

TESIS DE DOCTORADO

DIONISIO FIERROS (1827-1894): UN PINTOR PARA DOS TIERRAS

Diego Rodríguez Paz

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019



DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

Dionisio Fierros (1827-1894): un pintor para dos tierras

D. Diego Rodríguez Paz

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

- 1) *La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.*
- 2) *En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.*
- 3) *La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.*
- 4) *Confirmando que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.*

En Santiago de Compostela, 24 de julio de 2019

Fdo.....



AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

Dionisio Fierros (1827-1894): un pintor para dos tierras

D. José Manuel B. López Vázquez

INFORMA:

Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por D. Diego Rodríguez Paz, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, 24 de julio de 2019

Fdo.....

A mi familia



Agradecimientos

Un trabajo de este tipo no habría sido posible sin la colaboración de todas las colecciones, públicas o privadas, que poseen obra de Fierros. Quiero dar las gracias en primer lugar a los siguientes museos, centros de arte, instituciones y colectivos: Archidiócesis de Oviedo; Archidiócesis de Santiago de Compostela; Asociación de Escritores y Artistas Españoles; Asociación Española Contra el Cáncer, Junta Provincial de Oviedo; Ateneo de Madrid; ATM - Galería Altamira; Excelentísimo Ayuntamiento de Avilés; Muy Ilustre Ayuntamiento de la Ciudad de Borja; Banco Sabadell; Excelentísimo Ayuntamiento de Oviedo; Excelentísimo Ayuntamiento de Valdés; Biblioteca Pública Municipal “El Viejo Pancho”, Ribadeo; Casa-Museo Emilia Pardo Bazán; Colección Cajastur; Colección Cortizo; Excelentísimo Concello da Coruña; Excelentísimo Concello de Ribadeo; Excelentísimo Concello de Santiago de Compostela; Confraría de Pescadores de Ribadeo; Corporación Masaveu; Deputación Provincial da Coruña; Diócesis de Mondoñedo-Ferrol; Fundación Galicia Obra Social (Afundación); Fundación Pedro Barrié de la Maza; Hospital Asilo Municipal de san Sebastián y san Lázaro, Ribadeo; Hospital de la Caridad, Sevilla; Ministerio de Hacienda; Museo de Bellas Artes de Asturias, en especial a Emilio Marcos Vallaure y Paula Lafuente Gil; Museo de Belas Artes da Coruña; Monasterio de San Martín Pinario; Museo de Bellas Artes de Granada; Museo Casa Natal de Jovellanos, en especial a Saturnino Noval; Museo da Cidade “Quiñones de León”, Vigo; Museo de Covadonga; Museo Gaudí Casa Botines; Museo Nacional del Prado, en especial a Javier Barón Thaidigsmann; Museo Pazo de Tor; Museo do Pobo Galego, en especial a Belén Sáenz-Chas; Museo de Pontevedra; Museo Provincial de Lugo; Museo de Zaragoza; Palacio de Meres; Palacio del Senado; Patrimonio Nacional; Parroquia de Santa María de Ballota; Parroquia de Santa María del Campo, Ribadeo; Pazo de Mariñán; Pazo do Monte; Real Academia de Ciencias Morales y Políticas; Real Academia Galega; Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago; Rede Museística Provincial de Lugo; Residencia de ancianos San Rafael, Mondoñedo; Universidad de Oviedo; Universidade de Santiago de Compostela.

Asimismo, debo expresar mi máxima gratitud a todos aquellos propietarios y coleccionistas particulares que me han facilitado el acceso a sus obras, dedicándome su tiempo y abriéndome siempre sus puertas con total amabilidad. Merecen aquí una mención especial los descendientes del pintor, no sólo por el esfuerzo añadido al atesorar las colecciones más numerosas sino también por manifestar un gran interés por la obra de Fierros y por mi trabajo. Sin nombrarlos a todos, no debo dejar de citar a los siguientes: Mercedes Cabrera Calvo-Sotelo; Carlos, Carmen y Marina Deaño Gamallo; Maricha y Paco Díaz-Fierros Tabernero; Maruxa y Pilar Díaz-Fierros Viqueira; Ana y Antonio Gamallo Fernández; María Gamallo Fierros; Manolo Fierros; María Antonia López Lens; Adela Parga Gamallo; José y Luis Penzol Díaz; José Ramón, Lupe

y María José Penzol. Quiero expresar mi especial gratitud a Toni Deaño Gamallo, que fue mi primer contacto entre los familiares del pintor y me ayudó a empezar a desenredar el entramado de colecciones particulares que compone su catálogo, además de permitirme acceder al extenso y valioso archivo familiar. Un archivo que, casi en su totalidad, fue gestado por Dionisio Gamallo Fierros, a quien no llegué a conocer personalmente durante la realización de este trabajo pero a quien quiero hacer constar un agradecimiento particular: la minuciosa recopilación de documentos sobre su abuelo –cartas, notas de prensa, fotografías, folletos de exposiciones, datos sobre el paradero de cuadros, etc.- que llevó a cabo durante toda su vida constituye un impagable punto de partida para muchos aspectos de mi investigación. Tampoco debo olvidar a Paco Díaz-Fierros Viqueira y a Maricha Tabernero Rey: su cariñoso y constante apoyo, así como su sincero interés por cualquier cuestión relacionada con mi trabajo –que ha dado lugar a largas conversaciones sobre su bisabuelo- merecen mi mayor gratitud.

Quiero acordarme también de aquellas personas e instituciones que sin ser propietarias de obra de Fierros me brindaron su ayuda durante mi investigación: Juan Calvo-Sotelo Ibáñez-Martín; Ernesto Cruzado Estévez; Ana Fernández García; Galería Nómada; Luis García Oliveira y Asociación de vecinos Dionisio Fierros de Ballota; Rosa García Quirós; Manuel Gracia Rivas y Centro de Estudios Borjanos; Instituto del Patrimonio Cultural de España; Juan Antonio Martínez Losada; Ángel Antonio Rodríguez; Sala de Arte Tioda; Verónica Santos Farto; Miguel Anxo Seixas Seoane. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

Este estudio ha sido realizado gracias a una beca de Tercer ciclo y a una beca predoctoral Programa I2C de la Xunta de Galicia. He disfrutado además de una beca del Programa Iacobus de la Agrupación Europea de Cooperación Territorial Galicia – Norte de Portugal (GNP-AECT) que me ha permitido realizar una estancia de investigación en el Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE) de Oporto, a cuyo personal quiero hacer constar mi gratitud, en especial a Fernando de Sousa y a Bruno Soares.

Esta tesis, realizada en la Facultade de Xeografía e Historia de la Universidade de Santiago de Compostela, no se habría llevado a cabo de la misma forma sin las lecciones recibidas de los profesores y profesoras del Departamento de Historia da Arte, que en mi etapa de licenciatura ayudaron a afianzar mi dedicación a esta disciplina, y de cuya experiencia docente e investigadora pude seguir aprendiendo durante los años de doctorado. He de destacar aquí a los miembros del grupo de investigación Iacobus, con los que he podido trabajar más de cerca compartiendo cursos, congresos y actividades científicas, y que han sido un apoyo firme y fuente de aprendizaje.

Quiero expresar un agradecimiento especial al director de este trabajo, José Manuel López Vázquez, que ha orientado mi labor con paciencia y constante disposición. El rigor con que me enseñó a comprender el arte desde sus clases de licenciatura se hizo extensivo durante la etapa doctoral a un método de investigación que he tratado de tomar como referente. Su acierto al

sugerirme a Fierros como tema de estudio ha dado como resultado un trabajo en el que, de algún modo, tomo el testigo de sus anteriores investigaciones.

Tampoco quiero olvidarme de aquellas personas que han estado cerca durante este tiempo. Su cariñoso apoyo y su compañía constante en el largo camino de una tesis merecen un agradecimiento mucho mayor del que pueda expresar en estas líneas. Sin nombrarlas a todas, no quiero dejar de mencionar a Alba Marinha, Carla, Cristal, Joamma, Mano, Marina, Nacho, Pablo y Rafa. A Pablo, y en especial a Nacho, debo agradecerles además su ayuda en aspectos formales del trabajo: sin ella, el resultado habría sido muy diferente.

Por último, quiero hacer un agradecimiento especial a mi familia que con su apoyo siempre firme e incondicional me han dado el estímulo para realizar este trabajo. A ellos va dedicado.



RESUMEN

El objetivo de esta tesis doctoral es realizar un estudio monográfico sobre el pintor Dionisio Fierros (1827-1894). Partimos de la premisa de que se trata de un artista de singular relevancia para la historia del arte en Galicia y Asturias, y que a pesar de haber sido estudiado de manera parcial requiere una investigación en profundidad sobre el conjunto de su producción. Para ello nos proponemos localizar y documentar toda su obra, clasificándola bajo la forma de un catálogo razonado que permita un análisis detallado. Tanto el catálogo como un posterior estudio global revelan a Fierros como un artista prolífico, de actividad constante y diversa. El descubrimiento de numerosas obras inéditas constata una producción abundante que supera las mil piezas; la mayor parte, en el retrato, al que consagró toda su vida, con mayor afán incluso del considerado hasta ahora. En paralelo, destaca su dedicación a otras temáticas como el costumbrismo, la pintura de historia o el paisaje, en las que busca mostrarse como original inventor de formas. De aprendizaje académico, adopta el purismo romántico de Federico de Madrazo como estilo a emular, sobre todo en el retrato, para ir derivando en un progresivo acercamiento a propuestas realistas, tendencia que se aprecia de manera semejante en el paisaje o en el cuadro de costumbres. Es en este último donde alcanza su mayor reconocimiento público, siendo el primer pintor que trabaja de un modo regular esa temática en el norte peninsular. El carácter pionero de su obra de asunto gallego permite considerarlo el artista que marca el comienzo de una escuela de pintura con entidad propia en Galicia, algo que aplicará de manera semejante en el contexto de Asturias.

RESUMO

O obxectivo desta tese de doutoramento é realizar un estudo monográfico sobre o pintor Dionisio Fierros (1827-1894). Partimos da premisa de que se trata dun artista de singular relevancia para a historia da arte en Galicia e Asturias, e que a pesar de ter sido estudado dun xeito parcial require dunha investigación en profundidade sobre o conxunto da súa produción. Para iso propoñémonos localizar e documentar toda a súa obra, clasificándoa baixo a forma dun catálogo razoado que permita unha análise detallada. Tanto o catálogo como un posterior estudo global revelan a Fierros como un artista prolífico, de actividade constante e diversa. A descuberta de numerosas obras inéditas constata unha produción abundante que supera as mil pezas; a meirande parte, no retrato, ao que consagrou toda a súa vida, con maior afán incluso do considerado ata agora. En paralelo, destaca a súa dedicación a outras temáticas como o costumismo, a pintura de historia ou a paisaxe, nas que procura amosarse como orixinal inventor de formas. De aprendizaxe académica, adopta o purismo romántico de Federico de Madrazo como estilo a emular, sobre todo no retrato, para ir derivado nun progresivo achegamento a propostas realistas, tendencia que se aprecia de xeito semellante na paisaxe ou no cadro costumista. É neste último onde acada o seu maior recoñecemento público, sendo o primeiro pintor que traballa dun modo regular esa temática no norte peninsular. O carácter pioneiro da súa obra de asunto galego permite consideralo o artista que marca o comezo dunha escola de pintura con entidade propia en Galicia, algo que aplicará de xeito semellante no contexto de Asturias.

ABSTRACT

The main objective of this Ph.D. thesis is to undertake a monographic research on painter Dionisio Fierros (1827-1894). The departing point is the premise that he was an artist of the uttermost importance for the art history in Galicia and Asturias, and in spite of having been partially studied he requires a deeper research on his whole production. In order to do so, we aim to locate and document all of his works, classifying them in a catalogue raisonné that will allow for a detailed analysis. Both the catalogue and the subsequent global study reveal Fierros as a prolific artist whose activity was constant and diverse. The discovery of numerous unknown works assesses an abundant production that surpasses thousand works; most of them are portraits, a genre he painted along his whole life, even more effusively than what was considered until now on. In parallel, his dedication to other themes such as genre painting, History painting or landscapes is remarkable. In these genres he tried to show himself as an original inventor of new forms. From the academic learning he adopts the Romantic purism of Federico de Madrazo as something to emulate, especially regarding portraits, to derive in a progressive approach to Realism later; something that will show in similar ways in landscapes and genre painting. It will be in this last genre where the artist will achieve public general recognition, being the first painter who works regularly that genre in the Peninsula's North. The pioneer character of his work based on Galician themes makes us to consider him as the artist who sets the beginning of a school with autonomous entity in Galicia, something that he will apply in similar terms to the Asturian context.

DIONISIO FIERROS (1827-1894): UN PINTOR PARA DOS TIERRAS

TOMO I



Tomo I

INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y FUENTES.	21
CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA DE DIONISIO FIERROS	31
RETRATO	55
El retrato en la España del siglo XIX: auge y consolidación de un género	55
La primera estancia en Santiago de Compostela y los inicios como retratista de oficio: 1855-1858	65
El regreso a Madrid: entre la herencia de Madrazo y el camino al realismo: 1858-1878	80
La etapa ovetense: 1879-1894	113
AUTORRETRATO	135
CARICATURA	142
PINTURA COSTUMBRISTA	145
Galicia y los comienzos de Fierros en el cuadro de costumbres	146
La diversificación de los temas costumbristas: Salamanca y Portugal	170
Dos incursiones en el costumbrismo burgués: <i>Un palco en el Teatro Real</i> y <i>La playa de Luarda</i>	174
El camino hacia una nueva interpretación de la realidad	178
HISTORIA	187
PINTURA RELIGIOSA	205
PAISAJE	213
El paisaje de montaña	218
El paisaje rural	220
El paisaje de costa	225
El paisaje urbano	235
NATURALEZA MUERTA	239
CONCLUSIONES	247
CONCLUSIONS	252
ANEXOS DOCUMENTALES	257
EXPOSICIONES	313
BIBLIOGRAFÍA	323
ÍNDICE DE OBRAS	383

Tomo II

CATÁLOGO RAZONADO	416
OBRA ATRIBUIDA	
OBRA LOCALIZADA	
ÓLEO Y ACUARELA	
Retrato	419
Pintura costumbrista	665
Pintura de Historia	763
Pintura religiosa	779
Pintura mitológica	805
Estudios de figuras	809
Paisaje	825
Naturaleza muerta	871
DIBUJO	899
OBRA DOCUMENTADA NO LOCALIZADA O PERDIDA	1051
ATRIBUCIONES DUDOSAS	1153
ATRIBUCIONES RECHAZADAS	1161

INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y FUENTES.

El objetivo de esta tesis doctoral es realizar un estudio monográfico sobre el pintor Dionisio Fierros (1827-1894). Para ello partimos de que es un artista que ha sido estudiado de manera parcial en trabajos anteriores, pero que por su relevancia para la historia del arte en Galicia y Asturias requiere una investigación exhaustiva y global del conjunto de su producción. Planteamos así un estudio detallado para tratar de discernir cuestiones aún pendientes de análisis y valorar su importancia en su contexto histórico artístico.

Los principios metodológicos de este trabajo quedaron fijados durante el comienzo de nuestra etapa de investigación con el programa de doctorado “Las ciudades del Arco Atlántico. Patrimonio Cultural y Desarrollo Urbano”, que culminó en la exposición de un Trabajo de Investigación Tutelado en el que presentamos una catalogación parcial de la producción de Fierros como retratista. Ese trabajo, revisado y ampliado con posterioridad, sirvió de punto de partida para una catalogación más pormenorizada de toda la obra del pintor, que constituye una parte esencial de esta tesis doctoral.

El primer paso en este trabajo es la necesaria observación de la obra de Fierros, en cuanto objeto de estudio fundamental. Para ello se ha de recurrir a la documentación, bibliográfica o de otro tipo, que contenga datos sobre la localización de dicha obra, además del testimonio de propietarios y descendientes del artista. Una vez localizada, se procede a la visita in situ. Teniendo en cuenta también que la principal fuente documental para el estudio de una obra de arte ha de ser la propia obra, el trabajo de localización se acompaña del análisis del objeto en su fisicidad material¹, anotando sus dimensiones, técnica, soporte y otros datos de rigor para su posterior catalogación, además de tomar diversas fotografías. En el posterior trabajo de gabinete, la labor de observación se acompaña del examen e interpretación de documentos que ayuden a desentrañar su significado² para, en última instancia, “clasificar y coordinar los resultados en un sistema que tenga sentido”³, en este caso, bajo la forma de un catálogo razonado.

En este proceso, el principio de preselección que conlleva cualquier trabajo de esta índole -en este caso, las obras producidas por Dionisio Fierros-, ha de someterse a un necesario juicio ocular como único medio de discernir “la verdadera historia y la atribución”⁴. Así, un cuidadoso análisis formal, apoyado en fuentes documentales, servirá para confirmar o refutar atribuciones que terminen de delimitar el objeto de estudio. Como señala Panofsky,

¹ Marías, 1996, p. 46.

² Panofsky, 1987, p. 23.

³ Panofsky, 1987, p. 23.

⁴ Marías, 1996, p. 41.

“la experiencia recreadora de una obra de arte no depende únicamente de la sensibilidad nativa y del adiestramiento visual del espectador, sino también de su propio bagaje cultural.”⁵ En este sentido, la labor del historiador del arte consiste en un trabajo interdisciplinar, en el que “no sólo se dispondrá a recoger y verificar toda la información factual disponible en cuanto al medio, el estado de conservación, la época, la autoría, la destinación, etcétera, sino que también cotejará la obra con otras que pertenezcan al mismo género, y examinará aquellos textos que reflejen las convenciones estéticas de su lugar de procedencia, todo ello con objeto de conseguir una valoración más “objetiva” de su calidad. Deberá asimismo consultar viejos textos de teología o de mitología para poder identificar el tema de que se trate, e intentará, además, figar su “lugar” histórico, y aislar la aportación individual de su creador de las de predecesores y contemporáneos. Estudiará igualmente los principios formales que rigen la representación del mundo visible [...], con objeto de edificar así una historia de los “motivos”. También observará la interacción entre las influencias de fuentes literarias y el efecto de tradiciones autónomas de representación, con el fin de fundamentar una historia de las fórmulas iconográficas, o “tipos”. Y de igual manera hará todo lo posible para familiarizarse con las actitudes sociales, religiosas y filosóficas de otras épocas y países, y esto al objeto de corregir su propio sentir subjetivo de cara al contenido.”⁶

Este método arqueológico racional es el que ha de emplear el experto al que Panofsky califica como “lacónico historiador del arte”⁷, esto es, el perito encargado de realizar el diagnóstico de la obra y de discernir cuestiones relativas a su estilo. Empleamos aquí el término estilo en la acepción sugerida por Schapiro, que lo considera un objeto de investigación esencial para el historiador del arte, y lo define como “un sistema de formas con una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace visible la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo.”⁸ Moralejo, siguiendo a Gombrich, precisa esta cuestión al admitir que “en las artes visuales, sólo pueden existir en rigor estilos cuando los distingue quien los utiliza y no sólo quien los descubre o investiga”⁹, reconociendo así en la esencia del concepto un componente personal. De esta forma, el estilo se diferencia del lenguaje, entendido éste en una forma más amplia u holística, en el sentido de Schlosser, como una suerte de “estilo epocal”:

“En el polo del “lenguaje” tendríamos todo lo que de suprapersonal, inconsciente, automático y fatal puede haber en los llamados estilos históricos, concebidos al modo absolutista. El lenguaje está definido por límites de posibilidad histórica que sólo la posterioridad puede reconocer. El artista está cómodamente instalado en su lenguaje,

⁵ Panofsky, 1987, p. 31.

⁶ Panofsky, 1987, p. 31-32.

⁷ Panofsky, 1987, p. 33.

⁸ Schapiro, 1999, p. 71.

⁹ Moralejo, 2004, p. 119.

y las posibles limitaciones se le presentan como retos a resolver y que resuelve como nuevas soluciones estilísticas.”¹⁰

En el extremo opuesto está el concepto de “modo”, que Bialostocki define como forma “de expresión del mismo artista o del mismo círculo artístico dentro de un mismo período de tiempo” y que “depende del tipo de la obra a crear, de la expresión que se persigue.”¹¹ Moralejo lo explica como un estilo aplicado en el que los recursos estilísticos se seleccionan de manera más o menos consciente en función del tema a desarrollar.¹² En este sentido, se admite que “en un taller y en la imaginación de un creador pueden aparecer obras que, aun conteniendo características determinantes de estilo, estén concebidas según «modos» diferentes.”¹³

Estas cuestiones, por lo tanto, han de constituir uno de los principales objetos de estudio del investigador, que pasaría a actuar como un “*connoisseur* locuaz”¹⁴ en el análisis del estilo no sólo como medio sino como un fin en sí mismo, a través de un examen exhaustivo de la obra.

De forma paralela, el historiador del arte ha de combinar ese estudio formal con la indagación del contenido de la obra, entendido éste, en palabras de Peirce, como aquello que una obra revela pero no ostenta. Panofsky precisa su explicación definiéndolo como “la actitud básica de una nación, de un período, de una clase, de una convicción religiosa o filosófica, y todo esto modificado por una personalidad y condensado en una obra”¹⁵. Es, en definitiva, lo que permite profundizar en el significado y en la razón de ser de la obra, entendiendo el pensamiento que le dio lugar y facultando el realizar, en última instancia, una historia de las mentalidades. Para ello se ha de recurrir, como señalaba Panofsky, a toda una serie de fuentes documentales que apoyen esa indagación.

En este sentido, las fuentes que han de manejarse en primer lugar son las que conforman la propia historiografía de Dionisio Fierros. Su consulta permite plantear un estado de la cuestión que sirva de punto de partida sobre el enfoque de nuestra investigación. En última instancia, ha de recurrirse a ellas una vez formulado nuestro análisis, a fin de cotejar o rebatir hipótesis.

En 1909 se edita en Buenos Aires el libro *Dionisio Fierros y el arte en Galicia*, primera publicación dedicada al artista después de su muerte¹⁶. Lejos de plantearse como estudio histórico artístico, toma como pretexto la colección que los hermanos Moreno Ulloa llevaron a Argentina, con 75 cuadros reproducidos casi en su totalidad en una calidad nada desdeñable. El álbum intercala un texto de Basa que ensalza las virtudes de Fierros desde una óptica edulcorada propia de la historiografía decimonónica y de la visión arquetípica del erudito gallego emigrado

¹⁰ Moralejo, 2004, p. 124.

¹¹ Bialostocki, 1973, p. 15 y ss.

¹² Moralejo, 2004, p. 125.

¹³ Bialostocki, 1973, p. 15.

¹⁴ Panofsky, 1987, p. 33.

¹⁵ Panofsky, 1987, p. 29.

¹⁶ Basa, 1909.

a América, que valora las obras por su pintoresquismo y el recuerdo melancólico de la tierra, poniéndolas en relación con otros monumentos singulares de Galicia.

Habrà que esperar aún varios años para encontrar los primeros trabajos sobre el pintor desde un enfoque crítico, con los artículos de prensa publicados por Gamallo Fierros¹⁷. La inclinación de Gamallo hacia el estudio de la figura de su abuelo, además de responder a motivaciones familiares, debe valorarse por su carácter pionero en un momento de escaso interés hacia el arte del siglo XIX. Más allá de estas publicaciones, a menudo de enfoque localista, durante gran parte de su vida llevó a cabo una ímproba tarea de recopilación de datos y obras con el objetivo de presentar un ambicioso trabajo monográfico sobre el artista que finalmente no llegó a realizar: la promesa de ese estudio explica en cierta medida la ausencia posterior de trabajos especializados sobre Fierros. No obstante, la labor de Gamallo ha quedado documentada en multitud de anotaciones personales que en muchos aspectos constituyen una valiosa referencia para nuestro trabajo de campo, sobre todo en cuanto a localización de cuadros. Por otra parte, en su afán por divulgar y dar a conocer la obra de Fierros al gran público, Gamallo mantuvo un constante interés por la organización de exposiciones: A Coruña, 1951; Madrid, 1966; A Coruña 1973, esta última, la mayor muestra monográfica sobre el artista, con más de doscientos cuadros.

En 1966, Tabernero Rey realiza en la Universidad de Santiago de Compostela su tesis de licenciatura sobre Dionisio Fierros¹⁸. Siendo además el primer trabajo académico dedicado al pintor, su valor radica en abordar por primera vez su producción de manera global, atendiendo a una estructuración en etapas y por géneros bajo una forma de catálogo, y presentando algunas obras inéditas hasta la fecha.

Los estudios realizados desde Galicia tienen su contrapartida en Asturias: en 1973 Villa Pastur escribe uno de los volúmenes de la colección de pintores asturianos editada por el Banco Herrero, dedicado a Dionisio Fierros y a Paulino Vicente el Mozo¹⁹. El texto de Fierros presenta el análisis más completo de su figura hasta aquel momento, punto de partida para posteriores trabajos. El texto fue reeditado en formato abreviado en 1994 con motivo de la Exposición-homenaje dedicada al artista durante el XXV Certamen Nacional de Pintura de Lueca²⁰.

En 1974 López Vázquez escribe el artículo dedicado a Fierros en la Enciclopedia Gallega²¹. Lo temprano de la fecha revela el carácter pionero de sus investigaciones sobre el pintor, que desarrollaría con mayor empeño años más tarde. No en vano, alrededor de la década de 1990 aparecen numerosos trabajos que abordan de manera más o menos directa la obra de Fierros. Son obra de autores vinculados al ámbito universitario, tanto en la Universidad de Santiago de Compostela como en la Universidad de Oviedo, que hemos de valorar en el contexto global de una creciente atención por el estudio del arte del siglo XIX en España, y de manera más concre-

¹⁷ Gamallo, 1943; Gamallo, 1960; Gamallo, 1966 b; Gamallo, 1970; Gamallo, 1977.

¹⁸ Tabernero, 1966.

¹⁹ Villa Pastur, 1973 a.

²⁰ Villa Pastur, 1994.

²¹ López Vázquez, 1974.

ta por la proliferación de una mirada más exhaustiva a las diferentes escuelas de pintura, que se estudian desde su singularidad histórica. El papel que se le reconoce a Fierros como artista que sienta las bases de una escuela artística con entidad propia tanto en Galicia como en Asturias determina una atención creciente hacia su obra. En el caso asturiano, destacan los trabajos de García Quirós: el capítulo de la colección de artistas asturianos²² y el artículo que acompaña al catálogo de la muestra *Dionisio Fierros: íntimo y mundano*²³, última exposición dedicada íntegramente al artista hasta la fecha; además de las publicaciones de Barón que culminan con su *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX* editado por el Museo de Bellas Artes de Asturias²⁴. En Galicia es López Vázquez quien realiza los principales trabajos sobre Fierros, fundamentalmente con el capítulo correspondiente del primer volumen de la colección de *Artistas Galegos*²⁵ y con el artículo incluido en el catálogo de *Dionisio Fierros: íntimo y mundano*²⁶. Los trabajos de López Vázquez constituyen la referencia esencial en la elaboración de nuestra investigación, tanto en lo que se refiere a la figura de Fierros como en el estudio del fenómeno artístico en Galicia durante el siglo XIX²⁷. Asimismo, han sido de utilidad las menciones en textos de Fernández Castiñeiras²⁸, García Iglesias²⁹, López Gómez³⁰, Monterroso³¹ Sobrino³² o Vilanova³³. La obra de Barón es de obligada referencia, no sólo en lo que atañe a sus estudios de la pintura del XIX en Asturias³⁴ y de la figura de Fierros en particular³⁵, sino también sobre el arte español de ese tiempo: véanse sus trabajos sobre pintura y escultura españolas del XIX en el Museo del Prado³⁶, sobre el retrato³⁷ y el paisaje³⁸ de ese siglo, o monografías de artistas como Martín Rico³⁹ o Mariano Fortuny⁴⁰. Cabe señalar también los trabajos de Díez y Reyero como textos de referencia sobre artes plásticas en la España del XIX. De Díez hemos manejado

²² García Quirós, 2002.

²³ García Quirós, 2000.

²⁴ Barón, 2007 a.

²⁵ López Vázquez, 1999.

²⁶ López Vázquez, 2000.

²⁷ López Vázquez, 1988; López Vázquez, 1993; López Vázquez, 2004.

²⁸ Fernández Castiñeiras, 1999 a; Fernández Castiñeiras, 1999 b.

²⁹ García Iglesias, 2012; García Iglesias, 2016.

³⁰ López Gómez, 2011.

³¹ Monterroso, 1998; Monterroso, 1999; Monterroso, 2016.

³² Sobrino, 1982.

³³ Vilanova, 1998.

³⁴ Barón, 1990; Barón, 1993 b; Barón, 1997 a; Barón, 2001 a; Barón, 2007 a.

³⁵ Barón, 1997 b; Barón, 2001 b.

³⁶ Barón, 2007 b.

³⁷ Barón, 2008.

³⁸ Barón, 2002.

³⁹ Barón, 2012.

⁴⁰ Barón, 2017.

sus estudios sobre el retrato⁴¹ además de su completa monografía sobre Federico de Madrazo⁴². En el caso de Reyerer es de obligada consulta su manual sobre pintura y escultura en España⁴³, además de sus estudios sobre la pintura de historia⁴⁴, el retrato cortesano⁴⁵ y la representación de la imagen masculina en las artes del XIX⁴⁶. Sobre el XIX español también han sido de gran utilidad los textos de Hernando⁴⁷, Guillén⁴⁸, Cruz⁴⁹ y Rabaté⁵⁰ desde el punto de vista de las mentalidades, así como los de Bozal⁵¹, Calvo Serraller⁵² Litvak⁵³ y Henares Cuéllar – Calatrava⁵⁴. Sobre el arte del XIX en Europa, además del clásico libro de Honour⁵⁵, hemos empleado estudios más recientes como el de Antigüedad – Aznar⁵⁶. También desde el punto de vista europeo pero aplicable al contexto español ha sido de gran utilidad la obra dirigida por Ariès – Duby⁵⁷ como aproximación a la mentalidad burguesa. La consulta bibliográfica incluye otras referencias de carácter secundario, además de todas aquellas publicaciones que mencionen o reproduzcan obras de Fierros, a fin de incluir su reseña en el catálogo.

De forma paralela, hemos acudido a fuentes documentales de la época, como repertorios costumbristas⁵⁸, o manuales y tratados de pintura que Fierros hubo de manejar: es el caso de los textos de Galofre⁵⁹, García⁶⁰, Manjarrés⁶¹ o Tubino⁶². También se ha acudido a la prensa para obtener la visión de la crítica de arte, además de otras noticias sobre el pintor y posteriores reproducciones de su trabajo. Por otra parte, la literatura de la época ha sido fuente de numerosos recursos a la hora de buscar poéticas comunes en el análisis del contenido de las obras.

La labor de archivo también ha ocupado parte de nuestra investigación. Ha sido de gran utilidad la consulta del fondo documental de museos que custodian obra de Fierros, como el Museo

⁴¹ Díez, 1994 a; Díez, 1997; Díez, 2004.

⁴² Díez, 1994 b.

⁴³ Reyerer – Freixa, 2005.

⁴⁴ Reyerer, 1987; Reyerer, 1989; Reyerer, 1992; Reyerer, 1999 b.

⁴⁵ Reyerer, 2004; Reyerer, 2015

⁴⁶ Reyerer, 1996.

⁴⁷ Hernando, 1995.

⁴⁸ Guillén, 2007.

⁴⁹ Cruz, 2014.

⁵⁰ Rabaté, 2007.

⁵¹ Bozal, 1979; Bozal, 1982; Bozal, 1989.

⁵² Calvo Serraller, 1995.

⁵³ Litvak, 1991.

⁵⁴ Henares Cuéllar – Calatrava, 1982.

⁵⁵ Honour, 1981.

⁵⁶ Antigüedad – Aznar, 1998.

⁵⁷ Ariès – Duby 1991 a; Ariès – Duby 1991 b.

⁵⁸ Cruz, 1988; Rodríguez, 1982; *Los españoles pintados...* 1992.

⁵⁹ Galofre, 1851.

⁶⁰ García, 1867.

⁶¹ Manjarrés, 1859.

⁶² Tubino, 1871.

de Bellas Artes de Asturias o el Museo Casa Natal de Jovellanos. Hemos acudido asimismo a otros archivos institucionales, como el del Instituto del Patrimonio Cultural Español. Pero el de mayor relevancia es sin duda el archivo de la familia del pintor, que contiene una amplia documentación -cartas, fotografías, anotaciones personales del artista, etc.- que ha sido de enorme valor a la hora de reconstruir su perfil biográfico o localizar el paradero de obras perdidas.

Así, el trabajo se inicia con un primer capítulo que expone ese perfil biográfico de Dionisio Fierros. Elaborado partiendo de la documentación familiar en la que ha sido esencial la aportación de Gamallo, hemos escogido un sistema de ordenación a modo de cronología, separando con claridad los acontecimientos de cada año para facilitar su consulta.

Los capítulos siguientes se dedican al estudio de la obra de Fierros. Hemos optado aquí por una estructuración por capítulos que corresponden a diferentes géneros pictóricos. Buscamos así ofrecer una lectura clara, planteando el trabajo no sólo con criterio lineal sino también como obra de consulta, y siguiendo una división que responde a los principios del arte del XIX que alentaba una estricta diferenciación entre géneros. Este orden se refleja, sin apenas variaciones, en el catálogo, como luego veremos.

El primer capítulo se centra en el retrato, género más abundante en la producción de Fierros. Su presencia constante desde el comienzo hasta el final de su carrera permite además elaborar un discurso continuado que abarque la totalidad de su trayectoria artística, apreciando cambios de estilo que no se comprenderían del mismo modo seleccionando un periodo más reducido. Se incluyen aquí dos subcapítulos, ceñidos al autorretrato y la caricatura, al considerar que ambos casos hacen necesario un análisis individualizado: el autorretrato, por su condición singular diferenciada del retrato común y por su presencia destacada en el catálogo de Fierros; la caricatura, en cuanto representación singularizada de un individuo, aun con diferente intencionalidad y lenguaje, demanda también un estudio aparte.

Los capítulos siguientes corresponden, por este orden, a la pintura costumbrista, la pintura de historia y la pintura religiosa. En cuanto temas de figura, hemos optado por referirlos de manera consecutiva, para luego dar paso al paisaje y a la naturaleza muerta.

A continuación, se desglosan las conclusiones, en español y en inglés como requisito para la obtención de la mención internacional del doctorado.

Incluimos luego un anexo documental con transcripciones de documentos de diversa naturaleza, la mayoría consultados en el archivo de la familia del pintor. Se trata en su mayor parte de cartas, y también de otros documentos de carácter personal que ayudan a reconstruir su perfil biográfico y artístico. Se ordenan por criterio cronológico, adaptando su transcripción a las normas ortográficas actuales.

A continuación, se indexan las exposiciones que exhibieron alguna obra de Fierros, desde 1858 hasta la actualidad. Se ordenan por cronología, con un encabezado que refiere la ciudad y el año de celebración.

El trabajo se completa con un índice de obras, que incluye el título por orden alfabético, el número de catálogo, la colección a la que pertenece y la página de la ficha; además de un índice onomástico y los créditos de los autores de las fotografías.

Por razones de maquetación y de extensión del trabajo, el catálogo se reserva para un segundo tomo. En cualquier caso, no por ello ha de entenderse como un apéndice o un añadido a la tesis. Muy al contrario, el catálogo es parte esencial de esta investigación, y en él se van exponiendo buena parte de los resultados. Por ello se plantea como herramienta de consulta que puede abordarse de manera parcial, pero también como un texto que permite una lectura continua.

Se ha estructurado de la siguiente forma: en una primera división, se distingue la obra atribuida de las atribuciones dudosas o las rechazadas. Dentro de la atribuida, diferenciamos la obra localizada de aquélla no localizada o perdida, pero documentada de algún modo. Dentro de la obra localizada, que constituye el grueso del catálogo, se agrupa por un lado la obra pictórica -óleos y acuarelas- y por otro el dibujo. En la pictórica, se establece de nuevo una clasificación por géneros que complementa el estudio anterior y facilite su lectura, en este orden: retrato, pintura costumbrista, pintura de historia, pintura religiosa, pintura mitológica, estudios de figuras, paisaje y naturaleza muerta. El apartado de estudios de figuras, que incluye obras preparatorias de diferente condición, se incluye en este punto precisamente por su carácter figurativo. En cada uno de estos epígrafes las obras se ordenan por criterio cronológico. El catálogo se plantea así como un texto continuo, pero con fichas independientes y ordenadas para facilitar su manejo como herramienta de consulta.

La estructura de las fichas de catálogo se ha diseñado tomando como modelo trabajos semejantes realizados por instituciones de reconocido prestigio, principalmente el Museo Nacional del Prado, como referencia en la investigación sobre pintura del siglo XIX en España. Asimismo, hemos considerado las particularidades de la obra de Fierros a la hora de incluir o dar prioridad a ciertos campos que exigen una presencia más o menos reiterada. Cada ficha de catálogo contiene la siguiente información:

Número de catálogo. Consiste en un código alfanumérico encabezado por las iniciales del pintor, DF, seguidas de un número que se asigna por estricto orden de catálogo. Es la referencia única de cada obra, que permite su fiable identificación, especialmente en el caso de títulos repetidos. Se emplea también en citas a obras dentro del cuerpo del texto, como fórmula para facilitar la localización de su ficha. En atribuciones dudosas y rechazadas se continúa la numeración correlativa pero cambiando DF por AD y AR, respectivamente.

Título de la obra, y denominaciones secundarias si las hubiera. Se ha procurado respetar la nomenclatura original, especialmente en los casos en que fuese asignada por el pintor, desechando modificaciones posteriores. Para ello se ha tenido en cuenta la referencia de catálogos de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o de otros certámenes, y anotaciones personales de Fierros -como sus apuntes autobiográficos- que hagan mención expresa a algunos títulos. En

casos donde hubiese que discriminar entre dos o más títulos asignados por su historiografía, se ha optado por el más frecuente, o por el más clarificador. En obras inéditas -a excepción de retratos- en que haya sido necesario establecer un título se ha procurado siempre una opción neutra, descriptiva y breve.

Fecha. Se indica el año en que Dionisio Fierros firmó la obra. Cuando no lo hiciese, se establece una datación lo más precisa posible, determinando al menos un período de su carrera. En casos en que no fuese posible una propuesta aproximada, se ha optado por no cubrir este campo.

Técnica y soporte.

Medidas expresadas en centímetros para óleos, y en milímetros para acuarelas y dibujos. Se indica en primer lugar la altura.

Inscripciones de firma y/o fecha. Se transcribe la inscripción completa indicando su posición en el lienzo.

Propietario y localización. En colecciones particulares, se opta por mantener el anonimato del propietario, a excepción de los casos en que expresamente deseen que figure su nombre. En colecciones públicas o institucionales, además de mencionar el propietario y su localización, se indica también el número de catálogo o inventario dentro de esa colección.

Procedencia. Se refiere sólo en caso de que la obra no haya sido heredada por descendencia directa.

Otras inscripciones. Se transcribe la inscripción completa indicando su posición en el lienzo.

Exposiciones en las que se ha exhibido la obra. Las referencias se realizan citando el nombre de la localidad -en caso de que sean varias, se indica "Itinerante"- seguido de coma y el año o años de celebración, y ordenadas cronológicamente. En este mismo orden se recogen todas las entradas en el correspondiente apéndice de exposiciones.

Bibliografía. Cualquier publicación en la que se cite y/o reproduzca la obra. Cuando esa fuente también reproduzca una imagen de la obra, se indica con la abreviatura "repr." entre paréntesis tras el número de página o páginas correspondientes. Se emplea el sistema de cita americana indicando el apellido del autor o autores -o las primeras palabras del título en cursiva cuando la autoría sea anónima-, el año de publicación y la página o páginas en que se menciona la obra. La información bibliográfica se puede consultar de manera detallada en el apéndice correspondiente.

Documentación. Se cita aquí cualquier documento no bibliográfico -cartas, anotaciones personales del artista, etc.- que haga algún tipo de mención a la obra en cuestión. Se indica el archivo en el que se ha localizado el documento y, cuando así proceda, la referencia de su transcripción en el anexo documental.

Observaciones. Cualquier otra información complementaria sobre la obra que no pueda adscribirse a ninguno de los epígrafes citados, como puede ser la referida a su salida al mercado

de arte o a un depósito temporal.

Comentario crítico. Se plantea un análisis detallado de la obra, atendiendo a aspectos temáticos, iconográficos, formales y de contenido.

Fotografía. Además de la fotografía de la obra en cuestión, se acompaña en algún caso de una o varias imágenes de apoyo.



CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA DE DIONISIO FIERROS⁶³

1827

La partida de bautismo de Dionisio Fierros Álvarez está registrada el día 5 de mayo de 1827 en la iglesia de Santa María de Ballota, perteneciente al concejo asturiano de Cudillero. Indica que nació aquel mismo día, siendo “hijo legítimo y de legítimo matrimonio de Nicolás Fernández Fierros y de María Álvarez del Valle, vecinos y oriundos de este lugar de Ballota; sus abuelos paternos, Nicolás Fernández Fierros, mayor en días, y María del Carmen Fernández Vivigo; maternos, Manuel Álvarez del Valle, y Ramona de Cándano, unos y otros vecinos de este lugar de Ballota”⁶⁴.

Dionisio es el cuarto hijo del matrimonio, después de Basilia (1819), Manuel (1820) y Rufina (1825); otras dos hijas nacerían años más tarde: Petra (1833) y Carmen (1839). Tanto él como sus hermanos tomarían como primer apellido el segundo de su padre, participando de la tendencia, en aquel momento ya en desuso, de utilizar cualquier apellido de la rama familiar, o de emplear los dos paternos como se ve en el caso de sus padres respecto a sus abuelos; de hecho, en más de una ocasión es mencionado como Dionisio Fernández Fierros⁶⁵. En este cambio hubo de ser determinante el carácter singular del apellido Fierros, vestigio de la ascendencia hidalga de una familia de campesinos acomodados.



Casa natal de Dionisio Fierros en Ballota

⁶³ Gran parte de las fuentes empleadas para la elaboración de esta cronología biográfica han sido consultadas en el archivo de los descendientes del pintor en Ribadeo (Lugo). Se trata en parte de documentos personales de Fierros -cartas, partida de bautismo, certificación de estudios, etc.- pero también anotaciones personales de su nieto Dionisio Gamallo, recopiladas a lo largo de su vida con el testimonio de su familia, y sobre todo de Antonia, viuda del artista.

⁶⁴ Partida de bautismo de Dionisio Fierros, 5-5-1827. Ballota (Cudillero, Asturias), iglesia parroquial de Santa María. Anexo 1.

⁶⁵ “Madrazo no se lleva nunca menos de diez o doce mil reales, y muchísimas veces sucede que traslada estos encargos a Fernández Fierros (que es a quien yo se lo he cometido)”. Carta de Fernando Vallarín a Mariano García Corellano, Madrid, 16-2-1859. Anexo 9.

1833

Nace Petra, quinta hija de Nicolás Fernández Fierros y María Álvarez del Valle.

1839

Nace en Ballota María del Carmen, hermana menor de Dionisio Fierros. Él mismo ejerce de padrino en su bautizo.

1841

Su infancia en Ballota⁶⁶ no hubo de ser muy distinta a la de otros hijos de labradores en aquella época, asumiendo paulatinamente el cuidado del ganado y otras tareas del campo que se compaginan con una asistencia regular a la escuela para el aprendizaje de la escritura y las cuentas⁶⁷. Al cumplir catorce años, sus padres deciden buscarle una ocupación fuera de las labores del caserío familiar que no habría de heredar al no ser el hijo mayor. El 15 de mayo se traslada a Madrid para aprender el oficio de sastre en el taller que allí tenía un tío suyo. Sin embargo, viendo su escasa predisposición para ese trabajo, su tío decide recomendarlo a uno de sus clientes, Joaquín María Magallón y Armendáriz, marqués de San Adrián, como aprendiz de ayuda de cámara⁶⁸.

En casa del Marqués, Fierros toma contacto por primera vez con el mundo del arte a través de su colección de pintura. La sugestión de esas obras le lleva a dibujar a hurtadillas pequeñas copias durante sus ratos libres. Al ser descubierto, y viendo su interés y sus buenas dotes artísticas, la Marquesa le regala sus útiles de pintora aficionada, y el propio Marqués se convierte en su protector, introduciéndolo en el taller de José de Madrazo. La protección de los Marqueses se mantendría al menos durante los años en que transcurrió la formación artística de Fierros, aportando el sustento necesario para que pudiese llevarla a cabo. Él mismo lo menciona al final de sus memorias:

“No debo ni quiero, dejar de mencionar que en mis primeros pasos en el arte, de llegada a Madrid, he tenido la gran suerte de encontrar con lo que me hacía falta; es decir: protección. Mi poca edad, sin grandes recursos y esperando que tres años después entraría en quintas, pues se sorteaba a los 17 años en aquella época, me tenían inquieto. Un tío mío, a quien fui recomendado a Madrid, estaba en una posición regular, pero no para pagar seis

⁶⁶ No han trascendido más datos personales sobre la infancia de Fierros. Villa Pastur ofrece un relato de su niñez sin más apoyo que el del tópico del artista decimonónico de carácter ensimismado y distraído de sus labores cotidianas, predispuesto a capacidades creativas e interesado por la observación del medio y de cualquier elemento pintoresco de su entorno. Villa Pastur, 1973 a, p. 33-34.

⁶⁷ Como señala Rueda Hernanz, la asistencia regular a la escuela “fue el gran avance de los niños de este grupo social tan numeroso en la mitad norte de España y ése fue el gran factor de diferenciación con los grupos inferiores del campo. Los datos de la asistencia a la escuela y de alfabetización durante el siglo XIX son claros en este aspecto. Por ello, la alfabetización fue considerablemente mayor en las zonas de mayoría de labradores. Rueda, 2006, p. 527.

⁶⁸ Gamallo, 1966 a, s.p.

a ocho mil reales que costaba un sustituto. Mis padres, labradores de mediana posición, tendrían que vender una finca para este objeto, si yo no procuraba adelantar y ver de pagar yo mismo el tal sustituto. ¡Efectivamente, en las primeras quintas que entré, soldado! Para entonces ya tenía yo una pacotilla de dinero, si no toda la suma, gran parte, y poco después ya tenía ocho mil reales completos, para salir del lance. El milagro se hizo del modo siguiente: Mi querido tío a quien cité ya, conocía una excelente familia a quien prestaba sus servicios como maestro sastre; éste me llevó un día con él a la casa citada...”⁶⁹

1842

Comienza sus estudios de pintura con José de Madrazo, en aquel momento pintor de cámara y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Real Museo de Pintura –hoy Museo del Prado–, además de iniciador de una de las principales sagas de artistas en la España del XIX.

1844

Continúa su aprendizaje en el taller de Federico de Madrazo, hijo de su anterior maestro, que acababa de llegar de Roma. La influencia de Madrazo será vital en el desarrollo profesional de Fierros, que tratará de emular el estilo purista académico de su maestro en gran parte de su producción, sobre todo en el retrato. Además, la posición privilegiada de Madrazo, que aglutinó los cargos artísticos más relevantes en la España de la segunda mitad del XIX, permitió a Fierros verse beneficiado por su recomendación en diversos trabajos. Finalizada su tutela artística, ambos pintores mantendrían una respetuosa amistad durante toda su vida.

1845

Entre 1845 y 1852 asiste en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a “las clases del Yeso y del Antiguo, por la noche, la del Natural, del Antiguo y Ropajes y del Colorido y Composición que dirigían los Sres. Profesores D. Juan de Ribera, D. José de Madrazo y D. Federico de Madrazo”⁷⁰.

Durante esos años frecuenta el Museo del Prado, donde conoce y copia de primera mano a los grandes maestros como Tiziano, Murillo, Ribera o Velázquez. Hacia este último profesará una especial devoción durante toda su vida, igual que ocurre a otros pintores de su generación que reciben de él una fuerte influencia como el gran maestro de la escuela española recuperado en el XIX.

⁶⁹ El relato del artista queda interrumpido en este punto, al haberse perdido el resto del manuscrito. Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

⁷⁰ Certificación de estudios de Dionisio Fierros, expedida en Madrid el 2-2-1878. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

1846

Pinta uno de sus retratos más tempranos: el de María del Pilar Magallón y Campuzano, hija de los marqueses de San Adrián. Hacia el mismo año ha de datarse el retrato del hermano de ésta, José María Magallón Campuzano, que heredará el título.

1849

Pinta un enigmático cuadro con una calavera, titulado en su reverso *Cráneo de Goya pintado por Fierros*, que ha dado pie a la hipótesis de que el artista profanase el cadáver del aragonés en Burdeos con la colaboración del marqués de San Adrián, propietario original del lienzo.

1850

El 12 de julio acompaña a Federico de Madrazo cuando éste es llamado al Palacio Real para retratar al príncipe Fernando, hijo de Isabel II, fallecido pocas horas después de nacer. Fierros realiza una réplica del retrato de su maestro en dos lienzos idénticos.

1851

El 30 de abril José de Madrazo le encarga el retrato de Alfonso V de León para la Serie Cronológica de los Reyes de España.

1852

El 14 de enero nace en Ribadeo la que será su esposa, Antonia, hija de Benito Carrera y Ramona García Barrera. El matrimonio tenía ya una hija, María Dolores, y con el tiempo tendría dos más: María y Vicenta.

1853

En este año firma una de sus mejores obras de esta etapa, un Retrato de madre e hija que ofrece un buen ejemplo de la sociedad acomodada del momento con un estilo que sigue muy de cerca los postulados aprendidos de Madrazo.

1855

Según sus propios apuntes autobiográficos, permanece en Madrid de manera ininterrumpida hasta este año. En el mes de julio se traslada a Santiago de Compostela, como él mismo indica, “con objeto de pintar cuadros de costumbres de aquel país”⁷¹. Lo que inicialmente se planteaba como un viaje de pocos meses en el que habría de tomar apuntes de escenas y tipos originales para concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes que se convo-

⁷¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

caba por primera vez al año siguiente, acabaría por convertirse en una estancia de tres años que marca el inicio de su carrera como artista independiente. Su fructífera estancia en Galicia le lleva a interesarse en profundidad por el género costumbrista entonces en auge, decantándose por la representación de una zona del norte peninsular que no había sido tratada hasta el momento.

Al mismo tiempo que se dedica a su obra costumbrista, Fierros asume gran cantidad de encargos de retratos para la burguesía compostelana. El mismo año de su llegada firma uno de sus mejores cuadros de esta etapa, el retrato del médico José Varela de Montes.

En los viajes que realiza a Ballota durante los años de su estancia en Santiago, hace parada en Ribadeo, hospedándose en la pensión que regentan sus futuros suegros.

1857

Durante este año pinta algunos de los retratos más notables de su primera estancia en Galicia: los de Carmen Moscoso de Altamira, Juan Nepomuceno Jaspe Montoto y sus hijos Emilia y Antonio Jaspe Montoto, además de los que le encarga la Universidad de Santiago para su galería de personajes ilustres: Isabel II, Carlos V, Felipe V y el General Rodil.

1858

Entre julio y septiembre participa en la Exposición Agrícola Industrial y Artística de Galicia organizada en Santiago por la Sociedad Económica de Amigos del País, presentando algunas de las obras realizadas durante su estancia en la ciudad: los retratos de José Varela de Montes, Carmen Moscoso de Altamira, Juan Nepomuceno Jaspe Montoto y sus hijos Emilia y Antonio Jaspe Moscoso, además de otros no identificados y de al menos tres de sus primeras obras costumbristas: *La muñeira*, *De ruada* y *Una familia gallega*. El éxito que consigue en la exposición le vale el ser nombrado socio de mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País.

En octubre regresa a Madrid, sin poder llegar a tiempo para la Exposición Nacional de Bellas Artes, por lo que debe esperar hasta la siguiente edición.

Poco después de su vuelta a Madrid pinta el retrato de José María Bernaldo de Quirós, marqués de Camposagrado.

1859

Realiza sendos retratos de Isabel II para el Hospital de la Caridad de Sevilla y para el Salón de Reyes del Ayuntamiento de Borja (Zaragoza).

1860

En octubre es llamado a formar parte del tribunal de oposición para la plaza de profesor de Co-

lorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, junto a los pintores Carlos Luis de Ribera, Antonio Gisbert, Carlos de Haes, Federico de Madrazo, Valentín Carderera y Luis Fernández Guerra y Orbe.

Concurre a la Exposición Nacional de Bellas Artes con las siguientes obras: *Un estudio*, *Una romería en las cercanías de Santiago*, *Retrato del Sr. D. G. de A.*, *De ruada*, *La muñeira* y *Una familia gallega*. Sus cuadros costumbristas, especialmente *La romería* –pintada tras su regreso a Madrid sobre apuntes tomados en Galicia-, obtienen gran éxito de crítica y jurado, que le otorga medalla de primera clase. Este triunfo supone su primera gran victoria en un certamen oficial, que respalda el inicio de su carrera como pintor de prestigio. Este año conoce probablemente al fotógrafo británico Charles Clifford, que toma una instantánea de *La romería* durante su exhibición en la Exposición Nacional. Poco después, Fierros copiaría en sendos cuadros dos fotografías tomadas por aquél en la comarca extremeña de La Vera.

1861

En febrero forma parte del tribunal de oposición para la plaza de profesor supernumerario de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, junto a Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera, Joaquín Espalter, Valentín Carderera, Carlos de Haes y Francisco Sans. Probablemente en la primavera realiza su primer viaje a Salamanca, buscando nuevos temas para cuadros de costumbres.

En el mes de junio viaja por primera vez a París. Allí se lo localiza el día 26 como asistente a una velada que organiza el pintor José Casado del Alisal. En ella participan otros pintores, en su mayor parte discípulos de Madrazo, como Ignacio Suárez Llanos, Víctor Manzano, Domingo Valdivieso, José Castelar y Perea, Alejandro Ferrant, Antonio Gisbert o Eduardo Zamacois, además de los músicos Joaquín Espín y Guillén y Mariano Padilla, y el poeta chileno Guillermo Gana. Junto a ellos se retrata en una fotografía. La compañía de otros pintores hace suponer una finalidad artística en su viaje. Allí pinta el retrato del señor Emparanza. Desde París viaja a Bélgica, según indica *La correspondencia de España*⁷², en compañía de Suárez Llanos y Carlos de Haes. El contacto con este último, en tanto que paisajista más destacado de la España del momento, hubo de influir en la posterior dedicación de Fierros al género.

⁷² Nombela, 1861, p. 1.



Dionisio Fierros (sentado en el nivel inferior a la derecha) junto a otros artistas en París en 1861.

1862

Es socio colaborador de la revista *El arte en España*.

Participa, dentro de la sección española, en la Exposición Universal de Londres, celebrada entre el 1 de mayo y el 1 de noviembre. El Gobierno escoge entre sus obras *La muñeira* y el retrato de Moratín, propiedad este último de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El 9 de junio Joaquín Magallón y Campuzano, marqués de Castelfuerte e hijo de los marqueses de San Adrián protectores de Fierros, le encarga la realización de un ciclo pictórico para el salón noble de la Diputación de Navarra. Habría de consistir en la realización de 32 retratos de los reyes de Navarra y diez episodios históricos como la batalla de las Navas de Tolosa con la participación del rey Sancho el Fuerte o la proclamación de D. García Jiménez como primer rey de Navarra. El artista no llegaría a asumir el encargo.

El 24 de septiembre el diario *La Iberia* se hace eco de que el fotógrafo Jean Laurent está reproduciendo diversos cuadros que formarán parte de la Exposición Nacional de Bellas Artes que se inauguraría poco después. Entre ellos figuran los de Fierros.

En octubre se inaugura en Madrid la Exposición Nacional de Bellas Artes. Fierros presenta *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 29 de noviembre el jurado de la exposición le otorga medalla de segunda clase.

1864

El 3 de septiembre, junto a los pintores Víctor Manzano, Isidoro Santos Lozano y Pablo Gonzalvo, y el escultor Ricardo Bellver, se reúne en La Granja de San Ildefonso con la reina Isabel II en representación de los artistas que ese año participarían en la Exposición Nacional de Bellas Artes, para solicitar que fuese celebrada en el Real Museo, a falta de un edificio construido a propósito para esa función.⁷³

Obtiene medalla de plata en la *Exposition Franco-Espagnole Ville de Bayonne*, Francia, a la que había presentado *Un palco en el Teatro Real*, *Baile de charros* y el *Retrato de Mariana Areyzaga y Elío*.



Dionisio Fierros, fotografiado en París en 1861

El 24 de octubre participa, en el Teatro de Capellanes de Madrid, en la reunión de expositores de la Nacional de 1864 que habría de formar el jurado de esa edición. Fierros concurre ese año con *La fuente, cuadro de costumbres de las cercanías de Santiago de Compostela*, *Un mendigo, tipo de la provincia de Salamanca*, *Retrato de la infanta D^a Antonia de Portugal* y *Retrato de Mariana Areyzaga y Elío*. En esta edición no obtiene galardón.

1865

Retrata al pintor Manuel Castellano, del que había sido condiscípulo durante su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y al que le unía una sincera amistad. Ambos compartían su afición por la fotografía y por la tauromaquia.

⁷³ *La correspondencia de España*, 3-9-1864, s.p.

Es uno de los artistas escogidos por el Gobierno español para participar en la Exposición Internacional de Oporto, con *Una romería en las cercanías de Santiago*, y en la Exposición Internacional de Dublín con *La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia*, *Baile de charros* y *Un mendigo, tipo de la provincia de Salamanca*.

Es quizá en estas fechas cuando viaja a Portugal, visitando probablemente las regiones de Douro y Beira litoral. Allí toma diversos apuntes de tipos y escenas para su obra costumbrista.

1866

Sabemos que en estos años cuenta con residencia fija en Madrid.

El 2 de mayo es nombrado Caballero de la Orden de Carlos III. Recibe la noticia por carta de Joaquín Magallón fechada el 12 de mayo. A pesar de la dignidad del título, el pintor nunca luciría sus insignias. En la misma carta, Magallón agradece a Fierros el envío del retrato de su madre, ya fallecida.

El 28 de julio la Beneficencia Municipal de Madrid le otorga el título de bienhechor en reconocimiento por sus actos de caridad.

1867

A comienzos de año concurre a la Exposición Nacional de Bellas Artes por primera vez con un cuadro de historia que el catálogo titula *Episodio del reinado de don Enrique III de Castilla, llamado el Doliente, cuando al día siguiente de haber tenido que empeñar su gabán para comer, corrige el orgullo y desmanes de los señores y ricoshombres de Castilla*. La apuesta de Fierros le vale una medalla de tercera clase y críticas poco alentadoras: será su única incursión con un tema histórico y su última participación en una Nacional dentro de concurso.

El Gobierno español presenta *Una romería en las cercanías de Santiago* a la Exposición Universal de París. Posible viaje de Fierros a la capital francesa.

1868

Retrata a su padre, Nicolás Fernández Fierros, con toda probabilidad durante alguna estancia en Ballota. De esas fechas ha de ser también el retrato de su madre, Ana María Álvarez del Valle, que forma pareja con aquél.

Realiza los retratos de Joaquín Magallón y de Pedro José Pidal y Carniado, este último como copia de otra obra anterior de Madrazo por encargo del Ateneo de Madrid. Esta institución nombra a Fierros socio de mérito ese mismo año.

Los hermanos Catalina, empresarios del Teatro Español, le encargan, junto a Manuel Castellano, los retratos de los actores Isidoro Máiquez, Carlos Latorre, Juan Lombía, Antonio Guzmán, José Garreta Luna y Julián Romea y Rita Luna.

En julio concurre al concurso de bocetos que convoca el duque de Fernán Núñez con el tema de la batalla de Tetuán. Se presentan, entre otros, los pintores Francisco Sans Cabot, Eduardo Rosales, Mariano Fortuny, Vicente Palmaroli e Ignacio Suárez Llanos. A pesar de no ganar, Fierros lleva su propuesta a un lienzo de gran formato.

