucho mejor que su último cuadro: esperamos que en otra Esposición (*sic*) volverá por su decadente nombre"[437].Mejores críticas recibió *La confesión*, un pequeño cuadro de costumbres que agradó por su realismo y vivacidad. El cuadro del "Confesonario "del señor Manzano está pintado con gracia, y a trozos con verdad y viveza"[438].

La escena representa la confesión de una joven, mientras, una mujer anciana, aguarda en un banco su turno para dicho sacramento. Es un cuadro agradable y vivo, con un buen estudio de caracteres.

En 1864 entró a formar parte con sus compañeros grabadores, Carlos de Haes, Suárez Llanos y, Jiménez, de la Sociedad de Aguafortistas de París, dirigida por Cadart. Sería Mr. Landría el encargado de llevar a la capital francesa un álbum con los trabajos de los artistas españoles.

> "Los conocidos pintores Haes, Manzano, Llanos y Jiménez han entrado a tomar parte de la sociedad de Aguafuertistas establecida en París y dirigida por el Sr. Cadart. El Sr. Haes ha terminado ya un dibujo que se publicará en breve, puesto que debe llevárselo Mr. Landría que saldrá para París el 27 del corriente"[439].

Colaboró además con sus grabados en algunos números de *El Arte en España*. También siguió cultivando su faceta como retratista. Uno de sus mejores retratos es el del político y escritor *Ramón de Mesonero Romanos*, que se conserva en el Museo de Historia de Madrid. No está datado, pero pensamos que pudo ser realizado entre 1860 y 1865, fecha del fallecimiento de Manzano. Presumiblemente tomó como modelo unas *cartes de visite* realizadas en el estudio madrileño de Jean Laurent[440].

La actitud del modelo es la misma, solo varían algunos detalles, la levita abotonada, y un libro que sostiene su mano izquierda que, apoyada en el brazo del sillón, sostiene un libro.

Cambia también algo su fisonomía, que, con una expresión casi igual, aparece más rejuvenecida. También cambia el mobiliario, el sillón en el que se sienta el escritor es similar a los que tenía en su propio estudio, y quizás también la escribanía.

---

[437] Alarcón, P.A. de *El Museo Universal*. Año IX. Nº4. 22 de enero de 1865. Madrid. p. 2.
[438] *Ibidem*. Año IX. Nº 6. 5 de febrero de 1865. Madrid. p. 2.
[439] *La Correspondencia de España*. Año XVII. Nº 2413. 23 de Diciembre de 1864. p. 2.
[440] Enel *Catálogo del Museo Municipal de Madrid*, ambas fotografías figuran datadas entre 1864 y 1870, pero eso no sería factible, puesto que, si fueron tomadas como modelo por Manzano para su cuadro, y este falleció a finales de 1865, tienen que ser anteriores a esa fecha.

Láms. 294 y 295: *Ramón de Mesonero Romanos*. Jean Laurent. Fotografías a la albúmina. *Cartes de visite*. 9,2x5,5cm. Madrid. 1860-1865. Museo Municipal de Madrid.

Lám. 296: *Retrato de Ramón de Mesonero Romanos*. Víctor Manzano. Óleo sobre lienzo. 132x100 cm. Ca 1864-1865. Museo de Historia de Madrid.

Lam. 297: *Ramón de Mesonero Romanos*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 9,2x5,5cm. Madrid. 1860-1865. Museo Municipal de Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los pintores del siglo XIX, que se basan en la fotografía para hacer fundamentalmente paisajes o retratos, en el caso de estos últimos, aunque trabajen sobre esa base, no tiene por qué ser exactamente igual, porque, al ser la cámara más implacable y realista, el pintor, en la mayoría de los casos, le da un aspecto más favorecedor al modelo, y, a menudo, añade al escenario otros accesorios, o un fondo de paisaje.

Para la Exposición de 1867 tenía el proyecto de pintar un gran cuadro de historia, que le hiciese ganar una primera medalla. El tema escogido era el momento en que *Felipe II le confiere a Don Juan de Austria el mando de la Escuadra española*. Para ello hizo varios bocetos y dibujos. El cuadro estaba apenas esbozado, cuando cayó víctima del cólera que asoló Madrid, falleciendo en dicha ciudad el 11 de octubre de 1865. Dejó una gran consternación en el ambiente artístico, donde tenía numerosos amigos:

> "¿Supiste la muerte de Manzano?, fue pocos días después de los tres feroces que hemos tenido. En esos tres días han muerto cerca de 4.000 personas! Ahora ya se habla poco, aunque el miedo no ha cesado del todo, y realmente creo que la epidemia puede darse por terminada"[441].

## II.4 Otros pintores relacionados con el círculo de Federico de Madrazo

Hay algunos pintores que están relacionados con el Círculo de Federico de Madrazo, aunque con una trayectoria independiente, es el caso del belga Carlos de Haes.

**Carlos de Haes** nació en Bruselas el 27 de Enero de 1826, y murió en Madrid el 17 de junio de 1898. Fue el mayor de siete hermanos. Sus padres, el banquero Arnoldus Cornelius de Haes, y su madre, Theresia Johanna Carolina Nerinckx no estaban relacionados con el arte. La ruina económica hizo que en 1835 se trasladasen a Málaga, donde el padre regentó un comercio de textiles[442]. Con el tiempo sería alumno del pintor academicista canario, Luis de la Cruz. Pintor formado en el Neoclasicismo, de línea clara y segura, transmitió esos conocimientos a sus alumnos, y, en el caso de Haes, se muestra a lo largo de su vida, en su faceta de grabador. Eso, y la minuciosidad y el cuidado del detalle serán constantes en su obra.

En 1850 viajó a Bélgica, donde permanecería cinco años, y estudiaría a los maestros belgas.

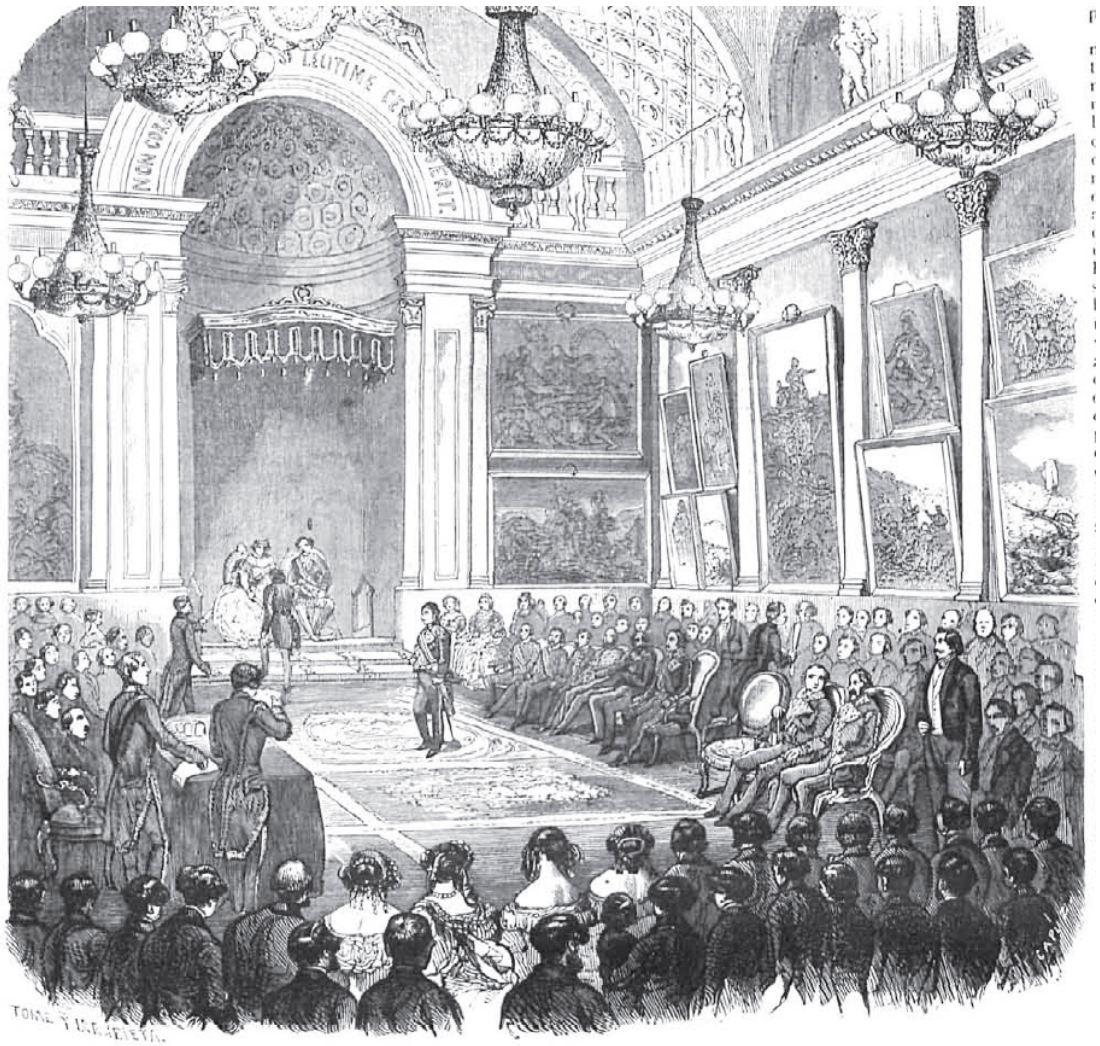
> "En Bruselas recibe las enseñanzas del paisajista Joseph Quinaux (1822-1895), -formado, junto con los también grandes paisajistas Kindermans y Roffiaen en la Academia de Namur, bajo la dirección de Ferdinand Marinus- y al decir de Beruete, "… paisajista de gran habilidad técnica que le inculcó su maestría en el dibujo, base de enseñanza de todas las artes plásticas…"[443]

También estaría bajo la influencia de Théodore Fourmois, verdadero referente en la pintura belga del siglo XIX. El naturalismo, el acercamiento a la realidad, al paisaje, su comprensión y estudio, es el principio por el que se rigen. Es conocida desde siempre la tradición paisajística en los Países Bajos, aunque quizás, su enfoque más tradicional y poético difiere de la "moderna" concepción del paisaje en Francia, donde, por ejemplo, *L'École de Barbizón",* tiene una línea más realista.

[441] Madrazo, F. de Carta a Raimundo. 20 de octubre de 1865. Nº 277…*Op. cit.* p. 638.
[442] Gutiérrez Márquez, A. *Carlos de Haes en el Museo del Prado (1826-1893)*. Catálogo exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado. 2002.
[443] *Ibidem*. p. 16.

A finales de 1855 regresó a España, aquí, sus paisajes modernos e innovadores serían un soplo de aire fresco, puesto que este género todavía vivía supeditado a la tradición velazqueña y al paisajismo romántico y literario de Jenaro Pérez Villaamil.

Haes participó en la Exposición Nacional de 1856 celebrada en el madrileño convento de la Trinidad e inaugurada el 20 de mayo, sus paisajes causaron sensación, aunque por lo novedoso, suscitó también alguna opinión desfavorable provocada por la envidia. Lo presentaron como alumno de D. Luis Cruz en Málaga, de Mr. J. Quinaix en Bruselas, y de varias Academias de Francia, Bélgica, Alemania. Expuso las siguientes obras: Paisaje: *El cerro Coronado por la tarde*, *Vista tomada en los brezales de Hasselt (Bélgica), Vista tomada en el bosque de Beaufort (Prusia)*[444]. Ganó una tercera medalla en la categoría de paisaje y, lo que es más importante, el reconocimiento a su obra.



SOLEMNE DISTRIBUCION DE PREMIOS A LOS ARTISTAS EL DIA 31 DE DICIEMBRE DE 1856.

Lám. 298: *Solemne distribución de premios a los artistas el día 31 de diciembre de 1856*. Grabado en madera de Vicente Urrabieta sobre dibujo de Joaquín Tomé. *El Museo Universal*. Año I. Nº4. Madrid. 15 de enero de 1857. p. 8.

[444] *Catálogo de las obras de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado y Litografía presentadas en la Exposición Nacional de Bellas Artes* verificada en las Galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856. Madrid: En la Imprenta Nacional.1856. p. 16.

Reproduzco un grabado de Vicente Urrabieta sobre dibujo de Joaquín Tomé, publicado en *El Museo Universal* el 15 de enero de 1857, que recoge la entrega de los galardones por los monarcas a los artistas premiados el 31 de diciembre de 1856.

La extraordinaria calidad y realismo de los paisajes de Haes, representando fielmente la naturaleza, que destilan "verdad", cualidad muy apreciada en el siglo XIX, hizo que se le abriesen muchas puertas.

En el verano de 1856 fue invitado por su amigo, el escritor y político Juan Federico Muntadas a pasar una temporada en el parque del Monasterio de Piedra, en Zaragoza, propiedad que había heredado de su padre. Fascinado por la belleza del paisaje, Haes hizo bocetos, que más tarde se convertirían en magníficos cuadros. Volvería al Monasterio de Piedra en varias ocasiones más. Este lugar que pertenecía a la familia Muntadas desde 1840 fue rehabilitado entonces por Juan Federico, "Lo cierto es que el acontecimiento que precipitó la afluencia de visitantes fue la apertura de la gruta de la Cola de Caballo. Un sublime espectáculo de la naturaleza que había permanecido oculto e inaccesible hasta abril de 1860"[445].

Lám. 299: *Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra (Aragón).* Carlos de Haes. Óleo sobre lienzo. 81,8x 112,8cm.1856. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

El primer fotógrafo que dejó su firma en el *Album* del Monasterio fue Pedro Martínez de Hebert, en 1861, como dice Hernández Latas:

> "No quiere decir que otros fotógrafos no hubieran podido visitar el monasterio previamente a la inauguración de la *Gran Gruta*, y a la apertura de los álbumes de visitas por parte de Juan Federico Muntadas, es decir, durante la década de 1850"[446].

[445] Hernández Latas, J. A. *El Monasterio de Piedra y los orígenes del paisaje en España. Arte del siglo XIX.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico. CSIC. 2013.pp. 81-119.
[446] *Ibidem.* p. 89.

Pero no existen indicios que demuestren visitas de fotógrafos antes de esa fecha. Jean Laurent et Minier visitó en varias ocasiones el Monasterio. En el verano de 1861 hizo una primera visita, quizás de reconocimiento. En 1862 tomó una serie de vistas estereoscópicas que publicó en 1863. En 1877 volvió, y realizó otra serie de fotografías. Mariano Júdez y Ortiz realizó por lo menos tres visitas entre 1866 y 1871, durante las cuales realizó varias fotografías y vistas estereoscópicas. Entre 1864 y 1868 coincidió con Carlos de Haes y le hizo algún retrato en su estudio de Zaragoza, conservado en la colección de los herederos del pintor. Publico una fotografía que aparece en el artículo citado de José Antonio Hernández Latas.

Esta amistad entre Juan Federico Muntadas y Carlos de Haes, que se prolongó en el tiempo, potenciando las visitas que el pintor realizó al Monasterio de Piedra, fructificó en la realización de varios cuadros que el artista presentó a las Exposiciones Nacionales.

No hay que descartar que el mismo Haes tuviese una cámara para sacar fotografías que después utilizaría para la realización de sus obras. Podemos pensarlo por los encuadres de las obras y la profundidad de las composiciones en las que parece captarse el aire entre los planos. Aunque no puede asegurarse nada a este respecto, la tradición de pintar con espejos y cámara oscura en los Países Bajos, así como la novedad en la realización de sus paisajes, tan llenos de "verdad", así lo hacen pensar. En algunos casos, el pequeño tamaño de sus cuadros (18x24cm aproximadamente), tan similar al tamaño de las placas, parece significativo.

Lám. 300: *El pintor Carlos de Haes*. Mariano Júdez y Ortiz. Fotografía a la albúmina. 1864-1868. Colección Pieter de Haes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1857 Haesse presentó al concurso-oposición para optar a la Cátedra de Paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que había quedado libre tras la muerte de Francisco Ferrant. Seis fueron los artistas presentados, pero la obtuvo él con el beneplácito casi unánime. Su cuadro, *Paisaje de la ribera del Manzanares*, impactó por su realismo:

> "Los pintores han andado muy entretenidos este mes. Anunciada la oposición para la plaza de profesor de paisaje en la real Academia de San Fernando, se presentaron seis a tomar parte en ella, quedando la victoria por Don. Carlos Haes, artista casi desconocido en Madrid hasta la exposición de 1856, en que sus cuadros le dieron general y merecida nombradía. La vista del pintoresco lago de la Casa de Campo, asunto que se dio a todos los opositores para que en él demostrasen su habilidad, ha prestado al señor Haes ocasión de conquistar, además de un legítimo triunfo, los aplausos de toda la prensa. Y en efecto, su cuadro, más que un lienzo con colores es una ventana por donde se ve el campo. Tanta verdad hay en aquellos árboles, y aquellas aguas, y aquel cielo"[447].

En un artículo publicado en el *Diario de Palma*[448]*,* y firmado por Agustín Bonnat en la *Gaceta de Madrid*, el autor elogia al artista, reseñando la superioridad de su obra con respecto a la de los otros opositores, y subrayando lo acertada que estuvo la Academia al adjudicarle la Cátedra de Paisaje, a pesar de que el escritor es un crítico incisivo, y no considera muy acertado este género, como reseñó en otros artículos[449].

Sin embargo, entre otras cosas, dice: "El Sr. Haes hace algo más que pintar; es porque en sus obras tiende á que se olvide la paleta y á que el espectador no vea en la obra más que la reproducción fiel de lo que el alma ha visto y sentido delante de la naturaleza…"

Para él Haes trasciende y pone sentimiento y poesía en su obra, mediante el dibujo y los colores, contrariamente a la opinión de algún compañero pintor, dice, que ve en él*: "La reproducción del espejo negro"*. El *espejo negro*, o *espejo de Claude*, utilizado por los pintores de paisajes, y dibujantes del S. XVIII y principios del XIX, consiste en un pequeño espejo convexo, que tiene la superficie tintada. Se guardaba en una pequeña caja. El pintor, de espaldas al paisaje, lo ponía delante, reflejándose el entorno, y así copiaba este.

En los Países Bajos los pintores usaban lentes y espejos desde el Renacimiento, para realizar sus cuadros. En los siglos XVII, XVIII y XIX, se utilizaban espejos, la cámara lúcida, y la cámara oscura. Esta idea, por lo tanto, tiene fundamento.

Aunque la "verdad" en las representaciones, es la cualidad más valorada en la pintura de los dos primeros tercios del S. XIX, Agustín Bonnat, señala muy claramente que la pintura de Haes no representa asépticamente la naturaleza, como lo hace un medio mecánico, *el espejo negro*, si no que en cuadros hay poesía, captando la verdad de la naturaleza con los ojos del artista. En esta época está ya establecida la amistad del pintor con los Madrazo, que le introducen en los ambientes artísticos y culturales de Madrid.

En 1858 se presentó de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde ganó una primera medalla por su cuadro, *Una vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra (Aragón)* realizado en 1856 lo que consolidó aún más su prestigio.

En 1860 fue elegido Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leyendo el 28 de febrero su discurso de entrada y haciendo una magnífica disertación sobre el género paisajístico. Le dio la réplica Federico de Madrazo. En este discurso Haes habló de la

[447] *El Correo de Ultramar*. T.X. Año 16. Nº 247. Marzo de 1857. p. 2.
[448]Bonnat, A. "Bellas Artes. La Cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando". *Diario de Palma*, nº1. 2 de septiembre de 1857. p. 2.
[449]Bonnat, A. "Los artistas. El pintor español en el S.XIX". *Semanario Pintoresco Español.* Nº 37. 11 de septiembre de 1853. pp.291-292. "Hay tan poca trascendencia en un paisaje, que solo sirve para fondo de las composiciones".

belleza y de la tradición que tiene en la pintura el género de *paisaje*, sobre todo en el centro y el sur de Europa, no así en España. También comentó la necesidad de cultivar en este género, en el cual debe haber *verdad*, pero también *sentimiento*, y en el que el artista debe poner su particular interpretación de la realidad, pues sino sería una visión aséptica y fría, como la del *daguerrotipo.*

> "No se deduzca de lo expuesto que participo de la opinión, comúnmente adoptada, según la cual el fin del artista es la imitación pura y simple. Con este modo de ver, absoluta negación de todo espiritualismo artístico, la máquina de Daguerre haría excelente oficio de pintor"[450].

Federico de Madrazo, en la réplica también hizo referencia al *daguerrotipo*: "Pero ¿basta la mera facultad de reproducir fielmente la naturaleza, para hacer sentir estas emociones? El Sr. Haes lo ha dicho: si eso bastara el daguerreotipo quedaría elevado al rango del artista"[451].

Los cuadros de Haes gustaban tanto y, despuntaban con respecto a los de sus contemporáneos porque tenían verdad y sentimiento. Él fue el creador del paisaje moderno español, dejando una auténtica escuela de pintura y grabado, que permanecerá hasta el primer cuarto del siglo XX.

Ese mismo año de 1860, en octubre, se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes con cuatro obras: *Un país-Un recuerdo de Andalucía, costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos*; *Otro país (Bélgica)*; *Vista en la Real Casa de Campo*; *Saint-Laurent-du-Pont, frontera de Saboya. Efecto de niebla.* Por el primero fue galardonado con una primera medalla.

Lám. 301: *Un país. Recuerdos de Andalucía. Costa del Mediterráneo junto a Torremolinos.* Carlos de Haes. Óleo sobre lienzo. 114x165cm. 1860. Museo del Prado. Madrid.

[450] *Discurso de D. Carlos de Haes leído en junta pública de 26 de febrero de 1860. De la pintura de paisaje antigua y moderna.* http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/Haes_Carlos%20de-1872.pdf. p. 294.
[451] *Ibidem.* p. 300.

El paisaje es el auténtico protagonista, y las figuras inmersas en él están integradas y absorbidas por el mismo. El realismo y el detallismo de cada elemento está matizado por una luz suave, que le da un cierto tinte nostálgico, a pesar del fuerte punto lumínico del fondo, que será una constante en su obra.

A pesar de los éxitos obtenidos, tuvo también detractores, y aunque la mayor parte de la crítica reconoció la alta calidad de sus obras, a menudo las tacharon de amaneradas.

> "Cuida más el Sr. Haes de los efectos que, de la verdad, y sus paisajes se parecen todos como dos gotas de agua, aunque representen países completamente diferentes, y hé aquí porque muchos le encuentran frío, monótono, amanerado en fin, que este es en verdad su gran pecado, indigno de perdón en artistas que poseen las dotes que el Sr. Haes"[452].

En estos años simultaneó las enseñanzas en la Academia de San Fernando, con su taller, las salidas al campo para tomar apuntes, que luego en su estudio transformaría en cuadros, y la relación con el ambiente artístico madrileño. También hizo algunos viajes. Estuvo en París, donde participó en la Exposición que abrió sus puertas en los Campos Elíseos el 1 de mayo de 1861, junto con los españoles, Ferrán, Manzano, Ferrándiz, Ruipérez y Maureta. Es uno de los personajes que aparecen en la foto *Pintores españoles en París*, tomada en Junio de 1861 en el estudio parisino de Pierre Petit. Allí se quedaría hasta julio de ese mismo año, en que emprendió un corto viaje a Bélgica con Suárez Llanos y Dionisio Fierros, del que regresó a España a principios de agosto de ese mismo año, no se sabe si solo o con sus compañeros de viaje[453].

Con los Madrazo tuvo siempre oficialmente una buena relación, aunque Federico lo tachó de falso en una carta a su hijo Raimundo[454] fechada el 28 de julio de 1863: "Cuidado con Haes, porque es bastante falso y más que bastante". He podido constatar que, de alguna manera, su espíritu independiente y cosmopolita no estaba en muchas ocasiones de acuerdo con el liderazgo que ejercían los Madrazo.

Sabida es su buena relación con el escritor y periodista Manuel del Palacio, el escritor y crítico de arte Gustavo Adolfo Bécquer, su hermano el pintor Valeriano Bécquer, y los pintores, Manuel Castellano, Casado del Alisal, Suárez Llanos, Víctor Manzano y Dionisio Fierros que, a pesar de pertenecer al grupo artístico de los Madrazo, constituían de alguna manera el sector crítico del mismo.

La popularidad de Haes se refleja en la comercialización de su imagen por el fotógrafo Rafael Castro Ordóñez, en enero de 1862, como más tarde lo haría Jean Laurent:

> "R. CASTRO Y ORDÓÑEZ
>
> *Fotógrafo. Preciados,6.*
>
> GALERÍA DE CONTEMPORÁNEOS
>
> Colección de retratos fotográficos, acompañados de apuntes biográficos de los principales escritores, artistas y otros cuyo nombre alcance en nuestros días merecida y general fama.
>
> Impresión de caracteres nuevos, papel marquilla y tamaño igual al del prospecto.

[452] Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de artistas españoles del S.XIX... Op. cit*. p. 330.
[453] "El Sr. Haes, distinguido paisajista español, ha llegado a Málaga, en cuya población permanecerá algunos días". *La Correspondencia de España.* Año XIV. Nº 1046. Madrid. 6 de agosto de 1861. p. 1.
[454] Madrazo, F. de "Carta nº 265 a su hijo Raimundo" ... *Op. cit*. p. 620.

> En prensa o próximos a su publicación se hallan los apuntes biográficos de D.J.E. Hartzembusch, D.E. Castelar, D. Carlos de Haes, D. Hilarión Eslava, D. Ponciano Ponzano, D. José Vallejo, D. Pedro Madrazo, D. Federico Madrazo, D. Julián Romea, D. Cayetano Rosell y otros.
>
> Cada retrato con su testo correspondiente costará en Madrid 6rs.
>
> Aparecerá uno semanal por lo menos.
>
> Al fin de la colección, así como en las cubiertas, daremos una lista de los suscritores que nos hayan favorecido"[455].

El proyecto se inició con la entrega delas fotografías de Harztembusch, Ponciano y Haes, según *La Correspondencia de España* del 7 de febrero. Iban acompañadas de una pequeña biografía de cada personaje, y su autógrafo. Federico de Madrazo fue a sacar su fotografía al estudio de Ordóñez el 13 de abril, según escribió en su agenda[456], pero esta no se conoce. Posiblemente esta *Galería* no fue concluida, porque Rafael Castro fue designado en junio de ese mismo año para participar en la *Comisión Científica del Pacífico*, en calidad de fotógrafo y desde ese momento tomó parte activa en los preparativos.

En 1862 Carlos de Haes se presentó de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes, siendo dicha exposición una de las más alabadas, y comentadas en la historia de las Exposiciones Nacionales. Abrió sus puertas el 10 de octubre, pero, aunque la duración normal era de un mes, debido al interés despertado, se prolongó hasta el 30 de noviembre. En esta exposición, llena de polémica, Carlos de Haes tuvo un doble papel, de concursante, y jurado. La polémica vino dada por el rechazo de algunos cuadros por parte del jurado, y dudas del público y la prensa, sobre la imparcialidad del mismo.

Carlos de Haes presentó a este certamen los siguientes cuadros: *Vista del Lozoya*, *La Granja*, *Elche*, y *Piedra de Aragón*. Por *Vista del Lozoya* fue galardonado con el primer premio de paisaje, y propuesto para la encomienda de Carlos III, que le sería otorgada, así como la Gran Cruz de Isabel La Católica. Los periódicos publicaron críticas de diversa índole. Las más moderadas y analíticas fueron las de *El Contemporáneo* que, aunque, no sin cierta dosis de humor, trata con seriedad y rigor las principales obras premiadas[457].

Manuel del Palacio, amigo de Bécquer, en su *Función de desagravios*, publicada con ocasión de esta exposición, y citada varias veces a lo largo de este trabajo, escribió una quintilla dedicada a Carlos de Haes, que dice así[458].

> "Y por eso en mi presencia
> dijo de ti un andaluz
> esto que huele a sentencia:
> Quien así copia la luz
> la tiene en su inteligencia".

[455] *El Contemporáneo*. Año III. Nº318. Madrid. 5 de enero de 1862.p. 4.
[456] RAFAEL CASTRO ORDOÑEZ(I)FOTÓGRAFO.http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2017/05/rafael-castro-ordonez.html [Consultado el 30 de junio de 2021]
[457] Gamallo Fierros, D. *Bécquer. Páginas abandonadas*. Madrid: Ed Valera 1948. pp. 215-220.
[458] Palacio, M. del. *Función de desagravios…Op cit.* p.*23.*

El fotógrafo Laurent, sacó algunas fotos de las obras expuestas, y las comercializó y sacaría más, posteriormente, así como una orla de los artistas premiados, que comercializó en 1863[459].

> "Del cuadro de *Los naufragios de Gibraltar*, del Sr. Sanz, y de las estatuas de *La Tragedia* y *San Sebastián* de los Srs. Vallmitjano, que tanto llaman la atención pública, se han sacado bellas copias fotográficas, cuyos ejemplares hemos visto en el conocido establecimiento del señor Laurent".

En los años siguientes Haes simultaneó sus excursiones para pintar con su labor como docente, en la Real Academia de Bellas Artes, y en la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid. Comenzó a desarrollar su actividad como grabador - que cultivaría hasta su muerte- dejando tantos discípulos en el campo del grabado al aguafuerte, como en el de la pintura y participando en publicaciones, como *El Arte en España*.

Estos años, de la década de 1860, fueron especialmente fructíferos para él. En 1863 participó en la exposición de Bruselas, donde obtuvo un éxito rotundo.

En 1864 participó en la Exposición Internacional Franco-Española de Bayona, donde fue premiado con medalla de oro, junto con Víctor Manzano[460], también fue premiado con medalla de oro en la Exposición celebrada en Metz. En la Exposición Nacional de 1864, teniendo reciente todavía los sinsabores de la pasada exposición de 1862, y no contento con algunos miembros designados para ser jurado de la misma, reunió a una serie de amigos, artistas e intelectuales, en su casa, para cambiar a algunos miembros por otros que le parecían más adecuados:

> " Posteriormente los Sres. Llanos, Manzano, Gonzalvo, Dioscoro, y otros distinguidos artistas, se han reunido en casa del famoso paisajista Sr. D. Carlos de Haes para formar otro jurado, y han elegido las mismas personas antes mencionadas, menos tres que no sabemos quiénes sean, á los que han sustituido con los Sres. D. Gregorio Cruzada Villamil, D. Manuel Cañete y el distinguido aficionado Sr. Mélida, quedando todos los que allí se reunieron, en poner cada uno por su parte cuanto pueda contribuir á generalizar esta candidatura"[461].

Al final ninguno de los propuestos por ellos, fue tenido en cuenta para formar parte de dicho jurado. Quizás eso influyó en que Haes no presentase ninguna obra a este certamen, aunque sí concurrirían varios alumnos suyos, Giménez, Martín Rico, Serafín Avendaño, o Muñoz Degrain. Cruzada Villamil, tras el seudónimo del Difunto Pintor Orbaneja, dice de ellos: "Los discípulos del Sr. Haes, que se presentan con bastantes esperanzas, y en particular el Sr. Giménez, que positivamente será un buen paisajista, deben evitar con cuidado el abdicar la originalidad que puedan un día tener, por imitar demasiado al maestro"[462].

En diciembre de ese mismo año, junto con Manzano, Llanos y Jiménez, entró a formar parte de la Sociedad de Aguafortistas establecida en París, para la que mandó obras[463]. Entre 1860 y 1866 se fecha un magnífico retrato suyo al aguafuerte, realizado por su amigo y discípulo Ignacio Suárez Llanos, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

[459] *La Discusión*, Año VII. Nº2009.25 de octubre de 1862. p.3.
[460] *Diario de Córdoba*. Año XV. Nº4256. Córdoba. 7 de octubre de 1864. p.2.
[461] *La Crónica de Gerona*. Año I. Nº20. Gerona. 18 de mayo 1864. p. 2.
[462] *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, que hace el difunto pintor Orbaneja*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano. 1865. pp.57-58.
[463] *La Correspondencia de España*. Año XVII. Nº2413. 23 de diciembre de 1864. p. 2.

Lám. 302: *Carlos de Haes*. Ignacio Suárez Llanos. Grabado al aguafuerte. 31,5x22,5cm (papel), 11,2x9,2cm (huella). Ca. 1860-1866. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Lám. 303: *Carlos de Haes*. Fotografía a la albúmina. ¿José Martínez Sánchez? 27,7x20,4 cm. Ca 1857. Colección Castellano. BNE.

En él puede verse la maestría de Suárez Llanos, tanto en el dibujo, como en el trabajo de aguafuerte. A pesar del pequeño tamaño de la plancha, Suárez, reproduce a la perfección los detalles y el atuendo del artista, con una gran firmeza de buril, y menudos trazos. Incluso, la claridad que se representa tras la cabeza del artista, típica también en muchos de los retratos al óleo de la época, nos recuerda el fondo de la fotografía. El autor de la fotografía es desconocido, está fechada en 1857. Pienso que puede haber sido realizada por José Martínez Sánchez, comparando con otras contemporáneas. Suelen ser fotos de tres cuartos, enfatizando mucho al modelo, y con la cabeza en ligero escorzo. Recuerdan mucho a las del francés Paul Nadar, por la captación psicológica del modelo, y la desnudez de elementos decorativos.

Durante estos años, en las vacaciones, hizo varios viajes, visitó la comarca del Delfinado francés y varios puntos de la geografía española, como la Mancha, o la costa de Vizcaya, haciendo dibujos y cuadros del natural. Aunque a veces esos cuadros-generalmente de pequeño formato- eran elaborados, según sus biógrafos, más tarde en su estudio madrileño[464].

No presentó obra a la Exposición Nacional de 1866, como en la precedente de 1864, concurrieron sin embargo varios de sus discípulos:

> "Los dos paisajes de Carbou (71,72) y los dos de Araujo (22, 23) podrían llevar una misma firma sin que nadie lo extrañara: cuando más, se diría que en alguno de ellos estuvo menos feliz el autor. Los discípulos de Haes se pasan la vida tratando de imitar al maestro, mientras el maestro solo trata de imitar a la naturaleza"[465].

[464] Gutiérrez Márquez, A. *Carlos de Haes en el Museo del Prado ... Op. cit.* p.24.
[465] *Gil Blas*-periódico político-satírico. Época segunda. Año IV. Nº43. 28 de febrero de 1867. p. 2.

De 1867 es el retrato al óleo que le hizo Federico de Madrazo, y que se conserva en el Museo del Prado.

Lám. 304: *El pintor Carlos de Haes*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 53x43,5 cm.1867. Museo del Prado. Creative Commons Wikipedia.

Lám. 305: *Pintor Carlos de Haes*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. 35,5x25,5cm. Colección Juan Naranjo.

En el ángulo inferior izquierdo lleva una dedicatoria: *"A su amigo C. de Haes - F de MºM-A-M-19-M"*.

En el catálogo de la exposición *La España de Laurent (1856-1866)*. Un paseo fotográfico por la Historia, celebrada en Madrid, -en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de diciembre de 2018, a marzo de 2019-, en la página 322, se publica una fotografía tomada por Jean Laurent, que muy probablemente ha servido de base para realizar el cuadro, dato que figura en dicha exposición[466]. Sin embargo, posiblemente esa fotografía haya sido tomada antes, porque aparece con el mismo aspecto y atuendo que en una que se conserva en los fondos del Museo de Madrid. Esta está catalogada como de 1863, o incluso anterior, pues aparece en los catálogos que publica Laurent por esta época.

[466] Jiménez Díaz, P. Muñoz Sánchez, O., y Teixidor Cadenas, C. *La España de Laurent (1856-1886)*. Un paseo fotográfico por la Historia. Catálogo de Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.2018. p. 322.

Lám. 306: *Carlos de Haes*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 9,2x5,5cm. 1863(anterior). Museo de Historia de Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 307: *Pintor Carlos de Haes*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina.35,5x25,5cm. Colección Juan Naranjo.

Obviamente, en el retrato se le da al modelo mayor prestancia y una expresión soñadora, como debería, según los cánones de la época, tener un artista. Su chaqueta castaño claro hace que el contraste con el fondo verdoso no sea muy acusado. La luz dorada que matiza las facciones les da un carácter elegante, y, la mirada del modelo, perdida en un punto lejano fuera del cuadro recuerda a otros retratos realizados por Federico, aunque en este caso el modelo, cercano, permite un enfoque más realista.

En 1871, viajó a diversos lugares -además de a Málaga, para ver a su familia-, con algunos de sus discípulos, al norte de España (Vizcaya y Cantabria), los montes aragoneses, y la Sierra del Guadarrama, excusiones que repetiría a menudo. En 1874 fue con sus discípulos a los Picos de Europa, donde realizó dibujos y cuadros que luego presentaría en exposiciones.

En noviembre de 1875 se casó con Isabel Carrasco Montero, en Madrid. Casi un año más tarde, en octubre de 1876, murió Isabel de sobreparto, así como su hija recién nacida, sumiéndolo en una gran melancolía, que haría que se volcase cada vez más en sus viajes y en su trabajo, para llenar este vacío. Ese mismo año se presentó a la exposición nacional, con *El Canal de Pancorbo en los Picos de Europa,* una de sus obras más logradas. No logró sin embargo ningún galardón, a pesar de las excelentes críticas recibidas. El jurado dejó desiertas las medallas de oro y primera clase, pues no consideraba ninguna obra merecedora de las mismas y no consideraba adecuado darle un premio menor. Pese a su gran pérdida familiar, que sin duda se mostraría en su obra, haciéndola menos alegre y más sombría, continuó presentándose a certámenes y exposiciones, y recibiendo galardones y reconocimientos por su trabajo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El 15 de marzo de 1878, se le concedió la cruz de la Orden de Isabel la Católica[467] y en la Exposición de Paris de ese mismo año se le concedió la medalla de oro por su obra *Cercanías de Vriesland en los Países Bajos,* que presentaría también a la exposición nacional de ese mismo año. Es una obra típica de sus últimos años, un paisaje donde predominan los tonos apagados propios del norte y los cielos nubosos, en los que los elementos atmosféricos reciben un tratamiento más intenso. Esta obra volvió a presentarla, con algunos retoques, a la Exposición Nacional de 1884, -con el título de *Paisaje-,* junto con una *Marina. Paisaje* fue adquirido por el Estado para el Museo de Pintura y Escultura, y hoy se encuentra en el Congreso de los Diputados.

Lám. 308: *Cercanías de Vriesland en los Países Bajos*. Carlos de Haes. Óleo sobre lienzo. 109x199cm. Ca 1878. Congreso de los Diputados. Madrid.

La década de los ochenta estuvo para el artista llena de actividad: participó en varios certámenes como jurado, entre otros para adjudicar a los artistas las pensiones para estudiar en Roma, se le concedieron más galardones, como el de Comendador de la Orden de Leopoldo de Bélgica- continuó con su labor docente, y viajó a varios lugares con su discípulo Jaime Morera, que junto con su esposa, fue el gran apoyo y protección de sus últimos años, en los que, aquejado de varias dolencias, apenas pintó. Durante el curso 1894-1895 se retiró de la docencia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Haes falleció en Madrid el 17 de junio de 1898, siendo enterrado en el cementerio de San Justo. Su legado, la ingente obra artística conservada en su taller, fue recopilada por Jaime Morera y expuesta en una sala en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899. También se expuso su retrato, pintado por Federico de Madrazo, enmarcado por una corona de laurel.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[467] *La Correspondencia de España*. Año XXIX.Nº7389. 16 de marzo de 1878. p. 2.

## II.5. Consideraciones finales

Estos pintores tratados anteriormente, todos relacionados con el círculo artístico de Federico de Madrazo, son algunos de los que, pienso, utilizaron la fotografía para sus trabajos pictóricos. Hay muchos más, no biografiados en este trabajo, como Pablo Gonzalvo, Francisco Díaz Carreño (mencionado como Paco Díaz por Federico de Madrazo, en sus memorias), Juan Barroeta y Anguisolea, Germán Hernández Amores, Manuel García Hispaleto, Mariano Belmonte y Vacas, Matías Moreno y González., Vicente Poleró y Toledo, Mariano Pescador Escárate, Eduardo Balaca Canseco, Francisco Tristán y Caamaño, José María Romero y López.

A menudo encontramos cuadros pintados por fotografía, muchos de ellos retratos reales, realizados por pintores no tan célebres, en que los cuadros son prácticamente calcos de las fotografías.

Lám. 309: *Alfonso XII y María Cristina de Habsburgo*. Fernando Debas. Fotografía de Gabinete. 14x10cm. Ca 1882. Colección particular.

El pintor sevillano Francisco Tristán y Camaño, cuya biografía es imprecisa, desconociéndose la fecha de su nacimiento, realizó dos retratos de los soberanos a partir de esta fotografía. Tristán estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y se relacionó con Valeriano Bécquer que le hizo un precioso retrato al óleo en 1859 conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Lám. 310: *Retrato de Alfonso XII*. Francisco Tristán y Camaño. Óleo sobre lienzo. 82,5x62 cm. Ca. 1879-1885. Colección particular.