1869

Realiza sus primeros retratos en Luarca (Asturias) para el matrimonio de Cipriano Rico y Amelia Rivas. Comienza a veranear en esa localidad.

1870

Durante su estancia estival en Luarca retrata a buena parte de la burguesía local. Pinta además algunos paisajes de la zona: *La playa de Luarca*, *La casa rectoral de Luarca* y quizá también *Tormenta en el Cantábrico*.

En este año está fechado un retrato identificado como de un miembro de la familia compostelana de los Harguindey. Cabría pensar en un viaje de Fierros a Santiago del que no hay constancia.

1871

Regresa a Luarca, donde pinta nuevos retratos. El retrato de la ribadense Carlota Torrontegui, fechado ese año, hace suponer también un posible viaje a esta localidad.

1872

En verano se encuentra en Ribadeo pintando retratos para los Bengoechea y los Torrontegui. Se hospeda en la pensión de Ramona García Barrera, y allí conoce a la hija de ésta, Antonia, de la que se enamora.

En septiembre se marcha a Santiago, donde permanece aproximadamente un año, de nuevo asumiendo encargos de retratos para la burguesía local: Manuel Pérez Sáenz, Pío Moreno Rey, Agustín Rodríguez Ferreiro o Francisco Javier Alsina Fernández son algunos de los que posan para él.

1873

Pinta los retratos del cardenal García Cuesta, arzobispo de Santiago.

Desde Compostela mantiene frecuente relación epistolar con Antonia Carrera.

En septiembre regresa a Ribadeo e inicia un breve noviazgo con Antonia, que culminará en su boda. En Ribadeo pinta nuevos retratos para la burguesía local: Concepción Torrontegui Olavarrieta, Fernanda Díaz Lombán y Amadora Casas Marchamalo.

El 24 de noviembre la pareja se casa en la parroquia de Santa María del Campo de Ribadeo. Oficia la ceremonia el párroco Secundino Martínez Montenegro, que actúa también en representación del padre de Antonia, emigrado a Montevideo, dando su permiso a la novia para contraer matrimonio. En agradecimiento, Fierros lo retratará años más tarde. En diciembre los recién casados se instalan en A Coruña. Allí permanecen hasta finales de 1874.

1874

En su estudio de la calle Riego de Agua retrata a miembros de la burguesía y la hidalguía coruñesas: Narciso Obanza y su esposa Elisa Alonso, José Villar Vázquez y su esposa Manuela López de Portocarrero, Amalia Rodríguez de Trujillo o Asunción Sanjurjo Flórez, condesa de Torre Penela.

Durante su año de residencia en A Coruña hubo de desplazarse también a Santiago. Allí entrega a la Universidad una versión de busto de su retrato de José Varela de Montes. Pinta también uno de sus tipos costumbristas más notables: *Moza de A Amaía*.

Entre finales de noviembre y principios de diciembre aún se localiza a Fierros y a su esposa en A Coruña y Ferrol.

El 12 de diciembre el diario *La correspondencia de España* menciona el regreso de Fierros a Madrid. Junto a su esposa, fija su residencia en el número 7 de la calle Fuencarral.

1875

En 14 de enero Fierros y Antonia presencian la entrada de Alfonso XII en Madrid como rey de España. Ese mismo año pinta al menos cuatro retratos del monarca: para la Universidad y el Ayuntamiento de Santiago, para la Diputación de A Coruña y para el juzgado de primera instancia de Ribadeo.

Hacia el 14 de junio nace en Madrid su primera hija, María.

Entre agosto y septiembre es probable que veraneen en Ribadeo o Ballota.

En septiembre concurre a la Exposición Provincial Asturiana celebrada en Oviedo, alzándose con una medalla de primera clase. El catálogo de la muestra indica que presentó un cuadro de una aldeana, no identificado.

1876

Entre julio y septiembre veranea en Ribadeo. Allí hubo de pintar los retratos de Felisa Braña Astudillo y José González de la Sela Díaz. De esas mismas fechas pueden ser también los de su hija María.

El 18 de agosto nace su segundo hijo, Dionisio.

El 6 de octubre recibe la noticia de haber sido premiado con diploma y medalla de bronce en la Exposición Universal de Filadelfia, EE. UU., a la que había presentado su cuadro *La fuente*, adquirido desde entonces por el Gobierno Español para el Museo del Prado. Se lo comunica por carta el conde de Donadío de Casasola, Director de Bellas Artes y Jurado del certamen, que manifiesta su particular empeño en conseguir un galardón para Fierros.



Dionisio Fierros con uno de sus hijos

1877

Retrata a su hijo Dionisio.

El 14 de agosto, a las 6 de la tarde, fallece en Ribadeo su hija María a causa de una encefalitis. En octubre presenta dos óleos a la Exposición Regional de Lugo y obtiene por ellos segunda medalla y diploma fechado el 4 de noviembre.

Ese año Fierros y Antonia pasan por A Coruña, visitando la Torre de Hércules. Allí pinta nuevos retratos, entre ellos el de Clotilde Sanjurjo Flórez.

1878

Nace su hija Dionisia, a la que retrata probablemente ese mismo año. Morirá poco después a causa de una meningitis.

Realiza el único retrato de Antonia con inscripción de fecha, junto a un autorretrato de idéntica datación, en formato de busto y luciendo capa de embozo rojo vuelta hacia atrás.

Por encargo de la Diputación de A Coruña retrata a la reina María de las Mercedes. El cuadro habría de formar pareja con el de Alfonso XII pintado tres años antes.

En marzo es llamado por la Academia de San Fernando para formar parte del jurado que otorgará las plazas de pensionado en Roma.

Participa en la Exposición Local de A Coruña de 1878, que se celebra entre el 28 de junio y el 7 de julio, presentando una *Dolorosa*.

1879

El 15 de marzo fallece su hijo Dionisio en Madrid, a los dos años y medio.

Asume el encargo regio de pintar una Santa Teresa para la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. De estas fechas ha de ser también el cuadro *Muerte de Santa Teresa*.

Fierros y Antonia dejan Madrid y hacia el mes de julio se trasladan a Oviedo, donde residirán hasta la muerte del pintor. En un primer momento se instalan en el número 17 de la calle Campomanes, en la vivienda del segundo piso. La Universidad le habilita un local en su sede de la calle San Francisco, que usará como taller.

Aunque, en la revisión de las memorias de Fierros, Gamallo sitúa su viaje a Oviedo en 1878, en posteriores anotaciones personales –quizá siguiendo el relato de Antonia- no duda de que no ocurrió antes de 1879, precisando además el mes, e indicando que la muerte del pequeño Dionisio sobrevino cuando aún estaban en Madrid. Con todo, el pintor parece aducir motivos profesionales a la razón de su traslado a Asturias: “Luego hice mi viaje a Oviedo, en donde tenía que hacer retratos de varias personas y entre ellas el del marqués de Gastañaga, Arenas, Cuervo y otros...”⁷⁴. En cualquier caso, ninguno de estos retratos está fechado antes de 1879, año en que sí firma algunos de los más notables de esta etapa: el de Martín Carrillo y Alderete para el Cabildo de la Catedral, los de Fernando Valdés Salas, Lorenzo Nicolás Quintana y Domingo Álvarez Arenas y Secades para la Universidad, el del magistrado Evaristo de la Riva –con quien mantendría una estrecha amistad- y el del banquero Ignacio Herrero Buj, para el que hubo de servirse de los apuntes tomados del modelo en su lecho de muerte.

El traslado de Fierros a Oviedo supone un punto de inflexión que la historiografía del artista ha considerado para fijar el inicio de la tercera y última etapa de su carrera. Alejado de la competición en certámenes oficiales, el ambiente social de su nueva ciudad le ofrece la tranquilidad de una amplia clientela que estimaba su oficio de retratista, y entre la que destacaba como artista consagrado y de prestigio sin el grado de competencia que habría tenido en Madrid. Su continua dedicación al retrato durante estos años le permite llevar una vida desahogada centrada en su familia, con estancias estivales en Ballota y Ribadeo –donde desarrolla su dedicación a la pintura de paisajes- y periódicos viajes a Madrid durante la primavera para cumplir con otros encargos de retratos, visitar antiguas amistades y disfrutar de su afición a la tauromaquia, e incluso algún viaje al extranjero. Fierros lleva

⁷⁴ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

así una vida de perfecto burgués, cómoda y relajada, que siempre había anhelado: “Todos mis deseos se cumplieron respecto al Arte. Bien es verdad que nunca aspiré a imposibles o cosas difíciles. He vivido cuarenta años en Madrid sin ninguna escasez, a Dios gracias. He realizado viajes que deseaba hacer, no sólo por España, sino por Francia, Bélgica, Italia, Portugal, etc.”⁷⁵

La participación de Fierros en la vida burguesa de Oviedo le lleva a entablar numerosas amistades, entre las que destacan Fermín Canella, Félix de Aramburu, Ciriaco Miguel Vigil, Teodoro Cuesta, Evaristo de la Riva, los Pérez Campoamor o los Revillagigedo.

1880

El 25 de febrero nace en Oviedo Pura, la mayor de los hijos que sobrevivirán al pintor.

Firma los retratos de sus cuñadas Dolores y María, que hubo de pintar en Ribadeo.

1881

Pinta el retrato de Francisco Mendoza Cortina para la galería de asturianos ilustres de la Universidad de Oviedo, además del de Álvaro Armada y Fernández de Córdoba, conde de Revillagigedo, y su esposa María del Carmen Rafaela de los Ríos Enríquez y Miranda de Grado.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes presenta, fuera de concurso, el retrato del senador Lorenzo Nicolás Quintana.

Pinta además un segundo retrato de su hija Pura, vestida como dama del siglo XVIII, y los retratos de Pedro y Juan Moreno Ulloa, emigrados a Buenos Aires, y el de la madre de éstos, Juana Ulloa, que hubo de realizar en Ribadeo.

1882

Retrata, en lienzos de gran formato de los que haría sendas réplicas, a Víctor Díaz-Ordóñez y Suárez-Miranda y a su esposa Antonia Escandón y Lue. Pinta también los retratos de José González Alegre y de Amalia Lombán Ibáñez de Mondragón, marquesa de Gastañaga.

Durante una posible estancia estival, pinta uno de sus paisajes costeros de mayor formato, *Pescadores en Gijón*.

El 25 de agosto viene al mundo Luisa, quinta hija de Fierros y Antonia.

En diciembre se lo localiza en Oviedo.

1883

En abril está en Madrid. Puede que fuese allí donde pintó el retrato de Alejandro Mon, fallecido el año anterior.

⁷⁵ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

En junio está de vuelta en Oviedo: el 27 de ese mes es invitado por el Ayuntamiento a participar en los actos de inauguración del nuevo edificio del Mercado del Fontán, diseñado por Javier Aguirre.

Pasa el verano en Ribadeo, entre el 17 de julio y el 29 de septiembre. Allí retrata a sus suegros, Ramona García y Benito Carrera, y a otros clientes de la localidad como Victoriano Pérez Vizcaíno. Ese año retrata también a su hija Luisa, que fallecería, según Gamallo, en 1884 ó 1885, a causa de una meningitis.

1884

El 17 de junio nace en Oviedo Antonia, la segunda de las hijas que le sobrevivirá, y a la que llaman cariñosamente ‘Tota’.

De nuevo la familia pasa el verano en Ribadeo. Probablemente allí es donde realiza el retrato de Marcelino Moreno Torres, padre de Pedro y Juan Moreno Ulloa.

En Oviedo pinta un retrato póstumo del que había sido alcalde de la ciudad, Victoriano Argüelles Couder, y otro de Florencio Rodríguez Valdés y Mata Vigil para la galería de asturianos ilustres de la Universidad. Para esa iconoteca realiza un autorretrato en el que se muestra con útiles de pintor, y que copiaría ligeramente variado en su Autorretrato ante el caballete, ese mismo año.



Dionisio Fierros, con paleta, pinceles y bata de pintor. Ésta ha de ser la fotografía que tomó como referencia para sus autorretratos de 1884.

Retrata también a sus primos Cayetano Suárez Martínez, canónigo de la catedral de Oviedo, e Hilario Cándano Fierros.

El primer retrato de Tota es probablemente de finales de este año.

1885

Aporta un nuevo retrato a la galería de asturianos ilustres de la Universidad de Oviedo: el de Francisco Rodríguez Cardín. Realiza también los de Godofredo Álvarez-Cascos y Dionisio Menéndez de Luarda y Argüelles Quiñones.

Pinta a Pura por segunda vez en traje de carnaval, a los cinco años.

Veranea en Ribadeo.



Antonia Carrera con uno de sus hijos

1886

El 6 de marzo *Las Riberas del Eo* da cuenta de la salida del pintor y su familia de Ribadeo camino de Oviedo.

El 17 de abril la sección local de *El Carbayón* escribe: “Hemos tenido ocasión de ver los planos hechos por el Arquitecto Municipal Sr. Laguardia, para la casa que, en la calle de Uría, principiará a edificar dentro de pocos días el Sr. D Dionisio Fierros”. Las obras no darían comienzo hasta el mes de agosto, como recogería el mismo diario.

El Ayuntamiento de Avilés le encarga un retrato de Julián García San Miguel y Zaldúa, marqués de Teverga, que acepta en carta del 8 de mayo por un precio de 2500 pesetas.

1887

En Ribadeo pinta un retrato de grupo de sus cinco sobrinos uruguayos, hijos de su cuñada María: Blanca, Hortensia, Lila, Benito y Mario.

En Oviedo realiza el retrato de Plácido Álvarez-Buylla.

1888

En abril es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Oviedo, ocupando el lugar del fallecido académico Tomás Ribera.

En mayo viaja a Madrid. Era habitual que cada año asistiese a la inauguración de la temporada de toros, aprovechando para visitar a sus amistades y realizar algún retrato.

El 17 de junio nace, en la nueva casa de la calle Uría, el que será último hijo de Fierros y Antonia, que recibe los nombres de Nicolás Dionisio Ismael Enrique.

La familia pasa el verano en Ribadeo, donde el artista pinta varios retratos, entre ellos el del banquero Francisco Martínez Bengoechea y González.

Ese mismo año hace un último aporte a la galería de asturianos ilustres de la Universidad de Oviedo con el retrato de Manuel Pedregal y Cañedo.

1889

Sabemos que estaba en Oviedo y que pensaba ir a Madrid a los toros en abril o mayo.

El 29 de junio aún habría de estar en Madrid. Allí firma un recibo por cuatro cuadros vendidos a D. Juan López para La Habana, por valor de 5.250 pesetas. Se trata de uno de sus clientes en Ultramar, que cita en sus apuntes autobiográficos.

En agosto está en Ribadeo. Quizá durante esa estancia realiza el retrato de Fernando Méndez San Julián, uno de sus más íntimos amigos en la localidad.

Retrata a su hija Tota a los cinco años, con vestido rojo y boina blanca.

1890

El 8 de enero la prensa de Oviedo informa de que el pintor está en la ciudad. Ese año retrata a algunos de sus mejores amigos ovetenses, como Fermín Canella y Ciriaco Miguel Vigil.

En mayo comienza a proyectar –presumiblemente para el mes de agosto- el que será su último viaje a Francia e Italia, y que por motivos de salud tendrá que posponer hasta el año siguiente. Como preparación para el viaje, el 12 de agosto el Banco Herrero pone a su disposición sendas cuentas crediticias en Roma y Francia, por valor de 5000 liras y 5000 francos respectivamente, para costear los gastos de su estancia.

A finales de mayo o principios de junio viaja a Madrid para ir a los toros y pintar algunos retratos, entre ellos el de Romualdo Nogués y el de su sobrino Eugenio Fierros Suárez.

Visita a Federico de Madrazo a principios de junio. El día 14 éste le envía carta con las señas de su hijo Raimundo en París y de su hija Cecilia en Venecia, pidiéndole que les haga una visita durante su viaje.

El 26 de junio ya está de regreso de Madrid en Oviedo.

El 29 de julio *El Carbayón* informa de que el artista había regalado un cuadro al óleo que representa dos niños mendigos, para que se rifase a beneficio de las familias afectadas por un naufragio en Cudillero.

El 13 de agosto sale de Oviedo para Ribadeo. Allí pinta el retrato de *Carmina* –una de sus últimas obras de tema costumbrista-, además de *Las Carrayas, rompientes en Ribadeo*, uno de sus paisajes de mayor calidad, que da buena muestra de su interés por la marina y por el método de observación directa del natural como consecuencia de sus estancias en Ribadeo.

Entre finales de agosto y finales de septiembre realiza una breve y última estancia en Santiago de Compostela, esta vez en compañía de Antonia. Los niños quedan en Ribadeo con su abuela materna, como sabemos por carta que Méndez San Julián dirige al pintor el 3 de septiembre. En Santiago, además de pasar consulta con el doctor Maximino Teijeiro, pinta algún retrato, entre ellos, probablemente los de la familia de la Riva y la réplica del de Manuel Pérez Sáenz: “Leemos en *El pensamiento galaico*, de Santiago, que ha salido para Madrid el inteligente Pintor Sr. Fierro [sic], que hace días se encontraba en Santiago, y en donde hizo varios retratos que le fueron encomendados por algunas familias acomodadas de esta ciudad. Cada retrato le valió la suma de mil pesetas.”⁷⁶

El 24 de septiembre Fierros y Antonia salen de Santiago con destino a Madrid, pasando antes por Ribadeo.

1891

El 21 de febrero, los temores del pintor sobre su propia salud y la inminencia de su viaje al extranjero le mueven a dictar testamento en Ribadeo ante el notario Manuel Cortés, dejando como herederos de todos sus bienes a su esposa y sus hijos.

Al día siguiente Fierros y Antonia marchan rumbo a Zaragoza, primera parada de su viaje, del 26 al 28. Entre el 28 de febrero y el 6 de marzo están en Barcelona. El 8 llegan a Génova, y al día siguiente a Roma, donde se hospedan tres días en el Hôtel d'Italie. Allí hubo de hacerse con las referencias para pintar a su regreso tres cuadros de tipos costumbristas romanos, que titula Gabrielle, Anatolia y Giovanni.

El 14 de abril llegan a Nápoles, alojándose en el Hôtel de la Riviera hasta el día 20. Allí visita al pintor Domingo Morelli, entonces director del Instituto de Bellas Artes de Nápoles.

Entre el 29 de abril y el 1 de mayo se los localiza en Florencia. Se alojan en el Hôtel Cavour, en la Via del Pronconsolo.

Del 1 al 3 visitan Padua, y del 3 al 8, Venecia, alojados en el Hotel Monaco, junto a la plaza de San Marcos. Allí pinta tres vistas de los canales.

Entre el 9 y el 11 de mayo se alojan en el Hôtel Central de Milán. Del 11 al 12, en el Hôtel Suisse de Turín. Desde allí se dirigen a Francia pasando por Suiza.

⁷⁶ *La Voz de Galicia*, 26-9-1890.

El 21 de mayo ya están en París. Al día siguiente son invitados a comer con Pío R. Trelles, empresario de origen ribadense al que Fierros había retratado años antes.

El 4 ó 5 de junio salen de París rumbo a España.

El 7 de junio llegan a Ribadeo. La prensa local se hace eco de su regreso: “De regreso de su expedición a París, Roma y otras capitales llegaron el domingo a esta Villa el notable pintor Sr. Fierros y su bella esposa.”⁷⁷ Allí debieron de pasar la temporada de verano, en la que el pintor de nuevo aprovecha para realizar varios retratos, entre ellos, el de Secundino Martínez Montenegro. Ese año pinta también, presumiblemente en Ribadeo, los de José María Pardo Montenegro y María Micaela Romero Gómez.

El 14 de octubre se encuentra aún en Ribadeo. Allí recibe carta de Juan Bances encargándole el retrato de Manuel Valle, presidente del Centro Asturiano de La Habana.

El 9 de diciembre regresa a Oviedo “después de pasar un año viajando por España, Francia e Italia”, como recoge *El Carbayón* en una amplia crónica que da cuenta también de los cuadros pintados a raíz de su viaje y de otros realizados en Ribadeo. Quizá ese mismo año escribe sus apuntes autobiográficos. Al menos, no antes de volver de su viaje y de realizar el retrato de Manuel Valle, ambos incluidos en el relato.

1892

El 4 de abril Antonia recibe carta de Fermín Canella en Ribadeo. Allí se encontraba recuperándose de una enfermedad que no menciona. Su madre y Fierros estaban también convalecientes.

En mayo viaja a Madrid para ir a los toros.

El 4 de junio, de vuelta de Madrid y en compañía de su familia, sale de Ribadeo con rumbo a Gijón en el vapor ‘Anselmo’. En Ribadeo había retratado a su amigo Pepín Guapo y a Josefa Lanza Trelles.

El 17 de octubre es llamado por el presidente de la Diputación de Oviedo para formar parte de un tribunal de oposición para una plaza de pensionado en Roma, en la Academia Provincial de Bellas Artes.

El 16 de noviembre escribe a Antonia desde Madrid, donde se encontraba pintando retratos: “Ya sabes que los dos retratos que estoy haciendo no son lo que yo deseaba, porque aquellos sabía lo que me valdrían que sería 5000 reales los dos, y los que ahora hago son de personas muy amigas y no sé cómo nos entenderemos.”⁷⁸

Ese año firma una *Inmaculada* que luego regalará a la iglesia parroquial de Ballota.

⁷⁷ Gacetilla sin título, probablemente Las riberas del Eo. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

⁷⁸ Carta de Fierros a Antonia. Madrid, 16-11-1892. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

1893

Concurre a la Exposición Internacional de Chicago con dos obras: *Gabrielle* y *Anatolia*.

El 12 de julio *El Carbayón* informa de su salida con destino a Ballota. Allí hubo de pintar uno de sus últimos paisajes: *Camino de Riocabo*. El 28 de octubre el mismo diario se hace eco de su regreso a Oviedo desde Ballota junto a su familia. Durante el verano hubo de visitar también Ribadeo, donde inicia el retrato de José Saturnino García, que quedaría inconcluso.

Ese mismo año realiza el suntuoso retrato de Fray Ramón Martínez Vigil, obispo de Oviedo, que él mismo encarga para el Salón del Trono del Palacio Episcopal.

1894

El 3 de mayo viaja por última vez a Madrid, para asistir a los toros y cumplir con varios encargos. Al día siguiente, *El Carbayón* informa de su salida. Antes de marchar hubo de pintar el retrato de Salvador Díaz Ordóñez y Escandón.

El 8 de mayo escribe a Antonia dando cuenta de su actividad durante los primeros días de estancia en Madrid. La correspondencia que el matrimonio mantuvo durante ese tiempo se conserva casi íntegra, a diferencia de años anteriores, con lo que permite una reconstrucción fiel de los movimientos del artista. “También vi a los del Café de Gijón, a Vallarín y chicas [...]. El retrato de Carlota les gustó mucho. [...] También he visitado a Giraldey y hoy empezaremos el retrato de la niña. [...] Al Marqués de Monteagudo lo veré mañana para enseñarle su retrato.”⁷⁹

El 12 de mayo escribe de nuevo, contando que ese mismo día había visitado a la duquesa de Fernán Núñez, y el anterior al marqués de Monteagudo: “Ayer entregué el retrato del Marqués de Monteagudo; les gustó mucho y quedé en volver a almorzar con ellos un día cualquiera. La Marquesa me indicó que otra señora que tenía un retrato hecho por Cubs [Salvador Martínez Cubells], que querían que yo le hiciera un busto porque no quedó contenta que el de dicho señor. Esto es aun problemático; veremos si lo hago.”

El 13 de mayo pide a Antonia que le envíe el cuadro *Giovanni*. Junto a obras de otros artistas serviría para recaudar fondos para el monumento a Velázquez que hoy preside una de las entradas del Museo del Prado.

El día 19 realiza la primera sesión del retrato de Juan Bances.

El día 21 el presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo lo nombra vocal en el tribunal de oposición para la plaza de pensionado provincial para el estudio de pintura y escultura en Madrid. Ese mismo día escribe a Antonia sobre ese asunto: “Si ves a Fermín, dile que digan para cuando sean las

⁷⁹ Carta de Fierros a Antonia. Madrid, 8-5-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

Personas y queros en Madrid.

Al obispo de Cast. .
 Conde de Gualditi. ⊕
 Marques de Mora. ⊕
 La viuda de Mora. ⊕
 La viuda de Mendoza Costin. ⊕
 Fr. Adria. y su hermano. ⊕
 Laiba y familia. .
 La familia de Anguloti. ⊕
 Condes de Revillagigedo. ⊕
 Montero Pias y familia. .
 Canes Villaneta. .
 Pedro Sanchoz Blanco y su. ⊕
 Marino Tasson y familia. .
 Salas. . ⊕
 Los del caso de Gijón. ⊕
 Hilario Condor. ⊕
 Eugenio y Marino. ⊕

oposiciones, podré o no ser del tribunal”⁸⁰. En la misma carta cuenta haber coincidido con varios amigos en Madrid: Fernando Vallarín, Balbino Pérez y Eugenio; también con Evaristo de la Riva en el Café Gijón. Dice también haber terminado el retrato de Bances.

El día 25 visita a su sobrino Eugenio para colocar los marcos a los retratos de su mujer y de su hija. Hubo de pintarlos poco antes. En carta a Antonia da cuenta de sus compromisos sociales durante su estancia en Madrid: “Comí con los hermanos de Justa, con Eugenio, con el que estaba de Embajador en Constantinopla cuando pensábamos ir [...] con Trelles [...]. Con Dn. Silverio y Anita. Estoy invitado: por Hilario y Pando. Por el marqués de Sn. Adrián, y por el de Monteagudo, por la condesa de Mendoza Cortina, por Perico Sánchez, por Santiago Prieto y por no sé cuántos más.”⁸¹

El 5 de junio está pintando el retrato de una joven, que suma a los ya terminados de Bances y Giraldelli.

El 10 de junio almuerza con Vallarín y come con Bances, habiéndole entregado ya su retrato. Ese mismo día fallece en Madrid Federico de Madrazo a los 79 años.

En carta del día 15, Antonia lamenta la muerte de Madrazo: “seguramente que lo sentiste mucho por haber sido tu maestro y que os queríais mucho”. Cuenta también que “hoy empiezan las oposiciones a la plaza de pensionado y hoy también vino un joven de los pretendientes con una tarjeta de la Orcasitas para ti recomendándotelo, se llama D. Ventura Sala. Le enseñé tu estudio y el hombre fue del todo entusiasmado.”⁸²

El 21 de junio escribe su última carta a Antonia: “Yo tengo concluida mi tarea, pero tengo que convidar a los toros a Gumersindo que él también me convidó a mí, y no hacen corrida decente hasta el 28 según dicen por lo demás y querría haber marchado el 25.”⁸³

El 24 de junio a las cinco de la tarde fallece de manera repentina a causa de una angina de pecho, cuando se dirigía a los toros. Juan Bances relata las últimas horas de Fierros en un artículo necrológico publicado en El Carbayón: “El domingo estuvo después de almorzar en el café Gijón, donde todos los días solía reunirse con unos cuantos paisanos suyos. Acababa de recibir carta de su señora y estaba más jovial y alegre que nunca, comentando las travesuras de uno de sus hijos y hablando con entusiasmo de la familia, a la que se proponía ver muy pronto, en esa misma semana. Salió de allí para ir a los toros, y muy cerca de la plaza se sintió tan enfermo que sólo tuvo fuerzas para llamar a un guardia, pidiéndole que le acompañase a la Casa de Socorro, donde llegó casi expirando.”⁸⁴

⁸⁰ Carta de Fierros a Antonia. Madrid, 21-5-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

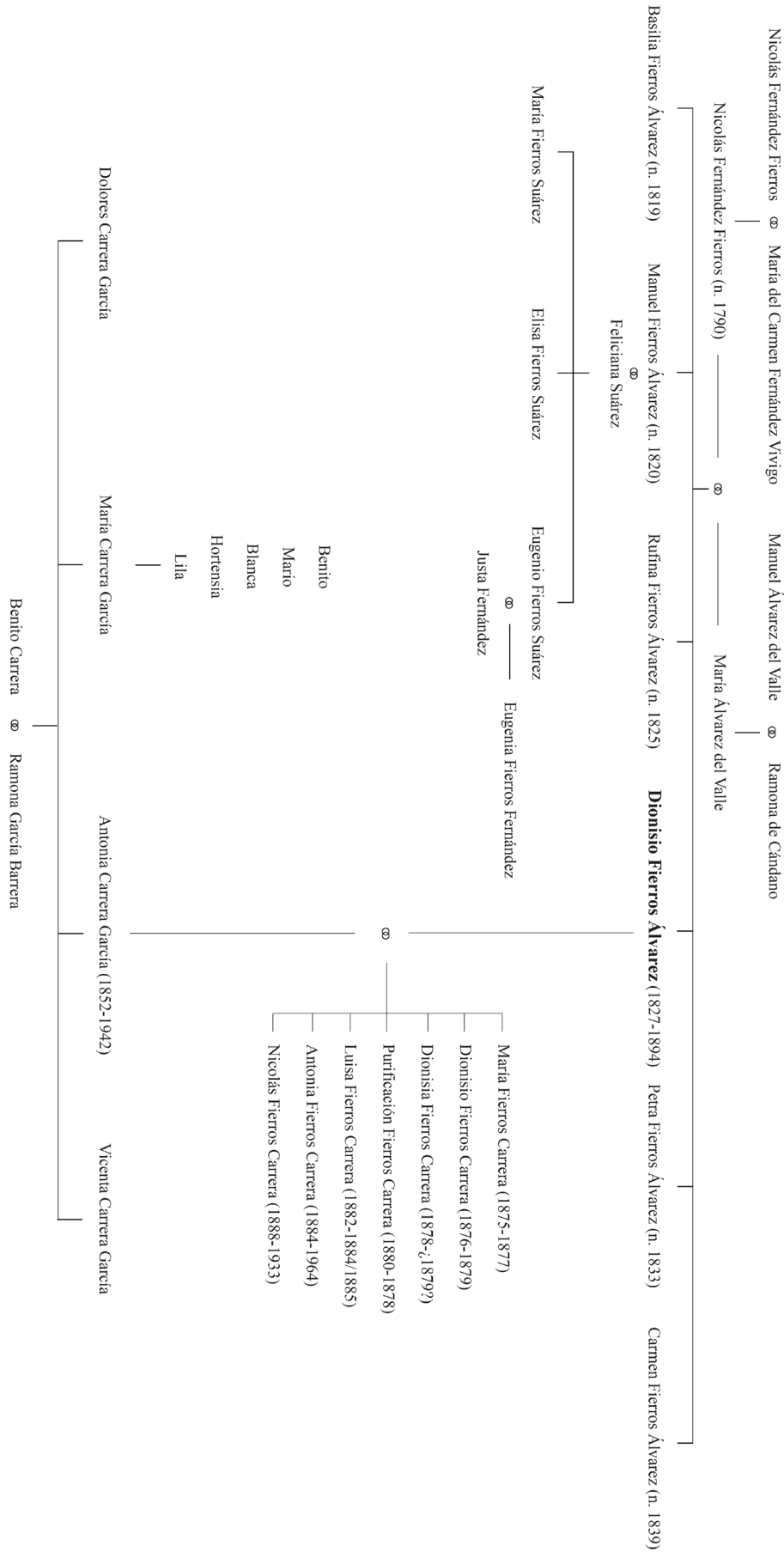
⁸¹ Carta de Fierros a Antonia. Madrid, 25-5-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

⁸² Carta de Antonia a Fierros. Oviedo, 15-6-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

⁸³ Carta de Fierros a Antonia. Madrid, 21-6-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

⁸⁴ Bances, 1894, s.p.

GENEALOGÍAS FIERROS-CARRERA



RETRATO

El retrato en la España del siglo XIX: auge y consolidación de un género

“El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente de todos los tiempos. Sin embargo, su evolución no es continua; a pesar de la facultad que posee para reaparecer siempre bajo diversas formas, sufre eclipses, a causa, sin duda, de los obstáculos de carácter extraartístico o extratécnico.”⁸⁵

Con esta sentencia, incluida en la introducción de su célebre ensayo sobre el retrato, Pierre y Galiene Francastel ponen de manifiesto uno de los aspectos fundamentales en la semiótica del género, que determina su extraordinario desarrollo en la historia del arte. No resulta novedoso reseñar que una de las principales motivaciones del retrato es la voluntad del individuo de verse representado en su singularidad, con la captación más o menos verista de su fisonomía, pero no por evidente ha de obviarse su importancia. El culto a la propia imagen, que responde en buena medida a un constante afán de conocimiento de la condición humana, explica también la función del retrato como objeto de recuerdo de la persona efígiada al que va asociado un deseo de perpetuar su presencia física y pasar a la posteridad⁸⁶. En ese sentido funerario de la capacidad de evocar a la persona ausente, mostrando no sólo su apariencia física sino también cualidades psicológicas, el retrato da testimonio de una realidad constante a lo largo de la historia.

Por otra parte, el texto de Francastel incide en la desigual evolución del retrato como género artístico, más allá de la pervivencia de esa voluntad de representación de la figura humana⁸⁷, cuestión que manifiesta su variable valoración. En este sentido, el siglo XIX constituye, sin duda, uno de los períodos de mayor desarrollo del retrato, que experimenta una expansión y democratización sin precedentes. La consolidación de una sociedad burguesa⁸⁸ dentro de un sistema político-económico de tipo liberal y capitalista se presenta como el principal factor que

⁸⁵ Francastel, 1978, p. 11.

⁸⁶ Sobre esta cuestión, ampliamente tratada, pueden consultarse los estudios de Garín, 1994 y García Gual, 1994.

⁸⁷ “De las muchas cosas que inventaron los griegos y que desde entonces permanecen en el mundo, la retratística individualizada es una de las más trascendentales, igual a la presentación naturalista. Hoy estamos tan acostumbrados al concepto de retrato individualizado que nos resulta difícil imaginar una época en que no existiera. Sin embargo, ese concepto no nació en Grecia hasta la primera mitad o el segundo cuarto del siglo V antes de Cristo; pasó después por varias fases de evolución, siempre en la dirección del realismo, al compás, por así decirlo, de la tendencia general del arte; y finalmente, en el siglo I antes de Cristo, cobró un nuevo empuje en la retratística romana”. Gisela M. A. Richter: *El Arte griego: una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia*, cit. desde García Gual, 1994, p. 27.

⁸⁸ Sobre el desarrollo de la cultura burguesa en la España del siglo XIX véase Cruz, 2014.

explica el auge del retrato⁸⁹. Las transformaciones del gusto que acarrea el nuevo orden social se traducen en un régimen artístico donde los principales agentes impulsores son el Estado y los clientes particulares⁹⁰; si el primero, en su concepción propagandística de las artes, promueve el cuadro de historia como quintaesencia de los ideales patrióticos, los segundos ven en el retrato el género que mejor expresa sus anhelos de representación individualizada. No en vano, la individualidad es un valor en alza en el pensamiento burgués: el sujeto adquiere consciencia de sí mismo, de su propia identidad personal⁹¹, como también la asume de su condición social. Reflejo de ese valor de lo individual es el ámbito privado al que se destina la gran mayoría de esos retratos, pensados para lucir en la intimidad del hogar, en un entorno familiar donde el concepto de *privacy* se impone como una de las normas esenciales de la sociedad⁹².

El auge del retrato se traduce en toda una legión de artistas que dan respuesta a esta demanda. Si bien es cierto que la democratización de la fotografía asume parte de esas demandas, con una espectacular proliferación de formatos como el daguerrotipo o la *carte de visite*, no supone en un primer momento un impedimento para el desarrollo del retrato pictórico, que continúa gozando de un amplio prestigio. No en vano, la posesión de un retrato al óleo es sinónimo indiscutible de distinción y buen tono al que aspira buena parte de la sociedad. En este contexto, resulta evidente la fortuna del género si consideramos, como señala J. Barón, que la mayor parte de los mejores pintores del siglo, de Goya a Sorolla, pasando por Vicente López y Federico de Madrazo, fueron a la vez asiduos y excelentes retratistas⁹³. Junto a estos grandes maestros, muchos otros artistas asumieron la dedicación al retrato como oficio que les permitiese vivir de su pintura, aprovechando el auge del género con mayor o menor valía. Es el caso de Dionisio

⁸⁹ Sobre esta cuestión insiste Francastel (1978, p. 190): “El comienzo del siglo XIX ha conocido un desarrollo extraordinario del retrato. Como los burgueses quieren poseer todo lo que antes era privilegio de las clases dominantes, quieren también contemplarse a sí mismos en vida y legar sus rasgos a sus hijos. Nunca, en ninguna época, fue tan grande esa necesidad de personalización.”

⁹⁰ Reyero – Freixa, 2005, p. 250.

⁹¹ Alain Corbin, en Ariès – Duby, 1991 b, p. 125.

⁹² Cruz (2014, p. 102-103) expone la excepcional importancia que el pensamiento burgués concede al espacio doméstico como reflejo de una serie de valores identificativos de la sociedad, a los que se alude con frecuencia en la literatura de la época: “[...] en los diversos textos de *El Hogar* se mostraba el espacio doméstico como un dominio sagrado, merecedor del máximo respeto, por tratarse del lugar donde operaban la mayor parte de las prácticas de privacidad, individualidad e intimidad. Por ello la atención a la vida doméstica constituía la más clara manifestación del respeto a aquellos derechos tan ligados al espíritu burgués, además se consideraba al orden doméstico como el mejor garante del orden social en todas sus manifestaciones. No cabe duda de que esta era una forma muy nueva de concebir la vida doméstica en sí misma, así como su papel en relación a la totalidad del cuerpo social. Esta concepción de lo doméstico, lo que en el léxico anglosajón se conoce como la «domesticidad» (*domesticity*), es uno de los componentes, tal vez el más importante, de la cultura burguesa surgida en el siglo XIX. [...] Para la burguesía decimonónica el hogar fue un componente esencial de su identidad. El hogar contenía los elementos más simbólicos del estilo de vida burgués: la familia como factor de realización individual y soporte del orden colectivo y la vivienda, con los objetos en ella contenidos, como expresión de posición social, afirmación de la privacidad y sustento de la nueva economía capitalista fundamentada en el consumo. La cultura del hogar proporcionaría uno de los vehículos más idóneos para la construcción de su identidad de grupo.”

Sobre los conceptos de privacidad e individualidad véase también Michelle Perrot, Lynn Hunt y Catherine Hall, en Ariès – Duby, 1991 a, p. 88.

⁹³ Barón, 2008, p. 17.

Fierros, que como discípulo de Madrazo -el gran retratista de su tiempo-, desarrolla una constante labor con una producción casi en serie que lo convierten prácticamente en un mercenario del retrato.

Con todo, la consideración artística del retrato no siempre resulta acorde a su valoración social, a juzgar por lo que se extrae de la literatura artística de la época, donde el retrato continúa ocupando un lugar secundario en la jerarquía de los géneros:

“La pintura religiosa, la histórica y la de género, son completamente artísticas, porque se ocupan del hombre como idea total en sus relaciones con Dios y con sus semejantes, significadas por hechos exteriores. La que se limita a representarlo encerrado en sí mismo, aislado en su individualidad, inmóvil en medio de la agitación, indiferente ante los afectos que lo solicitan, estéril en su libertad, porque no la ejerce con actos voluntarios, ocioso en sus derechos, inactivo en sus deberes, sin medios externos, donde aplicar su inteligencia o sus sentimientos, reproduce solo un ser pasivo y sin interés, como flor colocada bajo fanal que aísla sus perfumes, idea sin lenguaje, virtud y poder que, no manifestándose, ni se admiran, ni se comprenden, ni agradan, ni enseñan. Con tan extraordinaria limitación se presentan los retratos. Lejos de buscar, como los anteriores ramos, el fin de dar ejemplo e inspirar grandes acciones, coadyuvando a cumplir la ley de perfeccionamiento de la sociedad, se satisfacen con otros secundarios e indirectos. Siendo individuales no llevan en sí un interés colectivo sino personalísimo, ya recordando las facciones de los seres amados, ya conservándolos al respeto de sus familias para lo porvenir, o reuniéndolos en una galería de retratos para que hablen al alma por su mérito externo de ejecución, o sean memoria de lo que fue; o sirvan tal vez de estudio de indumentaria, en cuyo caso el tiempo, más que la obra misma, es quien les da valor.”⁹⁴

La reprobación de ciertos valores consustanciales al retrato, como la representación de la individualidad o el recuerdo de una persona a través de su imagen, está presente también en la visión que ofrece José Galofre en *El artista en Italia y demás países de Europa*, uno de los tratados artísticos más célebres de su época:

“El retrato, pues, forma y formará uno de los principales ramos del Arte. Aun cuando nadie adquiriera cuadros, cuando el gusto vuelva a degenerar, o las guerras apaguen el deseo de adquirir o coleccionar pinturas y estatuas, el retrato será siempre de moda, y ofrecerá un gran recurso a los Artistas, porque es imposible extinguir los sentimientos de afecto, gratitud, amor y vanidad que enseñorean al corazón humano, no menos que el deseo de immortalizar o popularizar la imagen de las personas que han cautivado nuestra admiración y aprecio, y anhelamos transmitir a la posteridad.”⁹⁵

La opinión negativa de Galofre -como ha destacado Barón⁹⁶- resulta más sorprendente teniendo

⁹⁴ García, 1866, p. 131-132.

⁹⁵ Galofre, 1851, p. 119.

⁹⁶ Barón, 2008, p. 17-18.

en cuenta su propia dedicación al retrato, aunque con mérito mediocre, y desde una posición enfrentada a Federico de Madrazo. Una visión opuesta es la que ofrece Manuel Cañete al escribir que “Retratar al hombre, no sólo conservándole su aspecto exterior, sino infundiéndole en la figura pintada la interna luz del espíritu que le anima y le caracteriza [...] es uno de los mayores timbres del arte.”⁹⁷ El cambio de pensamiento viene dado no sólo por la mayor consideración del retrato que se asume progresivamente conforme avanza el siglo, sino también por ensalzar una de las poéticas más comunes del género en el XIX, que es la representación de la vida interior del efigiado, de su carácter particular a través de la fisonomía y del gesto. En esta idea insiste José de Manjarrés cuando afirma:

“Pero en el primer modo de invención, como ya se dijo, hay un género de pintura que sin presentar estos hábitos en estado de excitación, ofrece respecto de la caracterización, grandes dificultades que vencer, mereciendo por lo mismo un momento de atención: Tal es el retrato. Ni el parecido ni la perfecta ejecución constituyen un buen retrato: tampoco le constituyen la vitalidad material, ni el simple carácter exteriorizado por los accidentes del rostro, sino los rasgos de la fisonomía modificados por el espíritu; desembarazados de aquellas particularidades que nada tienen de común con el alma. En este sentido el retrato, según la expresión común, debe favorecer.”⁹⁸

Manjarrés insiste además en la dificultad del retrato, una consideración a la que no se muestran ajenos otros críticos aun desde su posición de rechazo al género. Galofre incluye diversas recomendaciones a la hora de acometer un retrato, entre las que destaca

“escoger en la persona una posición que de ningún modo sea violenta, [...] observar de qué parte conviene mejor retratarla, si de la derecha, si de frente, o de la izquierda [...] y poner mucho cuidado en la expresión particular del original, [...] como una de las principales cosas a que debe atenderse, pues cada persona, cada fisonomía tiene por lo regular una expresión característica y peculiar. [...] ¿Qué importa que un retrato tenga mucha semejanza, y esté bien dibujado y pintado, si su expresión es defectuosa, pareciendo que llora, cuando en realidad el original rebosa en animación y alegría? El Artista por consiguiente, debe penetrar, antes de empezar el retrato, la verdadera expresión de la persona.”⁹⁹

La consideración del retrato se aprecia con claridad en su presencia en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, muy abundante en las primeras ediciones, pero sin recibir ningún premio destacado, como se espera de la valoración secundaria del género. Muchos retratistas profesionales que participaron con asiduidad en estos certámenes apenas presentaron retratos; véase el caso de Fierros, que concurre a la edición de 1860 con el Retrato del Sr. D. G. de A.

⁹⁷ Manuel Cañete, “Contestación del Excmo. Sr. D. Manuel Cañete”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Benito Soriano Murillo el día 1.º de julio de 1883*, Madrid, 1883, p. 29-42, cit. desde Barón, 2008, p. 20.

⁹⁸ Manjarrés, 1859, p. 101.

⁹⁹ Galofre, 1851, p. 119-120.

(DF0875), junto a otras obras de mayor empaque y asunto costumbrista, y a la de 1881, fuera de concurso, con el Retrato de Lorenzo Nicolás Quintana (DF0919). La utilización de las iniciales del nombre para preservar la identidad del modelo es práctica común en la época, como signo elocuente del valor que la sociedad burguesa concede a la idea de privacidad¹⁰⁰. La mayoría de estos retratistas, que se dedican con mayor o menor asiduidad a otros géneros, presentan a las exposiciones cuadros de costumbres o de historia, más apreciados, sin que ello suponga un menoscabo en su dedicación al retrato. No hay que olvidar, como señala Reyero, que bajo las dinámicas generales del arte decimonónico estos artistas eran fundamentalmente pintores de figuras¹⁰¹, con independencia del género que abordasen. Su dedicación al cuadro de historia o al costumbrismo suponía emplear unos recursos aprendidos en la Academia, y que en su sentido anatómico compartían muchos puntos en común con el retrato, si bien este último ofrecía menores posibilidades de una representación compleja y variada de la figura humana¹⁰².

Precisamente a la distinta perspectiva que ha de tener el pintor a la hora de abordar la figura en el retrato se refiere Tubino en *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, basándose en criterios de decoro artístico:

“Ejemplo, el retrato de D. E. L. ¿Habría el insigne Palmaroli dado aquella apostura, y aquel ademán, habría reunido aquellos detalles arqueológicos y vestido aquella capa a su héroe sin pedirlo este? Si la figura no fuera teatral, sería pretenciosa y enfática. Más que un ciudadano inglés o español, parece el retrato de un apóstol del Antiguo Testamento, que ha tenido la humorada de disfrazarse con capa y paletó.”¹⁰³

En otra ocasión, el mismo crítico señala la necesidad de crear una escuela de retratistas, que respondería al auge del género como reflejo de una nueva consideración social del individuo¹⁰⁴. El pensamiento positivista que defiende Tubino condensa la tendencia de una corriente crítica afin al realismo, que ve en el retrato un modo idóneo de expresar la realidad social¹⁰⁵.

Sobre este contexto, Dionisio Fierros desarrolla su dedicación al retrato, una dedicación de más de cincuenta años que coincide casi exactamente con la segunda mitad del siglo. Su labor de retratista, constante durante toda su carrera, permite plantear una lectura del género en clave evolutiva, atendiendo por una parte a cuestiones formales que expliquen su búsqueda de un estilo personal, y por otra, evaluando aspectos relacionados con la sociología del retrato como representación de un colectivo humano en su contexto determinado.

¹⁰⁰ Díez, 2004, p. 265.

¹⁰¹ Reyero – Freixa, 2005, p. 250-251.

¹⁰² El sistema de enseñanza de corte clasicista que Fierros recibe en la Academia de Bellas Artes de San Fernando refuerza ese modo de abordar el tratamiento de la figura. Entre 1845 y 1852 asiste a “las clases del Yeso y del Antiguo, por la noche, la del Natural, del Antiguo y Ropajes y del Colorido y Composición que dirigían los Sres. Profesores D. Juan de Ribera, D. José de Madrazo y D. Federico de Madrazo”. Certificado de estudios de Dionisio Fierros, expedida en Madrid el 2-2-1878. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 20.

¹⁰³ Tubino, 1871, p. 215.

¹⁰⁴ Barón, 2008, p. 20.

¹⁰⁵ Barón, 2008, p. 20.

Los inicios de Fierros como retratista: la etapa de formación en Madrid y el magisterio de Madrazo: 1842-1855

La formación de Fierros como retratista hubo de estar presente, junto a otras enseñanzas, desde el inicio de sus estudios de pintura en Madrid. Tal y como relata en sus apuntes autobiográficos, en 1842, gracias a la protección de los marqueses de San Adrián¹⁰⁶, entra en el taller de José de Madrazo¹⁰⁷, uno de los pintores españoles más reputados de su tiempo, que además ejercía una notable influencia en los círculos artísticos de la capital. No en vano, Madrazo alcanzaría el rango de pintor de cámara y la dirección de la Academia de San Fernando y del Museo del Prado. Fierros, por lo tanto, comienza a formarse en un ambiente estrictamente académico, donde aún es patente la pervivencia de un gusto neoclásico de inspiración davidiana del que José de Madrazo era uno de sus máximos representantes en España¹⁰⁸. En esta estela habría que relacionar el que se puede considerar como el retrato más temprano de Fierros, un Retrato de caballero desconocido firmado en 1842 (AD1047), obra cuya atribución, sin embargo, admite ciertas dudas por su depurada ejecución en una fase tan temprana del aprendizaje del autor. Con todo, su estilo es próximo al de Fierros, y hace evidentes las deudas con el de Madrazo en cuanto al uso de un dibujo firme que atiende a la correcta descripción de los detalles, a un modelado plástico y a un colorido vivo con una cuidada fusión de las medias tintas a la manera que este había aprendido de David, cuestiones que recuerdan a las que Madrazo desarrolla en retratos como el de Fernando VII, a caballo¹⁰⁹.

Asimismo, otros cuadros de estos mismos años, o poco posteriores, revelan el influjo del magisterio de su primer maestro. Es el caso de los retratos de María del Pilar Magallón Campuzano (DF0001) y José María Magallón Campuzano (DF0002), hijos ambos de los marqueses de San Adrián. En ellos la influencia del maestro se aprecia en cuestiones que este desarrolla durante las décadas finales de su carrera, en las que tuvo especial presencia su dedicación al retrato¹¹⁰. Así se ve en la delicadeza del modelado de la figura sobre un dibujo preciso –que acompaña al tratamiento minucioso propio de un formato reducido, casi de miniatura-, y en la sobriedad de la paleta cromática en tonos pardos, con lo que se aproxima al estilo que Madrazo expone en casos como el de su autorretrato fechado hacia 1840¹¹¹.

Tras dos años de formación inicial, en 1844 Fierros pasa del taller de José de Madrazo al del hijo de este, Federico, cuya influencia será determinante. Figura artística fundamental del siglo XIX español, Federico de Madrazo encarna la consolidación del purismo romántico en España, con el

¹⁰⁶ Para una información más completa sobre esta cuestión, véase la cronología biográfica de Fierros.

¹⁰⁷ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

¹⁰⁸ Reyero – Freixa, 2005, p. 54-57.

¹⁰⁹ José de Madrazo y Agudo: *Fernando VII, a caballo*, 1821. Óleo sobre lienzo, 353 x 249,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03295).

¹¹⁰ Reyero – Freixa, 2005, p. 56-57.

¹¹¹ José de Madrazo y Agudo: *Autorretrato*, c. 1840. Óleo sobre cartón, 73,5 x 56 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04470).

que sintetiza de un modo magistral un pensamiento romántico de corte moderado con la pervivencia del sistema académico¹¹². Ampliamente respetado como pintor de enorme prestigio, su magisterio se extiende a varias generaciones de artistas que, como en el caso de Fierros, se ven imbuidos de su enorme influjo dando continuidad a un estilo considerado válido incluso tiempo después de su asentamiento en el segundo tercio del siglo. Por la posición privilegiada que siempre vivió, le fue fácil acceder a la dirección de numerosas instituciones como el Museo del Prado, la Academia de Bellas Artes de San Fernando o al cargo de primer pintor de cámara, puestos desde los que pudo ejercer un férreo control del sistema artístico español que lo convirtió, en palabras de Reyero, en un verdadero dictador del gusto estético para la sociedad y los artistas de su tiempo¹¹³. Al mismo tiempo, su gran talento y su técnica depuradísima le confirieron un gran éxito entre la burguesía y la aristocracia madrileñas, para las que desarrolló una fecunda labor de retratista durante casi toda su carrera. Su estilo revela el gran interés que desde sus años de formación en París sintió por la pintura de Ingres,

“que recogía otro aspecto del Romanticismo, más intimista, base, por otra parte, de los deseos de recuperar el orden, propios de la estética burguesa: la firmeza del dibujo, los colores un tanto convencionales, aunque armónicamente dispuestos, las composiciones serenas, que tienen más de rafaelesco que de davidiano, aunque pasadas por la minuciosidad y verosimilitud arqueológica del siglo XIX, y un cierto primitivismo más o menos emparentado con lo nazareno. Pero también hay entonces en Madrazo algunas referencias a los maestros del Siglo de Oro”¹¹⁴.

La influencia de Federico de Madrazo sobre Fierros se hace patente no sólo en el aprendizaje de estos años de formación sino en una relación que se mantendrá en lo sucesivo, como veremos, con frecuentes contactos artísticos, que derivarían en una respetuosa amistad. Así se extrae de la correspondencia personal de Fierros, con alguna carta de su maestro que da cuenta de su frecuente contacto. En una misiva de 1890, durante los preparativos de un viaje de Fierros a Francia y a Italia, Madrazo le pide que visite a sus hijos Raimundo y Cecilia en París y Venecia respectivamente¹¹⁵. En otras breves cartas se pone de manifiesto la colaboración de ambos artistas en pequeñas cuestiones laborales: “Amigo Fierros: Querrá V. hacerme el favor de barnizar el retrato de la Sra. de D. Martín Loygorri? En este caso, si V. quiere pásese por el Tívoli, le daré a V. el barniz de almáciga y lo demás que V. necesite.”¹¹⁶

Durante el último viaje de Fierros a Madrid fallece Federico de Madrazo, el 10 de junio de 1894, catorce días antes que su discípulo. En una carta que Antonia dirige a Fierros durante esa estancia le hace referencia expresa al afecto que ambos se manifestaban: “Ya vi por los periód-

¹¹² Reyero – Freixa, 2005, p. 92-93. Sobre la figura artística de Federico de Madrazo véase también el exhaustivo estudio monográfico de Díez, 1994 b.

¹¹³ Reyero – Freixa, 2005, p. 92-96.

¹¹⁴ Reyero – Freixa, 2005, p. 93.

¹¹⁵ Carta de Federico de Madrazo a Dionisio Fierros, Madrid, 14-6-1890. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 27.

¹¹⁶ Carta de Federico de Madrazo a Dionisio Fierros, sin fecha. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 2.

dicos la muerte de D. Federico seguramente que lo sentiste mucho por haber sido tu maestro y que os queríais mucho.”¹¹⁷

Más allá de lo personal, la influencia de Madrazo se manifiesta de un modo evidente en la cuestión estilística que Fierros trata de emular, en la definición de su propio estilo, buscando el referente del lenguaje de prestigio encarnado por su maestro. Durante estos años, su aprendizaje conjuga las enseñanzas de este con otras clases impartidas en la academia, tal y como él mismo cuenta en sus memorias:

“al propio tiempo que pintaba en el estudio de dicho Don Federico, pintaba en distintas clases, como la Academia de San Fernando y el Museo Real del Prado, hoy Museo Nacional. Desde 1842 a 1855, en que dejé de asistir a las academias de pintura, 13 años que no salí de Madrid.”¹¹⁸

En un momento en que Fierros está asimilando diversos referentes en la búsqueda de un lenguaje personal, el propio sistema de aprendizaje tutelado en el taller le lleva a tratar de emular el estilo de su maestro. Y esto es algo que se ve con más claridad en el retrato, habida cuenta de la dedicación casi exclusiva de Madrazo al género, que habría de influir en la formación artística de Fierros. Tomemos como ejemplo el Retrato yacente de Fernando de Borbón, príncipe de Asturias (DF0011 y DF0012), realizado en 1850 como copia de otro cuadro de Madrazo. Este había sido llamado al Palacio Real para retratar al hijo de Isabel II fallecido pocas horas después de nacer, y solicita a su alumno que lo acompañe. Sobre el cuadro de Madrazo, Fierros realiza otras dos versiones, idénticas entre sí. Las deudas contraídas con su



DF0012 Retrato yacente de Fernando de Borbón y Borbón, príncipe de Asturias, c. 1850



Federico de Madrazo: Retrato yacente de Luis de Borbón y Borbón, Príncipe de Asturias, 1850

¹¹⁷ Carta de Antonia a Fierros, Oviedo, 15-6-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 53.

¹¹⁸ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

maestro se aprecian fundamentalmente en el empleo del mismo lenguaje purista basado en la corrección del dibujo como base definidora de la forma, y en la búsqueda de un resultado naturalista en la correcta descripción de las calidades táctiles de los objetos. Así se aprecia en el brillo del lazo de raso, la textura vaporosa de la seda, la transparencia del encaje, la suavidad del armiño y el terciopelo, e incluso en la tersura del rostro recién nacido empañado de una entonación grisácea y mortecina. Fierros demuestra habilidad técnica, pero con una resolución más tosca que no alcanza la destreza de su maestro. Resulta significativo el tratamiento de los volantes de seda y encaje en el cojín y el faldón, donde la detallada descripción de Madrazo se sustituye por un efecto más esquematizado con rápidas pinceladas blancas. Este proceso de simplificación pictórica que Fierros desarrolla desde una etapa temprana –nótese aquí también en el tratamiento sintético de los brillos del raso- será una constante en su obra posterior en relación con el referente de Madrazo, elaborado como hábil recurso para salvar obstáculos técnicos.

El recurso al estilo de Madrazo se hace evidente también en otros trabajos que Fierros asume con mayor entidad durante estos años. Es el caso del retrato de Isabel II (DF0016), planteado como estudio del rostro de la reina, sin atributos regios, siguiendo el referente de retrato oficial marcado precisamente por Madrazo como pintor de cámara en la Corte. A él debe el uso de un dibujo cuidado que define bien los contornos incluso en zonas de sombra, un modelado firme y volumétrico basado en contrastes de claroscuro, más rotundo en el caso de Fierros, y un tratamiento delicado de las facciones, sometidas a un notable grado de idealización hasta el límite permitido por la veracidad que se exige al retrato en ese momento. Por otra parte, Fierros asimila del aprendizaje con su maestro ciertos clichés de época frecuentes en el estilo de aquel, como el remarcar la comisura de los labios para hacer a la modelo esbozar una sonrisa, el entrecerrar los párpados o el humedecer la pupila con un toque de pincelada blanca para potenciar la viveza de la mirada como foco de la expresividad del retrato.

Los mismos recursos están presentes en el Retrato de madre e hija (DF0015) de 1853, una de las mejores obras de esta etapa de Fierros que de nuevo pone de manifiesto su gran deuda con las enseñanzas de Madrazo durante estos años. Además de los medios citados, en este caso se aprecia bien el interés por la representación fiel de las calidades en telas y joyas, aunque, como aprecia López Vázquez, con una



DF0015 Retrato de madre e hija, 1853

simplificación pictórica de la percepción óptica a la hora de plasmar esos efectos de brillos y reflejos que evidencian la personal asimilación por parte de Fierros del estilo de su maestro¹¹⁹. Por otra parte, la importancia de la indumentaria se entiende aquí como elemento que denota la pertenencia de las retratadas a un estatus social elevado. Sus trajes, aunque asociados a una moda propia de la década de 1840 y por lo tanto algo obsoleta en la fecha de realización del cuadro, son reveladores del empaque y la distinción buscados con esta obra. Otro tanto ocurre con la presencia del piano, instrumento vinculado a una educación refinada para las señoritas de buena posición, y que J. Barón interpreta como “representación del momento de acceso a la sociedad de la joven en la vida social, presentada por su madre como confidente y modelo que la ha de guiar hacia una vida virtuosa centrada en el matrimonio, del mismo modo que ha hecho ella”. La modalidad de retrato doble empleada, en donde la disposición de las modelos indica su rango jerárquico, juega además con una estudiada colocación que Fierros aprende de Madrazo.