Lám. 311: *Retrato de María Cristina de Habsburgo*. Francisco Tristán y Camaño. Óleo sobre lienzo. 82,5x62cm. Ca. 1879-

Lám. 312: *Alfonso XII*. Fernando Debas. Fotografía de Gabinete. 14x10cm. Ca 1882. Colección particular.

Lám. 313: *Retrato de Alfonso XII*. Francisco Tristán y Camaño. Óleo sobre lienzo. 82,5x62 cm. Ca. 1879-1885. Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 314: *María Cristina de Habsburgo*. Fernando Debas. Fotografía de Gabinete. 14x10cm. Ca. 1882. Colección particular.

Lám. 315: *Retrato de María Cristina de Habsburgo*. Francisco Tristán y Camaño. Óleo sobre lienzo. 82,5x62cm. Ca. 1879-1885. Colección particular.

Como puede verse, los retratos de Francisco Tristán son muy realistas y reproducen fielmente la fotografía. El dibujo es correcto y firme, el colorido adecuado, y la expresión se ajusta a la mostrada en la fotografía embelleciendo incluso a los modelos. Sin embargo, el tratamiento de la luz, a nuestro juicio, no potencia la plasticidad de la figura, ni crea una sensación atmosférica ni de profundidad, resultando las figuras planas. No obstante, resultan obras atractivas.

Hay también retratos anónimos que, aunque suponemos realizados por artistas de segundo orden, y no tienen la perfección de los de los discípulos de Federico de Madrazo, su estudio resulta interesante. Son retratos reales, pintados teniendo como modelo una fotografía, y en algunos casos tomando como modelos otros realizados por pintores más prestigiosos, como son Carlos Luis de Ribera o Federico de Madrazo. Estos retratos son encargos oficiales para poner en edificios públicos como ayuntamientos, capitanías generales, diputaciones, etc.

En el Ayuntamiento de Lugo, por ejemplo, existen varios retratos de este tipo, realizados posiblemente por un pintor o pintores locales, que presentan ciertas incorrecciones técnicas, representándose los modelos de manera uniforme y plana, pero que desempeñan la función para la que fueron creados: La representación de los personajes reales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 316: *Isabel II, niña*. Anónimo. Óleo sobre lienzo. 1,12x80cm. Ca. 1835. Ayuntamiento de Lugo.

Lám. 317: *Isabel II, niña*. Vicente López Portaña. Óleo sobre lienzo. 156x108cm. 1835. Museo del Prado.

De este retrato de Isabel II niña que se encuentra en el Ayuntamiento de Lugo se desconoce el autor. Es uno de los muchos que se realizaron de la reina al poco tiempo de haber sido nombrada como tal, por su poca edad tomó la regencia su madre M.ª Cristina. Con algunas variantes copia la iconografía creada por el pintor neoclásico Vicente López, que más tarde entre otros inspiraría el cuadro de Carlos Luis de Ribera, y muchos anónimos de diversas ciudades de España y provincias de ultramar.

A pesar del carácter infantil del personaje se la reviste de la seriedad de una persona adulta, y de cierto hieratismo. Se ambienta en el Palacio Real-probablemente en el Salón del Trono- en el lateral una ventana, recurso tradicional en los retratos reales oficiales, amplía el espacio. Los atributos de su reinado, la corona y el cetro, así como su vestido de corte sobre el que se coloca la banda de la orden de María Luisa, el peinado, más propio de una mujer adulta, y la diadema, hacen de este cuadro un auténtico retrato de aparato. A este carácter trascendente contribuyen otros elementos, como el león de bronce y la figura alegórica de *la Monarquía*, que está detrás.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 318: *Retrato de Isabel II.* Anónimo. Óleo sobre lienzo. 95x80 cm. Ca.1848. Ayuntamiento de Lugo.

Lám. 319: *Retrato de Isabel II.* Anónimo. Óleo sobre lienzo. 94x81cm. Ca. 1850. Escuela de Arte Pablo Picasso. La Coruña. Fotografía de la autora

Estos dos retratos de *Isabel II*, de diferente calidad y condición son ejemplo de las copias que se hacen para organismos oficiales. El retrato de la izquierda, muy sencillo, podría ser una copia de alguno de Federico de Madrazo, cuya realización es muy superior. El de la derecha es claramente una copia de los que Federico de Madrazo realiza con esta iconografía para organismos oficiales-Banco de España en Madrid, Embajada de la Santa Sede en Roma, etc.-, y el pintor que la ejecutó, aunque sin igualar la obra original, realiza una obra técnica y artísticamente correcta[468]. Igual sucederá con los monarcas posteriores, *Amadeo de Saboya* y *Alfonso XII*.

El retrato que muestro a continuación, perteneciente al Ayuntamiento de Lugo, que representa al rey *Amadeo de Saboya* con uniforme de capitán general y las correspondientes condecoraciones, el toisón real y la banda y placa de la orden de Carlos III. El retrato en formato de torso representa al rey de frente con la cabeza ligeramente ladeada hacia la derecha, y es, a nuestro juicio, una copia prácticamente exacta de una foto de Jean Laurent datada alrededor de 1871.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[468] Castro Fernández, C. *Pintura y Fotografía en el S. XIX. ... Op. cit.* p. 95.

Lám. 320: *Retrato de Amadeo de Saboya.* Anónimo. Óleo sobre lienzo. 56x46cm. Ca 1871. Ayuntamiento de Lugo.

Lám. 321: *S.M. Amadeo I.* Jean Laurent. *Carte de visite*. 10x6cm. Ca 1871. Museo de Historia. Madrid.

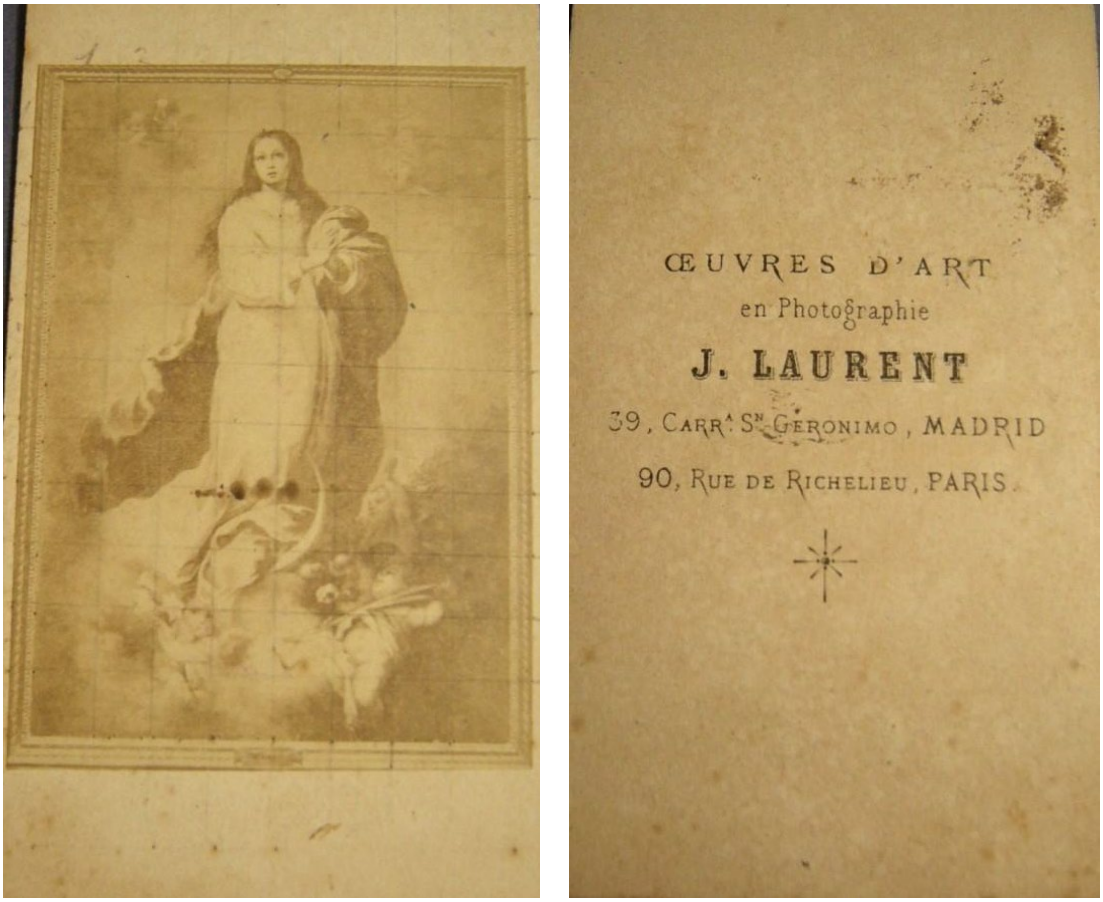
El uso de la fotografía para pintar la continuaremos observando durante el resto de la centuria y gran parte de la siguiente. En la posterior generación de pintores, capitaneada por Raimundo de Madrazo, Mariano Fortuny, Baldomero Galofre, Martín Rico etc., donde la utilización de este recurso técnico, es ya evidente, algunos, abiertamente, se anunciaban como pintores y fotógrafos, como Marcos Baeza Carrillo (1858-1914), Mariano Bordoy, Pedro Martínez de Hebert (1819-22-1891), Federico Guisasola (1830-1882), Higinio Montalvo Sastre ( 1815-?) o Gumersindo Díaz (1841-1891) ,y estaban ligados al círculo artístico de Federico de Madrazo.

El procedimiento que se utilizaba para reproducir un cuadro, exactamente, a escala, era la cuadrícula de una fotografía, técnica muy común entre los estudiantes de pintura, que frecuentemente copiaban en los Museos Nacionales.

La ilustración siguiente es, pienso, una prueba de esto, veremos una fotografía de la *Inmaculada del Escorial* de Murillo, que se encuentra en el Museo del Prado, y que un artista desconocido, cuadriculó, para reproducirla, en otra escala.

La fotografía pertenece a la colección de *Oeuvres D'Art* Jean Laurent, como vemos en la *carte de visite*. En el reverso vemos la dirección: *90, Rue de Richelieu. París*. Este gabinete parisino, fue abierto por el fotógrafo en 1868, o sea, que la fotografía, aunque puede ser anterior, probablemente sea entre esa fecha, y 1872, en que Laurent edita su *Catálogo de Oeuvres D'Art en Photographie. L'Espagne et le Portugal*…Con toda probabilidad fue utilizada por un pintor desconocido, para hacer una copia del cuadro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA




Lám. 322: *Inmaculada del Escorial*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina (anverso y reverso). *Carte de visite*. 9x6cm. Ca. 1868-1870. Fotografía inédita. Colección particular.

En el extremo superior izquierdo podemos ver un 1, marcado a lápiz. La fotografía está cuadriculada perfectamente, y, tanto el anverso, como el reverso, presentan marcas de tinta. La marca del reverso, pudiera ser la huella de un dedo, estas manchas de tinta las encontramos a menudo en las fotografías utilizadas para pintar. En algunos casos, también encontramos orificios en las esquinas, lo que indican que han estado clavadas en algún soporte o caballete, para tenerlas a mano a la hora de realizar el cuadro.

Sin embargo, a pesar de la utilización de la fotografía por parte de algunos artistas, ciertos críticos siguen considerando a esta un arte menor, muy inferior a la pintura, considerando a los que se sirven de ella, desviados de su auténtico camino:

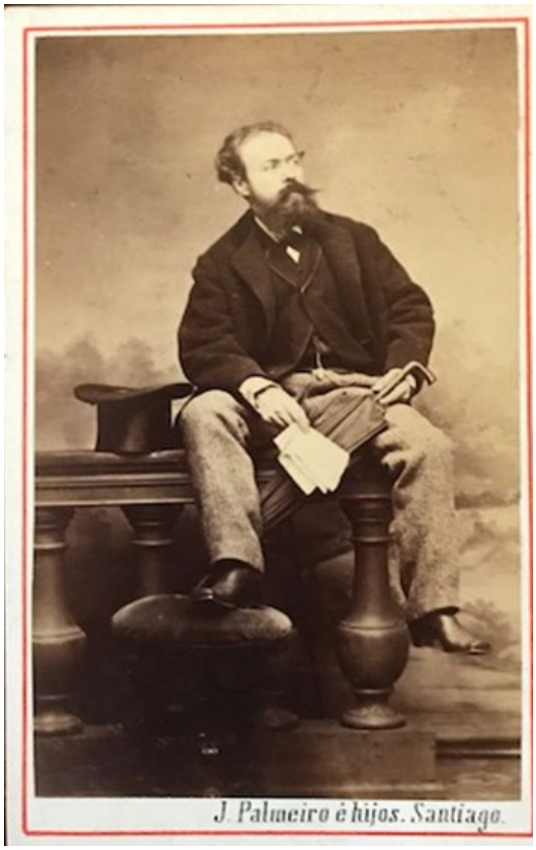
> "No podemos, pues, prometernos de la fotografía ni unidad, ni belleza, ni perfección, y por consiguiente, su destino es el de simple auxiliar para el artista: si se la siguiera (cosa que ha desviado a algunos pintores) poco á poco se retrocedería hasta perderse el buen gusto y reducirse todo á repugnante naturalismo"[469].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[469] Garnelo, J R. "La Pintura y la Fotografía". *El Museo Universal*. Nº6. 11 de febrero de 1866. Madrid. p. 42.

# CAPÍTULO 3: UN EJEMPLO DE LA RELACIÓN ENTRE PINTURA Y FOTOGRAFIA EN EL CÍRCULO DE MADRAZO: LA OBRA DEL PINTOR DIONISIO FIERROS.

Un caso especialmente relevante entre los discípulos de Madrazo, con los cuales, sobre todo con Federico y Luis, tuvo amistad y relación a lo largo de su vida, es el del pintor asturiano Dionisio Fierros. También fue un pionero en el uso de la fotografía para realizar sus obras artísticas. Esta relación tuvo lugar en fechas tempranas, pues esta técnica se introdujo con fuerza en los ambientes artísticos y, en especial, en el taller de Federico de Madrazo como se ha apuntado en capítulos anteriores.



Lám. 323: J. Palmeiro e Hijos. *Dionisio Fierros Álvarez.* Fotografía a la albúmina. Anverso y reverso. Tarjeta americana o *cabinet*. 16x11cm. Santiago de Compostela. Ca 1866. Colección particular. Fotografía inédita.

Dionisio Fierros nació en Ballota (Cudillero) el 5 de mayo de 1827, en el seno de una familia de campesinos formada por Nicolás Fernández Fierros y María Álvarez del Valle y murió en Madrid el 24 de junio de 1894. De sus padres toma los apellidos para firmar las creaciones empleando tanto Dionisio Fierros como Dionisio Fierros Álvarez.

Para analizar su obra hemos partido de la abundante bibliografía dedicada al autor que, además, con las oportunidades brindadas por los buscadores de internet se incrementa notablemente por las referencias a noticias en prensa o documentación de archivo[470]. Es por

[470] Por aligerar la cita en estas notas hemos obviado citar las obras de los autores referidos en el párrafo y que figuran en la bibliografía, hemos seleccionado algunas obras que igualmente está en la bibliografía, así como las referencias hemerográficas.

ello por lo que, las nota al pie que figuran en estas páginas son tan extensas. Aún, así, nos gustaría hacer referencia a algunas de ellas por las razones que exponemos a continuación. En primer lugar, aquellas escritas antes de la década de los 90 del siglo pasado pues son los primeros trabajos que nos permiten acercarnos a su obra, una visión basada en el modelo historiográfico de la biografía artística que nos aporta datos sumamente interesantes para construir un nuevo esto sobre el autor. En segundo lugar, los trabajos de la propia autora de esta tesis en los que ponemos el acento en las principales relaciones del artista con la fotografía y hemos descubierto algunas cuestiones interesantes tales como atribuir autorías de obras de Dionisio Fierros yo descubrir las personas representadas, entre otros. Finalmente, los trabajos de Rodríguez Paz, quién ha dedicado a analizar su obra tanto retratística como de otras temáticas, llegando a introducir la mirada de género al análisis de su producción[471].

El 15 de mayo de 1841, con 14 años recién cumplidos y gracias a la buena economía familiar, partió hacia Madrid con la finalidad de aprender el oficio de sastre en el taller de un tío. Si bien, el trabajo no fue de su gusto y por mediación de su tío consiguió entrar como aprendiz de mayordomo en casa de los marqueses de San Adrián con los que llegaría a entablar una relación muy especial, particularmente con el marqués de Castelforte, primogénito de la familia, con el que mantuvo una duradera amistad.

Conocedores los marqueses de la aptitud del joven para el dibujo decidieron matricularlo en el estudio de José de Madrazo, ya por entonces reputado pintor de cámara del rey Carlos IV, Director del Museo del Prado y Director de la Real Academia de San Fernando, para que se formase[472]. Estuvo tutelado por José de Madrazo, aprendiendo dibujo y pintura en

---

Baron Thaidigsman, F J. *Catálogo de la Exposición de Pintura Asturiana del S.XIX*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias.2007; Fernández Díaz-Fierros, P. *Charles Clifford en la colección Fierros. La infancia de la fotografía de arquitectura en España:1850-1862*. Tesis Doctoral dirigida por José Joaquín Parra Bañón. Universidad de Sevilla. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. 2020; Fernández García, A M: *Catálogo de Pintura Española en Buenos Aires.* Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad. 1997; García de Quirós. "Dionisio Fierros". *Enciclopedia de Pintores Asturianos*. Vol. I. Oviedo: Ediciones Hércules Astur. 2002. pp 104-121; López Vázquez, J M. "Dionisio Fierros". *Arte Contemporáneo. Proyecto Galicia*. Tomo XV. A Coruña: Hércules de Ediciones. 1993. p. 166; López Vázquez, J M. "Fierros, Dionisio". *Gran Enciclopedia Gallega.* T XIII. A Coruña. pp. 7-10; López Vázquez, J M. "Dionisio Fierros. *Artistas Gallegos (Pintores hasta el Romanticismo*). A Coruña: Nova Galicia Ediciones. 1999. pp. 366-418; López Vázquez, J M, y García de Quirós, R. *"Dionisio Fierros-1827-1894-íntimo y mundano".* Vigo: Edicións Caixavigo e Ourense. 2000; Tabernero Rey, M.ª C. *El pintor Dionisio Fierros, su vida y su obra.* Tesis de Licenciatura inédita, dirigida por el Profesor Otero Túñez. Universidad de Santiago de Compostela 1966; Villa Pastur, J. *Pintores asturianos*. T. IV. Oviedo: Banco Herrero. 1972. pp. 21-124; Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros.* XXV. Certamen Nacional de Pintura de Luarca. Luarca: Gráficas Baraza. 1994.

[471]Rodríguez Paz, D. "Dionisio Fierros, pintor burgués: el arte del retrato al servicio de una nueva sociedad". *Revista da Faculdade de Letras, Ciencias e Técnicas do Patrimonio*. Vol. 9-10-11. 2010-2012. pp.108-126. Enrique Fernández Castiñeiras, y, J M Monterroso Montero (coords.) Santiago de Compostela: Consorcio de la ciudad de Santiago de Compostela. Alvarellos Editora. 2012. pp. 324-347; Rodríguez Paz, D. "Entre el continuismo y la renovación. El retrato regio en el S.XIX: el caso de Dionisio Fierros". Víctor Mínguez, (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder. XIX Congreso C.E.H.A*. Castellón: Universitat Jaume I. 2013. pp. 1469-1483; Rodríguez Paz, D. "Desde el artista singular: la pervivencia del bodegón barroco en la pintura española del S.XIX". Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle, María Inmaculada Rodríguez Moya (Coords.). *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. II. Santiago de Compostela: Andavira Editora. pp. 51-63; Rodríguez Paz, D. "Imágenes para la memoria. Dos retratos de Dionisio Fierros en Borja". *Cuadernos de Estudios Borjanos LVII*. Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos. Institución Fernando el Católico. 2014. pp. 181-196.Rodríguez Paz, D. "Juicios de la prensa a la obra de Dionisio Fierros en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes". Carla Fernández Martínez y Juan Manuel Monterroso Montero (dir.) *La huella impresa: Textos e imágenes para una Historia del Arte Gallego. Opus Monasticorum VIII*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Alvarellos editora. 2014. pp 245-264; Rodríguez Paz, D. *Dionisio Fierros (1827-1894): Un pintor para dos tierras.* Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. 2019.Disponible en internet: http://hdl.handle.net/10347/20849. [Consultado el 22 de noviembre de 2020]

[472] Villa Pastur, J. *Pintores asturianos.* T. IV. Oviedo: Ed Banco Herrero. 1972. p. 31. Baron Thaidigsmann, F J: Catálogo de exposición *El Retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla.* Madrid: Museo Nacional del Prado. 2008. Calvo Serraller, F: *La imagen romántica en España: Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.1994; Castro Fernández, C. *Pintura y Fotografía en el Siglo XIX. Una aproximación al arte de Dionisio Fierros*. A Coruña: Hércules de Ediciones. 2018.p.146; Cruzada Villaamil, G. *El Arte en España*. T.V. Madrid. 1867; Madrazo, F. de *Epistolario.* Tomo I y II José Luis Díez García (coord.). Madrid: Ed Museo del Prado. 1994; Díez García, J L. "El retrato español del S. XIX". *El retrato en el*

su taller, de 1841 a 1844, a partir de este año pasó al estudio de Federico de Madrazo, discípulo aventajado de su padre y doce años mayor que él, con el que pudo aprender de las nuevas corrientes pictóricas europeas, especialmente de París y Roma, que trajo a España.

Lám. 324: *Autorretrato de Dionisio Fierros*. Dionisio Fierros. Lápiz sobre papel. 1844. Colección particular.

*museo del Prado.* Madrid 1994, pp. 323-349. Díez García, J L. *La Pintura Isabelina: Arte y Política.* Madrid: Real Academia de la Historia.2010; González López, C. Martí Ayxelá, M. *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets Editores.1987; González López, C. Martí Ayxelá, M. *Federico de Madrazo (1815-1894)*. Madrid 1994. González López, C. Martí Ayxelá, M. *El mundo de los Madrazo*. Catálogo exposición. Madrid: Comunidad de Madrid. 2007; Jordán de Urríes y de la Colina, J. *Madrazo y Agudo, José de.* Enciclopedia *Museo del Prado 200 años.* Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado; Lasheras Peña, A B. *España en París. La Imagen Nacional en las Exposiciones Universales,1855-1900.*Santander: Universidad de Cantabria. 2010; Lopezosa Aparicio, C. "Ocio y Negocio: "El Jardín del Tívoli en el Paseo del Prado de Madrid". *Anales de Historia del Arte, 15*, Madrid. 2005.pp. 269-279; Martí Ayxelá, M: "Federico de Madrazo en Sevilla. 1858". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte.* Nº 7. Madrid 1994. pp.201-216; Miguel Arroyo, C. "Federico de Madrazo en las colecciones del Museo del Romanticismo". Madrid: Museo del Romanticismo.2015; Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.T.I.* Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno. 1868; Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid: Imprenta de Ramon Moreno y Rojas.1884; Pérez Gallardo, H. "Mezclar la industria y el arte: Federico de Madrazo y la irrupción de la fotografía en el arte español". *Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera*. Acta de las jornadas celebradas en el Museo del Romanticismo.18-20 noviembre de 2015. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte. 2018. pp.140-152; Pérez Gallardo, H. "La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (2011). *Anales de Historia del Arte*. nº 21. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 147-165. Rodríguez Gutiérrez, B. "La voluntad iconográfica y aristocrática de El Artista". *Portal: Literatura ilustrada del S.XIX.*Alicante.2016. https://purakastiga.blogspot.com/2015/05/los-madrazo-una-generacion-de-artistas.html. Vega González, J. "Dibujar sobre piedra. Federico de Madrazo y la litografía" (*Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894)*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo del Prado. 1995.

Desde 1845 a 1852 simultaneó las clases de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde coincidió, entre otros artistas, con Carlos Esquivel, Luis de Madrazo y Manuel Castellano, con la asistencia al taller de Federico de Madrazo. No se sabe el tiempo que permaneció con él, pero sí que tomó clases de pintura hasta 1855[473]. Según el propio Fierros escribe en sus memorias en todo ese tiempo "no salí de Madrid", aunque J. Villa Pastur lo cuestiona[474]. Aduce un posible viaje del pintor a Francia en1849 -fecha asignada al conocido cuadro *El cráneo de Goya*-, con su mecenas don Joaquín Magallón, marqués de San Adrián, en el que robarían el cráneo del genial pintor aragonés, que luego Dionisio Fierros pintaría. Debido a su amistad con los marqueses de San Adrián, es posible que Fierros fuese más de una vez con ellos a su tierra aragonesa, pero eso no consta en ningún documento.

Federico de Madrazo en su *Epistolario*, menciona una vez a Fierros, como Fierro, en una carta dirigida a su esposa Luisa Garreta, el 1 de agosto de 1851, le dice:

> "¿No ha habido carta de Bayona para mí? Si la hay ya me la mandarás. Si va por el Tívoli el Sr. Rivero, dile que no recibí contestación ninguna, y salúdale de mi parte y lo mismo a Fierro y a Sánchez"[475].

De los primeros años de la estancia de Fierros en Madrid, no se conoce casi nada, tan solo algunos datos, como, por ejemplo, que en 1844 vendió algunos cuadros, "que le proporcionaron, por lo menos, los 8.000 reales que necesitó para librarse del servicio militar, que en aquel 1844 le correspondía hacer"[476].

Sin embargo, sí que podemos aportar información sobre sus primeros cuadros, entre los que se encuentran un retrato de *Isabel II* (1843), retrato de *Dª Rosa Eleicegui Danciart* (1844) y el de *D. Manuel García Pan* (Caballero de la Orden de Jerusalén que se fecha en 1846). Estos últimos pertenecen a familias de la hidalguía gallega, lo cual nos permite suponer que el autor tenía ya un cierto prestigio como discípulo de Federico de Madrazo. Se le atribuye también, pudiendo considerarse de estos años, los retratos de *Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza de Nova*, madre de Emilia Pardo Bazán representada en su juventud, entre los 15 a 18 años, ya que había nacido en 1830, en el que algunos autores ven clara la influencia de su maestro, Federico de Madrazo[477].

Que Dionisio Fierros era un pintor que gozaba de cierta consideración desde el principio de su carrera, nos lo demuestra algún encargo oficial que recibió en fecha muy temprana, y que no suele figurar en ninguna de sus biografías.

En 1849 pinta el retrato oficial del médico y político mallorquín nacido en Felanitx, D. Bartolomé Obrador i Obrador, apodado *Ximerrí*. Nacido en 1787, fue un personaje complejo. Estudió Medicina en Palma de Mallorca, Bélgica y Barcelona. En la Guerra de la Independencia luchó contra los franceses, y en la 1ª Guerra Carlista sirvió como médico en el bando del pretendiente D. Carlos. A partir de entonces ejerció la medicina, primero en Felanitx, y luego en la Corte, donde fue médico de Isabel II. Catedrático de medicina en las universidades de Palma y Madrid, escribió varias obras de temática médica. Fue también Diputado a Cortes por el Partido Moderado entre 1850 y 1851. Falleció en Madrid el 23 de febrero 1865, siendo su cadáver embalsamado y trasladado a Felanitx, su localidad natal, donde fue enterrado[478].

---

[473] Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca,* Luarca 1994. p. 21.
[474] *Ibidem.* p .22.
[475] Madrazo, F. de "Cartas a Luisa Garreta nº 229 desde Deva" en *Epistolario. Tomo I.* Madrid: Ed Museo del Prado. 1994. p. 546.
[476] Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros…Opcit.* p. 20.
[477] Santiso Rolán, X(coord). *Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Pintura. A Coruña:* Deputación da Coruña. 2008.pp 92.93.
[478] Rosselló Vaquer, R. *Cementeri de Felanitx* https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=cementeriodefelanitx%2FIlustresifillsadoptius%2Fbartomeu-obrador-i-obrador-xamarri&ie=UTF-8&oe=UTF-8 [Consultado el 13 de junio de 2019]

Lám. 325: *Retrato de D. Bartolomé Obrador i Obrador*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 1849. Ayuntamiento de Felanitx.

El retrato, pintado por Dionisio Fierros, posiblemente fuese un encargo oficial. Fue adquirido por el Ayuntamiento de Felanitx para su Galería de Hombres Ilustres, en noviembre de 1929, según el semanario de dicha localidad, *El Felanigense*[479].

> "En virtud de acuerdo de la Comisión Permanente se ha concertado a adquisición de una tela que representa al ilustre patricio D. Bartolomé Obrador(a) *Ximerrí*, persona de sobrados méritos para ocupar un puesto entre los demás próceres felanigenses.
>
> Dicha obra es original del pintor astur don Dionisio Fierros, artista del siglo pasado, cuyas referencias son muy estimables, pues obtuvo en vida numerosas medallas en exposiciones y concursos…".

Termina el autor del artículo expresando su satisfacción por la adquisición de tan importante pintura.

El cuadro, firmado en el ángulo inferior derecho, *D. Fierros Álvarez* (como es frecuente en los primeros años de la carrera del pintor), está datado en 1849.

El modelo, avanzada la treintena, aparece retratado en plano de tres cuartos y vestido con uniforme militar, sobre cuya casaca descansan dos condecoraciones. En postura rígida, con el cuerpo describiendo un pequeño escorzo, mira al espectador de frente. Apoya su mano derecha en una mesa con dos libros, mientras que con la izquierda ase el sable. A pesar del hieratismo de su expresión su rostro está tratado de manera muy realista, teniendo sus facciones gran viveza, especialmente sus ojos. Tal vez se sirviese de alguna litografía, pero el gran realismo sugiere un conocimiento del modelo. En la concepción general del cuadro Fierros todavía sigue

[479] *El Felanigense*. Año XLVI. Nº 1773. Sábado 9 de noviembre de 1929. p.2.

las enseñanzas de su primer maestro, José de Madrazo, heredero de un neoclasicismo academicista, y a cuyo taller seguirá ligado durante mucho tiempo.

En el momento en que está fechado el cuadro-1849- Bartolomé Obrador tenía 62 años, por lo que está claro, que en este retrato-oficial sin duda alguna- se intentó rejuvenecer su fisonomía. Era ya Obrador médico personal de la reina Isabel II, pero no Diputado en Cortes, pues ejerció su cargo entre1850 y 1851. La leyenda que puede verse en la parte inferior del retrato, en la que, en idioma catalán, se mencionan sus cargos, e incluso el de DIPUTAT A CORTES, fue de manera clara escrito posteriormente en su tierra mallorquina.

Más enigmático resulta el llamado *Cráneo de Goya,* firmado y fechado en 1849, que se encuentra en el Museo de Zaragoza. Circunscrito en el género de las *Vanitas*, el cuadro, de 33x26cm (sin marco), muestra un cráneo al que le falta la mandíbula inferior, que descansa sobre un tapete de terciopelo verde. Avaló la autoría de Fierros el tener en el reverso pegada una etiqueta con la firma del marqués de San Adrián, mecenas y protector de Fierros en aquellos momentos, y la inscripción "cráneo de Goya pintado por Fierros", sin embargo, todo esto está por demostrar, aunque sabemos que la frenología y el ocultismo se pusieron de moda en el S. XIX, y el marqués de San Adrián participaba de estas aficiones y que, el periodista e historiador Dionisio Gamallo Fierros, nieto del pintor, recuerda haber oído que su abuelo tenía un cráneo en su taller, que fue utilizado más tarde por Nicolás, hijo de Fierros, estudiante de medicina para sus prácticas de anatomía. Este cuadro fue comprado en 1918, por D. Hilarión Gimeno, a un anticuario de Zaragoza y donado por él mismo al Museo de la ciudad en 1928[480].

Otra de las obras de su primera época, fechada en 1850 es el *Retrato yacente de Don Luis, Príncipe de Asturias*, que sería prácticamente una réplica del de su maestro, Federico de Madrazo, con algunas ligeras diferencias. Como he reseñado en el apartado dedicado a Federico de Madrazo, este, fue requerido por la reina Isabel II, para hacer un retrato de su hijo difunto y el maestro llevó consigo a Dionisio Fierros, que realizaría también un retrato. Esto es lo que se sabe si nos basamos en el testimonio de su viuda. La obra se encontraba en el estudio de Fierros, a su fallecimiento. Sin embargo, no está firmado. Actualmente es propiedad del Museo de Bellas Artes de Asturias.

Lám. 326: *Retrato de D. Luis de Borbón y Borbón*. Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 85,50x 79,50cm. 1850. Palacio de Riofrío. Patrimonio Nacional.

Lám. 327: *Retrato del Infante D. Luis de Borbón y Borbón.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 65x80cm. Museo de Bellas Artes de Asturias. Fotografía cedida por dicha entidad.

[480] ¿El *cráneo de Goya? Pintado por Dionisio Fierros.* Museo de Zaragoza http://www.museodezaragoza.es/el-craneo-de-goya-pintado-por-dionisio-fierros/ [Consultado el 24 de julio de 2019]

Aparte de una mayor viveza del color en la obra de Fierros, este se centra más en la figura del Infante, tratando menos el marco, con lo cual, el efecto de profundidad es menor que en el cuadro de Madrazo.

En este contexto hemos de destacar la figura del fotógrafo José Albiñana, quién en 1849 mantenía tal relación con la Casa Real, para la que había hecho varios daguerrotipos de la familia, que un año más tarde, en 1850, le seria concedido el título honorífico de "Retratista de Cámara al daguerrotipo"[481]. Traemos a colación a este fotógrafo porque pensamos que no es descabellado suponer, que este fotógrafo o cualquier otro afincado en la corte, sacase algún daguerrotipo del Infante Don Luis, que les sirviese de apoyo a los pintores para hacer los retratos, que, curiosamente están sacados desde el mismo ángulo.

La relación de Dionisio Fierros con la fotografía y su aplicación para ejecutar sus obras pictóricas, pienso que pudo ser temprana, pues se conoce la admiración de su maestro, Federico de Madrazo, por esta técnica y su utilidad, tal y como se desprende de la abundante documentación conservada en su archivo familiar.

Pero su relación con la fotografía no es la única de la que se sirvió para crear algunas composiciones. Por estos años el artista realizó también varias copias de cuadros del Museo del Prado, en especial de Velázquez y Ribera. De 1852 son una serie de piezas, que presumiblemente el pintor pintó para vender, debido a la actualidad del tema. Es una serie de cinco cuadros titulada *Los Pecados Capitales,* -aunque solo tres de ellos podrían encuadrarse en esta categoría-que sacó a subasta la sala Fernando Durán en el año 2000.

Se trata de una reinterpretación de las exitosas litografías del artista francés Luis-Leopold Boilly, de tema jocoso y caricaturesco, *Les Grimaces (Las Muecas)*. De la popularidad de *Les Grimaces*, podemos hacernos una idea al haber incluido una de ellas el científico inglés William Henry Fox Talbot en su libro (el primer libro de fotografía publicado), *ThePencil of Nature*, en 1844.

Dionisio Fierros hace una reinterpretación, como decíamos, de cinco de ellas: *Las Gafas, La Felicidad Perfecta,* y tres de los *Pecados Capitales: La Lujuria, La Gula, y La Ira*. La composición es similar a la de Boilly, pero el tratamiento, diferente. El mayor volumen de las figuras, el claroscuro, y la profundidad en la composición, así como la menor caricaturización de los personajes, les da a las obras otra dimensión[482].

Traemos en este momento estos asuntos al trabajo porque para comprender a Fierros es preciso entender la realización de estas obras en el contexto de su relación con el taller de Federico de Madrazo. Así, por ejemplo, entre la colección Daza Campos, cedida por los descendientes de este al Museo del Prado, se conservan litografías de esta serie de Boilly. Además, el mismo Boilly visitó a los Madrazo en sus estudios madrileños, de tal modo que, en una carta a José de Madrazo, fechada en Tolosa el 7 de julio de 1853, recordando este hecho, Federico escribe:

> ¿Se acuerda V. de Mr. Boilly, que estuvo en Madrid hará dos años?, estuvo en compañía de Mr. Latour, pintor de países. Hoy le he visto en su estudio. Ha traído algunas cosas muy bien dibujadas de España y tiene un estudio y un saloncito muy artísticamente puesto, con muebles antiguos de mucho valor. Tanto este como Mr. Recurt saludan a V"[483]

[481]Real Academia de la Historia. José de Albiñana Real Academia de la Historia (rah.es). https://dbe.rah.es/biografias/83256/jose-de-albinana. [Consultado el 28 de noviembre de 2022]

[482]Castro Fernández, C. "Dionisio Fierros: os comenzos de un artista." *Rudesindus*. *(Miscelánea de Arte e cultura).* N º8. Ourense: Academia Auriense-Mindoniense de San Rosendo. 2012. pp 183-198.

[483] Madrazo, J. de "Cartas a José de Madrazo nº167" *Epistolario.* Tomo I. Madrid: Ed Museo del Prado. 1994. p. 432.

Lám. 328: *La Luxure.* L.L Boilly. Litografía. En papel vitela coloreada a mano. 22,3x32,4cm. Taller de Delpech. París.

Lám. 329: *Pecado Capital. La Lujuria.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 48,26 x 35.56 cm. 1852. Colección particular.

Pero no fueron estos cuadritos los únicos realizados en tiempos de su vinculación con el taller de los Madrazo, pues se tiene constancia de que hacia 1853 realiza un lienzo de carácter histórico, *Alfonso V el Noble*, perteneciente a la *Serie Cronológica de los Reyes de España*, dirigida por José de Madrazo y que hoy en día forma parte de los fondos del Museo del Prado.

No obstante, en esta década Fierros era ya un consumado pintor, y retratista, como lo muestran algunas obras del momento.

De los primeros años de la década de los 50 son sus primeros retratos conocidos de la reina Isabel II, alguno de ellos es más que probable que se haya inspirado en fotografías

Lám. 330: *Isabel II.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 1853. 70x58cm. Ca 1853. Senado de España.

Lám. 331: *Isabel II.* José Albiñana. Daguerrotipo. 4 de septiembre de 1850. Museo Carnavalet de París.

Así, por ejemplo, este retrato de juventud de la reina Isabel, conservado en la colección de los descendientes del artista, y vendido más tarde por ellos al Senado de España, tal vez esté inspirado en uno de los daguerrotipos que José Albiñana le hizo a la Reina. En el diario madrileño *La Época* del 14 de septiembre de 1850, puede leerse:

> "El retratista de cámara, D. José Albiñana ha tenido estos días el alto honor de ocuparse en hacer una colección de retratos al daguerrotipo de S.M. la reina, que, según los inteligentes, son los más perfectos y bien acabados que hasta el día se han visto en su género. En el estudio de dicho retratista se ven varios retratos de la augusta señora, puesta en diferentes trajes, y son inmejorables. Nadie creerá que están ejecutados al daguerrotipo, porque es admirable la transparencia de las carnes, la ligereza y verdad en el ropaje, y el relieve que todos presentan, en lo cual el Sr. Albiñana ha hecho un verdadero adelanto sobre cuanto hasta el día se conocía, tanto en España como en el extranjero" [484].

Es un daguerrotipo coloreado, como era usual, de ahí su aspecto de veracidad. Este daguerrotipo que publicó, confundido inicialmente con un retrato de la cantante de ópera Marietta Alboni, fue objeto de un artículo: *¿La primera foto de un Borbón?* firmado L. G y publicado en 2017 en el diario *ABC*. El daguerrotipo, regalado posiblemente por la soberana a la diva italiana de la ópera, Marietta Alboni, se encuentra entre los fondos del Museo Carnavalet de París.

Fierros realizó el retrato de la soberana más o menos a la misma edad que presenta en el daguerrotipo, embelleciendo sus rasgos y dándole mayor esbeltez y prestancia, así como una elegancia un tanto infantil, teniendo en cuenta su juventud. Cuestión que es palpable en otros trabajos de la misma época, entre los que podemos citar el que existe en el Museo de Bellas Artes de Asturias, un retrato doble, *Retrato de madre e hija*, que refleja el mismo sentido de la realidad y la elegancia, que serán una constante a lo largo de su obra. No se conoce la identidad de las retratadas, ni la primitiva procedencia del mismo. Fue depositado en dicho museo en 1941, por la Junta Delegada de Incautación y Salvamento del Tesoro Artístico.

La pose -la madre sentada en un sillón y la hija de pie- responde a clichés del momento, comunes a la fotografía. Aunque las dos figuras, en tamaño de tres cuartos, ocupan la casi totalidad del cuadro sobre un fondo color madera, la visión de un piano a la derecha y la actitud más relajada de la joven dan al cuadro un toque intimista, que hemos de ubicar en el Romanticismo. Además, la maestría del pintor en el tratamiento de las telas y las joyas, lo revela como un aventajado discípulo de Federico de Madrazo.