A él ha de deberse, en último caso, este y otros encargos asumidos durante estos años en que estuvo ligado a su taller. Es el caso del retrato de Alfonso V el Noble, rey de León (DF0018), que realiza para la Serie Cronológica de los Reyes de España. El carácter áulico del que es probablemente su primer encargo de retrato regio se expresa en la tipología de aparato, adaptada al formato exigido para dotar de sentido unitario a toda la serie. El empleo de un lenguaje purista se adecúa a esas mismas exigencias, máxime cuando el encargo proviene directamente del círculo de los Madrazo¹²⁰. No en vano, Federico de Madrazo es durante estos años, el principal proveedor de clientes de Fierros, vinculados a un sector acomodado de la sociedad madrileña, en la que también hubo de ejercer una influencia destacada la protección de los marqueses de San Adrián. La posición privilegiada de Madrazo, como veremos en otras ocasiones más adelante, le permite derivar a otros pintores encargos que no puede satisfacer, ampliando así su círculo de influencia al mismo tiempo que contribuye al crecimiento profesional de sus discípulos. Con todo, esta sigue siendo la etapa más desconocida de Fierros, en la que posiblemente haya realizado otros trabajos aun hoy desconocidos, como sugiere el escaso número de obras catalogadas en esos años.

¹¹⁹ López Vázquez, 2000, p. 24.

¹²⁰ “En virtud de la autorización que me concede la Rl orden de 21 de Marzo de 1847, he tenido por conveniente encargar a V. haga el retrato del Rey de León D. Alonso V., avistándose V. con el conserje de este Rl Establecimiento para que le manifieste las dimensiones de que ha constar el indicado retrato y abonándole dos mil reales de vellón por su ejecución”. Minuta de oficio de José de Madrazo, Director del Real Museo de Pintura y Escultura, a Dionisio Fierros por la que encarga un retrato de Alonso V, Rey de León, para la Serie Cronológica de los Reyes de España, Madrid, 30-4-1851. Madrid, Archivo del Museo Nacional del Prado, Caja: 352 / Legajo: 18.06 / N° Exp: 16 / N° Doc: 4.

La primera estancia en Santiago de Compostela y los inicios como retratista de oficio: 1855-1858

En julio de 1855 Fierros decide abrir una nueva etapa en su carrera y trasladarse a Santiago de Compostela “con objeto de pintar cuadros de costumbres de aquel país”¹²¹, como él mismo relata en sus memorias. La elección de este destino, más allá de la búsqueda de asuntos pictóricos singulares que tendría a su disposición de manera semejante en otras comarcas de Galicia o de Asturias, quizá venga determinada por su dedicación al retrato. Frente a la idea de Gamallo de una posible influencia, nunca demostrada, del paisajista Jenaro Pérez Villaamil, que le habría sugerido tal destino, Villa Pastur¹²² defiende la hipótesis del contacto de Fierros con la familia Eleicegui Dainciart: empresarios guipuzcoanos establecidos en Santiago y ligados a la industria del cuero¹²³, alguno de sus miembros ya había sido retratado por el pintor en Madrid¹²⁴, y pudieron haber recomendado sus servicios entre sus amistades en la ciudad. El caso de los Eleicegui no es el único que refuerza esta hipótesis: el empresario Antonio Sánchez Seijas (DF0048), al que el pintor retrata durante esa estancia en Santiago, había posado años atrás para Federico de Madrazo¹²⁵. Tenemos así otra posible vinculación, anterior a su viaje, que refuerza la idea de que el destino fue elegido en virtud de ciertos vínculos de su oficio como retratista. El caso de Sánchez Seijas muestra además un perfil de cliente habitual de la primera mitad del XIX: el burgués o hidalgo gallego, de buena posición social, que mantiene contactos en Madrid y que se desplaza hasta allí para hacerse retratar.

El trabajo de Fierros como retratista en Compostela, que le permitiría ganar el sustento necesario para dedicarse a preparar su obra costumbrista, se inicia de hecho inmediatamente después de su llegada a la ciudad, y ese mismo año firma ya varios retratos, como los de José Varela de Montes (DF0020), María Berdiales (DF0023), Fernando Varela Acuña (DF0865) o María de la Asunción Pérez de Deza y Pinal (DF0021). Esta actividad se incrementa en los años sucesivos, pues lo que inicialmente se planteaba como un viaje de pocos meses terminaría por convertirse en una estancia de tres años en la que el pintor, además de preparar cuadros de costumbres con los que concurrir a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, se consagra como retratista de oficio entre la burguesía compostelana.

Por otra parte, durante esos años Santiago de Compostela se encuentra inmersa en un profundo proceso de transformación que llega de la mano del nuevo orden sociopolítico que se vive en el contexto español. La definitiva implantación del sistema liberal castiga a la ciudad por haber

¹²¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

¹²² Villa Pastur, 1973 a, p. 46. Esta misma hipótesis la recoge luego López Vázquez, 1999, p. 367; 2000, p. 23.

¹²³ Lindoso, 2006, p. 92.

¹²⁴ El retrato de Rosa Eleicegui Dainciart, aunque no localizado, es una de las primeras obras documentadas en la producción del pintor, fechada en 1843 (DF0863).

¹²⁵ Santiso, 2008, p. 84-85.

sido uno de los principales bastiones del absolutismo, encabezado por el cabildo y el arzobispo. Así, la nueva división administrativa del estado de 1833 niega a Santiago el rango de cabeza de provincia, relegándola a mera sede de partido judicial¹²⁶. De forma paralela, la desarticulación del poder económico y jurisdiccional de la Iglesia que los liberales promueven desde comienzos de siglo se hace más notable en una ciudad donde durante largo tiempo el control eclesiástico había sido casi total¹²⁷. A la supresión del diezmo, fuente de más de la mitad de los ingresos eclesiásticos, hay que sumar también la eliminación en 1812 del voto de Santiago, privilegio exclusivo del clero compostelano que le proporcionaba importantes beneficios¹²⁸, además de las notables consecuencias de los procesos de desamortización. La pérdida de este enorme caudal de rentas no sólo afecta al clero sino también a un amplio porcentaje de la población local que hasta entonces había estado ligada a actividades profesionales afines al sector eclesiástico¹²⁹. El crecimiento demográfico -o mejor dicho, su estancamiento- es bien elocuente de esta situación, pasando de ser en 1827 la primera ciudad de Galicia en número de habitantes a ver disminuir su población durante la segunda mitad del siglo¹³⁰.

Ante esa situación, el tejido económico de la ciudad irá paulatinamente encaminándose hacia actividades adaptadas a la estructura capitalista que impone el sistema liberal. Junto a una aristocracia y una hidalguía rentistas que atraviesan una grave crisis sin saber adaptarse al mundo de la industria o de la administración, va tomando las riendas una clase burguesa en auge, dedicada a actividades comerciales e industriales y que, como señala Barreiro, era en buena medida foránea, habida cuenta de que la burguesía compostelana, aun siendo la más destacada de Galicia a finales del XVIII, había perdido fuerza acomodándose a las costumbres de la hidalguía como su principal referente simbólico:

¹²⁶ Barreiro, 2003, p. 439.

¹²⁷ “El poder rentístico del clero procedía de diversas fuentes. En primer lugar, de los diezmos eclesiásticos. La erosión que sufría esta renta en Galicia (a favor de la monarquía, o de la nobleza o por parte de otras instituciones) no llegaba al 10%. Por consiguiente, el 10,5% del producto decimal pasaba íntegro a la Iglesia. En segundo lugar, estaba la renta foral o canon que anualmente pagaban a la Iglesia los arrendatarios y foreros de bienes eclesiásticos. Los investigadores calculan que el 44% de todas las rentas pagadas por este concepto en Galicia ingresaban en la Iglesia. En tercer lugar estaban los derechos señoriales, pagados en especie o en metálico, que en el siglo XVIII sólo significaban el 1,7% del excedente agrario. Añádase a esto lo que el profesor Pegerto Saavedra llama “partidas casuais” de difícil serialización: prestaciones por servicios parroquiales, oblatas en los lugares en que estaban vigentes, primicias, etc. Finalmente, y sólo para el clero compostelano, estaba el Voto de Santiago. Las investigaciones de la profesora Ofelia Rey Castelao nos permiten aproximarnos al conocimiento de la cuantía de esta renta: en el año 1752 la renta del Voto produjo 2.614.405 reales que se distribuían de la siguiente forma: el Cabildo percibía el 48,5%, el Arzobispo de Santiago el 33%, el Hospital de Santiago el 6,9%, el Cabildo de Mondoñedo otro 6,9 % y otros varios el 4,2%. Esto significa que en la ciudad de Santiago y sólo por esta vía entraban anualmente unos 2.200.000 reales.” Barreiro, 2003, p. 435-436.

¹²⁸ Rey, 1985.

¹²⁹ Para una mayor comprensión del proceso de transformación socioeconómica que atraviesa la ciudad de Santiago durante estos años véase Barreiro, 2003, p. 433-475.

¹³⁰ En 1827 Santiago registra un censo de 28043 habitantes, casi el doble que en 1787. La tendencia de crecimiento se corta en ese momento, y en 1850 la cifra desciende hasta los 22749. Durante el resto del siglo, la situación es de estancamiento, sin apenas crecimiento demográfico: en 1857 hay 23773 habitantes; en 1887, 24000; y en 1910, 24300. Barreiro, 2003, p. 441.

“Entre los años cuarenta y sesenta del siglo XIX podemos advertir cómo se consolidan las siguientes firmas: Luis de la Riva y hermanos, Silverio Moreno e hijos, Patricio de Andrés Moreno, García Pan hermanos, Ibáñez, Rodríguez Abella, Diego de Andrés García, Manuel Pérez Sanz, entre otros. Sus padres habían llegado a Galicia en el siglo XVIII y se iniciaron como mancebos de otros que los habían precedido. No traían capital, pero sí unas virtudes comerciales (honradez, trabajo, capacidad de ahorro, expertos en caligrafía comercial y en balances) y en Galicia encontraron las condiciones adecuadas para su enraizamiento. Por medio de una estricta endogamia, que casi no tenía excepciones, consiguieron fundar sus empresas e inaugurar el comercio americano y europeo. La crisis económica de los años cuarenta les afectó muy duramente, iniciándose una serie de quiebras que menoscabaron sus economías y su prestigio. Sin embargo, la crisis no impidió la permanente sustitución de efectivos burgueses, casi todos de procedencia foránea. La muerte de los García Pan, con la subsiguiente desaparición de la firma en 1849, de Rodríguez Abella y las crisis que afectaron a los negocios de García Tarrío, Piñeiro y Luis de la Riva permiten la instalación de una nueva burguesía formada por Manuel Núñez, Joaquín Sámano, Juan Bartolomé, Andrés Vicente Nieto, José y Ramón Botana, Félix Vilardebó y los industriales José María e Ignacio Eleicegui, Ramón Santaló, Juan Harguindey, Juan y Lorenzo Iribarnegaray, Benigno Aguerre, etc.”¹³¹

Entre estos nombres que impulsan el desarrollo empresarial de Santiago de Compostela se encuentran algunos de los primeros clientes de Fierros. Todos ellos comparten una posición económica desahogada que les permite participar de usos sociales antes reservados a la aristocracia o la hidalguía, como la adquisición de un retrato, con lo que buscan reafirmar su triunfo de clase. Es el caso de Manuel García Pan¹³², retratado en Madrid a comienzos de la etapa de aprendizaje de Fierros, en un ejemplo de cliente que ha de buscar un pintor fuera de Galicia ante la falta de opciones en su propia ciudad, como ocurre también en el caso ya mencionado de Sánchez Seijas y de los Eleicegui: el retrato de Rosa Eleicegui Dainciart está datado en esas mismas fechas; más adelante, otros miembros de esta familia posarían para el artista. Entre la creciente burguesía compostelana que demanda los servicios de Fierros se encuentran también nombres como Patricio de Andrés Moreno, Pío Moreno Rey, Manuel Pérez Sáenz, las familias Harguindey y de la Riva –estos últimos retratados en posteriores estancias del pintor en la ciudad- o Manuel Núñez Espinosa, empresario de banca y construcción luego instalado en Vigo: la esposa de este último, María Berdiales, se retrata en un ampuloso cuadro que retoma la tipología de aparato propia de ejemplos oficiales o aristocráticos adaptándola a las nuevas demandas de la burguesía. El ansia por interiorizar valores emanados de otra clase social de mayor estatus como forma de legitimar su posición resulta identificativa de buena parte de esta

¹³¹ Barreiro, 2003, p. 455.

¹³² Bartolomé, 1863.

naciente burguesía y se refleja con claridad en la imagen que proyectan de sí mismos por medio de retratos cargados de suntuosidad y artificioso refinamiento. Este tipo de imágenes de aspecto anacrónico resultan claramente ejemplificadoras del concepto de cursilería, entendido como “una forma de deseo impotente, frustrado en sus aspiraciones a un orden de cosas más elevado en la vida”¹³³ tan imbricado en la identidad española de la segunda mitad del XIX y comienzos del XX. Más allá de considerarse una cuestión anecdótica o banal, lo cursi define todo un sistema de pensamiento identificativo de un nuevo orden social, y que tanto se puede aplicar a una clase burguesa con ínfulas de nobleza o a una aristocracia venida a menos que quiere mantener las apariencias. Como señala Noël Valis,

“la pervivencia de lo cursi aporta una clave significativa para entender la cultura y la literatura española modernas. A partir de la mitad del siglo XIX en adelante, las clases medias españolas estuvieron nerviosamente obsesionadas con su apariencia, por su representación pública o privada, del símbolo más nuevo (e inestable) del éxito y el poder. Estas mismas clases medias, con intereses y valores ligados a la floreciente identidad nacional, tenían también que bregar con las realidades de una desincronización cultural, social y económica, una sensación de inferioridad dolorosamente sentida (en relación a poderes como Francia e Inglaterra) y una insuficiencia. Como metáfora de la época, lo cursi capta simbólicamente la inadecuación que una sociedad marginalizada en transición experimenta al avanzar desde una economía tradicional a una organización económica industrializada y orientada al consumo”¹³⁴.



DF0023 *María Berdiales*, 1855

Muchos de los retratos que Fierros firma a lo largo de su carrera son buena muestra de esta mentalidad, como se extrae del estudio de su catálogo.

Junto a esta burguesía empresarial, destaca entre la clientela de Fierros en Santiago una clase media de profesionales liberales que representa una parte importante de la sociedad local. “La clase media estaba constituida por un amplio sector ciudadano que por su fortuna personal, relaciones sociales y cultura estaba mucho más alejado del pueblo que de las élites. En la medida en que el prestigio social y la hacienda familiar aumentaban no tenían dificultad alguna en integrarse en el escalón superior. Constituían la clase media la mayor parte de los setenta abogados que aparecen enumerados en el padrón de 1875, los escribanos, algunos curiales y

¹³³ Valis, 2002, p. 52.

¹³⁴ Valis, 2002, p. 52.

procuradores, los comisionados de hacienda, los corredores de comercio, los cuarenta y un médicos dados de alta, los altos mandos militares, los boticarios, los catedráticos de Universidad e Instituto, muchos propietarios, peritos, dueños de imprentas, etc. Estamos ante un sector culto y liberal, el auténtico motor del progreso social, católico pero con comportamientos y opiniones más bien anticlericales, muy politizado y que constituye el mejor mercado ideológico de aquella Compostela de mediados del siglo XIX.”¹³⁵

Entre esta clase media retratada por Fierros hemos de nombrar al abogado Manuel Rúa Figueroa y Fraga (DF0045), hermano de los escritores Ramón y José Rúa Figueroa —este último especialmente, uno de los principales impulsores del movimiento provincialista en Galicia—; Manuel Blanco Navarrete (DF0866), que ocupó el cargo de concejal en el ayuntamiento; Antonio Sánchez Seijas; o el catedrático de fisiología José Varela de Montes, uno de los modernizadores de los estudios de medicina en la Universidad de Santiago. Todos estos casos, igual que los anteriores, coinciden en la evidente voluntad de los comitentes de reafirmar su posición de privilegio con el encargo de un retrato. La amplia demanda, que explica también el inmediato prestigio de Fierros como retratista, se aprecia al considerar el gran número de encargos asumidos durante ese tiempo, como se recoge en el trabajo de catalogación que hemos llevado a cabo. Sólo en los tres años de su primera estancia en Santiago se contabilizan alrededor de 30-33 retratos¹³⁶, a los que habría que sumar la veintena realizada durante una segunda estancia entre 1872-1873 y alguno más en una breve visita en septiembre de 1890. Si además tenemos en cuenta que durante la primera estancia compatibiliza su oficio de retratista con una amplia dedicación al cuadro de costumbres, constatamos no sólo su gran demanda entre las clases acomodadas que solicitaban un retrato, sino también su notable capacidad para asumir un elevado número de encargos.

Claro que, en esa facilidad para el retrato, debemos tener en cuenta las ventajas que le hubo de proporcionar el emplear de manera habitual una misma tipología. El retrato de busto sobre fondo neutro o de paisaje, que muestra la figura ligeramente idealizada, en posición frontal o un tanto ladeada es en ese momento una opción en auge, si bien su origen es muy anterior: sus

¹³⁵ Barreiro, 2003, p. 458-459.

¹³⁶ Durante su estancia en Santiago entre 1855 y 1858 pinta los retratos de José Varela de Montes (DF0020), María de la Asunción Pérez de Deza y Pinal (DF0021), Pedro Antonio Quiroga de la Maza (DF0022), María Berdiales (DF0023), Gregorio López de Leis (DF0027), María Teresa Ulloa de Leis (DF0028), Melitón de Cuenca y San Juan (DF0029), Ramón María Bermúdez de Mandiá y Acevedo (DF0030), María del Carmen Fernández de la Puente y Acevedo (DF0031), Miguel García Cuesta (DF0032), Carmen Moscoso de Altamira (DF0034), Juan Nepomuceno Jaspe Montoto (DF0035), Emilia y Antonio Jaspe Moscoso (DF0036), Manuela Orellana Montoto (DF0039), José Rodil (DF0040), Manuel Rúa Figueroa y Fraga (DF0045), Juana Porto Mondragón y Losada (DF0046), Santiago Eleicegui Dainciart (DF0047), Antonio Sánchez Seijas (DF0048), María Luisa Rodríguez Castro (DF0049 y DF0050), Fernando Varela Acuña (DF0865), Manuel Blanco Navarrete (DF0866), Telmo Maçeira y Pazos (DF0867), José Ávila y Lamas (DF0870), Carlos V (DF0042), Felipe V (DF0043) e Isabel II en dos lienzos (DF0041 y DF0871), además de seis retratos de identidad desconocida. A estos habría quizá que sumar los retratos de Antonia Díaz de Mier y Gutiérrez de Terán (DF0054), Francisca Pazos Rivero de Aguilar y Caamaño (DF0055); y también los de los condes de San Juan (DF0872 y DF0872), los marqueses de Bóveda (DF0868 y DF0868) y la marquesa de Aranda (DF0874), mencionados por Fierros en sus memorias y actualmente en paradero desconocido.



DF0030 *Ramón María Bermúdez de Mandiá y Acevedo*, 1856

referencias más tempranas se encuentran en el Renacimiento italiano, y desde entonces sobrevivió con gran fortuna como la principal fórmula de retrato para representar al efigiado de manera franca y sin artificios¹³⁷. Su recuperación y expansión sin precedentes durante el siglo XIX se explica como consecuencia del proceso de democratización en los usos del retrato por parte de la creciente burguesía, que encuentra en esta tipología un medio económicamente más asequible que el formato de cuerpo entero o de tres cuartos. En paralelo a este auge, el Romanticismo hace de la necesidad virtud ensalzando los valores de introspección, individualidad y cercanía que se asocian al retrato de busto como el más representativo de las inquietudes burguesas. El gusto de la época determina también el empleo casi sistemático de marcos con baño dorado y moldura oval que les da un marcado aire de familia, y que en el caso de Fierros se convertirá

en seña de identidad, casi tanto como la propia utilización de esa tipología.

Pero no sólo entre la burguesía se encuentran ejemplos de retratos de busto. Durante los años de su primera estancia en Santiago, Fierros cuenta entre sus clientes a algunos miembros de la vieja aristocracia e hidalguía compostelanas, que mantienen intacta su posición de prestigio social. Tal es el caso de los retratos de Pedro Antonio Quiroga de la Maza y su esposa Asunción Pérez de Deza y Pinal (DF0022 y DF0021); la pareja de retratos del Museo da Cidade “Quiñones de León” de Vigo (DF0024 y DF0025); o los de Ramón María Bermúdez de Mandiá y Acevedo y su esposa María del Carmen Fernández de la Puente y Acevedo (DF0030 y DF0031). Sirvan estos dos últimos como ejemplo de obras que, aun empleando una tipología modesta, despliegan elementos alusivos a la condición elevada de los efigiados. En ambos casos el elemento que remarca ese estatus es la vestimenta¹³⁸,

¹³⁷ Reyero, 1994, p. 17; Barón, 2008, p. 24-25.

En su monografía sobre el retrato, Francastel (1978, p. 97) también alude a esta cuestión: “En efecto, estos intercambios dieron como resultado un nuevo tipo de retrato de tendencia internacional y destinado a adquirir durante la segunda mitad del siglo XV el aspecto de una serie. Presentado sobre un fondo neutro se toma de tres cuartos o de perfil, nunca de frente; aparece cortado un poco por debajo de los hombros y se otorga mucha importancia al peinado. La cara es realista, sin excesiva abundancia de detalles, pero presenta, en cambio, variados relieves sobre los cuales juega una hábil iluminación.”.

¹³⁸ “La moda empieza precisamente donde cesa dicha utilización “funcional” del cuerpo y donde se perfila el uso del vestido (y en general de los adornos y de la ropa) como medio para alcanzar lo que ya no es una condición consagrada por la costumbre, sino una condición anómala, privilegiada, excepcional [...]. La moda se hace presente cuando la modificación corporal es llevada a cabo por una razón que podemos definir “estética” y de *status symbol*, por una motivación psicológica y social.” Dorflès, 2002, p. 33-34.



DF0031 *María del Carmen Fernández de la Puente y Acevedo*, 1856

entendida en su dimensión semántica, como sistema de signos que lleva asociados unos códigos muy concretos¹³⁹: en el caso del caballero, el uniforme de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla ensalza su linaje hidalgo; algo semejante ocurre en el caso de la dama, donde el rico vestido de raso y seda, con volantes, encajes y amplio escote que deja los hombros al descubierto la muestra como una mujer conocedora de la moda propia de esos años¹⁴⁰ y que viste en consecuencia para realzar su dignidad. La intención de los efigiados por reafirmar su posición social a través del retrato¹⁴¹ se aprecia con claridad en este uso simbólico del vestido como elemento que aporta información muy precisa sobre su propia condición. El vocabulario de la indumentaria incluye también las joyas -collar y pendientes dorados- y el peinado¹⁴², con raya al medio y bandós ahuecados sobre las orejas, adornado con un vistoso tocado de flores y plumas. El estatus que realza la vestimenta se refuerza en el caso femenino con la representación de un ideal de belleza que busca subrayar esa misma dignidad. El prototipo romántico¹⁴³, que busca un modelo de mujer de rasgos delicados, tez clara, mejillas sonrosadas, ojos grandes y expresivos, cuello esbelto, etc., encuentra su mejor aliado en el lenguaje purista de Madrazo, que resalta estas cualidades con un tratamiento indudablemente idealizado, aunque sin faltar a la verdad¹⁴⁴.

Pero quizá los ejemplos donde mejor se aprecie el empaque y la idea de triunfo y distinción de clase son los que Fierros realiza para la familia Jaspe Moscoso en 1857. El formato de busto da paso aquí a lienzos de grandes dimensiones acordes con la dignidad que los comitentes buscan. En el caso de la dama, Carmen Moscoso de Altamira (DF0034), su pertenencia a una familia de alto linaje se refleja en la elección de una tipología de aparato que la representa sedente en un ampuloso sillón y en un interior palaciego de notable riqueza. La vestimenta, sobria pero elegante, a la moda del momento, refuerza esa condición. La plena asimilación del purismo romántico de Madrazo se aprecia no sólo en la correcta resolución técnica de la obra, con un dibujo preciso y una cuidada distribución del color, buscando además la representación verista de las calidades táctiles de los objetos –eso sí, bajo un proceso de simplificación sobre el estilo del maestro con el que Fierros intenta disimular sus limitaciones, y del que hará su sello particular-; también se pone de manifiesto en la utilización de una tipología de retrato

¹³⁹ Véase Lurie, 1994, especialmente p. 19-54. Véase también Squicciarino, 1990.

¹⁴⁰ Pena, 2008, p. 139-140.

¹⁴¹ Monterroso, 1998, p. 28-30.

¹⁴² Lurie, 1994, p. 22.

¹⁴³ “Tres cosas blancas: el cutis, los dientes y las manos. / Tres cosas negras: los ojos, las cejas y las pestañas. / Tres cosas coloradas: los labios, los carrillos y las uñas. / Tres cosas largas: el cuerpo, los cabellos y las manos. / Tres cosas cortas: los dientes, las orejas y los pies. / Tres cosas anchas: el pecho, la frente y el entrecejo. / Tres cosas estrechas: la boca, la cintura y la entrada del pie. / Tres cosas gruesas: el brazo, el muslo y la pantorrilla. / Tres cosas delgadas: los dedos, los cabellos y los labios. / Tres cosas pequeñas: los pechos, la nariz y la cabeza.” *Almanaque para la juventud elegante y de buen tono para el año bisieto de 1864. Recreativo, agradable, útil y curioso. Dedicado a todas las bellas hijas del país.* Lugo, Imp. de Soto Freire, 1863, p. 114, cit. desde Rodríguez Galdo, 1999, p. 424.

¹⁴⁴ Ver nota # Falomir, 2008, p. 117.

que Madrazo había popularizado entre la alta sociedad madrileña, con la virtud de conjugar la dignidad del retrato aristocrático de aparato con la cercanía y vitalidad propios del retrato burgués¹⁴⁵.

El retrato de su esposo Juan Nepomuceno Jaspe Montoto (DF0035) hace lo propio con otra variante de aparato que muestra al modelo de pie junto a una mesa y un cortinaje recogido. Elementos habituales del retrato oficial, su uso se conjuga con el aspecto de dandi del efigiado¹⁴⁶, que viste capa española y traje con corbata de lazo prendida con alfiler¹⁴⁷, mientras se apoya con actitud relajada en el sombrero que descansa sobre la mesa al tiempo que sostiene un cigarro puro entre dos dedos. El aire de cierta petulancia, remarcado por la leve sonrisa y la mirada entornada que dirige al espectador, conforman la imagen arquetípica del *elegante*, que se asocia a la idea de un hombre moderno y de mundo, plenamente identificables con el ideario del Romanticismo. Una imagen de connotaciones semejantes es la que Fierros ensaya ese mismo año en otro retrato de busto de un personaje no identificado, y que ha llegado hasta nosotros como Retrato de caballero romántico (DF0033). En ambos casos, el fondo de paisaje resulta el complemento perfecto para reforzar el carácter bohemio del retrato.

Incluso en su diferente tipología, los retratos de Carmen Moscoso y Juan Jaspe se plantean de manera conjunta, igual que ocurre en los casos anteriores, para un interior doméstico. Pero en esta ocasión se suma al matrimonio un tercer retrato: el de sus hijos Emilia y Antonio (DF0036). De este modo, los tres cuadros funcionan como un todo unitario, aun cuando cada uno de ellos mantenga su carácter individual, de modo que ofrecen una lectura global en la que se condensa la gran importancia que el pensamiento de la época otorga a la familia como núcleo fundamental de la sociedad¹⁴⁸: proyectados para un ambiente doméstico, el conjunto funciona como

¹⁴⁵ Reyero – Freixa, 2005, p. 93-94.

¹⁴⁶ El dandismo no sólo lleva asociado un delicado esmero por el aspecto exterior del hombre y por un gusto hacia la moda que hasta entonces suponía un rechazo generalizado, sino también un arquetipo de conducta asociado al ciudadano “de buen tono”, que ha de seguir unas rígidas pautas. Manuales como *El hombre fino al gusto del día*, publicado en 1829 por Mariano de Rementería y Fica, dan amplias recomendaciones de etiqueta masculina y comportamiento social, contribuyendo a la difusión de estas ideas. Sobre esta cuestión véase Cruz, 2014, p. 54 y ss.

¹⁴⁷ “Si el vestido femenino romántico cambia por moda, es decir, por intención de cambio, el vestido masculino lo hace por inercia. Despojado de la legitimidad de interesarse por el traje, el hombre acomoda su aspecto a ideas fijas de pulcritud y austeridad. Vaciado de fantasía, el trabajo del sastre se acerca al del ingeniero: su labor consiste en adaptar las formas a cuerpos diferentes.” Pena, 2008, p. 173.

¹⁴⁸ “Tal vez ha sido Hegel el filósofo que más lejos ha llevado la articulación de lo público y lo privado. En los *Principios de la filosofía del derecho* (1821), analiza las relaciones entre las tres instancias fundamentales: el individuo, la sociedad civil y el Estado. El individuo es el fundamento del derecho, que no puede ser sino personal. El cuerpo define el yo al que es necesaria la propiedad individual para objetivarse; el suicidio es la marca última de la soberanía del yo, así como la falta lo es de su responsabilidad. Pero el individuo se halla subordinado a la familia, que, junto con las corporaciones, es uno de los “círculos” esenciales de la sociedad civil. Sin ella, el Estado se las tendría que haber él solo con las correspondientes “colectividades inorgánicas”, con las muchedumbres, propias del despotismo.

La familia es la garantía de la moralidad natural. Se basa en el matrimonio monógamo, establecido por mutuo consentimiento [...]. La familia es una construcción razonable y voluntaria, enlazada por fuertes vínculos espirituales, por ejemplo la memoria, y materiales. El patrimonio es a la vez una necesidad económica y una afirmación simbólica. La familia, “objeto de piedad para sus miembros”, es un ser moral: “Una sola persona cuyos miembros son accidentes.” Su jefe es el padre, y sus herederos sólo se liberan cuando la muerte del padre la descompone.



DF0034 *Carmen Moscoso de Altamira*, 1857



DF0036 *Emilia y Antonio Jaspe Moscoso*, 1857



DF0035 *Juan Nepomuceno Jaspe Montoto*, 1857

representación de la estructura familiar en la intimidad del hogar. Más allá del componente dinástico, la familia se presenta desde un punto de vista que se aproxima a la visión más sincera que promueve la clase burguesa.

Por otro lado, el auge que el retrato infantil experimenta durante el XIX, además de contextualizarse como parte del desarrollo del género en ese momento, es consecuencia de una nueva percepción de la niñez como etapa de la vida con entidad propia y no sólo como proyecto de adultez¹⁴⁹. La idea, que parte de las teorías de Jean-Jacques Rousseau, se desarrolla desde finales del XVIII y adquiere una especial difusión con el Romanticismo, que ensalza las cualidades de pureza e inocencia asociadas a la infancia¹⁵⁰. Fierros, que desenvuelve una considerable

La familia es el todo superior a las partes, que han de someterse a ella; en la sociedad del siglo XIX, es un grupo “holista”, de acuerdo con la definición de Louis Dumont.” Michelle Perrot, en *Ariès – Duby*, 1991 a, p. 100.

¹⁴⁹ Barón, 2008, p. 30.

¹⁵⁰ “El mensaje que Rousseau transmite es el amor y respeto que se debe tener al niño: “*Aimez l’enfance; favorisez ses jeux, ses plaisirs, son animable instinct.*” No menos importante es el principio de que “el hombre y el niño son distintos”. El niño ni es un pequeño animal ni un hombrecito. Sólo es un niño, nada menos que todo un niño, que nace débil y dependiente en todo de los demás, pero con “modos de ver, de pensar, de sentir, que le son propios”. En consecuencia, debe ser respetado y reconocido como ser con entidad propia. Cada niño, como el adulto, es diferente y posee diferentes capacidades y ritmos de aprendizaje. Necesita crecer y aprender todo, puesto que nacemos con la capacidad innata de aprender, pero con la mente en blanco, ignorantes y sin saber nada. “La naturaleza quiere que los niños sean niños antes de ser hombres. Si nosotros queremos pervertir este orden produciremos frutos precoces que no tendrán ni madurez ni sabor y pronto se marchitarán”. [...] Consecuentemente, Rousseau acierta en la importancia que el día a día de la infancia tiene en la vida del hombre futuro. El niño necesita ser niño antes de llegar a adulto. La misión de los padres y de los adultos es dejar madurar la infancia en los niños”, sin prisas, sin quemar etapas, sin malograr el fruto antes de que esté en sazón.” Delgado, 1998, p. 143-144.

El impacto de las teorías de Rousseau en el cambio de visión sobre la infancia y la educación durante el siglo XIX es evidente: “A principios del siglo, una familia inglesa notable, los Taylor de Ongar, establecieron un nuevo estilo de familia y escribieron sobre ello teniendo una considerable influencia. El hogar, decían, es el gran vivero de las virtudes. No aisléis a los niños en dependencias apartadas, sino dejad que padres e hijos formen un gran círculo compacto en los salones de la casa y en la cocina. [...] educando ellos mismos a los niños, dejándoles que participaran en las decisiones familiares y fomentando el trabajo manual [...], esperaban que los jóvenes así educados fueran buenas personas. Uno de sus principios concretos era la reciprocidad de las relaciones familiares: “El niño

dedicación al retrato infantil durante toda su carrera, demuestra ya en esta obra su habilidad para la captación de la ternura y la gracia infantil. Emilia y Antonio Jaspe se muestran juntos en un retrato doble, tipología frecuente en estos casos, ante una ambientación que sugiere, tras una balaustrada y un cortinaje descorrido, un fondo de paisaje o de parque. Habitual en retratos infantiles de la época, la presencia del paisaje supone, más que un complemento decorativo, la alusión a una vinculación próxima entre naturaleza y niñez, entendida ésta como edad no corrompida por su contacto con el mundo o por las responsabilidades de la madurez¹⁵¹. Por otra parte, la vestimenta es de nuevo un elemento que habla de la condición acomodada de los efigiados. Su adecuación a las modas del momento resulta reseñable en el caso de Antonio, que luce traje escocés, difundido como atuendo infantil desde la Inglaterra victoriana en los 1840¹⁵², y que en España no resulta extraño encontrar en revistas de moda de la década siguiente como sugerencia para dar variedad a las restricciones de los niños en el vestir¹⁵³.

El mismo año que realiza los retratos de la familia Jaspe Moscoso, Fierros recibe varios encargos de la Universidad de Santiago. Junto a los cometidos de índole privada que constituyen el grueso de su trabajo, la inclusión entre su clientela de esta institución supone un respaldo público a su labor y a su consideración social en la ciudad. Siguiendo la idea de galerías de personajes ilustres que muchos organismos semejantes promueven durante esos años, la Universidad le encarga los retratos de Isabel II (DF0041), Felipe V (DF0043) y Carlos V (DF0042), los tres en formato de busto pero con dimensiones mayores a las habituales. También habría de realizar el retrato del general Rodil (DF0040), militar de especial relevancia en los primeros años de la etapa liberal que llegó a asumir responsabilidades de gobierno durante las regencias de María Cristina y de Espartero, y al que la Universidad quería honrar como miembro destacado del Batallón Literario. La elección de una tipología de aparato confirma la tendencia aristocrática que asume el retrato militar en el XIX, ejemplificada en muchas obras de Federico de Madrazo que encuentran su máximo exponente en el del general Evaristo San Miguel¹⁵⁴. Ya no se representa al militar a caballo o en el campo de batalla con un sentido épico, sino en un interior palaciego, con elementos de despacho que lo identifican como estadista, pero también como hombre instruido, una retórica que adquiere más significación en este caso al tratarse de un encargo para la Universidad.

Algunos de los retratos que Fierros realiza durante estos años los presenta a la Exposición Agrícola e Industrial y Artística de Galicia que organiza en Santiago la Sociedad Económica de

comienza a dar cuando no tiene otra cosa que donar más que el afecto”.” Robertson, 1982, p. 463.

¹⁵¹ Barón, 2008, p. 30-31.

¹⁵² Como señala Barón (2008, p. 31), Federico de Madrazo fue también permeable a esta moda. Así retrata en 1856 al niño Ángel García-Loygorri en traje escocés. Óleo sobre lienzo, 74 x 53 cm. Madrid, colección particular. Vid. Díez, 1994 c, p. 274-275.

¹⁵³ Pena, 2008, p. 189, 192-193.

¹⁵⁴ Federico de Madrazo: *El general Evaristo Fernández San Miguel, I duque de San Miguel*, 1854-1856. Óleo sobre lienzo, 210 x 135 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04454).

Amigos del País. Inaugurada en julio de 1858 en el desamortizado monasterio de San Martín Pinario¹⁵⁵, se contextualiza en una época de auge de las exposiciones de carácter misceláneo, que se desarrollan en toda Europa concebidas como mecanismo de exhibición de diferentes avances sociales. Su objetivo ha de entenderse dentro de una clara voluntad divulgadora y dinamizadora, que presenta una serie de innovaciones en diferentes campos bajo el prisma común de la idea de progreso como motor de la sociedad, tal y como se pone de manifiesto en la introducción al catálogo de la muestra:

“[Galicia] Un pueblo ordinariamente desconocido de sus contemporáneos [...] no es ajeno al movimiento civilizador y progresivo de la Europa moderna, dando así una prueba palpable de sus recursos, de su vitalidad, de su saber y cultura, y elevando al mismo tiempo una muda y elocuente protesta contra los que injustamente le deprimen. Que Galicia no es lo que por fuera generalmente se dice por gentes superficiales, sino que es digna por todos los conceptos de la consideración de todos los hombres sensatos y pensadores [...]”¹⁵⁶

Junto con Fierros, en la sección de bellas artes concurren pintores como José Cancela del Río, Tomás Vidal¹⁵⁷, Pedro González Cid¹⁵⁸, Valerio Royales o Víctor Hernández Amores¹⁵⁹, además de otros pertenecientes a una generación inmediatamente posterior, con un jovencísimo Serafín Avendaño (1838-1916) y otros artistas formados en Madrid en el círculo de Federico de Madrazo y la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como Federico Guisasola (1830-1882)¹⁶⁰, José Garabal Louzao (1835-1907)¹⁶¹ o José María Salgado Rodríguez (1836)¹⁶². El género predominante entre ellos es el cuadro religioso, fundamentalmente con copias de imágenes de santos, lo cual permite comprobar no sólo el carácter servil de estos pintores sino también el escaso cambio en cuanto a los temas más apreciados o demandados. Destaca también una notable dedicación al retrato: uno de Víctor Hernández premiado con medalla de plata¹⁶³, tres de Cancela, dos de Vidal, cinco de Garabal y nueve



Claustro del Monasterio de San Martín Pinario durante la Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Galicia. Fotografía de Andrés Cisneros, 1858. Reproducida desde Cabo - Costa, 1996, p. 78

¹⁵⁵ Fernández Casanova, 1982.

¹⁵⁶ Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. III.

¹⁵⁷ Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 696.

¹⁵⁸ Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 299.

¹⁵⁹ Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 330.

¹⁶⁰ Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 318-320.

¹⁶¹ López Vázquez, 1993, p. 167.

¹⁶² Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 614; López Vázquez, 1993, p. 167.

¹⁶³ Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 116.

de González Cid¹⁶⁴. Fierros presenta dieciocho “retratos de diferentes tamaños”¹⁶⁵ además de tres cuadros de género que comentamos al estudiar su obra costumbrista. A pesar de la mención general del catálogo, que no da título a ningún lienzo, sabemos que entre ellos se incluían los retratos de José Varela de Montes, Carmen Moscoso de Altamira, Juan Nepomuceno Jaspe Montoto y el de Emilia y Antonio Jaspe Moscoso, además del Retrato de caballero romántico. Así hemos podido cotejarlo por una fotografía de Andrés Cisneros¹⁶⁶ que muestra una panorámica de la panda oeste del claustro de San Martín Pinario con varios cuadros de Fierros en primer término, entre los que se identifican los citados, además de *La muñeira* (DF0992), *De ruada* (DF1000) y *Una familia gallega* (DF0999). La participación del pintor en la muestra destaca no sólo en cuanto a número de obras, sino sobre todo por el reconocimiento que alcanza. El catálogo lo menciona como uno de los artistas premiados con mayor galardón “por el Excmo. Ayuntamiento y Sociedad económica de Santiago, a propuesta del Jurado de calificación, en virtud del mérito de los objetos que se expresan”¹⁶⁷. El fallo incluía el nombramiento como socio de mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País.

Para entender el éxito de Fierros durante esos tres años en Santiago hemos de tener en cuenta también el contexto artístico que la ciudad vivía en el momento de su llegada. Como ha señalado López Vázquez, la primera mitad del siglo XIX es uno de los períodos más nefastos para el arte gallego, una etapa de estancamiento donde la escasa actividad artística se ve abocada a repetir fórmulas agotadas dentro de un sistema eminentemente gremial¹⁶⁸. Reflejo de una sociedad aletargada que, como hemos expuesto, no tomará el rumbo de su propia condición hasta bien avanzado el siglo, la falta de impulso artístico se aprecia de manera significativa en la ausencia de un sistema de formación sólido. La enseñanza de bellas artes en Compostela durante ese tiempo apenas logra sostenerse en la Escuela de Dibujo creada a finales del XVIII al amparo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País¹⁶⁹, pero con una trayectoria tan intermitente

¹⁶⁴ Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 111-112.

¹⁶⁵ Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 111.

¹⁶⁶ Pionero de la fotografía en Galicia, el gabinete de Andrés Cisneros es el primero abierto por un gallego en Santiago y en Galicia. Dedicado a la profesión de retratista, hubo de combinar la técnica fotográfica con la pictórica, como era habitual entre los primeros fotógrafos, en muchos casos con formación artística. Cisneros participó también en la exposición de 1858 obteniendo mención especial por sus fotografías (Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 115). Estas son además las únicas fotografías del autor conservadas en la actualidad, originalmente recogidas en un álbum dedicado a Isabel II con motivo de su visita a Santiago durante la Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Galicia (Cabo – Acuña, 1997, p. 330-332). Entre ellas se encuentra esta vista del claustro de San Martín Pinario tomada durante la Exposición. Cfr. Cabo – Costa 1991, p. 79; Cabo – Costa, 1996; Castela, 2018, p. 74-83.

¹⁶⁷ Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 115.

¹⁶⁸ López Vázquez, 1981, p. 25 y ss.

¹⁶⁹ “[La escuela de dibujo] debió de inaugurarse el 2 de febrero de 1795, según actas levantadas en la misma el primero de Noviembre de dicho año y el 20 de junio de 1806, suscritas por el alcalde más antiguo, un regidor, el canónigo D. Pedro Antonio Sánchez, el cura párroco de Santa María de Salomé y el conde de Jimonde”. Pérez Costanti, “Una escuela de dibujo”, *Notas viejas galicianas*, Vigo, 1926, p. 122, cit. desde Fernández Castiñeiras, 1991, p. 228.

Sobre la escuela de dibujo escribe Murguía: “[...] recibida con entusiasmo por los artistas de aquel tiempo, que

que supuso una constante traba a su funcionamiento¹⁷⁰. Junto a alguna academia particular de poca relevancia¹⁷¹, la actividad artística sobrevive con algunos pintores de escaso mérito. A esta situación se referiría, años más tarde, Manuel Murguía:

“Efecto de la ignorancia total –dos, tres, veinte excepciones nada significan- que reina en Galicia acerca de las tres ramas de las bellas artes, hemos carecido de obras buenas y de buenos artistas. Esta verdad se prueba evidentemente notando que, en lo que va de este siglo, apenas salieron de Galicia más de seis artistas; apenas se levantó en nuestras cuatro provincias un solo monumento que pruebe a los siglos venideros, que en nuestros días la llama creadora del arte iluminó el alma de unos cuantos escogidos.

¿Cuál es la causa de esta decadencia? A últimos del siglo pasado aún teníamos un “arte indígena”; Ferreiro, ese pobre artista de tanto genio como desgracia, no visitó jamás ni las ruinas de Roma, ni las estériles academias de Madrid; pero hoy que es lo que pasa? No lo diré por honor de nuestro país. La falta de buenos artistas es conocida de todos, y el criterio artístico de la mayoría ilustrada es una ilusión; y gracias cuando no contribuye con su ignorancia a perpetuar errores que es necesario desvanecer, si queremos tener artistas y arte.

Algo son las academias de dibujo, porque son un esfuerzo, pero no bastan. Faltan museos donde se eduque el gusto, donde se aprenda a ver, y mientras tanto no se haga público, es soñar creer que vamos a tener artistas...”¹⁷²

En este contexto adverso, el artista de mayor renombre en Santiago durante el segundo cuarto del siglo es Juan José Cancela del Río (1803-1886), pintor de limitada valía que había sido discípulo de Vicente López en Madrid¹⁷³, y que a su regreso a Compostela asume el cargo de profesor de la escuela de dibujo¹⁷⁴. Tanto en su labor docente como en la pictórica, Cancela da

creyeron ver en sus modestos comienzos, la base y fundamento de algo formal y útil al desarrollo de las Bellas Artes en Santiago, sino también del gusto entre a los que a la sazón buscaban y pagaban esta clase de obras. Con tal motivo brindáronse a ser profesores de la naciente escuela, y una vez aceptados sus ofrecimientos dieron principio a sus tareas, a lo que parece con más entusiasmo que fortuna. [...] Como puede suponerse, visto el número y calidad de los profesores, lo que la Sociedad Económica trató de plantear fue una verdadera escuela de Bellas Artes. Los resultados, sin embargo, fueron tristísimos. Si no nos lo diera a entender el silencio u oscuridad que envuelven a los primeros pasos de la escuela fundada, bastaría lo que con toda claridad nos dice Cornide en aquella curiosa Memoria, en la cual contestaba, a últimos del siglo pasado, a los que desde Santiago le preguntaban qué clase de estudios podrían establecerse en aquella ciudad, bajo la dirección “de la casi extinguida Sociedad de Amigos del País”. Por él sabemos que la Academia tenía “un copioso gabinete de modelos y dibujos” y que las enseñanzas se daba de gratis “por varios profesores de mediano mérito en el pueblo, que has dio, añade la *causa de ruina*, pues cansados de trabajar sin premio la abandonaron.” Manuel Murguía, “La Escuela de dibujo de la Sociedad Económica de Santiago”, *El arte en Santiago en el siglo XVIII y artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884, p. 237, cit. desde López Vázquez, 2006, p. 117.

¹⁷⁰ Sobre la escuela de dibujo véase López Vázquez, 2006; Fernández Castiñeiras – Folgar de la Calle 2013.

¹⁷¹ Fernández Castiñeiras, 1999, p. 299; López Vázquez, 2006, p. 122.

¹⁷² El texto de Murguía fue publicado en *La Joven Galicia*, Santiago, 29-IV-1860, p. 139 y ss.; cit. desde Pereira, 2004, p. 16.

¹⁷³ Sobre Cancela del Río véase Fernández Castiñeiras, 1999 c, p. 296-307; Fernández Castiñeiras, 1991, p. 267-286; López Vázquez, 1981, p. 25-27.

¹⁷⁴ Cancela regresa a Santiago para ocupar la plaza de profesor de dibujo en 1834, cargo que desempeña hasta su

continuidad a un sistema artístico fundamentado en la defensa del bello ideal y en la copia de modelos clásicos que en aquel momento era ya sintomático de un pensamiento obsoleto. Así lo manifiesta en el discurso pronunciado con motivo de la entrega de premios de la escuela en 1839, donde también denuncia la misma precariedad artística a la que nos referíamos:

“Es preciso confesar que en esta ciudad y aun en toda Galicia han estado muy atrasadas ciertas artes y oficios por falta de escuelas de dibujo; y si algunas obras medianas se han visto y ven de pintura y escultura, solo a la natural disposición de los hijos de este suelo se le debe; por lo que si estos mismos se hubiesen cimentado bien en el dibujo, viendo y copiando buenos modelos, las obras medianas serían sobresalientes [...].

La pintura, arte encantadora, que en el principio de su invención no tuvo otro fin que el de agrandar a la vista, pero el estudio y la reflexión la hicieron admirable al hombre. Después de haber remedado toscamente la naturaleza en la diversidad de objetos y de escenas, los



Juan José Cancela del Río: *Ramón María Bermúdez de Mandiá y Acevedo*, 1846

artistas empezaron a hacer interesantes sus representaciones ayudados del estudio de las proporciones de la anatomía [...]; de modo que la pintura llegó al sublime estado de su perfección, y a ser más bellas que la misma naturaleza. Desde entonces, esto es desde el tiempo de los griegos que fueron los que más descollaron en ella, quedó este encantador y admirable arte en posesión de agitar pasiones, de fomentar el amor a la virtud, y el odio al vicio, tal vez con más vigor que la persuasiva elocuencia.”¹⁷⁵

Estas palabras son suficientemente esclarecedoras acerca del pensamiento clasicista de Cancela, aprendido de su maestro. Sobre esta premisa, los cambios en el gusto artístico le llevan a introducir con timidez un protorromanticismo que se manifiesta a través de un naturalismo tan preocupado por los detalles como carente de profundidad psicológica, y en una tendencia al eclecticismo temático propio del arte decimonónico en el que sobresale su dedicación al retrato en miniatura como respuesta a los nuevos gustos burgueses¹⁷⁶. Con todo, Cancela seguirá defendiendo un ideal clasicista durante toda su carrera, incluso cuando ese planteamiento esté del todo superado.

cese en 1845. Después de esa fecha continúa ejerciendo la docencia en su academia particular, trabajo que desde 1848 compagina con la cátedra de Dibujo que había creado la Universidad. En 1859 la reforma de la escuela de dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País restituye a Cancela como director de la misma. López, Vázquez, 2006, p. 122-123.

¹⁷⁵ Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Santiago, mazo 6, legajo 4, número 17, f. 1 v y 2. 29 de septiembre de 1839. Cit. desde Fernández Castiñeiras, 1991, p. 275-276.

¹⁷⁶ Fernández Castiñeiras, 1999 c.

En esas circunstancias, Fierros encuentra un contexto favorable para triunfar en su labor de retratista: abundante clientela y escasa competencia de otros pintores. Frente al neoclasicismo anacrónico encarnado por Cancela, la llegada de Fierros a Santiago y su fructífera dedicación al retrato suponen la introducción en Galicia de una nueva corriente del gusto, la del purismo romántico que Madrazo impulsaba desde su todopoderosa situación en Madrid y que las clases acomodadas identificaban como imagen de prestigio. Por lo tanto, es lógico comprender el éxito de Fierros, habida cuenta de que su estancia hubo de entenderse por parte del sector social más adinerado como la oportunidad de hacerse con un retrato que siguiese el lenguaje artístico de moda y con una calidad técnica bastante solvente. No obstante, esta circunstancia no ha de entenderse como desencadenante de un cambio milagroso en la situación del arte en Galicia –y en Santiago en particular– que en realidad no sucedió. Tras la marcha de Fierros en 1858, el panorama artístico vuelve a ser el que era, con la misma actividad que antes de su llegada¹⁷⁷. No olvidemos que su presencia en la ciudad era circunstancial, sin intención de permanecer ni de crear escuela, y ha de entenderse así, como la estadía de un artista foráneo cuya intensa actividad no supuso un efecto inmediato en su contexto artístico, aunque desde una perspectiva más global implique un importante punto de inflexión. De un modo indirecto, su dedicación al retrato y sobre todo al cuadro de costumbres supondrán un revulsivo y un referente en el que artistas de generaciones posteriores se mirarán para afianzar, de manera más consciente, una escuela gallega de pintura. En este sentido, la huella de la estancia de Fierros queda expresada de manera muy elocuente en las palabras que el pintor Vicente Valderrama Mariño, condiscípulo suyo bajo el magisterio de Madrazo, le dirige tres años después de que dejase la ciudad: “Desde que tú te marchaste se acabó aquí la pintura, y los ignorantes como Vidal y González emigraron por no resistir tu maestría muriendo de hambre por falta de parroquianos.”¹⁷⁸ Aun con la tímida consolidación de la escuela de dibujo a partir de ese momento, Santiago deberá esperar hasta 1886 para que otro pintor foráneo, José María Fenollera, traiga otra aportación renovadora a su actividad artística, convirtiéndose en el retratista de la sociedad compostelana finisecular¹⁷⁹.

¹⁷⁷ López Vázquez, 2006, p. 123-124.

¹⁷⁸ Carta de Vicente Valderrama Mariño a Dionisio Fierros, Santiago de Compostela, 26-5-1861. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Se refiere el autor a los pintores Tomás Vidal y Pedro González Cid (ver nota 164). Ambos nombres se localizan en el catálogo de la Exposición agrícola, industrial y artística de Galicia de 1858. El primero presenta cuatro copias de imágenes de santos, dos copias de paisajes y dos retratos originales. El segundo concurre con nueve obras religiosas, un cuadro de género y nueve retratos. Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 111-112.

¹⁷⁹ López Vázquez – Monterroso, 2004, p. 61.

El regreso a Madrid: entre la herencia de Madrazo y el camino al realismo: 1858-1878

La primera estancia de Fierros en Santiago supone su consolidación como artista independiente y su triunfo como retratista para las clases acomodadas. Con su amplia dedicación al retrato durante esos tres años, empieza a desarrollar un estilo propio -tal y como se exigía a cualquier artista del momento-, en este caso partiendo del de Madrazo y aplicando su propia asimilación del purismo romántico, con mayor rotundidad de las sombras en el modelado y un efecto más abocetado de la pincelada que potencia un estilo más pictórico.

En octubre de 1858, tras el éxito de sus tres años de estancia en Santiago, Fierros regresa a Madrid. Uno de los primeros trabajos realizados a su llegada ha de ser el retrato de José María Bernaldo de Quirós y González Cienfuegos, marqués de Camposagrado (DF0053), obra que ilustra las fuertes deudas que sigue manteniendo con el estilo de su maestro. La elección de un formato de tres cuartos que presenta la figura erguida en actitud gallarda ante un fondo de paisaje continúa la tradición de retrato elegante tan recurrente en Madrazo para su clientela aristocrática. Así, la imagen del modelo remite de nuevo al arquetipo de dandi preocupado por su apariencia y por transmitir su condición acomodada a través de un atuendo de gran riqueza a la moda del momento: gabán, chaleco de terciopelo, chistera y guantes son prendas que se alejan del patrón común de vestimenta masculina para clientela burguesa o de clase media, y que expresan el pudiente estatus social del retratado, miembro de una destacada familia de la nobleza asturiana radicada en Madrid, que llegó a desempeñar cargos políticos y diplomáticos. Por otra parte, la pervivencia del lenguaje purista derivado de Madrazo se hace patente en el uso de los mismos recursos formales que veíamos hasta ahora, con un dibujo cuidado que define la base de la composición, y un modelado que construye los volúmenes con marcados contrastes de claroscuro que en el caso de Fierros potencian aún más la contundencia de las sombras¹⁸⁰. Al mismo tiempo, la esquematización de la pincelada, que tiende a un efecto más pictórico que el habitual en Madrazo, mantiene ese hacer propio de Fierros que caracteriza su estilo desde el final de su etapa de formación. Así, el retrato de Bernaldo de Quirós, e incluso otros posteriores como el del señor Emparanza, fechado en 1861 (DF0060), manifiestan una evidente continuidad estilística sobre otros retratos realizados durante la etapa inmediatamente anterior. A tenor de esta continuidad, podría establecerse una división por etapas diferente a la tradicionalmente propuesta para la obra de Fierros, al considerar, al menos en cuanto al retrato, un sentido unitario desde el punto de vista estilístico hasta comienzos de la década de 1860. El punto de inflexión que pondría fin a esa etapa y daría comienzo a un progresivo interés por incrementar el naturalismo en su obra podría venir determinado por el viaje a París que el pintor realiza en la primavera de 1861: aun desconociendo la finalidad del viaje, es de suponer su contacto directo

¹⁸⁰ López Vázquez, 2000, p. 24.

con la vanguardia artística francesa en un momento en que triunfaban los postulados realistas¹⁸¹. Con todo, hemos optado por mantener la clasificación tradicional, entendiendo que el traslado de Fierros a Santiago, con su dedicación al cuadro costumbrista y el arranque de su carrera como artista independiente supone un hito –si no en lo estilístico, sí en lo temático y en lo que supone para su consolidación como pintor oficio- de suficiente importancia como para respaldar esa datación.

En cualquier caso, la dedicación de Fierros al retrato en los primeros años después de su regreso a Madrid es muy escasa. Durante ese tiempo su interés se centra de manera casi exclusiva en el cuadro de costumbres, al que se consagra con afán tras el rotundo éxito de sus cuadros de tema gallego en la Nacional de 1860. A esta exposición presenta también un retrato que el catálogo refiere por las iniciales del modelo: Retrato del Sr. D. G. de A.¹⁸², recurso habitual en la época para mantener el anonimato del efigiado, entendiéndolo desde la especial valoración de la privacidad que desarrolla el pensamiento burgués¹⁸³.

Aparte de estos retratos particulares, a su regreso a Madrid Fierros subsiste realizando algunos encargos de carácter oficial, recibidos gracias a su vinculación con el círculo de Madrazo. No en vano, para muchos pintores sigue siendo una salida habitual la dedicación, más o menos esporádica, al retrato de corte, que continúa concentrando una amplia demanda. El propio Fierros describiría en sus memorias el encargo de “dieciséis retratos, dos grandes y quince de busto”¹⁸⁴ de Alfonso XII para la Dirección de Carabineros, y otros tantos de busto que no llegaría a realizar, además de los solicitados para otras instituciones.

En 1859 realiza dos retratos de Isabel II: uno para el Hospital de la Caridad de Sevilla (DF0057) y otro para el Ayuntamiento de Borja, Zaragoza (DF0056). De este último se conserva la documentación que permite conocer el proceso de encargo y el método de trabajo del pintor en este tipo de cometidos¹⁸⁵. El cuadro se solicita para la galería de retratos del Salón de Reyes de



DF0060 *El señor Emparanza*, 1861

¹⁸¹ No sería extraño que durante ese viaje a París entrase en contacto de algún modo con las propuestas de la escuela de Barbizon o de Courbet, artistas que estaban entonces en pleno auge y que ejercerían una destacada influencia en cuestiones concretas de la producción posterior de Fierros, especialmente en cuanto a su dedicación al paisaje. Cfr. Novotny, 2008, p. 172-176, 241-251; Antigüedad – Aznar, 1998, p. 194 y ss.

¹⁸² *Catálogo de las obras...*, 1860, p. 12, nº 73.

¹⁸³ Díez, 2004, p. 265; Ariès – Duby, 1991 a, p. 88.

¹⁸⁴ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

¹⁸⁵ La documentación, conservada en el Archivo Histórico Municipal de Borja, ha sido facilitada por Manuel Gracia Rivas, a quien agradezco su valiosa aportación.

la Casa Consistorial de Borja, que albergaba las efigies de aquellos monarcas de la Corona de Aragón que habían concedido privilegios a la ciudad¹⁸⁶. A través del secretario municipal, Mariano García Corellano, el Ayuntamiento contacta con Fernando Vallarín¹⁸⁷, que desde Madrid ejercería de intermediario trasladando las condiciones del encargo al artista en cuestión:

“Amigo Fernando: Según indicación hecha por D. Juan Herrando¹⁸⁸, tienes conocimiento de habérsele encargado hiciese diligencias para adquirir un cuadro con el retrato de cuerpo entero de la Reina, cuyo importe dijo sería de unos 2500 reales; si efectivamente es así, puedes mandarlo hacer teniendo presente que el lienzo para ponerlo en el bastidor que se coloca en el marco de la sala consistorial debe tener un metro 91 centímetros de alto y 1 metro 9 centímetros de ancho, dejando además tela para poderlo clavar a los costados exteriores del bastidor.

Como hombre de gusto e inteligente [...], quedas autorizado para todo.”¹⁸⁹

La respuesta de Vallarín ofrece información más detallada sobre la continuación de las gestiones:

“Amigo Mariano: [...] He encargado enseguida el retrato de la reina, porque suponiendo que lo desearéis para la feria¹⁹⁰, no había tiempo que perder.

Pero sí debo prevenir que o será regalado, o no costará menos de cuatro mil reales: haréis lo que queráis.