En julio de 1855, el artista marchó a Santiago de Compostela, "donde permaneció durante tres años", según sus propias palabras escritas en unos apuntes autobiográficos, dados a conocer y publicados por primera vez por su nieto Dionisio Gamallo Fierros[485]. Allí permanecería hasta octubre de 1858.

El mismo Gamallo Fierros apunta que quizás las visitas del artista ferrolano Jenaro Pérez Villamil al taller de Madrazo, en 1845, con su exaltación del mundo galaico, fueron el detonante para su marcha a Santiago, y sus posteriores cuadros de costumbres. De eso no se tiene constancia, pero sí, que una vez en Santiago realizó varios retratos de miembros de la familia Eleicegui Danciart, para los cuales, había ejecutado encargos en Madrid en 1844, y eso, pienso, le abriría las puertas para realizar varios retratos de familias de la nobleza y alta burguesía gallega, en diversas localidades de dicha tierra.

---

[484] *La Época*. Segundo Año. nº 472. Madrid.14 de septiembre de 1850. p. 4.
L.G. "¿La primera foto de un Borbón?". Suplemento *El Semanal de ABC*. Madrid. 9 de enero de 2017. https://www.xlsemanal.com/conocer/20170109/isabel-ii-la-primera-foto-de-un-borbon.html [Consultado 23 de junio de 2019]
[485] Gamallo Fierros, D. "Memorias de Dionisio Fierros". *La Nueva España*. Oviedo, 8 de noviembre de 1960.

Durante estos tres años fue de Santiago de Compostela a La Coruña y otras ciudades gallegas, incluso, posiblemente a su tierra natal, pintando retratos, y se inició en la pintura de género, de costumbres gallegas, considerándose actualmente el creador de la Escuela de Pintura Costumbrista Gallega[486].

Como muestra de lo dicho baste señalar que en 1858 presentó a la Exposición Regional organizada por la Sociedad Económica de Amigos de País de Santiago de Compostela, coincidiendo con las fiestas del Apóstol y ubicado en el monasterio de San Martín Pinario, un total de 22 obras entre retratos y cuadros de género[487].

En esta exposición los cuadros de Fierros fueron muy bien acogidos, sobre todo los tres de costumbres: *La Muiñeira (*de grandes dimensiones), *Una familia gallega*, y *De ruada (Una escena de ruada, o La ruada)*. Entre los retratos exhibidos se encuentra la obra conocida como *Retrato de Caballero Romántico*, cuya identidad se desconoce, y que según algunos autores no respondería a ninguna persona en concreto, si no que sería un prototipo idealizado de caballero de la época que seguiría los dictados de la moda del momento, que estaría en sintonía con las corrientes estéticas y artísticas del movimiento *Romántico*[488]. Sin embargo, Diego Rodríguez Paz menciona en su tesis doctoral que, otros autores afirman que puede tratarse del escritor y periodista Gustavo Adolfo Bécquer, al que le gustaba ir ataviado con una capa, y que por esos años lucía pelo largo, bigote y perilla[489].

La Exposición se mantuvo abierta un mes, tiempo usual en esta clase de eventos, pero fue reabierta el 9 de septiembre del mismo año con ocasión de la visita de la reina Isabel II a Santiago de Compostela. El pintor y fotógrafo compostelano Andrés M. de Cisneros -que había presentado a dicha exposición en el apartado Bellas Artes 11 retratos fotográficos iluminados y 3 vistas de paisajes, lo que debemos interpretar que ya se consideraba la Fotografía un trabajo artístico- fue premiado con una medalla de oro y el título de Socio de Mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País. A raíz de esto editó el *Álbum realizado con motivo de la visita de Isabel II a Santiago de Compostela*, que contiene 14 imágenes, con vistas de la Exposición y de la ciudad de Santiago.

El investigador Carlos Castelao, en su libro *As orixes da Fotografía en Galicia*. *Estudios composteláns do S XIX*, dice que realizó otros dos para los reyes, ricamente adornados, actualmente en paradero desconocido[490]. Dichos álbumes debieron ser muy del agrado de la Reina, que premió al artista fotógrafo en el mes de marzo de 1859. Esto fue publicado en *El Arte*, periódico de Barcelona, señalando lo siguiente:

> "Nuestra bondadosa soberana, siempre solícita por proteger a las artes, ha dispuesto que sea premiado por su patrimonio el Sr. Don Andrés María de Cisneros, distinguido fotógrafo, que ha hecho para SS.MM. los bellos y ricos albums de vistas monumentales de la ciudad de Santiago, que tantos elogios han merecido a la prensa y con tanto aprecio han sido escogidos por nuestros reyes"[491].

---

[486] "Estamos ante un fito importante, pois supón o inicio do costumismo galaico, un xénero no que incidirá a nosa arte nos próximos cen anos" cit por López Vázquez, J, M. "Dionisio Fierros". *Artistas Gallegos (Pintores hasta el Romanticismo*). A Coruña: Nova Galicia Ediciones. 1999. p. 367.

[487]Planellas Giralt, J. Neira, J., Neva, F., Martínez de la Riva, V. *Catálogo metódico de los objetos exhibidos en la Exposición agrícola, industrial y artística de Galicia, celebrada en Santiago* premiada *por el Excmo. Ayuntamiento y la Sociedad Económica, en Julio y Setiembre del presente año.* Imprenta de Jacobo Souto e hijo. Santiago de Compostela. 1858.p. 111.

[488]López Vázquez, J M. "Dionisio Fierros". *Dionisio Fierros, 1827-1894. Íntimo y mundano*. Catálogo de exposición. Vigo: Caixa Vigo e Ourense. 2000.p. 24.

[489] López Gómez, F S. "El Catálogo del Patrimonio Cultural, parte de una secuencia siempre inacabada", Antonio Garrido Moreno (dir.), *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. T. II. Artes Plástica (1990-2010)*. A Coruña: Diputación de A Coruña. 2011. p. LIII.

[490]Castelao, C. *As orixes da Fotografía en Galicia. Estudios composteláns do siglo XIX*. Santiago de Compostela: Ed Alvarellos. 2018. pp. 82-83.

[491]*El Arte*. Barcelona. 1 de abril de 1859.p. 8.

Andrés de Cisneros realizó también una fotografía de la obra premiada de Fierros, *La Muiñeira*, que incluyó en uno de los álbumes regalados a la Reina. Además, una de sus fotografías reproduce un lado del claustro del monasterio de San Martín Pinario, y los cuadros expuestos de Dionisio Fierros.

Lám. 332: Galería de cuadros de la Exposición Gallega. Andrés de Cisneros. Santiago de Compostela.1858. Fotografía a la albúmina. Colecciones Reales. Fotografía cedida por Patrimonio Nacional.

En Santiago Dionisio Fierros pintaría una de sus obras más emblemáticas que, junto con *La Muiñeira*, marcaron el comienzo de una auténtica pintura de género gallega: *La Romería. La Romería* o *Una Romería en las cercanías de Santiago*, fue un cuadro ambicioso para la época. De enorme tamaño, 191x333cm, fue realizado para exponer en la Exposición Nacional de 1858 – en estas exposiciones era frecuente que se exhibiesen obras de grandes dimensiones- . Incluía gran cantidad de personajes, pero debido a su tamaño y a la variedad de las escenas representadas, no pudo terminarlo a tiempo, presentándolo en la Exposición de 1860.

En su estudio del local de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela pintó múltiples bocetos de los personajes y estudios sueltos, a los cuales daría unicidad con un fondo campestre, en el que, en último plano, en alto, se ve una ermita. El cuadro sería elogiado por la crítica, por la "verdad" y el detallismo de sus personajes- como veremos más adelante- pero le achacarían falta de profundidad y técnica.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mención aparte merece su preciosa *Santa Bárbara*, obra que el pintor regaló a la Casa Hospicio de Santiago de Compostela. Entre la documentación conservada en el archivo Gamallo Fierros se conserva una carta fechada el 2 de julio de 1856 y firmada por Dña. María Asunción Pérez de Deza de la Asociación de Señoras de Beneficencia de Santiago de Compostela, agradeciendo al pintor dicha donación[492]. El cuadro, como indica Rodríguez Paz, estaría en paradero desconocido desde una fecha avanzada del siglo XX. El mismo Rodríguez Paz publica la única foto que se conoce de dicha obra, en blanco y negro. Dicha obra fue muy alabada en su momento y uno de sus discípulos compostelanos, Vicente Valderrama Mariño, hizo una copia de la misma, que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de A Coruña[493].

Podemos sin embargo asegurar que esta Santa Bárbara es la misma que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba desde 1922, basándonos en la fotografía. Conserva además una resquebrajadura en el marco original, que también puede observarse en la imagen fotográfica.

Lám. 333: *Santa Bárbara*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 67,5x56cm. 1858. Museo de Bellas Artes de Córdoba. Fotografía cedida por dicha entidad.

[492]Rodríguez Paz, D. *Dionisio Fierros… Op. cit*. p.1139.
[493]*Ibidem*. p.1139.

En el *Diario de Córdoba* del martes 10 de octubre de 1922, podemos leer:

> "Merced al valimiento de nuestro querido amigo el diputado a Cortes por Córdoba don Manuel Enríquez Barrios, se ha dispuesto que sea entregado al Museo de Bellas Artes de esta capital un hermoso cuadro del notable pintor Dionisio Fierros, de mediados del siglo XIX.
>
> Representa la imagen de Santa Bárbara y está muy bellamente pintado.
>
> Aplaudimos al señor Enríquez Barrios por esta nueva muestra de su gestión constante y provechosísima a favor de Córdoba"[494].

Según los datos proporcionados por el Museo de Bellas Artes de Córdoba, el cuadro fue adquirido por el Ministerio de Instrucción pública en 1922.

Por la documentación publicada por Rodríguez Paz[495], sabemos que el cuadro había sido donado a la Casa Hospicio por Fierros en 1856[496] y, sin embargo, la fecha que figura en el mismo es 1858. Esto es perfectamente factible, pues como ya he señalado en otros apartados de este trabajo, era frecuente en esta época que los pintores firmasen y datasen sus obras tiempo después de realizarlas, incluso años. En 1858 sabemos que el pintor se va de Compostela, posiblemente antes de irse decide firmar su trabajo.

Este bellísimo lienzo nos muestra a una santa con expresión abstraída, llena de elegancia y humanidad. El artista huye de recetas tradicionales para darnos una visión más moderna del tema. Prescinde de elementos accesorios para centrarse en la fisonomía y actitud de la santa, y trabaja su figura con el detallismo que le es habitual. En el armonioso conjunto destacan: la torre donde esta sufrió cautiverio, que forma parte de su iconografía tradicional, y en esta obra describe una línea diagonal, el rojo vibrante del manto, como un punto óptico que atrae al espectador, y el tratamiento atmosférico del fondo, un cielo nublado que presagia tormenta, muy relacionado con el carácter protector de Santa Bárbara contra las tormentas.

En octubre de 1858, Dionisio Fierros regresó a Madrid y allí, integrado en la sociedad artística y cultural, con la que nunca había perdido el contacto, expuso sus obras en mayo de 1859, con ocasión de la muestra realizada por la Sociedad de Bellas Artes en el Liceo madrileño[497]. Exhibió las obras que ya había expuesto en Santiago de Compostela y obtuvo gran éxito por parte del púbico y la crítica.

El periodista y crítico de arte Fidelis, que firmó el artículo aparecido en *El Mundo Pintoresco*, sobre la Exposición, en el apartado *Salones y Teatros*, dijo entre otras cosas, lo siguiente:

> "He dejado de exprofeso para cerrar esta reseña, a Don Dionisio Fierros. Este artista, cuya historia escribiré algún día, si me permite que os haga ver cuánto puede la voluntad acompañada del talento, espuso (sic) tres cuadros de costumbres de Galicia, que no sabría cual señalar como el mejor, añadiendo que todos son mejores. Escelente (sic) colorido, inspiración en el asunto, belleza en todo; he aquí las condiciones principales de sus cuadros.
>
> Además, tiene el retrato de una señorita muy distinguida entre la buena sociedad gallega, según me han dicho…"

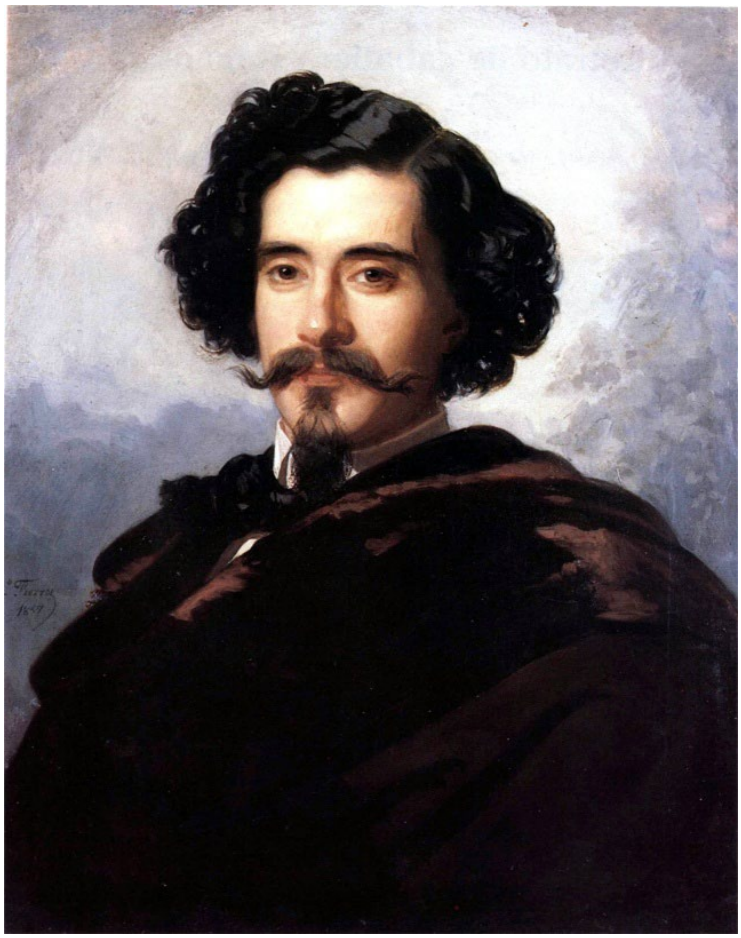
A la Exposición Nacional de 1860, Fierros se presentó con *Una Romería en las cercanías de Santiago, La Muiñeira, Familia Gallega, y La Ruada*-todos ellos cuadros de costumbres, y,

[494] *Diario de Córdoba*. Martes, 10 de octubre de 1922. Córdoba.p.1.
[495] Rodríguez Paz, D. *Dionisio Fierros… Op. cit*. p.1139.
[496] La Casa Hospicio de Santiago de Compostela estaba ubicada en el convento de Santo Domingo de Bonaval, donde aún se hallaba en 1945.
[497] *El Mundo Pintoresco (Suplemento)*. Domingo, 15 de mayo de 1859. Madrid. p. 1.

menos el primero, exhibidos en la Exposición Regional Gallega de 1858- además de otros 2 cuadros, *Un estudio*, y el *Retrato del Sr. D. G de A*[498].

Tal vez el estudio pueda ser el cuadro conocido actualmente como *Retrato de Caballero Romántico*, fechado en 1857 y expuesto por primera vez en la Exposición Regional Gallega celebrada en Santiago de Compostela en 1858. La certeza de esto viene dada porque aparece en la foto de dicha exposición, tomada por Andrés de Cisneros y conocida como *Galería de cuadros de la Exposición Gallega,* que figura en este trabajo como lámina 331.

Tal y como ya apuntamos en párrafos anteriores, Diego Rodríguez Paz en su tesis doctoral leída en enero de 2020 reseña que algunos autores, como Felipe Senén apuntan que podría tratarse de un retrato del escritor y periodista Gustavo Adolfo Bécquer, pero tanto el mismo Rodríguez Paz como José Manuel López Vázquez, consideran poco probable esta teoría, aduciendo que no hay constancia de un encuentro entre Bécquer y Fierros, durante los años que este último permaneció en Santiago de Compostela[499]. López Vázquez apunta que la obra no sería un retrato de un individuo concreto, si no un prototipo de un caballero de la época que encarnase los ideales del Romanticismo.



Lám. 334: *Retrato de caballero romántico*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 65x46cm. 1857. Diputación de A Coruña. Fotografía cedida por dicha entidad.

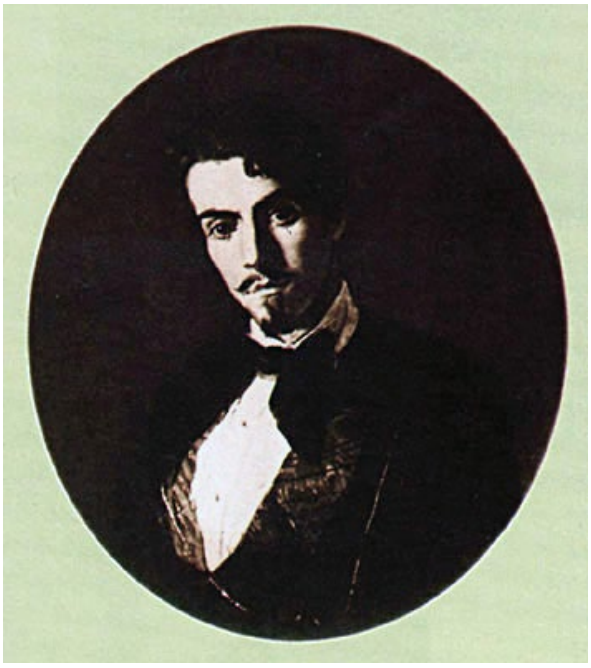
[498] *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 abierta en el Ministerio de Fomento.* Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra. 1860. p. 12.

[499] Rodríguez Paz, D. (2019). *Dionisio Fierros (1827-1894): Un pintor para dos tierras.* Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. p.452. Defendida el 19 de enero de 2020. Disponible en internet: http://hdl.handle.net/10347/20849 Consultado: 30/07/2021

A diferencia de estos autores, creo que la hipótesis de Felipe Senén puede ser acertada, pues aparte de la semejanza física entre el cuadro de Fierros y los retratos que de su hermano hizo el pintor Valeriano Bécquer, hay otras razones que pueden avalarla.

En el *Diario de Palma de* 1857, se publica la siguiente noticia, con respecto a la aparición en la prensa de la primera entrega de *la Historia de los Templos de España*, serie escrita por Gustavo Adolfo Bécquer:

> "Uno de estos días han salido para Toledo con objeto de sacar las vistas de aquella Santa Iglesia Catedral primada de las Españas, el señor Becquer, el fotógrafo don Bernardo Caro y el dibujante Sr Núñez de Castro. Sabemos y este primer paso lo comprueba, que la empresa está resuelta a dar originales todos los trabajos artísticos que han de adornar con profusión tan magnífica obra, cuya introducción escrita por el Sr. Becquer nos parece digna de la *Historia de los templos*"[500].



Lám. 335: *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer*. Valeriano Bécquer. Desaparecido durante la Guerra Civil. Fue propiedad de Francisco La Iglesia. Archivo Ruiz-Vernacci.

Lám. 336: *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer*. Valeriano Bécquer. Óleo sobre tabla. 76x6cm.Ca 1862. Colección Ybarra. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía cedida por dicha entidad.

Esta crónica pone de manifiesto la relación de Bécquer y de los medios periodísticos, particularmente con los fotógrafos, a finales de los 50 del ochocientos, pero la suponemos anterior. No me parece descabellado pensar que Bécquer, quien sostenía trato si no amistad con el pintor Manuel Castellano, que le pintó un retrato fechado en 1855 un año más tarde de su llegada a Madrid, conociese también al pintor Fierros, uno de los mejores amigos de Castellano.

En cuanto a que no consta un encuentro entre Fierros, que en 1857 se encontraba en Galicia, creo que esto no invalida la hipótesis, puesto que en este momento el mandar fotografías por correo para hacer retratos era una práctica usual. Federico de Madrazo, Benito Soriano, Carlos Luis de Ribera, etc., son algunos de los que lo hicieron, y el cambiar fotografías era en esa época un uso social y algo bien visto por novedoso, entre otras cuestiones.

[500] *Diario de Palma.* Nº1. 22 de agosto de 1857. Palma de Mallorca. p.3.

Con respecto a las otras obras presentadas a la Exposición, *Una romería en las cercanías de Santiago* y *La Muiñeira* fueron reseñadas en la prensa y obtuvieron en esta muestra medallas de "primera clase". Según cuenta el mismo Fierros en sus memorias publicadas en "La Nueva España" por su nieto Dionisio Gamallo Fierros[501], éstas fueron adquiridas el mismo día de la inauguración por el infante don Sebastián y el Duque de Montpensier, respectivamente. *De Ruada* y *Una Familia Gallega*, ambas de formato oval, fueron adquiridas por el Duque de Fernán Núñez.

Una y otra de tema gallego, dentro de un costumbrismo tan en boga por entonces, causaron sensación por el verismo de las escenas y la plasmación de los personajes hasta en sus mínimos detalles -no se descarta que, para la realización del cuadro, el autor se ayudase de fotografías de los modelos, además de los apuntes, pero este hecho está por demostrar[502]. El periodista Luis Mariano de Larra así lo señaló en un artículo publicado en "La Gaceta de Madrid" el 22 de octubre de 1860. El fallo del Jurado no se haría público, sin embargo, hasta el 2 de diciembre del mismo año.

Lám. 337: *La Romería.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 191x333 cm. Ca. 1860. Colección particular. Fotografía Archivo Oronoz.

A pesar de ser una obra sin precedentes, y de la admiración que suscitó, le achacaron una composición abigarrada, y falta de profundidad, considerando *La Muiñeira* un cuadro de composición más equilibrada.

El periodista José Palet y Villaya, escribió a este respecto en *La Iberia:*

> "Entrando a examinar la pintura llamada de *género*, tenemos que hablar en primer lugar de los cuadros de señor Fierros. Los señalado con los números 72 y 75 son en nuestro concepto los más notables. Las costumbres de los habitantes de las orillas del Miño y del Sil se hallan reproducidas con admirable verdad, y por la animación de los tipos y de los trajes, así como por la naturalidad de

[501] *La Nueva España*. 8 de noviembre de 1960.
[502] Castro Fernández, C. *Pintura y Fotografía en el S.XIX. Una aproximación al arte de Dionisio Fierros.* A Coruña: Hércules de Ediciones. 2018. p. 43.

> las actitudes, deducimos que el artista ha tomado casi todas las figuras del natural[503]. El colorido brillante y pastoso nos parece sin embargo un poco convencional y en cuanto a la ejecución están hechos los cuadros de señor Fierros un poco al *efecto*, muy abocetados si se atiende al tamaño que tienen, y vemos á su autor muy espuesto (sic) a caer en la *manera*, y la *manera* nunca es estilo. Estudie este artista a *Teniers*, el coloso en el género a que parece dedicarse, y observará la conciencia y escrupulosidad que empleaba en la conclusión de sus obras el pintor flamenco"[504].

Prueba la relación y el intercambio entre los pintores y fotógrafos del momento es que el fotógrafo Charles Clifford, inglés afincado en Madrid y fotógrafo oficial de la reina Isabel II al que ya nos hemos referido en capítulos anteriores, saca fotos de varias de las obras que figuraban en dicha exposición, y de las dos premiadas de Dionisio Fierros: *La Romería y La Muiñeira.*

Lám. 338: *La Romería*. Charles Clifford. Fotografía a la albúmina de un óleo de Dionisio Fierros. 19,5x36,6 cm. Ca. 1860. Biblioteca Nacional de España. Fotografía cedida por dicha entidad.

Aunque las fotografías no están datadas, con mucha probabilidad serán de 1860, al igual que otras de dicha exposición que si lo están.

La relación de amistad, o por lo menos de conocimiento, entre Fierros y Clifford, puede establecerse, aunque falte un nexo que lo corrobore. Entre los papeles y documentos que dejó el pintor a su muerte, figuran varias fotografías de Clifford[505].

[503]Hay que reseñar que a veces el término "pintar al natural", se refiere a pintar teniendo delante una fotografía, tomando esa captación del instante como natural por ausencia de pose.

[504]Palet y Villaya, J. "Variedades". Exposición de Bellas Artes. Artículo Segundo. Historia-Mitología-Cuadros de Género. *La Iberia. Diario Liberal*. Año VII. nº 1920. Madrid. Martes 23 de octubre de 1860.

[505]Fernández Díaz-Fierros, P. *Charles Clifford en la Colección Fierros. La infancia de la fotografía de arquitectura en España: 1850-1862*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. Septiembre 2019.

Lám. 339: *La Muiñeira*. Charles Clifford. Fotografía a la albúmina de un óleo de Dionisio Fierros. 20x31 cm. Ca 1860. Biblioteca Nacional de España. Fotografía cedida por dicha entidad.

Se conservan dos cuadros de pequeñas dimensiones, que durante un tiempo formaron parte de la Colección Moreno de Buenos Aires, realizados claramente a partir de dos fotografías de Clifford y que pertenecen al álbum que este regaló a la reina Isabel II- como muchos otros de sus viajes por España- titulado *Viaje a las provincias de Toledo y Extremadura*, datado en 1858, y compuesto por 28 fotografías.

La relación, entre estas fotografías y los cuadros de Fierros, establecida por la profesora Rosa García de Quirós[506], e investigada por mí en su momento[507], prueba el temprano uso de esta técnica en un género pictórico diferente al retrato: El Paisaje.

La fotografía, titulada *Jarandilla de la Vera*, fue tomada en esta localidad de la provincia de Cáceres, mientras que el cuadro, titulado *La Picota*, durante mucho tiempo se creyó ambientado en la provincia de Salamanca [508].

Villa Pastur comentó al ver este cuadro, lo realista que era el tratamiento del espacio, puesto que incluso parece palparse la atmósfera entre las figuras[509]. Esto se explica por la inspiración fotográfica, puesto que en la fotografía la plasmación del espacio es diferente, así como el sentido de profundidad. Por otra parte, es muy curioso que las medidas del cuadro y la placa fotográfica, posiblemente de vidrio, sean muy semejantes.

[506]García de Quirós, R. "Dionisio Fierros". *Artistas Asturianos*. Tomo I. 2002. A Coruña: Hércules Astur de Ediciones. p. 111.
[507]Castro Fernández, C. "Pintura e Fotografía no S. XIX: unha aproximación á obra de Dionisio Fierros". *Revista Croa*. nº 21. Lugo: Xunta de Galicia. 2011. pp. 68-79.
[508] Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros.* XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca. 1994. Oviedo: Gráficas Baraza. p. 21. López Vázquez, J M. "Dionisio Fierros". *Arte Contemporáneo. Proyecto Galicia*. Tomo XV. 1993. A Coruña: Hércules de Ediciones. p. 166.
[509]Villa Pastur, J. *Idem.* p.56.

Lam. 340: *Jarandilla de la Vera.* Charles Clifford. Fotografía a la albúmina. 30x40 cm. 1858. Colección particular.

Lám. 341: *La Picota.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 30x25cm. Museo de Bellas Artes de A Coruña. Fotografía L. Trenado.

La fotografía, titulada *Jarandilla de la Vera*, fue tomada en esta localidad de la provincia de Cáceres, mientras que el cuadro, titulado *La Picota*, durante mucho tiempo se creyó ambientado en la provincia de Salamanca [510].

Villa Pastur comentó al ver este cuadro, lo realista que era el tratamiento del espacio, puesto que incluso parece palparse la atmósfera entre las figuras[511]. Esto se explica por la inspiración fotográfica, puesto que en la fotografía la plasmación del espacio es diferente, así como el sentido de profundidad. Por otra parte, es muy curioso que las medidas del cuadro y la placa fotográfica, posiblemente de vidrio, sean muy semejantes.

Fierros reproduce con total rigor los más mínimos detalles de la fotografía, incluso la sombra de la picota, lo que nos indicaría posiblemente una hora cercana al mediodía, verdadero elemento articular de la composición. Los personajes, del séquito del duque de Frías, están fielmente reproducidos, tan solo la mujer del centro, en el cuadro mira al frente con el rostro vuelto hacia el espectador, para crear un punto de interés, reforzado por los colores vivos del mantón. Aunque la fotografía y el cuadro son casi idénticas, el vivo cromatismo, la luz y la maestría del pincel de Fierros nos transmiten impresión de realidad.

El otro cuadro, *Una calle salmantina*, inspirado en la fotografía de Clifford *Calle de Cuacos* solo lo conocemos por una reproducción en el libro de Leopoldo Basa Villadefrancos, *Dionisio Fierros*[512], que es en realidad un catálogo de las obras de este artista que poseían los financieros ribadenses Pedro y Juan Moreno en su residencia de Buenos Aires. En él también se reproduce fielmente una calle del pueblo cacereño *Cuacos de Yuste*, a una hora cercana al mediodía en la que el sol, en vertical, proyecta largas sombras. Los personajes, que aparecen también fielmente reflejados y alguno de ellos, como el duque de Frías, o, el cura de Cuacos- con su gran sombrero de teja- son los mismos que los de la fotografía anterior[513].

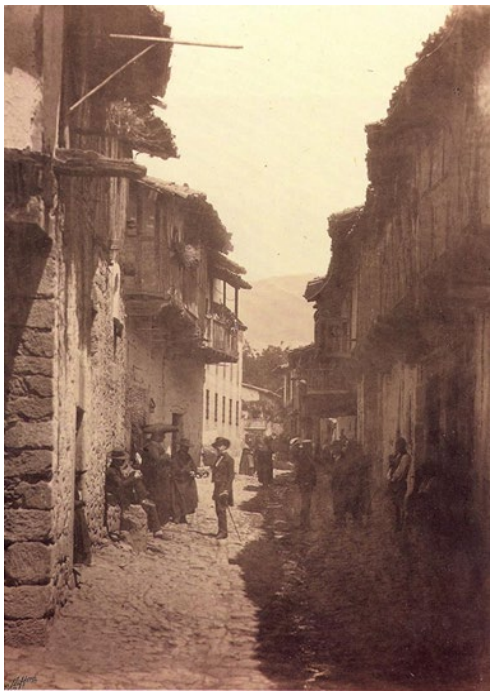
[510] Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros.* XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca. 1994. Oviedo: Gráficas Baraza. p. 21. López Vázquez, J M. "Dionisio Fierros". *Arte Contemporáneo. Proyecto Galicia*. Tomo XV. 1993. A Coruña: Hércules de Ediciones. p. 166.

[511] Villa Pastur, J. *Idem.* p.56.

[512] Basa Villadefrancos, L. *Dionisio Fierros*. 1909. Buenos Aires: Talleres J. Peuser. p. 32.

[513] Estas dos fotografías. *Jarandilla de la Vera*, y *Calle de Cuacos*, han sido publicadas por varios historiadores de la fotografía, entre ellos Publio López Mondéjar y Lee Fontanella y López Mondéjar, P. *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y Sociedad desde sus orígenes hasta el S. XXI.* Barcelona: Ed Lundweg. 2005. p. 56. Fontanella, L. *La Historia de la Fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. 1981. Madrid: Ediciones El Viso. p. 107.

Al encontrarse el cuadro en paradero desconocido, no podemos comparar el colorido, pero esta reproducción en blanco y negro es suficiente para mostrarnos la perfección de su realización. Fierros ha captado cada uno de los detalles que aparecen en la fotografía, con total rigor, consiguiendo dar a la escena una impresión de profundidad y vida. Como *La Picota*, no puede considerarse un mero cuadro de costumbres, sino una crónica viva de la realidad. Según los descendientes del pintor, el personaje central, que aparece vestido con una capa, podría ser él mismo, muy aficionado a vestir esta prenda. Sin embargo, si se trata del pintor, tendría que fecharse mucho más tarde que la fotografía, pues en la época que fue hecha ésta Fierros tendría treinta y un años.



Lám. 342: *Calle de Cuacos.* Charles Clifford. Fotografía a la albúmina. 1858. 40,6x28 cm. Patrimonio Nacional. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lam. 343: *Una calle salmantina.* Dionisio Fierros. Óleo. Colección Moreno Buenos Aires. 40x30 cm. Reproducción del libro de Leopoldo Basa Viladefrancos. *Dionisio Fierros*. Buenos Aires: Talleres J. Peuser.1909. p.43.

Las fotografías de Clifford están fechadas en 1858, pero los cuadros no están datados. Sus biógrafos suponen que su realización sería cercana a esta fecha. Villa Pastur supone que fueron realizados entre 1862 y 1864, durante el viaje del pintor por la provincia de Salamanca[514] , pero creo que al ser pintados estos lienzos teniendo delante las fotografías, estas fechas pueden cuestionarse.

Hacia 1860 pueden datarse algunos retratos de la *reina Isabel II* que siguen la tónica de los de su maestro Federico de Madrazo, especialmente por el tratamiento de la luz y los detalles. Sin embargo, en la fisonomía y la expresión, Fierros se muestra más realista y sin buscar la idealización de la modelo, como es el caso de Madrazo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[514] Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros. Op. cit*. p. 31.

Tal vez Fierros se ayudó de algunas fotografías contemporáneas de la soberana.

Lám. 344: *Isabel II*. Alfred Chardon le Jeune. Fotografía. *Carte de visite*. 10,2x6,1cm. Ca. 1860. París. Colección particular.

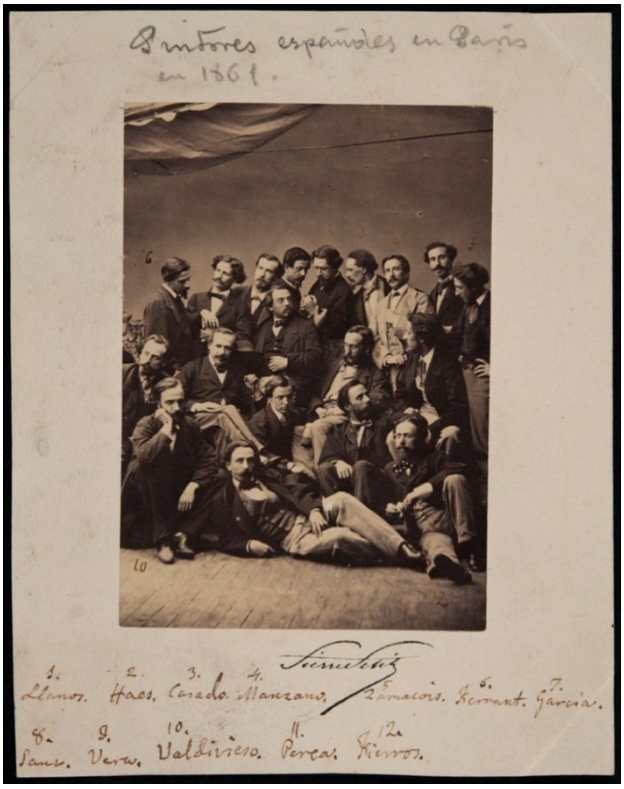
Lám. 345: *Isabel II*. Jean Laurent. Fotografía. Copia en papel salado. 24,1x19,1cm. Ca. 1860. Museo del Prado. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 346: *Isabel II*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 60x46cm. Ca 1860. Colección particular. Fotografía de la autora.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El parecido, sobre todo con la fotografía de Jean Laurent, es notorio, aunque al autor intenta suavizar la expresión de la soberana, de la que seguramente tomó apuntes. En sus enseñanzas en la Academia de Bellas Artes de San Fernando Federico de Madrazo hacía hincapié en la importancia del conocimiento del modelo, pues el retrato tenía que ser el mismo retratado, y no una copia del mismo[515]. Por eso, aunque la ayuda de la fotografía sea importante para la actitud del modelo y los detalles, al mismo tiempo que ahorra sesiones de posado, ello no quiere decir de ningún modo que se prescinda de la observación y del dibujo del natural

En 1861, Fierros realizó un viaje a París, regresando a España en 1862. De su estancia en la ciudad del Sena se conserva una fotografía de grupo de los pintores españoles que se encontraban entonces allí, estudiando o trabajando. Fue hecha en el estudio parisino de Pierre Petit, y existe una copia en la Biblioteca Nacional de España.



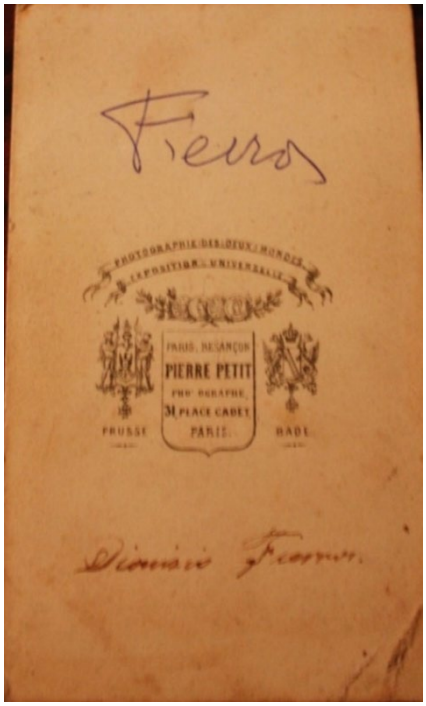

Lám.347: *Pintores españoles en París en 1861.*Pierre Petit. Fotografía a la albúmina. Junio de 1861. París. BNE. Fotografía cedida por dicha entidad.

En total figuran 18 compañeros artistas, entre ellos, además de Fierros, Ignacio Suárez Llanos, Carlos de Haes, José Casado del Alisal, Víctor Manzano, Eduardo Zamacois, Alejandro Ferrán, Manuel García (Hispaleto), Sanz (posiblemente Sans y Cabot), Alejo Vera, Domingo Valdivieso, Luis Ruipérez, Alfredo Perea.

Como dato curioso-ya señalado en otro capítulo- es reseñable que en la fila superior aparecen de una manera destacada Ferrán, Haes, Manzano y Ruipérez, los cuatro españoles, que junto con Ferrándiz- que no aparece en la foto- participaron en el Salón parisino de 1861, exposición que abrió sus puertas el 1 de mayo, en los Campos Elíseos.

En esta misma sesión, algunos de los artistas se hicieron fotografías individuales, en diferentes poses, como podemos ver en el caso de Dionisio Fierros.

[515]González López, C, Martí Ayxelá, M. *Federico de Madrazo (1815-1894)*. Madrid: Amigos del Museo Romántico.1994. p. 110.




Lám. 348: *Dionisio Fierros*. Pierre Petit. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite* (anverso y reverso). 10x6cm. París 1861. Fotografía inédita. Colección particular.

El estudio de Pierre Petit era uno de los más prestigiosos en el París de la época, y estaba especializado además en temas artísticos, por lo tanto, no es sorprendente que artistas de diversa índole acudiesen allí para ser retratados.

Lám. 349: *Dionisio Fierros*. Pierre Petit. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6c m. París 1861. Fotografía inédita. Colección particular.

Lám. 350: *Dionisio Fierros*. Pierre Petit. Fotografía a la albúmina. 13x8 cm. París 1861. Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el caso de Dionisio Fierros, vemos que se hizo por lo menos cuatro fotografías individuales formato *carte de visite* en la misma sesión. El atuendo es prácticamente el mismo, solo varía la pose. En la primera de ellas la toma es frontal, lleva una chistera en la mano derecha, y sobre la levita un gabán de verano.

En la segunda, la pose es de escorzo, con la cara vuelta de perfil, y tiene las manos tras la espalda. En ambas el fondo es un telón neutro y no hay atrezzo, recurso común en muchos fotógrafos de la época cuando quieren huir de la anécdota y enfatizar la personalidad del personaje retratado -Nadar, Laurent -en ocasiones- Martínez Sánchez, etc.

En la tercera, publicada por Pablo Díaz-Fierros en su tesis doctoral, y de mayor tamaño que las otras *cartes de visite*, porque se trata de una reproducción moderna, el pintor aparece en actitud de leer un libro, pose muy utilizada también por los fotógrafos elegantes. El mismo Fernández Díaz-Fierros, con muy buen criterio la atribuye a Pierre Petit y supone que ha sido sacada en la misma sesión puesto que la vestimenta y el aspecto físico del pintor son los mismos[516]. Publica también otra fotografía que se supone tomada en la misma sesión, en la que el pintor aparece apoyado en una silla[517].

De la estancia de Dionisio Fierros en París no se tienen muchas noticias, aunque pensamos que no es probable que asistiese a las clases en la Academia de Bellas Artes, puesto que para eso había que tener menos de treinta años, y Fierros en ese momento tenía 34[518] . Sin embargo, suponemos que, como exigía el protocolo, asistiese a los diversos Museos -principalmente El Louvre, el Cabinet d'Estampes de la Bibliothèque y el Luxembourg-, y a distintos *ateliers*, para conocer y asimilar las corrientes artísticas del momento.