D. José [sic] Herrando anduvo viendo por ahí retratos. Encontró uno hecho que le pidieron tres mil reales y representa a la reina hace 10 años. Fui a verle y era un mamarracho. Madrazo no se lleva nunca menos de diez o doce mil reales, y muchísimas veces sucede que traslada estos encargos a Fernández Fierros¹⁹¹ (que es a quien yo se lo he cometido) y

¹⁸⁶ La galería se funda en 1658 con los retratos de Alfonso I, Pedro III, Alfonso III, Jaime II, Pedro IV, Martín I, Alfonso V, Juan II, Fernando II, Carlos I (de Castilla), Felipe II y Felipe IV. Seguirían luego los de Carlos II, Felipe V, Fernando VI, Carlos III, Fernando VII, Isabel II, Alfonso XII y Juan Carlos I, aunque desde el retrato de Fernando VI no se tuviese en consideración que el monarca hubiese reconocido a la ciudad algún privilegio específico. La serie se completa con un lienzo de Cristo crucificado que preside el salón como Rey de Reyes. Gracia, 1994, p. 3-7.

¹⁸⁷ La vinculación de Vallarín con Fierros se rastrea hasta los últimos días del pintor. En varias de las cartas que dirige a Antonia durante su última estancia en Madrid lo menciona entre sus amistades más próximas (ver anexos 38, 39, 40, 44), y el propio Vallarín manifiesta, en su respuesta a García Corellano, la estrecha relación que mantenía con el artista. Asimismo, se conservan cartas fechadas entre 1894 y 1895, tras la muerte de Fierros, en las que trata con Antonia diversos asuntos económicos relacionados con encargos de cuadros en los que él habría mediado. Ejercería pues alguna labor de marchante o representante de intereses artísticos, actuando en el encargo de Borja como enlace entre artista y comitente.

¹⁸⁸ Juan Salvador Herrando Sancho (1823-1891), vecino de Borja, fue uno de los encargados de tramitar el encargo del retrato. Dedicado a actividades comerciales, llegó a hacer fortuna con la construcción de líneas de ferrocarril en Portugal. De regreso a España se vinculó a la política, afiliándose al Partido Liberal. Tras el triunfo de la revolución de 1868 se presentó a casi todas las elecciones que se celebraron en la circunscripción de Borja y posteriormente en la de Zaragoza-Borja, obteniendo Acta de Diputado en las de 1871, abril de 1872, 1879, 1881 y 1886. Su posición le llevó a prestar decidido apoyo a numerosas iniciativas impulsadas desde la ciudad de Borja durante esos años. Gracia, 2005, p. 508-510.

¹⁸⁹ Carta de Mariano García Corellano a Fernando Vallarín, Borja, 5-8-1859. Borja (Zaragoza), Archivo Histórico Municipal. Anexo 8.

¹⁹⁰ Se refiere a la festividad que se celebra en Borja el 21 de septiembre y que tiene su origen en una antigua feria de ganado.

¹⁹¹ Se constata así el uso, menos habitual, de sus dos apellidos paternos manteniendo el orden original.

nunca se los paga menos de cinco mil reales. Los dos últimos que hizo fueron para Pamplona y se los pagaron a seis mil.

No penséis en que si en Zaragoza habrá quien lo haga por tal o cual precio: primero será preciso saber si hay pintores en Zaragoza: el que hay te respondo que no se llevará menos de 4 o 5 mil rs., y sobre todo de que no le ha criado Dios para retratos regios.

No sé cómo Juan Herrando te indicó que costaría tal vez unos 2500 reales., porque si bien conoce poco a Fierros, ya sabe que o no trabaja, o se cobra lo que vale.

Yo no le he hablado nada de precio; pero como es un verdadero artista y le quiero como hermano, te repito que o me regalará el retrato, o no podré decorosamente darle menos de cuatro mil reales.

En cuanto al mérito artístico de la obra ya lo veréis antes de pagarla. Será una verdadera joya que bastará por sí sola para hacer notable esa que ya lo es notable Sala donde os ocupáis de la felicidad de los borjanos.”¹⁹²

La respuesta de Vallarín aporta interesante información sobre el funcionamiento del mercado artístico de la época, de la que cabe destacar la valoración económica del trabajo de Fierros, al menos para encargos de esta naturaleza: descartada la opción de Madrazo -que habría de ser la de mayor calidad pero también la de mayor coste-, la de Fierros se presenta como alternativa de bastante dignidad, que habría de cumplir unos mínimos de calidad técnica a un precio que rebajaba a la mitad los honorarios del pintor de cámara. Al igual que en otros trabajos que implican transacciones comerciales, el oficio de retratista llevaba asociadas unas tarifas que cada artista fijaba en función de su prestigio y de la tipología de retrato, siendo el de cuerpo entero el más costoso¹⁹³. Pero más significativo resulta constatar como práctica habitual el traslado de encargos de retratos cortesanos de Madrazo a Fierros, que demuestra, además de la confianza del primero a la hora de delegar trabajos de esta índole, la proximidad profesional y la colaboración entre ambos pintores, al menos durante los años en que Fierros reside en Madrid.

Finalmente, el Ayuntamiento de Borja adquiere el cuadro en el precio estimado por Vallarín, tal y como se indica en el acta municipal que confirma su envío:

“También se resolvió que se pague a D. Miguel Ballarín [sic] una cuenta importando cuatro mil sesenta y ocho reales de vellón por el coste y porte del cuadro de S. M. la Reina D^a Isabel segunda para colocarlo en la Sala Consistorial, con aplicación al capítulo de imprevistos.”¹⁹⁴

¹⁹² Carta de Fernando Vallarín a Mariano García Corellano, Madrid, 16-8-1859. Borja (Zaragoza), Archivo Histórico Municipal. Anexo 9.

¹⁹³ Díez, 2004, p. 265. El caso de Madrazo es uno de los que mejor permiten conocer este componente mercantil del oficio de retratista, gracias a sus anotaciones personales con indicaciones de ingresos por cada retrato. Vid. Díez, 1994 b, p. 435-471.

¹⁹⁴ Archivo Histórico Municipal de Borja, Libro de Actas Municipales, acta de 4-11-1859. El subtotal de 4068 reales se desglosa en un aparte de la carta de Vallarín a García Corellano, indicando que 4000 corresponden al coste del retrato y 68 a los gastos de giro y conducción. Carta de Fernando Vallarín a Mariano García Corellano, sin fecha [1859]. Borja (Zaragoza), Archivo Histórico Municipal.



DF0056 *Isabel II*, 1859

El envío del cuadro se acompaña de una carta sin fecha en la que Vallarín detalla las instrucciones sobre el modo de preparación del lienzo para su colocación en el bastidor y en el marco definitivo¹⁹⁵.

Fierros compone el cuadro a partir del último prototipo de retrato isabelino propuesto por Madrazo¹⁹⁶ en ejemplos como el realizado para la Embajada de España ante la Santa Sede¹⁹⁷ o el que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de La Habana. Representa a la reina de cuerpo entero y de pie, vestida con un elegante traje de raso azul de volantes y encajes según la moda de la década de 1850¹⁹⁸ y adornada con gran profusión de joyas que subrayan su condición noble. A diferencia de Madrazo, que presenta la figura ladeada, Fierros la muestra desde un punto de vista frontal, en un espacio más acotado, pero manteniendo los elementos de ambientación cortesana que definen la esencia del retrato regio, como son la escenografía palaciega y los símbolos de la realeza -corona, cetro y escudo- que refuerzan la función parlante de la obra. No en vano, el retrato de corte mantiene en la segunda mitad del XIX el mismo planteamiento

semántico y formal que lo singulariza como tipología desde el Renacimiento y que sigue considerándose válido para la representación oficial de la imagen del monarca¹⁹⁹. Las

¹⁹⁵ “El lienzo va rollado a un cilindro de madera metido en una caja estrecha y larga, de modo que no hará arrugas ni pliegues.

El cilindro va al aire dentro de la caja sujeto a ella por dos tornillos metidos a rosca por los testers de la caja. Se extenderá o desrollará el lienzo cuidadosamente sobre el bastidor en que deba clavarse, bien nivelado; y sin estirarlo demasiado se clavarán primero 4 clavos en los centros de los lados. Después se irán clavando otros estirando un poco unas y levantando los puestos anteriormente; y así se irá colocando el lienzo sin que forme arrugas ni ser desigual. Es decir que esta operación no se hace a la primera, sino poco a poco, clavando nada más que una mitad escasa de las tachuelas cuanto para que sostengan el lienzo para que quede estirado sin arrugas.

El lienzo es algo mayor que como encargaron, porque no contaron con que la reina es una mocetona que necesita más campo para su figura que los flacos y estirados retratos de los antiguos reyes que hay en esa Sala Consistorial. Si sobra, sea mucho o poco, que corten o doblen de arriba y del lado donde va la cola del vestido. Pero que no mermen nada de abajo (puesto que el pie ya casi llega al borde) ni tampoco del lado de la mesa porque ya está muy escatimado.

Si el encaje del marco come mucho lienzo, será bueno que aumenten al bastidor unos listones. El asunto es que se vea la cantidad mayor posible del lienzo porque demasiado mezuquino va ya así.”

Carta de Fernando Vallarín a Mariano García Corellano, sin fecha [1859]. Borja (Zaragoza), Archivo Histórico Municipal.

¹⁹⁶ Díez, 1994 b, p. 220.

¹⁹⁷ Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1850. Óleo sobre lienzo, 223 x 146 cm. Roma, Palazzo di Spagna, Embajada de España ante la Santa Sede.

¹⁹⁸ Pena, 2008, p. 139-140.

¹⁹⁹ Sobre el retrato de corte en España véase Reyero, 2015; Falomir, 2008; Reyero, 2004; Ruiz Gómez, 2004 a; Brown 1994.

connotaciones retóricas que lleva asociadas, y que lo diferencian de otro tipo de retratos, tienen como base la alusión a la condición elevada de un personaje diferente a cualquier otro, y que se aborda desde unos modos iconográficos propios²⁰⁰. Este sistema llega al siglo XIX casi de manera imperturbable, aunque con síntomas de crisis: es evidente que desde el punto de vista conceptual resulta difícil conjugar el continuismo de unas fórmulas propias del Antiguo Régimen con un sistema de monarquía constitucional; un continuismo que suele justificarse como deliberada voluntad de entroncar con una tradición dinástica que sirva como medio legitimador de la causa monárquica²⁰¹. El lenguaje académico contribuye a perpetuar unos cánones poco dados al cambio, pero que en ocasiones se muestran permeables a cierta renovación. Es lo que Reyero advierte al estudiar los retratos de Isabel II pintados por Federico de Madrazo, y que a su juicio aportan como principal novedad un tratamiento naturalista de la imagen regia hasta entonces desconocido²⁰². No sólo se advierte en los elementos ambientales, que se construyen con criterio historicista y refuerzan la definición del espacio pictórico, sino también en la propia imagen de la reina, que se dota de nuevas fórmulas de representación. De hecho, el purismo romántico encarnado por Madrazo se manifiesta como el lenguaje idóneo para conjugar los ideales de majestad y verosimilitud que se demandan del retrato cortesano. Indudablemente idealizada, mantiene no obstante el necesario grado de fidelidad a la realidad. Lo que está haciendo Madrazo no es ni más ni menos que dar solución a una problemática inherente al retrato regio desde sus orígenes, y que los tratadistas del XVI solventaron recuperando la figura retórica de la *dissimulatio*, empleada ya por Plinio y Quintiliano: entendida como la necesidad de aunar las exigencias de verosimilitud *-imitatio-* y majestad *-decorum-*, de modo tal que, sin caer en la *simulatio* —esto es, falsear la realidad representando lo que no



Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1850. Óleo sobre lienzo, 223 x 146 cm. Roma, Palazzo di Spagna, Embajada de España ante la Santa Sede

²⁰⁰ Desde el Renacimiento proliferan los tratados que teorizan sobre la condición del monarca aludiendo a su doble naturaleza, como el que expresa Fadrique Furió Querol: “Todo Príncipe es compuesto casi de dos personas. La una es obra salida de manos de la Naturaleza, en cuanto que se comunica un mismo ser con todos los hombres. La otra, es merced de Fortuna y favor del cielo, hecho para gobierno y amparo del bien público, a cuya causa la nombraremos persona pública”. F. Furió Querol, *El Concejo y consejeros del príncipe*, ed. Henry Méchoulán, Madrid, 1993, p. 5, cit. desde Ruiz Gómez, 2004 a, p. 98. La aplicación de estas ideas al retrato de corte se expresa de manera elocuente en el principio “*imago regis, Rex est*” que alude a la función representativa del retrato en ausencia del monarca. Ruiz Gómez, 2004 a, p. 98.

²⁰¹ “[...] importa menos el parecido, y más la conexión con el pasado de la persona sucesora enlazándola como eslabón y acreditando por ello legitimidad, autoridad recibida y capacidad de transmitirla”. Garín, 1994, p. 10.

²⁰² Reyero, 2004, p. 238.

se tiene-, se permitan ciertas licencias para lograr un efecto de mayor belleza que redunde en la dignificación del monarca²⁰³. El retrato de Fierros, aun partiendo de la misma premisa, rebaja el grado de idealización, especialmente en el tratamiento del rostro que ensaya por separado en dos *modelli* (DF0058 y DF0059) que habrían de servirle para actualizar la fisonomía de la reina respecto al referente de Madrazo. El semblante serio parece ajustarse más a la severidad tradicional del retrato regio que a la solemnidad tranquila y dulce de los prototipos de retrato isabelino de su maestro²⁰⁴, caracterizados con los habituales clichés de la leve sonrisa y la mirada intensa dirigida al espectador. En cambio, Fierros sí consigue ese efecto en su retrato de Isabel II de c. 1853, obra de juventud ya referida donde aplica esos mismos recursos a imitación de Madrazo.

DF0058 *Isabel II*, c. 1859

La década de 1860, como hemos comentado, es un tiempo en que la dedicación de Fierros al retrato se reduce de manera muy significativa, volviéndose casi residual en comparación con la etapa inmediatamente anterior y con toda su producción posterior. Estos años parecen establecer un paréntesis, antes de una recuperación más decidida de su oficio de retratista, durante el cual se interesa más por asuntos costumbristas e históricos con los que poder concurrir a exposiciones nacionales²⁰⁵. De todos modos, sigue asumiendo algunos encargos que recibe en Madrid. Es el caso de los retratos de Pedro José Pidal y Carniado, marqués de Pidal (DF0076) y Manuel García Barzanallana y García de Frías, marqués de Barzanallana (DF0070). El primero fue realizado a petición del Ateneo de Madrid, que deseaba adquirir retratos de sus presidentes y socios ilustres. Fierros copia una obra de Madrazo realizada con anterioridad, que reduce a formato de busto pero manteniéndose fiel al estilo de su maestro. Por su parte, el de Barzanallana, hoy en el Ministerio de Hacienda, sigue el esquema de retrato oficial, representando al modelo de cuerpo entero en un interior palaciego, vistiendo uniforme de ministro y con las insignias que lo distinguen. Ambas obras, además de ilustrar el interés de la época por las galerías institucionales de retratos, permiten incidir en un tipo de clientela que en ese momento destaca como demandante de retratos de gran empaque. Se trata de una nobleza de nueva creación, a la que Fernández de Bethencourt se refería en 1908 como “aristocracia arribista”, consecuencia de la excesiva generosidad en la concesión de títulos por parte de los monarcas españoles durante

²⁰³ Falomir, 2008, p. 117.

²⁰⁴ Rejero, 2004, p. 238.

²⁰⁵ Los viajes que realiza a Salamanca y Portugal en estas fechas le sirven de inspiración para su obra costumbrista: en las Nacionales de 1862 y 1864 presenta cuadros de tipos charros; por su parte, en la edición de 1866 concurre con el *Episodio del reinado de Enrique III el Doliente* (DF0367), uno de sus pocos cuadros de historia.

el siglo XIX²⁰⁶. Los beneficiarios son muchas veces militares que ven premiado su apoyo a la causa de un soberano, habitual en una época de marcada inestabilidad política donde el ejército juega un papel destacado: en el catálogo de retratos de Fierros encontramos el caso del general Rodil, al que la reina María Cristina concede el título de marqués de Rodil por su apoyo a la causa isabelina durante la primera guerra carlista. Algo semejante ocurre con políticos como Julián García San Miguel (DF0228), que ve recompensada su defensa de las pretensiones al trono de Amadeo de Saboya con el marquesado de Teverga. Por su parte, el perfil de Pidal y de Barzanallana es el de hombres de estado vinculados a tareas de gobierno durante el reinado de Isabel II²⁰⁷. El primero, ligado al Partido Moderado, fue diputado a Cortes por Asturias en 1838, y llegaría a ser Presidente del Congreso y Ministro de la Gobernación durante los mandatos de Narváez e Istúriz, cargo desde el cual impulsó en 1845 el denominado Plan Pidal de educación. La reina le concedió el título de marqués de Pidal en 1847. El segundo, adscrito también al Partido Moderado, ejerció distintas tareas administrativas y parlamentarias hasta su nombramiento como ministro de Hacienda en 1856, cargo que desempeña de manera intermitente en diferentes gobiernos hasta 1868. Un año antes recibe el título de marqués de Barzanallana.

Este reconocimiento a méritos o servicios prestados a la corona prueba el prestigio social que la aristocracia seguía manteniendo en ese momento, aun bajo títulos de nuevo cuño. Esta práctica, que se extiende a personas del mundo de la industria, las finanzas, actividades comerciales –en definitiva, el “barullo nobiliario” producto del ennoblecimiento de las clases sencillamente enriquecidas, volviendo a palabras de Bethencourt²⁰⁸–, se vuelve frecuente a partir de la década de 1840, coincidiendo con la consolidación del reinado isabelino, que ha de recompensar los apoyos prestados a su causa. Como señala Rueda Hernanz,

“en el reinado de Isabel II se concedieron 401 títulos. A estos hay que añadir otros 700 por el reconocimiento de parte de los títulos carlistas, la “nacionalización” de un buen número de títulos pontificios así como la recuperación de títulos dormidos. En total, según Ángel Bahamonde, durante el reinado isabelino se suman a los ya existentes, entre unos y otros procedimientos, unos 1100 títulos. Con posterioridad a 1868 y hasta 1900, fueron creados otros 288 títulos. Hay que llamar la atención sobre el juego de tela de araña que



DF0070 Manuel García Barzanallana y García de Frias, marqués de Barzanallana, 1867

²⁰⁶ Fernández de Bethencourt, “Al que yere. Ataque feroz a la aristocracia arribista”, *Anuario de la nobleza de España*, I, Madrid, 1908, cit. desde Rueda, 2006, p. 327.

²⁰⁷ Sobre la vinculación entre nobleza y política en la España contemporánea, véase Bullón, 2014.

²⁰⁸ Fernández de Bethencourt, “Al que yere. Ataque feroz a la aristocracia arribista”, *Anuario de la nobleza de España*, I, Madrid, 1908, cit. desde Rueda, 2006, p. 327.

la monarquía ejerció sobre los nuevos ricos. Les ennobleció con el señuelo de oropeles y modernos privilegios (concesiones monopolios...) y obtenía de ellos dinero para sí y para las familias ennoblecidas [...]. La nueva nobleza, con frecuencia vinculada socialmente a la burguesía de los negocios, arrolló a la antigua aristocracia, aunque a su vez ésta impuso sus valores, e incluso difundió parte de sus costumbres. [...] La aristocracia y la nobleza de nuevo cuño se relacionan y tienden a igualarse. Unos, por educación, y otros, por imitación, van a mantener el estilo de vida nobiliario que se traduce en ostentación, lujo y unas relaciones sociales intensas y de ámbito cerrado. [...] Los negociantes pidieron a los nobles el apoyo para ennoblecerse y, a cambio, entre otras muchas “dotes” y bienes, les sentaron en sus consejos de administración, con lo que, a su vez, “prestigiaban” los bancos y cajas de ahorro o las compañías de ferrocarriles o seguros. En otras ocasiones, los banqueros, que acabarían siendo nobles, actuaron de prestamistas de los miembros de la nobleza agobiados por la necesidad de dinero metálico con el que vivir.”²⁰⁹

No hace falta señalar que, entre estas prácticas aristocráticas asumidas se encuentra el encargo de retratos de gran empaque como muestra del estatus social adquirido. Fierros, durante sus años de residencia en Madrid, tiene ocasión de asumir varios trabajos de esta naturaleza, como retratista de cierto prestigio vinculado al círculo de Madrazo. Nótese además, en el caso de Pidal y de Barzanallana, el origen asturiano de ambos personajes, que se ve repetido en otros miembros de la nobleza retratados por el pintor, como el ya referido marqués de Camposagrado y otros retratos realizados durante su última etapa, tanto en Oviedo como en Madrid, de la aristocracia oriunda de Asturias²¹⁰.

Entre la clientela aristocrática que Fierros retrata en la década de 1860 destaca de un modo especial la familia de los marqueses de San Adrián. El estrecho vínculo del pintor con la casa que había respaldado su formación artística se mantiene, siendo ya un artista reconocido, con la siguiente generación. Así lo atestigua la correspondencia de Joaquín Magallón durante estos años, en la que además de encargarle parte del programa pictórico para uno de los salones de la Diputación de Navarra²¹¹ —encargo que no llegaría a asumir—, hace patente su aprecio mutuo²¹². En carta de 12 de mayo de 1866, el ya marqués de San Adrián agradece a Fierros con gran cariño el envío de un retrato póstumo de su madre, Pilar Campuzano y Marentes, fallecida poco

²⁰⁹ Rueda, 2006, p. 331-332.

²¹⁰ En este caso, además de títulos de nueva creación como el marqués de Teverga, el conde de Mendoza Cortina o el conde de Peñalver, se encuentran en el catálogo de Fierros ejemplos de linajes más antiguos como el conde de Revillagigedo, el marqués de Gastañaga, el marqués de Canillejas, el marqués de San Esteban, el conde de Giralde, el marqués de Narros o el marqués de Cilleruelo. Encontramos también referencias a la nobleza de origen gallego en los retratos de la condesa de Torre Penela, los marqueses de Bóveda o la marquesa de Aranda.

²¹¹ Carta de Joaquín Magallón Campuzano a Dionisio Fierros, Tudela, 9-6-1862. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros, anexo 14. Sobre este encargo véase, en este trabajo, el capítulo dedicado a la pintura de historia.

²¹² “No nos olvides, dame de vez en cuando noticias de tu vida y de tus proyectos artísticos, seguro que nadie se interesa más en tu suerte que tus afectísimos”. Carta de Joaquín Magallón Campuzano a Dionisio Fierros, 12-6-1866. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 16.

tiempo atrás (DF0879)²¹³. Dos años después, es él el retratado, en un lienzo de gran formato que asume todo el empaque y la distinción del retrato aristocrático, mostrando al modelo en un interior palaciego y vistiendo uniforme militar y el manto de la Orden de Calatrava (DF0077). La obra muestra una resolución técnica al nivel de las mejores creaciones del pintor según la tradición de retrato romántico aprendida de Madrazo.

La relación de Fierros con la casa de San Adrián se materializa en nuevos retratos durante esos años. A esas fechas ha de pertenecer un segundo busto de José María Magallón (DF0078), ya

retratado por el pintor en una de sus obras más tempranas, además de dos retratos infantiles: el de Ángel Magallón McLeod (DF0079) –hijo de aquél– y el de Mariana Areyzaga y Elío (DF0064). En la comparación de estos dos cuadros se aprecian, además de una especial inclinación del artista hacia el retrato infantil, diferencias en su resolución que ponen de manifiesto la problemática formal que Fierros se plantea sobre su propio estilo durante estos años. El de la niña, fechado en 1864 –y que el pintor presenta ese mismo año a la Exposición de Bayona y a la Nacional de Madrid– es buen ejemplo del sentimentalismo que la pintura de la época asocia con frecuencia a la imagen de la niñez. Al estilo purista se suma la inclusión de algunos clichés del momento como la atmósfera vaporosa o la ornamentación floral en primer término habitual del autor, y que redundan en un resultado de marcado artificio romántico que de nuevo trae a colación el concepto de cursilería mencionado



DF0064 *Mariana Areyzaga y Elío*, 1864

con anterioridad, aunque en este caso lo cursi no se entienda como una cuestión de pretensión de clase sino como una apariencia remilgada y amanerada en el uso de ciertos convencionalismos formales frecuentemente asociados a un gusto romántico²¹⁴. En el caso de Fierros, este

²¹³ “Querido Fierros: esta mañana hemos recibido el cajón que debes figurarte la ansiedad con la que lo esperaríamos y lo que habremos tardado en abrirlo. Mis hermanas se han echado a llorar al contemplar el retrato y otro tanto han hecho los criados que lo han visto, no habiéndole encontrado pero al parecido: es realmente no sólo la cara de mi pobre madre, sino su aire, su gesto, su postura, aquella mezcla de dulzura y de energía que caracterizaban su fisonomía, ella misma, en fin. En la elección de los colores del traje has revelado el buen gusto del verdadero artista, estamos, para concluir, satisfechísimos y cada vez más agradecidos a tu fina ocurrencia.” Carta de Joaquín Magallón Campuzano a Dionisio Fierros, Tudela, 12-6-1866. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 16.

²¹⁴ “El sentimentalismo es la tendencia más fuerte en la literatura moderna (desde el siglo XVIII hasta nuestros días) a la hora de tratar los aspectos emocionales de la vida humana, pero no para representar o investigar la experiencia emocional fresca y auténtica, sino para convencionalizarla y cosificar esa experiencia, con frecuencia en términos de una supuesta relación con un pasado nostálgico. El sentimentalismo es por tanto la manipulación no auténtica de la emoción como objeto de culto”. H. W. Fulweiler, “*Here a Captive Heart Busted*”: *Studies in the Sentimental Journey of Modern Literature*, cit. desde Valis, 2002, p. 270. Valis recoge la asociación entre nostalgia y cursilería que expone Ramón Gómez de la Serna en su ensayo “Lo cursi”, aludiendo a su localización “en el espacio materno de la domesticidad burguesa [...]”. La cursilería, entendida como tropo de la inadecuación cultural y convertida en una forma de nostalgia consciente, se convierte en un relato local y miniaturizado del hogar, re-

procedimiento se vuelve habitual en su obra, y especialmente recurrente en retratos infantiles: véanse en relación con esta cuestión los de las niñas Carmen y Maximina Álvarez-Cascos y Galán (DF0183 y DF0184), que emplean el mismo motivo de la guirnalda de flores en primer término como complemento a la idea de candidez e inocencia que el pintor quiere transmitir. El componente melancólico se acentúa en el caso de Mariana Areyzaga con el sentido de retrato funerario que el cuadro asume tras la muerte de la niña, enfatizado con el repinte que añade alas a la figura. El artista repetiría esta idea años más tarde en el caso de dos de sus hijos fallecidos de manera prematura, Dionisio y Luisa, representándolos como angelotes en sendos lienzos a medio camino entre el retrato y el cuadro religioso (DF0381 y DF0382). No resulta extraño comprender que, en un contexto de especial valoración de la niñez y donde el duelo de la muerte se vive con especial énfasis en la intimidad familiar²¹⁵, la relación de ambas circunstancias mantenga vivo el interés por el retrato mortuario infantil con ejemplos tan cargados de sentimentalismo como los que comentamos²¹⁶. En este sentido, el tratamiento formal del retrato de Mariana Areyzaga sigue las pautas del purismo romántico que define el estilo de Fierros durante esos años, con un dibujo cuidado como base para la definición de la figura, a la que se añade un sfumato académico que sugiere un efecto irreal.

Por su parte, el retrato de Ángel Magallón²¹⁷ ofrece una resolución diferente. Presenta la imagen arquetípica de niño de clase acomodada, vistiendo un traje de filiación escocesa que, como se ha visto en ejemplos anteriores del catálogo de Fierros²¹⁸, abunda en la época como atuendo singular para modelos infantiles, demostrando además su pertenencia a un estatus social elevado. El estilo del artista sigue de cerca el lenguaje purista



DF0079 *Ángel Magallón McLeod, luego marqués de San Adrián*, c. 1868

construido y duplicado metonímicamente en forma de adornos femeninos y feminizados que son al mismo tiempo retóricos y sustantivos”. Valis, 2002, p. 269-270.

²¹⁵ A. Martin-Fugier explica parte del ritual del luto en la Francia del XIX, que se puede extrapolar al caso español: “Los burgueses morían en casa. El hospital era a sus ojos un “lugar horroroso” en el que morían quienes no tenían dinero ni familia. [...] La muerte se hallaba integrada en la misma concepción del domicilio particular. En 1875, escribe el abate Chaumont que la alcoba conyugal es un “santuario” que, un día, acogerá la agonía. Por eso es por lo que hay que poner en ella “una dulce pero instructiva imagen de la muerte de San José”. Ariès – Duby, 1991 a, p. 263.

²¹⁶ Podrían entenderse también en esta función los retratos de los primeros hijos de Fierros y Antonia, muertos de manera prematura. Dionisio Gamallo apunta en sus anotaciones personales la práctica común de llevar al cementerio, el día de Difuntos, retratos de familiares fallecidos. Esos lienzos, de los que en algún caso se conservan réplicas realizadas por el propio pintor, como los de los pequeños María y Dionisio (DF0134 y DF0146), vendrían a cumplir así esa función funeraria adicional al componente de recuerdo propio de cualquier retrato. Cfr. Ariès, 2000, p. 208-211.

²¹⁷ La inscripción de fecha del cuadro es en parte ilegible, pero parece referirse a 1868.

²¹⁸ Véase el retrato de Emilia y Antonio Jaspe Moscoso (DF0036).

de Madrazo, con un tratamiento verista de la imagen basado en la firmeza del dibujo para la descripción del rostro y en la correcta reproducción de las calidades táctiles de los objetos, haciendo destacar la figura sobre un fondo en penumbra. Pero en este caso el rostro ya no presenta un modelado basado en fuertes contrastes de claroscuro oponiendo una zona iluminada a otra ensombrecida, sino que el reparto de la iluminación se hace más gradual, como consecuencia de un foco lumínico más cálido que redundaría en la búsqueda de realismo, introduciendo además el efecto de atmósfera que difumina los contornos y potencia la sensación de magia del ambiente. El cambio discurre en paralelo a la propia evolución de los gustos de la pintura del momento, encaminada a incrementar el componente naturalista en el retrato, y que en el caso de Fierros se materializa en esa potenciación de los efectos pictóricos y el gusto por la iluminación cálida y los tonos tierra. En este sentido, el retrato de Ángel Magallón prelude el progresivo cambio que el estilo del pintor irá adoptando para sus retratos en los años sucesivos.

Es justo en esos años cuando comienza a pasar frecuentes estancias estivales en Luarca, pueblo muy próximo a Ballota en el que toma rápido contacto con la sociedad local. Su serie de caricaturas de personajes luarqueses –hoy en paradero desconocido– da buena muestra de la amistad que establece con parte de la burguesía, a la que también retrata en diversos cuadros: realizados mayoritariamente entre 1869 y 1871, el catálogo del pintor revela también ejemplos de fechas posteriores que atestiguan sus periódicas visitas a la localidad. El perfil medio de esta clientela es el de una clase media dedicada a profesiones liberales o a actividades comerciales y que constituye el grueso de la burguesía que, en las décadas finales del siglo, llevará las riendas de la expansión económica de Luarca como enclave destacado en la comarca del Occidente de Asturias²¹⁹. Así, Fierros retrata en esos años al banquero Antonio González (DF0090), al registrador Cipriano Rico (DF0080) y al periodista Castañón (DF0085), además de al indiano Suárez Coronas (DF0092) y a los ingenieros Anciola (DF0136) y Álvarez-Cascos (DF0223). Todos ellos, desde su posición económica acomodada, participan del gusto burgués que valora la adquisición de un retrato como signo de distinción, y cuentan para ello con un pintor al que avalaba su reputación como retratista en la órbita de Federico de Madrazo. El abundante número de encargos que asume durante ese tiempo da buena cuenta del éxito del artista, que así retoma de manera decidida y definitiva la dedicación al retrato que había dejado en un segundo plano durante la década anterior. Con estas obras, además, Fierros está trabajando por primera vez en su tierra natal, convirtiéndose en el primero de una generación de artistas asturianos for-

²¹⁹ Igual que ocurre en otras localidades de condición semejante, las décadas finales del siglo XIX destacan como un momento de desarrollo. En el caso de Luarca, que desde la década de 1870 cuenta con unas infraestructuras portuarias modernizadas, se observa una reconversión de anteriores actividades a un renovado tejido socioeconómico, liderado en gran medida por antiguos terratenientes, y enfocado a profesiones liberales y actividades comerciales e industriales. La masiva emigración a América durante esos años también será determinante en la aparición de una nueva clase social acomodada que financia e impulsa el desarrollo local. Cfr. González Cobas, 1970, p. 115.

mados en Madrid que mantienen contacto profesional con su lugar de origen²²⁰. Años más tarde será también el primero en establecer allí su residencia. Pero sobre todo, los retratos de Luarca suponen la introducción en Asturias del lenguaje purista heredado de Madrazo, con lo que Fierros se está adelantando a lo que poco después harán otros pintores alumnos de aquél como Ignacio Suárez Llanos²²¹. De forma análoga a lo que había hecho en Santiago en 1855, lleva a Asturias, a través de Luarca, en 1869, el lenguaje de prestigio en la retratística del momento²²². Con todo, en esos años el estilo de Fierros ha evolucionado hacia un progresivo incremento del efecto de realismo, tal como avanzábamos al comentar el retrato de Ángel Magallón. No en vano, el artista se muestra permeable a las poéticas realistas que desde los años sesenta se introducen con más fuerza en el arte español conviviendo con postulados anteriores²²³, y que se enmarcan en una corriente del gusto de alcance internacional. La creciente exigencia de verosimilitud y autenticidad en la representación pictórica no conlleva una gran ruptura, teniendo en cuenta que estas poéticas ya recibían una notable atención en el lenguaje imperante hasta ese momento, pero sí marca un momento de inflexión sobre la necesidad de encontrar nuevos recursos que den mejor respuesta a esas demandas. En este sentido, se vuelve la mirada sobre la pintura del Siglo de Oro como mejor modelo de un arte naturalista²²⁴, y de manera especial sobre la figura de Velázquez que ahora se recupera de manera definitiva como el gran maestro a seguir dentro de la escuela española²²⁵. Aunque, en el caso de Fierros, la referencia a Velázquez

²²⁰ Barón, 2007, p. XVI.

²²¹ Ignacio Suárez Llanos (1830-1881) fue alumno aventajado de Madrazo y fiel heredero de su estilo, que aplicó de manera fiel en sus retratos. Su dedicación a este género fue abundante en Asturias, con encargos para la burguesía y para galerías institucionales. Fue quizá, junto con Fierros, el retratista más destacado de la sociedad asturiana del último tercio del XIX, si bien la temprana fecha de su muerte propició escasas coincidencias entre ambos pintores (Cfr. Barón, 2007, p. XVI-XVII, 47-53). Sí coincidieron en Madrid, como discípulos de Madrazo, e incluso compartieron el viaje de artistas a París en junio de 1861 que luego los llevaría a Bélgica con Carlos de Haes.

²²² El carácter pionero que supone el trabajo de retratista de Fierros en Luarca se expresa en una nota necrológica publicada ocho días después de la muerte del pintor en un periódico local, donde se insiste en la estrecha relación que mantuvo con esta localidad: “En Luarca residió largas temporadas hasta hace algunos años, ocupándose en hacer hermosos retratos y paisajes, que existen en poder de numerosas familias que le hicieron los encargos; y aquí puede decirse que se dio a conocer en Asturias como pintor de retratos, por el asombroso parecido que sabía darles a los originales, sucediendo lo mismo con los que sacaba de pequeñas y malas fotografías, de personas que ya habían fallecido. Uno de estos fue el de don Dionisio Menéndez Conde, de Pravia [...]. A fines del anterior verano nos hizo su última visita desde su pueblo natal, en donde se encontraba de temporada con su idolatrada familia [...]”. Publicación no identificada, 1-7-1894, consultada en Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

²²³ Reyero – Freixa, 2005, p. 171; Barón, 20014, p. 237.

²²⁴ “[...] acudieron a reparar tan grave daño en su mismo origen, preservando el Arte de la decadencia que le amenazaba, los Caracis, el Caravaggio y el Dominiquino en Italia; Rubens y Wandick en Flandes; Zurbarán, Velázquez y Murillo en España. Estos eminentes artistas le dieron una nueva existencia, no ya siguiendo el idealismo y la pureza del estilo y la grandiosidad de las formas y el carácter elevado que adoptaran sus primeros restauradores desde los tiempos del Perugino, sino copiando fielmente la naturaleza, inspirados por sus encantos, y bastante felices para aumentarlos con la magia del colorido, el embeleso de los aires interpuestos y la grave y dulce impresión del sentimiento religioso.” Caveda, 1867, p. 10.

²²⁵ Como explica Reyero (Reyero – Freixa, 1995, p. 79), la gran consideración hacia figuras de grandes maestros como Velázquez o Murillo ya era generalizada antes de esta época. La sustracción de numerosas obras de arte español durante la Guerra de la Independencia acrecentó el interés por la escuela española desde Francia coincidiendo con la difusión del Romanticismo, con lo que los artistas españoles tendrían un doble motivo para la admiración de esos maestros.

no resulta del todo novedosa, ya que desde su juventud había manifestado especial admiración por su obra, copiándola en el Museo del Prado, y además había recibido su influjo indirecto a través de la particular asimilación que Madrazo hizo de su estilo aplicándolo al purismo ingresco²²⁶. Eso sí, ahora el recurso se emplea de manera mucho más directa y consciente, como harán también otros pintores, incluido el propio Madrazo, en esas mismas fechas. Así, a la hora de buscar un incremento del efecto de realismo, de nuevo se echa mano del museo y de la tradición de la escuela nacional; aunque, como veremos en el retrato y en otros géneros, Fierros sigue condicionado por su formación académica en ese acercamiento a la realidad.

El resultado se ve de manera evidente en sus retratos de estos años, pero quizá se comprenda mejor su creciente interés por la representación verista y sus referencias al museo valorando de un modo global su producción pictórica en esas mismas fechas. En paralelo a los retratos de Luarca que manifiestan ese cambio, el artista está pintando algunas de sus naturalezas muertas más notables, como el *Bodegón de la langosta* (DF0481) o *La mesa puesta para el pintor* (DF0479), ejemplos en los que recupera de manera fiel el lenguaje naturalista del bodegón español del siglo XVII. Y también en Luarca realiza alguna de sus primeras aproximaciones a la pintura de paisajes, empleando modelos distintos, pero de nuevo dentro de referentes del museo en esa intención de reproducir una imagen verista, tal y como se aprecia en *La playa de Luarca* (DF0347) y *Tormenta en el Cantábrico* (DF0417).

Volviendo al retrato, si tomamos como ejemplo los de Antonio Suárez Coronas y Carmen Cernuda (DF0092 y DF0093), pintados en 1871, vemos que el artista se ha replanteado el problema de la luz como cuestión determinante a la hora de lograr un resultado naturalista²²⁷. El foco exterior que ilumina la figura adquiere ahora una tonalidad más cálida que se diferencia del aspecto aséptico de la luz característica del lenguaje purista en retratos anteriores. Por otra parte, el modelado del rostro, aunque mantiene un planteamiento claroscuro que sigue oponiendo una zona fuertemente iluminada a otra ensombrecida como consecuencia de un foco dirigido y selectivo, comienza a repartir pequeñas penumbras que destacan el tono local y, en

La literatura artística de la época constata esa valoración unánime de Velázquez como el gran pintor naturalista que daba preeminencia a la observación directa de la naturaleza sobre la copia, tal y como se demandaba de los artistas del momento: “Luego que Pacheco conoció la gran disposición de su discípulo y su inclinación a pintar la naturaleza, le dejó que se dedicase a ella con toda libertad y que pintase objetos inanimados que ejecutaba con facilidad y esactitud. Permitted que se conviniese con un aldeanito para que le sirviese de modelo en diferentes actitudes y habiendo así copiado varias veces, se llevó con estos ensayos la admiración de todos los inteligentes y también de su maestro mismo. Estudió las estampas de las obras de Rafael y Miguel Ángel y otros célebres pintores, copiando además algunas tablas originales de las que había en Sevilla, con lo que adquirió mucha facilidad y soltura; pero aunque como hemos dicho, copió bastante las obras de los buenos maestros, copió aún mucho más la naturaleza, de modo que logró formarse un estilo propio y original, *estimando en más, como decía el mismo Velázquez, ser primero en la grosería, que segundo en la delicadeza.*” E. de Ochoa, “Velázquez”, *El Artista*, Madrid, 1835, cit. desde Henares – Calatrava, 1982, p. 199-200.

²²⁶ Reyero – Freixa, 2005, p. 93.

²²⁷ Sus paisajes, bodegones y cuadros de costumbres reflejan a partir de este momento, y con más claridad desde finales de la década de 1870, el empleo de una luz más naturalista que revela una nueva forma de aproximación a la realidad.

DF0093 *Carmen Cernuda*, 1871DF0092 *Antonio Suárez Coronas*, 1871

consecuencia, la orografía particular del modelo. Véase en este sentido el Retrato de un señor de la familia Harguindey, fechado en 1870, donde esa distribución de variedades lumínicas contribuye a potenciar la representación verista de un rostro marcado por la edad. Para ello, Fierros intensifica el tratamiento pictórico de las facciones con una pincelada que, siendo aún compacta y de trazo breve, comienza a experimentar el valor compositivo de la mancha cromática. La paleta da un claro giro hacia el predominio de los tonos tierra, con un resultado sobrio que aproxima más que nunca el estilo del pintor a la tradición de retrato barroco²²⁸. El influjo velazqueño se aprecia además en la inclusión de un segundo foco de luz de menor intensidad tras la figura, de manera que resalte su tridimensionalidad sobre el fondo neutro reforzando la función volumétrica del foco exterior. La combinación de ambos puntos de luz acaba generando un efecto de atmósfera densa que intensifica la ilusión espacial mientras sumerge al retratado en un aire denso que dulcifica los contornos y potencia la sensación de ensoñación. Obsérvense, como ejemplo de este recurso, los retratos de Isabel Navarrete de la Riva (DF0102) o Agustín

²²⁸ “Para Velázquez, la línea es el resultado de las impresiones coloridas: no abstrae, como el escultor, que despoja al cuerpo de sus apariencias luminosas para recoger mejor las líneas. Lo que Velázquez pinta, es el contorno indeciso, flotante, movable tal como lo figuran los colores; el juego de la tonalidad, las alternativas de luz y sombra, el capricho de los músculos, las posiciones casuales, el familiar abandono de la vida.” La cita, de C. E. Beulé, la incluye Tubino en *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*. Tubino, 1871, p. 172.

“El nombre de Velázquez es, sin disputa, el más glorioso en el extenso catálogo de los grandes pintores que ha producido España [...]. La severidad y sencillez de los tonos para conseguir la verdad es quizá el mérito más relevante del ilustre pintor sevillano. Esta cualidad, en la cual es realmente inimitable, hace que todas sus obras sean, por decirlo así, tan simpáticas al órgano de la vista, y que esta descansen en ellas como en los objetos mismos de la naturaleza, que rara vez nos ofrecen tonos crudos y enteros mediando el espacio. Por eso será siempre citado Velázquez como modelo para los efectos de la perspectiva aérea, pues aunque otros célebres artistas lograron por distinto medio producir impresiones halagüeñas, adoptaron arbitrios convencionales que nuestro Velázquez no se permitió jamás, y si bien merecieron el dictado de grandes coloristas, no igualaron en naturaleza y verdad a aquel preclaro ingenio.” P. de Madrazo, “Velázquez y sus obras”, *El Siglo Pintoresco*, tomo I, 1845, p. 25-31, cit. desde Henares – Calatrava, 1982, p. 209.

Rodríguez Ferreiro (DF0107), en los que este procedimiento se emplea de manera elocuente. Del mismo modo, el tratamiento realista de inspiración barroca que comentamos en estos casos se mantiene con claridad al menos en los retratos que el artista realiza durante la primera mitad de la década de 1870.

En los encargos realizados en Luarca, Fierros comienza a emplear una herramienta que se hará habitual en su labor de retratista: la fotografía. Sus contactos más tempranos con esta técnica, que en ese momento se encuentra en plena expansión²²⁹, han de situarse en los primeros años de su regreso a Madrid²³⁰, a comienzos de la década de 1860: durante la Nacional de ese mismo año el británico Charles Clifford²³¹ fotografía *La muñeira* y *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296). Poco después, Fierros repite el proceso a la inversa copiando dos instantáneas de aquél en sendos cuadros –*La picota* (DF0314) y *Calle de Cuacos de Yuste* (DF1011)²³²– cuya importancia en cuanto a la aproximación del pintor al paisaje estudiamos en otro capítulo. La admiración del pintor hacia Clifford se hace patente en las cerca de setenta fotografías suyas que llegó a recopilar²³³ en una colección que atestigua además su interés por una técnica que en aquella época cautivó a muchos artistas por su valor de modernidad y por las posibilidades que ofrecía en cuanto a la captación directa de la realidad. En esta afición por la fotografía

²²⁹ “En 1860 el uso del colodión se generaliza y la fotografía se convierte en una verdadera mercancía, lo que permitió la penetración de capital en términos paralelos al de otras grandes industrias del siglo. Según Mayer y Pierson, los estudios de París ocupaban en 1862 a un “personal muy numeroso e increíblemente mejor pagado que el de las manufacturas”. Según Rouillé, en 1860 los 207 establecimientos fotográficos parisinos daban trabajo a 566 operarios, y en 1855 Disderi dirigía ya un taller con nada menos que 77 asalariados. Mientras Lerebours vendía 1500 daguerrotipos en 1842 y Schmidt se jactaba de haber realizado 2300 retratos en Navarra en 1848, catorce años después Disderi vendía la misma cantidad de retratos en un solo día. Aunque en España las estadísticas no alcanzan los niveles espectaculares de Francia –en 1863 sólo existían 39 establecimientos declarados en Madrid, frente a los 207 de París–, aquéllos fueron buenos años para los fotógrafos, quienes, según Káulak, “dejaban lo bastante como para que sus hijos viajasen en coche”. La industria fotográfica se va consolidando y, con ella, algunas de las grandes especialidades de la época: el retrato, la fotografía de viajes y la fotografía industrial. Ellas van a condicionar la realidad de la fotografía hecha en España, tanto por los extranjeros como por los españoles, que, aunque tímidamente, comenzaban ya a reemplazarlos.” López Mondéjar, 2005, p. 36. Véase esta publicación para una mayor comprensión sobre la historia de la fotografía en España.

²³⁰ La que probablemente sea la fotografía más temprana que se toma el pintor está datada en esos mismos años. Hablamos del retrato colectivo que muestra a los artistas participantes en la velada que organizó en París José Casado del Alisal el 26 de junio de 1861. Son las fechas del primer viaje de Fierros a Francia, donde pudo entrar en contacto con artistas de diferentes disciplinas, incluyendo la fotografía.

²³¹ Llegado a España a comienzos de la década de 1850, el británico Charles Clifford fue, junto al francés Jean Laurent, el más notable fotógrafo extranjero durante esos años. Destacó por sus vistas de paisajes y monumentos, tomadas durante sus numerosos viajes por todo el país, y que agrupó en diferentes álbumes para su difusión. La gran popularidad de sus fotografías contribuyó a afianzar el prestigio del que ya gozaba, permitiéndole trabajar como fotógrafo de la Casa Real en la corte de Isabel II. Su obra sigue considerándose como ejemplo de gran calidad de la fotografía de los años centrales del siglo, dando especial testimonio de la España de esa época. Cfr. López Mondéjar, 1999, p. 43-45; Fontanella, 1999.

²³² Fue García Quirós (2002, p. 111) quien señaló primero la relación entre estos cuadros de Fierros y las fotografías de Clifford.

²³³ Agradezco a Pablo Díaz-Fierros el aporte de esta información que recoge en su investigación doctoral actualmente en período de realización bajo el título “El lenguaje fotográfico de la arquitectura en España (1852-1862). Charles Clifford”.

quizá fuese determinante también su amistad con el pintor Manuel Castellano, condiscípulo bajo el magisterio de Madrazo, y a la sazón uno de los grandes coleccionistas de fotografía de la España del XIX. Castellano, al que Fierros retrata en 1865 en uno de sus pocos ejemplos de retrato de artista (DF0068), y con el que compartía también su gran afición por la tauromaquia, llegó a reunir una magnífica colección de alrededor de 20000 fotografías entre las que destacan las de Clifford²³⁴.

En esos años, Fierros también comienza a interesarse por la aplicación de la fotografía al retrato. Los retratos de la actriz Céline Montaland (DF0061) y del torero Francisco Arjona Herrero “Cúchares” (DF0881), que han de datarse en esas mismas fechas, son buena muestra de ello. Planteados como copia fidedigna de la imagen fotográfica que el artista toma como referencia —con lo que viene a repetir el procedimiento llevado a cabo con las dos escenas costumbristas de Clifford—, la elección de modelos célebres no es casual, pues se produce en un contexto de enorme difusión de retratos fotográficos de personajes populares: la evolución técnica de la fotografía y la aparición del formato *carte-de-visite* o retrato en tarjeta, que facilitaba la realización de múltiples reproducciones, impulsaron la moda de las imágenes de celebridades, que se podían adquirir a un precio asequible en cualquier gabinete fotográfico²³⁵. Fierros, que repetirá

el proceso años más tarde con las imágenes de Théophile Gautier (DF0120) y Ferdinand de Lesseps (DF0248), participa de esa moda con ejemplos que le permiten ensayar las ventajas de la fotografía en el desarrollo del retrato pictórico.

Su aplicación a obras de encargo se da a partir de 1870, con retratos realizados en Lueca como los del señor Castañón y los hermanos Esteban, Serapio y Bernarda González Santamarina (DF0086-DF0089). En estos primeros ejemplos, el artista acostumbra a indicar con una inscripción sobre la firma que el retrato es copia de fotografía o de daguerrotipo²³⁶ —según el



DF0085 *El señor Castañón* (detalle), 1870

²³⁴ Actualmente en la Colección Castellano de la Biblioteca Nacional de España. Vid. Sánchez Cano, 2008.

²³⁵ “En aquellos años, no hubo fotógrafo de cierto renombre que no ofreciese a su clientela un amplio muestrario de retratos de celebridades. Eusebio Juliá, uno de los retratistas madrileños de más talento, hizo importantes tiradas de su célebre álbum “de todas las eminencias que desde muchos años acá ocupan puestos importantísimos de la Nación”, que comercializa-

ba desde el formato de tarjeta hasta “tamaño natural” [...]. Esta costumbre se mantuvo hasta finales de siglo por parte de [...] autores de interesantes colecciones de retratos de actores, músicos, cantantes o toreros. La categoría de los fotógrafos llegó a medirse no sólo por la calidad, sino por la cantidad de estos retratos, que exhibían en sus escaparates, proporcionando así una distracción añadida a los cientos de curiosos que paseaban por las calles céntricas de las ciudades. “Hay quien se ocupa cinco o seis horas —escribió Mesonero Romanos, en 1861— en revisar minuciosamente el progreso en las obras de la Puerta del Sol; otros lo emplean en recorrer uno por uno los mil retratos-tarjeta expuestos a las puertas de los fotógrafos”. López Mondéjar, 1999, p. 56.

²³⁶ Sólo el retrato de Bernarda González Santamarina (DF0088) se presenta como copia de daguerrotipo. Este procedimiento, debido a su elevado coste y a tratarse de una pieza imposible de reproducir o copiar, sería pronto relegado por otros formatos que ofrecían mayores ventajas como la *carte-de-visite*. De hecho, en el momento de

caso-, indicación que omitirá en obras posteriores²³⁷. No obstante, gran parte de los retratos que realiza desde ese momento denuncian el empleo de un referente fotográfico por su resolución formal: los datados en la década de 1870, sobre todo, acusan un cambio notable en el modelado, que rebaja los contrastes emulando el sombreado propio de la fotografía y dando pie a una mayor unificación del tono. Véanse a este respecto, además de los citados, los retratos de Manuel Torrontegui Olavarrieta (DF0100), Antonio Luis de Anciola o los diferentes retratos de Alfonso XII que pinta en 1875 (DF0127-DF0130), donde esa imitación del estilo fotográfico resulta elocuente de cómo el lenguaje del retrato pictórico busca nuevos referentes a la hora de incrementar el efecto de realismo.

Por otra parte, si la fotografía triunfa como recurso habitual entre los retratistas del momento es también por sus ventajas funcionales, al facilitar la ejecución de la obra sin depender de la presencia obligada del modelo. Se hace frecuente así que el comitente envíe al pintor algunas fotografías que sirvan, bien como única guía, bien como medio que reduzca considerablemente las sesiones de posado en el taller. La proliferación de esta práctica durante las últimas décadas del siglo cambia de manera sustancial el *modus operandi* de los retratistas, que en muchos casos pueden asumir encargos antes imposibles. Es lo que ocurre cuando Fierros menciona en sus memorias los retratos realizados para varios clientes de Ultramar²³⁸, entre ellos, los de los hermanos Moreno Ulloa (DF0177 y DF0188) y el de Manuel Valle Fernández para el Centro Asturiano de La Habana (DF0948): las cartas con las gestiones para este último evidencian el uso habitual de la fotografía en estos encargos: “Muy Sr. mío: en contestación a la carta de usted que acabo de recibir, le remito dos fotografías del Sr. Valle, para que desde luego pueda comenzar usted su trabajo [...]. Tenga la bondad de mandarme recibo de esta carta para saber que están en poder de usted las fotografías.”²³⁹. En otras ocasiones, es habitual que se solicite el retrato de una persona ya fallecida, empleando como referencia una fotografía tomada en vida. Así sucede con los de Antonio Luis de Anciola, José González de la Sela (DF0141) o Francisco Mendoza Cortina (DF0930)²⁴⁰. La frecuencia de estos encargos póstumos prueba la amplia de-

pintar su retrato, el daguerrotipo de la modelo habría de considerarse ya “un signo de distinción social frente a la baratura y la vulgaridad del retrato en tarjeta”. López Mondéjar, 2005, p. 51-52.

²³⁷ Después de los retratos mencionados, el pintor deja de incluir la inscripción que indica de manera expresa ser copia de un modelo fotográfico. Sólo el retrato de Josefa Lanza Trelles, datado en 1892 (DF0265), recupera esa práctica de modo excepcional.

²³⁸ “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. [...] Para La Habana, también pinté retratos varios. Uno de cuerpo entero del presidente del Centro Asturiano [...]”. Apuntes autobiográficos. Anexo 31. Entre los encargos recibidos desde Argentina se encuentran los retratos de Pedro Moreno Ulloa (DF0177), Juan Moreno Ulloa (DF0178), Pío Trelles (DF0915), Camilo R. Trelles (DF0940) y Odón R. Trelles (DF0971). El retrato para el Centro Asturiano de La Habana es el de Manuel Valle Fernández (DF0948).

²³⁹ Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros, Madrid, 21-10-1891. Ribadeo, archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 33.

²⁴⁰ El retrato de este último fue encargado por la Universidad de Oviedo para su galería de asturianos ilustres, que contaba con varias obras de Fierros. El artista recibe del sobrino y heredero del difunto la fotografía con la que habría de trabajar: “El amigo D. Ramón M^a Labra me ha dado noticia de que se hallaba ya en poder de usted la

manda que sigue manteniendo el retrato pictórico, sin verse aún amenazado por la proliferación de la fotografía: no es sólo el parecido y la verosimilitud de la representación lo que se aprecia, sino el valor de prestigio social que se sigue asociando a la pintura²⁴¹. Esa utilidad funcional de la fotografía se manifiesta de manera elocuente en los retratos de corte, donde la difusión de imágenes del monarca en formato tarjeta de visita permite al artista aproximarse a su fisonomía desde un modelo actualizado que luego adaptaría al prototipo de retrato propuesto por el pintor de cámara. Los ejemplos que Fierros realiza de Amadeo I en 1872 (DF0096) y de Alfonso XII a partir de 1875 revelan la presencia de un referente fotográfico en el uso de un modelado que suaviza los contrastes y tiende a la unificación del tono, igual que se ha visto en otros retratos de aquellos años. En el caso de Alfonso XII se conserva además una fotografía, con firma del gabinete de A. F. Napoleón²⁴², que el artista pudo emplear para los retratos más tempranos del soberano.

No obstante, y a pesar de las ventajas que la fotografía ofrece para el oficio de retratista, muchas veces el no contar con la presencia del modelo supone al pintor una traba en la consecución de un resultado verista, no tanto en la correcta representación de su fisonomía sino en la captación de su vida interior, según demandaban las poéticas del momento. Así, algunos retratos acusan la ausencia del efigiado en una marcada inexpresividad y en una imagen distante y carente de verdad. Es lo que ocurre en ejemplos como los de Esteban González Santamarina (DF0086), Saturnino Fernández Lanza (DF0133), Emilia Trelles (DF0150), o Josefa Lanza Trelles (DF0265).

Con todo, la fotografía no siempre se emplea como recurso que supla el posado del modelo para obras de encargo: el catálogo de Fierros ofrece numerosos ejemplos de su aplicación en retratos de familia donde la proximidad a la persona efigiada resulta evidente. Es el caso de los retratos

de sus suegros, Benito Carrera (DF0200) y Ramona García (DF0198 y DF0199), de su cuñada María (DF0170) y del esposo de ésta (DF0159), ejemplos donde la resolución for-



DF0110 *Autorretrato*, c. 1872-1873

fotografía de mi tío que había parecido a usted bien y que se proponía en breve dar principio al retrato con destino a la galería de esa Universidad.” Carta de Gabino Mendoza Fernández a Dionisio Fierros, Madrid, 5-7-1880. Ribadeo, archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 22.

²⁴¹ La expansión de la fotografía, que no afectó al retrato pictórico en ese momento, sí supuso una amenaza para la miniatura, que cumplía usos muy parecidos a los que entonces asumían las nuevas técnicas con la ventaja añadida de su menor coste y de una fidelidad al modelo mucho mayor. Cfr. López Mondéjar, 2005, p. 51.

²⁴² La firma del gabinete remite a la época en que, además de Anaïs Napoleón, estaba al frente del negocio su hijo Fernando. Ella había fundado la empresa junto a su esposo Antonio Fernández, instalándose en Barcelona en los años centrales del siglo. Pronto se especializaron en la fotografía de retratos, primero como daguerrotipistas, y alcanzando una excelente calidad que les dio gran fama. La tarjeta de visita con el retrato de Alfonso XII, que se conserva en el archivo de los descendientes del pintor, muestra en su reverso el título de Fotógrafo Real que les fue concedido. Cfr. López Mondéjar, 2005, p. 27.

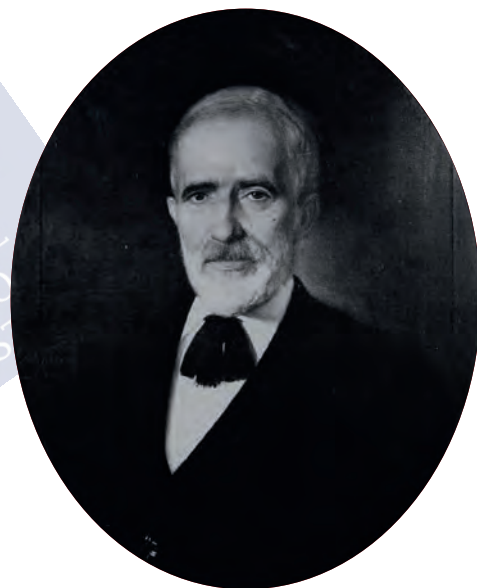
mal denuncia una vez más la copia de una imagen fotográfica. Lo mismo ocurre con algunos retratos de sus hijos, como el de Nicolás de cuerpo entero (DF0249) y los dos de Pura con traje de carnaval (DF0181 y DF0224). En los tres casos se conserva la fotografía original que el artista tomó como referente, y que revela su uso no ya como único medio para acceder a la fisonomía del modelo sino como herramienta complementaria en la aproximación a la realidad, en un proceso de imbricaciones y préstamos mutuos entre ambas artes: igual que la pintura se sirve de la fotografía como medio para conseguir una imagen verista, esta se fijará en la tradición pictórica para emular viejas formas de representación. Así, con el auge del retrato los gabinetes fotográficos se llenan de decorados de cartón piedra que simulan fondos palaciegos o de paisaje, y de multitud de objetos con los que el modelo puede acompañarse para lograr una imagen artificiosamente distinguida²⁴³. En un juego de ida y vuelta, la pintura empleará esas fotografías de estudio como referente, tal como Fierros hace en los retratos de Pura y Nicolás, y quizá también en otros casos como el de José González de la Sela (DF0141) y el de Antonia Carrera de cuerpo entero (DF0139), donde la presencia de elementos accesorios como el jardín o la balaustrada remite a modelos semejantes. Algo parecido ocurre con algunos de sus autorretratos realizados a partir de una fotografía, como el autorretrato ante el caballete (DF0214), el autorretrato de la Universidad de Oviedo (DF0939) o el autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0110). En este último se ve claramente que la fotografía, además de convertirse en un método que ayuda al pintor en la observación de su propia imagen -desplazando así a procedimientos más rudimentarios como los juegos de espejos- participa de la moda romántica del retrato de carácter con atuendo exótico que se hizo habitual en gabinetes fotográficos, y que la pintura mantiene con idéntica intención.



Juan Palmeiro: *Dionisio Fierros*, c. 1872-1873. Fotografía en formato carta de visita.

²⁴³ “Con su masificación, la fotografía sufrió una profunda regresión, retrocediendo a momentos ya superados por el retrato pictórico. Los decorados -aquellos entrañables forillos-, casi inexistentes en la época del daguerrotipo, volvieron a los estudios para enfatizar con su cómica y pretenciosa artificiosidad el concepto que de sí mismos tenían los burgueses que los frecuentaban. Los propios estudios experimentaron una evolución portentosa. [...] las galerías debían estar dispuestas de modo que simulasen un verdadero escenario, en el que “tan pronto se producen efectos de día como de noche y la escena se trueca en jardín, en un salón o en una playa”. De eso se trataba; había que crear la ilusión de los espacios historiados, a tono con la impresión de distinción social que pretendía darse de los modelos. [...] Los gabinetes fotográficos pronto se convirtieron en un confuso almacén de objetos ampulosos, ridículos y pretendidamente decorativos. Nació así una inefable industria que suministró a los fotógrafos los más insospechados adminículos. Los forillos, utilizados a partir de 1843, se fueron generalizando en los años del definitivo despegue del negocio del retrato. La virtud principal de estos fondos debía ser la de crear la ilusión de perspectiva entre el modelo y el ambiente que pretendía crearse a su alrededor, ya fuese jardín, selva, acorazado, cenador romántico, océano o interior aristocrático. [...] A pesar de algunas críticas minoritarias frente a tanto disparate, estos cachivaches se fueron acumulando con los años hasta convertir los estudios en verdaderos catálogos de ambientes.” López Mondéjar, 2005, p. 56-57.

Este autorretrato y su fotografía, tomada en el gabinete de J. Palmeiro en Santiago²⁴⁴, nos sitúan en una segunda estancia de Fierros en esta ciudad. Más breve que la primera -aproximadamente un año entre septiembre de 1872 y septiembre de 1873-, en esta ocasión no es el género costumbrista sino el retrato lo que lleva al pintor a desplazarse, para cumplir encargos con la clientela local entre la que contaba con un reconocido prestigio desde su estancia anterior. De nuevo, el panorama artístico de la ciudad favorece su labor de retratista, en circunstancias semejantes a las de aquella vez, con una escasa oferta de artistas que pudiesen dar respuesta a la demanda de retratos de la burguesía. Así, durante ese año Fierros pinta al menos dieciocho retratos²⁴⁵, entre los que se encuentran los de Isabel Navarrete de la Riva (DF0102), Pío Moreno Rey (DF0109, DF0896), Agustín Rodríguez Ferreiro (DF0107), Manuel Pérez Sáenz (DF0108 y DF0246), Francisco Javier Alsina Fernández (DF0104 y DF0105), Patricio de Andrés Moreno (DF0900), Santiago Eleicegui (DF0893) o Miguel García Cuesta (DF0111 y DF0112). Es llamativo que seis de estos nombres -Dainciart, Eleicegui, Harguindey, Moreno, de la Riva y Andrés Rodríguez- estén directamente vinculados con la industria del cuero que en ese momento despunta, junto a la salazón, como una de las principales actividades del tejido empresarial de Galicia²⁴⁶. La posición preeminente de este sector se manifiesta de manera especial en el caso compostelano: desde los años 20 y 30 en que se consuma la crisis de las tenerías ferrolanas, y hasta comienzos del siglo XX, la

DF0896 *Pío Moreno Rey*, 1872

²⁴⁴ Abierto en la rúa do Vilar en 1859, el de Juan Palmeiro fue uno de los primeros estudios fotográficos de Santiago de Compostela, después del de Andrés Cisneros (ver nota 166). Durante dos décadas fue el más frecuentado de la ciudad, y por él pasó gran parte de la sociedad local. Acérrimo defensor del carlismo, su ideología tradicionalista se refleja en un estilo fotográfico formalista, alejado de la irreverencia de otros colegas de profesión, aunque con concesiones dentro de la moderación, como se aprecia en el retrato de Fierros. Cfr. Cabo, 1995, p. 458; Castelao, 2018, p. 84-91.

²⁴⁵ A esta segunda estancia compostelana corresponden los retratos de Isabel Navarrete de la Riva (DF0102), Agustín Rodríguez Ferreiro (DF0107), Manuel Pérez Sáenz (DF0108), Pío Moreno Rey en dos lienzos (DF0109 y DF0896), Francisco Javier Alsina Fernández en dos lienzos (DF0104 y DF0105) y su esposa Manuela González (DF0106), una mujer de la familia Alsina (DF0103), Patricio de Andrés Moreno (DF0900) y su esposa Ramona García Cabezudo (DF0899), Santiago Eleicegui Dainciart (DF0893), María Dainciart Elizalde (DF0894), Celestina Pérez Rodríguez (DF0895), un señor de la familia Harguindey (DF0892), Andrés Rodríguez (DF0897) y Miguel García Cuesta en al menos tres lienzos (DF0111, DF0112, DF0902).

²⁴⁶ “Junto con la salazón de sardina, la industria fabril de los curtidos atrajo cuantiosos capitales durante el siglo XIX. El binomio salazón-cuero representó en el siglo XIX la mayor parte del reducido sector industrial gallego. Las tenerías gallegas conocieron un proceso de crecimiento intenso desde el último tercio del XVIII hasta comienzos del siglo XIX. El crecimiento demográfico español y la expansión del Arsenal de Ferrol incrementaron el consumo de artículos de piel. De ahí que uno de los primeros lugares donde se instalaron las tenerías fue la comarca ferrolana, desde donde se extendieron a otros puntos de Galicia. El sector continuó creciendo en los años posteriores a la Guerra de la Independencia de forma extensiva. En primer lugar, colonizando nuevos territorios como Vigo, Viveiro y Puenteareas (sic); y en segundo lugar, consolidando las tenerías existentes y creando otras nuevas en zonas como Santiago, Noya (sic) y Allariz.” Lindoso, 2006, p. 86.

ciudad concentra casi la mitad de la producción de curtidos gallegos²⁴⁷, llegando a representar el 60% del total en términos de capital. La mayor parte de estas empresas fueron fundadas en esas décadas, aunque otras se constituyeron en los decenios siguientes, resistiendo con bastante fortuna diferentes momentos de crisis y altibajos²⁴⁸. Junto a otros nombres locales, algunos de sus apellidos -Dainciart, Eleicegui, Harguindey- revelan el origen vasco de muchas de esas dinastías²⁴⁹ -de modo análogo a lo que ocurre con los salazoneros catalanes-, asentadas en Galicia en aquellas fechas. En la década de los 70 son ya los hijos de aquellos comerciantes quienes llevan las riendas de unos negocios caracterizados por una marcada estructura familiar, al menos en su organigrama superior: no sólo se hereda la propiedad y la gestión de la empresa, sino que muchas veces estas familias tienden a emparentar entre ellas, buscando a menudo reforzar sus intereses gremiales. Esto nos da una idea de los usos sociales de este sector de la burguesía compostelana que compone el principal foco de clientela de Fierros. No resulta extraño, por lo tanto, que el pintor concentre su actividad de retratista en un tiempo reducido para unos comitentes que habrían de coincidir en sus encargos, y a los que da respuesta bajo un mismo criterio formal: el esquema de retrato romántico, de busto, ante fondo neutro y enmarcado en un óvalo sigue siendo válido en la mayoría de estos casos, a lo que hay que sumar el progresivo incremento del efecto naturalista que Fierros persigue en estos años. El empleo reiterado de estos parámetros, como se ha visto en etapas anteriores, permite al pintor asumir más trabajos en menor tiempo con una producción casi en serie que adquiere un sentido unitario desde el punto de vista compositivo y estilístico para un tipo de clientela semejante.

Cabe mencionar también, entre la burguesía compostelana que Fierros retrata durante esa segunda estancia, la dedicada a actividades financieras. No en vano, como señala Lindoso Tato, “las sociedades bancarias privadas y los seguros compostelanos representaron casi el 15% de la inversión entre 1840 y 1889”²⁵⁰, siendo la banca junto al transporte la actividad económica más destacada tras el comercio y la industria. El creciente desarrollo del sistema capitalista y los procesos de desamortización favorecieron estas actividades, que en la producción retratística de Fierros se ejemplifican en el caso de Manuel Pérez Sáenz (DF0108): su representación como empresario de banca, acompañado de objetos alusivos a su profesión, define un arquetipo de retrato que veremos repetido en más ocasiones²⁵¹. A estos años ha de pertenecer también el retrato, no localizado, de Patricio de Andrés Moreno: originario de la localidad riojana de Ortigo-

²⁴⁷ La importancia de las fábricas de curtidos de Santiago durante esos años también se aprecia en el contexto global español: “Las tenerías gallegas disfrutaron de una posición líder en el cuero nacional durante la primera mitad del XIX. A mediados de este siglo, el cuero gallego llegó a representar aproximadamente el 27% del total español. Pero, en 1900, apenas alcanzaba el 15%, mientras que Cataluña registraba el 30%. La distribución regional de este sector se había alterado a favor de Cataluña que, a principios del siglo XX, se convirtió en la primera región productora de cueros.” Lindoso, 2006, p. 86-87.

²⁴⁸ Lindoso, 2006, p. 88.

²⁴⁹ Pernas, 2001, p. 31.

²⁵⁰ Lindoso, 2006, p. 71.

²⁵¹ Véanse los retratos de Antonio Martínez Marzo Bengoechea (DF0097) y de Ignacio Herrero Buj (DF0921).

sa de Cameros, su padre Juan de Andrés de la Riva pertenece a esa generación de comerciantes que se instalan en Galicia a comienzos de siglo. El hijo continúa el legado paterno, destacando dentro del grupo empresarial de los contratistas de obras públicas, sobre todo de infraestructuras de ferrocarril y carreteras que en esos años representan buena parte del progreso económico de Galicia²⁵². Ampliamente beneficiado con la adquisición de bienes desamortizados²⁵³, participó de manera activa en la vida política de la ciudad, de la que llegó a ser alcalde²⁵⁴.

Por otro lado, en Compostela el pintor también recibe encargos vinculados al sector del clero, que continúa ejerciendo un papel destacado en la ciudad²⁵⁵. Además de los retratos de Santiago Eleicegui (DF0047, DF0893), resultan interesantes los del cardenal Miguel García Cuesta, arzobispo de Santiago. Fierros, que ya lo había retratado -presumiblemente durante su primera estancia en la ciudad- en un lienzo de menor empaque y calidad (DF0032), menciona en sus memorias los nueve retratos del prelado que llegó a realizar “para diferentes sitios y varias corporaciones”²⁵⁶, una práctica habitual en encargos oficiales que hemos visto en ejemplos de corte, y que en este caso no resulta extraño teniendo en cuenta la relevancia eclesiástica y política de García Cuesta: arzobispo de Santiago desde 1851, fue además senador vitalicio y diputado en las Cortes Constituyentes de 1869, donde sostuvo un fuerte enfrentamiento con el Gobierno sobre la confesionalidad del Estado aunque lejos de la beligerancia hacia el liberalismo que había caracterizado a sus predecesores en la diócesis compostelana. Fue, en palabras de Barreiro,

“un arzobispo pastoral, defensor de los derechos de la Iglesia, pero sin entrar en permanente guerra con el gobierno liberal correspondiente, preocupado por la situación económica del clero, reformador de los malos usos que en un período tan largo de guerras y conspiraciones habían dejado su huella en el clero de su diócesis.”²⁵⁷

De los retratos de Fierros, el más interesante es el que se conserva en el Monasterio de San Martiño Pinario (DF0111). Representa a García Cuesta con toda la dignidad de su rango, en un ampuloso interior palaciego que recupera la tradición del retrato de aparato, situándolo en un sillón de brazos ante un cortinaje recogido y junto a una mesa que dispone un gran crucifijo y unos libros en referencia a su condición. La suntuosidad de la imagen, además de enlazar con viejas fórmulas propias del retrato cardenalicio que el pintor demuestra conocer, retoma la intencionalidad de aquel retrato que Fierros realiza durante su primer viaje a Compostela: si aquella obra, realizada pocos años después de acceder al arzobispado de Santiago, condensa las aspiraciones de García Cuesta por ascender en la curia eclesiástica y alcanzar el cardenalato, en ésta, realizada el mismo año de su fallecimiento, se manifiesta la consecución de su

²⁵² Lindoso, 2006, p. 105.

²⁵³ Lindoso, 2006, p. 57.

²⁵⁴ Villares, 2003, p. 539.

²⁵⁵ Barreiro, 2003, p. 444-447.

²⁵⁶ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

²⁵⁷ Barreiro, 2003, p. 447.

triunfo y el grado de dignidad que ostentaba en sus últimos años. El hecho de estar firmado el año de su muerte lleva a pensar que tal vez se trate de un retrato póstumo, máxime cuando utiliza la referencia de una fotografía. Fierros reproduce con fidelidad la imagen fotográfica, con la salvedad de algunos elementos accesorios y del cambio de pose que lleva al modelo a apoyar la cabeza en su brazo derecho, acodado sobre la mesa. Esta modificación resulta más llamativa toda vez que no responde a una necesidad práctica sino a la invención del artista, que de nuevo recurre al museo y a toda una tradición de retratos de poder donde el cliché iconográfico de la *melancholia artificialis* alude, como ha señalado López Vázquez, a la idea de la pesadumbre del gobernante ante la responsabilidad de su cargo²⁵⁸. Al mismo tiempo, el pintor prosigue en su incremento del efecto naturalista aplicando un tratamiento más esquematizado del rostro -que ensaya por separado en otros retratos de García Cuesta que habrían de asumir la misma función representativa como obras de carácter oficial (DF0112, DF0902)-, al combinar un dibujo de contorno preciso con un modelado que tiende a suavizar los contrastes. Esta tendencia, sobre todo cuando se emplee sobre una referencia fotográfica, dará ejemplos donde el efecto de abstracción en el modelado se vuelva más evidente: véase, en este sentido, el retrato de Antonia Escandón (DF0188), donde ese mismo modo de trabajar se potencia aún más.

Por otra parte, el esquema predominante para la mayoría de sus encargos sigue siendo el retrato de busto, ante fondo neutro, con un lenguaje que busca la representación verista del modelo sobre una base lineal, con una iluminación selectiva, un modelado basado en contrastes de clarooscuro y una pincelada compacta que busca la captación de la realidad del tono local en las facciones. Sobre el aprendizaje junto a Madrazo, cuyo estilo trata de emular desde sus años de formación, Fierros aplica el resultado de su propia evolución y de la observación de los maestros de la escuela española, conformando un estilo propio que en estos años se consolida con mayor autonomía. No en vano, la cuestión estilística²⁵⁹ es una de las principales preocupaciones de cualquier pintor, habida cuenta de las exigencias del arte del momento que demandaba la



DF0111 *El cardenal García Cuesta*, 1873

²⁵⁸ López Vázquez, 1999, p. 375-376; López Vázquez, 2000, p. 26.

²⁵⁹ Utilizamos el término “estilo” en su sentido individual y personal, definidor de la identidad de un artista. Por su parte, el concepto de “lenguaje” adquiere un enfoque más holístico, como sistema de representación común a una época o a una comunidad. Cfr. Moralejo, 2004, p. 113 y ss.

expresión de un estilo original como sinónimo de valía: basta cotejar los juicios de la crítica a las obras que Fierros presenta a las Exposiciones Nacionales para comprobar que se insiste una y otra vez en ese aspecto. La singularidad del estilo personal que Fierros alcanza en estos años se aprecia desde opiniones externas como la que ofrece Julio Nombela en su novela *El bello ideal del matrimonio*, originalmente publicada por entregas en la *Revista hispano-americana*:

“La sencillez de su traje, la elegancia, la distinción con que le llevaba y el efecto que producía su hermosa cabeza, la asemejaban a uno de esos retratos que hace Fierros, en los que la vaguedad del color de los paños, da nueva vida al animado color de las facciones.”²⁶⁰

Aun desde una fuente literaria, la identificación de Fierros con un tipo de retrato determinado, que se asocia a lo que se entiende como definidor de su trabajo y por lo tanto de su estilo, es revelador de un evidente éxito bajo los criterios del momento, que valoran la originalidad como signo inequívoco de triunfo²⁶¹.

Justo antes de su segunda estancia compostelana, en el verano de 1872, Fierros se encuentra en Ribadeo. Ya había estado allí ocasionalmente durante los años de su primer viaje a Santiago, al tratarse de un punto intermedio y parada obligada en el camino entre esa ciudad y Ballota. Pero esta vez es su oficio de retratista el que le lleva a detenerse durante más tiempo para asumir varios encargos de la burguesía local, entre la que su prestigio como pintor encontraba un claro reconocimiento²⁶². Entre esos primeros clientes destacan las familias Bengoechea y Torrontegui Olavarrieta²⁶³: sus apellidos revelan de nuevo el origen vasco de estos comerciantes, afincados en Galicia a comienzos del siglo XIX, y que en muchos casos sobresalen como agentes destacados del desarrollo empresarial durante esos años. En el caso de Ribadeo su presencia se vincula fundamentalmente a las actividades mercantiles del puerto, que desde finales del XVIII vivía una época de especial prosperidad. La autorización, a partir de la década de 1770, del comercio directo y sin gravamen con el extranjero²⁶⁴ hizo de Ribadeo el tercer puerto de Galicia en cuanto a ingresos aduaneros²⁶⁵, gracias a la entrada de mercancías variadas: vino, aguardiente,

²⁶⁰ Nombela, 1866, p. 51

²⁶¹ “[...] la originalidad es la primera condición del genio, y la imitación solo puede ser tolerada de imitarse lo mejor, no lo que reclama justo correctivo.” Tubino, 1871, p. 173.

²⁶² “De regreso de su expedición a París, Roma y otras capitales llegaron el domingo a esta Villa el notable pintor Sr. Fierros y su bella esposa.” Gacetilla sin título, probablemente *Las riberas del Eo*. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

²⁶³ Véanse los retratos de Juana Olavarrieta (DF0099) y sus hijos Carlota (DF0094), Manuel (DF0100) Ramona (DF0891) y Concepción Torrontegui Olavarrieta (DF0094).

²⁶⁴ Se ponía fin así a las restricciones que hasta el momento había impedido el comercio directo con el extranjero, y que obligaban habitualmente a depender del puerto de Bilbao como paso intermedio para la importación de mercancías. Vid. Meijide, 1971, p. 83-87, Saavedra, 1974, p. 210.

²⁶⁵ “[...] la recaudación obtenida por la aduana de Ribadeo experimentó un ritmo alcista. Véanse unos datos concretos sobre el valor rendido por las aduanas marítimas de Galicia en el año 1770: La Coruña, 31.350.260 reales de vellón; El Ferrol, 8.843.175; Ribadeo, 2.030.530; Vigo, 1.773.297; Carril, 485.870; Pontevedra, 311.530. Así pues, los ingresos recaudados por la aduana ribadense fueron entonces de superior entidad a los anotados en la de



DF0099 Juana Olavarrieta, 1872

hierro, y sobre todo lino y cáñamo del Báltico. De hecho, el lino fue, con diferencia, el principal motor de la economía ribadense durante esos años²⁶⁶, hasta que su importación se reduce considerablemente a partir de 1820 con la aplicación de nuevos impuestos y la llegada masiva de tejidos catalanes²⁶⁷. Con todo, la actividad empresarial de Ribadeo mantiene su pujanza al diversificar las importaciones y al autorizar desde 1840 el comercio con América²⁶⁸: se fundan la Escuela de Náutica y Comercio²⁶⁹ y el Colegio de

Vigo; y superiores, con creces, al valor registrado en las de Carril y Pontevedra. Durante el último veintenio del siglo, Ribadeo se clasificó normalmente como el cuarto puerto de Galicia, a continuación de La Coruña, El Ferrol y Vigo, por el número global de entrada de navíos, nacionales y extranjeros, con un promedio anual cercano al medio centenar. Pero en algún año supera en movimiento a Vigo, e incluso casi iguala a La Coruña, en lo que a movimiento de naves de bandera extranjera se refiere. Este hecho, a primera vista tan sorprendente, incumbe únicamente a los cargamentos

masivos de lino y cáñamo que llegaban sin cesar de Rusia y Holanda; efectivamente, fueron dichas dos materias primas, de gran consumo por la industria de la lencería tan expandida y floreciente en las provincias de Mondoñedo y Lugo, el componente esencial del tráfico de importación efectuado a través de aquel puerto.” Meijide, 1971, p. 94-95.

²⁶⁶ “A los almacenes de Ibáñez, Villaamil, Campoamor, etc., acudían centenares de campesinos, que previa la firma de un recibo, se iban con unas arrobas de lino, a sus lugares de origen, situados ya en el entorno, ya en parroquias distantes, como las de la montaña de la provincia de Lugo”. Saavedra, 1974, p. 210. Además de esta demanda a pequeña escala, el comercio del lino favoreció la creación en Ribadeo de otras industrias textiles de mayor calado como la Casa Fábrica. F. Lanza, en su *Ribadeo antiguo*, relata: “Por iniciativa de su famoso ministro Campomanes, que deseaba implantar las enseñanzas y reformas defendidas en su obra *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (impresa en Madrid el año 1774), y de acuerdo con el Real y Supremo Consejo de Castilla, el rey Carlos III dispuso en el mencionado año la creación de tres fábricas de lienzos “imitados de los de Westphalia”, en las provincias de Galicia y principado de Asturias. Los pueblos elegidos para el establecimiento de las fábricas, llamadas también “casas-fábricas de enseñanza”, eran Oviedo, Santiago y Ribadeo, y sólo en este último punto había de construirse, y se construyó, edificio a propósito para la nueva industria [...]. De la dirección de los tres establecimientos se encargaba, con la retribución anual de treinta mil reales, a D. Joaquín Cester, o Zester, muy práctico en estas cuestiones, por haber estado al frente de las Reales Fábricas de Talavera de la Reina [...]” Lanza, 2001, p. 231-232. Lanza indica también que el reglamento de la Casa Fábrica “prohibía el empleo de los linos y cáñamos del reino; todos los que utilizase debían traerse del extranjero” Lanza, 2001, p. 236. Con todo, la trayectoria de esta industria fue efímera: la muerte de Cester en 1776 supuso su cierre cuando apenas llevaba dos años en funcionamiento. Aun así, las importaciones de lino desde el puerto de Ribadeo no se vieron afectadas en esos años.

²⁶⁷ Saavedra, 1974, p. 210.

²⁶⁸ Saavedra, 1974, p. 211.

²⁶⁹ “Entonces tomó el asunto por su cuenta la Sociedad de Fomento y en 1842 se inauguró la Escuela especial de Náutica y Comercio, para la que poco después concedió el Ayuntamiento una subvención de 12.000 reales, y la Diputación un arbitrio de 16 maravedís sobre cada cuartillo de aguardiente que se vendiese en la villa. La Sociedad de Fomento fundó por aquel mismo tiempo dos escuelas públicas, una de niños y otra de niñas, subvencionadas ambas, igualmente, por el Ayuntamiento, y con premios para los alumnos más distinguidos, cuyos nombres y circunstancias habían de darse a conocer por medio de bandos fijados en paredes visibles, para emular a la juventud estudiosa. Esta empezó a acudir en gran número a la Escuela de Náutica, que pasó a ser oficial por R. O. de 21 de

San Luis²⁷⁰ para la enseñanza de la navegación, y surgen comerciantes que además de dedicarse a la importación de mercancías incrementan su actividad como armadores y con otros negocios financieros.

La de Bengoechea es una de las firmas que destacan en este terreno durante esos años. Fierros retrata en el verano de 1872 al que entonces encabeza la segunda generación al frente de la empresa: Antonio Martínez Marzo Bengoechea (DF0097). Originariamente administrador del fundador de la casa, Francisco Antonio de Bengoechea (1779-1868), al morir éste sin descendencia hereda el mayorazgo a condición de asumir el apellido de su benefactor, buscando mantener el nombre comercial. Martínez Marzo asume las riendas de un próspero negocio iniciado a comienzos de siglo -con anterioridad a 1811 aparece en Ribadeo “Francisco Antonio de Bengoechea, del Comercio de Bilbao, Capitán de la segunda Compañía de Cazadores de la Guardia Nacional, como dueño de un bergantín...”²⁷¹- y dedicado a actividades variadas que iban desde el transporte de sal, lino y otras mercancías -con una casa de navegación con líneas regulares de barcos que viajaban al Báltico y al Caribe-, hasta actividades financieras y bancarias²⁷². La Casa Bengoechea -o Casa de Abaixo- llegó a erigir un auténtico emporio comercial, muy por encima de la tónica general de otros empresarios locales de la época, tan sólo equiparable a la Casa de Arriba, fundada por Antonio Casas Puelles²⁷³ también a comienzos de siglo, y que fue su gran

agosto de 1856, y para la cual fue adquirida en el siguiente año, con la ayuda del Estado, la casa que había sido del Ilmo. Sr. D. José María Pardo Montenegro y que se conocía (y conoce) vulgarmente por *El patín*. En los primeros años del establecimiento, los alumnos pasaban de 90, “cosa muy natural -dice la Memoria correspondiente al curso académico e 1868-69- si se atiende a la brillante posición topográfica de Ribadeo y al espíritu mercantil y marítimo que aquí domina, y si se tiene en cuenta que la instrucción va haciendo sus conquistas y desterrando poco a poco las preocupaciones y errores populares”. Desempeñaban las cátedras D. Juan Asúnsolo Martínez, D. Manuel Blasco Amigó, don Segundo Moreno Barcia, D. Pedro Nolasco Pérez Vizcaíno, D. Aquilino Lorena Reinante y otros ilustrados profesores. En su mayoría, eran expertos marinos que habían conseguido fama como “pilotos de los mares de América”. Muchos de sus alumnos llegaron también a alcanzar este título, consiguiendo merecido renombre para ellos y para la Escuela ribadense. [...] En 1874, la Diputación provincial, tocada de la fiebre de economías, acordó suprimir la Escuela, y sólo a fuerza de ruegos y de idas y venidas, consintió que siguiese funcionando, pero a costa de los vecinos. Ocho años después fue cerrada definitivamente. Y catorce más tarde, o sea en 1896, nació, como sucesor de aquel ilustre centro el Colegio de San Luis.” Lanza, 2001, p. 17-198.

²⁷⁰ “[El Colegio de San Luis] Estaba también dedicado a la enseñanza del Pilotaje y del Comercio. Se instaló provisionalmente en el edificio del Hospital, de donde pasó luego al *Patín*. En sus comienzos lo dirigió D. Secundino Martínez Montenegro, párroco de la villa, desempeñando las cátedras D. Juan Suárez Casas, D. Fernando Méndez Sanjulián, D. Marcelino Vior Travieso, D. Secundino Barcia Arango y otros. La fama del Colegio llegó a ser tanta como la de la desaparecida Escuela. De todos los pueblos de la mariña astur-gallega acudieron estudiantes, que, repartidos luego por el mundo, supieron enaltecer el nombre de Ribadeo. Los pilotos del Colegio de San Luis tenían preferencia en muchas de las más importantes compañías de navegación, no sólo españolas, sino también extranjeras. Ciertas reformas en la carrera de Náutica, y el afán de buscar empleos fáciles y tranquilos, acabaron, en los comienzos del presente siglo [XX], con el Colegio de San Luis”. Lanza, 2001, p. 198-199.

²⁷¹ Busto, 1998, p. 84.

²⁷² Busto (1998, p. 84) enumera entre estas actividades financieras “desde los préstamos hipotecarios hasta las actividades propias de banqueros, como era el cobro, endoso y protesto de letras, hasta llegar a la compra de tierras, siguiendo las prácticas de los dirigentes sociales y económicos de la villa”.

²⁷³ Antonio Casas Puelles ofrece un ejemplo más de comerciante foráneo que alcanza un notable éxito. Originario de Medina de Rioseco, se instala en Ribadeo a finales del XVIII o comienzos del XIX: hacia 1804 ya figura como factor apoderado de la casa comercial de Santamarina de Santiago (Busto, 1998, p. 84). Desarrolla, igual que Bengoechea, una fructífera actividad empresarial, dedicándose también a negocios navieros y bancarios. La prosperidad de su firma le permite adquirir el antiguo palacio de Antonio Raimundo Ibáñez, marqués de Sargadelos, en



DF0098 *Juliana González Santamarina*, 1872



DF0097 *Antonio Martínez Marzo Bengoechea*, 1872

competidora en lo económico y en lo político: si Casas ejemplifica la imagen de comerciante conservador, en el caso de Bengoechea es conocida su ideología liberal, llegando a participar en el levantamiento de 1843 contra el gobierno de Espartero. La actividad de la Casa Bengoechea se mantuvo hasta que su tercer administrador, Francisco Martínez Bengoechea y González -único hijo de Martínez Marzo, al que Fierros retrata en 1888 (DF0236)- fallece de forma repentina en París en 1900. El capital de 2.757.602 pesetas que acumulaba en aquel momento da buena muestra de la prosperidad que la firma mantenía²⁷⁴.

Esa misma idea de éxito empresarial y social es la que Fierros traslada al retrato de Martínez Marzo realizado en 1872, presentándolo en un lienzo de gran formato que ofrece una nueva muestra de la adaptación de la tradición de retrato de aparato aristocrático a una clientela burguesa. En un interior doméstico que mantiene la reminiscencia del cortinaje recogido al fondo, se representa al modelo de cuerpo entero, vestido con traje de chaqueta, corbata de lazo y leontina. Se sienta en un elegante sillón de brazos, junto a una mesa que muestra objetos de su trabajo: facturas, recibos, cartas, carpetas y libros de cuentas se despliegan en aparente desorden como elementos alusivos a la condición del retratado, de forma semejante a como funcionaban otros elementos en retratos de esta tipología. La novedad radica en la combinación de dos ideas que definen la esencia del retrato burgués: por un lado, la emulación de hábitos sociales de la

la plaza del Campo, que pasa a conocerse como Casa de Arriba por oposición a la Casa de Abaixo -construida por Bengoechea en 1839 en el barrio de Porcillán-, la otra empresa de banca de Ribadeo. Una hija de Antonio Casas, Amadora Casas Marchamalo, fue retratada por Fierros en 1873 (DF0118). La actividad de la Casa de Arriba se mantuvo hasta su quiebra en 1934.

²⁷⁴ A la muerte sin descendientes de Francisco Martínez Bengoechea y González heredaron la propiedad tres de sus empleados: Ramón Bustelo, Bonifacio de Torres y Godofredo Álvarez Cascos, este último también retratado por Fierros (DF0223).

aristocracia en el uso del retrato de aparato, asociado en origen a esa clase noble; por otro, la introducción de elementos del mundo capitalista que definen el triunfo social del modelo, presentándolo como hombre moderno y emprendedor. El discurso de la obra encuentra su correlato en el retrato de la esposa de Martínez Marzo, Juliana González Santamarina, con el que forma pareja (DF0098). Ambos cuadros fueron realizados durante la misma estancia de Fierros en Ribadeo, pensados para lucir de manera conjunta como era habitual en parejas de retratos de matrimonio de las que el artista ha dejado numerosos ejemplos²⁷⁵. Con dimensiones análogas y una misma tipología de aparato, la efigiada se representa como modelo de la perfecta esposa burguesa²⁷⁶ en la sobria distinción de atuendo, pose, expresividad y ambientación con que el pintor demuestra su habilidad en la aplicación de la corriente de retrato elegante heredado de Madrazo. El conjunto que forman ambos retratos define un ejemplo de excelente calidad de la producción de Fierros durante esos años, germen además de un nuevo foco de clientela entre la burguesía de Ribadeo.

De hecho, la vinculación profesional del artista con esta localidad no hace sino incrementarse en los años sucesivos. La causa esta vez es de índole personal: durante su estancia en el

²⁷⁵ Ya se ha analizado el caso de los retratos de Carmen Moscoso de Altamira (DF0034) y Juan Nepomuceno Jaspe Montoto (DF0035), realizados en 1857 durante su primera estancia en Santiago. A los que ahora comentamos se pueden añadir los de Manuel Rúa Figueroa y Fraga (DF0045) y Juana Porto Mondragón y Losada (DF0046); Cipriano Rico y Arias de Miranda (DF0080) y Amelia Rivas Braña (DF0081); Francisco Javier Alsina Fernández (DF0104) y Manuela González (DF0106); Patricio de Andrés Moreno (DF0900) y Ramona García Cabezudo (DF0899); Narciso Obanza Miranda (DF0123) y Elisa Alonso López (DF0124); Álvaro Armada y Fernández de Córdoba (DF0185) y María del Carmen Rafaela de los Ríos Enríquez y Miranda de Grado (DF0186); Víctor Díaz-Ordóñez y Suárez-Miranda (DF0187) y Antonia Escandón y Lue (DF0188); Basilio Rodríguez Villarrea y Maseda (DF0218) y Ascensión Pillado Pedrosa (DF0219); José María Pardo Montenegro (DF0258) y María Micaela Romero Gómez (DF0259); María Carrera García (DF0170) y su esposo (DF0159); los suegros del artista Benito Carrera (DF0200) y Ramona García Barrera (DF0198); o los dos autorretratos (DF0157 y DF0233) pensados para lucir con sendos retratos de su esposa Antonia (DF0158 y DF0234).

²⁷⁶ En la difusión de los criterios morales de lo que habría de ser el modelo de mujer casada, destaca el libro de Pilar Sinués *El ángel del hogar*, publicado originalmente en 1859. En él se dan las pautas que según los preceptos sociales de la época habría de cumplir la mujer en su papel de esposa y madre, supeditada al hombre y vinculada al ámbito doméstico: “Creo haber demostrado, con ejemplos vivos y energéticos, que no es posible la emancipación de la mujer, la cual necesita para todo el amparo del hombre. Que el matrimonio es lo que enaltece y protege al sexo débil. Y que la mujer sencilla y modesta que sólo sabe amar y cuidar de su familia, es el verdadero Ángel del hogar [...]. La ciencia no conviene a la mujer, como las faenas domésticas no convienen al hombre. A cada uno ha enseñado la religión y la sociedad sus atribuciones, y es una locura querer trocirlas o violentarlas. Ocúpese la mujer en amar a su esposo y sus hijos, y embellecer la casa. Ocúpese el hombre en los negocios y en el estudio, que es su misión. Olvidad, pobres mujeres, vuestros sueños de libertad y de emancipación. Esas son teorías de cabezas enfermas que jamás se podrán practicar, porque la mujer ha nacido para ser amparada y protegida por el hombre.” Sinués, 1881, p. 225-226. M. Perrot y A. Martin-Fugier señalan esta misma realidad social, haciendo hincapié en la marcada separación de funciones entre el hombre y la mujer de clase burguesa: “Las mujeres, en lo sucesivo, administran su casa, su numerosa servidumbre y la no menos numerosa familia que les proporcionan las creencias católicas [...]. Ellas son las que edifican una moral doméstica, cuyos ejes básicos pone de manifiesto B. Smith: la fe frente a la razón, la caridad contra el capitalismo, y la reproducción como autojustificación. En nombre de esta función es como las mujeres burguesas cargadas de hijos -la tasa media de hijos por familia pasa de cinco a siete entre 1840 y 1900- les dan un sentido a sus menores acciones. Desde la propiedad y la decoración del interior a la observancia cuasi religiosa de una moda tiránica [...], desde la más insignificante tarea femenina -porque hay que estar siempre ocupadas- a la obsesión de las cuentas, auténtico tormento del ama de casa que, con frecuencia, ha de llevar ésta con lo que le proporciona su marido, a quien además deberá rendir aquéllas: cada detalle adquiere sentido dentro de una moral cuyo fundamento es menos económico que simbólico. Funcionando como un lenguaje, como un ritual, semejante moral obedece a códigos muy estrictos.” Ariès – Duby, 1991 a, p. 148.

DF0177 *Pedro María Moreno Ulloa*, 1881

verano de 1872 Fierros se hospeda en la pensión de Ramona García Barrera; allí conoce a una de sus hijas, Antonia, de la que se enamora, y con la que mantendrá frecuente correspondencia desde Santiago. A su regreso a Ribadeo, en septiembre de 1873, inician un breve noviazgo que culmina en boda el 24 de noviembre de ese mismo año en la iglesia parroquial de Santa María del Campo²⁷⁷. A partir de entonces las visitas de Fierros y Antonia a Ribadeo son constantes, pasando largas temporadas, sobre todo en verano, que el artista aprovecha para pintar retratos, además de paisajes y cuadros de costumbres que estudiamos en otros capítulos de este trabajo. El mismo año de su boda pinta el retrato de Concepción Torrontegui Olavarrieta (DF0113) que se suma a los que ya había realizado para esa familia, además del de Amadora Casas Marchamalo (DF0118) y el de Fernanda Díaz Lombán (DF0114), esposa del indiano González de la Sela. A partir de entonces, su labor de

retratista en Ribadeo será incesante, contando entre su clientela a buena parte de la burguesía local de finales de siglo: el notario Manuel Cortés López-Llanos (DF0916); Felisa Braña Astudillo (DF0137), esposa del juez Francisco Díaz Maseda; o los comerciantes Antonio Prado (DF0147), Marcelino Moreno Torres (DF0208), Victoriano Pérez Vizcaíno (DF0201), Manuel Próspero Pérez Reigada (DF0174) y su mujer María Josefa Martínez Marzo (DF0175), hermana de Antonio Martínez Marzo Bengoechea, son algunos de los ribadenses que Fierros retrata durante esa época. Los indianos Ramón Maseda (DF0210), Basilio Rodríguez Villarrea y Maseda (DF0218), y los hermanos Pedro María y Juan Moreno Ulloa (DF0177 y DF0178) también se cuentan entre la clientela vinculada a Ribadeo que el artista retrata, en estos casos, por fotografía: los Moreno -a la sazón, los indianos más célebres de la localidad- llegarían a adquirir, a la muerte de Fierros, una vasta colección de más de setenta cuadros costumbristas y paisajes que llevarían a Buenos Aires y que divulgarían en una de las primeras publicaciones monográficas sobre el pintor²⁷⁸. El abogado, escritor y profesor Fernando Méndez San Julián (DF0241), que sería alcalde de Ribadeo, es uno de los casos donde el trabajo

DF0178 *Juan Moreno Ulloa*, 1881

²⁷⁷ Ver anexo 17, certificado de matrimonio de Dionisio Fierros y Antonia Carrera.

²⁷⁸ Se trata del álbum *El pintor Fierros y el arte en Galicia* que con texto de Leopoldo Basa editan en Buenos Aires en 1909. Vid. Basa, 1909.

de Fierros trasluce un vínculo de amistad con el retratado: en 1890, durante la última estancia del artista en Santiago, San Julián le dirige una carta de cuyo contenido se extrae no sólo la amistad que había entre ambos sino la perfecta integración del pintor en la sociedad ribadense con la que compartía largas temporadas: “Vuelva usted pronto a echar un julepe de modo que no sea yo solo el julepeado. Todos los amigos y amigas me preguntan por usted con más interés que usted se merece.”²⁷⁹ La producción de retratos vinculados a Ribadeo se estima en al menos 43 obras, sin contar los que allí pudo haber hecho de varios miembros de su familia y de sí mismo, una cifra que hace de esta localidad uno de los principales focos de su labor de retratista junto a Santiago, Madrid y Oviedo²⁸⁰.

En diciembre de 1873, recién casados, Fierros y Antonia se instalan en A Coruña, donde el artista debía cumplir nuevos encargos de retratos. Esta estancia²⁸¹, de aproximadamente un año -que coincide con el tiempo político de la dictadura del general Serrano-, quizá se explique por la vinculación con Ribadeo de algunos de sus clientes. Es el caso de Elisa Alonso López (DF0124), retratada junto a su esposo Narciso Obanza Miranda (DF0123) en agosto de 1874²⁸²: era hija del ribadense Benito María Alonso Díaz, a quien Fierros posiblemente hubiese retratado años atrás (AD1048). La tía materna de Elisa Alonso, Manuela López Portocarrero (DF0904), también posa para el pintor en A Coruña, junto a su marido el farmacéutico José Villar Vázquez (DF0903), con lo que se confirma la tendencia habitual de imbricaciones

²⁷⁹ Carta de Fernando Méndez San Julián a Dionisio Fierros, 3-9-1890. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 30.

²⁸⁰ Son retratos realizados en Ribadeo, o vinculados a Ribadeo, los de Carlota Torrontegui Olavarrieta (DF0094), Manuel Torrontegui Olavarrieta (DF0100), Ramona Torrontegui Olavarrieta (DF0891), Juana Olavarrieta (DF0099), Antonio Martínez Marzo Bengoechea (DF0097), Juliana González Santamarina (DF0098), Manuel López Pacios (DF0101), Fernanda Díaz Lombán (DF0114), Amadora Casas Marchamalo (DF0118), Carlota Torrontegui Olavarrieta (DF0113), Saturnino Fernández Lanza (DF0133), Felisa Braña Astudillo (DF0137), José González de la Sela y Díaz (DF0141), Antonio Prado (DF0147), Isabel de Prado (DF0148), Francisco Lage Prado (DF0149), Emilia Trelles (DF0150), Manuel Próspero Pérez Reigada (DF0174), María Josefa Martínez Marzo (DF0175), Juana Ulloa (DF0176), Pedro María Moreno Ulloa (DF0177), Juan Moreno Ulloa (DF0178), Victoria-no Pérez Vizcaino (DF0201), Ana Lanza Pulpeiro (DF0117), Marcelino Moreno Torres (DF0208), Ramón Maseda (DF0210), Basilio Rodríguez Villarmea y Maseda (DF0218), Ascensión Pillado Pedrosa (DF0219), Francisco Martínez Bengoechea y González (DF0236), Ramón López Torrontegui (DF0917), Fernando Méndez San Julián y Villamil (DF0241), Secundino Martínez Montenegro, en dos lienzos idénticos (DF0253 y DF0254), Manuel Cortés López-Llanos (DF0916), Manuel Cortés Basanta (DF0252), María López Rego (DF0256), Josefa Fernández López (DF0257), José María Pardo Montenegro (DF0258), María Micaela Romero Gómez (DF0259), Pepín Guapo (DF0264), Josefa Lanza Trelles (DF0265) y José Saturnino García (DF0269). A esta lista habría que sumar dos Retratos de caballeros sin identificar: uno datado en 1883 (DF0202) y otro de atribución dudosa que podría representar a Benito María Alonso Díaz (AD1048). En Ribadeo Fierros hubo de pintar también varios retratos de su familia política, de sus hijos, de Antonia e incluso algún autorretrato, con lo que la lista sería mayor. Todo esto sin contar los cuadros de costumbres, de paisajes y religiosos que sabemos realizó allí, y que hacen de Ribadeo uno de sus principales focos de producción en términos absolutos.

²⁸¹ Fierros y Antonia volverían a la ciudad herculina al menos una vez más, en 1877. De ese viaje conocemos el retrato de Clotilde Sanjurjo Flórez (DF0142).

²⁸² Los retratos de Narciso Obanza y Elisa Alonso indican en el reverso del bastidor la datación concreta de la obra, precisando mes y día -ha de entenderse como fecha de última sesión de posado o de entrega del cuadro-, además de la edad del retratado en aquel momento. Estas inscripciones, que no encuentran analogía en el resto de la producción del pintor, han de ser con gran probabilidad autoría de los efigiados.

y parentelas entre los miembros de ese sector social susceptible de demandar retratos, y que recomendarían entre sí el trabajo de Fierros, que contaba ya con un reconocido prestigio en su profesión. Debemos tener en cuenta también, como señala Barreiro, el despegue que la ciudad experimenta a partir de los años centrales del siglo como principal foco industrial de Galicia²⁸³ -fábricas de tabacos, de tejidos, de vidrios, etc. y un importante comercio portuario con América- y como centro burocrático y administrativo de la nueva organización liberal que concede a A Coruña la condición de capital de provincia²⁸⁴. Este cambio tendrá consecuencias directas en el aspecto demográfico: en 1857 ya supera a Santiago como primera ciudad de Galicia en número de habitantes, con 27000 censados, y en 1877, año en que Fierros visita de nuevo la ciudad, cuenta con 33000²⁸⁵. Por otra parte, el contexto herculino ofrece un panorama no muy diferente al de otras localidades ya comentadas, con una clase media entre la que se encuentran profesionales liberales como José Villar o el médico Desiderio Varela Puga (DF0909), junto a empresarios de banca como Narciso Obanza²⁸⁶. Además de otros nombres como Felipe Menéndez y P. de Acevedo (DF0910) o Enrique Montenegro Díaz de Saavedra (DF0911) destaca el sector de la vieja hidalguía que sigue demandando retratos, personificada aquí por los ejemplos de Clotilde Flórez de Losada Quiroga (DF0907) y su hija María de la Asunción Sanjurjo Flórez (DF0908), IX y X condesa de Torre Penela, respectivamente. Asimismo, resulta llamativo el alto porcentaje de retratos femeninos: Sofía Atocha y Mira (DF0904), Amalia Rodríguez de Trujillo (DF0914), Asunción Vilela (DF0912), Dolores Otero Miranda (DF0906) o Matilde Luard (DF0913) son nombres vinculados a la estancia de Fierros en A Coruña. Sin embargo, la imposibilidad de localizar muchas de estas obras, que se incluyen no obstante como piezas documentadas en el catálogo, dificulta un análisis más exhaustivo²⁸⁷.

Tras ese tiempo en A Coruña, Fierros y Antonia se instalan en Madrid en diciembre de 1874. Los poco más de cuatro años que se prolonga su residencia en la Villa y Corte se pueden valorar como un paréntesis en lo personal y profesional marcado por el inicio de su vida fa-

²⁸³ “Sólo la Fábrica de Tabacos, fundada en el siglo XIX, da más de 4000 puestos de trabajo, directos e indirectos. Las fábricas de hilados y tejidos, cristales, cerillas, fundición de hierro, chocolate, etc. aseguran otros 1000 puestos de trabajo.” Barreiro, 1986, p. 280.

²⁸⁴ “No sólo reside en esta ciudad el gobernador provincial, sino todas las delegaciones ministeriales que la burocracia liberal fue creando a lo largo del siglo. Únase a esto la instalación de los nuevos centros de estudio que aseguran una población flotante, pero creciente, del hinterland coruñés (Instituto, Escuela de Náutica, Escuela Normal, Escuela de Bellas Artes, Escuela de Comercio).” Barreiro, 1986, p. 280.

²⁸⁵ Barreiro, 1986, p. 280.

²⁸⁶ En ese año de residencia en A Coruña concluye un nuevo retrato de José Varela de Montes (DF0125), encargado por la Universidad de Santiago de Compostela. Concebido casi a modo de vitor, en él adapta a formato de busto la imagen del que había pintado en 1855. Cabe pensar, por lo tanto, en una visita de Fierros a Santiago en 1874, idea que refuerza su cuadro costumbrista *Moza de A Amaía*, datado en la misma fecha (DF0351).

²⁸⁷ La mayoría de estas obras están documentadas en los catálogos de las exposiciones antológicas de Fierros celebradas en A Coruña en 1951 y 1973, sin citar más datos que el nombre del retratado y eventualmente el del propietario en el momento de su exhibición.

miliar, antes de trasladarse a Oviedo. Su trabajo como retratista en Madrid durante esos años es escaso o poco conocido, sin que apenas hayan trascendido encargos de clientes burgueses: quizá a ese contexto haya que vincular un conjunto de retratos de identidad desconocida pertenecientes a la Colección de Arte Afundación y datados en 1878²⁸⁸. Por lo demás, la labor del Fierros retratista en esas fechas bebe en gran medida del cambio político implantado con la Restauración borbónica: desde 1875 recibe diversos encargos de retratos de Alfonso XII que menciona en sus apuntes autobiográficos:

“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 hacerle más de los que dejo dicho. [...] siguieron a estos el de Don Alfonso XII, de cuerpo entero, tamaño natural, para la Diputación Provincial [de Oviedo], otro para la Universidad; más tarde también hice tres del mismo para la Fábrica de la Vega, para Trubia y para el Ayuntamiento.”²⁸⁹

Se confirma así la abundancia de encargos de imágenes de carácter oficial entre los retratistas de la época, y que en algunos casos como el que ejemplifica Fierros llegan a suponer una producción casi en serie, en cuadros que repiten la misma efigie con ligeras variantes²⁹⁰. El procedimiento es el mismo que en casos anteriores, debiendo seguir los artistas los arquetipos definidos por el pintor de cámara, con la facilidad añadida en este momento de contar con modelos fotográficos para una aproximación más fiel a la fisonomía del monarca²⁹¹. Lo mismo ocurre con el retrato de la reina María de las Mercedes (DF0151) que realiza en 1878 por encargo de la Diputación de A Coruña, para lucir junto a otro de Alfonso XII pintado con anterioridad.



DF0130 *Alfonso XII en uniforme de gala, 1875*

²⁸⁸ Son un retrato de señora (DF0155), un retrato de niña (DF0153) y dos retratos de niños (DF0154 y DF0156) que parecen compartir una misma procedencia.

²⁸⁹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

²⁹⁰ Entre estos retratos de Alfonso XII se encuentran los realizados en 1875 para la Universidad (DF0128) y el Concello de Santiago (DF0127), la Diputación de A Coruña (DF0129) y el juzgado de primera instancia de Ribadeo (DF0130).

²⁹¹ Ya se ha mencionado con anterioridad la fotografía del gabinete de A. F. Napoleón que Fierros hubo de emplear para alguno de sus retratos de Alfonso XII (ver nota 242).

La etapa ovetense: 1879-1894

Hacia el mes de julio de 1879 Fierros y Antonia dejan Madrid e instalan su residencia definitiva en Oviedo. Los motivos que llevan al artista a trasladarse a esta ciudad, con la que en principio no había tenido un vínculo anterior, son muy probablemente de índole profesional. Alejado de la competición en certámenes oficiales, Oviedo le ofrece la oportunidad de dedicarse a su oficio de retratista con el respaldo de una amplia clientela que apreciaba su trabajo, y sin la competencia que en Madrid supondrían otros artistas de igual o mayor valía. La relativa cercanía de Ballota y Ribadeo favorecen el complemento de ocio a su vida familiar, a la que se vuelca ahora con más énfasis, desde la perspectiva del perfecto burgués defensor de un justo medio “que no aspira a imposibles o cosas difíciles”²⁹². Sus viajes a Madrid son también frecuentes, habitualmente en primavera, para cumplir con algunos encargos de retratos. Este cambio vital supone un punto de inflexión en la carrera de Fierros que su historiografía ha tenido en cuenta, junto a la propia evolución de su estilo durante estos años -que comentaremos más adelante-, a la hora de fijar el inicio de la tercera y última etapa de su carrera, una clasificación que consideramos acertada y seguimos empleando en esta investigación.

El asentamiento definitivo de Fierros en Oviedo tiene consecuencias más allá de su propia producción. Su fama ya consolidada como retratista, y también su dedicación al cuadro de costumbres y al paisaje, serán en cierta medida un revulsivo para otros artistas. Aunque no tuvo discípulos ni colaboradores en su taller, el carácter pionero como pintor asturiano que vuelve de Madrid para asentarse definitivamente en su tierra, y el desarrollo de temas propios de Asturias, será valorado como punto de partida sobre el que pintores de la generación siguiente construirán, con un lenguaje plenamente naturalista y una mayor consciencia de sí mismos, una escuela asturiana de pintura²⁹³. Artistas como José Robles, Telesforo Fernández Cuevas, Eduardo Casielles, Luis Álvarez Catalá, Luis Menéndez Pidal, Juan Martínez Abades o Ventura Álvarez Sala habrían de incluirse en esa alusión. En este sentido cabe mencionar, como episodio elocuente, la visita que un joven Ventura Álvarez Sala hace al estudio de Fierros en Oviedo, pidiendo recomendación para un puesto al que aspiraba, y en el que el pintor habría de formar parte del tribunal: “Hoy empiezan las oposiciones a la plaza de pensionado y hoy también vino un joven de los pretendientes con una tarjeta de la Orcasitas para ti recomendándotelo, se llama D. Ventura Sala. Le enseñé tu estudio y el hombre fue del todo entusiasmado pues le gustaron mucho tus cosas.”²⁹⁴

En sus apuntes autobiográficos, el pintor se refiere a su traslado a Asturias del siguiente modo: “Luego hice mi viaje a Oviedo, en donde tenía que hacer retratos de varias personas y entre ellas

²⁹² Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

²⁹³ Sobre la pintura asturiana del XIX véase Barón, 2007 a.

²⁹⁴ Carta de Antonia a Fierros, Oviedo, 15-6-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 53.



DF0163 *Domingo Álvarez Arenas y Secades*, 1879

el del marqués de Gastañaga, Arenas, Cuervo y otros [...]”²⁹⁵. Da a entender así que recibió los encargos antes de haberse instalado allí, e incluso que el cambio de residencia pudo venir motivado por ese cometido. De hecho, no deja de resultar significativo que en los pocos meses de 1879 posteriores a su llegada estén fechados alguno de los retratos de mayor empaque de cuantos realiza en esos años, como el de Ignacio Herrero (DF0921), el del obispo Martín Carrillo y Alderete (DF0165) por encargo del cabildo de la catedral de Oviedo para su galería de prelados, o el del presidente de la Audiencia Provincial Evaristo de la Riva (DF0167) con quien entablaría una estrecha amistad²⁹⁶. Ese año también pinta tres retratos para la Universidad, que en aquel momento estaba creando su galería de asturianos ilustres, en la que se incluirían imágenes de personajes de reconocida relevancia para el Principado y para la propia institución universitaria: son

el retrato de su fundador, Fernando Valdés Salas (DF0918); el del diputado, catedrático de Derecho y rector Domingo Álvarez Arenas y Secades (DF0920); y el del senador Lorenzo Nicolás Quintana y Llera (DF0919)²⁹⁷. A estos se sumarían en los años siguientes los retratos del diputado y senador Francisco Mendoza Cortina, conde de Mendoza Cortina (DF0930); el senador Miguel Vereterra y Carreño, marqués de Gastañaga (DF0922); el catedrático y magistrado de la Audiencia de Madrid Florencio Rodríguez Valdés y Mata Vigil (DF0938); el catedrático de Derecho y vicerrector Francisco Fernández Cardín (DF0941); y el abogado, diputado y ministro de Hacienda Manuel Pedregal y Cañedo (DF0944), todos ellos citados por Fierros de manera expresa en sus apuntes autobiográficos, “y, finalmente, el del autor de todos estos, que contra mi voluntad me lo hicieron poner, pidiéndomelo con insistencia por espacio de dos o tres años”²⁹⁸. El lugar preferente que el artista concede a estas obras en el relato de sus memorias resulta elocuente acerca del prestigio que asociaba a estos encargos institucionales, entendidos como reconocimiento expreso a su labor. No olvidemos que en esos años Fierros era ya un pintor consagrado y respetado, de amplia trayectoria como retratista y demostrada solvencia en cometidos de tipo oficial -recordemos su catálogo de retratos regios o los realizados para la galería de la Universidad de Santiago de Compostela-. La dignidad de los encargos se refleja en

²⁹⁵ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

²⁹⁶ En el archivo familiar del pintor se conservan algunas cartas que prueban la estrecha amistad que llegó a unir a Fierros y Antonia con Evaristo de la Riva y su esposa Juana. Véase la que estos últimos, instalados en Madrid, envían a Antonia durante la última estancia de Fierros en la capital, con fecha 12-6-1894, pocos días antes de su muerte. Anexo 52.

²⁹⁷ El retrato de Lorenzo Nicolás Quintana fue la última obra que Fierros presentó a una Exposición Nacional de Bellas Artes, en su edición de 1881, fuera de concurso. Alfredo Vicenti, en su crítica del diario *El Globo*, incluye una escueta mención al cuadro: “malas manos pero agradable conjunto”. Vicenti, 1881, p. 1.

²⁹⁸ Apuntes autobiográficos. Anexo 31. El autorretrato que Fierros menciona está fechado en 1884 (DF0939).

la elección de una tipología de aparato que recoge una amplia tradición de retratos institucionales, mostrando al modelo de dos tercios, de pie o sentado, y en un interior noble. Por otra parte, la vigencia del lenguaje purista difundido por Madrazo, que sigue considerándose sinónimo de prestigio, se hace patente en este tipo de obras donde el sometimiento a la norma académica es mayor. Si tomamos como ejemplo el de Domingo Álvarez Arenas²⁹⁹ vemos que Fierros sigue partiendo del estilo de retrato aprendido de su maestro, con un dibujo cuidado que describe con delicadeza los detalles, y un modelado firme y volumétrico basado en contrastes de claroscuro. Sobre este estilo aplica su evolución personal en el incremento del efecto naturalista -búsqueda que el propio Madrazo perseguía también en esos años- con un patrón de luz más cálido y un reparto de las sombras más homogéneo para subrayar las particularidades del rostro, tal y como observamos en sus retratos desde comienzos de los 1870. Algo semejante ocurre en el retrato de Evaristo de la Riva, donde la pureza del dibujo se hace más evidente en la captación minuciosa de los detalles, pero combinada con un modelado que vuelve a potenciar los contrastes de claroscuro, sin renunciar la captación del tono local. La notable calidad técnica de esta obra, heredera del mejor Madrazo, se ajusta a la recuperación de la tendencia de retrato elegante aprendida de este, con una emulación consciente de su estilo para una obra de marcada dignidad. El interés por la representación naturalista se refleja en la pose más orgánica que adopta el modelo al apoyar su brazo sobre el respaldo del sillón, una búsqueda ya presente desde Goya y que Madrazo aplica en alguno de sus mejores retratos de los 1850 como el de Jaime Girona³⁰⁰ o el de la marquesa de Montelo³⁰¹. El propio Fierros recupera esa idea en el retrato de Francisco Mendoza Cortina, también para la Universidad de Oviedo. Pero sin duda su retrato más singular de este momento es el de Ignacio Herrero (DF0921). Destacado empre-



DF0167 Evaristo de la Riva y Cabello, 1879

²⁹⁹ Los retratos pintados por Fierros para la Universidad de Oviedo se perdieron en el incendio que asoló el edificio histórico en 1934. Hoy los conocemos gracias a las fotografías de Mariano Moreno García (1865-1925) y Vicente Moreno Díaz (1894-1954) conservadas en el Archivo Moreno del Instituto del Patrimonio Cultural de España. En el caso del retrato de Domingo Álvarez Arenas, el pintor realizó una segunda copia idéntica para el efigiado, que sus descendientes donaron luego a la Universidad.

³⁰⁰ Federico de Madrazo: *Jaime Girona, luego I conde de Eleta*, 1856. Óleo sobre lienzo, 123 x 90 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02813).

³⁰¹ Federico de Madrazo: *María Dolores Aldama, marquesa de Montelo*, 1855. Óleo sobre lienzo, 130 x 98 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04450).