Una de las corrientes más de moda en el momento, el paisajismo de la Escuela de Barbizón atraía a París a muchos pintores españoles, alumnos de Carlos de Haes. Este artista, gran predicador del paisajismo, influyó notablemente en esta decisión de sus alumnos[519]. Recordemos que en 1857 Haes ganó la Cátedra de Paisaje de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y en 1860 fue elegido Académico de Número de la misma[520].

Carlos de Haes estaba relacionado con el círculo de los Madrazo, sosteniendo con Federico una relación de amistad, no exenta de cierta rivalidad. Es, pues, probable que tuviese también una buena relación con Dionisio Fierros. Esto se corrobora en un artículo, ya citado anteriormente, publicado entre otros periódicos en *La Abeja Montañesa* el 6 de julio de 1861, y firmado por Julio Nombela en París[521] el 28 de junio de ese mismo año[522] . Nombela narra una reunión en París, de pintores, intelectuales, y músicos celebrada en el estudio de Casado del Alisal: "Poco a poco fueron llegando, Fierros, el autor de los cuadros de costumbres gallegas, Llanos, muy conocido por su Lazarillo de Tormes, Manzano…". Casi al final del artículo, dice el autor: "Haes, Llanos y Fierros van a Bélgica".

Se refiere a Carlos de Haes e Ignacio Suárez Llanos, también asturiano, compañero y amigo de Fierros. Los tres viajaron a Bélgica y no sabemos cuánto tiempo permanecieron allí. La prensa recoge que Haes regresó a España en agosto del mismo año, o sea, un mes más tarde

[516]Fernández Díaz-Fierros, P. *Charles Clifford en la colección Fierros. La infancia de la fotografía de arquitectura en España:1850-1862*. Tesis Doctoral dirigida por José Joaquín Parra Bañón. Universidad de Sevilla. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. 2019. p.288.

[517]*Ibidem.* p. 285.

[518] González López, C. Martí Ayxelá, M. *Pintores españoles en París*. Barcelona: Tusquets editores.1989. p. 19.

[519]. *Ibidem.* p. 17.

[520]*La Discusión*. nº 454. Madrid. 21 de agosto de 1857.p. 2. *La España*. nº 4157. Madrid. 25 de febrero de 1860.p. 4. *Discurso de D. Carlos de Haes leído en junta pública de 26 de febrero de 1860. De la pintura de paisaje antigua y moderna.* http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursosingreso/Haes_Carlos%20de-1872.pdf. p. 294. [Consultado el 18 de noviembre de 2019]

[522]Nombela, J. "Cartas Parisienses". *La Abeja Montañesa.* Año V. Nº 856. Sábado 6 de julio de 1861. p. 3.

del inicio de su viaje: "El Sr Haes, distinguido paisagista (sic) español. Ha llegado a Málaga, en cuya población permanecerá algunos días"[523].

De la estancia en Bélgica -presumiblemente en Bruselas y otras localidades-, de Suárez Llanos y Fierros, no tenemos más que el testimonio manuscrito en las memorias de este último, donde la menciona junto con otros países visitados[524]. No hay constancia de cuánto tiempo permaneció en Bélgica, o si también viajó por Holanda u otros lugares de los Países Bajos. Sin embargo, algún cuadro firmado Fierros y subastado en la Galería de Arte Vanderkindere de Bruselas, en el que se ve la impronta del *"luminismo"* de Carlos de Haes, podría darnos una pista a este respecto.

Podría ser uno de los paisajes que, pintó Fierros durante su estancia en Bélgica. En él se ve una clara influencia de la Escuela de Barbizón, con su directa inspiración en la naturaleza, y de Carlos de Haes-admirador de dicha Escuela, y renovador del paisaje en España-con su naturalismo y claridad, y el "luminismo", colocando un foco de luz en el fondo del cuadro, en este caso, un cielo azul con nubes algodonosas. Aparte de los apuntes del natural es probable que Fierros, al igual que sus compañeros, tomase fotografías para la realización de sus paisajes.

Lám. 351: *Riviére en fôret*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 56x68 cm. Bruselas. Paradero desconocido. Fotografía cedida por la Galería *Vanderkindere*.

De su relación con los fotógrafos contemporáneos hablan algunas fotografías que se hizo tomar, posiblemente, en esta época. Hay dos en concreto que por el escenario (la moqueta que alfombra el suelo, principalmente), pueden haber sido tomadas en el estudio madrileño de José Martínez Sánchez. Estas dos imágenes fueron publicadas en su tesis doctoral por Pablo Fernández Díaz-Fierros, y atribuye su autoría a Martínez Sánchez, al tiempo que las data hacia 1861[525]. Coincido con el autor en que estaría tomada en la década de los 60, aunque le daríamos un margen un poco más amplio, quizás entre 1860 y 1862, en diciembre de este último año el fotógrafo ya estaría ubicado en su estudio de Puerta del Sol nº4.

[523] *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias*. Año XIV. nº 1046. Madrid. Martes, 6 de agosto de 1861. p. 1.
[524] Gamallo Fierros, D. "Memorias de Dionisio Fierros". *La Nueva ... Op. cit.*
[525] Fernández Díaz-Fierros, P. *Charles Clifford ... Op. cit*. pp. 286-287.

Me baso para ello en el hecho de que en esta época todavía utilizaba para sus retratos el formato de gran tamaño, que alternaba con el formato *carte de visite* que se había implantado en España desde 1860 alcanzando una gran popularidad, tal como se observa en sus álbumes conservados en la colección Castellano[526].

En ambas fotos el pintor aparece con la misma vestimenta, por lo que suponemos pertenecen a la misma sesión. En la de la izquierda, en la que Fierros aparece de pie, se ve tras él una tela que forma un pequeño montón de pliegues, tal vez para ocultar las patas del soporte que se utiliza para inmovilizar a los fotografiados.

La simplicidad de elementos, el forillo liso al fondo y la moqueta con dibujos de rombos, tantas veces aparecida en las fotografías de Martínez Sánchez, nos hacen pensar en lo adecuado de su atribución. La fotografía de la derecha, en la que el modelo parece sentado en un plano de tres cuartos, presenta la misma simplicidad en el atrezzo. Esa escasez de elementos nos obliga a centrarnos en las facciones, expresión y actitud del fotografiado, con lo que se consigue una buena captación psicológica. Este tipo de fotografía fue puesta de moda por Paul Nadar en Francia, y copiada por muchos fotógrafos europeos.

La admiración de Dionisio Fierros por la fotografía, en estos momentos en auténtico auge, la prueba el número de retratos con esta técnica que se conservan de él de esta época, algunos de autoría desconocida, como el reproducido bajo estas líneas.

Lám. 352: *El pintor Dionisio Fierros.* José Martínez Sánchez (atribuido). Fotografía a la albúmina. 20,40x13,50 cm. Ca. 1860-1862. Colección particular.

Lám. 353: *El pintor Dionisio Fierros.* José Martínez Sánchez (atribuido). Fotografía a la albúmina. 20,40x13,50 cm. Ca. 1860-1862. Colección particular.

El pintor, fotografiado en un gabinete que nos es desconocido, posa en una actitud sugerida por el fotógrafo, en un plano de cuerpo entero. Tanto el telón de fondo como el pedestal nos sugieren un entorno elegante, por lo que podemos suponer que la fotografía fue tomada por un profesional de prestigio.

[526]Rodríguez Molina, M J, Sanchís Alfonso, J R. *Una nueva visión de la Fotografía Española: La obra de José Martínez Sánchez (1807-1874).* Valencia: Ed Railowsky. 2014. p. 50.

En 1862 el pintor se encontraba de nuevo en España, donde participó en la Exposición Nacional con 6 cuadros: *Baile de Charros*, *La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia*, *Un palco en el Teatro Real*, *Un mendigo*, *Un estudio del natural*, *Otro.* El 1 de junio de ese mismo año, unos meses antes de la inauguración de la Exposición, podía leerse en "La Correspondencia de España":

> "Parece que en la próxima (sic) esposición (sic) de Bellas-Artes, que ha de celebrarse en Madrid, Casado presentará *Las Cortes de Cádiz*, cuadro encargado por el Congreso; Fierros, que ha hecho exprofeso un viaje para estudiar los tipos salamanquinos, ha concluido algunas obras de este género"[527].

Lám. 354: *Dionisio Fierros*. Autoría desconocida. Copia de una fotografía original. *Carte de visite*. 10x6cm. Ca 1860. Fotografía inédita. Colección particular.

Por *La salida de misa en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia*, ganó una segunda medalla. Es un cuadro de costumbres, en la línea de *La Romería y La Muiñeira*, en el que los personajes, vestidos con los trajes típicos de la región, salen de la iglesia. Distintas actitudes, distintos tipos y un escenario campestre y singular. Quizás el conjunto resulta un tanto abigarrado, pero es dinámico y la caracterización muy buena. Fue adquirido por el Gobierno español y en 1867 el propio Gobierno lo presentó a la Exposición Universal de París y en 1876 a la Exposición Internacional de Filadelfia, donde, dice también el autor "le concedieron Medalla y Diploma que equivalía a premio de primera clase". Es propiedad del Museo del Prado y está en depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

*Un mendigo (Un pobre salmantino sentado)* fue adquirido por el rey consorte, Francisco de Asís, y se conserva en el Real Sitio de Aranjuez. Gracias a la fotografía de Laurent se difundió *Baile de charros (Boda de charros)*, un cuadro de costumbres de la provincia de Salamanca, que representa un baile celebrado tras una boda típica. Muestra un mosaico de personajes, con trajes charros, interesante por su variedad, pero que no presenta una gran unidad compositiva. Fue presentado al Salón de París en 1863 y, en 1864, en la exposición de Bayona, dónde fue comprado por el Marqués de Riera. Actualmente está en paradero desconocido

[527] *La Correspondencia de España*: diario universal de noticias: Año XV. nº 1446. Madrid. 1 de junio de 1862. p.2.

Lám. 355: *Baile de charros (Boda de charros)*. Jean Laurent, sobre cuadro original de Dionisio Fierros. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. 1862. Museo Municipal de Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad

Sin embargo, existe una segunda versión de este, muy parecida- que tan solo difiere en algunos detalles- que se encuentra en una colección particular, y por la cual podemos conocer el colorido original y la riqueza de detalles y matices. Este segundo cuadro, del que existen apuntes, fue realizado por el pintor, firmado y fechado en 1863, y por la fotografía conservada realizada por Jean Laurent sabemos que no se trata del presentado a la Exposición Nacional de 1862, aunque hay autores que no establecen esta diferencia y consideran que el segundo cuadro es el presentado a dicha muestra[528]. Hoy sabemos que no es así y conocemos el cuadro que originalmente se exhibió, gracias a la fotografía tomada por Laurent. Una de estas fotografías originales de Laurent se conserva en la colección Fernández Rivero, y casualmente en el reverso puede leerse una dedicatoria escrita por el mismo Fierros a un amigo, que dice[529]:

"A mi buen amigo D. Manuel Puente. Dionisio Fierros"

Lám. 356: *Baile de charros (Boda de charros)*. Jean Laurent, sobre cuadro original de Dionisio Fierros. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. 1862.Colección Fernández Rivero. Fotografía cedida por los propietarios de la colección.

[528] Rodríguez Paz, D. (2019). *Dionisio Fierros (1827-1894): Un pintor para dos tierras.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. p. 625. Disponible en: http://hdl.handle.net/10347/20849 [Consultado: 31 de enero de 2022.]

[529] Esta fotografía fue publicada por Pablo Fernández Díaz- Fierros en *Charles Clifford ...Op. cit*. p. 169.

La diferencia entre estos dos cuadros, pienso que con estas fotografías queda establecida, así como el hecho de que fue el primero de los dos el presentado a la Exposición Nacional de 1862. En el otro cuadro, casi idéntico al primero, se ha suprimido la pequeña casa que está en segundo plano en el centro de la composición y ante la cual se desarrolla la escena de baile. Con ello el autor logra una mayor profundidad espacial y no carga tanto la composición. Asimismo, la iglesia del fondo, de mayor tamaño ayuda a equilibrar el conjunto subrayando las líneas verticales.

Para la realización de estas obras Fierros hizo varios dibujos y bocetos. La mujer que aparece bailando en el segundo plano lleva la cabeza tocada con un velo y no es así en el caso de la bailarina del primer cuadro.

En suma, la versión de 1863 es más equilibrada y perfecta que la de 1862. ¿Fue mejorada acaso a tenor de las críticas recibidas en la prensa?, es difícil de saber. *Baile de charros* fue presentada a varias exposiciones más. En 1864 el pintor presentó a la Exposición Internacional de Bayona "un cuadro de charros"-probablemente este- recibiendo una segunda medalla, recibiendo grandes elogios por parte de la prensa francesa[530],y, siendo adquirido posteriormente por el Marqués de Casa Riera[531], recibiendo una segunda medalla. Más tarde, en 1865, fue presentado a la Exposición de Dublín.

Lám. 357: *Bailarina de Baile de charros (1º cuadro),* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 76x43 cm. Ca. 1862. Colección particular.

Lám. 358: *Baile de charros (2º cuadro), detalle*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 1863. Colección particular.

[530] "Dans le tableau ayant par titre *Une Noce de campagne*, le talent de M. Fierros se déploie avec tous ses avantages ; sous quelque aspect qu'on examine cette charmante comoposition, elle produit une impresión des plus satisfaisantes, elle previent tout d'abord en safaveur, soit qu'on la considère dans les détails, le dessin et la couleur". "Revue des Beux Arts. Exposition de Bayona". IV. *Journal de Toulouse : politique et littéraire*. 8 de octubre de 1864. NP.

[531] Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros…Op. cit*. p. 81.

Ahora cabe plantearse una cuestión. ¿Cuál de las dos versiones fue presentada a las últimas exposiciones?, ¿dónde está la primera versión? A lo mejor con el paso de los años sabremos la respuesta.

Lám. 359: *Baile de charros (Boda de charros)*. Dionisio Fierros.
Óleo sobre lienzo. 136,5x203,5cm. 1863. Colección particular.

Láms. 360 y 361: Comparación entre la fotografía tomada por Jean Laurent en 1862 de la primera versión de *Baile de Charros,* en paradero desconocido y la segunda versión, conservada en una colección particular.

*Un palco en el Teatro Real*, (que está actualmente entre los fondos del Museo del Prado), es quizás el mejor, desde el punto de vista compositivo.

La acción, de cierto carácter romántico e intimista, muestra, como su nombre indica, una escena en un palco del Teatro Real. Las figuras, iluminadas por la luz de gas, presentan unas actitudes distendidas y naturales. Lo vibrante del colorido, la calidad de los detalles, y el ambiente elegante, propio del lugar, hacen de esta obra todo un referente.

Lám. 362: *Un palco en el Teatro Real.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 165x204cm. 1862. Museo del Prado. Museo de Bellas Artes de Asturias, (en depósito). Fotografía de la autora.

Lám. 363: *Josefina y Julia Espín en el Teatro Real.* Gustavo Adolfo Bécquer. Primer álbum para Julia Espín. Dibujo a lápiz. 1855. Biblioteca Nacional de España.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La temática y los personajes se asemejan al dibujo nº 54 del primer álbum, con dibujos y poemas que Gustavo Adolfo Bécquer regaló a su musa, la cantante lírica Julia Espín y Pérez de Collbrand.

No es descabellado pensar que Gustavo Adolfo Bécquer, amigo de Manuel Castellano, de José Casado del Alisal y de otros pintores que frecuentaban la vida cultural madrileña, fuese también amigo o por lo menos conocido de Dionisio Fierros y que este se basase en los dibujos de Bécquer para hacer su cuadro.

Hay varias razones que pueden apoyar esta teoría. En primer lugar, la semejanza física con las fotos conservadas de Julia Espín, el dibujo de Bécquer, y la figura femenina central del cuadro, con el pelo ensortijado, la nariz recta, los ojos ligeramente achinados y el óvalo de la facial delicado y bien definido. Asimismo, su traje de noche, que deja los hombros al descubierto, tiene el escote ornado con unos colgantes a modo de flecos, que recuerdan a la mujer pintada por Fierros. La mujer joven que está de espaldas, vuelta hacia a figura masculina, formando con esta y con la figura femenina central una composición triangular, podría Josefina Espín, hermana de Julia, que también figura en el dibujo de Bécquer.

El personaje de barba, y bigote de grandes guías, que en el cuadro de Fierros se inclina solícito hacia el personaje central femenino, se parece muchísimo a las fotografías de Bécquer de esa época: peinado con raya en medio, la barba, el gran bigote, y las facciones en general.

¿Este cuadro fue un homenaje que el pintor Fierros hizo a su amigo Gustavo Adolfo, por entonces atrapado en un matrimonio desafortunado? o ¿esta teoría es tan solo una conjetura? Nosotros evidentemente nos inclinamos por lo primero.

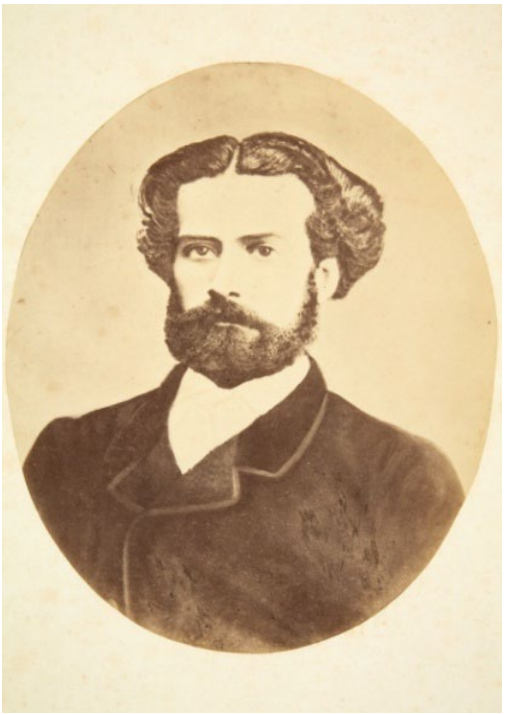
Lám. 364: *Retrato de Julia Espín*. Fotografía a la albúmina. Colección particular.

Lám. 365: *Un palco en el Palacio Real* (detalle). Dionisio Fierros.Óleo sobre lienzo. 165x204cm. 1862. Museo de Bellas Artes de Asturias en depósito. Fotografía cedida por dicha entidad.

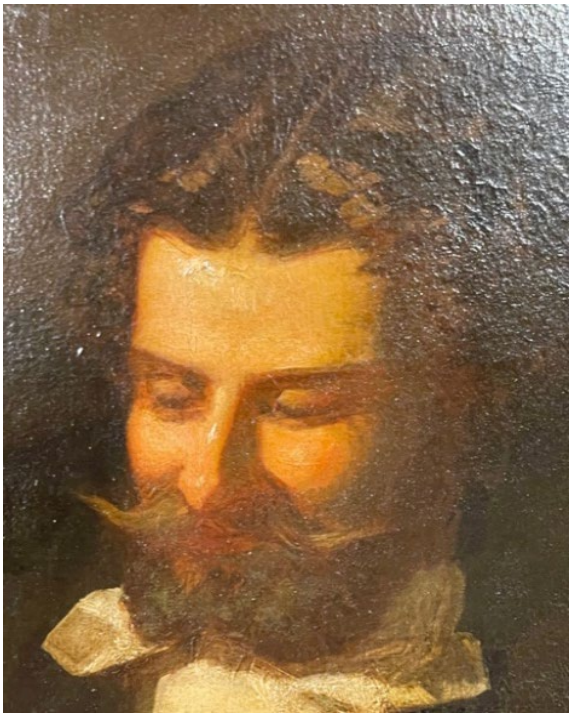
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 366: *Retrato de Julia Espín*. Gustavo Adolfo Bécquer. Dibujo a lápiz. *Primer álbum de Gustavo Adolfo Bécquer*. 1855, BNE.

Lám. 367: *Un palco en el Palacio Real* (detalle). Dionisio Fierros.Óleo sobre lienzo. 165x204cm. 1862. Museo de Bellas Artes de Asturias en depósito. Fotografía cedida por dicha entidad.



Lám. 368: *El poeta Gustavo Adolfo Bécquer.* Juan Álvarez Mon. Fotografía a la albúmina. Carte de visite. 10x6cm.1866. Museo Universidad de Navarra.



Lám. 369: *Un Palco en el Teatro Real* (detalle). Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 165x204 cm. 1862. Museo del Prado. Fotografías cedidas por ambas entidades.

Con ocasión de esta Exposición Nacional de 1862, salieron en *El Contemporáneo* una serie de artículos y críticas de los cuadros de los principales artistas que se presentaron que se atribuyen a Gustavo Adolfo Bécquer, que tenía experiencia en crítica literaria y artística y, descripciones y análisis de obras de arte, lo que puede observarse en muchas de sus narraciones, por ejemplo, en *Historia de los Templos de España*. El mismo Bécquer era un excelente dibujante y poseía una extensa formación artística.

El léxico empleado, los acertados juicios y reflexiones, idénticos a los que escribe en muchas de sus obras, así como el orden riguroso de los aspectos analizados: composición, dibujo, etc. hacen que algunos investigadores lo consideren el autor de estas críticas, sin dudar. Todo esto está recogido por Robert Pageard en el libro *Gustavo Adolfo Bécquer. Críticas de Arte*[532]. El mismo autor hace también hincapié en el aspecto analítico y moderno del poeta, a quién se nos ha presentado siempre como sumido en ensoñaciones románticas por su obra literaria, y que Pageard encuadra por el conjunto de su obra dentro del realismo: "Pertenece el poeta a su época, la del realismo de Courbet, templada por la espiritualidad española"[533].

Bécquer también fue un hombre de su tiempo que a la par que escribía poemas y narraciones de tipo romántico y de corte misterioso, tan de moda en la época sobre todo en Inglaterra y Alemania, hacía artículos para *El Contemporáneo* sobre diversos aspectos de la vida madrileña: Bailes en los salones de la aristocracia, bailes populares, Teatro, Ópera, Carnaval, etc., todos ellos escritos con gran precisión y lujo de detalles, y ese gracejo andaluz que le caracterizaba cuando trataba temas de carácter frívolo[534]. También cubrió para la misma publicación la inauguración de la línea completa del ferrocarril del Norte de España, en 1864, en cuyo trayecto confesó haberse aburrido en ocasiones, recurriendo a la compañía de su inseparable cigarro[535].

Aficionado a la fotografía-él mismo posó en varias ocasiones- podemos leer en sus obras frases como esta:

> "La imaginación del artista es una cámara oscura, donde al reflejarse la verdad, que siempre es bueno estudiar mucho, se modifica y se engrandece el objeto reflejado, y cuando la mano retrata la imagen interna, impulsada por un movimiento que no recibe la dirección de fuera, va más segura, más rápida, e imprime un carácter, que es el sello de la inspiración, a las obras"[536].

Dionisio Fierros, aunque demostrando ser un gran retratista, y, abordando con éxito otras temáticas, como en *Un Palco en el Teatro Real,* sigue siendo considerado por la crítica y, el público en general, sobre todo un pintor de costumbres: "¿Apostemos a que os habéis estado un buen rato delante de la *Salida de misa en Galicia*, y de la *Boda de Charros*, género en que Fierros no tiene rival?[537].

El periodista Manuel del Palacio publicó a finales de noviembre de 1862, un folleto burlesco: *Función de Desagravios*, que era una crítica jocosa en verso de los cuadros de la Exposición Nacional de 1862.

---

[532]Pageard, R. (Coord). *Gustavo Adolfo Bécquer, Críticas de Arte*. Madrid Ed Museo Universal. 1990.

[533] *Ibidem*. p. XV.

[534]Bécquer, G A. "Escenas de Madrid". *El Contemporáneo* Madrid 1860 a 1865.

[535] Bécquer, G A. "Caso de ablativo. En, con, por, sin, de, sobre la inauguración de la línea completa del ferrocarril del Norte de España*". El Contemporáneo*. Madrid. 21 agosto 1864.

[536] Bécquer, G A. "El presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez, visitando la cárcel donde estaba encerrada la familia de Antonio Pérez. Obra de D. Víctor Manzano, señalada con el nº166. Artículo VII *El Contemporáneo*. Madrid. 9 de noviembre de 1862. p. 5.

[537]*El Correo de la Moda: periódico del bello sexo: Modas, literatura, bellas artes, teatros, etc. "Álbum de señoritas"*. nº 473. Madrid: 8 de noviembre de 1862. p. 328.

D.FIERROS.

A tus cuadros de costumbres
gran aficionado soy,
más si te vas a lo fino
se me quita la afición.
De tu pincel me deleita
lo que *chispa* llamo yo,
y otros llaman *chic*, sin duda
por afrancesar la voz.
No pintes palcos de noche
alumbrados por el sol,
y ándate con mucho pulso
en lo de usar el color,
que ni en un cuello moreno
hay rayas de bermellón,
ni baja la niebla al prado
mas que cuando quiere Dios[538].

El fotógrafo Jean Laurent et Minier, conocido por Jean Laurent, fotografió las obras de la Exposición Nacional de 1862 e hizo una orla con los retratos de los artistas participantes. En su estudio se vendían fotografías con la reproducción de la orla y reproducciones de las fotografías individuales de los artistas, y de las obras presentadas.

Como vemos la relación entre los pintores que acudían a las Exposiciones Nacionales celebradas en Madrid -casi todos relacionados con el taller de Federico de Madrazo- y los principales fotógrafos madrileños, especialmente con Jean Laurent, era fluida y constante desde los últimos años de la década de los 50 y, a partir de 1860, se hará todavía más evidente.

Quizás en esta Exposición y bajo la denominación de *Un estudio del natural*, u *Otro*, presentó el bellísimo retrato de la actriz francesa *Céline Montaland*, investigación llevada a cabo por la autora de este trabajo en su momento[539].

[538]Palacio, M. del *Exposición de Bellas Artes. Función de Desagravios*. Madrid: Centro General de Administración. Noviembre 1862. p. 36.
[539]Castro Fernández, C. "A vida parisina vista por Dionisio Fierros". *Revista Croa,* nº 24. Lugo: Xunta de Galicia. 2014. p. 30-37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 370: *Retrato de Dionisio Fierros*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. Museo Municipal de Madrid. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 371: *La salida de misa en una aldea gallega*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina del óleo de Dionisio Fierros del mismo título. Ca 1862. Biblioteca Nacional de España. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 372: *Retrato de Céline Montaland.* Dionisio Fierros.
Óleo sobre lienzo.68x45 cm. ca 1862. Colección particular

Es uno de los primeros ejemplos que se conocen de cuadros pintados por el autor inspirándose en fotografías. La imagen tomada como base fue realizada en el estudio parisino de León Cremier, y según el investigador francés Yves Lebrec, sería en 1861[540].

Las líneas marcadas y puras nos recuerdan a Ingres -quizás influencia del reciente viaje a Francia del pintor-, el color de las carnaciones, las pocas zonas de sombra, y la figura de la joven resaltada contra el fondo, son reveladoras.

[540] Lebrec, Y.yveslebrec.blogg.org/le-portrait-feminin-sous-le-second-empire-c26643332/6

La elegancia de la pose es la misma que en la fotografía, como el atuendo, sin embargo, en el cuadro la figura está más erguida y tiene un mayor empaque. Fierros tal vez haya conocido a la actriz en París, pues en estos momentos ella gozaba de gran fama y popularidad. La inspiración en fotografías no quiere decir que no exista un conocimiento del modelo. Muy al contrario, este es imprescindible para hacer un buen retrato, donde se capte la psicología y el "alma" del retratado. Según palabras de su maestro, Federico de Madrazo:

> "Para que el retrato lo sea *verdaderamente,* es preciso que no solo se parezca al modelo, si no que tenga carácter, es decir: que no sea el *retrato* sino el *mismo retratado*"[541].

León Cremiére (1831- 1913) fue uno de los fotógrafos más importantes de París durante el Segundo Imperio y su estudio uno de los más reputados, llegando a ostentar su dueño el título de *Photographer de la Maison de l' empereur* entre 1861 y 1862.

El 1 de mayo de 1862, se había inaugurado la *Exposición Universal de Londres*, en la cual, entre los pocos cuadros españoles exhibidos, figuraba *La Muiñeira* de Dionisio Fierros[542]. Tal vez fruto de su estancia en París y posiblemente de esta época, es el retrato del escritor francés Theophile Gautier, inspirado con probabilidad en una fotografía contemporánea.

Lám. 373: *Retrato de la actriz Cèline Montaland*. León Cremiére. *Carte de visite* positivada a la albúmina. 10x6cm. París. Ca. 1861.Colección particular.

El escritor francés Théophile Gautier, incansable viajero, viajó a Rusia durante el invierno de 1858, allí escribió el libro *Tesoros de la Rusia Antigua y moderna* publicado en 1859, al que le seguiría *Viaje a Rusia* en 1867. Habiendo quedado gratamente impresionado por el paisaje y las gentes de dicho país, se dice que después ya no se adaptó a la vida parisina. Fierros le hizo un espléndido retrato que refleja fielmente la fisonomía del escritor, al que probablemente conoció en París. Es, como puede verse, un retrato de busto, en el que la figura del modelo ocupa casi todo el espacio del lienzo, viéndose tan solo un pequeño paisaje nevado al fondo.

[541] González López, C, Martí Ayxelá, M. *Federico de Madrazo (1815-1894) ... Op. cit.* p. 110.
[542] "*La Muiñeira* por D. Fierros. Este último cuadro ha sido enviado de la galería del duque de Montpensier". Bazán, J S. "Exposición Universal de 1862". *La Iberia.* Año IX. N.º 2411. 4 de junio de 1862. p. 2.

Lám. 374: *Theophile Gautier*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 74x59,5cm. Ca 1862. Asociación de Escritores y Artistas españoles. Madrid.

Lám. 375: *Théophile Gautier*. Pierre Ambroise Richebourg. Fotografía a la albúmina. 10x10cm. 1859. Colección particular.

Los autores que han estudiado este retrato lo datan entre 1861 y 1867[543]. Diego Rodríguez Paz en su tesis da una datación entre 1870 y 1878[544]. Esta última fecha nos parece muy avanzada además de difícil de establecer, teniendo en cuenta que las primeras caracterizaciones del escritor con abrigo de pieles y gorro ruso proceden de mucho antes. El fotógrafo francés Pierre Ambroise Richebourg viajó a Rusia en 1859 con el fin de hacer una serie de fotografías para ilustrar el libro de Gautier *Tesoros de la Rusia Antigua y moderna,* allí se encontró con el escritor y le tomó una serie de fotografías de las cuales reproduzco una perteneciente al fondo del vizconde Lovenjoul, actualmente entre los fondos de la Bibliothéque de l'Institut de París. La primera edición de su *Viaje a Rusia*, sin embargo, es de 1867. Rodríguez

Paz, apunta que el autor pudo apoyarse en una fotografía para pintar el cuadro y publica una imagen sobre la que no da ningún dato concreto.

Existe entre los fondos del museo *Casa Natal de Jovellanos*, en Gijón, un retrato de datación incierta. Los estudiosos lo sitúan entre 1850 y 1860. Es un retrato femenino que forma parte del legado *Lledó-Suárez*, y que está sin identificar. Siempre en el terreno de la hipótesis, lo relacionaría con la española Eugenia de Montijo, basándome en el parecido, y en otra serie de argumentos que expongo a continuación.

Este cuadro forma parte del legado que la familia Lledó-Suárez hizo al Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón en 1974. Es un retrato de busto que nos presenta a la modelo en un ligero escorzo, con el rostro mirando al frente. Destaca su juvenil belleza y la viveza de su mirada, que parece comunicar con el espectador. Toda ella es risueña y parece irradiar vitalidad.

Se me ocurre que podría tratarse de M.ª Eugenia de Palafox Portocarrero y Kirkpatrick, más conocida como Eugenia de Montijo, y emperatriz consorte de los franceses de 1853 a 1870.

[543] Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros… Opus cit.* p. 67. Baron Thaidigsmann, J. *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX. Museo de Bellas Artes de Asturias*. Ed Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo. 2007. p.22.

[544] Rodríguez Paz, D. (2019). *Dionisio Fierros …Opus cit*. p. 533. Disponible en internet: http://hdl.handle.net/10347/20849

Lám. 376: *Retrato de señora*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 66x54cm. Ca 1853-55. Museo Casa Natal de Jovellanos. Fotografía cedida por dicha entidad.

De su fisonomía destacan los historiadores su cabello castaño rojizo, los ojos verdosos, el óvalo delicado de su cara y su piel, muy blanca y fina. Tenía una nariz larga y ligeramente torcida en el centro, lo que le daba gran personalidad.

En su juventud, durante una época, no disponía de mucho dinero, y puso de moda el adornarse en cabello con flores naturales, costumbre en la que fue imitada por otras jóvenes de la buena sociedad.

En las fotografías que se conservan de Eugenia en su juventud y en los años próximos a su coronación como emperatriz, se observa cierto parecido con la modelo del cuadro del Museo Casa Natal de Jovellanos, pero esto, al no poder ser demostrado, se queda de momento en el terreno de la hipótesis.

Lám. 377: *Emperatriz Eugenia*. Mayer&Pierson. *Carte de visite*. 10x6cm. 1854. Colección particular.

Lám. 378: *Eugenia de Montijo (detalle)*. Franz Xavier Winterhalter. Óleo sobre lienzo. Museum Wasington DC.

Lám. 379: *Kaiserin Eugenie (detalle)*. Acuarela con tiza negra. 27,5x 22,7 cm. Musées Nationaux. Palais de Compiégne.

Lám. 380: *Retrato de señora (detalle).* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 66x54cm. Ca 1853-55. Museo Casa Natal de Jovellanos. Fotografía cedida por dicha entidad.

A partir de estas imágenes de la emperatriz Eugenia, por la misma época que el cuadro de Fierros, podemos comparar más o menos y ver la similitud de su fisonomía.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 381: *L'Imperatrice Éugenie*. Franz Xaver Winterhalter. Óleo sobre lienzo. 60,7x50,2cm. 1864. Musée du Louvre.

Lám. 382: *Retrato de señora.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 66x54cm. Ca. 1853-55. Museo Casa Natal de Jovellanos. Fotografía cedida por dicha entidad.

Esta hipótesis, además de esta semejanza me parece plausible, pensando que durante estos años Dionisio Fierros retrata a una serie de personajes célebres, probablemente para poder subvencionar así sus gastos, y Eugenia de Montijo, coronada emperatriz de los franceses desde 1853, había adquirido gran popularidad.

En julio de 1863, quizás para buscar inspiración para sus cuadros, Dionisio Fierros partió para Portugal, según recogió el diario madrileño *El Reino*:

> "El distinguido pintor de costumbres señor D. Dionisio Fierros ha salido para Portugal. Sabemos de otros jóvenes y distinguidos artistas españoles que piensan salir á probar fortuna si la cuestión artística en España sigue como hasta aquí ha seguido, lo cual no creemos se efectúe, atendido el celo del Sr. Moreno López en bien del arte y de los que lo cultivan"[545].

Tal vez podrían situarse en estos años algunos retratos que el pintor hizo por su cuenta a celebridades de la época, algunos de ellos figuran sin vender en el inventario que se hizo en Oviedo a la muerte del pintor, con objeto de realizar una subasta[546].

Con el nº 192 de dicho catálogo figura el retrato sin concluir del torero *Cúchares*, nombre artístico del matador madrileño Francisco Arjona Reyes (1818-1868) fallecido prematuramente en La Habana. Dicho retrato, actualmente en paradero desconocido, fue publicado por José Villa Pastur en el Tomo IV de *Pintores Asturianos*[547], siendo esta la única imagen que hay actualmente del mismo.

[545] *El Reino: diario de la tarde*. Año V. nº 1130. Madrid. 2 de julio de 1863. p.3.

[546] Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo. *Exposición–venta de varios cuadros y acuarelas de D. Dionisio Fierros y Álvarez, pintor y discípulo de D. José, D. Federico y D. Luis de Madrazo*. Oviedo: Establecimiento tipográfico de Vicente Brid.1894.

[547] Villa Pastur, J. *Pintores asturianos.* T. IV. Oviedo: Banco Herrero. 1972. pp. 21-124.

Este cuadro está claramente inspirado en una fotografía realizada en el estudio madrileño de Jean Laurent[548], y fue publicada en el catálogo que editó el fotógrafo en 1863. En ella aparece el torero vestido de luces con el estoque y el capote en la mano izquierda, y a sus pies, para dar carácter y credibilidad a la escena, una cabeza de toro realizada en cartón piedra. El matador se ciñe exactamente a la iconografía de la fotografía, pero le imprime más carácter al rostro del modelo. Sabida es la afición de Fierros por el arte taurino, y, posiblemente, hubiese visto torear a *Cúchares* en varias ocasiones. En cuanto a la fecha de realización del cuadro, es difícil de precisar, porque no sabemos si lo hizo poco después de tomada la fotografía o en los años que van de 1863 a 1868, año de la muerte del torero.

Lám. 383: *El torero Cúchares*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. Inacabado. 68x42 cm. Ca 1863? Paradero desconocido. Fotografía publicada por José Villa Pastur en *Pintores asturianos.* T. IV. Oviedo: Banco Herrero. 1972. p.138.

Lám. 384: *Cúchares*. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 9,5x6cm. Ca. 1863. Museo Municipal de Madrid.

Tal vez en esta misma época pueda fecharse la obra *Señora con blusa a rayas.* Este retrato, que se encuentra en una colección particular, nos muestra a una dama en un plano de torso, con el cuerpo en un ligero escorzo y el rostro de frente. La modelo, desconocida, parece estar cercana a la treintena, y tiene la mirada perdida, lo que le da un aire de ensoñación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[548] Este punto fue reseñado por Diego Rodríguez Paz en su tesis *Dionisio Fierros…Op. cit*. pp. 161-162.

En un segundo plano, rellenando parcialmente el fondo del cuadro puede verse un rosal con flores. Fierros suele colocar flores tras el modelo cuando se trata de un niño difunto, o una actriz[549]. Pienso que aquí estaríamos en el segundo de los casos.

José Villa Pastur menciona en uno de sus libros que entre los célebres personajes retratados por Fierros se encontraba la actriz Matilde Díez[550]. En el inventario de las obras que salieron a subasta después de su muerte en su estudio de Oviedo, se encuentra un retrato de parecidas dimensiones a este, que figura con el nombre de *Retrato de Dª N* (74x60cm)[551] , y ostenta el nº 89.

Lám. 385: *Señora con blusa a rayas*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 73x46cm. Ca 1863. Colección particular.

A menudo los escribanos transcriben los nombres erróneamente (Caso del retrato de la actriz Celine Montaland o De Montaland, que aparece como *Retrato de la actriz Sra. Montalán)*[552], y pienso que *Dª N* bien pudiera ser *Dª M*, y en este caso referirse a Doña Matilde

[549]Véase el retrato de *Celine de Montaland* en Castro Fernández, C. A vida parisina vista por Dionisio Fierros... *Op. cit*. pp. 34-37.
[550]Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros... Op. cit.* p. 36.
[551] Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo... *Op. cit*. p. 10.
[552]*Ibidem.*

Díez. Sin embargo, las fotografías conservadas de esta actriz son anteriores o posteriores a estas fechas, por lo que la comparación podría ser algo arbitraria.

Lám. 386: *Señora con blusa a rayas*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 73x46cm. Ca 1863. Colección particular.

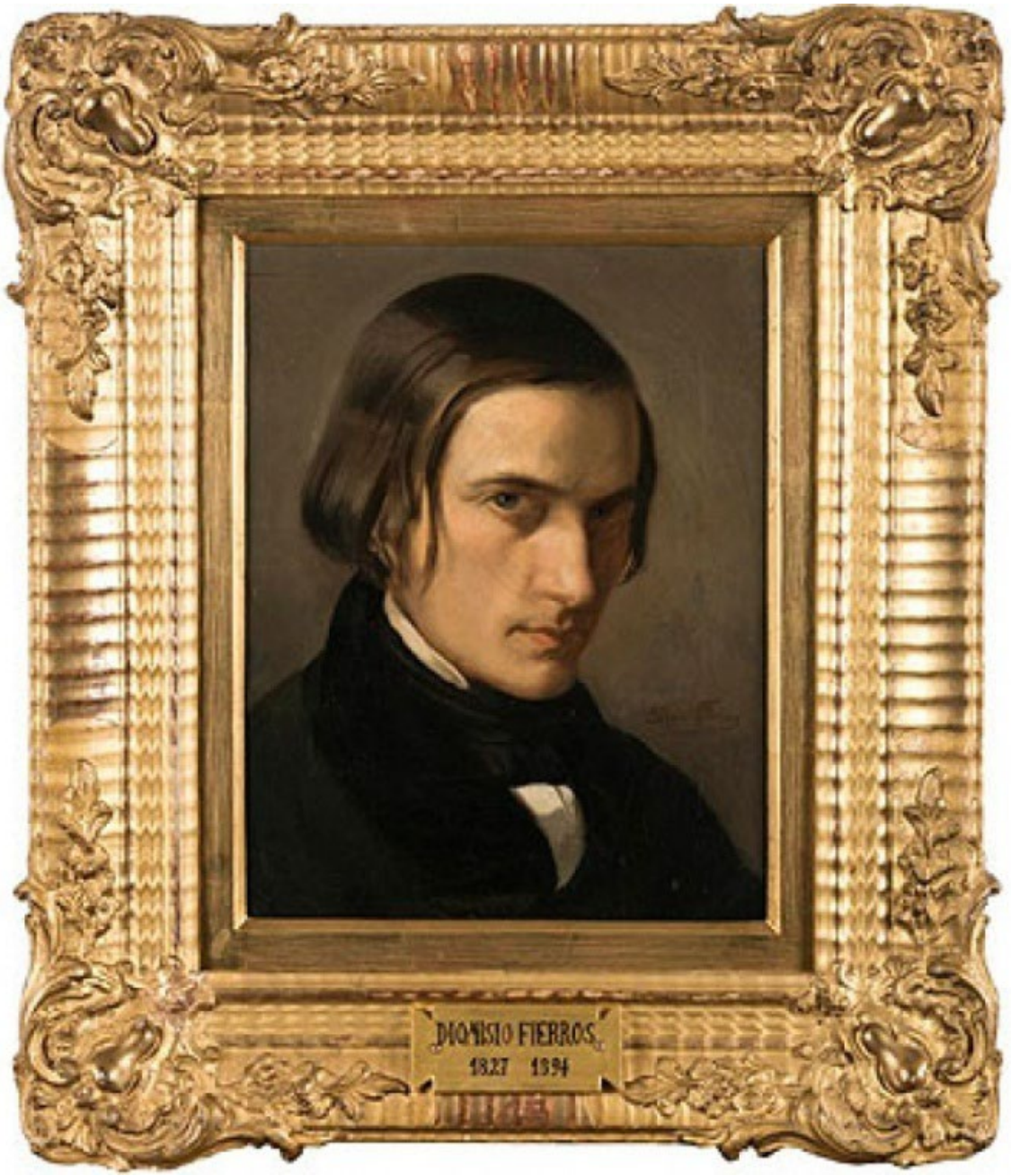
Lám. 387: *Retrato de la actriz Matilde Díaz*. Vda. de Amagra y Fernández. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6 cm. MAE. Barcelona. Fotografía cedida por dicha entidad.

La fotografía de la actriz, tomada en un estudio madrileño a una edad más avanzada, no es la más adecuada para la identificación, no obstante, encontramos una cierta semejanza con la modelo del cuadro, en el peinado, la fisonomía y el rictus de la boca. Le falta el empaque juvenil, acentuado por el pintor, que tiende levemente a la idealización cuando se trata de retratar a personajes públicos.

La posibilidad de que se trate de Matilde Díez, la famosa actriz, denominada *La Perla de la escena*, aclamada por multitudes y agasajada allá adonde iba, es muy grande pensando que tanto ella como su esposo, el también actor Julián Romea, tenían una relación cercana con los pintores Federico de Madrazo y Manuel Castellano entre otros, con los hermanos Juan y Manuel Catalina, actores y empresarios, dueños del Teatro Español, y para los que Manuel Castellano y Fierros trabajaron en varias ocasiones.

Entre los retratos de personajes célebres que podrían situarse en esta época puede hallarse un pequeño cuadro salido a subasta en fecha reciente, que identifico con un retrato de *Frank Listz*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

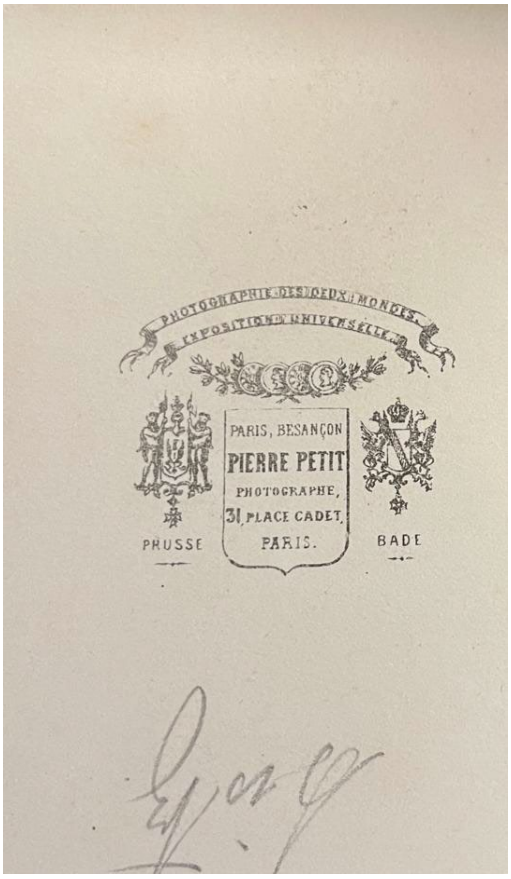



Lám. 388: *Retrato de caballero*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 36x28,5cm. Ca. 1862-185. Paradero desconocido.

Este óleo de Dionisio Fierros salió a subasta por última vez en la Sala Durán de Madrid en septiembre de 2017. Está firmado en el ángulo inferior derecho, pero no datado. Creo, sin embargo, que podría datarse entre 1862-1865, años en que el artista, como se puede ver, realizó una serie de retratos de celebridades.

El compositor austríaco Franz Listz (1811-1886), verdadero referente de la música del Romanticismo europeo, de vida novelesca por sus romances y su intensa espiritualidad, fue venerado en su tiempo y seguido con verdadero fervor, en un siglo en el que la música y las artes escénicas eran enormemente apreciadas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA




Lám. 389. *Retrato de Franz Listz*. Pierre Petit. Fotografía. *Carte de visite*. Tomada sobre una litografía con dibujo original de Joseph Kriehuber (1838). 10x6cm. Ca 1860. Colección particular.

Lám. 390: *Retrato de caballero*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 36x28,5cm. Ca. 1862-1865. Paradero desconocido.

Lám. 391. *Retrato de Franz Listz*. Pierre Petit. Fotografía. *Carte de visite*. Tomada sobre una litografía con dibujo original de Joseph Kriehuber (1838). 10x6cm. Ca. 1860. Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Podríamos pensar que Dionisio Fierros hizo estos trabajos basándose en fotografías y litografías del compositor, al que retrata próximo a la treintena. Si tomamos -por el tratamiento del color y de la luz- como fecha aproximada para el óleo la mitad de la década de 1860, veremos que Listz tendría entonces más de 50 años, y su aspecto -por las fotografías conservadas- estaría mucho más envejecido, aunque seguía conservando su porte elegante. Tal vez este retrato fuese un encargo o hecho por deseo personal del artista. Responde a los cánones de la época, del tardío retrato romántico, con fondo color madera sobre el que resaltan la levita, la corbata de lazo negro y la pechera blanca de la camisa. El rostro tiene una gran fuerza, destacando la firmeza de los rasgos y la intensidad de la mirada.

En 1864, el pintor volvió a concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes -abierta el 14 de diciembre- con seis cuadros: un cuadro de costumbres, *La Fuente, costumbres de las cercanías de Santiago,* el *Retrato de la Infanta Dña. Antonia de Portugal, Cabeza de un niño, Retrato de una niña* (M.A), una *Cabeza de estudio* -que parece de Iradier-, *y un Mendigo (tipo de la provincia de Salamanca)*[553]. Las dos cabezas aparecen en el catálogo de la Exposición como "Estudio del natural"[554].

Hay que reseñar que, en el siglo XIX, por lo menos en estos años, por *Estudio del natural*, se entienden aquellos cuadros que están inspirados directamente en fotografías, hechas exprofeso por los fotógrafos para los pintores, puesto que una de las cualidades más valoradas de un cuadro, en estos momentos, era la veracidad.

Dice el autor en sus memorias:

> *"La Fuente* la presenté en la Exposición de 1864 y la adquirió también el Gobierno y está en el Museo del Prado".
>
> "El cuadro de Galicia que representa una fuente con un grupo de muchachas y un hombre y un niño, es el que el Gobierno mandó a Filadelfia (1876), por el que me dieron medalla y diploma, que equivalía a premio de primera clase"[555].

Esta última obra también figuró en la Exposición de París de 1867. En la actualidad es propiedad del estado y el Museo del Prado lo tiene en depósito en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia del Puerto de Santa María (Cádiz).

Es un cuadro, de costumbres gallegas, que representa a un grupo de aldeanos, en torno a una fuente, llenando sus cántaros y leyendo una carta, en una agradable reunión. Los tipos, el colorido, y la actitud bucólica y relajada de los protagonistas, son muy del agrado del público y de la crítica, que una vez más reacciona favorablemente ante los cuadros costumbristas de Fierros. En este momento todavía gustaba mucho la pintura de carácter costumbrista, que unos años más tarde, pasará a un segundo plano, dejando paso a otras temáticas, como los cuadros de Historia, o el paisaje[556].

El otro cuadro de Fierros más reseñado de dicha exposición es el *Retrato de la Infanta Dña. Antonia de Portugal*, que se conserva en una colección particular, y hasta 2017 era conocido por *Retrato de señora sobre fondo oscuro*[557].

---

[553]*La Época*, *(Inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes)*. Año XVI. nº 3140. Madrid. Miércoles, 14 de diciembre de 1864. p. 1.

[554]*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*a cargo de F. Feliu. Madrid: Imprenta y Litografía del Atlas. 1864. pp 24 y 25.

[555] Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros… Op. cit.* p. 82.

[556]Sazatornil Ruiz, L. Lasheras Peña, B. "París y la españolada: imagen castiza y tópicos nacionales en las Exposiciones Universales, 1855-1900". Beramendi, J. Baz, MX (coords.). *Memoria e identidades. VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea.* Santiago de Compostela. 2004. pp. 314-337.

[557]Castro Fernández, C. "A Infanta Dª Antonia de Portugal pintada por Dionisio Fierros". Revista *Croa (Boletín da asociación de amigos do Castro de Viladonga)*. nº 27. Lugo: Ed Xunta de Galicia. Octubre 2017. pp. 146-158.

La Infanta Dª Antonia de Portugal fue una persona muy querida por el público en general y por la prensa en particular, por su carácter dulce y afectuoso. Había protagonizado muchas páginas en los periódicos a raíz de su boda, tres años antes, con el príncipe alemán Leopoldo Hohenzollern Sigmaringen y por una serie de tristes fallecimientos familiares.

Este cuadro no fue adquirido en la Exposición, quedando en poder del pintor. Hoy se halla en una colección particular.

La autora procedió a la identificación del personaje, apoyándose en una fotografía realizada con ocasión de la boda de la Infanta por el fotógrafo lisboeta Francisco Augusto Gomes, fotógrafo de la Casa Real Portuguesa desde 1861[558], tres años antes de ser pintado el cuadro. La fisonomía de la modelo es casi la misma, con algunas ligeras diferencias: El cambio de una adolescente a una joven de 19 años, que se observa en una mayor estilización y madurez en el rostro y, más definición en las facciones.

Lám. 392: *La Infanta Dña. Antonia de Portugal*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 75x60cm. Colección particular. Fotografía de la autora.

Sobre un fondo oscuro, aún a la moda romántica, solo atenuado por un foco de luz detrás del cuello que permite ver la línea del hombro, destaca un hermoso rostro ligeramente ovalado. El artista iluminó las delicadas facciones con una luz levemente dorada, colocando solo en el lado izquierdo una pequeña sombra, que coge parte de la mejilla, la barbilla, y el cuello, y que sirve para dar plasticidad al conjunto.

El atavío es sobrio: Un vestido oscuro, negro o azul marino, con un cuello alto, plisado, de encaje. Lleva pocas joyas y sencillas. Quizás este severo atuendo obedece al reciente fallecimiento de sus tres hermanos, el rey D. Pedro V de Portugal y los infantes D. Fernando, y D. Joao, a causa de fiebres tifoideas.

A pesar de la popularidad de la Infanta, y de la belleza del cuadro, la crítica hizo ciertas puntualizaciones.

[558]Tavares Dias, M. *Lisboa desaparecida*, Volume 8. Lisboa 2003. P. 194.Nuno Araujo. "A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869"- CEM Cultura, Espaço & Memoria. Porto: *CITCEM*. Nº1. 2010. p. 91.

Lám. 393: Comparación: *Infanta Dª Antonia de Portugal (Detalle).* Francisco Augusto Gomes. Fotografía de *Cabinet* (10x15 cm). Lisboa. 1861. Colección particular.

Lám. 394: *La Infanta Dña. Antonia de Portugal*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 75x60cm. Colección particular. Fotografía de la autora.

Lám 395: *Infanta Dª Antonia de Portugal*. Francisco Augusto Gomes. Fotografía de *Cabinet* (10x15 cm). Lisboa. 1861. Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dice en *La Época el* 2 de febrero de 1865, el periodista Juan García (seudónimo de Amós de Escalante)[559] :

> "En los retratos del S. Llanos son por tanto mejores aquellas cabezas más acentuadas por el sexo, la edad, la profesión ó el carácter. Más vida tienen los de la infanta doña Antonia de Portugal y de una niña, pintados por el Sr. D. Dionisio Fierros, pero este artista no sabe ó no quiere renunciar á ciertas tintas macilentas que dan á las carnes color enfermizo y falso".

También en 1864 ganó una Segunda Medalla en la Exposición Internacional de Bayona por su cuadro *Baile de Charros (Boda de Charros)* referido en párrafos anteriores.

En los dos años que preceden a la siguiente exposición, la de 1866, es poco lo que se sabe de Dionisio Fierros. Por algunos cuadros, se cree que viajó por las provincias de Extremadura y Salamanca, pintando escenas de género, y también por otros lugares de la geografía española.

Su fama como retratista cada vez era mayor, y, además de pintar a personajes célebres, la mayoría de las veces por cuenta propia tiene clientes también entre la nobleza, burguesía, el ejército, o la iglesia. Como ejemplo pongo el retrato de un militar de rango.

Lám. 396: *Román Alonso y Garcés de los Fayos*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo.72x57,70cm. 1865. Colección particular.

[559] *La Época.* N.º 5.193. Madrid. 2 de febrero de 1865. p. 4.

Se trata de *D. Román Alonso y Garcés de los Fayos*, caballero de hábito de la Orden militar de Santiago. Teniente coronel y comandante de Estado Mayor del Ejército. Sobre su guerrera luce además de la cruz de Santiago, bordada, la cruz de San Fernando de Segunda clase, dos cruces rojas y una blanca al Mérito Militar, y la medalla de la Guerra de África. Falleció el 8 de octubre de 1869 en las revueltas de Valencia. A todas luces, este militar destacado en la Guerra de África (1859-1860), caballero no profeso de la Orden de Santiago[560]y poseedor de varias condecoraciones más, era un personaje importante en el Madrid de la época. Fierros firmó este retrato en 1865, cuando Alonso García de los Fayos ya era caballero de la Orden de Santiago, y se había destacado en varias campañas.

Es un retrato de busto en el que destaca la figura del militar sobre un fondo oscuro e indefinido, o que nos hace pensar que estuviese inspirado en una fotografía. En el rostro, de gran realismo, destaca la mirada fija en un punto lejano. Predominan los colores oscuros, rompiendo solo a monotonía el tono de las carnaciones y el blanco de la chaqueta y de la manga, puntos lumínicos que atraen la mirada del espectador.

El detallismo en el atuendo y las condecoraciones, así como el tratamiento de los mismos, nos revela una vez más la maestría de Fierros, como ya es habitual en él desde época muy temprana.

Tenemos constancia de que el pintor participaba activamente en la vida social madrileña. El periodista Manuel del Palacio escribió un artículo en el *Periódico Ilustrado* en la sección "Revista de la semana", en la que hizo una recopilación de los acontecimientos culturales y artísticos más importantes acontecidos en ese tiempo, y narró con todo lujo de detalles una reunión de artistas celebrada en el estudio madrileño del pintor Sans y Cabot el lunes 2 de abril de 1866 a las 8 de la noche[561].

Manuel del Palacio, personaje muy conocido en la vida social madrileña, y citado ya en este trabajo, dice entre otras cosas:

> "No hay para qué decir si nadie de los que recibieron esta papeleta, dejarían de asistir a la cita. Todos veíamos en lontananza una de esas bromas artísticas tan frecuentes en los estudios de los pintores que viven en el extranjero, y más que todos yo, que recordaba muy buenos ratos pasados en cierta habitación misteriosa de *la rive gauche del boulevard Sebastopol*, entre aquella colonia española de París, que tanto estimo".

Y, más abajo:

> "Algunos faroles de papel iluminaban la escalera, á la puerta del cual otro farol cuadrado, mayor que los demás, ostentaba en una de sus caras dos manos negras en contrarias direcciones, que decían respectivamente *Entrada - Salida*. Un maniquí vestido de moro y armado con su espingarda, hacía las veces de portero, y por delante de él se pasaba a una pequeña antesala, donde todo el que entraba depositaba en el humilde suelo su sombrero y su abrigo. Álzábase después una cortina, y el salón se ofrecía a la vista en toda su imponente majestad Cuando yo llegué, el vasto y elegante estudio se hallaba materialmente cuajado de gente. Sillas, sofás, escaleras de pintar, mesas, todo se había convertido en asientos, y ¡cosa *estraña! Toda aquella multitud estaba muda, petrificada, con los ojos fijos en un punto. Aquel punto era el que ocupaba el piano, delante del cual estaba sentado Pujol, acompañando unas variaciones de clarinete que tocaba Romero. El silencio no podía estar más justificado. Estoy seguro que oyendo á estos dos profesores, callaría, no digo yo una sociedad de artistas y poetas, sino una asamblea de mujeres.*

[560] *Guía de forasteros en Madrid para el año de 1868*. Madrid: Imprenta de Cristóbal González. p. 582.
[561] Palacio, M. *El Periódico Ilustrado. Revista de la Semana*. Madrid. Domingo 4 de abril de 1866. p. 74.

> *Yo por mi parte se decir, que solo cuando concluyó la pieza me atreví a mirar alrededor. Mi alegría fue grande cuando al ir examinando las caras me encontré con que ninguna me era desconocida. Puebla, Suárez Llanos, Fierros, Figueras, Balart, Mariano Fernández, Casañé, Barrutia, Manuel Álvarez, Saco, Puente y Brañas, Rico, Marquerie, Picon, Barbieri, Casares, Aguera, Algarra, Oliveres, Cuervo, Herranz, Palacios, Emilio Álvarez, Parera, Pizarro, Muro, Caltañazor*, y otros muchos hasta el número de ochenta o noventa, componían el personal de aquella reunión tan juiciosa hasta entonces, pero que debía irse animando por grados"[562].

Posiblemente ese mismo año viajó a Santiago de Compostela, donde se hizo tomar varias fotografías en el prestigioso estudio compostelano de Juan Palmeiro e hijo, una de las cuales serviría de modelo para la realización de su mejor autorretrato[563], quizás una de las obras que presentaría a la exposición de 1866, que, por una serie de vicisitudes, abriría sus puertas el 25 de enero de 1867.

El cuadro, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias fue comprado a los descendientes de los Hnos. Moreno Ulloa (que poseían en su casa de Buenos Aires una importante colección de cuadros de Fierros), y está datado en 1866, pienso que poco después de que se tomase la fotografía.

[562] *Ibidem.*

[563] Fotografía publicada por quién suscribe estas líneas en la obra *Pintura y Fotografía en el Siglo XIX... Op. cit.* p. 105.

Lám. 397: *Autorretrato.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 1866. 62x51cm. Museo de Bellas Artes de Asturias

La fotografía debió de ser muy del agrado del pintor, que la encargó también en formato *carte de visite* y en relieve (*esmalte)*.

Lám. 398: *El pintor Dionisio Fierros*. Gabinete de Juan Palmeiro e hijo. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite* en relieve (*esmalte)*. Anverso y reverso. 9x6cm. Ca 1866. Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se puede hacer un análisis de ambas imágenes, y, veremos que el cuadro, aunque realista, tiene cierta idealización. La luz baña las facciones de modelo dándole mayor suavidad, la mirada soñadora y perdida en un punto lejano a lo que contribuye el atuendo de escocés que imprime al lienzo cierto carácter novelesco[564].

El pintor recortó la fotografía, haciendo un retrato de busto y ocultó casi completamente la mano, dentro de la capa. Las manos, como sabemos, son una parte de la anatomía muy complicada para representar. Posiblemente este cuadro fuese presentado como *Un estudio* o *Un Retrato* a la Exposición Nacional de 1866.

Con probabilidad a la misma sesión fotográfica en el estudio santiagués de Juan Palmeiro, pertenecen estas otras fotografías, en las que el autor presenta la misma fisonomía y edad, lo que ayuda a creer que es esta la fecha aproximada, como también apunta Barón Thaidigsmann[565]. Aunque otros autores, como Diego Rodríguez Paz, datan el *Autorretrato* ca. 1872-73[566] nos parece este hecho poco probable, pues en dichos años el pintor presentaba un aspecto muy diferente, más delgado y avejentado, lo que podemos comprobar en las numerosas fotografías conservadas.

Lám. 399: *Dionisio Fierros.* J. Palmeiro e Hijos. Fotografía a la albúmina. Tarjeta americana o *Cabinet*. 16x11cm. Santiago de Compostela. ca 1866. Fotografía inédita. Colección particular.

Lám. 400: *Dionisio Fierros.* J. Palmeiro e Hijos. Fotografía a la albúmina. Tarjeta americana o *Cabinet*. 16x11cm. Santiago de Compostela. Ca. 1866. Fotografía inédita. Colección particular.

[564] *Ibidem*, p. 123.
[565] Barón Thaidigsmann, J. *Catálogo de la pintura asturiana del S.XIX.* Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias. 2007. p. 22.
[566] Rodríguez Paz, D. *Dionisio Fierros…Op. cit.* p. 523 y 625.

A dicha Exposición de 1866 se presenta con tres obras: *Un Retrato, Un Estudio* y *Episodio del reinado de D. Enrique III de Castilla llamado El Doliente.* Por este último, de asunto histórico, gana una Tercera Medalla.

En el *Catálogo* de dicha Exposición, podemos leer: *Episodio del reinado de D. Enrique III de Castilla, llamado el Doliente*: "Cuando al día siguiente de haber tenido que empeñar su gabán para comer, corrige el orgullo y los desmanes de señores y ricos-homes de Castilla"[567].

El asunto del cuadro está tomado de la *Historia General de España* del padre Juan de Mariana, editada en 1601 y reeditada por Pi y Margall en Madrid en 1854.

Lám. 401: *Episodio del reinado de Enrique III*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 275x377 cm. 1866. Museo del Prado. Fotografía cedida por dicha entidad.

Las opiniones de la crítica fueron variadas. Encasillado como buen pintor de costumbres, y retratista, no lo veían muy encajado como pintor de cuadros de Historia. En el diario *La Esperanza*, periódico de ideología monárquica, el periodista José María Domenech, dice:

> "Lo encontramos más artista que en su obra la que representaba un palco en el teatro Real. Más, sin embargo, de todo, creemos todavía ver en el asunto del Sr. Fierros lo mismo que observamos en los que espuso (sic) hace dos años: *manera* en el color y descuido en el dibujo, aunque en menor escala que en otras exposiciones (sic). Por otra parte, la actitud del Rey nos parece algo belicosa, lo que en nuestro concepto quita algo a la majestad del monarca, la que en actos como el que representa el pintor debe más y más resplandecer. Además, hallamos a los personajes de la izquierda del soberano mucho más superiores en líneas que los del lado opuesto, los que siendo viceversa tendría más importancia el cuadro, a causa de encontrarse el mayor interés en el lado que acabamos de indicar. Y no concluiremos nuestras observaciones sin hacer presente la personalidad puramente española que siempre vimos en las producciones del Sr. Fierros, particularmente en sus primeras producciones, que tanto agradaron á propios y á extraños[568].

[567] *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866.* Madrid: Imp. del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos. 1867. p. 29.

[568] "Variedades. Exposición de Bellas Artes de 1867". *La Esperanza.* (Periódico de la tarde). nº 6.861. 12 de febrero de 1867. p. 3.

De 1866 a 1871 son pocas las noticias que de él se tienen. Se cree que alternó su estancia en Madrid con viajes a su tierra natal y, quizás, también fuera de España. En la capital pintó retratos de personajes de la vida madrileña y, varios retratos de la Familia Real.

La Exposición Universal de París de 1867, y se clausuró el 31 de octubre del mismo año. Este proyecto fue impulsado por el emperador francés Napoleón III, para mostrar la grandeza del Segundo Imperio francés. Un modesto pabellón en el Campo de Marte, de estilo neoplateresco, realizado por el arquitecto español Jerónimo de la Gándara, con otro pequeño, anexo, servirían para albergar los productos españoles.

En la sección de Bellas Artes, hubo una selección de cuadros, que representaban sobre todo costumbres y escenas españolas. Entre los artistas que figuraban está Manuel Castellano, con un cuadro de tema histórico, *La prisión de Fernando de Valenzuela*, y, Dionisio Fierros con *Una boda de Charros*[569].

En opinión de algunos autores Fierros viajó a París con la finalidad de estar en esta Exposición[570], pero este hecho no consta en ningún documento.

Nuestras recientes investigaciones han dado como resultado un indicio que, sin ser definitivo a este respecto, puede indicar la probabilidad de que así fuera. Entre los recuerdos que se conservaron a la muerte del artista, se encuentra una pequeña caja de pastillas para la tos, con el logotipo de la Exposición Universal de 1867.

Es posible que Fierros, fumador empedernido, la comprase allí, y la trajese como recuerdo. Es también curioso que se conservase hasta hoy entre sus objetos personales. Pero tanto puede ser la prueba de su presencia allí como el obsequio de algún amigo que se la hubiese traído desde la capital del Sena.

En estos años tenía ya una gran reputación como pintor de retratos, como demuestra el encargo que se le hizo en 1867, de pintar al político asturiano *Manuel García Barzallana*, para el Ministerio de Hacienda. También hacia 1868, recién nombrado socio de Mérito del Ateneo de Madrid realizó para esta institución el retrato de *Pedro José Pidal, 1º Marqués de Pidal.* Durante estos años pintó varios retratos de personajes de la vida social madrileña, aristócratas, burgueses, políticos, actores, etc.

Lám.402: *Caja de pastillas para la tos*, (tapa, interior e inferior) *recuerdo de la Exposición Universal de 1867*. Cartón. París. 1867. Colección particular. Fotografía inédita.

[569]Lasheras Peña, A. B. *España en París. La Imagen Nacional en las Exposiciones Universales (1855-1900).* Santander: Universidad de Cantabria. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea. 2009. p. 1408. Gureña, J.L. "La Sección Española en la Exposición Universal de 1867". *Stéréotypesculturels et constructions identitaries*, Tours : Florent Kohler. Presses Universitaires François Rabelais. pp 33-49. https://books.openedition.org/pufr/6249?lang=es. [Consultado el 31 de enero de 2020]

[570] García Quirós, R, M.ª. "Dionisio Fierros" ...*Op. cit*. p. 115.

En noviembre de ese año, él y Manuel Castellano entregaron a los hermanos Catalina, empresarios del Teatro Español, varios cuadros de actores, que estos les habían encargado, son los retratos de:

> "*Dª Rita Luna, D. Isidoro Márquez, D. Carlos Latorre, D. Juan Lombia, D. Antonio Guzmán, y D. Julián Romea",* que, "han sido colocados en el salón de descanso de los actores del referido teatro, rindiendo de este modo justo tributo de admiración a los que un día fueron el orgullo de la escena española"[571].

El cambio político del 68 en España no trajo mayores consecuencias económicas para la mayoría de los artistas, que continuaron con su trabajo, a no ser aquellos que dependían únicamente de los encargos oficiales. En el caso de Dionisio Fierros, se cree que viajó por Europa, y que trabajó en su estudio madrileño. Con la restauración monárquica y la subida al trono de Amadeo de Saboya, reanudó su tarea como pintor real, realizando varios retratos del monarca.

Se supone que es uno de los retratos oficiales mandados hacer por el rey para ser colocados en sitios oficiales, Diputaciones, Capitanías Generales, etc. Pienso que este cuadro podría estar -como muchos otros- entre los fondos del Marqués de Loureda, pasando después a la Diputación de A Coruña[572].

Lám. 403: *Amadeo de Saboya.* Amadeo de Saboya. Óleo sobre lienzo. 77x59cm. 1872. Museo de Bellas Artes de A Coruña. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 404: *Amadeo de Saboya*. Martínez de Hebert. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. Ca 1872. Biblioteca Nacional de España. Fotografía cedida por dicha entidad.

Fierros lo retrata en un plano casi frontal, en un formato de busto largo y con uniforme de gala de Capitán General, ostentando la Banda y cruz de la orden de Carlos III, y el Toisón de Oro.

[571] *La Correspondencia*. Año XIX. nº 4008. Madrid. 8 de noviembre de 1868.p. 3.
[572] Castro Fernández, C. *Pintura y fotografía en el S. XIX...Op. cit.* p. 91.

Para los retratos oficiales, los monarcas repartían fotografías entre los pintores encargados de realizarlos, y que habían hecho los fotógrafos de confianza. Hemos seleccionado una de Martínez de Hebert, con la misma pose, actitud e indumentaria, que podría ser una de las utilizadas para la realización de este cuadro. Además de la fisonomía, de la actitud del modelo, y de los detalles, Fierros plasma en su obra, tras la figura del rey, un resplandor, un punto de luz que aparece también en la fotografía y que no es otra cosa que el foco del estudio fotográfico.

En su estudio madrileño, que mantuvo abierto hasta su muerte, el pintor realizaba sus numerosos encargos, como reseña su amigo el músico, intelectual y político ribadense José Vicente Pérez Martínez[573]. Sabemos que, hacia 1871, tenía algunos discípulos, el más destacado de ellos fue el oscense Joaquín Carpi Ruata.

De 1871 y realizado probablemente en su estudio madrileño, es este retrato femenino de perfil, inspirado en una fotografía tomada en el gabinete de Martínez de Hebert, que ya figura como *Retratista de la Real Cámara* en la calle Caballero de Gracia 30 y 32, de Madrid. La especialista Almudena Cruz Yábar data las fotografías con este sello entre 1855 y 1863, fecha en la cual el fotógrafo se trasladaría a la *Calle del Prado*[574]. Por lo cual, y, a la vista de que el cuadro de Dionisio Fierros está fechado en 1871, podemos suponer que el artista pintó el cuadro unos años más tarde de que fuese tomada la imagen.

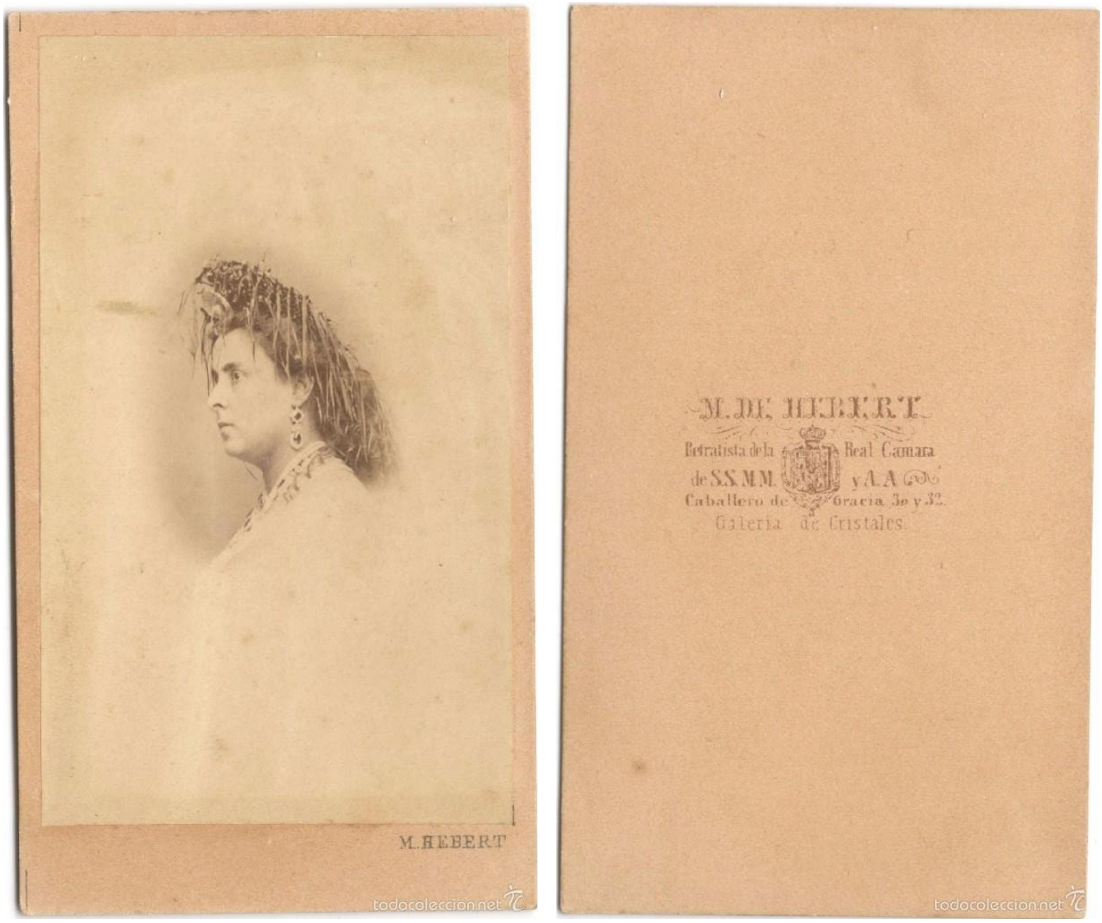
Me parece interesante la comparación entre el cuadro y la fotografía puesto que se puede apreciar el proceso creativo del pintor, que dibuja fuertemente el perfil de la figura, delimitando con rotundidad las facciones de la modelo y recortándolas sobre un fondo color madera. También aplica las escasas sombras, modelando el rostro con perfección casi escultórica, mientras en la fotografía la luz suaviza el rostro femenino, dándole un aspecto más juvenil.

Lám. 405: *Retrato de Dama*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 47x36cm. 1871. Colección *A Fundación* (Abanca).

Lám. 406: *Señora desconocida*. Martínez de Hebert. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 9x6cm. ca 1860-65. Fotografía inédita. Colección particular.

[573] Castro Fernández, C. *Pintura y fotografía en el S. XIX. Una aproximación… Op. cit.* p. 152.
[574] Cruz Yábar, A. "Pedro Martínez de Hebert (1821-1891…Op. cit. http://www.mecd.gob.es/ [Consultado el 31 de enero de 20220]

La modelo, tal vez una actriz con uno de los complicados tocados que se usaban en las representaciones de teatro o de ópera, o caracterizada para un baile de disfraces, tan de moda en el Madrid de aquellos años. El profesor José Manuel López Vázquez, según recoge Rodríguez Paz en su tesis doctoral sobre el pintor Fierros[575], considera que es una figura alegórico-mitológica, que representaría a la diosa Venus




Lám. 407: *Señora desconocida*. Martínez de Hebert. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. Anverso y reverso. 9x6cm. Ca 1860-65. Fotografía inédita. Colección particular.

A finales de 1872 comenzó su segunda estancia en Galicia, que durará hasta 1876. Fue decisiva en su pintura y en su vida. Se instaló en Santiago, donde pintó numerosos retratos, -sobre todo para la nobleza, clero y alta burguesía- algunos irían a parar a diversos puntos de la geografía española. Hizo frecuentes viajes a su tierra natal, con estancias en Ribadeo, donde realizó varios encargos. En dicha villa se enamoró de Antonia Carrera, una joven de veintiún años, hija del dueño de la posada en la que se alojaba. El 24 de noviembre de 1873, la pareja contrajo matrimonio en dicha villa. Después de la boda se trasladaron a La Coruña, donde permanecieron hasta finales de 1874.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[575] Rodríguez Paz, D. *Dionisio Fierros…Op. cit*. p. 511.

Lám. 408: *El pintor Dionisio Fierros y su esposa, Antonia Carrera*. Ulises Ferrant (Ferrol). Fotografía a la albúmina. *Tarjeta americana*. 17x11.cm. Ca. 1873. Colección particular.

Durante esta segunda estancia en Galicia, realizó muchos retratos, paisajes al óleo y acuarelas, que rara vez dató, pero que tienen una frescura de la que carecen las obras más elaboradas.

Esta acuarela reproduce un paisaje rural, posiblemente de Galicia o Asturias. Transmite una gran sensación de frescura y realidad, predominando en ella los colores suaves, ocres, tierras, el verde y algunos toques de rojo, como es habitual en él. Se puede ver claramente la firma, Dionisio Fierros, aunque la obra no está datada. En el ángulo inferior derecho presenta una frase caligrafiada con la letra picuda y regular de Fierros, que dice: "Dos por San Manuel".

Lo que suponemos querrá decir que es un encargo de dos obras, hecho al pintor en fechas próximas a San Manuel, o sea, un 1 de enero. Ponemos una data aproximada, hacia 1874, por similitud con otras acuarelas hechas por el artista que pertenecen a esta época, pero esto es algo meramente orientativo.

Lám. 409: *Paisaje con casas*. Dionisio Fierros. Acuarela. 47x29cm. Ca. 1873. Fotografía inédita. Colección particular.

Entre los retratos, destacan los del Cardenal y Arzobispo de Santiago de Compostela, *Miguel García Cuesta*, inspirados en las fotografías de Jean Laurent. Este que reproduzco es uno de los varios retratos que realizó tras la muerte del Cardenal García Cuesta, por encargo del Arzobispado de Santiago de Compostela. El Cardenal fue una importante figura de la Iglesia y la política, que en 1851 fue nombrado Senador vitalicio del Reino por la reina Isabel II. Fue también un firme defensor de la monarquía tradicionalista -oponiéndose a la constitución- y del catolicismo, como pilares de la nación.

En este retrato puede verse la fidelidad a los detalles por parte del autor, aunque con ligeras variaciones. El trabajo de claroscuro baña al modelo, parcialmente en una luz dorada, dejando casi todo el fondo en penumbra, creando así una atmósfera cálida. Destaca el rojo de los ropajes en los que capta la calidad de las telas. Algunos toques de blanco en los encajes y en la banda, y su maestría habitual en el tratamiento de las condecoraciones y el crucifijo completan el conjunto

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 410: *El Cardenal García Cuesta*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 198x144 cm. 1873. Monasterio de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.

En su cara, de expresión pensativa reforzada por el gesto de la mano apoyada en la misma -recurso utilizado frecuentemente en la fotografía-, se capta lo natural del modelo -al que el autor conocía bien y había retratado en otras ocasiones, visiblemente rejuvenecido. Hay que pensar que el cardenal había fallecido en abril de 1873 y la foto de Laurent figura en los catálogos de 1863[576].

La hija de Jean Laurent, Catalina Melina Dosch y su esposo Alfonso Roswag, publicaron esta fotografía en su *Álbum de Navidad* presentado el 24 de diciembre de 1862. Este *Álbum* fue rescatado y estudiado por los investigadores M.ª Teresa García Ballesteros, y Juan Antonio Fernández Rivero, en un interesante artículo digital[577]: *Alfonso Roswag y el árbol de Navidad*, y será próximamente editado en las actas de las *IV Jornadas de investigación sobre Historia de la Fotografía*, celebradas en Zaragoza en el 2021.

Dionisio Fierros realizó también un retrato de busto de dicho cardenal, que se conserva en una colección particular, inspirado también en otra fotografía del catálogo de Laurent. Alguna de estas fotografías fue comercializada más tarde por el gabinete compostelano J. Palmeiro e Hijo.

Esta segunda fotografía que aparece en el mismo catálogo de Laurent, hecha con toda seguridad en la misma sesión, ha servido con toda probabilidad para inspirar el retrato en formato oval que Fierros pintó de dicho cardenal. En el archivo del pintor se conserva una copia pegada en un papel que presenta en los bordes manchas de pintura, lo que prueba que el artista la estuvo utilizando durante su trabajo.

[576] *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de SM. la Reina y de SS.AA. RR, los Sermos. Infantes de España. Celebridades contemporáneas. Trajes y costumbres nacionales. Vistas estereoscópicas de España y de Tetuán. Obras artísticas.*1863. Nº 41. Priego Fernández del Campo, M.ª Carmen et al. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Tomo IV. Retratos. Políticos (De la A a la L)*. Madrid: Museo Municipal de Madrid. 2011. p. 249.

[577] Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica. *Alfonso Roswag y el Álbum de Navidad*. Alfonso Roswag y el «Album de Navidad» – Colección Fernández Rivero de fotografía histórica [Consultado el 31 de noviembre de 2020]

Lám. 411: *Cardenal García Cuesta*. Reproducción de la fotografía de Jean Laurent. Fotografía a la albúmina, Catálogos Laurent 1863. Museo Municipal de Madrid.