DF0164 *Ignacio Herrero Buj, yacente*, 1879

sario de banca del tercer cuarto de siglo en Asturias, había solicitado a Fierros un retrato, pero fallece de forma repentina en su residencia de Oviedo en 1879 antes de que pudiese cumplirse el encargo. El pintor aprovecha entonces para tomar algunos apuntes del modelo en su lecho de muerte, que luego empleará como referencia³⁰². Como paso intermedio, ensaya el rostro en un lienzo aparte, de manera análoga a lo que hemos visto en otros ejemplos de gran formato, pero en este caso dando lugar a un retrato mortuario que por sí mismo adquiere un significado distinto y que funciona plenamente como obra autónoma: no en vano, el artista deja sobre el lienzo la inscripción de firma y fecha como en cualquier otro retrato. El resultado se relaciona a la perfección con la interpretación del duelo en la sociedad de la época, donde la imagen del difunto juega un papel fundamental como medio para mantener vivo su recuerdo en la intimidad del hogar³⁰³, suscitando una notable proliferación de retratos post mortem que recogen una larga tradición: el pintor José Nin y Tudó (1840-1908) llegó a especializarse en temas funerarios con obras como el Retrato mortuario del periodista Pedro Avial Tarracena³⁰⁴, muy semejante en criterios compositivos al cuadro de Fierros. Del mismo autor es el Retrato mortuario del obispo Narciso Martínez Izquierdo³⁰⁵. El mismo año Casimiro Sainz y Saiz firma su lienzo Última expresión de F. Macho³⁰⁶ -obra de título bien elocuente sobre la intención del artista-; y unos años más tarde Manuel Poy Dalmau presenta el Retrato mortuario del pintor Joaquín Araujo³⁰⁷. El pintor pudo conocer también otros ejemplos datados pocos años antes, como el que Vicente Palmaroli realiza de Gustavo Adolfo Bécquer³⁰⁸, con un esquema compositivo casi idéntico. En el caso de

DF0561 *Apunte para el retrato yacente de Ignacio Herrero*, 1879

³⁰² “También pinté el del capitalista Don Ignacio Herrero después de fallecer, retrato de cuerpo entero, tamaño natural”. Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

³⁰³ Fernández García, 2006, p. 464.

³⁰⁴ José Nin y Tudó: *Retrato mortuario del periodista Pedro Avial Tarracena*, 1877. Óleo sobre lienzo, 75 x 85 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04527).

³⁰⁵ José Nin y Tudó: *Retrato mortuario del obispo Narciso Martínez Izquierdo*, 1886. Óleo sobre lienzo, 49 x 58 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P07409).

³⁰⁶ Casimiro Sainz y Saiz: *Última expresión de F. Macho*, 1879. Óleo sobre lienzo, 49 x 62 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04635).

³⁰⁷ Manuel Poy Dalmau: *Retrato mortuario del pintor Joaquín Araujo*, 1894. Óleo sobre tabla, 15 x 25 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04278).

³⁰⁸ Vicente Palmaroli y González: *Gustavo Adolfo Bécquer en*

Fierros, el afán por lograr una imagen verista lo lleva a prescindir de la visión amable de otros retratos para proponer una representación descarnada que no duda en reproducir los efectos de la muerte sobre el rostro, con labios y mejillas hundidos y las cuencas de los ojos marcadas. Combinado con una paleta cromática sobria que acentúa el aspecto mortecino del rostro con una entonación ocre, y una pincelada rápida y matérica que responde al carácter preparatorio de la obra, el artista huye de cualquier signo de idealización del efigiado, aproximando este ejemplo a la intencionalidad objetiva del retrato realista.

Sobre este referente, Fierros aborda luego el retrato de cuerpo entero. Muestra a Herrero en el interior de su despacho, sentado en un elegante sillón junto a una mesa con escribanía, libros, carpetas y facturas, objetos que ya vimos en los retratos de otros dos banqueros: Manuel Pérez Sáenz (DF0108) y Antonio Martínez Marzo Bengoechea (DF0097). Como en aquellos, al mismo tiempo que construyen el espacio, se incluyen por su función parlante que define la personalidad del retratado y su triunfo social. Además de presentarlo como empresario de buena posición económica, el caso de Herrero se acompaña de otros objetos que lo presentan como hombre culto: no sólo la librería al fondo, sino también la lectura que tiene sobre el regazo -el cliché de retratarse leyendo se vuelve tremendamente habitual en la pintura y la fotografía de finales de siglo-. La gran novedad radica en lo que está leyendo: un periódico, objeto que la pintura del XIX introduce como signo indiscutible de modernidad³⁰⁹, y que muestra al modelo como hombre preocupado por lo que ocurre a diario, no sólo en su entorno más próximo: obsérvese que el título alude a un periódico de Madrid.

Pero a diferencia de aquellos retratos donde Fierros presentaba estos elementos asociados a una tipología de aparato, en este caso da un nuevo enfoque a la obra condicionado por las circunstancias en que hubo de realizarla. Tomando como modelo los apuntes y el boceto post mortem, muestra a Herrero traspuesto en mitad de la lectura, con el periódico y los anteojos sobre el regazo, la cabeza apoyada en una mano y los ojos cerrados. Con este planteamiento como si el efigiado fuese sorprendido en la privacidad de su hogar durante el transcurso de una rutina diaria, el pintor se aproxima al concepto de retrato de amistad³¹⁰, que supone una representación más íntima y cercana. El modelo ya no posa para el artista con rigidez, sino que este se introduce en su ambiente más personal, el que mejor define



DF0921 Ignacio Herrero Buj, 1879

su lecho de muerte, 1870. Óleo sobre tabla, 28 x 43 cm. Madrid, Museo Nacional del Romanticismo (CE1549).

³⁰⁹ Sobre la presencia de este elemento iconográfico en retratos del XIX véanse obras como Mariano Fortuny: *Sacerdote leyendo el periódico*. Acuarela sobre papel, 252 x 176 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (D07353); José María Fenollera: *Retrato de Alfredo Brañas*. Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.

³¹⁰ López Vázquez, 2000, p. 31.

la esencia de su carácter, y lo muestra al espectador. Así, haciendo de la necesidad virtud, el pintor compone una imagen de notable modernidad, en la que, no obstante, las referencias a la tradición del género siguen presentes: obsérvese el empleo, una vez más, del cliché de llevar la mano a la mejilla para apoyar la cabeza, que ya vimos en el retrato del cardenal García Cuesta, aunque en este caso venga motivado por diferentes necesidades iconográficas.

Por otra parte, estos primeros encargos que Fierros asume en Oviedo reflejan el perfil habitual de su clientela durante esa etapa. En primer lugar, junto a la burguesía empresarial representada por Herrero, y a la que se podrían sumar nombres como Victoriano Argüelles Couder y el también banquero José González Alegre, destaca una clase media acomodada que se vincula con profesiones liberales. Son los casos ya referidos del presidente de la Audiencia Evaristo de la Riva y de los catedráticos Domingo Álvarez Arenas, Florencio Rodríguez Valdés o Francisco Fernández Cardín; pero también los del ingeniero Eduardo Riu Cercós (DF0204), el médico Plácido Álvarez-Buylla (DF0235) o los escritores y cronistas Fermín Canella (DF0946) y Ciriaco Miguel Vigil (DF0245). El abogado y catedrático Víctor Díaz Ordóñez y Suárez Miranda se hace retratar en un ampuloso cuadro cargado de aparato que habría de formar pareja con el de su esposa Antonia Escandón (DF0187 y DF0188): vestido de uniforme y sosteniendo el bastón de mando que lo acredita como regidor perpetuo de Oviedo, se sienta con pose erguida en un sillón exageradamente tallado, al tiempo que se acompaña de las armas de su familia. La excesiva suntuosidad, que constriñe la naturalidad de la figura, constituye un buen ejemplo del anacronismo de ciertas convenciones del retrato oficial cuando se aplican a un modelo burgués. Elocuente, no obstante, acerca de las pretensiones del comitente³¹¹ -encargó a Fierros al menos otra copia de la pareja de retratos-, esta inadecuación se manifiesta como un ejemplo más de la frecuente voluntad de la burguesía de equipararse con la aristocracia³¹², voluntad que deriva, de nuevo, en un resultado de marcada



DF0187 *Víctor Díaz Ordóñez y Suárez Miranda*, 1882

³¹¹ Como señala Díez (2004, p. 264) en uno de sus estudios sobre el retrato español en el siglo XIX, “salvo casos muy específicos, la apariencia y naturaleza de un retrato responde fundamentalmente a la voluntad del cliente que lo encarga y lo paga, y no tanto a la del artista que lo ejecuta, lo que llegaría a provocar incluso que en los estudios de grandes retratistas del siglo quedaran almacenados encargos importantes y de indiscutible categoría artística, simplemente porque el gusto del modelo no se veía claramente satisfecho con el resultado del retrato. Así, su aparatosidad compositiva, el grado de ostentación de su apariencia, la acumulación de elementos decorativos alusivos a la identidad del retratado e incluso la actitud general de la pose eran impuestos por los modelos, con la intención de verse immortalizados como querían ser vistos o recordados por los demás.”.

³¹² “Además los indianos no quieren nada que no sea de buen tono, que huelga a plebeyo, ni siquiera pueda recordar los orígenes humildes de la estirpe; en Vetusta los descreídos no son más que cuatro pillos, que no tienen sobre qué caerse muertos; todas las personas pudientes creen y practican, como se dice ahora. Páez, don Frutos Redondo, los Jacas, Antolínez, los Argumosa y otros y otros ilustres Américo Vespucios del barrio de la Colonia siguen escrupulosamente en lo que se les alcanza las costumbres distinguidas de los Corujedos, Vegallanas, Membibres, Ozores, Carraspiques y demás familias nobles de la Encimada, que se precian de muy buenos y muy rancios cristianos. Y

cursilería, entendida ésta como forma desvirtuada y obsoleta³¹³. Galdós ridiculiza estas prácticas en un fragmento de *Fortunata y Jacinta* que ofrece un caso semejante al que comentamos:

“Pero lo que daba cierto aspecto grandioso al gabinete era el retrato del difunto esposo de doña Lupe, colgado en el sitio presidencial, un cuadrángano al óleo, perverso, que representaba a D. Pedro Manuel de Jáuregui, alias *el de los Pavos*, vestido de comandante de la Milicia Nacional, con su morrión en una mano y en otra el bastón de mando. Pintura más chabacana no era posible imaginarla. El autor debía de ser una especialidad en las muestras de casas de vacas y de burras de leche. Sostenía, no obstante, doña Lupe que el retrato de Jáuregui era una obra maestra, y a cuantos lo contemplaban les hacía notar dos cosas sobresalientes en aquella pintura, a saber: que donde quiera que se pudiese el espectador los ojos del retrato miraban al que le miraba, y que la cadena del reloj, la gola, los botones, la carrillera y placa del morrión, en una palabra, toda la parte metálica estaba pintada de la manera más extraordinaria y magistral.”³¹⁴

Lejos de esa intención se encuentran retratos como los de Buylla o Vigil, que demuestran la pervivencia del esquema de busto como el más demandado por su inmediatez, y en los que el pintor propone nuevos modos estilísticos en su búsqueda de una representación naturalista, como luego veremos.

Junto a esta clase media, constituye una importante clientela para Fierros el sector de la aristocracia³¹⁵, entre la que podemos distinguir una nobleza vieja y otra de nueva creación. Como ejemplos destacados de la primera cabe mencionar a Álvaro Armada y Fernández de Córdoba, conde de Revillagigedo -uno de los títulos de mayor alcurnia de la aristocracia terrateniente asturiana- que se hace retratar junto a su esposa y sus hijos (DF0185, DF0186, DF0205, DF0206, DF0936). Su retrato, aun en formato de busto, despliega un notable aparato alusivo a su condición, como se aprecia en el uso del uniforme del Cuerpo de Artillería y en la presencia al fondo del escudo de armas de la familia. Vemos así como un alto rango de nobleza no siempre se refleja en un retrato de mayor empaque: además del condado de Revillagigedo y el condado de Güemes, heredados de su madre, reuniría por vía paterna los títulos de marqués de Santa Cruz de Rivadulla y marqués de San Esteban. Su padre, Álvaro Armada Valdés e Ibáñez de Mondragón, también sería retratado por Fierros (DF0937). Entre esta nobleza vieja vinculada a Asturias cuenta como clientes al conde de Agüera (DF0956); al marqués de Camposagrado, retratado

si no lo hicieran por propio impulso los Páez, los Redondo, etc., etc., sus respectivas esposas, hijas y demás familia del sexo débil obligaríanles a imitar en religión, como en todo, las maneras, ideas y palabras de la envidiada aristocracia.” Clarín, 1998, p. 161-162.

³¹³ Valis, 2010.

³¹⁴ Galdós, 2011 a, p. 649-650.

³¹⁵ En los viajes que siguió realizando a Madrid una vez instalado en Oviedo, Fierros mantuvo un perfil de clientela semejante, con nombres vinculados a la aristocracia. Allí hubo de retratar a los marqueses de Canillejas, los marqueses de Narros, los marqueses de Cilleruelo, el marqués de Casa Torres, los condes de Peñalver, el duque de Unión de Cuba o el duque de Arión, todos ellos citados por el propio pintor en anotaciones personales. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

en una etapa anterior; y al marqués de Gastañaga que, aparte del retrato encargado por la Universidad, hubo de solicitar otro para formar pareja con el de su esposa, Amalia Lombán Ibáñez de Mondragón (DF0191). Paralelamente, el catálogo de Fierros sigue ofreciendo ejemplos de nobleza de nuevo cuño: se trata, como ya comentamos, de esa burguesía aristocratizada que ve premiado su ascenso económico o político con la concesión de títulos³¹⁶. Es el caso de Francisco Mendoza Cortina: comerciante emigrado a México, hizo allí gran fortuna; a su regreso se instaló en Madrid, donde llegó a ser diputado y senador y recibió el título de conde de Mendoza Cortina. Una situación semejante es la de Julián García San Miguel (DF0228): originario de una acaudalada familia de comerciantes avilesinos, su apoyo a la causa de Amadeo de Saboya le valió el título de marqués de Teverga, concedido a su padre, además de otros honores como el de gentilhombre de cámara. Tras la Restauración desarrolla una intensa actividad política como diputado, llegando a ser subsecretario de Gobernación y ministro de Gracia y Justicia. Su retrato es buen reflejo de la acomodación a prototipos oficiales como signo de las pretensiones del modelo, aunque sin el aparato o la excesiva ostentación de otros ejemplos, y con un tratamiento más naturalista de los recursos pictóricos que comentaremos más adelante.

En cualquier caso, todos estos ejemplos ofrecen un perfil social de hombre acaudalado que se vincula a actividades políticas, en mayor o menor grado; algo que no resulta exclusivo de la aristocracia, sino que resulta frecuente también en la burguesía. La mayor parte de la clase media retratada por Fierros en Oviedo mantiene algún tipo de cargo político, una práctica que resulta significativa de la España de la Restauración, heredada no obstante de la etapa isabelina³¹⁷. Al círculo del partido moderado re-



DF0196 *Alejandro Mon y Menéndez*, 1883

presentado en Madrid por los asturianos Pedro José Pidal y Alejandro Mon -este último también retratado por Fierros (DF0196)- se añaden los de Domingo Álvarez Arenas, Lorenzo Nicolás

³¹⁶ Este tema, que ya hemos comentado unas páginas atrás, fue objeto de atención en su época. Sobre él ironiza Galdós en más de una ocasión, como en este fragmento de *Fortunata y Jacinta*: “Veinticinco personas había en la mesa, siendo de notar que el conjunto de los convidados ofrecía perfecto muestrario de todas las clases sociales. La enredadera de que antes hablé había llevado allí sus vástagos más diversos. Estaba el marqués de Casa-Muñoz, de la aristocracia monetaria, y un Álvarez de Toledo, hermano del duque de Gravelinas, de la aristocracia antigua, casado con un Trujillo. Resultaba no sé qué irónica armonía de la conjunción aquella de los dos nobles, oriundo el uno del gran Alba, y el otro sucesor de D. Pascual Muñoz, dignísimo ferretero de la calle de Tintoreros.” Galdós, 2011 a, p. 524.

³¹⁷ “Al mismo tiempo, nadie pensaba ya en los negocios públicos más que para canalizarlos en beneficio de sus intereses privados. La máquina del Estado acabó por adoptar los procedimientos de una empresa particular en la que todas las operaciones se realizaban con vistas al beneficio que los socios podían obtener de ellas. La política, como escribió Tocqueville en referencia al país vecino, acabó convertida en un «laberinto de pequeños incidentes, de pequeñas ideas, de pequeñas pasiones y de proyectos contradictorios en el que se agotaba la vida de los hombres públicos de entonces».” Burdiel, 2018, p. 252.

Quintana, el marqués de Camposagrado y el marqués de Gastañaga, que además de gobernador civil sería jefe de los partidos moderado y conservador en Asturias³¹⁸. Por su parte, el catálogo de Fierros recoge a los tres grandes nombres del progresismo político en Oviedo a finales de siglo: el médico Álvarez-Buylla y los comerciantes González Alegre y Argüelles Couder. José González Alegre, que casa con una hija del marqués de Gastañaga, afianza al mismo tiempo su alianza con los Álvarez-Buylla a través del matrimonio de una de sus hijas. Estos vínculos familiares reflejan las prácticas habituales a la hora de establecer relaciones que favoreciesen unos intereses económicos y políticos que no dejaban de ser comunes para la pequeña élite que de facto gobernaba la ciudad.

Por otra parte, durante esos años Fierros también recibe algún encargo vinculado al sector del clero. Además del retrato del obispo Martín Carrillo y Alderete (DF0165), que copia una obra del siglo XVII, realiza el del magistral José María Cos y Macho (DF0229), con quien mantenía un trato frecuente aun después de que abandonase la sede ovetense para asumir el obispado de Mondoñedo. La obra refleja el carácter afable del prelado en un formato de busto que resta rigidez a su representación. Caso muy distinto es el de Ramón Martínez Vigil (DF0267), uno de los últimos grandes retratos del artista, encargado directamente por el efigiado siendo ya obispo de Oviedo. Solicitado para el salón del trono del palacio episcopal, condensa la mejor tradición de retrato de aparato en una obra cargada de fastuosidad y barroquismo que responde a las demandas del modelo.

Al margen de estos encargos, resulta reseñable la creciente dedicación de Fierros al retrato de sus parientes, desarrollada sobre todo a consecuencia de su matrimonio y del comienzo de una vida más sosegada que gira en torno al núcleo familiar. Desde los retratos de sus padres que realiza hacia 1868 (DF0071-DF0075), pinta a buena parte de su familia, propia y política: su hermano Manuel junto a su esposa Feliciano (DF0220) y sus hijos Elisa (DF0221), María (DF0222) y Eugenio (DF0234), además de la mujer y la hija de este último (DF0272 y DF0273); sus primos Hilario Cándano Fierros (DF0211) y Cayetano Suárez Martínez (DF0209); sus suegros (DF0198-DF0200), sus cuñadas (DF0170 y DF0171) y el marido y los hijos de una de éstas (DF0159 y DF0943). Pero sin duda a quienes retrata con más asiduidad es a su esposa y a sus

³¹⁸ “El marqués de Vegallana era en Vetusta el jefe del partido más reaccionario entre los dinásticos; pero no tenía afición a la política y más servía de adorno que de otra cosa. Tenía siempre un favorito que era el jefe verdadero. El favorito actual era (¡oh, escándalo del juego natural de las instituciones y del turno pacífico!) ni más ni menos, don Álvaro Mesía, el jefe del partido liberal dinástico. El reaccionario creía resolver sus propios asuntos y en realidad obedecía a las inspiraciones de Mesía. Pero éste no abusaba de su poder secreto. Como un jugador de ajedrez que juega solo y lo mismo se interesa por los blancos que por los negros, don Álvaro cuidaba de los negocios conservadores lo mismo que de los liberales. Eran panes prestados. Si mandaban los del Marqués, don Álvaro repartía estanquillos, comisiones y licencias de caza, y a menudo algo más succulento, como si fueran gobierno los suyos: pero cuando venían los liberales, el marqués de Vegallana seguía siendo árbitro en las elecciones, gracias a Mesía, y daba estanquillos, empleos y hasta prebendas. Así era el turno pacífico en Vetusta, a pesar de las apariencias de encarnizada discordia. Los soldados de fila, como se llamaban ellos, se apaleaban allá en las aldeas, y los jefes se entendían, eran uña y carne. Los más listos algo sospechaban, pero no se protestaba, se procuraba sacar tajada doble, aprovechando el secreto.” Clarín, 1998, p. 379-380.

DF0139 *Antonia Carrera*, c. 1873-1877

hijos; es en estos casos donde se aprecia con claridad el diferente enfoque que a menudo aplica a unas obras condicionadas por lazos afectivos y no por la imposición de un encargo. Los retratos de Antonia, no obstante, siguen en muchas ocasiones el habitual esquema de busto, pensados en algunos casos para formar pareja con autorretratos, como ocurre con el firmado en 1878 (DF0158) -el único con inscripción de fecha-, complementario al autorretrato del mismo año (DF0157); o el que deja inconcluso -quizá el más tardío de la serie (DF0234)-, que hace *pendant* con el autorretrato sin terminar (DF0233). El más interesante, que ha de ser también uno de los más tempranos por el aspecto de Antonia, es el que hemos fechado en torno a 1873-1877, sus primeros años de matrimonio. Único retrato que la muestra de cuerpo entero, es también al que Fierros dedica un mayor empeño, ensayándolo en un boceto y varios apuntes preparatorios (DF0553, DF0554). Muestra a su esposa en un exterior que viene sugerido por un convencional fondo de celaje crepuscular so-

bre un paisaje montañoso³¹⁹ y por unos arbustos con flores en primer término que ocultan parte de la balastrada de piedra sobre la que se apoya. Clichés habituales del retrato romántico, la presencia de estos recursos funciona más como refuerzo de la caracterización psicológica del retrato, subrayando un pintoresquismo melancólico y ensoñador, que como verdaderos elementos con valor paisajístico o compositivo. Aun así, su protagonismo sugiere una determinada ambientación que se aproxima a la intencionalidad de la obra a la tipología de retrato de jardín o parque, habitual en el XIX³²⁰, y especialmente de la escuela inglesa donde estos recursos adquieren especial significación. Fierros hubo de conocer esta tendencia a través de Madrazo, que al igual que otros pintores de su tiempo se deja sugestionar por ella, como se aprecia en

³¹⁹ Véase el uso de este mismo recurso en los retratos de José González de la Sela y Díaz (DF0141), Alfonso XII para la Diputación de A Coruña (DF0129) o Francisca Pazos Rivero de Aguilar y Caamaño (DF0055), este último quizá el más sugestionado por la tendencia inglesa de retrato de jardín: apréciense sus semejanzas con el retrato de Sabina Seupham (ver nota 322).

³²⁰ Barón, 2008, p. 42-43.

los retratos de Federico Flórez³²¹, Sabina Seupham³²², Agustina Larrañaga³²³ o la marquesa de Espeja³²⁴. El cuadro de Fierros, en efecto, sigue la tradición de retrato elegante aprendida de Madrazo, que pocas veces había tenido ocasión de desarrollar para su clientela³²⁵, y que aplica en este caso a una obra que no se ve condicionada por las exigencias de un encargo. Indudablemente idealizada, la corrección del dibujo que define la figura, el uso de un modelado muy contrastado o la delicada disposición de las manos muestran la pervivencia del purismo de Madrazo que Fierros pretende emular para construir una imagen bella de su esposa. Con todo, el uso de los clichés citados -fondo de atardecer, flores, gusto por la estética pintoresca-, remiten a un lenguaje romántico más propio de décadas anteriores y que en el momento de la realización de esta obra resulta ya anacrónico; su presencia debemos entenderla como pervivencia de cier-



DF0139 *Antonia Carrera* (detalle),
c. 1873-1877

tas recetas de escuela que el artista mantiene, de forma más o menos consciente, en una etapa madura de su carrera.

Por otra parte, tratándose de un retrato de gran formato adquiere especial relevancia el traje como elemento de dignificación que realza el estatus y la belleza de la modelo. Sobrio pero elegante, revela las nuevas formas de moda femenina que se imponen a partir de la década de 1870: los esquemas propios de los años centrales del siglo, cuando proliferan los vestidos de berta y volantes, con amplios volúmenes en la base, y que se asocian a la moda romántica por

³²¹ Federico de Madrazo: *Federico Flórez y Márquez*, 1842. Óleo sobre lienzo, 178,5 x 110 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04452).

³²² Federico de Madrazo: *Sabina Seupham Spalding*, 1846. Óleo sobre lienzo, 203 x 133 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P08180).

³²³ Federico de Madrazo: *Agustina Larrañaga*, 1853. Óleo sobre lienzo, 132 x 93 cm. Madrid, colección particular.

³²⁴ Federico de Madrazo: *Josefa del Águila Ceballos, luego marquesa de Espeja*, 1852 - 1854. Óleo sobre lienzo, 210,5 x 126,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P08282).

³²⁵ En este sentido destacan, en cuanto a retratos femeninos, el de Carmen Moscoso de Altamira (DF0034) o el de Juliana González Santamarina (DF0098).



DF0142 Clotilde Sanjurjo Flórez, 1877

excelencia³²⁶, dan paso a una diferente complejidad estructural con soluciones asimétricas, donde serán frecuentes túnicas y polonesas drapeadas que dan nombre al conocido como “estilo tapicero”³²⁷: ejemplos de retratos en el catálogo de Fierros que ilustren este cambio pueden ser los de Carmen Cernuda (DF0093), Emilia Trelles (DF0150), dos retratos de damas sin identificar fechados en 1870 (DF0083 y DF0084), sus cuñadas María y Dolores Carrera (DF0170 y DF0171), y el de la condesa de Revillagigedo (DF0186). El abandono de la crinolina en favor del polisón determina la preferencia de una visión no frontal de estos vestidos, que Fierros acierta a captar con la disposición terciada de la figura de su esposa, aunque ligeramente tapada por el parapeto en que se apoya. La evolución de la exuberancia de 1850 hacia una moda más recatada puede entenderse incluso como reflejo de ciertos cambios sociales,

tanto en el contexto español como en el europeo, determinados por un momento de mayor conservadurismo tras los periodos revolucionarios del XIX. No en vano, el traje de paseo que luce Antonia la presenta como ejemplo de dama de buena posición, que viste con discreta elegancia sin caer en una ostentación excesiva, como corresponde al modelo de perfecta mujer burguesa³²⁸, tal y como veíamos en el retrato de Juliana González Santamarina. Dos elementos del traje destacan por su singularidad: por un lado, el manguito de pelo de zorro que se incluye como signo de distinción y buen tono, revelando además conocimiento y permeabilidad a aportaciones foráneas; por otro, la mantilla, prenda típicamente española que como tal se rescata para el atuendo femenino en la década de 1870. Esta recuperación resulta reveladora de las connotaciones ideológicas asociadas a ciertos elementos del traje: en 1871 las damas de la aristocracia madrileña partidaria de la vuelta de los borbones se paseaban, como manifestación de rechazo hacia Amadeo de Saboya, luciendo mantillas tradicionales, que habían caído en desuso³²⁹. La

³²⁶ Pena, 2008, p. 139-153.

³²⁷ Pena, 2011, p. 9-11; Boucher, 2009, p. 376 y ss.

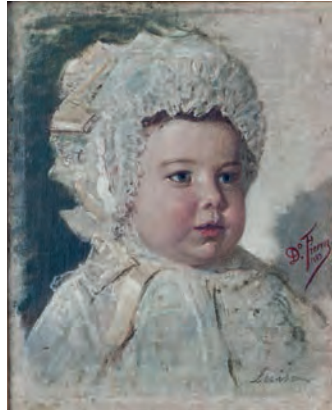
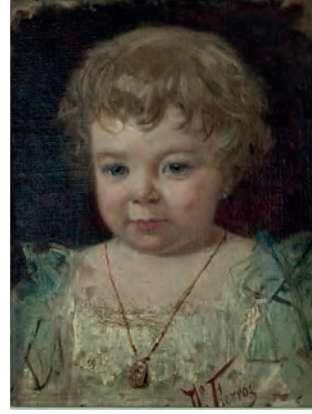
³²⁸ Ver nota 276

³²⁹ En alguna de sus novelas como *La desheredada* y *Cánovas*, Benito Pérez Galdós se hace eco de esta cuestión: “- [...] ¡Qué hermosas son las mantillas blancas! Es moda nueva, quiero decir, moda vieja que han desenterrado ahora... Creo que es cosa de política. Mi tío el Canónigo decía...”

- Hazme el favor de no nombrarme más a tu tío el Canónigo, quiero decir, a mi querido tío... Esto de las mantillas blancas es una manifestación, una protesta contra el Rey extranjero.

- ¡Qué salado! Si yo tuviera una mantilla blanca también me la pondría.” Galdós, 2007 b, p. 182.

“En un palco fronterizo entre sombra y sol vi una tanda de mujeres, ataviadas estrepitosamente con pañolones de Manila, mantillas de madroños, altas peinetas y gran carga de flores en el pelo. Eran las que el año 72 hicieron en la Castellana, a las órdenes de Ducazcal, la famosa manifestación contra la dinastía de Saboya: *la Moño Triste*, *la Condesa del Real Cuño*, *la Silfide*, *Pepa la Sastra*, *la Cacharrito*, Rosa Huertas, *la Napoleona*, *Paca la Alicantina*, *la Eloísa*, *la Clotildona*, etcétera.” Galdós, 2007 a, p. 1396-1397.

DF0160 *Dionisia, hija del pintor, c. 1878*DF0197 *Luisa, hija del pintor, 1883*DF0230 *Antonia, hija del pintor, c. 1886*DF0238 *Nicolás con vestido blanco, c. 1888*

repercusión de la denominada “rebelión de las mantillas” se tradujo en un rápido auge de la prenda³³⁰, en un ejemplo más de influencia de la aristocracia en los usos sociales de la época que tiene repercusión no sólo entre las clases acomodadas de Madrid sino también en las de Galicia y Asturias que Fierros retrata durante esos años: no sólo Antonia, en este y en el retrato sin terminar, se representa con mantilla; también lo hacen otras damas a las que el artista retrata en esos años, como Elisa Alonso López (DF0124), Clotilde Rico García de la Vega (DF0237) o Clotilde Sanjurjo Flórez (DF0142), esta última con mantilla de blonda blanca.

Volviendo a los retratos de la familia del pintor, debemos comentar los de sus hijos por su especial singularidad. Ya mencionamos anteriormente el auge del retrato infantil en la pintura del XIX como consecuencia de una nueva visión de la niñez, entendida como etapa vital con entidad propia diferenciada de la adultez³³¹. La sensibilidad que el período romántico desarrolla hacia la infancia, de la que estima sus valores de pureza e inocencia, se refleja en una especial dedicación a este tipo de retratos, para los que Fierros no sólo no se mantuvo ajeno, sino que demostró una notable valía. A los retratos ya citados de Emilia y Antonio Jaspe, Mariana Areyzaga o Ángel Magallón podemos añadir los de Carmen y Maximina Álvarez-Cascos (DF0183 y DF0184), Macrino Abello (DF0217), Agustín Torrontegui (DF0244) o Juan González Mori (DF0251), encargos en los que el artista demuestra su facilidad para captar la ternura y la candidez de la expresión infantil. En el caso de sus hijos, la proximidad afectiva incrementa el componente sentimental de unas obras pensadas para la intimidad del hogar, abordadas desde una resolución formal que subraya esos valores. Ya desde los primeros retratos de María y

³³⁰ En 1872 el escritor Ramón Navarrete, bajo el pseudónimo de “El marqués de Valle Alegre”, se hace eco de esta tendencia en un artículo publicado en la revista *La Moda Elegante*: “En 1871 se las pusieron unas cuantas damas de la aristocracia: las marquesas de Alcañices, de Valmediano y de Arenales, las duquesas de Ahumada, de Baena, etc., y sólo se hablaba de ellas; en 1872 las ha sacado a relucir todo el mundo y nadie les da importancia. Entonces se quiso considerara aquello cual una manifestación y una protesta -en mi concepto erradamente-; ahora no se ha visto más que la resurrección de una moda.” Cit. desde Pena, 2011, p. 30.

³³¹ Véanse notas 150 y 151

Dionisio, realizados en Madrid o Ribadeo, Fierros presenta el planteamiento que seguirá con posterioridad, con un esquema de busto muy corto que se restringe a poco más que la cabeza, y que muestra la figura desde un punto de vista estrictamente frontal. Este esquema de *vera effigies*, que presenta al modelo con abierta franqueza, subraya el carácter documental de estos retratos, pensados en gran medida como testimonio del crecimiento de sus hijos. El relato de los descendientes del pintor, que cuentan la costumbre que este tenía de retratar a sus hijos a los seis meses y a los dos años³³², se ajusta al gusto por registrar el paso del tiempo que desarrolla la sociedad decimonónica, de manera más habitual conforme avanza el siglo³³³. El interés por la rememoración -en definitiva, uno de los objetivos básicos del retrato-, determina el auge de esta práctica, que coincide con la expansión de la fotografía: proliferan así los álbumes donde las familias pueden compilar imágenes de distintos momentos vitales, una costumbre de la que Fierros también participó³³⁴. No obstante, su propio oficio le lleva a reproducir en pintura esta misma intencionalidad a la hora de retratar a sus hijos, como es común entre otros pintores de su tiempo: artistas como Víctor Manzano, Ignacio Pinazo, Emilio Sala o el propio Federico de Madrazo retratan a sus hijos en lienzos de planteamiento semejante. En este sentido hemos de valorar también como factor determinante el descenso de la mortalidad infantil, que supone enfrentar la muerte de un hijo como un trance más doloroso que en épocas pasadas³³⁵. Se entiende así la proliferación de manifestaciones artísticas que tienen como fin paliar el dolor de esa pérdida³³⁶, como se observa en el auge de la fotografía infantil post mortem³³⁷, pero también en retratos como los que comentamos. Ya hemos mencionado esta cuestión en referencia al retrato de Mariana Areyza, aludiendo además a los ejemplos de Dionisio y Luisa, a los que Fierros retrata como angelotes después de haber fallecido. También el retrato de María, muerta prematuramente, cumplía esa función: los descendientes del pintor cuentan que el lienzo servía a su abuela Ramona en la costumbre, común en la época, de acompañar las celebraciones del día de difuntos con las imágenes de los familiares fallecidos³³⁸.

³³² Dionisio Gamallo menciona esta costumbre en anotaciones personales, basándose sin duda en el testimonio de la viuda del artista. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

³³³ Michelle Perrot, en Ariès – Duby, 1991 a, p. 201.

³³⁴ Alain Corbin, en Ariès – Duby, 1991 b, p. 125-128.

³³⁵ Barón, 2008, p. 30. Como señala Rueda Hernanz (2006, p. 523-524), “sea cual fuere su clase social, la suerte de un niño español (y de la mayoría de los países del siglo XIX era sobrevivir. Hasta finales del siglo con los descubrimientos de lo que se ha denominado “era pasteuriana” y el inicio de las campañas de vacunación generalizada la situación no cambió. Aún en fecha relativamente tardía (en el último cuarto de la centuria) la mitad de ellos había muerto antes de cumplir trece años.”

³³⁶ “No faltaban allí la cómoda y la lámina del Cristo del *Gran Poder*, ni las fotografías descoloridas de individuos de la familia y de niños muertos.” Galdós, 2011 a, p. 439.

³³⁷ Fernández García, 2006, p. 464 y ss.

³³⁸ “El cementerio, recupera su espacio en la ciudad, es un lugar de encuentro, de meditación, de recuerdo, de experiencia íntima y un referente para los vivos. El duelo contenido y frío da paso a manifestaciones abiertas del dolor provocado por la pérdida de un ser querido, mucho más un niño, por su valor y vulnerabilidad. Se siente la necesidad de tener cerca a nuestros muertos y los retratos de difuntos que abundan en este siglo, muestran esa idea de pervivencia en la memoria, en la intimidad de la familia, aunque esta sea real. Una necesidad de mantener al

Por otra parte, el esquema de retrato de pequeñas dimensiones, en busto corto, es habitual entre los pintores a la hora de abordar el retrato infantil o representar a sus propios hijos. Pinazo retrata así a su hijo Ignacio en más de una ocasión³³⁹, y Madrazo hace lo propio con sus hijos Luisa, Rosa, Raimundo y Antonio³⁴⁰. Una vez más, Fierros se mantiene fiel al estilo de su maestro también en el empleo de un lenguaje próximo al purismo romántico, pero con concesiones a un tratamiento más pictórico. Si se observan los retratos de María y Dionisio (DF0134 y DF0146) se aprecia un planteamiento muy semejante al que Madrazo había utilizado con sus hijos años atrás, con la figura ante un fondo oscurecido, y haciendo uso de una pincelada jugosa y compacta que da más licencias a los valores pictóricos que en otros retratos de encargo, aunque sin restar protagonismo al cuidado dibujo que modela los contornos. La intención de desvincularse de un esquema de retrato rígido para encaminarse hacia una mayor libertad formal se aprecia con claridad en el retrato de Dionisia, pintado hacia 1878 (DF0160). La pincelada se vuelve más ligera, con menor carga matérica y un tratamiento más esquematizado de las formas: véase el tratamiento de la ropa, apenas esbozado con rápidos brochazos que delimitan el contorno y parte de la trama de la camisa, confundiendo con el babero de un blanco mucho más empastado que deja ver el paso del pincel



DF0224 Pura, hija del pintor, 1885

otro en nuestra memoria que origina cambios muy importantes en la iconografía de muertos. El retrato del difunto se convierte en algo habitual, y conservar el último instante de su aliento es vital para sus familiares.” Fernández García, 2006, p. 463.

³³⁹ Ignacio Pinazo: *Ignacio, hijo del artista*, 1885. Óleo sobre lienzo, 47 x 40 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04564); Ignacio Pinazo: *Ignacio, hijo del artista, sentado*, 1887. Óleo sobre lienzo, 65 x 53 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04571); Ignacio Pinazo: *Ignacio, hijo del artista, semidesnudo*, 1890. Óleo sobre lienzo, 65 x 63 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04569); Ignacio Pinazo: *Ignacio, hijo del artista, de perfil*, 1890. Óleo sobre lienzo, 54 x 48 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04573); Ignacio Pinazo: *Ignacio, hijo del artista*, 1892. Óleo sobre lienzo, 42 x 37 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04574).

³⁴⁰ Federico de Madrazo: *Luisita de Madrazo, niña*, c. 1837. Colección particular; Federico de Madrazo: *Rosa de Madrazo, niña*, c. 1839. Colección particular; Federico de Madrazo: *Raimundo de Madrazo, niño*, c. 1844. Colección particular; Federico de Madrazo: *Antonio de Madrazo, niño*, c. 1844. Colección particular. Díez, 1994 b, p. 190-191.

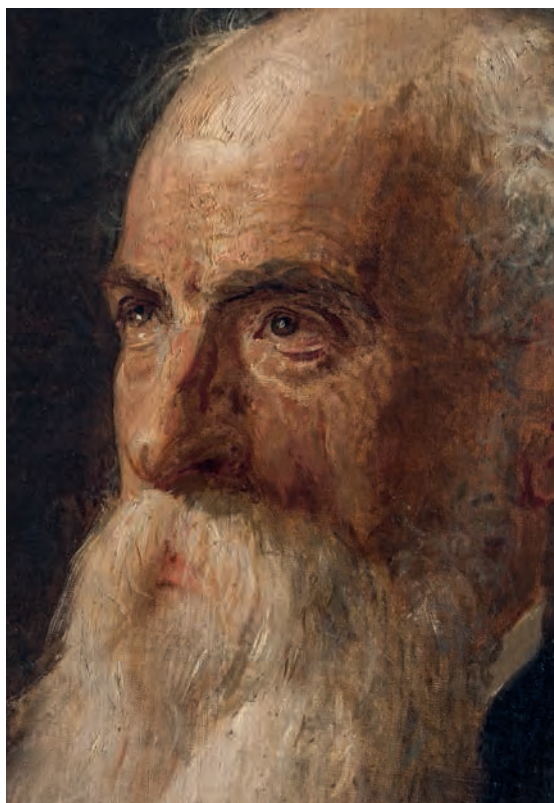
sobre el pigmento. El rostro mantiene una factura más amarrada, pero con un modelado que suaviza los contrastes para aplicar una entonación más uniforme y clara que pone en juego la sensación de atmósfera para difuminar los contornos. Los siguientes retratos de sus hijos mantendrán este mismo modo que potencia los efectos pictóricos. En el retrato de Pura de 1880 (DF0169) la naturalidad de la representación se incrementa con una mayor variedad cromática, con verdes y rojos intensos, y con la presencia anecdótica del juguete que sujeta la niña para reforzar el carácter ingenuo del asunto. Lo mismo ocurre en el retrato de Luisa (DF0197) o en los dos primeros de Tota (DF0215 y DF0230), ya de mediados de la década de 1880: los juegos de texturas donde el pintor deja partes de la obra más abocetadas de manera deliberada, con un carácter menos acabado, ponen de manifiesto no sólo su libertad creativa a la hora de manejar el oficio sino también su búsqueda de un efecto naturalista, que ahora desarrolla asumiendo las posibilidades compositivas del color y la mancha. En ejemplos de cuerpo entero se aprecia el mismo objetivo: en los dos retratos de Pura en traje de carnaval (DF0181 y DF0224) la singularidad del tema favorece un tratamiento más pictórico, con una pincelada suelta y un cromatismo más rico. En el retrato de Nicolás (DF0249) ese estilo pictórico se aprecia en el paisaje y en el vestido, con una resolución que pone de manifiesto, como ha señalado López Vázquez, la asimilación por parte de Fierros de una larga tradición de retratos infantiles dentro de la escuela española en su elaboración de una imagen naturalista³⁴¹. En este sentido tampoco podemos obviar la creciente dedicación de Fierros a la pintura en acuarela durante estos años. Reservada habitualmente para paisajes o apuntes tomados del natural, donde la presteza que exige esta técnica resulta más adecuada, se aplica al retrato de manera puntual. Es el caso de la versión en formato de busto del Retrato de Pura como dama del siglo XVIII (DF0180) o un Retrato de caballero (DF0179) donde la ejecución rápida y pictórica, trabajada con colores difusos, parece ensayarse para su aplicación al óleo.

Este tratamiento formal, que evidencia la voluntad del artista por explorar nuevas propuestas, resultaría anecdótico si sólo se limitase a los retratos de sus hijos. En realidad, se ve en otros encargos de esos años, en los que demuestra que el incremento de los valores pictóricos se asume como signo de evolución de su propio estilo. Si tomamos como ejemplo el retrato de Marcelino Moreno Torres (DF0208) vemos que, sobre el tradicional esquema de busto ante fondo neutro, que sigue modelando con criterios de claroscuro, el pintor aumenta el valor compositivo de la mancha cromática, que esta vez se lleva de manera evidente al rostro: sin renunciar a cierta base lineal en el contorno de la



DF0412 *Estudio de cabeza de anciano*, c. 1879-1894

³⁴¹ López Vázquez, 2000, p. 31.

DF0208 *Marcelino Moreno Torres* (detalle), 1884

figura, emplea una factura matérica, de trazos densos y enérgicos, muy alejada del tratamiento compacto de retratos anteriores. La paleta cromática, que gira en torno a los habituales tonos tierra, se abre a colores rojizos y azules que en pequeñas dosis refuerzan la descripción de una tez de edad avanzada, del mismo modo que el trazo del pincel sobre el pigmento empastado acentúa las facciones del rostro. El foco de luz muy selectivo, de efecto casi tenebrista, subraya la expresividad de uno de los retratos más sorprendentes de la última etapa del artista, constatando la vigencia de soluciones barrocas a la hora de enfrentar una cuestión de estilo. No en vano, Fierros ensaya este tratamiento en tres cabezas de estudio (DF041 - DF0413) en las que deja patente la idoneidad de una factura más pictórica a la hora de captar con voluntad expresiva la singularidad de un rostro anciano: la pincelada matérica en las facciones arrugadas, el pigmento más diluido en la barba o el audaz cromatismo que aporta variedad a la paleta tradicional. En este tratamiento subyace el evidente influjo de los

Viejos desnudos al sol de Mariano Fortuny³⁴²: el enorme éxito de este artista, que perduró tras su prematura muerte en 1874, dio pie a una gran cantidad de pintores que trataron de emular su estilo³⁴³, como ocurre en estas obras de Fierros realizadas varios años después. Además de su renombre y su calidad artística, la admiración por Fortuny se explica por su proximidad a Federico de Madrazo, al haber contraído matrimonio con su hija Cecilia: en una de las últimas cartas de Madrazo a Fierros, previa al viaje de este y Antonia por Europa, le facilita las señas de Cecilia en Venecia y de Raimundo en París para que los visite en su nombre³⁴⁴. La influencia de los

³⁴² Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, c. 1871. Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02612); Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, 1870 o 1871. Óleo sobre lienzo, 61,8 x 50 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America, A.258; Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, 1871. Óleo sobre lienzo, 47 x 39 cm. A Coruña, colección Fundación María José Jove.

³⁴³ Cfr. Barón, 2017.

³⁴⁴ “Deseo a usted y a todos ustedes un felicísimo viaje, con salud y alegría. Ya sabe usted que mi hijo Raimundo tiene su Estudio en la rue Beaujon nº 32. Las señas en Venecia de mi hija Cecilia son las siguientes: Sn Gregorio, Calle del Traghetto, nº 178 – (Venecia). Y le agradeceré a usted mucho que a Raimundo y a Cecilia les haga usted una visita de mi parte.” Carta de Federico de

Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, c. 1871. Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02612)

DF0260 *Retrato de caballero*, c. 1879-1894

viejos de Fortuny se hace patente en la ejecución de pinceladas rápidas y matéricas, y en el empleo de un colorido vivo con tonos azules, violáceos y rojos para definir las facciones, que Fierros asume como recurso audaz, pero también en la justificación de este tratamiento como consecuencia de un estudio de la luz. Igual que Fortuny, somete a sus modelos a un potente foco que explicaría esas variaciones cromáticas; pero, a diferencia de aquel, que analiza los efectos de la luz natural exponiendo la figura al aire libre, Fierros emplea una luz de interior, con lo que se aleja del naturalismo de Fortuny. Esto se hace más evidente en el retrato de Marcelino Moreno con el empleo de una iluminación tenebrista muy selectiva que recuerda, más que a los *Viejos desnudos al sol*, a su precedente más directo en la producción del pintor catalán: su copia del *San Andrés* de Ribera³⁴⁵, donde la pincelada ligera y empastada, que ya da cabi-

da a tonos azulados, se combina con un fuerte claroscuro. El retrato de Marcelino Moreno sería una solución intermedia entre ambas propuestas de Fortuny, tomando la iluminación selectiva de una y la factura deshecha y matérica de la otra, aunque sin llegar al mismo grado de abstracción. Lo interesante de todo esto es comprobar que la cuestión lumínica sigue siendo la principal preocupación de Fierros a la hora de construir una imagen naturalista, y que de algún modo sigue encontrando sus referentes en el museo: de nuevo, el realismo descarnado del Barroco, tamizado ahora por el prisma modernizador de Fortuny.

Una propuesta semejante es la que ofrece el retrato del médico asturiano Plácido Álvarez-Buylla (DF0235). El estilo pictórico se aprecia de manera evidente en el fondo, trabajado con enérgicos brochazos que marcan el trazo largo del pincel sobre la tela, sobre una paleta de gran viveza que se gradúa desde el verde oscuro hasta el amarillo intenso. El rostro, sin llegar a la factura abocetada del retrato de Marcelino Moreno, muestra ese mismo interés, especialmente en la barba, trabajada con pequeños toques de pincelada empastada y de cromatismo variado, mientras el resto del rostro mantiene un efecto más amarrado. Un caso opuesto es el del retrato de Dionisio Menéndez de Lurca (DF0226): la base lineal y el modelado sobre contrastes de claroscuro siguen siendo evidentes en la construcción de la figura, pero la libertad de pincelada se lleva aquí a un

DF0219 *Ascensión Pillado Pedrosa*, c. 1880-1894

Madrazo a Dionisio Fierros, Madrid, 14-6-1890. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 29.

³⁴⁵ Mariano Fortuny: *San Andrés* (copia de Ribera), c. 1867. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 60,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P08178). Cfr. Barón, 2017, p. 170-171.



Federico de Madrazo: *Purificación Fontán, maquesa del Pazo de la Merced*, 1885. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04822)

extremo incluso mayor que en el retrato de Marcelino Moreno. Sin emplear una cantidad de pigmento tan empastada, apuesta de nuevo por una factura deshecha, con trazos de pincelada que definen la orografía del rostro, y un modelado pictórico basado en los recursos lumínicos y cromáticos: los toques de pincelada gris sobre la faz se vuelven más evidentes, al tiempo que los contrastes de claroscuro se suavizan para destacar pequeñas penumbras que unifiquen el tono y refuercen la representación naturalista.

Tradicionalmente, la historiografía de Fierros había venido explicando esta mayor apertura hacia el naturalismo que experimenta su estilo durante sus últimos años, apreciable en estos encargos y en los retratos de sus hijos, como consecuencia de un hipotético viaje a París en 1876 donde el pintor habría podido

entrar en contacto con las vanguardias artísticas del momento³⁴⁶. Sin embargo, no hay constancia de tal viaje ni de ningún otro entre su primera estancia en Francia en 1861 y el tour por Europa que realiza junto a Antonia en 1891. Desde luego, esto no significa que se mantuviese ajeno a nuevas propuestas, como hemos visto; la evolución de su estilo durante estos años, incrementando los valores pictóricos, es consecuencia lógica de la propia evolución de la pintura española y europea a finales del XIX hacia un mayor naturalismo, y esto es algo que se aprecia con mayor evidencia en su dedicación al retrato. El estilo de Fierros en estos años no hace sino seguir la tendencia del retrato español durante las dos últimas décadas del XIX que, partiendo del purismo de Madrazo, busca incrementar la sensación de naturalismo. El propio Madrazo y su hijo Raimundo³⁴⁷, que al aprendizaje junto a su padre suma la influencia directa que recibe en París de otros grandes maestros como Manet o Fantin-Latour, son representantes de esta evolución que se convierte en tendencia dominante.

Buen ejemplo de ello es un retrato de caballero de colección particular (DF0260) que se muestra como una de las obras de mayor calidad de los últimos años de Fierros. La unificación de valores que van adquiriendo sus retratos en esta etapa se hace evidente con un modelado que ya no trabaja con fuertes contrastes sino con pequeñas variaciones cromáticas que reproducen con mayor acierto la verdad del tono local. Esto es consecuencia lógica de un estudio más consciente de la cuestión lumínica como detonante de un mayor naturalismo: el foco se vuelve más limpio y diáfano, al mismo tiempo que el fondo se aclara; por otra parte, el control de los efectos lumínicos permite la introducción de una atmósfera velada que desdibuja el rigor del contorno y potencia la sensación de espacio.

³⁴⁶ Villa Pastur, 1973 a, p. 50, 69-70; López Vázquez, 2000, p. 21, 31.

³⁴⁷ Reyero – Freixa, 2005, p. 251-252; Carlos G. Navarro, en Díez – Barón, 2007, p. 478-479; Barón, 2014.

Algo semejante es lo que ocurre en el retrato de Ascensión Pillado Pedrosa (DF0219), quizá uno de los mejores retratos femeninos de la última etapa de Fierros. El efecto de atmósfera se hace evidente, con un fondo de pincelada suave y vaporosa que refuerza la suavidad de las facciones, donde el modelado unificado se trabaja con exquisita delicadeza. A pesar de la sobriedad cromática, que recoge la tradición de la escuela española que el propio Madrazo seguía empleando en esos años³⁴⁸, el resultado es el de un retrato de incuestionable distinción en el que la riqueza de la vestimenta -que muestra la evolución de la moda en los últimos años del siglo³⁴⁹- pone de manifiesto la posición privilegiada de la dama.



DF0228 Julián García San Miguel y Zaldua, marqués de Teverga, 1886

Los retratos de José María Pardo Montenegro (DF0258), María Micaela Romero Gómez (DF0259) y Julián García San Miguel (DF0228) insisten en esta cuestión desde el formato de cuerpo entero o de dos tercios. En los dos primeros, el fondo de pincelada larga, de técnica jugosa y atmosférica, enlaza con lo que en esos años proponen pintores como Raimundo de Madrazo³⁵⁰, Vicente Palmaroli³⁵¹, o Federico de Madrazo³⁵², siguiendo la tradición velazqueña que Fierros también conocía y que continúa presente como modelo a imitar. Es la aplicación del recurso de fondo difuso y denso del retrato de Pablo de Valladolid de Veláz-

³⁴⁸ El empleo de estos mismos recursos se aprecia en retratos elaborados por Federico de Madrazo en esas fechas, como los de Pedro Salaverriá Charitu, Gabina de Talledo y de la Secada, José Tomas Salvany, o Purificación Fontán, marquesa del Pazo de la Merced.

³⁴⁹ Se identifica este estilo, que coincide aproximadamente con la década de 1880, con corpiños de talle ajustado, manga estrecha, hombros abullonados y cuellos chimenea, que dan a las modelos una apariencia tiesa y encorsetada (cfr. Pena, 2011, p. 26). Es lo que se observa en el caso de Ascensión Pillado Pedrosa y en otros retratos femeninos que Fierros realiza hacia esas fechas, como los de Josefa Fernández López (DF0257), Justa Fernández (DF0272) o María Micaela Romero Gómez (DF0259). Lurie (1994, p. 160) define así la apariencia singular de la mujer bajo esa moda: “Rígidamente encorsetada y con hasta diez enaguas debajo de su larga falda, necesitaba altura y fuerza muscular para llevar una indumentaria que con frecuencia pesaba más de cinco kilos, sin contar un sombrero lleno de flora y fauna, un manguito, un bolso y un parasol con volantes. Desde alrededor de 1880, sobre un cuello alto

y ceñido elevaba la barbilla en un ángulo que sugería orgullo cuando no desprecio, y hacía que le resultase más difícil dirigir la mirada a los mortales inferiores”.

³⁵⁰ Raimundo de Madrazo: *Ramón de Errazu*, 1879. Óleo sobre tabla, 224 x 96,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02614); Raimundo de Madrazo: *La actriz María Guerrero, como “Doña Inés”*, 1891. Óleo sobre lienzo, 115,5 x 74 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03051).

³⁵¹ Vicente Palmaroli: *Concepción Miramón*, 1889. Óleo sobre lienzo, 101,5 x 61 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04536).

³⁵² Federico de Madrazo: *El pintor Raimundo de Madrazo y Garreta, hijo del artista*, 1875. Óleo sobre lienzo, 46,5 x 38,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P07662); Federico de Madrazo: *Gabina de Talledo y de la Secada*, 1885. Óleo sobre lienzo, 71 x 56 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P06551); Federico de Madrazo: *Purificación Fontán, marquesa del Pazo de la Merced*, 1885. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04822).



Raimundo de Madrazo: *Ramón de Errazu*, 1879. Óleo sobre tabla, 224 x 96,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02614)

que³⁵³, que fascinó a tantos artistas del momento por su audaz naturalismo. El retrato de García San Miguel, además, muestra con claridad la tendencia a rebajar el contraste lumínico en el modelado con una fuerte presencia del efecto de atmósfera. Su calidad técnica hace de él uno de los retratos más notables de esta etapa, demostrando el conocimiento del pintor de las tendencias artísticas del momento.

Con todo, la aplicación de esta tendencia no supone una evolución uniforme del estilo de Fierros, ni tampoco un abandono de viejas fórmulas, tal y como se desprende de un estudio detallado de su catálogo. Igual que otros pintores de su tiempo, educados en un eclecticismo que promueve el dominio de variados recursos formales, la progresiva aprehensión de estas recetas y modelos deriva progresivamente en una producción que da cabida a diferentes modos estilísticos que conviven en un mismo periodo³⁵⁴. Es lo que ocurre en estos años finales de Fierros, donde se compagina el modo pictórico y suelto de los retratos de Marcelino Moreno, Dionisio Menéndez de Lúcar o de sus hijos con un modo más amarrado, de acabado preciso, próximo a soluciones académicas como los de Francisco Martínez Bengoechea, Fernando Méndez San Julián o Romualdo Nogués, y otras propuestas intermedias que se encaminan hacia la unificación del tono que irán adquiriendo sus últimas obras. Esta cuestión modal, en tanto que “estilo aplicado”, no siempre

se justifica por razones de decoro, entendido este en su sentido clásico de adecuación formal al tema. Sí podría verse así en los retratos de sus hijos donde la proximidad afectiva determina un tratamiento más suelto, pero como hemos visto también se aplica a encargos como el de Plácido Álvarez-Buylla o Dionisio Menéndez de Lúcar, clientes de personalidad tan opuesta como pueden ser el republicanismo del primero y la ideología carlista del segundo. Tampoco los vínculos de amistad parecen justificar la resolución formal tan académica de los retratos de Méndez San Julián o de Nogués, que no está presente en otros retratos de amigos de la misma época como el de Ciriaco Miguel Vigil (DF0245), de técnica empastada y deshecha, o el de Pepín Guapo (DF0264), donde la reducción de los contrastes lumínicos se encamina hacia un mayor nivel de simplificación



DF0274 *Juan Bances Conde*, 1894

³⁵³ Diego Velázquez: *Pablo de Valladolid*, c. 1635. Óleo sobre lienzo, 209 x 123 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01198).

³⁵⁴ Reyero – Freixa, 2005, p. 251. Sobre el concepto de modo véase Bialostocki, 1973, p. 15 y ss.

de los recursos pictóricos. En cambio, sí parece responder a una premeditada adecuación el singular retrato de los sobrinos del pintor (DF0943), donde el formato de retrato colectivo y su resolución formal de atmósfera vibrante y preciosista demuestra el conocimiento de Fierros de las escuelas de pintura inglesa y francesa. Los últimos retratos de Fierros potenciarán aún más la simplificación pictórica y la unificación del tono, como se ve en los de Josefa Lanza Trelles (DF0265) o Juan González Mori y Piedra (DF0251). El de Juan Bances Conde (DF0274), realizado pocos días antes de fallecer, muestra un paso más en ese proceso de síntesis, que tiende a la unificación en el tratamiento de figura y elementos accesorios, de apariencia casi geométrica, semejante a lo que ocurre en el *Bodegón con quesera, compotera y naranjas* (DF0494). La correspondencia de los últimos días del pintor con su esposa nos permite comprobar además las pocas sesiones que necesitaba para concluir su trabajo, realizado en pocos días; un ejemplo más de su evolución hacia una ejecución rápida y abreviada³⁵⁵.

Lo interesante de esto es comprobar la evolución de Fierros hacia un estilo donde asimila diferentes recursos pictóricos, producto de su aprendizaje y del conocimiento de diversas tendencias a lo largo de su carrera, tal y como demandaban las poéticas del momento. Su empleo, de manera más o menos consciente, enriquece una producción donde la dedicación al retrato es fundamental como oficio y como arte.

³⁵⁵ En carta del 17-5-1894 Fierros cuenta a su mujer que “a Bances lo tengo citado para pasado mañana para hacerle el suyo, que ya es tiempo”. Cuatro días después se refiere al retrato como un trabajo terminado. Ver anexos 43 y 44.

AUTORRETRATO

La singularidad del autorretrato como subgénero con entidad propia y diferenciado del retrato común hace pertinente dedicarle una mención aparte dentro de este análisis, máxime cuando su presencia en el catálogo de Fierros es abundante. Al menos quince obras, en diferentes formatos y técnicas, demuestran el constante interés del artista por la representación de su propia imagen, desde el ejemplo más temprano de sus años de formación hasta los de su última etapa de madurez. No en vano, la tradición familiar del pintor habla de cierto carácter vanidoso, que se puede apreciar en su gusto por retratarse tanto en lienzo como en fotografía, aunque en el caso de un retratista de oficio esta proliferación pueda entenderse también como ejercicio de estilo. No se trata sin embargo de un hecho aislado: el siglo XIX asiste a un notable auge del autorretrato³⁵⁶, fundamentalmente como consecuencia lógica del desarrollo del retrato en sentido más amplio que ya hemos comentado, pero también debido a la nueva consideración del artista que impone el pensamiento romántico. La idea de artista moderno³⁵⁷, dotado de capacidad innata e inspiración privilegiada, y un carácter erudito derivado de una sólida formación, se difunde en este momento como arquetipo, conviviendo no obstante con una valoración social bastante respetable sin llegar a promover una visión desmedida de su oficio. Esta imagen que deriva de la concepción kantiana del genio como ser provisto de un talento especial³⁵⁸ se refleja en parte en el modo en que muchos pintores del momento se autorretratan. El componente intelectual que se busca transmitir se acompaña de una imagen cuidada que enlaza con el prototipo de dandi o elegante donde la apariencia exterior quiere demostrar una condición elevada³⁵⁹, como se aprecia de manera evidente en el caso de Fierros. En este sentido, el autorretrato se revela como instrumento que aporta valiosa información acerca de su autor, en muchas ocasiones por encima de documentos escritos³⁶⁰. El proceso subjetivo de reflexión sobre su propia imagen, alejado en esencia de la acción transitiva propia del retrato común³⁶¹, permite profundizar no sólo en el conocimiento de los rasgos físicos del pintor, sino también en el modo en que este quiere verse inmortalizado, reproduciendo su carácter y condición en un determinado momento, pues el pintor no sólo reflexiona sobre su fisonomía o su carácter, sino también sobre su propia condición de artista, experimentando a través de estas obras su habilidad técnica³⁶².