Me parece interesante reseñar la importancia de esta colaboración entre pintor y fotógrafo, muy útil para conocer obras hoy en paradero desconocido. Hay algún cuadro de Fierros que se conoce tan solo por las fotografías conservadas. Tal es el caso del lienzo *Labrador en Binefar*, *Aragón, con su nieta* -posiblemente realizado durante estos años-cuya existencia conocemos solo por fotografías contemporáneas. Estas fotografías, realizadas por Jean Laurent, fueron positivadas a la albúmina en formato de gran tamaño.

Lám. 412: *Cardenal García Cuesta*. Reproducción de la fotografía de Jean Laurent (detalle).

Lám. 413: *Retrato del Cardenal García Cuesta*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 70,50x57 cm. ca 1873. Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El cuadro, de temática costumbrista, representa a unos labradores de Binefar, -zona que Fierros parece conocer bastante bien- en lo que parece la entrada de una casa campesina. El personaje de primer término, de edad avanzada, está perfectamente caracterizado, al igual que la mujer que está en segundo término. La composición de la obra no está muy conseguida, siendo el escenario el que da unicidad al conjunto. Los objetos que aparecen están tratados de forma muy realista.

Existe por lo menos otra copia de esta fotografía en el *Archivo Ruiz-Vernacci* Instituto del Patrimonio Cultural de España- que es el depositario de los fondos del *Archivo Laurent*- clasificada con el N.º 1321[578].

Mientras tanto la vida personal de Dionisio Fierros había cambiado. A principios de 1875 el matrimonio Fierros se instaló en Madrid donde el pintor podría cumplir con los numerosos encargos. Allí nacieron sus tres primeros hijos, que fallecieron antes de cumplir los dos años. Al mismo tiempo su vida profesional seguía plena de éxitos.

Lám.414: *Labrador de Binefar, Aragón, con su nieta*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. 27x36 cm. Ca. 1866-1880? Fotografía inédita. Colección particular.

En 1876 ganó una primera medalla por su cuadro *La Fuente* en la Exposición de Filadelfia. Según Rosa García de Quirós, Fierros este mismo año, 1876, hizo un viaje a la capital francesa con el objeto de visitar la Exposición Universal, que se celebraba en París[579].

[578]https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022709/oai_fototeca_RUIZ_20VERNACCI_VN_06157.html
[579] García de Quirós, R M.ª. "Dionisio Fierros" …*Op. cit*. p. 115.

A finales de 1878 el matrimonio se trasladó a Oviedo, donde nacerían otros cuatro hijos, Purificación, Luisa, Antonia, y Nicolás, de los cuales fallecería Luisa, sobreviviendo los otros tres. La familia residió allí hasta la muerte del pintor, aunque este realizó numerosos viajes a Madrid, donde mantuvo su estudio, por motivos de trabajo, al extranjero, concretamente a Italia, y Centroeuropa, sin contar con las temporadas de vacaciones en Ribadeo -donde también tenía estudio abierto en Ballota y Luarca. Fue su época más feliz, según él mismo expresa, y fructífera. Le hicieron numerosos encargos para instituciones públicas y particulares.

Hay constancia de que en 1878 se presentó como aspirante a una beca de estudios en la Academia de España en Roma, que concedía la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al concurso se presentó una terna compuesta por Alejo Vera, Dionisio Fierros, y Muñoz Degrain. El fallo sería a favor de Alejo Vera, que pasaría a ampliar estudios en dicha Academia romana de 1878 a 1881[580].

En el periódico *La Época*, podemos leer:

> "La Academia de Bellas Artes de San Fernando conforme a lo prevenido en el nuevo reglamento de la de España en Roma, ha elevado al ministerio de Estado propuesta en terna para la previsión de una plaza de pensionado de mérito. La terna se compone de los Sres, D. Alejo Vera, en primer lugar; D. Dionisio Fierros en segundo; y D. José Muñoz Degrain"[581]

Con la subida al trono de Alfonso XII, Fierros, afianzado su prestigio, realizó varios retratos del monarca

Lám. 415: *Retrato de Alfonso XII*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 71x53 cm. 1878. Fotografía inédita. Colección particular.

Lám. 416: *Alfonso XII*. Fotógrafo desconocido. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite*. 10x6cm. 1877. Colección particular.

[580] "La Academia de San Fernando ha propuesto en primer lugar por unanimidad al conocido pintor D. Alejo Vera para pensionado de mérito en la academia de España en Roma". *La Correspondencia de España.* Año XXIX. nº738. Madrid. 7 de marzo de 1878. p. 3.

[581] *La Época*. N.º 9.237. Madrid. 6 de marzo de 1878. p. 4.

En sus memorias escribió que se le encargaron una serie de retratos de Alfonso XII, para centros oficiales, Ayuntamientos, Capitanías Generales, etc. A este monarca lo pintaría en diversas ocasiones, en diferentes momentos de su vida.

> "La restauración de don Alfonso XII. De dicho monarca he pintado muchos retratos. Para la Dirección de Carabineros me encargó el general Gasset dieciséis retratos, dos grandes y quince de busto, para las Comandancias de provincias. Quería dicho general que le hiciese treinta de los de busto, pero tenía yo que salir de Madrid y me fue imposible hacer más de los que dejo dicho"[582]

Este retrato de busto, datado en 1878, propiedad de un coleccionista particular, es uno de los menos conocidos del autor. Se representa a un juvenil monarca, vestido con uniforme de capitán general, y está inspirado también en fotografías contemporáneas. Posiblemente estas imágenes sirvieron también para realizar litografías.

Lám. 417: *Retrato de Alfonso XII*. Fernando Debas. Fotografía a la albúmina. *Cabinet*. 15x11cm. 1877. Colección particular.

Lám. 418: *Alfonso XII*. Pascual Serra. Litografía. 18x11cm. 1875. Colección particular.

Más conocidos, y tal vez un poco posteriores, son estos dos retratos de busto, en los que el monarca presenta un peinado ligeramente diferente, con el pelo más corto, y unas patillas aún poco pobladas. Su fisionomía, sin embargo, continúa siendo juvenil.

Ambos retratos tienen carácter oficial, y en ellos se presenta al rey luciendo uniformes de gala y condecoraciones. Fueron realizados para organismos oficiales, y posiblemente ambos tuvieron como base fotografías. como vemos que era usual.

[582] -J. Villa Pastur, *Pintores asturianos ... Op. cit.* p. 81.

Lám. 419: *Retrato de Alfonso XII*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 77x59cm. 1875. Museo Provincial de Lugo. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 420: *Retrato de Alfonso XII*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo.77x59cm.1877. Colección particular.

Lám. 421: *Alfonso XII.* Jean Laurent. Fotografía de *cabinet*. 11x16cm. Ca 1875. Colección particular.

Ambos retratos fueron realizados por el pintor para instituciones oficiales de Ribadeo, y devueltos a la familia de este cuando se instauró la República, al ser retirados del lugar que ocupaban.

En los dos, el monarca, como en la fotografía, se representa con un ligero escorzo, que es más acusado en la postura del rostro. Esto ayuda a dar más firmeza a las facciones y parece crear una línea de comunicación con el espectador, a pesar de la postura distante. El fondo, indefinido y oscuro, resalta la figura, en la que Fierros, con su maestría habitual representa cada una de las condecoraciones y detalles del atuendo, e imprime al rostro, de facciones enérgicas, una suavidad, matizada por la luz dorada, que en la fotografía, más plana, no vemos.

Lám. 422: *Alfonso XII*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. Ca1882. Fotografía publicada por José Villa Pastur, en *Pintores asturianos.* T. IV Oviedo: Banco Herrero.1972. p.135.

Lám. 423: *Alfonso XII*. Dionisio Fierros. Fernando Debas. Fotografía a la albúmina. Tarjeta Americana. 16,5x11 cm. ca 1882. Colección particular.

Posterior, posiblemente de hacia 1880, es este otro retrato realizado por Dionisio Fierros, y hoy en paradero desconocido. La única imagen que tenemos es la publicada por José Villa Pastur en el tomo I de la colección *Pintores Asturianos*[583] y, en el que se representa al monarca con el aspecto que tenía en los últimos años de su vida. La inspiración del cuadro es casi con total seguridad una de las fotografías tomadas por el madrileño Fernando Debas, entonces fotógrafo de la Real Casa. Es un retrato formal, posiblemente de los encargados para instituciones oficiales. En él viste uniforme de gala y luce banda y condecoraciones.

Entre los retratos que Fierros le hizo al monarca, destaca uno inacabado de cuerpo entero, también de los últimos años del reinado de Alfonso XII, que igualmente se halla en paradero desconocido[584].

[583] *Ibidem*. p. 135.
[584] *Ibidem*. p. 154.

Lám. 424: *Retrato de Alfonso XII*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. ca 1884-1885. Paradero desconocido. Fotografía publicada por José Villa Pastur, en *Pintores asturianos.* T. IV (1972). Banco Herrero. Oviedo.p.154.

Lam. 425: *Retrato de Alfonso XII.* Federico de Madrazo. Óleo sobre lienzo. 248x160 cm. 1886. Museo del Prado. Fotografía cedida por dicha entidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El retrato, que presenta similitud con uno póstumo realizado en 1886 por Federico de Madrazo apoyándose en apuntes, grabados y fotografías[585] recrearía el aspecto que tendría el monarca en sus últimos años. Su rostro, enmarcado por unas pobladas patillas, se ve más maduro, y la expresión de su rostro es seria, casi hierática, mirando fijamente al espectador.

Lám. 426: *Alfonso XII*. Martínez de Hebert. Fotografía a la albúmina.27,2x19,3 cm. Biblioteca Nacional de España. Fotografía cedida por dicha entidad.

Es un retrato de aparato en el que aparece con uniforme de Capitán General. banda y condecoraciones. Hay, sin embargo, en el retrato de Fierros algunas diferencias con el de Madrazo y las fotografías. El monarca se ubica en un escenario natural, probablemente un jardín, en el que se distingue un gran árbol detrás y su mano izquierda parece apoyarse en una pasarela, al lado de la cual está un arbusto. Su mano derecha sostiene un casco de general, con llorón de plumas. Detrás del rey se ve el cielo azul.

De la primera esposa de Alfonso XII, María de las Mercedes de Orleáns también hizo varios retratos, basándose en fotografías.

[585] Escribe Federico de Madrazo en su agenda de 1886, que el 22 de febrero va "Con Ricardo (su hijo) a ver los retratos del Rey que tiene las fotografías". González López, C y Martí Ayxelá, M. *Federico de Madrazo (1815-1894)*. Madrid. 1994. p. 108.

Lám. 427: *Reina Mercedes*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 75x58cm. Ca 1878. Colección particular.

Lám. 428: *Reina Mercedes, retrato hecho con ocasión de su boda.* Jean Laurent. *Carte de visite*.1878. Colección Fernández Rivero. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 429: *Queen of Spain.* Anónimo. Fotografía a la Albúmina. *Carte de visite*. 1878. Colección Fernández Rivero. Fotografía cedida por dicha entidad.

Este de busto, probablemente lo realizó en 1878, año de su matrimonio, y también de su fallecimiento, pues solo reinó de enero a junio. Su temprana muerte provocó un hondo sentimiento de tristeza en el pueblo, pues por su juventud y su carácter alegre inspiraba mucha simpatía. Se le hicieron muchos retratos, con ocasión de su boda y su fallecimiento.

En ambas fotografías se representa a la reina en traje de gala y con un atuendo y peinado similar. Se trata, pienso, de fotografías oficiales que luego comercializan los fotógrafos. Jean Laurent y Luis Moratalla son quizás los artistas madrileños que tomaron las mejores imágenes de este tipo, de la reina Mercedes: con traje de gala de raso blanco, banda y condecoración de la Orden de María Luisa, y collar y pendientes de perlas.

Fierros retrata en esta obra a la reina con similar aspecto y atavío, pero con la corona real y un velo, con lo cual le está dando ya un carácter de soberana. La figura destaca sobre un fondo rojo oscuro, de esos que le gustaban tanto a su maestro Federico de Madrazo, y que él utiliza a menudo. Consigue captar todo el encanto juvenil de la modelo, que transmite elegancia e ingenuidad, y, a la maestría en el tratamiento de las telas y las joyas que la adornan.

No se tienen noticias de que haya pintado ningún retrato de la segunda esposa de Alfonso XII, María Cristina de Habsburgo.

Durante estos años realizó muchos encargos, entre ellos varios retratos *post-mortem*, sobre todo de niños. En estos años la tasa de mortalidad infantil era muy alta, debido sobre todo a enfermedades como la tisis o el cólera, que azotaron cruelmente a la población en varias ocasiones.

Esta faceta de la fotografía es ampliamente tratada por los historiadores Publio López Mondéjar, Lee Fontanella o, más recientemente, Virginia de la Cruz Lichet quienes con sus publicaciones abrieron una línea de investigación muy interesante para seguir trabajando en la relación entre la pintura y la fotografía[586].

Sostiene López Mondéjar para justificar el desarrollo de esta tipología fotográfica que:

> "Es la voluntad de tener al muerto -nos dice Agustín García Calvo- la que promueve y vende la fotografía. Y así, esa voluntad de poseer el pasado, tanto el de uno mismo como el de las personas que nos son próximas y queridas, potenció la fotografía de difuntos en unos años en que no todo el mundo había tenido ocasión de retratarse antes de su último viaje. En los primeros años era el propio difunto el que debía ser trasladado a los estudios convenientemente amortajado y maquillado, aunque esta práctica debió abandonarse ante las protestas de los vecinos y los inconvenientes técnicos derivados de la rigidez de los modelos. La propia ley llegó a prohibir tales prácticas para prevenir la propagación de enfermedades.
>
> Surgió entonces una especialidad dentro de la especialidad. El fotógrafo había de trasladarse a la casa del muerto, y allí preparar la toma. Ante lo genuino de la situación- no prevista en los manuales al uso- cada cual debió improvisar la solución técnica más apropiada"[587].

Algunos de estos retratos realizados por Fierros se encuentran en paradero desconocido. Resulta difícil distinguirlos de los retratos de niños vivos, porque el pintor en sus obras ya sea inspirándose en fotografías o tomando apuntes del cadáver, les imprime un aire de realidad. No obstante, en algunas ocasiones la palidez de los modelos, o la mirada inexpresiva, pueden llevarnos a conclusiones, si no acertadas, por lo menos probables, de que estamos ante un retrato *post-mortem*[588].

---

[586] López Mondéjar, P. *Historia de la Fotografía en España (Fotografía y Sociedad desde sus orígenes hasta el S. XXI)* Barcelona: Ed Lunwerg. 2005.pp. 267-268; Fontanella, L. *La Historia de la Fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900.* Ediciones Madrid: El Viso. S A..1981. pp. 45-48. Cruz Lichet, V de la. *El Retrato y la Muerte (La tradición de la fotografía post mortem en España). (La tradición de la fotografía post mortem en España)*. Madrid: Eds. Temporae. 2013.

[587] López Mondéjar, P. *Ibidem.* p 268.

[588] Para documentarse sobre este tema, es interesante leer el libro de Virginia de la Cruz Lichet *El Retrato y la Muerte ... Op. cit.* p. 19.

Tal podría ser el caso de un retrato de niño que se encuentra entre los fondos de *A fundación* (Obra Social *Abanca*).

Lám. 430: *Retrato de niño*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 72x58cm. 1878. Colección *A fundación.*

Fundamento esta hipótesis en el aire inanimado y poco "infantil" del modelo, y en la palidez del rostro, que me hacen pensar que fue realizado por una fotografía, sin apuntes tomados en vida del personaje. El color del rostro, poco natural, puede deberse tal vez a los afeites con que se preparaban los cadáveres.

Ya establecido en Oviedo, realizó un original retrato post-mortem del banquero *Don Ignacio Herrero*, en su lecho de muerte. La fidelidad en el tratamiento es impresionante, el autor plasmó el rostro de un hombre difunto de edad avanzada, sin idealización alguna.

Vestido de negro para "el último viaje", como corresponde. Sin embargo, la paleta se aclara, apenas hay sombras, solo la que proyecta una parte del rostro. Los almohadones y las sábanas, de un blanco intenso, son una muestra de su magnífico dominio del color y de las texturas. Resulta muy interesante el tratamiento del fondo, trabajado a partir de la mancha y del trazo a base de una pincelada suelta que le imprime un carácter inacabado a la obra, y que supone un rasgo de modernidad indiscutible para la época.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Posiblemente se apoyase en alguna fotografía, y se conservan apuntes tomados del cadáver, que sirvieron para realizar la obra.

Lám. 431: *Retrato yacente de Don Ignacio Herrero.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 63x78 cm. 1879. Museo Casa Natal de Jovellanos. Gijón. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 432: *Apunte de D. Ignacio Herrero en su lecho de muerte*. Dionisio Fierros. Plumilla. Colección particular.

En la capital de Asturias se relacionó con intelectuales, como Clarín, Ciriaco Miguel Vigil, o el obispo Cos y Macho.

*D. José María de Cos y Macho*, natural de Cabuérniga (Cantabria), después de realizar los estudios eclesiásticos, en abril de 1865, se trasladó a Oviedo para opositar a la canonjía magistral de la Catedral, a la que presentaban varios aspirantes. Obtuvo la plaza a pesar de su juventud, ya que aún no había cumplido veintisiete años y desempeñó con honra y profesionalidad su cargo, durante más de dos décadas, hasta finales de 1885 en que fue nombrado obispo de Mondoñedo, trasladándose a dicha ciudad. En Oviedo estaba relacionado, además, con los estratos más cultos e influyentes de la ciudad. Hombre de verbo fácil, ademanes elegantes y profundo carisma, era, quizás, una de las personalidades más atractivas de la ciudad. Coinciden muchos autores [589], que el escritor Leopoldo Alas, *Clarín*, se inspiró en él para crear su personaje del Magistral *Don Fermín de Pas*, en su novela, *la Regenta*, una de las obras cumbre de la literatura española.

En la capital ovetense frecuentaba el estudio del pintor Fierros- con quien coincidió entre 1879 y 1885, al que encargó un retrato que este concluyó y entregó a D. José María a poco de residir este en la diócesis mindoniense.

El investigador Diego Rodríguez Paz asegura que el retrato del obispo Cos es el que se encuentra en la Sala Capitular de la Catedral de Mondoñedo, pero expresa su extrañeza al llevar este una inscripción en la que puede leerse: "EXCMO E ILMO SR./ D. JOSÉ MARÍA DE COS/ ARZOBISPO DE SANTIAGO DE CUBA/DE 1889 A 1892".

En la época en que fue retratado por Fierros, Cos y Macho aún no era arzobispo de Santiago de Cuba, lo que Rodríguez Paz justifica atribuyendo dicha inscripción a otra mano, con posterioridad[590].

Pensamos que, sin embargo, la explicación puede ser otra, apoyándonos en pruebas documentales.

[589] Gómez Tabanera, J M. "Antropología y folclore en la Vetusta de Clarín (1884)" (1ªparte). *Gazeta de Antropología*,4. Artículo 07. Disponible en internet: http://hdl.handle.net/10481/13785.

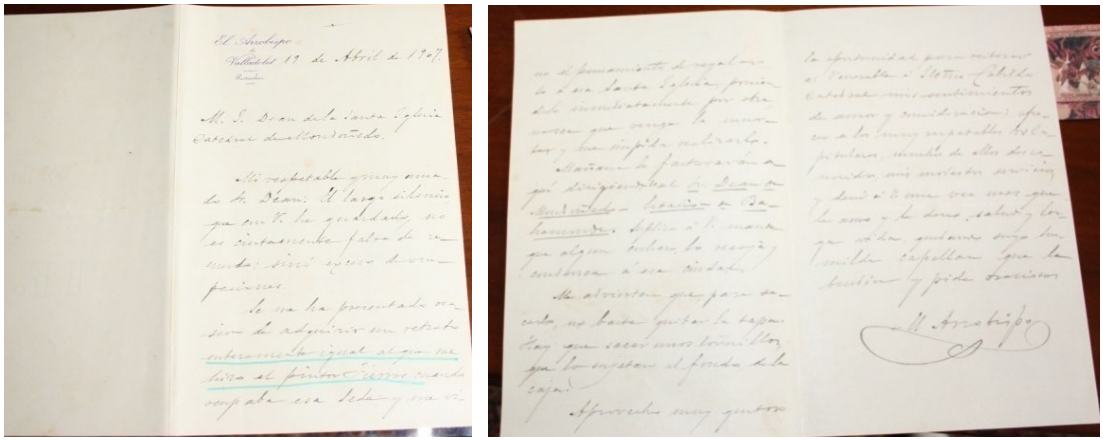
[590] Rodríguez Paz, D. *Dionisio Fierros (1827-1894) ... Op. cit.* p. 625.

Lám. 433: *Retrato del obispo D. José María de Cos y Macho*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 72x55,5cm. ca1886.Catedral de Mondoñedo.

En el Archivo Diocesano de la Catedral de Mondoñedo se conserva una carta escrita a mano por D. José María Cos, con su caligrafía angulosa y alargada, fechada el 19 de abril de 1907 cuando era arzobispo de Valladolid, en la que se dirige al Dean de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo en estos términos[591] :

> "Mi respetable y muy amado Sr. Dean: El largo silencio que en V. he guardado, no es ciertamente falta de recuerdo; sinó exceso de ocupaciones.
>
> Se me ha presentado ocasión de adquirir un retrato enteramente igual al que me hizo el pintor Fierros cuando ocupaba esa Sede y me vino el pensamiento de regalarlo a esa Santa Iglesia, poniéndolo inmediatamente por obra, no sea que venga la muerte y me impida realizarlo.
>
> Mañana lo facturarán aquí dirigiéndoselo al Sr. Dean de Mondoñedo-Estación de Bahamonde. Suplico a V. mande que algún cochero lo recoja y conduzca a esa ciudad.
>
> Me advierten que, para sacarlo, no basta quitar la tapa.
>
> Hay que sacar unos tornillos, que lo sujetan al fondo de la caja.
>
> Aprovecho muy gustoso la oportunidad para reiterar al Venerable e Ilmo Cabildo Catedral mis sentimientos de amor y consideración; ofrecer a los muy respetables Sres Capitulares, muchos de ellos desconocidos, mis modestos servicios, y decir a V. una vez más que le amo y le deseo salud y larga vida, quedando suyo humilde capellán que le bendice y pide oraciones.
>
> M. Arzobispo."

[591] Quiero recordar aquí a mi querido amigo el Ilmo. Canónigo de la Catedral de Mondoñedo D. Enrique Cal Pardo, gran historiador y riguroso investigador, que me ayudó incondicionalmente en mis investigaciones, animándome siempre a seguir.



Lám. 434: *Carta escrita por el arzobispo Cos y Macho al Deán de la Catedral de Mondoñedo*. 9 de abril de 1907. Archivo Catedralicio de Mondoñedo.

Esta carta hace que nos planteemos dudas acerca de la autoría de este retrato, pues Cos dice claramente "Un retrato enteramente igual al que me hizo el Sr. Fierros", no, "El retrato que me hizo el Sr. Fierros. Nuestras investigaciones nos llevaron al Arzobispado de Santiago de Cuba y, allí, al Museo Arquidiocesano Monseñor Pérez Serantes, donde existe un retrato muy parecido al anterior, en el que José María Cos aparece con sus ropajes de obispo e igual cruz pectoral y, condecoraciones[592].

Lám.435: *Retrato de Monseñor D. José María Cos y Macho*. Óleo sobre lienzo. Museo Arquidiocesano Monseñor Enrique Pérez Serantes. Santiago de Cuba. Fotografía cedida por dicha entidad

[592] Castro Fernández, C. "El obispo Cos y Macho y el pintor Dionisio Fierros". *Rudesindus*. nº14, Mondoñedo: Ed Academia Auriense Mindoniense. 2021. pp.397-400.

Creemos que se trata del auténtico retrato del obispo Cos y Macho, pintado por Fierros. En enero de 1890, Cos entró en posesión del arzobispado de Santiago de Cuba, donde permaneció hasta el verano de 1891, en que regresó a España por motivos de salud, no regresando más a la isla. Como su salida de Cuba fue un poco precipitada, y, en un principio, pensaba regresar, posiblemente dejó allí algunos efectos personales, entre ellos el retrato pintado por Fierros.

El personal del arzobispado de Santiago de Cuba, que muy amablemente nos ha enviado la fotografía, no pudo proporcionarnos ningún dato más, por hallarse el Museo Arquidiocesano en obras. Sin embargo, una comparación entre ambos retratos, creo que aclara a simple vista cual es el original, y cual la copia.

Lam. 436: *Comparación entre el retrato de D. José María Cos y Macho que se encuentra en Santiago de Cuba, y el que se encuentra en la Catedral de Mondoñedo*.

A pesar del mal estado de conservación del retrato que se halla en Santiago de Cuba, su calidad es muy superior al de Mondoñedo: La plasticidad, la luz, el fondo, y la fisonomía y caracterización del modelo son muy diferentes, aunque su iconografía sea la misma. El retrato de Santiago de Cuba, a pesar de su estado de conservación, con la pátina oscura del tiempo, nos muestra a un hombre de expresión amable y algo inquisitiva, y sonrisa un poco irónica. En el de Mondoñedo el rostro es inexpresivo, y la mirada perdida, diríamos que es un rostro plano. Y lo diríamos, porque el artista (posiblemente un pintor cubano), no conoció al modelo, y no tenía la maestría de Dionisio Fierros.

En el retrato de Cuba hay un tratamiento de la luz, que es común en los retratos de Fierros, con efecto de claroscuro, que modela el rostro dejando un lateral en semipenumbra, y marcando las facciones. También la luz incide parcialmente sobre los ornamentos y joyas que lleva sobre el pecho, poniéndolos de relieve.

La luz en el retrato de Mondoñedo es más plana y cae uniformemente sobre la figura, valorando todas las partes por igual, sin crear efecto de claroscuro. Tampoco crea tras la figura ese resplandor evanescente que sirve para destacar la cabeza, y que nos está indicando que la imagen, probablemente, esté inspirada en una fotografía, pues, esa luz difusa de fondo es, en muchos casos, un reflejo de la iluminación de los estudios fotográficos.

Por otro lado, la pose de torso es muy común en las fotografías formato *carte de visite* y *cabinet* de la época[593].

La faceta de Fierros como retratista, cada vez más en auge, le obligaba a trasladarse a menudo a diversos puntos de la geografía española, y frecuentemente a la capital de España. Allí proseguía su relación con sus amigos artistas y fotógrafos. La relación con el fotógrafo Laurent, cuyos detalles no conocemos, dio fruto además de las fotografías personales, en algunas imágenes que este tomó de cuadros del artista.

Según los apuntes autobiográficos del artista, publicados por su nieto Dionisio Gamallo Fierros y por José Villa Pastur[594], este cuadro titulado *El éxtasis de Santa Teresa* le fue encargado al artista por el rey D. Alfonso XII para ser colocado en la capilla del Rosario. De composición clásica, se centra en la figura de la santa de composición triangular, tomada en un plano de contrapicado, y que ocupa ¾ partes de la altura del soporte.

Lám. 437: *Éxtasis* de *Santa Teresa*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 229x169,5 cm. 1879. Patrimonio Real. Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Fotografía cedida por dicha entidad.

Lám. 438: *Éxtasis de Santa Teresa*. Jean Laurent. Fotografía a la albúmina. 32,4x26,9cm. Ca. 1880. Fotografía inédita. Colección particular.

El colorido vivo y la gama de colores variada son ya un indicio de modernidad en el artista, que prescinde aquí de los fondos oscuros o de color madera que todavía utilizaba en la década anterior, así como la luz, más uniforme, que ilumina el rostro de Santa Teresa, pero que también ilumina el resto del cuadro, en el que hay muy pocas sombras. A pesar del carácter divino de la luz dorada, se resalta la humanidad en la figura de la Santa. La calidad del detalle en el escenario y todos los objetos refieren al profundo trabajo de investigación que realizó el artista en torno a Santa Teresa.

[593] *Ibidem*. p. 400.
[594] Villa Pastur, J. *Pintores asturianos… Op. cit*. p. 121.Dionisio Gamallo Fierros. "Memorias de Dionisio Fierros" …*Op. cit.*

Al mismo tiempo, Fierros continuó participando en exposiciones, nacionales, e internacionales. En 1877 acudió a la Exposición Regional de Lugo con dos cuadros al óleo: *Una aldeana de las cercanías de Santiago*, y un *Retrato de S.M. el Rey*. En dicho certamen ganó una medalla de plata[595].

En 1881 se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid con un retrato del *Excmo. Sr. Don Lorenzo. N. Quintana, Senador del Reino*, un cuadro de 110 cm de alto por 86 cm de ancho[596], pero este cuadro no entró en concurso. A este mismo certamen presentó un cuadro su discípulo y amigo Joaquín de Carpi y Ruata, titulado *El cántaro no se ha roto* y su amigo y compañero José Casado del Alisal *La Campana de Huesca*, magnífica obra de historia basada en un episodio del reinado de Ramiro II de Aragón.

A pesar de la favorable opinión general, el jurado le negó a Casado la Medalla de Honor, otorgándosela a título póstumo al arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz, fallecido un año antes, cuyo hermano, Federico de Madrazo (amigo y maestro de Fierros), era vicepresidente del jurado. Dionisio Fierros, su discípulo Joaquín de Carpi y Ruata y otros amigos y admiradores del artista participaron activamente en la protesta contra esta injusticia, hecho que ya he reseñado anteriormente en la biografía del pintor Casado del Alisal.

En 1883 fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo (como ya lo era de la de San Fernando) en sustitución de Don Tomás Ribera.

Muchos fueron los reconocimientos que se le hicieron en esta última etapa de su vida, pero su mayor mérito fue el haber sido el creador de una auténtica escuela de pintura de género gallega y asturiana[597].

En 1884 la *Sociedad del Folk-Lore Gallego* en Lugo, decide nombrar socios de mérito a

> "Los distinguidos escritores señora doña Rosalía de Castro, Sres. D. Manuel Murguía. D. Marcial Valladares, D. Martín Lamas Carvajal, al portugués D. Teófilo Braga, al pintor de costumbres de Galicia D. Dionisio Fierros; al editor propietario de la revista *Ilustración Galaico Asturiana y Cantábrica*, Don Alejandro Chao, y a los presidentes de los Folk-lores españoles, cumpliendo así las prescripciones reglamentarias, en mutua cortesanía y fraternal correspondencia"[598].

Entre los retratos de estos años podemos citar los de Don Marcelino Moreno, padre de los hermanos Juan y Pedro Moreno Ulloa, indianos procedentes de Ribadeo, que sufragaron en la villa la construcción de la Torre de los Moreno y que fueron poseedores de una gran fortuna en Buenos Aires, lo que les permitió hacerse con una importante colección de obras de arte, entre las que se encuentran varios cuadros de Fierros[599].

De esta década de 1880, se conservan muchos retratos que fueron pintados por encargo ayudándose de fotografías, en sus estudios de Ribadeo, Oviedo y Madrid. Aunque hay constancia de esto, las fotografías no se conservan. Explica esto el que la fotografía en estos momentos continúa considerándose un arte menor.

---

[595] *Exposición Regional de Lugo en 1877: catálogo general de expositores y premios adjudicados: resultado del certamen literario.* Lugo. 1878. p. 152.

[596] *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*. Madrid: Imp. de Manuel Tello. 1881. p. 42.

[597] Rodríguez Paz, Diego. "Dionisio Fierros en Compostela, 1855-1858: presencia para una renovación de la pintura gallega". E. Fernández Castiñeiras y, J M Monterroso Montero (coords.) *Santiago, ciudad de encuentros y presencias. Opus Monasticorum VI*. Santiago de Compostela: Consorcio de la ciudad de Santiago de Compostela. Alvarellos Editora. 2012. pp. 324-347.

[598] *El Diario de Lugo. Periódico político y de intereses generales*. Año IX. nº 2240. 30 de marzo de 1884. p. 3.

[599] Paliza Monduate, M. "La imagen del Indiano como símbolo de Estatus. Retratos de Indianos vascos de la edad Contemporánea", en *Congreso Internacional Imagen Apariencia.* Noviembre 19-21 de 2008. Murcia. pp. 2-3.

Ejemplo es el de la joven ovetense Luz Loygorri, más tarde hermana salesiana, que fue encargado a Fierros por su admirador el intelectual y político asturiano Sebastián de Soto y Cortés, también por una fotografía. Sebastián de Soto, pretendiente de la joven, viajaba siempre con una caja realizada en maderas preciosas: "*La caja preciosa"* que contenía este retrato pintado por Fierros, como tributo de su amor incondicional[600].

Con un marco oval, la joven novicia es retratada de escorzo sobre un fondo gris. El artista la representa con la mirada perdida en un punto lejano, captando así su espiritualidad. El rostro, trabajado con una ligera sombra en el lado izquierdo nos transmite una expresión de suavidad y pureza, casi infantil.

Lám. 439: *Retrato de Luz Loygorri.* Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 70x54 cm. 1882. Colección particular. Fotografía de la autora.

En 1882 también se fecha el de *D. Víctor Díaz Ordóñez y Suárez Miranda*. Este político y abogado ovetense, posiblemente amigo del pintor, fue retratado por este con el uniforme de Auditor de Guerra Honorario, cargo que ostentaba. De este retrato existe por lo menos otra réplica[601]. Según los descendientes de Díaz Ordóñez, este retrato fue realizado basándose en fotografías. En la que aparece bajo estas líneas, el modelo parece visiblemente más joven, pero el uniforme que viste, y la actitud marcial que presenta son semejantes a los que aparecen en el cuadro.

[600] Castro Fernández, C. "Una Elección". Revista *Artesonado.*nº42. Lugo. 2006.pp 14-17.
[601] Rodríguez Paz, D. *Dionisio Fierros ... Op. cit*. p. 592.

Lám. 440: D. Víctor Díaz Ordóñez. Fotografía a la albúmina. *Carte de visite***.** 9,5x6cm. Fotografía inédita. Colección particular.

Lám. 441: *Retrato de D. Víctor Díaz Ordóñez*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 127x85cm. 1882. Colección particular.

Lám. 442: *Retrato de Ramón. F. Reinante*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 70x55cm. 1883. Colección particular. Fotografía de la autora.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otro ejemplo es el del retrato de Ramón. F. Reinante, fechado en 1883, que según sus familiares fue pintado por una fotografía, no conservada. Ramón F. Reinante está representado en un plano de torso, con un atuendo formal, en tono oscuro, en el que destaca la blancura de la camisa. El convencionalismo en la representación en la mayoría de los retratos de Fierros de la última época nos llama la atención cuando era un artista que estaba al corriente de las tendencias pictóricas contemporáneas, y solo al final de su trayectoria vemos que su paleta se aclara algo. Esto podía tener una explicación en el hecho de que en la mayoría de los encargos se ayuda con fotografía del modelo, para ajustar el parecido y los detalles. En las *cartes de visite* los formatos más comunes son los de cuerpo entero, y, los de torso, y en estos últimos el fondo aparece siempre de color oscuro, o neutro, no tanto como una moda tardíamente romántica, sino por la inspiración fotográfica, que hace que el pintor reproduzca el liso telón de fondo- a veces con un halo de luz- lo que por otra parte es muy conveniente para el artista, que de esta manera trata de una forma más detallada y preferente la fisonomía del retratado[602].

El mismo Fierros escribe en sus memorias[603] :

> "En la República Argentina también tengo algo de clientela. Además de varios retratos que hice por fotografías, he vendido para dicho punto. Diecinueve cuadros originales, de costumbres, paisajes y marinas. Adquiridos en su mayor parte por el capitalista don Pío Trelles, y algunos por don Juan López. Para la Habana también pinté retratos varios. Uno de cuerpo entero del presidente del Centro Asturiano, lo hice últimamente…".

En la década de los 90, con una fama ya consolidada y engrandecida, realizó encargos para los Hnos. Moreno Ulloa, y D. Pío Trelles, D. Odón R. Trelles, y D. Camilo R. Trelles, en Buenos Aires[604], e hizo también los de otros personajes públicos, como el de D. Manuel Valle y Fernández, Presidente fundador del Centro Asturiano de la Habana, encargado por los miembros de dicha institución el 1891, o el del afamado oftalmólogo alemán D. Louis de Wecker[605].

Del retrato de Don Manuel Valle, que se encuentra en La Habana, actualmente pertenece a una colección privada, tenemos una detallada descripción en la prensa de la época[606].

> "Hemos tenido el gusto de examinar el grandioso retrato con ese objeto ejecutado por el laureado artista asturiano D. Dionisio Fierros, que llegó por el penúltimo vapor-correo de la Península, y á fe que es una obra de arte que honra a su autor y que será digno ornamento de los salones del Centro Asturiano. Es el Sr. Fierros un artista de merecida reputación (…) pero si no tuviera esa fama bastaría el retrato del Sr. Valle que acaba de pintar, para colocar su nombre en distinguido sitio. El retrato es de cuerpo entero: la persona del Sr. Valle parece destacarse del fondo y adquirir vida. No es una copia más ó menos fielmente hecha, sino un verdadero retrato, animado de ese fuego que da á esta clase de obras pictóricas el genio del artista que lo ejecuta. El color, la expresión, la actitud, todo es correcto y notable. Apóyase el entusiasta Presidente fundador del Centro Asturiano en una mesa sobre la que se destaca un tintero, obra artística del mejor gusto. Entre las dos históricas columnas de Hércules con el "plus ultra", un mundo que sirve de pedestal á la estatua de Colón. El colorido del cuadro es todo él brillante, sobresaliendo por la corrección del dibujo la franca y expresiva fisonomía del señor Valle. La Junta Directiva, á nombre de la Sociedad que lo costea ha cumplido con el mejor acierto el acuerdo de honrar de ese

[602]Esta fotografía fue publicada por quien suscribe en su libro. *Pintura y Fotografía en el Siglo XIX... Opus cit*. p. 143.
[603] Villa Pastur, J. *Dionisio Fierros…Op. cit.* p. 82.
[604]Fernández García, A M.ª. *Catálogo de Pintura Española en Buenos Aires*. Oviedo: Universidad de Oviedo. 1997. pp. 72-73.
[605] Rodríguez y García, F, *Galería de Asturianos Ilustres y Distinguidos.* T. II. Cebú (Filipinas): Establecimiento tipográfico "El Boletín de Cebú". 1893. p. 1142.
[606]*Diario de la Marina*. Año LXIII. N.º 15. 17 de enero de 1892. La Habana. p. 2.

> modo á su dignísimo Presidente, y el Sr. D. Calixto López, que llevó á Europa la comisión de hacer que se ejecutase esa obra de arte, ha llenado perfectamente su encargo".

De esta crónica se desprende la satisfacción de los miembros de la Sociedad del Centro Asturiano de La Habana, que habían enviado al artista una fotografía, superada con creces por el cuadro, un *verdadero retrato*, por el que habían pagado, según testimonio del pintor, la cantidad de 5.500 pts.

Entre marzo y mayo de 1891, el pintor realizó un viaje a Italia, donde visitó las principales ciudades, pasando a los Alpes Suizos y a Ginebra. Allí, siguiendo la tendencia de los últimos años, su paleta se aclaró, se hizo más luminosa, y su pincelada más suelta. Lienzos como *Gabrielle (niño romano)* o *Anatolia*, son algunos ejemplos. También hizo paisajes como el veneciano *Vista del Gran Canal*.

Pero su producción más extensa, continuaba siendo los retratos. Los que sus descendientes conservan de su esposa e hijos son de los mejores que ha realizado. Resultan entrañables, luminosos y espontáneos. Este es el caso del precioso *Retrato de su hija Pura vestida de dama del siglo XVIII.*

Lám. 443: *Retrato de su hija Pura vestida de dama del S XVIII*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 19x83cm. 1884.Colección particular. Fotografía de la autora.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para hacer este retrato se sirvió también de una fotografía, aparte, claro está de los apuntes del natural. El carácter inquieto de los niños hace que les resulte muy difícil estar quietos en una sesión de posado pictórica o fotográfica.
En este caso, la expresión de enfado que tenía la niña en la fotografía es suavizada, y transformada por su padre resultando una obra armónica, llena de serenidad y gracia. La vistosidad del atuendo y el decorado contribuyen a crear un conjunto que transmite alegría y vivacidad.
Asimismo, el tratamiento del fondo, en que el artista consigue un efecto de profundidad, actúa como una atmósfera envolvente que baña a la figura, efecto, que, por supuesto, no se consigue en la fotografía"[607].
El rojo y el blanco del traje realzan el cutis rosado de la niña, y el contraste con la oscuridad del fondo, realzan su fragilidad.

Lám. 444: *Retrato de su hija Pura vestida de dama del siglo XVIII*. Anónimo. Copia de fotografía a la albúmina.

De su esposa, Antonia Carrera, hizo el pintor varios retratos a lo largo de su vida, muchos de ellos ayudándose de fotografías.

[607] Celia Castro Fernández. *Pintura y fotografía en el S.XIX. Una aproximación al arte de Dionisio Fierros.* Hércules de Ediciones. A Coruña. 2018. Pp. 148-150.

Lám. 445: *Retrato de Antonia Carrera*. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo.70x60cm. Ca. 1880. Colección particular. Fotografía de la autora.

Lám. 446: *Antonia Carrera*. Manuel Alviach: Fotografía a la albúmina. Carte *de visite*. 10x6 cm. Ca. 1880. Fotografía inédita. Colección particular.

Lám. 447: *Antonia Carrera*. Manuel Alviach: Fotografía a la albúmina. Anverso y reverso. *Carte de visite*.10x6cm. Ca. 1880. Fotografía inédita. Colección particular.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este espléndido retrato, no datado que suponemos alrededor de 1880, es una viva explosión de alegría, luz y color. Aunque el rostro presenta una pincelada apretada, ha desaparecido ya el fondo oscuro e incluso vemos un tratamiento atmosférico: un cielo azul con algunas nubes.

El pintor captó la mirada vivaz, y la expresión sonriente de la modelo que, a pesar de la severidad del atuendo, transmite energía juvenil, algo que no sucede con la fotografía.

Aunque el cuadro no es exactamente igual a esta, ambos presentan varias similitudes: la disposición de la figura, con la cara ligeramente vuelta en escorzo, respecto al cuerpo, la expresión similar, y el atuendo, pueden avalar la hipótesis de que fue tomada como modelo para el cuadro. Si observamos esta fotografía vemos que tiene cuatro orificios en los extremos, y en el anverso y reverso alguna mancha, que parece de tinta.

En ocasiones, en las fotografías utilizadas para realizar cuadros, además de huellas de dedos y manchas de tinta, pruebas de que el pintor las está utilizando en su taller, pueden verse orificios en las esquinas, que nos indican que el artista las ha sujetado con chinchetas a algún tablero, para tenerlas así a la vista mientras pintaba.

La fotografía tiene el sello del estudio de Manuel Alviach, un joven fotógrafo aragonés procedente de Barcelona y establecido en Madrid en junio de 1872, en el estudio que había pertenecido a *Ángel Alonso Martínez y Hermano*, en Puerta del Sol, nº 14-3º [608].

Aunque el cuadro no tiene fecha, podemos suponerlo hacia 1880, por la edad de la modelo, cercana a la treintena. O tal vez un poco antes, hacia 1878, cuando el matrimonio residía aún en Madrid, antes de establecerse en Oviedo.

La fotografía por detrás tiene la siguiente dedicatoria:

"A mi querida madre. Antonia Carrera de Fierros"

Hasta su muerte Fierros continuó teniendo un estudio en Madrid, adonde se trasladaba por temporadas, para cumplimentar sus numerosos encargos. Fue en uno de estos viajes cuando falleció de modo repentino. Se dirigía a presenciar una corrida de toros y se sintió enfermo en el carruaje que lo transportaba. A pesar de que lo trasladaron rápidamente al hospital, falleció al poco tiempo. Era el 24 de junio de 1894 y acababa de cumplir 67 años. Fue enterrado en el cementerio de La Almudena acompañado de familiares y amigos. Más tarde sus restos fueron trasladados a Ribadeo donde descansa en un precioso panteón de mármol con su familia.

[608] Fernández Rivero, J A, García Ballesteros, MT. Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua. A. https://cfrivero.blog/2022/07/03/a-alonso-martinez-y-hermano-un-ministro-como-socioColección Fernández Rivero de Fotografía Antigua [Consultado el 23 de marzo de 2021]

# CONCLUSIONES

En el presente trabajo nos hemos centrado en el estudio de los pintores del círculo de Federico de Madrazo y la influencia ejercida por la fotografía en su producción pictórica, ejemplificándolo en el caso particular de Dionisio Fierros. Hemos establecido sus relaciones interpersonales, así como las que desarrollaron con otros artistas de diversos campos y con personajes contemporáneos, de la política, el espectáculo, o las letras. Hemos llegado a la conclusión de la existencia de una importante vinculación personal y artística entre todos ellos, teniendo principalmente como escenario la Corte de Isabel II.

Para poder llevarlo a cabo hemos estudiado brevemente la trayectoria de la fotografía en España, desde los comienzos hasta el tercer tercio del siglo XIX, por coincidir cronológicamente con el ámbito de interés del trabajo. En la literatura de la época encontramos numerosas alusiones a la técnica fotográfica, siempre elogiándola por plasmar la realidad de forma absoluta. Por citar un ejemplo, Charlotte Brontë, en *Shirley* (1849), publicada poco después de su célebre novela *Jane Eyre*, dice refiriéndose a la protagonista: "Caroline vio una figura y una cabeza que, daguerrotipadas en aquella actitud y con aquella expresión, habrían resultado cautivadoras" (cap. VII. p.129), y unos capítulos más adelante: "la imagen de su primo era dolorosamente brillante y se representaba en su memoria tan vívidamente como si la hubieran daguerrotipado en ella con un lápiz de intensa luminosidad" (cap. XVII. p.378).

A pesar de la numerosa bibliografía existente sobre esta técnica, a la que nos hemos referido en el capítulo oportuno, hemos conseguido sustanciarla en estas páginas, al tiempo que, los numerosísimo trabajos publicado en la red demuestran algo que inicialmente se estableció como objetivo y es que podemos afirmar que desde época muy temprana esta técnica ha inspirado a los pintores, no sólo franceses e ingleses, quienes primero se establecieron en nuestro país, sino también y tempranamente a los artistas españoles que se formaron para ser fotógrafos en unos casos y en otros compatibilizaron la pintura con este otro arte.

Así, a lo largo de estas páginas hemos reconstruido cronológicamente la relación de los principales artistas fotógrafos que han contribuido a la construcción de la pintura decimonónica en España. Se trata de autores, en un principio foráneos, después ya nacionales, que van realizando un relato de los paisajes urbanos y los avances en equipamientos e infraestructuras, desde una perspectiva romántica, al son de las visiones europeístas sobre el país, hasta alcanzar un verismo cargado de notas propagandísticas que servía para construir los cimientos sobre los que se apoyaba la monarquía de Isabel II. Progresivamente, según el país alcanzaba cierta estabilidad económica, el retrato por encargo y los álbumes de tipos sociales se comenzaron a comercializar y a servir de modelos a la pintura en poses, temas y contextos.

Superada la década de los 60 del ochocientos los pintores que compatibilizan su actividad con el coloreado de las imágenes ya son figuras comunes en los gabinetes. Las *carte de visite* ya son un hecho habitual en los mecanismos de sociabilidad burgueses y tan sólo faltaba un paso por dar: la colaboración sistemática con la prensa del momento, tanto para ser cronistas de actos sociales como de hechos políticos o fenómenos naturales.

Todos los autores citados, la mayoría asentados en la capital de España, tenían un interés común inicial: ser artistas, con predilección por la pintura que, bien por ser admiradores del nuevo ingenio, bien por necesidad, abandonan los pinceles por la cámara fotográfica.

Entre el grupo numeroso que comparte este oficio debemos destacar la figura de José Albiñana, (que tenía un estudio con su hermano Salvador), daguerrotipista de la Familia Real,

USC DE COMPOSTELA

alguno de cuyos trabajos ha servido luego de base para retratos al óleo. En Madrid se establecieron también otros fotógrafos españoles, como Antonio Galves, José Beltrán, Rafael Escriche y Manuel Guerrero. Todos ellos coexistían con los fotógrafos extranjeros que habían traído el invento a España, a poco de ser patentado.

En cuanto a los pintores madrileños vinculados al taller de Federico de Madrazo y a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, hay que resaltar la especial relación que estos tienen con los fotógrafos contemporáneos. De esta colaboración saldrán una serie de obras que se inspirarán directamente en modelos fotográficos, tanto en imágenes a la albúmina de gran tamaño, como en las posteriores *cartes de visite* o en las *fotografías de gabinete* o *tarjetas americanas*, de tamaño un poco mayor.

Este hecho no intenta enmascararse en ningún momento y los pintores lo resaltan en varias ocasiones, pues durante los años centrales del siglo XIX e incluso hasta final de la centuria, mostrar en la pintura, *la verdad*, *el realismo*, y *la fidelidad* al modelo, era algo que se tenía a gala. De ello tenemos muchos testimonios, desde el mismo Federico de Madrazo o sus discípulos, hasta las menciones en la prensa contemporánea, donde escritores como Gustavo Adolfo Bécquer describe cuadros con "verdad" y se publican reproducciones de fotografías por medio del fotograbado para ilustrar muchos artículos. Las fotografías de los principales fotógrafos madrileños, como Clifford, Laurent, o José Martínez Sánchez, entre otros, son constantemente solicitadas.

Esta inspiración artística no solo se constata en España, sino que es común a todas las naciones europeas y americanas, donde los fotógrafos, en ocasiones dueños de magníficos gabinetes, eran visitados frecuentemente por artistas plásticos y diversos personajes célebres. Es el caso del escritor Charles Baudelaire, que tanto criticó la fotografía públicamente, pero fue retratado en varias ocasiones por los fotógrafos más importantes de París: Paul Nadar, Étienne Carjat, o Adam-Salomon.

A medida que la técnica fotográfica va introduciendo mejoras en sus procedimientos y positivado, la relación entre pintura y fotografía se va haciendo más intensa y esto continuará hasta finales del ochocientos, aunque surjan otras corrientes artísticas que ya no plasmen la realidad de forma tan convencional, tales como el impresionismo o fauvismo, pero en las que la fotografía seguirá estando muy presente, tal y como asevera A. Scharf, en *Arte y Fotografía* (Alianza ed., 1994).

En España, los pintores formados en el taller de Federico de Madrazo, que había conocido de primera mano este invento en Francia, utilizaron esta técnica, sin excepción, perdurando esto en toda su trayectoria artística. A menudo los clientes mandaban estas fotografías por correo a los pintores para que hiciesen los retratos, de lo que encontramos constancia a menudo, sobre todo dentro de la Península y en tierras americanas. Las fotografías se usaron en varios formatos, las más populares eran las *cartes de visite*, o, las *fotografías de gabinete* o *tarjetas americanas* que, por su pequeño tamaño, eran más manejables. Además, muchas de las fotografías de personajes contemporáneos estaban a la venta en los expositores de los estudios fotográficos, siendo fáciles de adquirir.

Los fotógrafos y los pintores mantenían entre ellos una estrecha relación, frecuentaban los mismos círculos sociales, coincidían en los eventos culturales, los bailes y espectáculos, y algunos participaban en proyectos comunes. Por eso, creemos, y es una idea reafirmada a lo largo de esta investigación, que el estudio de ambos debiera ser conjunto, lo que daría a su arte una perspectiva más amplia y enriquecedora.

En el capítulo dedicado a la pintura madrileña y, en concreto al taller de Federico de Madrazo, podemos apreciar el uso de la fotografía en todos los artistas. Aunque no se trata en este trabajo, también en la escultura se partía frecuentemente de modelos fotográficos. En la

colección *Daza Campos*, procedente de los herederos de Federico de Madrazo, y adquirida más tarde por el Museo del Prado, se conservan fotografías de estatuas clásicas, que juntamente con los modelos de yeso adquiridos por José y Federico de Madrazo para la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sirvieron de inspiración al alumnado. Esta inspiración está más patente en el retrato; también la tenemos en el paisaje, la pintura de historia y de naturaleza muerta, pero en estos casos no se ve tan claramente.

En algunas cartas conservadas, y citadas a lo largo de esta investigación, se menciona (por José de Madrazo, Federico de Madrazo, Vicente Esquivel, y otros) que se envían *retratos*, hechos por fotógrafos, para hacer encargos de cuadros. Las palabras *retrato* y *fotografía* se utilizan indistintamente para designar lo mismo.

La pose de los modelos en los cuadros, llamada de *melancholia artificialis,* con el rostro apoyado en la mano derecha, es la misma que tienen algunos modelos en los retratos fotográficos, tanto en los daguerrotipos, talbotipos y fotografía a la albúmina. Era una consecuencia de las largas sesiones de posado; con este gesto se inmovilizaba el rostro, y se ocultaba el soporte con dos pinzas en el cabecero, que sostenía la cabeza del fotografiado, para inmovilizarle. La mayoría de los retratos al daguerrotipo presentan al modelo sentado, pero a partir del *talbotipo* y la *fotografía al colodión*, con la consiguiente reducción de los tiempos de exposición, las poses de diversifican. Es frecuente ver a los modelos de pie, apoyados en un sillón, en una balaustrada o en un pilar bajo. Entre 1850 y 1860 el atrezzo se hace más rico, apareciendo escaleras, balaustradas, columnas y mesas de escritorio con escribanías. Asimismo, los telones de fondo reproducen paisajes marinos, escenarios exóticos, jardines y lagos, que actúan como marco para ambientar a las figuras. Esos telones de fondo, o *forillos* son a menudo realizados por pintores de segundo orden o pintores de miniaturas, que se habían quedado sin trabajo a causa de la fotografía.

Estas poses y atrezzo van a influir decisivamente en el retrato al óleo del S.XIX, que utiliza los mismos elementos que la fotografía, y en algunos cuadros puede verse que son absolutamente idénticos a esta. A menudo vemos en el retrato hecho por nuestros pintores (esto se aprecia claramente en los discípulos de Federico de Madrazo) una aureola de claridad alrededor de la cabeza del modelo, que no es otra cosa que el reflejo del foco de luz que se utiliza en los estudios de fotografía. Así lo constatamos también, ya en fecha temprana, en el retrato de *José de Madrazo* realizado en 1857 por su hijo, Luis de Madrazo, inspirándose en una fotografía de José Martínez Sánchez; igualmente, en el *Retrato de Adelardo López de Ayala,* de Ignacio Suárez Llanos, fechado en 1880 (un año después de la muerte del escritor), e inspirado probablemente en fotografías anteriores (con probabilidad en una de 1859 atribuida a Jean Laurent). En algunos casos los pintores se inspiraron también en estos telones de fondo, dando el cuadro sensación de poca profundidad, como si fuese tan solo un elemento de cierre. Por otro lado, en los estudios fotográficos trabajaban también pintores iluminadores, que coloreaban las fotografías, para así darles más carácter plástico y asemejarlas más a la pintura.

El pintor asturiano Dionisio Fierros, alumno de José de Madrazo y de Federico de Madrazo, desde épocas muy tempranas utilizó la fotografía para pintar. En algunos de sus cuadros se ve perfectamente esta impronta, y a lo largo de toda su carrera se aprecia en muchas de las obras que de él se conservan.

También intentamos poner de relieve a lo largo de este trabajo cómo la sociedad decimonónica aceptó desde un principio la fotografía. En los numerosos ejemplares que se conservan en colecciones públicas y privadas puede constatarse el afán de la gente (incluso la más humilde) por inmortalizar su imagen e intercambiar ejemplares que dedicaban a sus amigos. En ningún momento la pintura va a perder importancia, pues la nobleza y la alta burguesía demandan retratos al óleo, pero también casi todas las familias poseen su propio

álbum de fotos, en el que guardan algunos retratos de celebridades y políticos famosos, los de su propia familia, y los de amigos. Para las clases más bajas la fotografía supuso la posibilidad de obtener un retrato de sus seres queridos, ausentes o fallecidos. Un daguerrotipo solía costar un tercio del sueldo de un jornalero, pero algunos hacían este esfuerzo económico. La *carte de visite*, mucho más barata, hace más asequible la fotografía, aunque, al ser de tamaño algo menor, el detalle no es tan claro. En todas las ciudades españolas, incluso en los pueblos, había estudios fotográficos, donde en muchos casos trabajaban varios miembros de la misma familia. La fotografía de difuntos fue también una vertiente muy importante, en un siglo en que la mortalidad a edad temprana era muy alta.

La verdad que revelaba una fotografía fue algo muy apreciado en un siglo en el que los avances técnicos y científicos, los cambios sociales y las artes, señalaban nuevos caminos. Por ello no se consideraba mal inspirarse en dicha técnica para pintar, sino algo novedoso y muy lícito.

En este campo, el investigador se encuentra con una dificultad, la escasez de fotografías conservadas. Mientras los cuadros suelen pasar de generación en generación, no sucede lo mismo con las fotografías. En general, no se consideran importantes por lo que los álbumes familiares a menudo se tiran o se venden. Es difícil encontrar, a menudo, su rastro, y este hecho es lamentable porque nos priva de mucha información.

La tesis doctoral ha permitido trabajar con un patrimonio frágil, difícil de encontrar pero que nos ha sorprendido con piezas no conocidas utilizadas para autentificar o atribuir algunos trabajos, como se denota en el caso del análisis de la producción de Dionisio Fierros. La fragilidad de la fotografía no sólo es material, como es evidente en cualquiera de las piezas, sean matrices o sean reproducciones, sino que también es simbólica. En la mayor parte de las ocasiones los álbumes pasan como materia de herencia personal entre los familiares y cuando éstos desaparecen no se incluyen entre los bienes a conservar. Con este trabajo somos conscientes de haber contribuido a la consideración actual sobre estos bienes patrimoniales, no sólo por el análisis de las piezas sino porque en la tesis se incluyen obras rescatadas por la autora de colecciones privadas y de pequeñas subastas, lo que permite realizar dos acciones primarias que se ha de hacer con un bien: conservar y catalogar.

Dando un salto en el tiempo, desde las primeras obras cubistas realizadas por Pablo Picasso en 1907, y su búsqueda de nuevos caminos para el arte, huyendo de toda inspiración clásica y realismo, y con la creación de los nuevos movimientos artísticos, la pintura realista fue perdiendo poco a poco actualidad. Por eso, en ocasiones, desde la perspectiva del actual siglo XXI, nos resulta difícil comprender que el detallismo y la veracidad en un cuadro y una fotografía motivasen tan fuertemente a los artistas decimonónicos.

Sin embargo, en mi opinión, hay que profundizar en esta cuestión, meterse en la piel y en la mentalidad de los artistas del siglo XIX, para comprender su proceso de creación. Creo que esto no es posible si no hay un estudio conjunto de la pintura y la fotografía y también un análisis profundo de las vidas de los artistas y su relación con el entorno. Con el estudio de Dionisio Fierros, de alguna forma, lo hemos conseguido.

Las fotografías, como puede verse a lo largo de este trabajo, nos muestran también los vínculos entre artistas a menudo desconocidos, pues una imagen revela a veces más que un libro entero. Y por ello es preciso concienciar sobre el valor de estos bienes que, más allá del ámbito académico, podía dar como resultado un fomento de las donaciones a archivos y bibliotecas, lo que facilitaría la labor del investigador y, sobre todo, arrojaría luz sobre hechos de nuestra historia cultural que permanecen oscuros.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

# Fuentes y Bibliografía

## Fuentes Hemerográficas

*Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Primer semestre de 1858. Nº 6. pp.25-70. p. 70.

*El Museo Universal*. Año IX. Nº 6 Madrid. 5 de febrero de 1865.

- *El Museo Universal*. Año IX. Nº4 Madrid. 22 de enero de 1865.

*La Alborada*: diario de ciencias, literatura, artes, noticias, comercio y anuncios. Año II. Nº 275. 16 de octubre de 1860.p.3.

*El Áncora*. Nº201. Sábado 20 de Julio de 1850. p.313.

*El Arte*. Barcelona. 1 de abril de 1859. p.8.

*El Arte en España*. Nº X. Madrid. 30 de noviembre de 1862. p.37.

- Vol. 2. Madrid.16 de enero de 1863. p.191.

BÉCQUER, G. A. "Escenas de Madrid" (Revista de Salones). Artículo publicado en *El Contemporáneo*, Año V. Nº 945. 2 de febrero de 1864.

- "Sepulcros de los Condes de Melito en Toledo". *La Ilustración de Madrid*. Tomo Primero. Año I. Nº1. 12 de enero de 1870. Madrid.

*Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*. T.III. Nº79. Imprenta de C. Moliner y Cª. 30 de abril de 1868.

BONNAT, A. "Bellas Artes. La Cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando" *Diario de Palma*, nº1. 2 de septiembre de 1857. Pág 2

BONNAT, A. "Los artistas. El pintor español en el S.XIX". *Semanario Pintoresco Español.* Nº 37. 11 de septiembre de 1853. pp.291-292.

*El Contemporáneo*. Año III. Nº318. Madrid. 5 de enero de 1862. p.4

- Variedades. "La Exposición de Bellas Artes". II. Episodio de Trafalgar; obra de D. Joaquín Sans, señalada con el núm. 247.Año III. Nº 553. 19 de octubre de 1862. Madrid. p.3.

*El Correo de la Moda: periódico del bello sexo: Modas, literatura, bellas artes, teatros, etc. "Álbum de señoritas".* Nº 473. 8 de noviembre de 1862. p.328.

*El Correo de Ultramar.* T.X. Año 16. Nº 247. Marzo de 1857. p.2.

*La Correspondencia de Alicante: diario noticiero. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*. Año XVIII. Nº5408. Alicante. 6 de mayo de 1901. p.1.

*La Correspondencia de España*: diario universal de noticias. Año XIV. Nº898. Madrid. 27 de febrero de 1861.p.2.

-Año XIV. Número 1002. Madrid. 13 de junio 1861. p.2.

-Año XIV. Nº 1046. 6 de agosto de 1861. p.1.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

-Año XIV. Nº1207. 6 de octubre de 1861. p.3.

-Año XIV. Nº1207. 13 de junio 1861. p.2.

-Año XIV. Nº1207. 6 de octubre de 1861.p. 3.

-Año XV. Nº 1446. 1 de junio de 1862. p.2.

-Año XV. Nº1473. 29 de junio de 1862. p. 1.

-Año XV. Nº 1303. 6 de enero de 1862. p.2.

-Año XV. Nº1607. 3 de diciembre de 1862. p.3.

-Año XVI. Nº 1746.16 de abril de 1863.

-Año XVI Nº 1868. 17 de julio de 1863.p.1.

-Año XVI. Nº1896. 14 de agosto de 1863. p.3.

-Año XVI. Nº1926.12 de septiembre de 1863. p.1.

-Año XVI. Nº1966. 22 de octubre de 1863. p.1.

-Año XVII. Nº 2413. 23 de diciembre de 1864. p.2.

-Año XVIII. Nº2523. 12 de abril de 1865. p.3.

-Año XVIII. Nº 2793. 13 de octubre de 1865. p. 3.

-Año XIX. Nº 4008. 8 de noviembre de 1868. p. 3.

-Año XX. Nº 4314. 13 de septiembre de 1869. p. 1.

-Año XXII. Nº 5044. 17 de septiembre de 1871.p. 2.

-Año XXII. Nº 5081. 25 de octubre de1871. p.2.

-Año XXIX.Nº7389.16 de marzo de 1878. p. 2.

-Año XXXII. Nº8446. Madrid 7 de mayo de 1881. p. 4.

-Año XXXIX. Nº 11041.19 de junio de 1888. p.1.

*Crónica Meridional: Diario liberal independiente y de intereses generales*. Año XXII. Nº 6556. 30 de diciembre de 1881.

DE LA T, J.: "Sobre la fotografía". *Las Provincias*. 13 de Octubre, Nº 605. Valencia 1867. p. 2

DOMENCHE, J. M. "Variedades. Exposición de Bellas Artes de 1867". *La Esperanza.* (Periódico de la tarde). Nº 6.861. Madrid: 12 de febrero de. 1867. p.3.

*Diario de Córdoba*. Año XV. Nº 4256. Córdoba. 7 de octubre de 1864. p.2.

*Diario de la Marina*. Año LXIII.Nº15. 17 de enero de 1892. La Habana. p.2.

*Diario de Palma*. Nº1. 22 de agosto de 1857. Palma de Mallorca. p.2.

*El Diario de Lugo. Periódico político y de intereses generales*. Año IX. Nº 2240. 30 de marzo de 1884. p.3.

*El Eco de Extremadura*. Periódico de intereses materiales. Año II. Nº 41. Cáceres. 18 de julio de 1861.p.1.

*El Mundo Pintoresco (Suplemento)*. Domingo 15 de mayo de 1859. Madrid. p.1.

*El Museo Universal.* Madrid, 1857-1869. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar -Roig, editores.

*El Reino: diario de la tarde*. Año V. Nº 1130. Madrid. 2 de julio de 1863. p.3.

*El Regional (Diario ilustrado de Lugo)* "Fierros". nº 4312. 3 de Julio de 1894.

FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, J. "Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes". *El Museo Universal: periódico de ciencias, literatura, industria y conocimientos útiles…*Año VI. Nº 51. Madrid. 21 de diciembre de 1862. p.2.

GARNELO, JOSE R. "La Pintura y la Fotografía". *El Museo Universal*. Nº6. 11 de febrero de 1866. Madrid. p.42.

GAMALLO FIERROS, D. "Memorias de Dionisio Fierros". *La Nueva España.* Oviedo. 8 de noviembre. 1960.

GAMALLO FIERROS, D. *Arriba*. Suplemento dominical. Madrid. 23 de julio de 1961.

*Gil Blas*-periódico político-satírico. Época segunda. Año IV. Nº35. Madrid. 31 de enero de 1867. p.1.

- Época segunda. Año IV. Nº43. 28 de febrero de 1867.p.2.

*Journal de Toulouse : politique et littéraire*. 8 de octubre de 1864. np.

*La Crónica de Gerona. Año I.* Nº20. 1 Gerona: 8 de mayo 1864. p.2.

*La Discusión* (Edición de la mañana). Año 2 Nº 450. 16 agosto 1857. p.2.

- Año VII. Nº2009. Sábado 25 de octubre de 1862. Madrid. p.3.

*La Época*. Nº472. Madrid. 14 de septiembre de 1850. p.3.

- Nº 5.062. 3 de septiembre de 1864. p.3.
- Nº 3140. 14 de diciembre de 1864. p.3.
- Nº 5.193. 2 de febrero de 1865. p.4.

*La España Moderna.* "Palmaroli y su tiempo". Noviembre 1897. pp.66-81.

*La Iberia,* Nº 638.11 de octubre de 1856. p. 4.

- Nº3685. 11 de octubre de 1868. p.3.

*La Ilustración cantábrica*: Revista decenal ilustrada. Órgano oficial del centro de asturianos de Madrid: T. IV. Nº4. Madrid. 8 de febrero de 1882. p.10.

*La Ilustració Catalana: Periódichdesenal, artistich, literari i científich*. Any II. Nº 45.30 de septiembre de 1881.p.2.

*La Ilustración Española y Americana*. Año XVIII. Nº13. Madrid 8 de enero de 1874. p. 15.

- Año XLV. Nº XL. 30 de octubre de 1901. Madrid. p. 15.

*La Mañana: periódico político y literario*. Año IV. Nº1099. Madrid. 10 de septiembre de 1879. p.1.

*Las Riberas del Eo*. Imprenta de J.M Puebla Pumariño. Ribadeo. 10 de enero de 1891.

*La Palma.* Diario de avisos, mercantil, industrial, agrícola y literario: Nº27389. 22 de junio de 1888. p.2.

*El Panorama*: periódico semanario de teatros, literatura, modas y variedades. Nº1. México. 1856. p.64.

*Mercat dell'Art Collecionisme i Museus 2018.* Bonaventura Bassegoda, Ignasi Domènech eds. Bellaterra-Sitges. 2019. p. 26.

NOMBELA, JULIO. "Cartas Parisienses". *La Abeja Montañesa.* Año V. Nº 856. Sábado 6 de julio de 1861.p. 3.

PALACIO, M. del. *El Periódico Ilustrado*. *Revista de la Semana*. Madrid. 4 de abril de 1866. p.74.

PALACIO, M. DEL." Eduardo Zamacois (Apuntes biográficos)". *La Ilustración de Madrid*. Tomo Segundo. Año II. Nº26. 30 de Enero de 1871. p. 13.

PALACIO, M. DEL. *La Ilustración de Madrid*: revista de política, ciencias, artes y literatura: Tomo Segundo. Año II. Nº26. 30 de enero de 1871.

PALET Y VILLAYA, JOSÉ. "Variedades". Exposición de Bellas Artes. Artículo Segundo. Historia-Mitología-Cuadros de Género. *La Iberia. Diario Liberal*. Año VII. Nº 1920. Madrid. Martes 23 de octubre de 1860.

PEREZ Y RODRIGUEZ, P: *"*Fotografía*". Las Bellas Artes*. 1 de diciembre nº 19. Valencia 1858. Pp. 221-222.

*Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*. T.III.Nº79. Imprenta de C. Moliner y Cª. 30 de abril de 1868. p. 78.

*Revista de Gerona* (Literatura-Ciencias-Artes). Tomo V. Año VI. Nº V. Gerona. Mayo. 1881. p.1.

*Revista de Instrucción Pública.* Año VI. Nº10. Madrid. 12 de diciembre de 1860. p.146.

*Semanario pintoresco español*. "El Daguerotipo. Nuevo descubrimiento". Madrid. 21 de enero de 1839. pp 25-27.

*El Semanal de ABC*. "¿La primera foto de un Borbón? Madrid. 9 de enero de 2017.

VALLE, LUIS GONZAGA del. "Un gabinete fotográfico*". Las Bellas Artes,* 1 de octubre, Nº15 Valencia 1858. p. 175.

YÁÑEZ POLO, M. *Cien fotógrafos sevillanos. Vizconde de* Vigier. *ABC* de Sevilla.17 de 03 de 1984. pp. 79/80.

## Fuentes Gráficas y Documentales

(Se citan los centros en los que se han consultado fuentes gráficas figurando en el cuerpo de la tesis las referencias al catálogo)

*Academia de España en Roma.*
*Archivo Histórico Diocesano de Valladolid.*
*Archivo Diocesano de Mondoñedo.*
*Archivo Arquidiócesis de Santiago de Cuba*
*Archivo Municipal de Ribadeo.*
*Archivo Parroquial de Ribadeo.*
*Archivo Ruiz- Vernacci.*

*Archivos de Patrimonio Real.* Madrid.
*Ayuntamiento de Felanitx (Mallorca).*
*Ayuntamiento de Lugo.*
*Biblioteca Digital de Galicia (GALICIANA).*
*Biblioteca Intercentros USC. Lugo.*
*Biblioteca Nacional de España (BNE).*
*Biblioteca Nacional de España* (BNE).
*Biblioteca Nacional de Francia (BNF).*
*Biblioteca virtual de Prensa Histórica MECD (BVPH).*
*Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (BXUS).*
*Biblioteca y Archivo de José Luis Pérez de Castro.* Figueras (Asturias).
*Bibliothéque de L'Istitut de France. París.*
*Centro Galego de Artes de Imaxe*. A Coruña.
*Colección Ana Gamallo Fernández.*
*Colección Antonio Gamallo Fernández.*
*Colección de la familia Deaño Gamallo.*
*Colección de la familia Gamallo Fernández.*
*Colección de la familia González de Sela.*
*Colección de la familia Pelegrín.*
*Colección de la familia Penzol Díaz-Fierros.*
*Colección de Maruxa Díaz-Fierros.*
*Colección Familia Deaño Gamallo.*
*Colección Familia González de Sela.*
*Colección Fernández-Rivero de fotografía artística.*
*Colección Fontán.*
*Colección López Gil.*
*Colección José Penzol Díaz- Fierros.*
*Colección Maruxa Díaz- Fierros.*
*Colección Pimentel.*
*Colección Rosario Pelegrín.*
*Colección Sánchez Pendás.*
*Colección Sánchez Pendás.*
*Fototeca de Castilla y León.* Salamanca.
*Fototeca de la Universidad de Navarra.*
*Fundación Fernando Blanco de Lema.*
*Fototeca Fernández Rivero.*
*Institut Catolique de París.*
*Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento*. Santiago de Compostela.
*Museo de Bellas Artes*. Málaga.
*Museo Carmen Thyssen de Málaga*.
*Museo Casa Natal de Jovellanos*. Gijón.
*Museo de Bellas Artes de Córdoba.*

*Museo de Bellas Artes*. Oviedo.
*Museo de Bellas Artes*. Salamanca.
*Museo de Bellas Artes*. Sevilla.
*Museo de Oscar María de Rojas*, Cárdenas, Cuba.
*Museo de Pontevedra.*
*Museo del Prado*. Madrid.
*Museo del Romanticismo*. Madrid.
*Museo del Teatro*. Barcelona.
*Museo Arquidiocesano Monseñor Pérez Serantes. Santiago de Cuba.*
*Museo Diocesano de Mondoñedo.*
*Museo Diocesano de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.*
*Museo Municipal de La Coruña.*
*Museo Municipal de Lugo.*
*Museo Municipal de Madrid* o *Museo de Historia.*
*Museo Nacional del Teatro.* Almagro.
*Museo Victoria & Albert*. Londres.
*Patrimonio Nacional*. Madrid.
*Pazo de Tor*. Lugo.
*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid.
*Real Sociedad Económica de Amigos del País*. Santiago de Compostela.

## Fuentes web

ARCHIVO RUIZ VERNACCI
https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022709/oai_fototeca_RUIZ_20VERNACCI_VN_06157.html
ARS MAGAZINE. Revista de Arte. https://arsmagazine.com
BELLI, FILIPPO. Instituto per il Catalogo e la Documentazione. SAGID-View Photographers.
http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=photographers/view&id=20
BIBLIOTECA DIGITAL MEMORIA DE MADRID
CERES. Red digital de Colecciones de Museos de España.
http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Luisa%20Rosa%20y%20Raimundo%20de%20Madrazo%Garreta%20hijos%20del%
COLECCIÓN ARTISTICA. FUNDACIÓN FERNANDO BLANCO DE LEMA
http://fundacionfernandoblanco.org/es/coleccion -artistica-2/
COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA. *Isabel II.*
https://colección.bde.es/Wca/es/secciones/colección/obras/isabel-ii-p.p_55.html.
COLECCIÓN FERNÁNDEZ RIVERO de fotografía antigua.
CONGRESO DE LOS DIPUTADOS *Al fresco, un recorrido por la pintura mural de Madrid.*
https://inversapatrimonio.wordpress.com/2015/09/27/al-fresco-un-recorrido-por-la-pintura-mural-de-madrid/
D.F.M. Enciclopedia Voz Museo del Prado. *Puebla Tolín, Dióscoro Teófilo*.
https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/puebla-tolin-dioscoro-teofilo/7bab84b7-65e5-4bûc-aa9c-bd2876737cde

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

D.F.M. *Zamacois y Zabala, Eduardo*. Enciclopedia Voz. Museo Nacional del Prado. Fundación de Amigos del Museo del Prado
https.//www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/zamacois-y-zabala-eduardo/49ca3919-7e82-4b6b-8b4e-771a7582a-7f9
F. KURTZ, GERARDO. "Charles Clifford". *La Fotografía en la BNE*.
www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/.../300anos.Pag 218-219
FOTOGRAFÍA ANTIGUA DE CANTABRIA.
https://fotografiaantiguadecantabria.blogspot.com/search?q-=Di%C3%B3scoro+Puebla
Fundación de Amigos del Museo del Prado.
https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz.
GARCÍA BALLESTEROS, M.ª T. y FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. Colección Fernández Rivero de fotografía histórica.
Los juguetes del fotógrafo. 16/12/2019. Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica.https://c.f.rivero.blog2019/12/16/los-juguetes-del-fotografo/
COLECCIÓN *del Infante Sebastián Gabriel de Borbón*. Enciclopedia Voz. Fundación de amigos del Museo del Prado. Madrid
https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-del-infante-sebastian-gabriel-de-borbon/bf3ea5e8-bd85-4c11-a42c-526bcfe8830d
MUSEO DEL PRADO https://www.museodelprado.es/coleccion
PATRIMONIO NACIONAL. https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales
Real Academia de la Historia. *Antonio Fernández Soriano*.
http://dbe.rah.es/biografias/98420/antonio-fernandez-soriano.
CASADO DEL ALISAL, JOSÉ MARÍA. https://dbe.rah.es/biografias/11093/jose-maria-casado-del-alisal
DE RIBERA Y FIEVÉE, CARLOS LUIS. https://dbe.rah.es/biografias/4192/carlos-luis-de-ribera-y-fievee
FERNÁNDEZ SORIANO, ANTONIO.
http://dbe.rah.es/biografias/98420/antonio-fernandez-soriano
LUIS DE MADRAZO Y KUNTZ/http://dbe.rah.es/biografias/12576/luis-de-madrazo-y-kuntz
MANZANO Y MEJORADA, V.
http:// dbe.rah.es/biografias/29106/victor-manzano-y-mejorada.
MARTÍNEZ DE HEBERT, PEDRO.
http://dbe.rah.es/biografias/83257/pedro-martinez-de-hebert:/
MORALES ROCA, FRANCISCO JOSÉ. Ignacio Suárez-Llanos y Pérez Reyes
https://dbe.rah.es/biografias/23749/ignacio-suarez-llanos-y-perez-reyes
PALMAROLI GONZÁLEZ, VICENTE.
https://dbe.rah.es/biografias/7879/vicente-palmaroli-gonzalez.
RAFAEL CASTRO ORDÓÑEZ(I). FOTÓGRAFO. LA COMISIÓN CIENTÍFICA DEL PACÍFICO.
http://dbe,rah.es/biografías/27290/rafael-castro-ordonez
RUBIO GIL, LUIS. Eduardo Rosales Gallinas.
http//dbe.rah.es/biografias/5214/eduardo-rosales-gallinas
RUIZ GÓMEZ, LETICIA, "José de Albiñana".
José de Albiñana | Real Academia de la Historia (rah.es)
RUIZ GÓMEZ, LETICIA. Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza.
http://dbe.rah.es/biografias/15406/sebastian-gabriel-de-borbon-y-braganza
ZAMACOIS Y ZABALA, EDUARDO.
http://dbe.rah.es/biografías/6366/eduardo-zamacois-y-zabala.

REYERO HERMOSILLA, C. Rosales Gallinas, Eduardo. Enciclopedia Voz. Fundación de Amigos del Museo del Prado Museo del Prado. https//www.museodelprado.es/recurso/rosales-gallinas-eduardo/7b0c5096-d31d-4614-b37b-5ac8c6acb86d

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. *La puerta de atrás. Metodología para el estudio de los positivos fotográficos del S.XIX a partir de sus reversos.* Ponencia, Universidad Complutense de Madrid. La puerta de atrás. Metodología para el estudio de los positivos fotográficos del siglo XIX a partir de sus reversos (dpz.es)

TORCIDA VALIENTE, J. A. Pedro Antonio de Alarcón*, Dióscuro Puebla y Amós de Escalante: tres copias de una fotografía.* http://www.historyphotography.org/doc/

TORCIDA FANELLI COLLECTION PUEBLA.pdf

## Bibliografía

ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE SAN SALVADOR DE OVIEDO. *"Exposición–venta de varios cuadros y acuarelas de D. Dionisio Fierros y Álvarez pintor y discípulo de D. José, D. Federico y D. Luis de Madrazo"*. Oviedo: Establecimiento tipográfico de Vicente Brid 1894.

ALAGÓN RAMÓN, ALEJANDRO. "José Casado del Alisal. Homenaje a Bécquer". *Descubrir el arte.* Nº223. Madrid. 2017.pp. 60-65.

- "Colaboraciones de Gustavo Adolfo Bécquer y Casado del Alisal". *La Alcazaba.* Nº38. Diciembre 2012.pp 34-38.

ALAMINOS LÓPEZ, EDUARDO. "Los Museos locales y el Museo Municipal de Madrid. Aproximación a la Historia de su formación*". Boletín de la ANABAD*. Tomo 47-Nº 2 .1997

ALARCÓ CANOSA, PALOMA. *Los Impresionistas y la Fotografía*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. 2019.

ALARCÓN, PEDRO ANTONIO, de. *De Madrid a Nápoles*. Madrid: Gaspar Roig, Editores. 1861.

ALBA PAGÁN, ESTER. *"*El Ropaje de la Reina: Representaciones de M.ª Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica". *Imagen Apariencia,* noviembre 19-21. Murcia: Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte, 2008.

ALBUERA GUIRNALDOS, ANTONIO. *"*La vida íntima de los malagueños en el S.XIX. Valores y temores*"*. El desarrollo local en la provincia de Málaga. Revista *Jábega*. Nº 87. Málaga 2001, pp. 107-118.

ALCOLEA ALBERO, FERNANDO. *Pintores españoles en Londres 2(1775-1950)*. Ed Createspace Independent Pub. 2014.

ALONSO MARTÍNEZ, FRANCISCO "Recuerdos y Bellezas de España y su relación con el medio fotográfico". *Archivo español de arte*. Nº 72. Madrid. 1999. pp.192-198.