³⁵⁶ Díez, 1997, p. 39.

³⁵⁷ Reyero – Freixa, 2005, p. 73-74.

³⁵⁸ Hernando, 1995, p. 91 y ss.; 177 y ss.

³⁵⁹ Cid, 1985, p. 185.

³⁶⁰ Argullol, 1994, p. 51 y ss.

³⁶¹ Cid, 1985, p. 177.

³⁶² Guillén, 2007, p. 84.

El autorretrato más temprano de Fierros es un pequeño dibujo firmado en 1844 (DF0539), año en que dejaba el taller de José de Madrazo para ingresar en el de Federico de Madrazo. A pesar de su sencillez, la obra refleja el carácter orgulloso, propio del autorretrato, con la franqueza de una obra de juventud en la que ya se hace patente la imagen que el pintor quiere transmitir de sí mismo. Vestido elegantemente con chaqueta, chaleco y corbata de lazo, busca reproducir



DF0539 *Autorretrato joven*, 1844

una apariencia cuidada y distinguida que concuerda con el prototipo de dandi tan difundido en esos años³⁶³. La intención de plasmar una imagen madura se aprecia de manera elocuente en la representación de un vello facial casi inexistente y que no logra contrarrestar el aspecto añado del rostro pero que el pintor incluye como elemento caracterizador: véase el leve bigote, casi inapreciable, pero que dibuja un perfil de guías afiladas siguiendo la moda habitual de la época. La imagen arquetípica de artista romántico que Fierros construye se aprecia no sólo en la elegancia del atuendo, sino en la elección de un punto de vista estrictamente frontal, como de santa faz, que recoge una larga tradición de autorretratos desde Durero³⁶⁴, y con la que el pintor parece querer transmitir una reafirmación de su identidad artística de manera análoga a lo que en su momento pretendía el maestro alemán.

Su primer autorretrato en óleo (DF0006), cuatro años posterior, refleja esa misma intencionalidad condensando la esencia de la imagen de artista romántico. Terciado en formato de busto,

³⁶³ Cid, 1985, p. 185.

³⁶⁴ Alberto Durero: *Autorretrato*, 1500. Óleo sobre tabla, 67 x 49 cm. Munich, Alte Pinakothek.

vuelve la vista hacia el espectador, enfrentándolo con una mirada altiva, más desafiante que indolente, que parece expresar la conciencia que Fierros tiene de sí mismo como artista ya desde época temprana. Su apariencia es aún adolescente, con rostro lampiño a excepción del pequeño bigote y la perilla rala que poco tienen que ver con la espesa barba que caracterizará su imagen adulta. Sigue no obstante la moda de la época, presente además en otros autorretratos de mediados de siglo como el que tres años después realiza Antonio María Esquivel³⁶⁵, con el que coincide también en su pose y en el recurso claroscuro de herencia barroca. Sin embargo, Fierros emplea un lenguaje más próximo al purismo de raíz académica que en esos años aprende de Madrazo, como se aprecia en el dibujo amarrado que delimita perfectamente los contornos incluso en zonas de sombra y en el gusto por la captación minuciosa de los detalles con una pincelada compacta.

La expresividad taciturna e introspectiva que se asocia al retrato de artista romántico sigue presente en ejemplos de la década de 1860 como el pequeño lienzo fechable hacia 1860-1865 (DF0062), que ofrece una visión sincera y cercana de su imagen, o el Autorretrato de Ballota (DF0066), desde un esquema más próximo al de retrato burgués empleado en la mayoría de sus encargos. La mirada seria y concentrada parece evitar conscientemente el cliché de caracterización por medio de una leve sonrisa y una expresión dulcificada que Fierros aprende de Madrazo, transmitiendo en cambio un rictus serio con el que parece querer reafirmar la respetabilidad de su propia condición. El aspecto adulto del rostro muestra ya la apariencia que será identificativa de sus retratos posteriores, con barba partida al medio y un cuidado bigote que concuerda a la perfección con la elegancia del atuendo, siempre singularizado por algún elemento que aporte distinción a la sobriedad del traje masculino: pañuelo de lunares en el primer ejemplo; corbata con alfiler de brillantes en el segundo. La caracterización por medio de la vestimenta cobra un nuevo sentido en el Autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0110), en el que Fierros se muestra ataviado con prendas de tipo escocés, tan de moda en la época, que revelan una nueva intencionalidad³⁶⁶. Sobre la imagen de dandi, añade la singularidad de un traje exótico que lo define como hombre de mundo y como artista interesado por la representación de vestimentas de carácter pintoresco³⁶⁷. Es lo mismo que demuestra en el retrato de Théophile Gautier (DF0120), vestido a la rusa, o en los

DF0062 *Autorretrato*, c. 1860-1865

³⁶⁵ Antonio María Esquivel: *Autorretrato*, c. 1851. Óleo sobre lienzo, 37 x 25 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 438).

³⁶⁶ Cid, 1985, p. 185-186.

³⁶⁷ Barón, 2007 a, p. 22-24.

de su hija Pura en traje de máscaras (DF0181 y DF0224). En este caso, lleva la caracterización a su propia imagen, en un ejercicio que trasciende la habitual seriedad del retrato para adoptar un sentido lúdico, frecuente en la fotografía de la época -no en vano, el artista está empleando, quizá por primera vez, una fotografía como referencia para pintar su propia imagen- pero también en retratos de artistas: véase el caso paradigmático de Courbet, que gustaba de plantear juegos de caracterización en sus retratos de juventud³⁶⁸, como luego harían otros pintores³⁶⁹. El pintoresquismo del atuendo se acompaña de un cambio de expresividad en el rostro: ya no es una mirada altiva dirigida al espectador, sino una sonrisa de reojo que acentúa el enfoque distendido de la obra.

Un ejemplo distinto es el que ofrece el Autorretrato ante el caballete (DF0214). A diferencia de obras anteriores, que responden a una modalidad de autorretrato confidente³⁷⁰ en que el artista se muestra de un modo directo y cercano al observador, en este caso emplea la tipología de autorretrato actuante: el pintor se representa en su taller, durante el ejercicio de su profesión, y acompañado por los objetos que lo identifican como tal: paleta, pinceles, bata de pintor y un lienzo de gran formato en el que está trabajando al ser sorprendido por el espectador. La trascendencia del cambio en el modo de representación, empleando una fórmula poco común en el XIX³⁷¹, supone, como advierte Monterroso, una mayor franqueza a priori y un distanciamiento respecto a la idealización de otros retratos de esencia romántica, aunque en el fondo encierra la misma intencionalidad de reafirmar su condición de artista³⁷². El influjo velazqueño es aquí doble, no sólo por cuestiones de estilo sino también por el referente de la imagen de pintor actuante en *Las meninas*, asumido como paradigma mítico por el ideario romántico. Sin embargo,

Fierros no logra transmitir la imagen de naturalidad que se espera de un artista sorprendido en un momento fugaz de su faena; en cambio, la rigidez y el convencionalismo de la pose se aproximan más al esquema de retrato de aparato tantas veces repetido, incorporando incluso elementos propios de esa tipología como la mesa en primer término,



DF0214 *Autorretrato ante el caballete*, 1884

³⁶⁸ Fried, 2003, p. 63 y ss.

³⁶⁹ W. Rincón (1991, p. 31-32) menciona el ejemplo de Joaquín Domínguez Bécquer, autorretratado como cazador, y los de Ramón Casas, efigiado con atuendo singular en dos autorretratos del Museo de Arte Moderno de Barcelona: uno individual y otro en compañía de su amigo Pere Romeu.

³⁷⁰ Empleamos aquí la categorización del autorretrato propuesta por Gállego en su estudio de la obra de Goya. Véase Gállego, 1978.

³⁷¹ Honour (1981, p. 259) ya repara en el rechazo generalizado de los románticos hacia el autorretrato actuante, que los representa como artesano en traje de faena, prefiriendo una imagen más acorde a su idea de “hombres de inteligencia y sensibilidad, miembros de la república de las artes y las letras”.

³⁷² Monterroso, 1998, p. 37.

desprovista aquí de cualquier significación. No en vano, el cuadro hubo de ser pintado a consecuencia del encargo que Fierros recibe de la Universidad de Oviedo para dotar a su galería de asturianos ilustres de un retrato suyo (DF0939). En ese ejemplo, fechado el mismo año, se representa de igual modo, sosteniendo los útiles de pintura, pero suprimiendo el lienzo y situándose en una estancia de mayor empaque que, en este caso, al igual que la actitud de posado, sí se adecúa a la finalidad de la obra.

No obstante, en otros autorretratos Fierros recupera la imagen de elegante tan presente en ejemplos anteriores. Es el caso del Autorretrato en la playa de Ribadeo (DF0232), único en que se representa de cuerpo entero y por lo tanto otorgando un protagonismo especial al atuendo como fundamento caracterizador. Viste, como burgués que pasea por el campo y no por la ciudad, un traje de varias piezas en tonos pardos, con botas altas, lazo blanco al cuello, chambergo y capa. Este último es el elemento protagonista del cuadro, hasta el punto de haber determinado su denominación alternativa como Autorretrato de la capa. Prenda típicamente española, está presente en otros retratos de Fierros, de forma más o menos visible, pero siempre definiendo su imagen más que cualquier otra vestimenta. De hecho, se ha interpretado su uso, y sobre todo su reiterada representación pictórica por parte del artista, como una defensa deliberada de su esencia en una época en que estaba siendo relegada del vestuario masculino:

“La capa madrileña llega a su apogeo en el siglo XIX [...] Triunfó plenamente, hasta que los figurines exóticos nos trajeron los *carriks*, los *macfarlans* y los *sobretodos*, que le quitan a la figura varonil su aire elegante y desenvuelto. Los partidarios del gabán -aparte de la rutina- afirman que abriga más que la capa. Reconozco que está bien para septuagenarios frioleros”³⁷³. Como recoge Pena González³⁷⁴, frente a la modernidad y funcionalidad del gabán, la capa encuentra entre sus defensores la ventaja de su porte aristocrático y de su configuración geométrica o abstracta, pensada para el hombre pasivo que no necesitaba la holgura de movimiento que proporcionaba aquel:

“Queda por fin el grupo de capas, capotes, jaiques, valonas, manteos, etc., los cuales modificados también al infinito, han seguido y seguirán mientras haya necesidad de arroparse, girando sobre el eje de la capa española, que es sin duda la que mejor cumple como resguardo, la que más se aviene a la estética, y la que más se afilia a sus similares de la antigüedad y de las edades medias, por ser una envoltura muy natural, bajo cuyos pliegues se acentúan todas las ondulaciones de un cuerpo garboso, susceptible en su amplitud de evoluciones y composturas elegantes; secreto de los misterios del embozo, juego de la gallardía del jaique, picante aliño del trasnochado amator, a la vez que autorizado distintivo del hombre grave, y forzada librea de troneras y rufianes”³⁷⁵.

³⁷³ E. Carrere, “La capa madrileña”, P. Roca Piñol, *La estética del vestir clásico. Antología compuesta a la mayor gloria Gremial de los tejidos españoles*, Tarrasa, Yuste, 1942, p. 346, cit. desde Pena, 2008, p. 212.

³⁷⁴ Pena, 2008, p. 214.

³⁷⁵ José Puiggari, *Monografía histórica e iconografía del traje*, México, Cosmos, 1979 (1886), p. 259, cit. desde

Fierros en efecto saca partido a ese porte dignificador de la capa, tanto en este caso en que la luce abierta como en otros donde se representa embozado. Así ocurre en el Autorretrato fechado en 1878, donde la línea ondulante de la capa echada hacia atrás sirve de marco a un rostro de mirada profunda. De manera semejante, en el Autorretrato en la playa de Ribadeo el atuendo encuentra en el paisaje de fondo su perfecto complemento a la caracterización del artista: recurso habitual en la pintura del XIX, el cielo plomizo sobre la orilla del mar refuerza el gesto de melancólica ensoñación, típicamente romántico, que adopta el pintor, siguiendo un cliché de retrato a la orilla del mar que encuentra referentes próximos en la escuela española, como en el Retrato de Jovellanos en el arrenal de San Lorenzo, de Goya³⁷⁶. La gallardía de la pose demuestra además el conocimiento de Fierros de la tradición de retrato elegante de herencia británica que asume de su aprendizaje junto a Madrazo.



DF0232 *Autorretrato en la playa de Ribadeo, o Autorretrato de la capa*, c. 1885-1890

La capa y el chambergo vuelven a estar presentes como prendas protagonistas en el Autorretrato del pitillo (DF0263), el más tardío de su producción. De nuevo en un formato de busto que recupera la variante de autorretrato confidente, el artista se muestra con franqueza, enfrentando al espectador con gesto serio y lúgubre que parece reflejar un ánimo cansado, lejos de la vitalidad de ejemplos más tempranos. No obstante, la intención de ofrecer una imagen elegante sigue presente, no sólo con la cuidada disposición de la capa,

Pena, 2008, p. 214.

En su exhaustivo estudio sobre el traje en España durante el Romanticismo, Pena González recoge otro testimonio de la época sobre las virtudes de la capa frente al gabán: “Los hombres hemos hecho una vez, una sola, una revolución en el vestir [...] Fue el paso de la capa al gabán [...] Ponerse la capa era una ceremonia. Había que apartarse, dejar un círculo libre en torno al que se iba a embozar, para que, suavemente, lanzara al aire los vuelos que iban a caer sobre los hombros, cubriéndole la cara en el embozo. Existían virtuosos de ponerse la capa. Gentes que daban a la operación el temple y la suavidad del torero en la media verónica [...] La capa no servía en las trincheras, era prenda de tiempo de paz. Y el gabán, pegado al cuerpo del hombre, le seguía fiel cuando se arrastraba por el barro en las descubiertas peligrosas. La juventud adoptó el gabán con tal brío y decisión, que la capa empezó a languidecer. Fue un duelo terrible. Los señores serios se negaban terminantemente a desprenderse de la pañosa. La industria catalana empezó a fabricar en gran serie los paños para la nueva prenda, mientras Béjar se resistía a transformar su producción. Se escribieron artículos, se llevó el tema a los escenarios. La capa se resistía heroicamente a fenecer.” F. Centeno, “El paso de la capa al gabán”, P. Roca Piñol, *La estética del vestir clásico. Antología compuesta a la mayor gloria Gremial de los tejidos españoles*, Tarrasa, Yuste, 1942, p. 795, cit. desde Pena, 2008, p. 214. Por su parte, Galdós también deja testimonio sobre la cuestión de la pervivencia de tan castiza prenda, como ocurre en este fragmento de *Fortunata y Jacinta*: “Pero de lo que más provecho sacó la casa fue del ramo de capotes y uniformes para el Ejército y la Milicia Nacional, no siendo tampoco despreciable el beneficio que obtuvo del artículo para capas, el abrigo propiamente español que resiste a todas las modas de vestir, como el garbanzo resiste a todas las modas de comer.” Galdós, 2011 a, p. 219.

³⁷⁶ Francisco de Goya: *Retrato de Jovellanos en el arrenal de San Lorenzo*, 1780-1785. Óleo sobre lienzo, 185 x 110 cm. Museo Nacional de Escultura, depósito en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

vuelta hacia atrás sobre los hombros, sino con otros detalles como el broche de brillantes en el nudo de la corbata, los pequeños anteojos, o el pitillo que da nombre al cuadro y que el pintor emplea para dotarse de una actitud distendida. El naturalismo propio de su última etapa se aprecia en el tratamiento de un rostro anciano, modelado con un sutil sombreado que da cabida a una paleta de tonos grisáceos con los que plasmar sin miramientos el peso de la edad sobre las facciones. La expresividad del semblante se acompaña de un fondo de paisaje, apenas esbozado, que subraya su carácter melancólico.

Cabe mencionar para terminar una última modalidad de autorretrato que Fierros emplea en más de una ocasión. Es la que Gállego define como “autorretrato figurante”, en la que el artista incluye su figura en una escena de la que no es protagonista³⁷⁷. Así ocurre al parecer en *Calle de Cuacos de Yuste* (DF1011), copia en óleo de una fotografía de Charles Clifford en la que el pintor sustituye la figura del caballero central, posando y mirando al espectador, por otro embozado en capa española y con chambergo. En la similitud con el atuendo habitual de Fierros se ha querido ver su intención de retratarse como parte de la escena. Algo semejante ocurre en *Procesión del Encuentro en Ribadeo* (DF0363): de nuevo en un cuadro costumbrista se reconoce una figura similar a la del pintor, ataviada con capa y diferenciada del resto de la multitud que viste ropas más humildes. La tradición familiar cuenta que incluso pudo haber querido retratarse como parte de otra obra costumbrista de su última etapa, *El maio en Ribadeo* (DF0358). En este caso ya no es el atuendo el elemento que apunta a su identificación, sino el parecido físico -discutible, eso sí- con el marinero de pie en la parte izquierda de la composición. El artista estaría presentando así una intención similar a la del Autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias, mostrándose con un atuendo que le es ajeno, pero dando un paso más al asumir la identidad de otro personaje, ironizando incluso sobre su propia imagen y camuflándose entre el resto de la escena. Fierros vendría a demostrar así su conocimiento de una gran tradición pictórica en el uso de una variante de autorretrato poco frecuente en su época, pero de amplia trayectoria en la historia del arte.

³⁷⁷ Gállego, 1978.

CARICATURA

Si el autorretrato se puede considerar un epílogo en el análisis del género en la producción de Fierros, no ocurre así en el caso de la caricatura, que ha de valorarse con mayor independencia. Aunque su objetivo parta también de una representación singularizada de la figura humana, muestra una intencionalidad muy diferente, que no es ya la de una captación verista sino la interpretación de una persona bajo un aspecto grotesco o ridículo, acentuando o deformando ciertos rasgos de su fisonomía, con un fin satírico. Los más de treinta ejemplos que se contabilizan en el catálogo de Fierros suponen una presencia nada desdeñable que va más allá de la mera anécdota, y que cobra pleno sentido en un contexto de desarrollo de la caricatura y de la ilustración gráfica, en buena medida al amparo de publicaciones periódicas nacidas con el liberalismo, y de cierto auge de la litografía³⁷⁸. Lo que Valeriano Bozal ha calificado como “el siglo de los caricaturistas”³⁷⁹ no es sino la consolidación de un modo de representación que, si bien parte de una trayectoria anterior, se afianza en ese momento en su forma moderna tal y como hoy la conocemos.

Con todo, las caricaturas de Fierros poco tienen que ver, al menos en su finalidad, con las ilustraciones de sátira política de los diarios, o incluso con las estampas de tipos populares tan difundidas entonces y que hubo de manejar como referente en su obra costumbrista³⁸⁰. Ni siquiera están planteadas para trascender el ámbito de lo privado, como en parte atestigua su carácter de obras menores, ideadas muchas veces como simples apuntes junto a otros estudios de figuras. En su mayor parte son representaciones humorísticas que el pintor hace de algunos de sus amigos: así lo demuestra la serie de caricaturas de personajes de Luarca (DF0990-DF0991), en la que dibuja los bustos de varios caballeros de la localidad, amigos y compañeros de tertulias, apuntando su nombre junto a cada figura, y asignándoles un ficticio título nobiliario o militar en clave mordaz. Así, personajes como Claudio Oliveros, Benigno Domínguez Gil, José Bayón, José Olavarrieta o Ricardo Piedra aparecen caricaturizados, no sólo en el aspecto físico, bajo seudónimos tales como Vizconde pagano, Embajador de Siam, Héroe de Tizón, Mayor General de Plaza, e incluso otros más irreverentes como Marqués del Fornicio o Arremangado Jefe de Sección levada. El valor documental de estas caricaturas, recogidas en dos hojas de papel actualmente en paradero desconocido, permite además comprobar la intención del artista con este tipo de representaciones, propuestas a modo de juego en su círculo de amistades, y dotadas de un valor humorístico que apenas trasciende la chanza amable entre conocidos, con el beneplácito cómplice del efigiado.

378 Sobre este tema véase Bozal, 1989; Bozal, 1979; Conde Martín, 2002.

379 Bozal, 1989.

380 Nos referimos a álbumes con repertorios costumbristas como *Los españoles pintados por sí mismos* o *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España*, donde muchos tipos populares se representan bajo una figuración caricaturesca.



DF0991 *Caricaturas de personajes luarqueses*, c. 1879-1894

Al margen de estos ejemplos, todas las caricaturas de Fierros han llegado hasta nosotros sin identificación del personaje, en pequeñas hojas de papel que no pasan de ser simples ejercicios de entretenimiento. La excepción la encontramos en una caricatura de Clarín (DF0572), fechable sin duda en los años de residencia del pintor en Oviedo. Su valor viene dado no sólo por la relevancia del personaje sino por constatar un vínculo de cierta complicidad entre el escritor y el artista a través de una obra de esta naturaleza.

La intencionalidad jocosa y de entretenimiento pasajero determina el sentido de la caricatura, donde la relajación de la norma académica se hace más evidente³⁸¹. La experimentación fisonómica es lo que determina estos juegos humorísticos, desde representaciones de cuerpo entero hasta las más comunes de busto, donde la visión de perfil se muestra como encuadre preferente para acentuar ciertos rasgos: una nariz prominente, un mentón afilado o un mostacho de grandes dimensiones, como cualidades identificativas del personaje. En otros ejemplos que se han catalogado, Fierros da un paso más al introducir un componente fantástico, planteando la caricatura como híbrido de humano y animal: la mitad inferior del cuerpo de un ave puede ser un recurso hábil a la hora de subrayar un perfil aguileño, además de acentuar su sentido humorístico. Por otra parte, el carácter de apunte de estas obras, realizadas a lápiz o tinta sobre papel, y sin más información sobre su ejecución, dificulta el poder establecer una datación o un análisis cronológico más preciso. El ejemplo de Luarca, como el de Clarín, ha de pertenecer a su tercera etapa. Hay un caso más temprano que podemos fechar con bastante precisión hacia 1861, al incluirse en el mismo papel un apunte para la figura de *El mendigo* (DF0775) que pinta en ese año. Algo semejante ocurre con otra caricatura dibujada en el reverso de un papel que muestra un apunte para una Inmaculada, y que remite a fechas más tardías (DF0708). Por lo tanto, se constata la presencia de este tipo de obras en un arco cronológico amplio que comprende, al menos, toda la madurez de Fierros.



DF0572 *Caricatura de Clarín*, c. 1879-1894

³⁸¹ Gombrich, 2003, p. 212 y ss.

PINTURA COSTUMBRISTA

Junto con el retrato, el cuadro de costumbres es el género más destacado en la producción de Fierros. Menos abundante que aquél, representa no obstante un amplio porcentaje de su catálogo, muy por encima de otras temáticas. Su importancia no es sólo cuantitativa: es también el género que mejor expresa su intención de mostrarse como pintor original -esto es, como artista inventor de escenas y no sólo como retratista de oficio- bajo los parámetros del arte oficial de su tiempo. En este sentido, su obra costumbrista aglutina algunos de sus cuadros de mayor empeño, pensados para su exhibición en el contexto de certámenes oficiales, e implicando ciertos planteamientos renovadores que suponen alguno de los aspectos más destacados de su carrera. No en vano, en este género se encuentran algunas de las mejores obras de su producción en términos absolutos, a las que su historiografía ha concedido un papel de especial relevancia, sobre todo en el contexto del arte gallego, como luego veremos.

En gran medida, el comienzo de la dedicación de Fierros a la pintura costumbrista es consecuencia de una de las grandes novedades que se introducen en el sistema artístico español a mediados de siglo: las exposiciones nacionales de bellas artes. Promovidas por el Estado, que ahora se erige en principal mecenas de la creación artística, se plantean como medio para la revitalización de la actividad de los artistas, que denunciaban cierta situación de desamparo institucional. Su funcionamiento sigue la estela de otros certámenes semejantes, a modo de concurso público con periodicidad bienal que fomentaba la competición entre los participantes con el reparto de diversas categorías de galardones³⁸². El objetivo fundamental no era otro que el de obtener prestigio por medio de los premios, percibidos como sinónimo de reconocimiento público. Así, fueron pocos los artistas que se mantuvieron al margen de esta maquinaria, que funcionaba como un valioso escaparate a la hora de obtener reconocimiento para su obra³⁸³.

Es el caso de Fierros, que ve en esta circunstancia la oportunidad de presentarse como pintor independiente, una vez que da por terminada su etapa de formación: “desde 1842 a 1855, en el que dejé de asistir a las academias de pintura, 13 años que no salí de Madrid”³⁸⁴. Para ello decide preparar un repertorio pictórico con el que poder concurrir a la primera edición, convocada para 1856, eligiendo el género costumbrista. Aunque el más valorado en las exposiciones y que otorgaba mayor prestigio, siguiendo la jerarquía de los géneros aún vigente, era el cuadro de historia, Fierros hubo de verse en aquel momento poco preparado para abordar con éxito las dificultades que entrañaba esa pintura³⁸⁵. El costumbrismo, en cambio, ofrecía menor com-

³⁸² Sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes véase Gutiérrez Burón, 1987.

³⁸³ Reyero – Freixa, 2005, p. 142.

³⁸⁴ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

³⁸⁵ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado a la pintura de historia.

plejidad para un artista en ciernes, y en tanto que composición de figuras³⁸⁶, daba al pintor la posibilidad de hacer alarde de su valía. Sobre esta comparación entre géneros escribe Galofre:

“Mientras que el pintor de *género*, ahora hace un boceto de un pobre, mañana un dibujo de un caballo, pasado mañana en una iglesia copia escondido un grupo de cinco o seis personas pintorescas; luego un pastor, un soldado, un monje, etc., etc.; a todos, en fin, coloca a discreción, según es su fantasía y conviene a su cuadro, cuya composición y accidentes están enteramente a su arbitrio, y cuya ejecución está ceñida a la raya de la imitación material.

La pintura de género es, pues, mucho más fácil que la histórica y la de retratos, por tener una gran libertad en la composición y ejecución, y no deber satisfacer sino a la imaginación del pintor, en relación al natural. Pero no es decir esto que el sentimiento, la poesía y el bello ideal, estén negados al pintor de género, cuando este quiera mejorar y embellecer una escena de las que se observan a menudo en los campos y aldeas.”³⁸⁷

La pintura costumbrista era además muy estimada por la sociedad burguesa de la época, que bajo un pensamiento eminentemente romántico valoraba la representación de escenas populares de carácter intrascendente que reflejasen la idea de la identidad nacional, entonces en auge, a través de las tradiciones de sus diversos pueblos, incidiendo en su pintoresquismo. Pensemos además que, durante la primera mitad del siglo, y especialmente tras la guerra de la Independencia, se asiste a la consagración del mito romántico de España como territorio exótico y pintoresco: el casticismo madrileño, y sobre todo el costumbrismo andaluz, se asientan como temas de gran éxito, alentados por las descripciones de viajeros europeos que los identifican como sinónimo de la esencia española³⁸⁸.

Galicia y los comienzos de Fierros en el cuadro de costumbres

Frente a esta temática, que a mediados del siglo XIX ya muestra signos de debilidad como estereotipo manido y poco original, Fierros busca inspiración en el norte peninsular. Así, en julio de 1855 marcha “a Santiago de Galicia, con objeto de pintar cuadros de costumbres de aquel país”³⁸⁹, tal y como él mismo relata en sus memorias. La elección de este destino ha sido objeto

³⁸⁶ No olvidemos, como señala Reyero, que los pintores de la generación de Fierros, por su formación académica y por la orientación del gusto artístico del momento, era fundamentalmente pintores de figuras, ya fuesen estas pensadas para un retrato, un cuadro de historia o un cuadro de costumbres. Vid. Reyero – Freixa, 2005, p. 250-251.

³⁸⁷ Galofre, 1851, p. 129.

³⁸⁸ Sobre esta cuestión véase Calvo Serraller, 1995. Véase también Reyero – Freixa, 2005, p. 115-117.

³⁸⁹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

de discusión en la historiografía del artista. Gamallo³⁹⁰ y Villa Pastur³⁹¹ sugieren la hipótesis de una influencia del pintor ferrolano Jenaro Pérez Villaamil, uno de los más destacados del Romanticismo español, y primero en asumir la cátedra de paisaje en la Academia de San Fernando³⁹². Aunque no llegó a ser maestro de Fierros, sí coincidieron en Madrid durante la etapa de formación de éste, y se especula con que le recomendase Galicia como lugar donde encontrar asuntos originales. Con todo, no parece esta la razón, teniendo en cuenta la escasa vinculación que Villaamil mantuvo con su tierra natal durante su edad adulta; son incluso más notables sus viajes por Asturias, que le llevaron a realizar alguno de sus paisajes más singulares. Además, como ya hemos comentado, parece que la elección de Fierros encuentra su explicación en los retratos que habría de pintar en Santiago mientras se dedicaba a su obra costumbrista³⁹³. De hecho, lo que inicialmente se planteaba como un viaje de pocos meses acabó prolongándose durante tres años en los que el pintor, además de tomar apuntes para esos cuadros, desarrolló una intensa actividad como retratista. De este modo, no participó como pretendía en la Nacional de 1856, pero tampoco en la de 1858, a pesar de estar ya en Madrid, al no haber regresado con la antelación necesaria: “Estos cuadros no los presenté, por llegar tarde a Madrid, para la Exposición del 58, y los presenté en la de 1860”³⁹⁴.

El carácter original de unas obras que abordan temas costumbristas gallegos ya es advertido por la crítica de la época, como la que recoge *El Museo Universal* a la Nacional de 1860:

“La novedad de los asuntos era asimismo un aliciente; jamás se había creído que Galicia, la pintoresca Galicia cuyas hermosas costas, cuyos valles perfumados, cuyas montañas tantas bellezas encierran, pudieran dar asunto para unos cuadros como los de que nos estamos ocupando. Desconocido del resto de España, aquel antiguo reino, con unas costumbres eminentemente poéticas, con unos habitantes restos de las primitivas razas, y cuyos pintorescos trajes a tanto se prestan, era un país virgen, en el cual un artista de talento podía hallar algo nuevo con que saciar la sed creciente de novedad que nos aqueja. El señor Fierros en esto fue feliz, admiró aquella hermosa naturaleza, aquellas fiestas campestres cuyo fresco perfume solo se siente en medio de su bullicio y de su espontánea alegría y los trasladó al lienzo con extraordinaria verdad.”³⁹⁵

En efecto, Fierros destaca como pionero al presentar en una exposición nacional cuadros de esta temática, y es ahí don-



Ramón Gil Rey: *Interior de mesón*, c. 1842. Tinta sobre papel, 14,8 x 21 cm. Museo de Pontevedra. Imagen reproducida desde Seixas, 2016, p. 97.

³⁹⁰ Gamallo, 1966 a, s.p.

³⁹¹ Villa Pastur, 1973 a, p. 45-46.

³⁹² Sobre la figura de Jenaro Pérez Villaamil, véase Arias Anglés, 1986.

³⁹³ Véase en este trabajo el capítulo dedicado al retrato.

³⁹⁴ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

³⁹⁵ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

de reside parte del rotundo éxito que obtendría en la edición de 1860. Su sentido innovador no sólo se explica por el hecho de llevar un asunto gallego a Madrid, sino también por ser uno de los primeros pintores que abordan costumbres de otros territorios aparte de Andalucía o Madrid. De este modo, como señala Villa Pastur³⁹⁶, se está adelantando unos años a lo que luego harían otros artistas como Valeriano Domínguez Bécquer al ampliar el abanico temático costumbrista a otros territorios peninsulares³⁹⁷. Es también, como indica Barón, el primer pintor de costumbres que trabajó con regularidad en el norte de España³⁹⁸. No debemos dejar de referir aquí al compostelano Ramón Gil Rey³⁹⁹, que en la década de 1840 realiza varias litografías con temas costumbristas y vistas de paisajes durante un viaje por Galicia⁴⁰⁰. Con todo, y a pesar de su carácter innovador, no pasan de ser obras grabadas que alcanzaron una mediana repercusión, y que Fierros no tuvo por qué conocer en aquel momento. Así, las obras que éste presenta en Madrid mantienen su carácter pionero al ser las primeras que abordan, en pintura, un costumbrismo gallego realizado en Galicia.

Por otra parte, el pintor Juan José Martínez de Espinosa presenta a la Nacional de 1856 el cuadro *La Virgen del Puerto*⁴⁰¹, y Manuel Rodríguez del Castillo firma un año después un lienzo de idéntico asunto: *El baile campestre en la Virgen del Puerto*⁴⁰². Ambos recogen una costumbre de los gallegos afincados en Madrid, que celebraban una romería en los alrededores de esa ermita. Aunque protagonizadas por personajes gallegos, no dejan de ser escenas desarrolladas en Madrid. Algo semejante ocurre en el cuadro de Mariano de la Roca y Delgado *Gallegos antes de la siega*⁴⁰³, que por su asunto ha de ubicarse en



Manuel Rodríguez de Guzmán: *Baile campestre en la Virgen del Puerto*, 1857. Óleo sobre lienzo, 129 x 179 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03305)

Castilla. En la misma edición de 1856 José González Bande expone *El gaitero (Estudio del*

³⁹⁶ Villa Pastur, 1973 a, p. 72-73.

³⁹⁷ Bécquer presenta en 1866 dos cuadros de costumbres aragonesas, *Interior de una casa de un pueblo de Aragón* y *El presente: fiesta popular en Moncayo (Aragón) la víspera del santo patrono*; y un año después, tres lienzos fruto de su viaje por Soria: *El baile*, *Leñador en las cercanías de Burgo de Osma* e *Hilandería en las cercanías de Burgo de Osma*.

³⁹⁸ Barón, 2007 a, p. 230.

³⁹⁹ López Vázquez, 1993, p. 157-158.

⁴⁰⁰ Véase, por ejemplo, *Pousada de Boente*, Arzúa, 1842. Museo de Pontevedra.

⁴⁰¹ Juan José Martínez de Espinosa: *La Virgen del Puerto*, 1856. Óleo sobre lienzo, 117 x 155 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P06217). El cuadro obtuvo segunda medalla en la Nacional de 1856.

⁴⁰² Manuel Rodríguez de Guzmán: *El baile campestre en la Virgen del Puerto*, 1857. Óleo sobre lienzo, 129 x 179 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03305).

⁴⁰³ *Catálogo de las obras...*, 1856, p. 22, nº 170.

natural)⁴⁰⁴, aunque sin precisar la procedencia del tipo, y Paulino de la Linde *Una asturiana desplumando un pichón*⁴⁰⁵. Por otra parte, el mismo año que Fierros se presenta por primera vez a una exposición nacional, Martínez de Espinosa concurre con *Fiesta de Aldea en Galicia*⁴⁰⁶, aunque con desigual fortuna y sin la repercusión que llegaría a alcanzar la obra de aquél. Los cuadros de Fierros no sólo tratan costumbres gallegas ambientadas en Galicia, sino que es allí donde el artista las concibe, otorgándoles, como luego veremos, un tratamiento particular.

El texto de *El Museo Universal* incide en esa cuestión sugiriendo que Fierros pudo observar de primera mano los temas de sus cuadros. Es la misma idea que se desprende de las memorias del pintor, “marché a Santiago de Galicia, con objeto de pintar cuadros de costumbres de aquel país”⁴⁰⁷, que insinúa un método donde tiene cierto peso la observación del natural. En efecto, Fierros toma la realidad como punto de partida; sin embargo, por su formación académica y por la tendencia de la pintura del momento, formula su obra costumbrista sobre una evidente influencia de referentes del Museo. Por un lado, el sustrato de la tradición pictórica del género, que experimenta un especial desarrollo desde el último cuarto del siglo XVIII: en un primer momento, gracias a la pintura de cartones para tapices, para ambientes cortesanos que gustaban de escenas de carácter popular e intrascendente, con artistas como José del Castillo⁴⁰⁸, Francisco Bayeu o Francisco de Goya, y que luego irán dando paso a un mayor avance del género bajo el gusto romántico⁴⁰⁹. Por otro lado, el principal referente temático de Fierros, igual que para otros artistas de su tiempo, se encuentra en los repertorios costumbristas que proliferan desde finales del XVIII y que alcanzan mayor fama durante la primera mitad del XIX. Son series de estampas grabadas con imágenes de tipos, trajes y costumbres populares, que conocen una notable difusión en Europa y en España al amparo del pensamiento ilustrado, de afán descriptivo y divulgador, y de un creciente interés por la representación de diferencias nacionales, regionales y sociales⁴¹⁰. Una de las primeras y más notables es la *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos* de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, publicada en 1777⁴¹¹. A pesar de su título, más que en los trajes se centra en la representación de tipos, catalogados por oficios

⁴⁰⁴ *Catálogo de las obras...* 1856, p. 8, nº 11. Un cuadro de González Bande de asunto andaluz se encontraba entre las posesiones de Fierros.

⁴⁰⁵ Paulino de la Linde: *Una asturiana desplumando un pichón*, 1856. Óleo sobre lienzo, 98 x 80 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04058). *Catálogo de las obras...* 1856, p. 117, nº 17.

⁴⁰⁶ *Catálogo de las obras...*, 1860, p. 24.

⁴⁰⁷ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

⁴⁰⁸ “Cuando el 5 de agosto de 1773 iniciaba José del Castillo la entrega de los cartones con escenas de caza que habían de servir de modelo para los tapices de la Pieza de Cámara del Príncipe de Asturias en El Escorial, se daba el primer paso en la formación del costumbrismo setecentista al abandonar la imaginería tradicional -Wouwermans y Teniers-, propia hasta ahora del género, e introducir figuras y escenas del ámbito español, con trajes, costumbres, acontecimientos perfectamente identificables en la realidad cotidiana.” Bozal, 1982, p. 499.

⁴⁰⁹ Morales, 1994, p. 222 y ss.

⁴¹⁰ Sobre el costumbrismo en la estampa popular española del XVIII es de obligada referencia el estudio de Bozal, 1982. Del mismo autor, tratando también su evolución posterior en el XIX, véase Bozal, 1989; y Bozal, 1979.

⁴¹¹ Cruz, 1988.

– el *Choricero*, *La Verdulera*, *La Pescadera*–, pero sobre todo por procedencia geográfica: el *Castellano viejo*, el *Maragato*, el *Aldeano charro*, y también otros ejemplos de Baleares, Canarias o Galicia⁴¹². Muchos de estos tipos muestran un enfoque novedoso, diferenciados de los de épocas anteriores y que establecen un modo de representación que queda ahora codificado, centrándose en singularidades nacionales⁴¹³. Su enorme éxito, que llevó a copiar y difundir la colección en otros países, constituye el germen del gusto por esta clase de imágenes, que perdurará en las décadas siguientes⁴¹⁴.

Siguiendo esa estela aparecen, años más tarde, otras compilaciones como *Muestra de trages* (sic) y *muebles decentes y de buen gusto* (1791)⁴¹⁵, ahora sí, más propensa a la representación de trajes; *Gritos de Madrid*, de Miguel Gamborino, (c. 1793)⁴¹⁶; *Colección de trajes de España* de

José Ribelles⁴¹⁷; o alguna otra estampa suelta, como las realizadas por Marcos Téllez⁴¹⁸, caracterizadas por un enfoque pintoresquista que abre camino a la ilustración romántica⁴¹⁹. De esos años es también la *Colección general de los trages* (sic) que en la actualidad se usan en España: principiada en el año 1801 en Madrid, de Antonio Rodríguez⁴²⁰, una de las más difundidas, y que Bozal clasifica dentro de un gusto prerromántico por el costumbrismo, ya consolidado⁴²¹. Partiendo de una representación de tipos similar a la de Juan de la Cruz, con el personaje perfectamente individualizado, ofrece una visión más fiel de la realidad social que preludia un pensamiento romántico⁴²².

Ese enfoque de intención más verista se aprecia en las colecciones que aparecen hacia los años 30 y 40, en diversos países de Europa, y que interrelacionan de manera más directa el componente visual con el literario. Así, en Londres se publica *Heads of the People: or Portraits of the English drawn by Kenny Meadows. With original essays by distinguished drawers* (1840); en París, *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie Moral du dix-neuvième siècle* (1840-1842); y en Madrid, *Los españoles pintados por sí mismos* (1844)⁴²³. El éxito de



Antonio Rodríguez: *Buen año de Nabos. Labrador de Galicia*, 1801. Estampa 60. Reproducido desde Rodríguez, 1982, p. 115.

⁴¹² Bozal, 1982, p. 509.

⁴¹³ Bozal, 1982, p. 514.

⁴¹⁴ Bozal, 1982, p. 514.

⁴¹⁵ Bozal, 1982, p. 500-501.

⁴¹⁶ Bozal, 1989, p. 37.

⁴¹⁷ Bozal, 1989, p. 37.

⁴¹⁸ Bozal, 1982, p. 515-521.

⁴¹⁹ Bozal, 1982, p. 515.

⁴²⁰ Rodríguez, 1982.

⁴²¹ Bozal, 1982, p. 521.

⁴²² Bozal, 1982, p. 522.

⁴²³ Bozal, 1989, p. 37-38.

esta publicación, que se convertirá en verdadero referente del género, se aprecia en el gran número de series semejantes que siguen apareciendo en España a lo largo del siglo: *Los niños pintados por ellos mismos*; *Doce españoles de brocha gorda, que no pudiendo pintarse a sí mismos, me han encargado a mí*, Antonio Flores, su retrato (1846); *Los valencianos pintados por sí mismos* (1859); o *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-1872)⁴²⁴. La lista podría alargarse mucho más, pero bastan estos ejemplos para comprobar el fuerte calado popular de estos repertorios. Su arraigo ha de entenderse también en estos años por el notable desarrollo de una literatura costumbrista durante el período romántico, con nombres como Mesonero Romanos, Estébanez Calderón o Larra⁴²⁵.

Todo este sustrato ejerce una enorme influencia en el caso de Fierros, que plantea su obra costumbrista, tal y como es propio del Romanticismo, como un repertorio de tipos sugestionado desde la poética del pintoresquismo. De su estancia en Santiago se conserva un gran número de lienzos con figuras individualizadas que el artista proyecta como estudios preparatorios para luego incluirlas en composiciones de gran formato. Estos estudios siguen el mismo planteamiento que las estampas costumbristas de Rodríguez o de la Cruz, con la figura de cuerpo entero, en visión frontal y con una presencia monumentalizada en un espacio que por lo general prescinde de elementos paisajísticos. Los rostros adquieren una fisonomía convencional, estereotipada según los cánones de la época, de manera más evidente en las mujeres, que recuerda al tratamiento habitual de estampas anteriores, como las de Marcos Téllez: rostro ovalado, ojos almendrados, nariz recta, etc.⁴²⁶ No interesa la representación de un individuo concreto con sus rasgos singularizados, sino la plasmación de un arquetipo, algo que se consigue fundamentalmente a través del traje o de algún elemento caracterizador. Así, muestra tipos como el bailarín, el pillo o la pareja de enamorados (DF0994), y otros vinculados a oficios como la hilandera (DF0301), el pastor (DF0283), el ciego de la zanfoña (DF0282) o la rosquillera (DF1003), perfectamente reconocibles según los códigos de representación de la época. Junto a estos, el tipo que Fierros aborda con más frecuencia es el del gallego o la gallega vistiendo el traje tradicional, una figura que adquiere plena entidad como imagen con valor artístico, y que conocerá un singular desarro-



E. Zarza (?), vendedores de Madrid. "El museo de las familias", t. VI, 1848, reproducido desde Bozal, 1980, p. 60.

⁴²⁴ Bozal, 1989, p. 38.

⁴²⁵ Sobre el costumbrismo en la literatura española del XIX véase Correa, 1949. Sobre la posterior evolución de las colecciones costumbristas en el último tercio del siglo véase Ayala, 1992.

⁴²⁶ Bozal, 1982, p. 519.

llo posterior⁴²⁷. Su éxito se aprecia también en la literatura de la época, con ejemplos que ensalzan este tipo costumbrista y describen los pormenores de su atuendo, como el que ofrece el conde de Pallares en “La mujer de Lugo”, artículo incluido en *Las Mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas*:

“El *dengue*, esclavina que no llega a la cintura, cruza el pecho, y sus puntas se enlazan a la espalda con dos broches de plata; un tercero sujeta la *mantela*, que cubre casi todo por delante el vestido de estameña o cúbica; ambas prendas están guarnecidas de ancha franja de terciopelo. El paño del *dengue*, bordado de azabaches, es rojo, verde obscuro, azul o negro, y de este color es la *mantela*, el terciopelo de las franjas, la lana de las medias, y también el castaño, la tela del vestido. Largo aderezo de plata, haciendo juego con los pendientes, cae hasta la mitad del pecho; el zapato, subido; el pelo, partido por una raya que arranca de la mitad de la frente, recogido en *castaña* o *rodete*.”⁴²⁸

Una descripción semejante es la que ofrece Emilia Pardo Bazán en “La gallega”:

“[...] pienso que el traje clásico de *gallega* es el usado por las mujeres de mi país, las *mariñanas*. Lucen estas dengue de escarlata orlado de negro terciopelo y sujeto atrás con plateado broche; el justillo, de fuerte drogué, se escota sobre la chambrá de lienzo con flojas mangas y puños de curiosa manera fruncidos; el soberbio mantelo no cede en riqueza a otro alguno, y se ata atrás con cintas de seda de charros colorines; bajo la franja del mantelo se ve media cuarta de saya de grana, y se entrevé un dedo de refajo de amarilla bayeta, y el zapato de cuero con lazadas de galón azul; ciñe su cuello la gargantilla de filigrana, y cubre sus hombros el pañuelo de blanca muselina, prolijamente rameado.”⁴²⁹

Tanto en estos textos como en los cuadros de Fierros, es el traje el elemento que centra la atención a la hora de definir el tipo costumbrista. No en vano, el pensamiento romántico recupera el interés ilustrado por la representación de trajes, con un planteamiento en esencia semejante al difundido a finales del XVIII que partía de la idea de que a cada territorio le correspondía un atuendo singularizado y con carácter propio, un criterio que se afianza tras la división administrativa por provincias del Estado español. La novedad ahora radica en el modo de abordar estos motivos desde la mentalidad romántica, que aplica a esas representaciones un método científico de intención arqueológica, y que da lugar a una cuidada descripción del traje atendiendo al tratamiento minucioso de todos sus elementos según las demandas de verismo pro-



DF1003 *Rosquillera*. Estudio de figura para *Una romería en las cercanías de Santiago*, c. 1855-1858

⁴²⁷ López Vázquez, 1997, p. 287.

⁴²⁸ Pallares, 1873, p. 123-142.

⁴²⁹ Pardo Bazán, [s.a.], p. 127.

pías del arte del momento. Este tratamiento, junto al carácter pionero de las obras de Fierros en el contexto del arte gallego, que suponen la representación pictórica más temprana de estos tipos, supuso que se les asimilara a posteriori un valor documental como testimonio de la indumentaria tradicional⁴³⁰. Así, sus cuadros costumbristas fueron recurso habitual en estudios y publicaciones de contenido etnográfico que analizaban en detalle el traje tradicional gallego, como las monografías de Naya⁴³¹ o Fraguas⁴³². Con todo, esta cuestión ha de enfocarse con cautela, valorando en su justa medida su grado de deuda con la realidad. Como sugieren investigaciones más recientes, lo que hoy conocemos como indumentaria tradicional es en gran medida una creación cultural sometida a un proceso de folclorización, es decir, la interpretación de una vestimenta popular desde un pensamiento romántico, que recupera la idea ilustrada del traje regional bajo un criterio que exalta su componente pintoresco⁴³³. La mentalidad burguesa, que busca reconocerse como sociedad a través de las costumbres del pueblo, ve en el traje un signo definidor de esa identidad, una reivindicación paralela al proceso de idealización del mundo rural, entendido como ámbito que guarda la esencia de la identidad social y de un carácter genuino no corrompido por el progreso, la modernidad y la vida urbana. La idea está muy presente en las artes y la literatura del XIX:

“- ¡Pueblo!, eso es -observó Juan con un poquito de pedantería-; en otros términos: lo esencial de la humanidad, la materia prima, porque cuando la civilización deja perder los grandes sentimientos, las ideas matrices, hay que ir a buscarlos al bloque, a la cantera del pueblo.”⁴³⁴

Al mismo tiempo, ese “culto sentimental de la tradición” que considera al pueblo como garante de valores esenciales encuentra su eco en el concepto de *Volkgeist*, o espíritu del pueblo, entendido éste como manifestación de una identidad territorial que se refleja en todos los aspectos de una sociedad, incluidas sus costumbres⁴³⁵. El concepto, surgido en Alemania, y muy imbricado



DF0275 *Moza gallega*, c. 1855-1858

⁴³⁰ González Pérez, 2005, p. 29.

⁴³¹ Naya, 1964.

⁴³² Fraguas, 1985. En este caso se llega incluso a una interpretación comarcal del traje tradicional, clasificando el que Fierros representa en el cuadro *Moza gallega* como propio de la zona de Ribadeo. Una valoración semejante del traje tradicional es la que ofrece Hoyos, 2010.

⁴³³ Cfr. Sáenz-Chas, 2016.

⁴³⁴ Galdós, 2011 a, p. 839.

⁴³⁵ Hernando, 1999, p. 129.



F. Guisasola: *Juan Francisco. Tipo de Pontevedra*, 1880. Imagen extraída de Guisasola, 2000, s.p.



M. Pujadas y J. Jover: *Provincia de Pontevedra*, 1872. Reproducción de litografía en papel, 28 x 21,5 cm. Imagen extraída de Seixas, 2016, p. 100



Jules Worms: *Un gallego*, 1860-1863. Grabado calcográfico. Aguafuerte, 297 x 195 mm. Museo de Pontevedra. Imagen extraída de Seixas, 2016, p. 100

en el pensamiento romántico, será clave en el proceso de definición de las ideologías nacionales que se desarrollan entonces. En el caso español, como señala Hernando, uno de los ideólogos que teoriza sobre el tema es Donoso Cortés, incidiendo en la conjunción entre pensamiento político y pensamiento artístico⁴³⁶. Sobre el ejemplo de la poesía, extrapolable a otras artes, manifiesta que es “hija del sentimiento y las costumbres... resultado de todas las *emanaciones* que se desprenden de una sociedad homogénea”, y que el carácter de estas artes debe buscarse “en las entrañas de los pueblos”, en tanto que “expresión de la manera de sentir de cada una de las naciones”⁴³⁷. La literatura artística de la época refleja esta misma percepción, como expresa J. García refiriéndose a la esencia de la pintura de costumbres:

“Vive el pintor en medio de la sociedad y recibe sus influencias; respira, la atmósfera científica y artística que su época le proporciona; se nutre con su savia, piensa con sus ideas, y abriendo el corazón a las impresiones que lo afectan, modifica los propios instintos bajo el imperio de la moral pública. Así se educa su espíritu y adquiere al fin, sin perder del todo su condición individual, una manera de ser más en armonía con las costumbres y creencias de su tiempo. De aquí, que cada artista refleje el carácter de su país, exprese su vida íntima, traduzca la belleza exterior y devuelva al mundo lo que de él recibe, depurado por su genio.”⁴³⁸

Trasladado al ejemplo de Fierros, este pensamiento no habría de ser ajeno a su obra costumbrista, que ha de valorarse como reflejo de esa mentalidad, más que como una transposición directa de una determinada realidad o tradición, motivo que constituía una de las principales alabanzas en su época. Aun cuando su método parta de una observación de modelos tomados del natural, y su intención arqueológica le lleve a una descripción cuidada de los detalles, el

⁴³⁶ Hernando, 1999, p. 130.

⁴³⁷ J. Donoso Cortés, “Prólogo”, *El Cerco de Zamora*, 1833; cit. desde Hernando, 1999, p. 130.

⁴³⁸ García, 1867, p. 105.

influjo del pensamiento romántico condiciona una visión idealizada de trajes, tipos populares y escenas costumbristas.

Con todo, el carácter pionero de estos cuadros se aprecia en su influencia inmediata durante el último tercio del siglo. El mismo valor documental que le atribuirán posteriores estudios etnográficos está presente, en parte, en la divulgación de estos tipos y otras composiciones de mayor formato de Fierros por medio de copias grabadas, difundidas mayoritariamente a través de publicaciones periódicas como *La ilustración gallega y asturiana* o *La ilustración española y americana*. Con un pensamiento semejante, estas publicaciones mantienen el gusto por imágenes y escenas populares que perviven en nuevos repertorios costumbristas, como *Menestra de tipos populares de Galicia*, editada por Federico Guisasaola en la década de 1880. La difusión de estas reproducciones grabadas de cuadros de Fierros daría lugar, en algunos casos, a copias pictóricas que han sido consideradas hasta la fecha como obras originales del pintor. Es el caso de dos versiones de *La muñeira*, una perteneciente al Museo de Pontevedra (AR1073) y otra de colección particular (AR1072), ambas tenidas por bocetos para el cuadro de gran formato, y cuya atribución hemos podido corregir en nuestra investigación: las notables diferencias de estilo respecto a la obra original, y sobre todo el uso arbitrario del color, que denuncia el empleo de un modelo grabado o fotográfico, confirman esta hipótesis.

Por otra parte, estos lienzos con tipos individuales, a pesar de ser planteados por Fierros como estudios para otros cuadros de composición, funcionan también como obras autónomas con



DF0282 *El ciego de la zanfoña*. Estudio de figura para *Una romería en las cercanías de Santiago*, c. 1855-1858



Antonio Rodríguez: *Que viva la Pepa. Ciego que toca la Chinfonía y su Lazarillo*, 1801. Estampa 31. Imagen extraída de Rodríguez, 19820, p. 83



Diego Velázquez: *Pablo de Valladolid*, c. 1635. Óleo sobre lienzo, 209 x 123 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01198).

entidad propia, siguiendo precisamente esa tradición de estampas costumbristas donde cada figura es una obra en sí misma. Así se deduce además del carácter concluso de estos cuadros -que van más allá del simple apunte abocetado para ofrecer un tratamiento acabado- y de la propia intención del artista al estampar su firma sobre el lienzo. En este sentido, la resolución formal que Fierros les otorga es bien elocuente de su pretensión: el dibujo cuidado, deudor de su formación académica, que se observa igualmente en su dedicación al retrato, define con precisión la figura, y junto a un modelado rotundo sobre contrastes de claroscuro le confiere un aspecto monumentalizado que recuerda más a las estampas de Juan de la Cruz que a otros repertorios posteriores donde la figura resulta más endeble y caricaturizada. Como señala Monterroso, Fierros parece aminorar el componente pintoresco y anecdótico de aquellas estampas al dar a sus figuras un carácter de mayor dignidad, casi heroico⁴³⁹. De este modo, el pintor está demostrando su conocimiento de la tradición de la escuela española del Siglo de Oro, con Zurbarán y Velázquez a la cabeza, en la representación ennoblecida de personajes populares, eso sí, bajo la interpretación de un pensamiento de corte clasicista y romántico que los reduce a la categoría de tipo. El recurso a la escuela española se observa también en el empleo de una paleta cromática sobria -cuando el asunto así lo permite- y reducida al predominio de tonos pardos: véase, por ejemplo, *El ciego de la zanfoña*. La misma obra, y otras semejantes, sirven para señalar otro procedimiento de herencia velazqueña: la indefinición espacial en que se representan muchos personajes, sin más referencia de situación que la sombra que arroja la figura sobre el fondo neutro, y que remite irremisiblemente al ejemplo de *Pablo de Valladolid*⁴⁴⁰, obra que ejercerá una poderosa influencia en pintores de la segunda mitad del XIX. Con este recurso, además, Fierros se aleja del sentido banal de las composiciones habituales en estampas grabadas, donde siempre solía haber alguna referencia paisajística, y se muestra como artista de su tiempo al acudir a Velázquez como modelo a la hora de incrementar la sensación de realismo.

El empleo de referentes del Museo se aprecia también en otras citas formales que el pintor reproduce de manera más o menos consciente. En *Marinero portugués de espaldas*

⁴³⁹ Monterroso, 1999, p. 63.

⁴⁴⁰ Diego Velázquez: *Pablo de Valladolid*, c. 1635. Óleo sobre lienzo, 209 x 123 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01198).



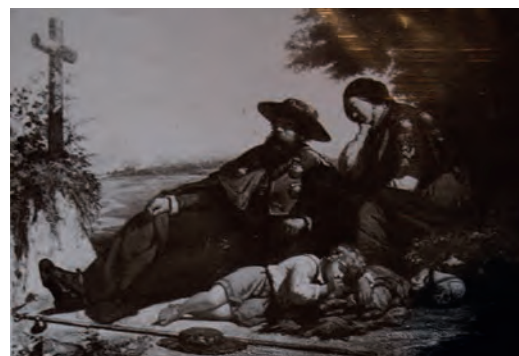
DF0336 *Marinero portugués de espaldas*. Estudio de figura para *Pescadores portugueses*, c. 1865-1867



DF0534 *Academia*, c. 1842-1852

(DF0336) y *Niño remendando una red* (DF0337), sendos estudios individuales para *Pescadores portugueses* (DF0334), la pose de ambas figuras recuerda a la del *Gálata moribundo*⁴⁴¹, una de las esculturas más célebres del arte clásico. La aprehensión de ese referente desde un momento temprano se constata en la postura similar de un dibujo de Academia que Fierros realiza en sus años de formación (DF0534). Por su parte, en *Peregrinos camino de Compostela* (DF0294) la figura del hombre adopta una postura recostada que sugiere otra imagen arquetípica de la historia del arte: la de uno de los personajes masculinos del *Juicio de Paris* de Rafael, obra que conoció especial difusión por la copia grabada de Marcantonio Raimondi⁴⁴². Fierros pudo conocerla por alguna copia del original o, con mayor probabilidad, asimilarla como cliché académico a través de su uso por otros artistas. No en vano, es la misma pose que Velázquez emplea en una figura de *El triunfo de Baco*⁴⁴³, obra que Fierros copió (DF0393), o que Goya utiliza para algunos de sus cartones como *La merienda*⁴⁴⁴ o *El cacharrero*⁴⁴⁵. En cualquiera de estos casos se aprecia la asimilación de ciertas fórmulas transmitidas en la Academia y asumidas como válidas a la hora de componer una imagen de intención naturalista.

El mismo sentido dignificador que adquieren estos tipos individuales se puede deducir de los cuadros de gran formato que el pintor compone a partir de esos estudios, y que constituyen el objetivo último de su obra de género. En efecto, las grandes dimensiones que otorga a esos cuadros suponen una novedad que va más allá de la anécdota para evidenciar una intención de ensalzar la obra costumbrista elevándola en su formato a la dignidad del cuadro de historia. Las me-



DF1002 *Peregrinos camino de Compostela*, c. 1855-1858



Marcantonio Raimondi, sobre un original de Rafael: *El Juicio de Paris*, 1514-1518.



DF0403 *Estudio de una mano para Peregrinos camino de Compostela*, c. 1855-1858

⁴⁴¹ *Gálata moribundo*, c. 230 a. C. Roma, Musei Capitolini (MC0747).

⁴⁴² Marcantonio Raimondi: *El juicio de Paris*, c. 1515-1516.