- *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX.* Girona: CCG ediciones. 2002.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÁLVAREZ CASTRILLÓN, J A, y MARCOS VALLAURE, E. *Pintores del occidente asturiano en el Museo de Bellas Artes de Asturias, S.XIX*. Oviedo: Centro Regional de Bellas Artes de Asturias. 2009.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, M.ª VICTORIA. "La Revista *El Arte en España* (1862-1870) y su papel en la evolución de la historiografía arquitectónica española". *Norba. Revista de Arte.* Vol. XXXV. Ed Universidad de Extremadura. 2015. pp.131-149

ANES Y ALVAREZ DE CASTRILLÓN, GONZALO. *Economía, sociedad, política y cultura en la España de Isabel II.* Madrid: Real Academia de la Historia. 2004.

*APUNTES SOBRE RIBADEO* Tip de J. M. Puebla Pumariño. Ribadeo. 1931.

ARAUJO, NUNO. "A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869"- *CEM Cultura, Espaço & Memoria*. Porto: CITCEM. Nº1. 2010. pp. 87-108.

ARENAL DE CARRASCO, CONCEPCIÓN. *Fábulas en verso originales*. Madrid: Imprenta de Tomás Fortanet. 1851.

ARMIÑÁN SANTONJA, CARMEN. *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836—1873): El contexto internacional de su obra y su fortuna crítica.* Tesis de Doctorado inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2015.

AYALA ARACIL, M ª ANGELES. "Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del S XIX: Los españoles de ogaño". *Revista Anales de literatura española*. Nº 3. Alicante. 1984, pp. 65-94.

BANKSTON, JOHN. *Louis Daguerre and the Story of the Daguerreotype*. Mitchell Lane Publishers. Hockessin 2005.

BARON THAIDIGSMAN, JAVIER. *Catálogo de exposición El Retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla.* Madrid: Museo Nacional del Prado. 2008.

- *Catálogo de la Exposición de Pintura Asturiana del S.XIX*. Oviedo: Ed Museo de Bellas Artes de Asturias. 2007.
- El pintor Ignacio Suárez Llanos y la galería de retratos de presidentes de las Cortes. *Homenaje a Carlos Cid*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. 1989. pp 81-96.
- "Catálogo de pinturas de la catedral de Oviedo". *Liño: Revista anual de historia del Arte*. Nº 7. Oviedo 1987. Pp. 55-114.

BARRAL MARTÍNEZ, MARGARITA A. *A visita de Isabel II a Galicia en 1858.* Santiago de Compostela: Sotelo Blanco edicións. 2012.

BARTHES ROLAND. *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía.* París: Ed Cahiers du cinema. 1980.

BASA VILLADEFRANCOS, LEOPOLDO. *Dionisio Fierros.* Buenos Aires: Talleres J. Peuser. 1909.

BAZÁN, J.S. "Exposición Universal de 1862". *La Iberia*. Año IX. Nº2411. 4 de junio de 1862.

BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO. *Obras Completas*. "Las Dos Olas". Madrid: Ed Aguilar. 1973.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- *Álbumes regalados a Julia Espín*. 1855.

BLASCO, EUSEBIO. "Manuel Castellano". *Día de Moda*. Año I. Nº9. 5 de abril de 1880.

BURDIEL BUENO, ISABEL. *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Madrid: Ed Taurus. 2010.

CABANO VÁZQUEZ, JOSÉ IGNACIO: *Galicia no Gravado Antigo.* Colección Puertas Mosquera. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago. 2007.

CABAÑAS BRAVO, MIGUEL, LÓPEZ-YARTO, AMELIA, RINCÓN GARCÍA, WIFREDO. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX.* Madrid: Ed Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).2008.

CABO VILAVERDE, JOSÉ LUIS y COSTA BUJÁN, PABLO. *Compostela: memoria fotográfica.* Santiago de Compostela: Ed Ara Solís. 1996.

CABRERA GALÁN, MIREYA. *Dolores María Ximeno. Otras miradas.* Matanzas: Ediciones Vigía. 2016**.**

- y GARCÍA MESA, DEYKIS. "La primera exposición de Bellas Artes en Matanzas". *Matanzas Revista de Arte y Literatura*. Matanzas. A. IX.
- "La primera exposición de Bellas Artes en Matanzas. II. *Matanzas Revista de Arte y Literatura*. Matanzas, A. VIII.Nº3. Septiembre –Diciembre. 2008.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO. *La imagen romántica en España: Arte y arquitectura del siglo XIX* Madrid: Alianza Editorial. 1994.

CAMBRONERO MARTÍNEZ, CARLOS.*Crónicas del tiempo de Isabel II,* Madrid: La España Moderna. 1896.

CARNERO, GUILLERMO, PELÁEZ, ANDRES, y DÍEZ, JOSÉ LUIS. *El mundo literario en la pintura del S XIX del Museo del Prado*. Madrid: Ministerio de Cultura de España.1994.

CASADO ALCALDE, ESTEBAN." Iconografías madrileñas del pintor Manuel Castellano (1828-1880). *Archivo español de Arte*. T. 58. Nº 230. Madrid. 1985. pp.115-126.

CASTELAO CARLOS. *As orixes da Fotografía en Galicia. Estudios composteláns do S.XIX*. Santiago de Compostela: Ed Alvarellos. 2018.

CASTRO FERNÁNDEZ, CELIA. "Pintura e Fotografía no S.XIX, unha aproximación á obra de Dionisio Fierros". Revista *Croa*. Lugo: Xunta de Galicia. 2001. pp.68-80

- "A fotografía e a pintura nos retratos reais: Dionisio Fierros e á súa obra en Galicia". *Revista Lucensia.*Nº45. Lugo: Biblioteca del Seminario Diocesano de Lugo. 2012. pp.339-350.
- "A vida parisina vista por Dionisio Fierros". *Revista Croa.* Nº 24. Lugo: Xunta de Galicia. 2014. pp. 30-37.
- "A Infanta Dª Antonia de Portugal pintada por Dionisio Fierros". Revista *Croa (Boletín da asociación de amigos do Castro de Viladonga)*. Nº 27. Lugo: Xunta de Galicia. Octubre 2017. pp. 146-158.
- "Dionisio Fierros: Os comenzos de un artista". *Revista Rudesindus*, Nº8. Ourense: Academia de San Rosendo. 2012. pp. 183-199.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- "El obispo Cos y Macho y el pintor Dionisio Fierros". *Rudesindus*. Nº14, Ed Academia Auriense Mindoniense. 2021. pp. 389-400.
- *Pintura y Fotografía en el Siglo XIX. Una aproximación al arte de Dionisio Fierros.* A Coruña: Hércules de Ediciones. 2018.

CASTRO Y SERRANO, JOSÉ DE. *España en Londres: Correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862.* Madrid: Imprenta de T. Fortancy. 1863.

CORRAL RAYA, JOSÉ DEL. *La vida cotidiana en el Madrid del S.XIX.* Madrid: Ediciones La Librería. 2001.

CRUZ LICHET, VIRGINIA DE LA. *El Retrato y la Muerte (La tradición de la fotografía post mortem en España)*. Madrid: Ed Temporae. 2013.

CATALÁN MARÍN, M.ª SOLEDAD. *La Escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850).* Zaragoza: Ed Prensas Universitarias de Zaragoza. 2003.

CATÁLOGO *de la Exposición Retrospectiva de obras de pintura, escultura y artes suntuarias celebrada por la Academia de Bellas Artes en junio de 1857.* Academia de Bellas Artes de Barcelona. Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer. 1867.

CATÁLOGO *de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello. 1881.

CATÁLOGO *de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866.* Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos. 1867.

CATÁLOGO *de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de SM. la Reina y de SS.AA. RR, los Sermos. Infantes de España. Celebridades contemporáneas. Trajes y costumbres nacionales. Vistas estereoscópicas de España y de Tetuán. Obras artísticas.*1863.

CATÁLOGO *de las obras de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado y Litografía presentadas en la Exposición Nacional de Bellas Artes* verificada en las Galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856. Madrid. En la Imprenta Nacional. 1856.

CATÁLOGO *de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes, de 1860, abierta en el Ministerio de Fomento*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira. 1860.

CATÁLOGO *de los retratos que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de su Majestad la Reina. (Carrera de San Jerónimo, 39. Madrid)*. Madrid: Imprenta de Manuel de Rojas.1861.

CATÁLOGO *de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, abierta en la Nueva Casa de La Moneda*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano. 1862.

CLARAMUNT LÓPEZ, FERNANDO: *Los toreros de la Reina Isabel II.* Madrid: Ediciones Tutor. 2005.

COBO DELGADO, GEMMA. "Un ángel más: Prensa, imágenes y prácticas emocionales y políticas por *el* malogrado Príncipe de Asturias". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*. Nº8 (Nueva Época). Madrid: UAM. 2020. pp 441-464.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

COLOMA MARTÍN, ISIDORO. *La Forma fotográfica (A propósito de la Fotografía española desde 1839 a 1939).* Colegio de Arquitectos. Universidad de Málaga. 1896.

CÓNDOR ORDUÑA, MARÍA. "El pintor Gisbert y la Historia Contemporánea". *Archivo Español de Arte*. Nº 249. T. LXIII. 990. pp. 102-110.

CORRALES GÓMEZ, EVA. (Coord). *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. T.I. Artistas Plásticos*. Ed Museo Municipal de Madrid. Madrid 2005.

CRÍTICA *de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*. Imprenta de Manuel Galiano. Madrid. 1865.

CRUZ YÁBAR, ALMUDENA. "Pedro Martínez de Hebert (1821-1891) fotógrafo en Madrid". Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Julio-Septiembre 2017. pp.3-39.

- "Eusebio Juliá (1826-1895), fotógrafo en Madrid. Sus cartes de visite en el Museo del Romanticismo". *Museo del Romanticismo.* Pieza del mes. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid. Enero 2013. Madrid. s/p.

CRUZADA VILLAAMIL, GREGORIO.*El Arte en España.* T. IV, V y VI. Madrid 1867.

DÍEZ GARCÍA, JOSÉ LUIS (Coor.). *Federico de Madrazo. Epistolario (T. I y II).* Museo del Prado. Madrid. 1994.

- (dir.). *Federico de Madrazo y Kuntz (1815/1894). Catálogo de la exposición* Museo Nacional del Prado. Madrid.19 de noviembre de 1994.
- "Eduardo Rosales y la conquista del Realismo por los pintores españoles en Roma" (1855/1875). *Del Realismo al Impresionismo*. Madrid 2014. pp. 81-104.
- "El retrato español del S. XIX". *El retrato en el museo del Prado.* Madrid. 1994. pp 323-349.
- *La Pintura Isabelina: Arte y Política.* Real Academia de la Historia. Madrid. 2010.
- y Gutiérrez Márquez, Ana. *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general.* Madrid: Museo del Prado. 2015.
- *¿El cráneo de Goya? Pintado por Dionisio Fierros.* Zaragoza: Museo de Zaragoza. 2021.

*DISCURSO de D. Carlos de Haes leído en junta pública de 26 de febrero de 1860. De la pintura de paisaje antigua y moderna*. Madrid. 1872.

*DISCURSOS leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Recepción Pública del señor D. Francisco Sans el día 29 de junio de 1875*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello. 1875.

DURÁ OJEA, V. "Los premios de pintura del Concurso General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1831". *Butlletí de la Reial Académia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, VII-VIII.* 1993-1994. pp. 105-154

ESCOTO, JOSÉ AUGUSTO. *Gertudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba. De 1859 a 1864.* Matanzas: Imprenta La Pluma de Oro. 1911.

ESCUDERO DELGADO, M.ª LOURDES. "Alejo Vera y Estaca". *en VI Encuentro de Historiadores del Valle de Henares*. Alcalá de Henares.1998. pp. 581-596.

ESPÍ Y VALDÉS, ADRIÁN. *Vida y Obra del pintor Gisbert.* Ed Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia: Diputación de Valencia. 1971.

EXPLICATION *des ouvrages de peinture, sculpture, gravurelithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1º de mai de 1861"*. París: Charles de Mourgues Freres, Successeurs de Vinchon. 1861.

EXPOSICIÓN *Regional de Lugo en 1877. Catálogo general de expositores y premios adjudicados*. Lugo: Imprenta de Antonio Villamarín. 1877.

F. KURTZ, GERARDO. "Orígenes de un medio gráfico y un arte. Primeros viajeros". *La Fotografía en España, de los orígenes al S. XXI.* Enciclopedia Summa Artis. T. XLVII.2001.

- "El taller fotográfico. Los avances en la imagen estampada". *La Fotografía en España, de los orígenes al S. XXI.* Enciclopedia Summa Artis. T. XLVII.2001.
- y ORTEGA, ISABEL. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ed Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura y Ediciones El Viso. 1989.

FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, ENRIQUE. "Plástica Neoclásica-Arte Neoclásica e Romántica". *A Arte Galega, estado da cuestión*. Publicacións do Concello da Cultura Galega. A Coruña: Edicións Gráfico Galaico.1990. pp. 364-365.

FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. "La fotografía en la obra de Gustave Doré durante su viaje a España". *Fotocinema*. Nº 21. Universidad de Málaga. 2020.pp. 289-318.

FERNÁNDEZ DÍAZ-FIERROS, PABLO. *Charles Clifford en la colección Fierros. La infancia de la fotografía de arquitectura en España:1850-1862*. Tesis Doctoral dirigida por José Joaquín Parra Bañón. Universidad de Sevilla. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. 2020.

FERNÁNDEZ GARCÍA, ANA M.ª. *Catálogo de Pintura Española en Buenos Aires.* Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. 1997.

- *Arte y Emigración, la Pintura Española en Buenos Aires 1880-1930.* Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. 1997.

FERNÁNDEZ GARCÍA, MATÍAS. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo.* Caparrós editores. Madrid. 1995

FERNÁNDEZ RIVERO, JUAN ANTONIO. *Historia de la Fotografía en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga: Ed. Miramar. Universidad de Málaga. 1994.

- *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga. Junta de Andalucía. Ed Miramar. 2004.
- y GARCÍA BALLESTEROS, M.ª TERESA. *Descubriendo a Luis Masson. Fotógrafo en la España del XIX*. Málaga: eds. del Genal. 2017.

FONTANELLA, LEE. *La Historia de la Fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900.* Madrid*:* Ediciones El Viso. 1981.

- *Clifford en España: Un fotógrafo en la Corte de Isabel II.* Madrid*:* Ediciones El Viso. 1999.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GALLEGO SERRANO, JULIÁN. *"*La Escuela Española en París en el S.XIX*"*. Actas del II *Congreso español de Historia del Arte*, T. II. Valladolid. 1978. pp. 59-70.

- *"*Artistas españoles en medio siglo de Exposiciones Universales de París*"*. *Revista de Ideas Estéticas*. Nº 88. Madrid. 1964. pp.297-312.

GAMALLO FIERROS, DIONISIO. *Bécquer. Páginas abandonadas.* Madrid: Ed Valera. 1948.

- *Fierros*. Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas. Madrid 1966.

GARCÍA, JOSÉ MARÍA. *Las Bellas Artes en España.1866*. Madrid: Librería de D. Leocadio López. 1867.

GARCÍA BALLESTEROS, M.ª TERESA y FERNÁNDEZ RIVERO, JUAN ANTONIO. *El desconocido calotipo de E.K. Tenison de la Iglesia de San Pablo en Valladolid.* Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua. 2013.

- *Los Hermanos Debas. Fotógrafos de corte en las monarquías alfonsinas.* Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica. 2014.
- Y FERNÁNDEZ RIVERO, JUAN ANTONIO. *Fotógrafos en el terremoto de Andalucía de 1884.* 2015.

GARCÍA DE QUIRÓS, ROSA M.ª. "Dionisio Fierros". *Enciclopedia de Pintores Asturianos.* Vol. I. Oviedo: Ediciones Hércules Astur. 2002. pp. 111 y ss.

GARCÍA FELGUERA, MARÍA DE LOS SANTOS. "Los estudios de fotografía en la Barcelona de fin de siglo: Audoduard y Napoleón". *X Congrés de Historia de Barcelona. Dilemes de la fi de segle,1874-1901.*ArxiuHistòric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona. 27-30 novembre de 2007.

- "Anaïss, Tiffon, Antonio Fernández, y la compañía fotográfica "Napoleón", *Revista Locus Amoenus, nº8.* 2005-2006. Madrid: UCM. pp. 307-335.

GARCÍA GÓMEZ, FRANCISCO. *El nacimiento de la Modernidad. Conceptos de Arte del Siglo XIX*. Thema. Universidad de Málaga. 2005.

GARCÍA IGLESIAS, JOSÉ MANUEL Y OTROS: *Galicia S XIX. Hacia la modernidad* Catálogo exposición. A Coruña: Fundación Caixa Galicia. Alva Gráfica S.L. 1998.

GAUTIER, THÉOPHILE. *Voyage en Espagne*.1ª Edición. París. 1840.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. *Arte del S XIX. Historia Universal del Arte Hispánico. T XIX.* Madrid: Editorial Plus-Ultra. 1958.

GIL SALINAS, RAFAEL: *"*La Imagen de Isabel II y la Fotografía". *Millars: Espai i historia.* Nº 227. Universitat de Valencia 1992. pp 273-280.

GÓMEZ IRUELA, ANTONIO*: "Las Galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía"*. Paperback/ febrero de 2009/06.

GÓMEZ MORENO, M.ª ELENA. *"*Pintura y Escultura Española del S. XIX*"*. *Summa Artis* T XXXV. Ed. Espasa-Calpe. Madrid. 1993.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GÓMEZ PELLÓN, ELOY. *"*La extraña seducción de la costumbre*:* La estampa costumbrista como síntesis de sueño y realidad". *Estampas de ferias y mercados (siglos XVIII-XX)*. Valladolid: Fundación Museo de las Ferias y Cajas España. 2005. pp. 21-27.

GONZÁLEZ GARCÍA, RICARDO. "Charles Clifford y la fotografía de obras públicas". *Fotografía y obra pública: Workshop internacional: Estudios interdisciplinares en la historia de la obra pública.* Universitat de Valencia. 2013.

GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS y MARTÍ AIXELÀ, MONTSERRAT. *El mundo de los Madrazo*. Catálogo exposición. Comunidad de Madrid. Madrid. 2007.

- y MARTÍ AYXELÁ, MONTSERRAT. *Pintores españoles en Roma (1850/1900)*. Tusquets Editores. Barcelona.1987.
- y MARTÍ AYXELÁ, MONTSERRAT. *Federico de Madrazo (1815/1894)*. Madrid 1994.

GONZÁLEZ PABLO, RICARDO. *El asombro en la mirada*: *100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*. Salamanca. Consorcio Salamanca. 2002.

GONZÁLEZ REYERO, SUSANA. *"La fotografía en la Arqueología española*. *Real Academia de la Historia*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 2007.

GRACIA, RICARDO, y DOMENECH, GEMMA (COORD). *La Fotografía en España en el S.XIX*. Catálogo de Exposición. Barcelona: Fundación La Caixa. 2003.

GUEREÑA, JEAN-LOUIS. "La Sección Española en la Exposición Universal de 1867". *Stéréotypes culturels et constructions identitaries*, Tours : Florent Kohler Presses Universitaires Francois Rabelais. 2007.

GUTIÉRREZ MARQUEZ, ANA "J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía". *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid* (T.I. Artistas plásticos). Madrid. 2005.

- *Carlos de Haes en el Museo del Prado (1826-1893)*, catálogo de la exposición. Museo Nacional del Prado. Madrid. 2002.

HAMMOND.J.H y AUSTIN, J. *"The Camera Lucida in art and science"*. Ed Taylor and Francis. Londres 1987.

HERNÁNDEZ LATAS, JOSÉ ANTONIO. *"El Monasterio de Piedra y los orígenes del paisaje en España*. *Arte del S.XIX"*. Universidad de Zaragoza. Institución Fernando el Católico. CSIC. 2013.

- "De Madrid a Nápoles: Alarcón en la tertulia española del Café Greco y en el gabinete fotográfico de Altobelli y Molins. *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. 2011.
- (Coord). *Primeros tiempos de la Fotografía en Zaragoza. Formatos "Carte de Visite y Gabinet Card"*. Ed Aqua. Cajalón. 2010.

HERNANDO CARRASCO, JAVIER. *Las bellas artes y la revolución de 1868*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones.1987.

HOCKNEY, DAVID. *El conocimiento secreto.* Barcelona: Ed Destino. 2001.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- y MARTIN, GAYFORD. *Una Historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador*. Madrid: Ed Siruela. 2021.

HOGGARTH, WILLIAM. *The Analysis of Beauty.* London. 1753.

HOPKINS CLAUDIA (dir.). *La España Romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*. Catálogo de Exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2021.

JIMENEZ DÍAZ, PABLO, MUÑOZ SÁNCHEZ, OSCAR y TEIXIDOR CADENAS, CARLOS. (comisarios). *La España de Laurent (1856-1886)* Un paseo fotográfico por la Historia. Catálogo de Exposición. Madrid: Real Academia de San Fernando. Ministerio de Cultura y Deporte. 2018.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, JAVIER. *Madrazo y Agudo, José de.* Enciclopedia Voz. *Museo del Prado 200 años.* Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado.

LAGUNA ENRIQUE, M.ª ELIZABETH. *El Museo de Bellas Artes de la Habana y la colección de retratos de la pintura española del S. XIX*. Tesis de Doctorado. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2013.

LARA LÓPEZ, EMILIO LUIS. *Fotografía y Semana Santa: Jaén S XIX-1978. Métodos y Análisis de documentación gráfica para la historia y la etnografía. Corpus documental fotográfico.* Tesis Doctoral inédita Universidad de Jaén. 2003.

- y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M ª JOSÉ "Historia de la Fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local". *Contraluz*: Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico. Nº1. Cabra del Santo Cristo (Jaén) 2004. Pp. 29-44.

LASHERAS PEÑA, ANA BELÉN. *España en París. La Imagen Nacional en las Exposiciones Universales,1855-1900.* Santander: Universidad de Cantabria. 2010.

LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO.*150 Años de Fotografía en España.* Barcelona: Editorial Lundwerg. 1999.

- *Historia de la Fotografía en España (Fotografía y Sociedad desde sus orígenes hasta el S. XXI).* Barcelona: Ed Lunwerg. 2005.
- *El rostro de las letras*. Madrid: Ediciones Del Azar. 2014.

LÓPEZ VÁZQUEZ, JOSÉ MANUEL. "Fierros, Dionisio". *Gran Enciclopedia Gallega.* T XIII. pp. 7-10.

- "Dionisio Fierros. *Artistas Gallegos (Pintores hasta el Romanticismo*). A Coruña: Nova Galicia Ediciones. 1999. Pp. 366-418.
- "Dionisio Fierros". *Arte Contemporáneo. Proyecto Galicia*. Tomo XV. A Coruña. Hércules de Ediciones. 1993.
- Y GARCÍA QUIRÓS, ROSA M.ª. *Dionisio Fierros-1827-1894-íntimo y mundano.* Catálogo exposición. Vigo: Edicións Caixavigo e Ourense.2000.

LOPEZOSA APARICIO, CONCEPCIÓN. "Ocio y Negocio: "El Jardín del Tívoli en el Paseo del Prado de Madrid". *Anales de Historia del Arte, 15*. Madrid 2005. Pp.269-279.

LORENTE LORENTE, JESÚS PEDRO. *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentados.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2005.

MANSO PORTO, CARMEN. (Coord). *Isabel la Católica y el arte*. Madrid*:* Real Academia de la Historia. 2006.

MARTÍ AYXELA, MONTSERRAT "Federico de Madrazo en Sevilla. 1858". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte.* Nº 7 Madrid 1994. pp.201-216.

- "Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II". Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid. 2004.

MARTÍN VELÁZQUEZ, CARMEN y SAAVEDRA REY, SEGUNDO. *Autorretrato. El Pintor ante su imagen*. Catálogo exposición A Coruña: Fundación Caixa Galicia*.* 1997.

MARTOS CAUSAPÉ, JOSÉ FÉLIX. "Del Daguerrotipo al Colodión: La imagen de España a través de la Fotografía del S XIX". *Berceo 149*. Logroño. 2005.

MIGUEL ARROYO, CATALINA. "Federico de Madrazo en las colecciones del Museo del Romanticismo". *Pieza del trimestre-Julio-septiembre 2015* Madrid*:* Museo del Romanticismo. 2015.

MORALES VALLESPÍN, M.ª ISABEL- "La fotografía en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca del Palacio Real". *Boletín de* ANABAD. nº 2. XXXIX. Madrid. 1989. pp 255-266.

MUSEO DE BELAS ARTES DA CORUÑA (Coord.). *Educación e Patrimonio. A Herdanza dunha Fundación*. A Coruña. Ed Xunta de Galicia. 1995.

NÁJERA COLINO, PURIFICACIÓN, Y OTROS. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*. *T III*. Madrid: Ed Museo Municipal de Madrid. 2006.

NARANJO NIÑO, JUAN (Comisario). *La Fotografía en España en el S. XIX*. Catálogo. Barcelona: Fundación La Caixa. 2003.

NAVARRETE MARTÍNEZ, ESPERANZA. "Alumnos de las salas del Yeso, del Natural y del Colorido de la Real Academia de San Fernando (1800-1844)" *Academia (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).* Primer y segundo semestre de 2008. Nº 106-107.

NEWHALL, BEAUMONT. *Historia de la Fotografía.* Barcelona Ed Gustavo Gili. 1989.

NOMBELA, JULIO. *Impresiones y Recuerdos*. Madrid. Ed Tebas. 1976.

NOVO GONZÁLEZ, JAVIER. *Los Zamacois de Bilbao, una saga de artistas*. Colección Bizkaiko Galak-Temas vizcaínos. Ed BBK. Bilbao. 2010.

ONFRAY, STEPHANY. "Tras la imagen del coleccionista: Influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid". *De Arte*. nº15. Universidad Complutense de Madrid. 2016. pp. 224-237.

- "Cartas y autógrafos de la colección de Manuel Castellano (1826-1880). Transcripción y análisis". *Locus Amenu*, Nº17. Universidad Complutense de Madrid. 2019.
- "Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños". *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria.* Madrid: Ediciones complutenses. 2017.

OSSORIO Y BERNARD, MANUEL. *Galería biográfica de artistas españoles del S. XIX* Madrid. Imprenta de Ramón Moreno y Rojas. 1883-1884.

PAGÁN, VÍCTOR. "Un teatro para un género, un género para un teatro". *Criticón*. Nº 87-88-89. Madrid 2003. pp. 621-636.

PAGEARD, ROBERT. (Coord). *Gustavo Adolfo Bécquer, Críticas de Arte*. Madrid: Ed Museo Universal. 1990.

PALACIO, MANUEL del. *Exposición de Bellas Artes. Función de Desagravios*. Centro General de Administración. Madrid. Noviembre. 1962.

PALIZA MONDUATE, MARÍA TERESA. *La imagen del Indiano como símbolo de Estatus. Retratos de Indianos vascos de la Edad Contemporánea.* Congreso Internacional Imagen Apariencia. Murcia: Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. 2008, 2009.

PANTORBA, BERNARDINO DE*: Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Editorial Alcor. 1948.

PARDO CANALIS, ENRIQUE. "Una fotografía histórica. Roma 1861". *Academia*. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Nº48. 1979. pp. 53-60.

PAZ CANALEJO, JUAN. *La caja de las magias: Las escenografías históricas en el Teatro Real.* Madrid: Ayuntamiento Madrid. 2006.

PÉREZ GALLARDO, HELENA. "La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (2011). *Anales de Historia del Arte*. Nº 21. Universidad Complutense de Madrid. pp 147-165.

- *Fotografía y Arquitectura en el S.XIX. Historia y representación monumental.* Eds. Cátedra. Madrid. 2015.

PÉREZ GARZÓN, JUAN SISINIO (editor): *Isabel II. Los espejos de la reina.* Madrid: Ediciones de Historia Marcial Pons. 2004.

PÉREZ MORANDEIRA, ROSA. *Vicente Palmaroli*. Colección Arte y Artistas. Madrid: Instituto Diego Velázquez. CSIC. 1971.

PÉREZ MULET, FERNANDO y SOCÍAS BATET, INMACULADA. *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los Ss. XIX y XX.* Barcelona: Ed Universidad de Barcelona. 2012.

PÉREZ VELARDE. LUIS ALBERTO. *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)*. Tesis doctoral dirigida por Francisco José Portela Sandoval y Jesús Cantera Montenegro. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2017.

PLANELLAS GIRALT, JOSÉ; NEIRA, JOSÉ; NEVA, FRANCISCO, y MARTÍNEZ DE LA RIVA, VICENTE. *Catálogo metódico de los objetos exhibidos en la Exposición agrícola industrial y artística de Galicia,* celebrada en Santiago por el Excmo. Ayuntamiento y la Sociedad Económica, en Julio y Setiembre del presente año Santiago de Compostela*:* Imprenta de Jacobo Souto e hijo. 1858.

PRIEGO FERNANDEZ DEL CAMPO, M ª DEL CARMEN y OTROS: *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Tomo I. Retratos. "Artistas Plásticos".* Madrid: Museo Municipal de Madrid. 2005.

- *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Tomo II. Retratos. Artistas de la Escena*. Madrid: Museo Municipal de Madrid. 2006.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RAMOS CARRIÓN, MIGUEL y CAMPO-ARANA JOSÉ. *Revista Cómica de la Exposición de Bellas Artes de 1871*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo. 1871.

REYERO HERMOSILLA, CARLOS. "Los seguidores de Thomas Couture en España. Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia." *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Ed Universidad Complutense. 1994. pp. 1207-1215.

- "Soy de España. El Casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio. *Cuadernos de Arte e Iconografía. T. IV*. Nº 8. Madrid 1991. pp.152-159.

RICO Y ORTEGA, MARTÍN. *Recuerdos de mi vida*. Madrid. 1906.

RIEGO AMÉZAGA, BERNARDO: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo de la España del S. XIX*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria. 2001.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, BORJA. "La voluntad iconográfica y aristocrática de El Artista". *Portal: Literatura ilustrada del S. XIX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2016.

RODRÍGUEZ MOLINA, M.ª JOSÉ, y SANCHÍN ALFONSO, JOSE RAMÓN. *Una nueva visión de la Fotografía Española: La obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Valencia: Ed Railowsky. 2014.

RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO. "Epistolario de D. Vicente Esquivel con Mr. Arthur Weil (1872-1883). *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Nº 6. Madrid. Primer semestre de 1858. pp. 25-70.

RODRÍGUEZ PAZ, DIEGO. "Na procura da feminidade burguesa. A visión romántica da muller nos retratos de Dionisio Fierros". *"As mulleres na Historia de Galicia. Actas do I Encontro Interdisciplinar de Historia de Xénero*. Coord Miguel Ángel García Fernández y otros. Santiago de Compostela: Andavira. 2012. pp. 279-292.

- Dionisio Fierros y la pintura de marinas": imágenes del mar desde la costa cantábrica". *Historia del Arte en Asturias. Nuevas perspectivas de jóvenes investigadores*. Oviedo: Trabe. 2012. pp. 69-87.
- "Dionisio Fierros en Compostela, 1855-1858: presencia para una renovación de la pintura gallega". *Santiago, ciudad de encuentros y presencias. Opus Monasticorum VI*. Coord Enrique Fernández Castiñeiras, y, J M Monterroso Montero. Santiago de Compostela. Consorcio de la ciudad de Santiago de Compostela. Alvarellos Editora. 2012. pp. 324-347.
- "Entre el continuismo y la renovación. El retrato regio en el S.XIX: el caso de Dionisio Fierros". Víctor Mínguez, ed. *Las artes y la arquitectura del poder. XIX Congreso C.E.H.A*. Castellón: Universitat Jaume I. 2013.pp. 1469-1483.
- "Desde el artista singular: la pervivencia del bodegón barroco en la pintura española del S.XIX". *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. II. Coord Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle, María Inmaculada Rodríguez Moya. Santiago de Compostela: Andavira Editora. pp. 51-63.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- "Imágenes para la memoria. Dos retratos de Dionisio Fierros en Borja". *Cuadernos de Estudios Borjanos LVII*. Centro de Estudios Borjanos. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. 2014. pp181-196.
- "Juicios de la prensa a la obra de Dionisio Fierros en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes". *La huella impresa: Textos e imágenes para una Historia del Arte Gallego. Opus Monasticorum VIII*. Coord Carla Fernández Martínez y Juan Manuel Monterroso Montero (dir.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Alvarellos editora. 2014. pp. 245-264.
- *Dionisio Fierros (1827-1894): Un pintor para dos tierras.* Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. 2019.

ROMERO, ALFREDO. *W. Henry Fox Talbot (1800-1877). El inventor del Calotipo y el primer ilustrador de libros con fotografías.* Studylib.es.Doc/5717574.

ROSALES, LUIS. *Pasión y Muerte del Conde de Villamediana (*Discurso leído el día 19 de abril de 1964 en su recepción pública por el Excmo. Sr D. Luis Rosales, y contestación del Excmo. Sr D. Dámaso Alonso). Madrid: Real Academia Española. 1964. pp. 21-22.

RUBIO FERNÁNDEZ, J UAN CARLOS. *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX*. Colecciones privadas de Madrid. Madrid.2001.

RUBIO GIL, LUIS. *Eduardo Rosales en las Exposiciones. Tokio*. Abril 2002.

- *Eduardo Rosales. Primeros años. Viaje iniciático en Roma 1836-1863.* Madrid: Ed Molina. 2011.

RUBIO, OLIVA MARÍA. (Dir.). *Diccionario de Fotógrafos españoles del S. XIX al XXI.* Madrid: Acción Cultural Española. La Fábrica. 2014.

RUIZ GOMEZ, LETICIA. "Un fotógrafo aficionado en la corte de Isabel II, el infante Sebastián Gabriel". *Revista Reales Sitios* nº139. Madrid 1999. pp.16-30.

SÁNCHEZ CANO, DAVID. "El coleccionismo de Fotografía en España y la Colección Castellano". *BSAA arte*. LXXIV. Universidad de Valladolid. 2008. pp. 249-272.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, ANTONIO: *Grabados y estampas de ferias y mercados (ss. XVIII-XX).* Valladolid: Diputación de Valladolid y Fundación del Museo de las Ferias. 2002.

SÁNCHEZ DEL VALLE, ESTRELLA. *El pintor Manuel Castellano* (1826-1880) Tesis de Licenciatura. Universidad Complutense de Madrid. 1986.

SÁNCHEZ GÓMEZ y PIÑAR SAMOS, JAVIER. "La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleáns, Duque de Montpensier (1847-1890)". *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza. 2017. pp. 105-130.

SANCHEZ VIGIL, JUAN MANUEL. *El Universo de la fotografía, prensa, edición, documentación.* Madrid: Editorial Espasa Calpe. 1999.

- (coor.): "La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI". *Colección Summa Artis. Vol. XLVII.* Madrid: Ed Espasa Calpe. 2001.
- "La puerta de atrás. Metodología para el estudio de los positivos fotográficos del S.XIX a partir de sus reversos". *II jornadas sobre Investigación en Historia de la fotografía.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Julio 2017. pp.166-182.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- "Laurent, fotógrafo taurino". *Catálogo de la Exposición* La *España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la Historia.* Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte 2019. pp. 126-141.
- La fotografía como documento en el S.XXI". *Documentación de las Ciencias de la Información.* Nº 24. Madrid. 2001.pp. 255-267.
- y OLIVERA ZALDÚA, MARÍA. "Los fotógrafos de la colección de cartes de visite de Pedro Antonio de Alarcón". *Una imagen para la memoria*. *La Carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón.* Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. 2011.

SANCHIDRIAN GALLEGO, JESUS M.ª*: Ávila romántica en la fotografía de J. Laurent (1864-1866)"*. Ávila: Gráficas Varona. 2010.

SANTISO ROLÁN, XULIA. *Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Pintura.* A Coruña. pp. 92.93.

SAZATORNIL RUIZ, LUIS, y ANA BELÉN LASHERAS PEÑA." París y la española: imagen castiza y tópicos nacionales en las Exposiciones Universales, 1855-1900". *Memoria e identidades. VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea.* Justo Beramendi, M.ª Xesús Baz (coords). Santiago de Compostela. 2004. pp. 314-337.

SCHARF, AARON. *Arte y Fotografía.* Colección Alianza Forma nº 125. Madrid. 1994.

SEPÚLVEDA, RICARDO. *El Corral de la Pacheca. Apuntes para una historia del Teatro Español*. Madrid. 1868.pp. 317-319.

SMITH PECK, ANNIE: *The South American tour: A descriptive guide.* New York. George H. Dovan Company. 1916.

SOBRINO MANZANARES, M.ª LUISA:" La Edad Contemporánea*"- Historia del Arte Gallego*. Editorial Alhambra. Madrid 1982. pp. 389-504.

SOUGEZ, MARIE LOUP (coord), *Historia General de la Fotografía.* Madrid: Manuales Arte Cátedra.1988.

- GARCÍA FELGUERA, MARÍA DE LOS SANTOS, PEREZ GALLARDO, HELENA y VEGA, CARMELO. *Historia General de la Fotografía.* Madrid: Manuales Arte Cátedra. 2007.

ST EADMAN, PHILIP. *Vermeer's Camera*. Oxford University Press. 2001

TABERNERO REY, M.ª CONCEPCIÓN: *El pintor Dionisio Fierros, su vida y su obra.* Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Santiago de Compostela. 1966

TAVARES DÍAS, MARINA: *Lisboa Desaparecida*. Vol. 8. Lisboa: Quimera Editores. 2003.

TUDA RODRÍGUEZ, ISABEL. *Laurent en el Museo Municipal de Madrid.* T.I. Artistas Plásticos. Madrid: Ed Museo Municipal de Madrid. 2005.

UTRERA GÓMEZ, REYES. "Isabel II y la fotografía: Imágenes de una vida". *Estudios de Historia de España15*. Argentina. 2013. p.230.

UTRERA GOMEZ, REYES: "Álbumes de J. Laurent y Cía. en la Real Biblioteca". Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional. Nº 177. Madrid 2009. pp. 58-68.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- "Libros ilustrados con fotografías originales en la Real Biblioteca". Patrimonio Nacional. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*. Nº 171. Madrid 2007. pp. 50-66.

VALLE GASTAMINZA, FELIX DEL. "La carte de visite: El objeto y su contexto". *Cartes de visite*, *retratos del S.XIX en colecciones riojanas*. Logroño. 2013. pp 11-32.

VÁZQUEZ ASTORGA, MÓNICA. "La Pintura Decorativa y el café de San Millán de Madrid". *Artigrama.* Nº 32. Universidad de Zaragoza. 2017. Pág 376.

VEGA DE LA ROSA, CARMELO. *Fotografía en España (1839-2015), historia, tendencias estéticas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra. 2017.

VEGA GONZÁLEZ, JESUSA. "Dibujar sobre piedra. Federico de Madrazo y la litografía" *Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894)*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo del Prado. 1995.

VICENTE GALÁN, M.ª LUISA. "La iconografía romántica y sus temas en las ilustraciones literarias de libros y novelas editadas en Madrid" (1830-1850). *Cuadernos de Arte e Iconografía*. T.11. Nº 21. Madrid: Fundación Universitaria Española. 2002, pp.137-186.

VIGARA ZAFRA, JOSÉ ANTONIO. "Los fastos de los III duques de Fernán Núñez: nuevas políticas de la construcción de la imagen nobiliaria en el S.XIX". *Revista Caiana.* Madrid: UNED. Segundo semestre 2017.pp. 69-83.

VILLA PASTUR, JOSÉ. *Dionisio Fierros.* XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca. Luarca. -. Luarca: Gráficas Baraza.1994.

- *Pintores asturianos.* T. IV. Oviedo: Banco Herrero. 1972. pp. 21-124.

VV. AA *La Fotografía en las Colecciones Reales"*. Catalogo Exposición. Fundación La Caixa. Madrid. 1999.

VV.AA. *Historia de la Universitat de Barcelona: I simposium 1988.* Ed Universitat de Barcelona. Barcelona. 1990.

VV.AA. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Ed Real Academia de la Historia. 2003.

XIMENO Y CRUZ, DOLORES MARÍA de. *Aquellos Tiempos…Memorias de Lola María.* La Habana: Imp. y Papelería El Universo.1928. p. 345.

YEVES ANDRÉS, JUAN ANTONIO, y SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL. *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón.* Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. 2011.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Con la fijación de las primeras imágenes permanentes obtenidas por el francés Joseph Nicéphore Niépce a partir de 1822, y la posterior patente y difusión del invento por Louis Mandé Daguerre en 1839- el Daguerrotipo-, se vieron enseguida las muchas aplicaciones que este podía tener, entre otras facilitar la labor de los artistas, reduciendo las sesiones de posado, y proporcionando imágenes que permitiesen trabajar con más detalle, tanto las vestimentas de los
personajes como los enseres y los paisajes reproducidos en los cuadros.
Federico de Madrazo, conoció esta técnica en París, y a su llegada a España la difundió entre los alumnos de su taller.
Con este trabajo pretendemos estudiar la interrelación entre ambas técnicas en la España del S. XIX.