⁴⁴³ Diego Velázquez: *El triunfo de Baco*, o *Los borrachos*, 1628-1629. Óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01170).

⁴⁴⁴ Francisco de Goya: *La merienda*, 1776. Óleo sobre lienzo, 271 x 295 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00768).

⁴⁴⁵ Francisco de Goya: *El cacharrero*, 1779. Óleo sobre lienzo, 259 x 220 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00780). El mismo referente sería utilizado por Manet en una de sus obras más célebres, pocos años posterior a la de Fierros: Édouard Manet: *Almuerzo sobre la hierba*, 1863. Óleo sobre lienzo, 208 x 264,5 cm. París, Musée d'Orsay (RF1668).



A. Blanco y Assensio, sobre un original de Velázquez: *El triunfo de Baco, o Los borrachos*, c. 1832-1836. Aguatinta litográfica, Litografía a lápiz, Raspador sobre papel avitelado, 484 x 635 mm.



Francisco de Goya: *La merienda* (detalle), 1776. Óleo sobre lienzo, 271 x 295 cm. Museo Nacional del Prado (P00768)

didadas de lienzos como *Una romería en las cercanías de Santiago* -191 x 333 cm.-, el mayor de su producción; y de otros como *La muñeira* -130 x 208 cm.-, *La salida de misa* -138 x 206 cm.- o *La fuente* -130 x 177 cm.- son bien elocuentes de esas pretensiones. Claro que, por lo demás, los asuntos mantienen la continuidad temática del género, con escenas de carácter anecdótico e intrascendente que ofrecen una visión amable y complacida del mundo rural y de las tradiciones populares. En este sentido, la producción de Fierros se enmarca en la tendencia dominante del costumbrismo español del XIX, que continúa la línea definida desde finales del XVIII, y se aleja de la interpretación crítica y tremendista que plantean otros románticos como Alenza, Lucas o Lameyer⁴⁴⁶, para ofrecer en cambio una imagen jovial y despreocupada donde el tema de la fiesta recibe un protagonismo destacado⁴⁴⁷.

Antes de concurrir con estos cuadros a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 en Madrid, Fierros los presenta a la Exposición agrícola, industrial y artística de Galicia, celebrada en Santiago en 1858. Organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, la muestra responde al auge de este tipo de eventos en toda Europa

como mecanismo de exhibición con carácter misceláneo, donde se presentan de manera conjunta piezas artísticas y productos vinculados a actividades industriales, agrarias o ganaderas, todo ello entendido bajo la idea común del progreso como motor de la sociedad⁴⁴⁸. Además de dieciocho “retratos de diferentes tamaños”⁴⁴⁹, Fierros presenta tres cuadros de tema costumbrista, tal como indica el catálogo: “un cuadro original de costumbres gallegas de grandes dimensiones”, y “dos cuadros originales de costumbres gallegas de dimensiones menores”⁴⁵⁰. A pesar de la vaga mención, que no da título a ningún lienzo, hemos podido identificar estos tres cuadros gracias a una fotografía de Andrés Cisneros⁴⁵¹ que muestra una panorámica de la panda oeste del claustro de San Martín Pinario, sede de la exposición, con varios cuadros de Fierros en

⁴⁴⁶ Bozal, 1982, p. 522.

⁴⁴⁷ Reyero – Freixa, 2005, p. 117.

⁴⁴⁸ Fernández Casanova, 1982, p. 107.

⁴⁴⁹ Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 111. Véase el capítulo de este trabajo dedicado al retrato, donde se profundiza en la participación de Fierros en la Exposición.

⁴⁵⁰ Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 111.

⁴⁵¹ Cfr. Cabo – Costa 1991, p. 79; Cabo – Costa, 1996; Castelao, 2018, p. 74-83.

primer término, entre los que se identifican *La muñeira*, *De ruada* y *Una familia gallega*. Así, el primero ha de ser el cuadro de grandes dimensiones, y los otros dos los menores. De este modo se comprueba además que *La romería*, al contrario de lo que hasta ahora venía considerando la historiografía del pintor⁴⁵², no se presentó en la Exposición de Santiago de 1858, sino que se exhibió por primera vez en la Nacional de 1860, y quizá fue realizado después del regreso de Fierros a Madrid.

El catálogo, editado tras la celebración de la muestra, menciona a Fierros como uno de los artistas premiados con mayor galardón “por el Excmo. Ayuntamiento y Sociedad económica de Santiago, a propuesta del Jurado de calificación, en virtud del mérito de los objetos que se expresan”⁴⁵³. El fallo incluía su nombramiento como socio de la Sociedad Económica de Amigos del País. Las virtudes que aprecia el jurado han de ser semejantes a las que elogia la escasa crítica de arte que existía en esa época en Galicia⁴⁵⁴. El diario compostelano *El Fomento de Galicia*, en un artículo dedicado a la inauguración de la exposición, menciona someramente las “muchas y buenas” obras de Fierros entre los objetos que concurren por la provincia de A Coruña⁴⁵⁵. Más extensa es la referencia que hace el periódico madrileño *La Época*:

“Las bellas artes han tenido una digna representación por parte de esta provincia: los retratos por Fierros, entre ellos el del ilustre gallego D. José Varela de Montes, y los cuadros de costumbres gallegas del mismo artista, son notables bajo todos conceptos. Uno de estos cuadros representa en grandes proporciones un grupo de campesinos, solazándose con la muñeira, el baile más querido de nuestra población rural. Otros encantan por la verdad en que retratan una escena de “ruada”, y una ceremoniosa declaración de amor, á estilo del país. El delicado pincel del Sr. Fierros retrata con maestría las costumbres de Galicia.”⁴⁵⁶

En octubre de 1860, ya de regreso en Madrid, Fierros concurre por fin a una Exposición Nacional, como era su objetivo desde que se había trasladado a Santiago. La novedad temática de sus cuadros costumbristas le vale el reconocimiento del jurado -que le otorga una medalla de primera clase, máximo galardón del certamen- y de la crítica, que alaba su originalidad, como hemos visto en el texto de *El Museo Universal*:

“La novedad de los asuntos era asimismo un aliciente [...]. El señor Fierros en esto fue feliz, admiró aquella hermosa naturaleza, aquellas fiestas campestres cuyo fresco perfume

⁴⁵² Cfr. Villa Pastur, 1973 a, p. 75; López Vázquez, 2000, p. 26.

⁴⁵³ Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 115.

⁴⁵⁴ De esta falta de críticos especializados se lamentaba José Planellas Giralt en la introducción del catálogo de la exposición: “[...] siendo muchos de ellos trabajos originales de la mayor verdad artística, han estado en la Exposición, demostrando que el númen gallego no está divorciado de las artes de imaginación. Vanos serían nuestros esfuerzos para dar una idea cabal de esas bellezas; su descripción es ajena á nuestro propósito y para hacerla reclamaría una pluma más versada en esas materias, en las cuales la nuestra es de todo punto incompetente”. Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. XII-XIII.

⁴⁵⁵ Riva, 1858, s.p.

⁴⁵⁶ *La Época*, 1858, p. 1.



DF0296 *Una romería en las cercanías de Santiago*, 1860





DF0296 *Una romería en las cercanías de Santiago* (detalle), 1860.

solo se siente en medio de su bullicio y de su espontánea alegría y los trasladó al lienzo con extraordinaria verdad.”⁴⁵⁷

Un juicio parecido es el que ofrece *La Época* cuando comenta que “Estos cuadros se distinguen por su gran verdad en los tipos, por su fina observación de las costumbres, por una naturalidad que encanta.”⁴⁵⁸

Ambos comentarios coinciden en elogiar la *verdad* de las obras, insistiendo así en un concepto fundamental en la literatura artística de la época, deudor de un pensamiento positivista que persigue la reconstrucción veraz de un determinado ambiente. Es al mismo tiempo un lugar común de la crítica de arte decimonónica, imbuida del talante didáctico e instructivo que se presupone a la creación artística, como expone Federico Villalva:

“Aunque haya quien cree impertinentes mis observaciones, yo sostendré la conveniencia de que los pintores, antes de dar forma a los asuntos en que inspiren sus creaciones, acrediten la autenticidad de los hechos a fin de que el vulgo, que lee más y estudia más en la obra pictórica que en la obra literaria, no se alimente de patrañas y no se extravíe en sus conocimientos, como hasta aquí ha venido sucediendo con lamentable frecuencia.”⁴⁵⁹

Al mismo concepto de verdad se refiere el crítico Juan de Dios de Mora cuando juzga estos cuadros de Fierros en el periódico *La Discusión*:

“[...] hablamos de las dos fases supremas de la pintura: la una que se refiere al predominio del elemento ideal, y la otra relativa a la preferencia que en otro sentido merece el elemento real. Recordamos ahora esta observación porque ha llegado el caso de demostrar que en la pintura de costumbres la verdad y la vitalidad son las condiciones indispensables, y sin las cuales será imposible rayar muy alto en este género.”⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

⁴⁵⁸ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 b, p. 378.

⁴⁵⁹ Federico Villalva, *La política*, 11-2-1867, cit. desde Burón, 1987, p. 646.

⁴⁶⁰ Mora, 1860, s.p.

Se establece aquí una confrontación entre las poéticas clasicistas, defensoras del bello ideal y de una práctica artística basada en el estudio de los modelos de la Antigüedad, y otras fundamentadas en la observación directa de la realidad y que por lo tanto respondan mejor a la verdad, y que serán las que triunfen con el Romanticismo. Y aunque el autor no desprecie totalmente un cierto grado de embellecimiento al afirmar que “nunca se debe desterrar la idealidad del bello mundo del arte” —en lo que manifiesta un pensamiento conservador muy ligado a procedimientos académicos⁴⁶¹—, deja clara su postura al optar por la conveniencia del predominio de un elemento sobre otro. Y más contundente se muestra cuando continúa:

“Así, pues, el Sr. Fierros encontrará su gloria de artista en la atenta observación de las escenas populares, porque, después de todo, en la vida colectiva del pueblo, si se saben sorprender y formular, se encuentra más pasión e inteligencia que en las cabezas de los filósofos, aislada e individualmente considerados.”⁴⁶²

Esto es, frente a una práctica académica expresada en la alusión a los filósofos, se defiende un método basado en la observación de la naturaleza a través de las costumbres del pueblo, siguiendo así una idea plenamente romántica ya comentada, además de un método científico de carácter antropológico. Al mismo tiempo, la inspiración en temas populares facilita la inclusión de dos ideas clave del movimiento romántico: la pasión y la inteligencia⁴⁶³.

Si observamos con detalle los comentarios ofrecidos sobre alguna obra en concreto, vemos que *El Museo Universal* comienza censurando la composición de *La romería*, que

“[...] no corresponde ni a la importancia ni a las pretensiones de la obra, pues no forma conjunto ni arma el cuadro como se dice vulgarmente. En el paisaje, el señor Fierros estuvo bastante desgraciado, y mucho más aun en la perspectiva, pues el fondo se viene encima, pero en cambio hay grupos que aunque tocados con dureza son dignos de estima.”⁴⁶⁴

Lo que determina esta situación es, como explica López Vázquez, un problema de estilo⁴⁶⁵. Fierros quiere pintar como un naturalista, aunque su formación académica le lleva a mantener planteamientos clasicistas pensados para plasmar el bello ideal pero que no funcionan a la hora de



DF0296 *Una romería en las cercanías de Santiago* (detalle), 1860.

⁴⁶¹ Reyero – Freixa, 2005, p. 143.

⁴⁶² Mora, 1860, s.p.

⁴⁶³ López Vázquez, 2000, p. 27. Véase en este artículo el exhaustivo análisis que su autor hace de *Una romería en las cercanías de Santiago*.

⁴⁶⁴ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

⁴⁶⁵ López Vázquez, 2000, p. 29.



DF0296 *Una romería en las cercanías de Santiago* (detalle), 1860.

reproducir la vivacidad de una escena exterior, con múltiples ambientes y grupos en movimiento⁴⁶⁶. Así, el espacio se define a priori con los elementos accesorios del paisaje, que trata de crear ilusión de profundidad con el tradicional recurso de marcar una abertura entre dos masas boscosas que conducen la vista del espectador hacia el fondo, y también estableciendo diferentes ámbitos que yuxtaponen zonas iluminadas y zonas en sombra. Luego sitúa los personajes en un primer término muy marcado a modo de friso, con lo que produce

la sensación de estar sobre un entramado teatral ante un fondo telón. Este recurso clasicista es el que luego le lleva a componer por agregación los diferentes grupos de figuras pensados de manera independiente, sin una relación verosímil entre ellos –cuestión ya evidenciada por *El Museo Universal* cuando comenta que “no forma conjunto”⁴⁶⁷-, para lo cual el artista echa mano de viejas recetas de escuela como figuras *repoussoir*, contrapostos o personajes en movimiento que quieren servir de nexo entre un grupo y otro.

Por su parte, el mismo crítico califica *La muñeira* como la “de más sencilla composición, pero en cambio más acertada”⁴⁶⁸. En efecto, si la comparamos con la anterior, vemos que en este caso Fierros emplea una escena más reducida y con menor número de personajes. De este modo, uno de los errores de *La romería*, es decir, el no lograr dotar a la composición de una sensación de unidad entre los diferentes grupos, y entre estos y el fondo, queda en parte subsanado en *La muñeira* al simplificar la escena y las relaciones entre las figuras. Y es que Fierros muestra en estas obras evidentes dificultades para composiciones con un gran número de personajes, un problema que no presenta en escenas más sencillas. Esto es lo que advierte *El Museo Universal* cuando comenta:

“Distinguiéndose este artista por los hermosos grupos que nos presenta en sus cuadros, se comprende sin esfuerzo, que en aquellos en que no presente más que algunos de esos admirables grupos, es donde estaría más acertado y donde logrará llamar la atención de los inteligentes. Efectivamente, los dos cuadros restantes que titula *Una ruada* y *Una familia gallega* son dignos del aprecio con que son mirados.”⁴⁶⁹

Es decir, los cuadros de pequeñas composiciones como los dos últimos funcionan mejor que los que reúnen un gran número de personajes. Esto se debe también a una cuestión lumínica: en su búsqueda de referentes que refuerzan la sensación de realismo, Fierros acude a la tradi-

⁴⁶⁶ López Vázquez, 2000, p. 29.

⁴⁶⁷ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

⁴⁶⁸ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

⁴⁶⁹ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

ción del Museo, y como otros pintores de su generación, encuentra en los maestros del Siglo de Oro el modelo a seguir. Esta cuestión, que se aprecia de manera semejante en otros géneros de su producción -véanse sobre todo los capítulos dedicados al retrato y al bodegón-, conlleva una evidente contradicción cuando se emplea en una escena al aire libre: la luz tenebrista de fuertes contrastes, que funciona bien cuando se aplica a pequeños grupos en interiores, resulta ineficaz al usarse en un entorno exterior de mayor complejidad y multiplicidad de ambientes, donde esos fuertes contrastes no logran un efecto unitario en el conjunto⁴⁷⁰. En consecuencia, Fierros no acierta a captar la verdad de la iluminación natural, con lo que no consigue el efecto de realismo que persigue, y tampoco logra unificar la composición entre las figuras en primer término y un fondo excesivamente iluminado que “se viene encima”, como denuncia *El Museo Universal*⁴⁷¹. En este sentido,

aun empleando un recurso compositivo semejante al definir en el fondo una abertura entre dos masas boscosas, *La muñeira* logra un mejor resultado, no sólo por emplear una escena más reducida sino también por la diagonal que define la composición, rompiendo en parte la sensación de friso al generar cierta ilusión de profundidad y al mismo tiempo diferenciando varios ámbitos compositivos entre los grupos de personajes, dejando en el centro



DF0296 *Una romería en las cercanías de Santiago* (detalle), 1860.

a la pareja que inicia el baile como núcleo principal de la escena. Un esquema semejante es el que Fierros emplea en cuadros posteriores como *La fuente* (DF0330), que presenta a la Nacional de 1864, repitiendo el planteamiento de *La muñeira* con la línea diagonal y el tratamiento monumentalizado de las figuras; e incluso en otros de diferente temática como *Pescadores portugueses* (DF0334) o *Naufragio en la playa de Ribadeo* (DF0361), en los que se reconoce un recurso compositivo similar.

El Museo Universal continúa exponiendo que “los cuadros del señor Fierros están bastante bien dibujados, tienen trozos de buen color, pero los hay asimismo que desdican, porque es en su mayor parte falso el color y parece que no hay en él unidad”⁴⁷², opinión que comparte el crítico de *La Época* cuando le recomienda evitar “la entonación algo fría que domina en los cuatro

⁴⁷⁰ López Vázquez, 2000, p. 29.

⁴⁷¹ López Vázquez, 2000, p. 29.

⁴⁷² *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

cuadros, y que les da cierta monotonía”⁴⁷³, y por el de *El clamor público* que censura sus tonos “muy falsos e iguales”⁴⁷⁴.

En esta idea de *falsedad* tonal puede apreciarse de nuevo la insistencia de la crítica de la época hacia un resultado naturalista, que se ajuste a lo que entienden como fiel a la realidad. Fierros emplea un espectro cromático con predominio de tonos pardos y ocre en las figuras, animados por algunos toques de carmín, y verdes y azules en el paisaje que aportan esa sensación de frialdad. Pero lo que denuncian estos críticos no es el uso de una paleta reducida sino lo que consideran escasa variación tonal con que se aplica esa gama cromática, algo que de nuevo es consecuencia de un problema lumínico. La luz tenebrista, muy dirigida y de entonación amarillenta, aplicada a un ambiente exterior, acarrea contradicciones cromáticas, al obviar con fuertes contrastes de claroscuro los efectos de variedad tonal y de reverberación de la luz que se producen en un am-

biente exterior, algo que el pintor no superará hasta fechas más avanzadas de su carrera. En esta cuestión se insiste al enjuiciar *La salida de misa* (DF0326), cuadro que presenta en la Nacional de 1862. El crítico Pérez de Castro, en *El mundo militar*, lamenta que

“no podemos decir otro tanto del colorido, que desgraciadamente va tomando un tono de *hoja seca* que desagrade, no pudiéndose comprender cómo un artista que tan fielmente copia del natural, hasta los más pequeños detalles, no vea de otra manera la luz que baña los objetos.”⁴⁷⁵



DF0993 Boceto de *La muñeira*, c. 1855-1858

Mientras Juan García en *La Época* escribe: “Advertimos, sin embargo, una opacidad general que nos hace creer que este artista da una preferencia exagerada en su paleta a las tierras sobre las lacas.”⁴⁷⁶

El tono de *hoja seca*, es decir, el predominio de colores parduzcos, vuelve a ser consecuencia, en parte, del uso de una luz amarillenta y de interior, con la que Fierros muestra su dependencia de la tradición del Museo para la cuestión lumínica.

En este sentido, resulta interesante la crítica vertida por Palet y Villava en *La Iberia*:

“El colorido brillante y pastoso nos parece sin embargo un poco convencional, y en cuanto a la ejecución están hechos los cuadros de Fierros demasiado *al efecto*, muy abocetados si se atiende al tamaño que tienen, y vemos a su autor expuesto a caer en la *manera*, y la *manera* nunca es estilo. Estudie este artista a Teniers, el coloso en el género a que parece

⁴⁷³ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 b, s.p.

⁴⁷⁴ Marín, 1860, s.p.

⁴⁷⁵ Pérez de Castro, 1862, p. 307.

⁴⁷⁶ García, 1862, s.p.



DF0326 *La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia*, 1862

dedicarse, y observará la conciencia y escurpulosidad que empleaba en la conclusión de sus obras el pintor flamenco.⁴⁷⁷

Vemos que en primer lugar se insiste en censurar el uso del color como algo convencional y poco novedoso, igual que las críticas anteriores. Esta afirmación nos lleva a una idea fundamental que se defiende aquí y que es en definitiva una de las principales poéticas del arte del siglo XIX: el concepto de originalidad, es decir, la singularidad o los rasgos distintivos en el estilo de un artista en comparación con sus contemporáneos. A esta originalidad, o más bien a su ausencia, se refiere Palet al censurar el uso del color como convencional y, en definitiva, poco original por no aportar nada novedoso.

En relación con esta búsqueda de un estilo original está la afirmación “vemos a su autor expuesto a caer en la manera, y la manera nunca es estilo”. Es decir, se está censurando lo que el crítico considera una forma de trabajar amanerada, un estilo deturpado, pintando “a la manera de”, como un manierismo que se aleja de la verdadera esencia del estilo. Y se alude a esta cuestión poniendo de ejemplo lo que se juzga como una ejecución “demasiado *al efecto*”, es decir, con una pincelada rápida que se libera en parte de la línea de dibujo y que apuesta por los efectos pictóricos consiguiendo un resultado más abocetado. Este tipo de ejecución es el que en este momento estaba empezando a ponerse de moda en la pintura española, como consecuencia de la recuperación de la pintura del Siglo de Oro y sobre todo de Velázquez como el gran maestro a seguir, con una forma de pintar basada en la potenciación de los efectos pictóricos a través de la luz, el color y una pincelada fuerte. Por lo tanto, desde el criterio conservador de Palet, que no valora favorablemente esta cuestión, este modo de trabajar no sería más que un manierismo de la pintura de Velázquez, carente de toda originalidad. Pero además vemos que se juzga esta técnica abocetada atendiendo al tamaño de los cuadros, considerándola poco

⁴⁷⁷ Palet, 1860, s.p.

adecuada para obras de gran formato como las que presenta Fierros, y recurriendo al ejemplo de Teniers como el gran referente para el género costumbrista⁴⁷⁸. Esta apreciación debemos entenderla desde el concepto de *modo*, es decir, un estilo aplicado con determinados recursos en función de un contenido o género concreto⁴⁷⁹. Lo que propone el crítico es una adecuación de esta técnica *al efecto* a obras de pequeño formato, donde el abocetamiento está justificado, pero no así en obras de gran tamaño. En el caso de los cuadros de Teniers, de pequeñas dimensiones, a pesar de emplear una factura pictórica, presentan un tratamiento más acabado⁴⁸⁰ que es, en definitiva, lo que Palet valora aquí como elemento definidor del estilo y de la expresión de la obra.

Con todo, el triunfo de Fierros en la Nacional de 1860 fue rotundo, y la novedad de sus temas costumbristas le valió el reconocimiento del jurado con una medalla de primera clase. El éxito se hizo notable también entre el público, de manera que estos cuadros, tal como el artista relata en sus memorias, fueron “adquiridos en el mismo día de la inauguración [...] por los señores siguientes: La Romería grande por el infante Don Sebastián; La muñeira, por el Duque de Montpensier, y los dos últimos [*De ruada* y *Una familia gallega*], por el duque de Fernán Núñez.”⁴⁸¹ Así, Fierros ve respaldado su premio con el prestigio de contar entre los propietarios de sus cuadros a miembros de la alta aristocracia madrileña. En esta cuestión pudo haber sido determinante una hipotética mediación de Federico de Madrazo que, como han demostrado recientes investigaciones, ejerció un decisivo papel de asesor de destacados coleccionistas, como es el caso del infante Sebastián Gabriel de Borbón⁴⁸². No sería de extrañar por tanto que, desde su todopoderosa posición en el sistema artístico español, Madrazo interviniese de algún modo para favorecer a su discípulo, que a partir de entonces gozaría de cierto predicamento en los círculos artísticos madrileños, como se deduce de numerosos comentarios en la prensa de la época, tanto por su labor de retratista como en su dedicación al cuadro de costumbres.

⁴⁷⁸ Téngase en cuenta, como señala Reyer, la notable presencia en el Museo del Prado de maestros flamencos que habían desarrollado una especial dedicación al cuadro de costumbres, entre los que David Teniers destaca de manera particular, constituyendo una fuente de inspiración y aprendizaje para pintores de esta época, con una influencia más evidente entre los costumbristas madrileños. Cfr. Reyer – Freixa, 2005, p. 122. En este sentido, son habituales las alusiones a Teniers en la literatura artística de la época, recomendándolo como uno de los principales maestros en la pintura de costumbres: “Cultívese, pues, la pintura y escultura de género, con aquella propiedad, gusto y escogimiento, según la han tratado con extraordinaria ejecución los Teniers y otros flamencos.” Galofre, 1851, p. 131. Muy elocuente resulta el elogio de la figura de Teniers que Pedro de Madrazo expone en *El Artista*: “¿Quién será el aficionado a las bellas artes que no haya admirado el genio de un pintor flamenco tan original y estrambótico, que no tiene par entre todos los grandes artistas cuyas obras posee nuestro Museo? Siempre fueron sus inspiraciones tan naturales y terrestres, que por no manifestar en sus obras ninguna sublimidad, hasta ignobles hacía casi siempre los personajes de las escenas que representaba, y, o los pintaba en posturas extrañas y risibles, o los favorecía con alguna buena contusión o descalabro para que sus gestos fuesen aun más expresivos.” Madrazo, 1835, p. 49-50.

⁴⁷⁹ Sobre el concepto de modo véase Bialostocki, 1973, p. 15 y ss.

⁴⁸⁰ “observará la conciencia y escrupulosidad que empleaba en la conclusión de sus obras el pintor flamenco”, Palet, 1860, s.p.

⁴⁸¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

⁴⁸² Martínez Plaza, 2018, p. 138.

El éxito de los cuadros costumbristas de Fierros se manifiesta también en Galicia. En 1861, el periódico coruñés *Galicia, revista universal de este reino* se hace eco de su triunfo en Madrid, recordando además su participación en la Exposición agrícola, industrial y artística de Galicia:

“Recordarán nuestros lectores, que cuando la Exposición de Santiago de 1858, hicimos notar entre las buenas pinturas que adornaban la galería dedicada á las bellas artes, los cuadros del Sr. Fierros, y especialmente entre ellos los que representaban escenas de nuestros campos [...].

Casi desconocidas hasta ahora las bellezas del país gallego, la hermosura de sus hijas, lo pintoresco de sus trajes indígenas, el encanto de sus fiestas, todo eso en fin, que alimenta el espíritu del arte, no nos maravilla en verdad que el Sr. Fierros, al recorrer nuestras perfumadas florestas, haya atesorado en su alma miles de recuerdos de Galicia, y que les dé preferencia al coger sus brillantes pinceles, trasladando luego al lienzo sus poéticas inspiraciones con la maestría y verdad de colorido que tenían al recogerlas su mirada inteligente [...].

Si Galicia ha sabido apreciar y recompensar en lo que pudo, los talentos artísticos del Sr. Fierros, este a su vez no ha sido ingrato para con el país, y nosotros le enviamos en nombre de él las más sinceras felicitaciones, por los triunfos obtenidos con sus trabajos en la Exposición de Madrid, al mismo tiempo que le agradecemos haya hecho conocer públicamente y por medio de su agradable pincel, que tanto se vilipendia por los fatuos e ignorantes, hay tesoros de inspiración para el artista poeta, y escenas dignas de ocupar un distinguido puesto en los salones de los más fastuosos palacios.

Reciba, pues el Sr. Fierros, nuestro cariño y gratitud.”⁴⁸³

Una vez más, igual que ocurre en las críticas realizadas en Madrid, se elogia la novedad y la originalidad del tema, valorado desde el pintoresquismo propio del movimiento romántico e insistiendo en poéticas habituales en la época como el concepto



Copia grabada de *Moza de A Amaia*, reproducida en *La Ilustración gallega y asturiana*, 1879 a, p. 19



Copia grabada de *Una familia gallega*, reproducida en *La Ilustración gallega y asturiana*, 1879 a, p. 126



Copia grabada de *La muñeira*, reproducida en *La Ilustración gallega y asturiana*, 1879 a, p. 243

⁴⁸³ *Galicia, revista...*, 1861, s.p.

de “verdad”. Por otra parte, esta novedad temática supone un importante punto de inflexión en el contexto del arte gallego, al tratar por primera vez, y desde Galicia, asuntos propiamente gallegos. El descubrimiento de Galicia como tema pictórico ha sido comúnmente valorado por la historiografía a la hora de reconocer a Fierros como el artista que sienta las bases para la conformación de una escuela gallega de pintura con entidad propia⁴⁸⁴. En este sentido, su obra costumbrista abre el camino que seguirán artistas de generaciones posteriores en la definición de temas y formas propios, tomando como referencia ese punto de partida desde una posición regionalista. Aun no habiendo tenido discípulos ni haber ejercido un magisterio directo sobre otros pintores -a diferencia de lo que afirma Couselo Bouzas⁴⁸⁵-, la influencia de Fierros es innegable. A tal efecto hubo de contribuir en buena medida la gran difusión de parte de su obra costumbrista: cuadros como *La muñeira*, *La fuente* o *Moza de A Amaía* (DF0351) conocen una gran popularización a través de copias grabadas que se difunden sobre todo en publicaciones periódicas durante la segunda mitad del siglo, en un contexto de auge del costumbrismo y de valoración de tipos e imágenes populares.

La diversificación de los temas costumbristas: Salamanca y Portugal

Tras su triunfo en la Nacional de 1860, a Fierros le preocupa cómo seguir evolucionando en su carrera, especialmente en lo que se refiere al género de costumbres, una vez considera agotados sus cuadros de tema gallego. Así se deduce de las palabras de la marquesa de San Adrián en una carta dirigida al pintor:

“Mi querido Fierros: No puedes figurarte el interés con que todos en esta casa (tu antiguo nido) hemos leído la relación de tus aventuras y expedición, coronadas por tu triunfo en la exposición: triunfo moral y material pues te ha proporcionado la buena venta de tus cuadros al mismo tiempo que te ha hecho sobresalir; ¡Ánimo y adelante! No te desmayes por que ya no tienes escenas gallegas que presentar: la Naturaleza y el Arte son tan ricos y tan abundantes que no te dejarán desprovistos si trabajas con ahínco: tienes delante de ti si prefieres ese género esas descaradas manolas, esas corridas de toros, y si te atreves a más, como puedes, tienes la Religión [...] pero si tu genio te llama solo por costumbres tienes delante de ti Valencia, Andalucía, Cataluña y el país vascongado, tienes aun a Portugal [...]”⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ López Vázquez, 2000, p. 21; García Quirós, 2002, p. 107-108; Barón, 2007 a, p. 230.

⁴⁸⁵ Afirma Couselo (1950, p. 71-72) que en Santiago Fierros “ha tenido discípulos que copiaron su técnica formando una pequeña escuela”. Sin embargo, no tenemos ninguna prueba de que así fuese, ni de que ejerciese un magisterio directo en otros artistas ni de que en Santiago o en otro lugar tuviese taller con otros pintores trabajando para él.

⁴⁸⁶ Carta de Pilar Campuzano, marquesa de San Adrián, a Dionisio Fierros, Tudela (Navarra), 1-4-¿1861-1863?



DF0316 *Pareja de charros*. Estudio de figuras para *Baile de charros*, c. 1861-1862

La carta, que no especifica el año, ha de fecharse por su contenido a comienzos de la década de 1860. La mención a su “triunfo en la exposición” ha de aludir con gran probabilidad a la Nacional de 1860, y su “expedición” a su primera estancia en Santiago. Menos probable parece que se refiera a su viaje a Salamanca y a su participación en la Nacional de 1862, donde su éxito es menor. Con todo, la carta no ha de ser posterior a 1863, ya que menciona al marqués, que fallecería el 20 de febrero de 1864. En cualquier caso, su contenido resulta de gran valor para conocer el afecto y la proximidad que Fierros seguía manteniendo con sus antiguos protectores y, en el caso que nos ocupa, para comprobar cuáles eran sus inquietudes en esos años.

Aunque parece lamentarse de no tener más temas gallegos, lo cierto es que en la Nacional de 1862 presenta *La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia*, y en 1864 *La fuente, cuadro*

de costumbres de las cercanías de Santiago de Compostela; ambos cuadros, por tema y título, realizados sobre la experiencia de su estancia en Galicia, aunque fuesen pintados en Madrid. No obstante, su interés se encamina hacia la búsqueda de nuevos motivos con los que dar variedad a su obra costumbrista. Así, siguiendo el mismo procedimiento que en su viaje a Santiago, realiza una expedición por la provincia de Salamanca, probablemente en la primavera de 1861, aunque de menor duración y sin diversificar su ocupación con el retrato como había hecho en Compostela. El objetivo inmediato es su presentación a la Nacional de 1862: “Parece que en la próxima exposición de Bellas Artes, que ha de celebrarse en Madrid, [...]; Fierros, que ha hecho expofeso un viaje para estudiar los tipos salamanquinos, ha concluido algunas obras de este género.”⁴⁸⁷

El motivo que le lleva a elegir ese destino nos resulta desconocido, pero tratándose de una incursión breve pudo influir la proximidad a Madrid, donde el pintor estaba instalado aquellos años. Además, considerando el especial protagonismo que Fierros concede a la vestimenta en la definición de sus tipos populares, hubo de tener en cuenta la riqueza del traje charro, que se ajustaría a las poéticas de pintoresquismo que se esperan del cuadro costumbrista. La singularidad de este traje fue objeto de más elogios en la época, como el que ofrece el escritor Ventura Ruiz Aguilera:



DF0318 *Charra*. Estudio de figura para *Baile de charros*, c. 1861-1862

Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 13.

⁴⁸⁷ *La correspondencia de España*, 1862, s.p.

“La gente del pueblo, ataviada con sus mejores trajes, acudía también a los templos, viéndose pintorescamente confundidos con las cruces verdes y rojas de los caballeros de Calatrava, de Alcántara y de Santiago, el morrión del artillero, el tricornio del alumno de Minerva, la capucha del franciscano, el dengue de la charra, la anguarina del campesino de la provincia, y la elegante mantilla *de rocador*, que las artesanas usan de muchos años atrás; mantilla casi toda de terciopelo, que, ahuecándose, descansa muellemente sobre los hombros. La artesana salmantina, con su mantilla de rocador, que tan bien sienta a su cutis, por lo regular blanco y rosa; su gran pañuelo de crespón ó de percal, graciosamente atado a la cintura, con las puntas formando caídas; su vestido, con frecuencia del mismo corte y tela que los de las señoras, y guante ajustado, tiene un aire distinguido, que a veces sería difícil encontrar aún en clases más altas de otras provincias [...]”⁴⁸⁸

El relato de Ruiz Aguilera comparte el objetivo fundamental de la obra de Fierros, que observa el carácter pintoresco del traje y lo describe en detalle con intención arqueológica en estudios de tipos aislados que luego emplea para la composición del cuadro de gran formato. El que presenta a la Nacional de 1862 con el título *Baile de charros* (DF1012)⁴⁸⁹ revela un empeño semejante

⁴⁸⁸ Ruiz Aguilera, 1864, p. 4-5. En *Las Mujeres Españolas, Americanas y Lusitanas pintadas por sí mismas*, Vicenta de Vilallonga dedica un artículo a “La charra salamanquina”, describiendo de manera semejante la riqueza y vistosidad de su vestido: “Y la gala verdaderamente es el traje, que en oro y plata, bordados y colores, puede competir con el más oriental. No suele ser tan corto, como lo llevan las del otro lado que no describimos, pero es lo suficiente para que se vea el comienzo de la bien torneada pierna, cubierta de finísima media blanca o negra con bordados de oro a los lados, y calzado el menudo pie por zapato de seda o delgado cordobán guarnecido de brillante lentejuela, y tan bajito que apenas les aprisiona los dedos de los pies. Lleva por falda tres manteos de vuelta de costoso paño, colocados en escala a fin de que se luzcan las *randas*, anchas franjas de que van adornados, formadas con cintas de raso y terciopelo, de pasamanería y oro: el manto de encima va bordado hasta la cintura con sedas de bien combinados colores y preciosos dibujos de pájaros, mariposas y flores a realce; lo mismo que el delantal, que llaman *picote*, aunque el dibujo de este ha de ser diferente y casi siempre forman grecas, equis y cuadritos con hilillo de oro y plata, rematando con una ancha guarnición de encaje fino negro salpicado de oro. Los manteos son de distintos colores, y están cortados con tanta perfección, que rodeando la cintura sin llevar ningún pliegue, se adaptan a las caderas, y marcan maravillosamente las formas esculturales de la charra, cayendo airoso unos sobre otros, y moviéndose graciosamente al andar. El esbelto talle va ceñido de un jubón de terciopelo, adornado en armonía con el resto del traje, de forma abierto por delante y abrochado, sobre la blanca camisa bordada de negro, con dos cordones de seda, que sujetan el pecho y sirven de corsé; prenda desconocida para la charra salamanquina: las mangas van cubiertas de bordados de oro hasta el codo: puede decirse que llevan más entorchados que un capitán general: una puntilla, también de oro, remata la boca-manga, cayendo sobre la mano: y algunas adornan estas mangas, además con cuatro gruesos botones cada una de plata o de filigrana, y hasta rematados con hermosas perlas de inmenso valor. Sobre los hombros se colocan un pañuelo de batista con guarnición de encaje blanco, salpicado de dorada lentejuela, que parecen brillantes esparcidos sobre nieve: y aun encima de este riquísimo pañuelo, la coquetería natural de la charra ha sabido inventar y conservar a través de los siglos, la más graciosa prenda y la más característica de este originalísimo traje; el capotillo: este es de paño o terciopelo, generalmente de color de grana, aunque puede ser azul o negro; bordado con sedas de brillantes colores mezcladas de oro y plata; y también los adornan con figuras de pájaros y flores recortadas de seda y terciopelo, o tisú de oro, y sobrepuestas [...]. Cuando van a la iglesia y a la ciudad, usan dos clases de tocado; uno es la mantellina, de fina bayeta o de sarga negra con terciopelo, redonda, sin puntas por delante, forma de rocador [...]. El otro tocado es un pañuelo de mediano tamaño, todo blanco muy fino, bordado ligeramente con oro por las orillas, la cruzan formando triángulo y prendido por cima del moño dejan las puntas sueltas caer con gracia sobre los hombros [...]” Vilallonga, [s.a.], p. 839-842

⁴⁸⁹ La relación de obras que Fierros presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 es la siguiente: 70. *Baile de Charros*; 71. *La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia*; 72. *Un palco en el Teatro Real*; 73. *Un mendigo*; 74. *Un estudio del natural*; 75. *Otro*. Véase *Catálogo de las obras...*, 1862, p. 17-18.

al de anteriores cuadros de asunto gallego, en gran formato y a modo de repertorio de tipos: la pareja de novios, la pareja de bailadores, el tamborilero, el alcalde, etc. En el catálogo de la exposición-venta realizada tras la muerte del pintor se localizan más obras de tema salmantino que atestiguan su especial dedicación al tema⁴⁹⁰. Algunas de ellas, junto con otros apuntes a lápiz, demuestran el ensayo de otras composiciones que finalmente no llegaría a realizar: es el caso de *Mujer salmantina con su hija* (DF0323), pensada para una escena familiar que muestra el gusto que Fierros mantiene por un costumbrismo despreocupado, con temas amables y sencillos. En estos asuntos de aparente sencillez Fierros parece reflejar, de manera más evidente que en otros ejemplos, la demanda de gran parte de la literatura artística de la época, que recomendaba a los pintores enfocar sus temas costumbristas desde una intención edificante. Así lo expresa José García en su crítica a la Nacional de 1866:

“La pintura de costumbres logrará un éxito provechoso si le enseña a amar a la familia, a sus semejantes, a cumplir una parte de sus deberes sociales.

[...] aspirar debe esta a corregir deleitando, a moralizar prácticamente con sus ejemplos bellos; y pues ese deleite y amor, a la virtud ha de nacer de la impresión agradable que el alma experimente, el cuadro que nada diga al sentimiento y no sea verdadero y bueno, no llenará su misión, aunque le adornen otras cualidades.”⁴⁹¹



DF0332 *Familia campesina*, c. 1867

La misma defensa del núcleo familiar⁴⁹² está presente en *Familia campesina* (DF0332), que retoma además el esquema de composición sencilla, con tres o cuatro personajes enmarcados por un óvalo que había empleado en *Una familia gallega* y *De ruada*; esquema, por otra parte, deudor una vez más de la tradición del género, y que encuentra algunos de sus referentes más inmediatos en la obra de Goya y en estampas costumbristas.

Un caso semejante al de Salamanca es el que ofrecen sus cuadros de asunto portugués. En 1865 el gobierno español incluye *La romería* como una de las obras participantes en la Exposición Internacional de Oporto. La historiografía del artista ha especulado con la posibilidad de que aprovecharse la ocasión para viajar hasta allí, aunque en sus memorias apenas aporta informa-

⁴⁹⁰ *Exposición-venta...* 1894, p. 6-7.

⁴⁹¹ García, 1867, p. 106-107.

⁴⁹² Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado al retrato para comprobar la importancia que, también desde ese género, se concede al concepto de familia por parte del pensamiento burgués.

ción al respecto: “He realizado viajes que deseaba hacer, no sólo por España, sino por Francia, Bélgica, Italia, Portugal, etc.”⁴⁹³ Lo que sí parece comprobado es que el viaje se realizase en fechas próximas, como sugiere el pequeño cuadro *Familia marinera* (DF0333), único de tema portugués con inscripción de fecha, datado en 1867. Además, el estudio detallado de los trajes ha permitido identificar en estos cuadros la vestimenta propia de las regiones de Douro y Beira Litoral⁴⁹⁴.

Temáticamente suponen un acercamiento más consciente al mar como motivo pictórico, aunque sin el protagonismo que tendrá en paisajes de su etapa de madurez⁴⁹⁵, y en cambio la alusión venga dada, de nuevo, por los tipos: pescadores, marineros o rederas inciden en un costumbrismo plenamente romántico que ofrece una visión estereotipada e idealizada de una escena portuaria, retomando así un tema de larga tradición pictórica: el peso del Museo como referente, junto a la inspiración directa en motivos de la realidad, continúa siendo evidente. No obstante, en este caso Fierros no llega a presentar en exposiciones ninguno de estos cuadros, que no pasan del formato de boceto.

Dos incursiones en el costumbrismo burgués: *Un palco en el Teatro Real* y *La playa de Luarca*

En esos años Fierros realiza dos obras que desde el punto de vista temático suponen un distanciamiento momentáneo de asuntos de inspiración rural y folclorista para adentrarse en un costumbrismo burgués. La primera de ellas es *Un palco en el Teatro Real* (DF0328), que presenta a la Nacional de 1862. El tema, vinculado a sus años de residencia en Madrid, tiene como trasfondo una representación de ópera, género al que el pintor era aficionado, según relatan sus descendientes. Pero su objetivo se centra aquí en el aspecto social de esta actividad, como tradicional medio de esparcimiento y reunión para las clases acomodadas, reflejando en el cuadro la acción que transcurre en uno de los palcos. Fierros sigue planteando su obra sobre modelos del Museo, como se deduce de una composición en la que resulta evidente el referente goyesco de *Las majas al balcón*⁴⁹⁶ -obra que en aquellos años aún se encontraba en Madrid⁴⁹⁷-, deudora

⁴⁹³ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

⁴⁹⁴ Comunicación de Mónica Baldaque, directora del Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, en carta de 17-6-1994 a Emilio Marcos Vallaure, consultada en el archivo del Museo de Bellas Artes de Asturias y citada en Barón, 2007 a, p. 24. Véase también González Pérez, 2014, p. 81.

⁴⁹⁵ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado al paisaje, especialmente el epígrafe El paisaje de costa.

⁴⁹⁶ Francisco de Goya (atr.): *Majas al balcón*, c. 1800-1810. Óleo sobre lienzo, 194,9 x 125,7 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (29.100.10).

⁴⁹⁷ Según la catalogación del Metropolitan, formó parte de las colecciones del Museo Nacional de la Trinidad de Madrid entre 1835 y 1860, para ser luego devuelto a su propietario original, el infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza. En cualquiera de ambas ubicaciones pudo haber sido contemplado por Fierros. No olvidemos que la

DF0328 *Un palco en el Teatro Real*, 1862

a su vez de *Dos mujeres en la ventana* de Murillo⁴⁹⁸ y que más tarde inspiraría a Manet para su lienzo *El balcón*⁴⁹⁹. Su intención sin embargo está lejos de la actitud insinuante y persuasiva de las damas del cuadro de Goya, para mostrar en cambio una imagen mucho más decorosa, ajustada a las pautas sociales de la época, que sólo da concesiones a una convencional coquetería en el gesto de complicidad entre la mujer que ocupa la posición central y el caballero que se le acerca; como estandarizado resulta también el tratamiento de la fisonomía de los personajes, que una vez más se limitan a la categoría de tipos, representativos aquí de un sector social acomodado y urbano. Aun así, y a pesar de la

marcada distancia que el modo de representación impone al espectador, manteniéndolo ajeno a la escena, se aprecia una sutil ruptura de los límites espaciales. En este sentido, la intención resulta semejante a la que está presente en el cuadro de Goya y que recuperará Manet, en cuanto a la ambigüedad que subyace en el espacio semiprivado del balcón o del palco como lugar expuesto a la vista del público, pero resguardado por su perímetro acotado o por su escasa iluminación. Bajo la estricta etiqueta de la época, el palco se interpreta como prolongación del salón en cuanto espacio social burgués y aristocrático a medio camino entre lo público y lo privado, donde, en consecuencia, la rigidez de las relaciones sociales puede verse un poco relajada⁵⁰⁰. En este sentido, la obra de Fierros ofrece la interpretación de un acto cotidiano del Madrid de mediados del XIX, como reflejo de las costumbres de una sociedad acomodada, de forma semejante a lo que muestra su catálogo de retratos. Las similitudes se aprecian también en la vestimenta de las damas, que nos sitúan en la moda posromántica de trajes ampulosos y de volantes, plenamente definidora de toda una época⁵⁰¹.

Una imagen diferente, aunque en parte ligada también a un sector burgués, nos la ofrece *La playa de Luarda* (DF0347). Su realización se

Francisco de Goya (atr.): *Majas al balcón*, c. 1800-1810. Óleo sobre lienzo, 194,9 x 125,7 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (29.100.10).

pinacoteca del infante albergaba, desde 1860, su *Romería en las cercanías de Santiago*, y que en esos años Madrazo lo asesoró en la conformación de su colección artística. Cfr. Martínez Plaza, 2018, p. 138.

⁴⁹⁸ Bartolomé Esteban Murillo: *Dos mujeres en la ventana*, c. 1655-60. Óleo sobre lienzo, 125,1 x 104,5 cm. Washington, National Gallery of Art (1942.9.46).

⁴⁹⁹ Edouard Manet: *El balcón*, 1868-1869. Óleo sobre lienzo, 170 x 125 cm. París, Musée d'Orsay (RF 2772).

⁵⁰⁰ Ariès – Duby 1991 a, p. 214.

⁵⁰¹ Pena, 2008, p. 139-153.

contextualiza en las estancias estivales que el pintor pasó en esa localidad asturiana a finales de la década de 1860 y comienzos de 1870, donde además de retratos pudo pintar algunos paisajes y cuadros de costumbres. En este caso, muestra una imagen de singular modernidad al tratar el tema del veraneo en la costa, una moda en pleno auge en el XIX que en España conoce un especial desarrollo durante las últimas décadas del siglo, cuando existe ya una burguesía social y económicamente afianzada que puede poner en funcionamiento de forma masiva la maquinaria del turismo moderno vinculado a una ideología de ocio y descanso⁵⁰². La moda se extiende desde la Inglaterra victoriana, y en España es la familia real la que comienza a veranear en el Cantábrico⁵⁰³, asociando la costumbre a esa zona. La costa norte peninsular se convierte en el destino por excelencia gracias a su clima suave que atrae a quienes buscan huir del calor de la Meseta, una movilidad que se acrecienta con la conexión ferroviaria entre Madrid y el litoral cantábrico, dando pie a un notable despegue de ciudades como Santander o San Sebastián, que despuntan como centros de veraneo, y en menor medida de otras villas como Lueca. La literatura del Realismo cuenta con abundantes alusiones a esta costumbre como práctica habitual en la época, como la que Galdós ofrece en *Fortunata y Jacinta*:

“A doña Lupe sí que no se le escapaba nada, y de todo iba tomando notas. Hablase en la mesa del tiempo, del gran calor que se había metido, *impropio de la estación*, porque todavía no había entrado Julio, aunque faltaban pocos días; de los trenes de ida y vuelta, y de la mucha gente que salía para las provincias del Norte. Con cierta timidez, se aventuró Fortunata a decir que su marido debía dejarse de píldoras, y decidirse a ir a San Sebastián a tomar baños de mar. Mostrándose muy apático, dijo el pobre chico que lo mismo era tomarlos en Madrid con las *algas marinas del Cantábrico*, a lo que respondió su mujer con energía: Eso de las algas es conversación, y aunque no lo fuera, lo que más importa es tomar las *brisas*.”⁵⁰⁴

Pero no sólo desde Madrid; también desde focos más próximos al litoral se extiende la costumbre de veranear en pueblos costeros, como cuenta Clarín en *La Regenta* sobre la sociedad de Vetusta:

“Su contendiente de ajedrez estaba en unos baños. «¡Claro!, *todo el mundo* se estaba bañando.» Aunque don Víctor otros veranos, si bien pasaba junto al mar un mes, no se bañaba más que dos o tres veces, ahora echaba de menos todos los días la frescura de las olas. En el Casino leía los periódicos de *La Costa*: conciertos nocturnos al aire libre, giras campestres, regatas, de todo esto hablaban; ¡cuánta gente! ¡cuánta música! ¡teatro, circo! barcos, grandes vapores ingleses... y el mar... el mar inmenso... ¡Aquello era divertirse! Don Víctor suspiraba y se volvía a casa.”⁵⁰⁵

⁵⁰² El concepto de ocio burgués vinculado a la naturaleza, no exclusivamente a la costa, se refleja en otras obras de la última etapa de Fierros como *Escena campestre* (DF0360).

⁵⁰³ “En dichas tertulias se hablaba del calor que había hecho por el día, de la Corte, que ya había salido de la Granja para Lequeitio, y de otras menudencias del personal y de la casa.” Galdós, 1983, p. 242.

⁵⁰⁴ Galdós, 2011 b, p. 492.

⁵⁰⁵ Clarín, 1998 b, p. 294.

En efecto, además de otras actividades de ocio ligadas a la costa, la popularización del veraneo se debe fundamentalmente a la práctica de los baños de mar, recomendados por sus propiedades terapéuticas como remedio para casi cualquier mal o dolencia en un momento en que la higiene se presenta como una de las grandes novedades de la ciencia médica, aconsejando hábitos de vida saludables. De nuevo Galdós hace alusión a esa idea en *La de Bringas*:

“Muy mal gesto puso Bringas cuando el médico agregó a esto la indicación de tomar las aguas de Cestona. Hubo aquello de “patraña; en otros tiempos nadie tomaba baños y moría menos gente” y lo de que “los baños son un pretexto para gastar dinero y lucir las señoras sus arrumacos...”. A lo que el viejo Galeno contestó con una apología vehemente de la medicación hidropática. -Sea lo que quiera, hijito -declaró Rosalía, con más elocuencia en las ventanillas de la nariz que en los labios-. El médico lo manda, y basta... ¿Que es patraña?... Eso no es cuenta tuya. En estos casos debe hacerse todo para que no quede el desconsuelo de no haberlo hecho si te pones peor... El clima de las provincias en verano te acabará de reponer. ¡Oh!, lo que es por mí, aquí me quedaría, pues el viajar, más es molestia que otra cosa; pero los niños... (*Acentuando la afirmación con enfáticos ademanes.*) No pueden pasarse un año más sin los baños de mar.”⁵⁰⁶

Aunque, en muchos casos, la recomendación médica de tomar los baños acabara convirtiéndose en una excusa para pasar una temporada en la costa, y poder participar de la moda del veraneo, entendida como costumbre de buen tono entre la gente bien:

“-A ver cómo nos arreglamos para ir juntas a baños. Yo siento mucho retrasarme, pero antes de principios de Agosto creo que no podrá ser. ¿No ha dicho el médico aún qué aguas va a tomar Bringas? Yo iré a donde usted vaya, pues para mis males lo mismo son unas aguas que otras... Todo está en zarandearse un poco y salir de este horno.

En esto del viajecito a baños era Rosalía más comunicativa que en el anterior tema. Bien deseaba

⁵⁰⁶ Galdós, 1983, p. 174-175. En *La de Bringas*, Galdós aborda el tema de los baños de mar, en gran medida desde un talante mordaz que ironiza sobre la popularización de esa moda y el componente de cursilería que conlleva la imitación de esas prácticas por parte de la burguesía, entendidas como signo de buen tono.

“-Sí, lo de siempre: pesadilla, convulsiones; ha sido de los ataques más fuertes. Por fin se ha tranquilizado. ¡Pobre ángel! Tú te empeñas en que a nuestra niña se le arraigue esta propensión a la epilepsia... sabiendo que se corrige con los baños de mar...

-Lo mismo son los de los Jerónimos... digo, son mejores.

La voz de Rosalía, objetando algo, se perdió en los aposentos inmediatos. Bringas, después de toser un poco, envolvió en las nubes del sueño su opinión sobre la superioridad de los baños del Manzanares ante todos los baños del mundo.” Galdós, 1983, p. 224.

Otro ejemplo de recomendación de los baños de mar como remedio saludable es el que ofrece Clarín en *La Regenta* sobre la enfermedad de Ana Ozores: “¡Ah!, y por el verano a Palomares, a bañarse y a vestir batas anchas que dejen entrar el aire del mar hasta el cuerpo”. Clarín, 1998 a, p. 467.



DF0347 *La playa de Luarda* (detalle), 1870

veranear pero aún no había dicho el médico nada terminante. Bringas no quería ir por no hacer gastos; pero si el médico se lo mandaba, ¿cómo negarse a ello?... A la señora misma no le sentaría mal un poco de expansión y movimiento, pues estaba delicadita y algo desmejorada...’’⁵⁰⁷

El lienzo de Fierros da testimonio de esta práctica en una imagen que refleja el ambiente de bullicio estival con personajes en multitud de actividades: bañistas en el agua, damas con parasol paseando por la orilla y entre las casetas, grupos sentados en la arena..., todo redundando en la idea de la alegría de vivir propia del verano. Aunque, a pesar de la multiplicidad de personajes y de acciones, no estamos ante el abigarramiento de otras obras. El pintor escoge una vista elevada para conceder un nuevo protagonismo al paisaje, que en términos compositivos reclama una presencia mayoritaria sobre la acción: los términos se invierten frente a anteriores cuadros costumbristas donde el paisaje no era más que un fondo subordinado al tema; pero esto lo comentaremos con detenimiento en el capítulo dedicado al paisaje.

El camino hacia una nueva interpretación de la realidad

Con todo, a partir de 1870 se aprecia cierto descenso en la dedicación de Fierros a la pintura de costumbres. Resulta lógico, considerando que su entrega al género venía determinada fundamentalmente por su afán de triunfar como artista a través de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y que no logra revalidar su éxito en la edición de 1860, ni con temas costumbristas ni con el cuadro de historia⁵⁰⁸. Alejado así de la dinámica de los certámenes oficiales, y centrado con mayor entrega en su oficio de retratista, deja de realizar expediciones como las de Salamanca o Portugal, al tiempo que comienza a diversificar su interés hacia el paisaje. Sin embargo, su inclinación a temas costumbristas sigue estando presente, y de hecho en esos años firma varias obras de notable empeño, alguna de ellas pensada quizá para algún certamen. Además, la propia evolución de las corrientes del gusto en las últimas décadas del siglo determina que su obra costumbrista se haga más permeable a las poéticas del Realismo que triunfan en ese momento.

En 1874, durante una estancia en Galicia, pinta el cuadro *Moza de A Amaía* (DF0351), con el que recupera el costumbrismo gallego que había dejado a un lado desde que presentara *La fuente* a la Nacional de 1864. El tema es de nuevo el de la gallega vistiendo el traje tradicional, motivo de plena vigencia en un momento en que estos tipos populares mantienen una gran demanda popular; no en vano, esta es una de las obras de Fierros que tendrán mayor difusión a través de copias grabadas, como uno de los ejemplos más representativos de ese costumbrismo pintoresco y de la producción del pintor. Pero a diferencia de los realizados durante su primera estancia en Santiago,

⁵⁰⁷ Galdós, 1983, p. 168-169.

⁵⁰⁸ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado a la pintura de historia, y también el análisis del *Episodio del reinado de Enrique III* (DF0367).

que aun siendo estudios preparatorios para composiciones de mayor formato funcionaban también como obras independientes, en este caso ya se plantea de manera autónoma, sin vinculación con otra escena, y en un formato mayor, con una factura más acabada. El tratamiento del rostro acusa este cambio, con una fisonomía que se aleja del sentido estereotipado de ejemplos anteriores, para singularizar sus rasgos, eso sí, dentro de la sujeción del artista a modelos románticos y a una formación académica que lo llevan a reproducir un canon de belleza idealizado. Con todo, resulta interesante constatar su voluntad de trascender el arquetipo para mostrar ciertos rasgos individualizadores que demuestran su interés por incrementar el efecto de realismo. De este modo, el artista no pretende limitarse a la definición de un tipo social basándose en cualidades externas, sino captar cierta singularidad de la modelo, algo semejante a lo que hará con su *Aldeana* el pintor Leopoldo Villaamil García de Paredes⁵⁰⁹.

Fierros representa a una muchacha que vuelve del mercado, con frutas en su regazo y vistiendo traje *de feira*. Pero obsérvese el diferente enfoque respecto a otra figura de asunto semejante, titulada precisamente *Camino del mercado* (DF0300), atribuible a la primera etapa compostelana del pintor: en ella la condición de tipo es mucho más acusada, sin más relato que el de su apariencia externa. En *Moza de A Amaía*, la singularización de la modelo aproxima el planteamiento de la obra al que muchos pintores de las décadas centrales del siglo desarrollan durante sus estancias en Italia con el tipo costumbrista de la *ciociara*, mujer campesina del Lazio que había atraído la atención de estos artistas por su belleza y pintoresquismo: el éxito del tema fue tal que su representación terminaría por convertirse casi en motivo obligado para aquellos artistas pensionados en Roma. Fierros, que hará lo propio años más tarde durante su viaje a Italia, con el cuadro *Anatolia* (DF1022), presenta con *Moza de A Amaía* una idea semejante, adaptando ese planteamiento a la singularidad de una joven de Galicia y al pintoresquismo de su traje. Incluso está presente el tratamiento marcadamente sensualista que solían manifestar aquellos tipos: nótese la mirada seductora y casi desafiante que dirige con ojos

DF0351 *Moza de A Amaía*, 1874DF1022 *Anatolia*, 1891

⁵⁰⁹ Leopoldo Villamil García de Paredes: *Aldeana*. Lugo, Museo Provincial.

entornados hacia un punto lejano fuera del cuadro, los brazos desnudos, la tersura de la piel, las carnaciones del rostro, o la presencia de frutas y flores en el regazo. Pero no sólo el aspecto de la joven sino todos los elementos que la acompañan refuerzan esa lectura: la viveza cromática del traje -repárese en el intenso rojo del pañuelo y en el naranja del dengue-, el paisaje frondoso, e incluso la presencia del perro. Frutas y flores, en tanto que atributos de fertilidad, podrían además interpretarse desde el ideario propio del Realismo en relación con la imagen de la mujer como recolectora de materias primas del campo⁵¹⁰, un concepto que viene sugerido en otros cuadros de Fierros como *Espigadoras aragonesas (Huesca)* (DF0345). Por lo tanto, en esa feminidad sublimada radica la intencionalidad del artista: construir una imagen de idealizada belleza a través de un tipo costumbrista.

Esa última idea está presente de forma más obvia, como decimos, en *Espigadoras aragonesas (Huesca)*. El asunto deja a un lado los motivos folcloristas de ejemplos anteriores para centrarse en la representación de un trabajo del campo: la siega. Así, la intencionalidad temática se aproxima, de manera más evidente que en otros cuadros costumbristas, a las inquietudes de la pintura realista, muy dada a mostrar labores campesinas. Los asuntos festivos quedan atrás para presentar ahora una tarea ardua, protagonizada sólo por mujeres –a excepción del niño del fondo a la izquierda-: de hecho, como señala Litvak, es frecuente en la iconografía del Realismo la presencia de la figura femenina asociada a materias primas elementales –agua, trigo, leche...- como elaboradora de productos de necesidad inmediata para el hombre⁵¹¹. Sin embargo, el artista aborda el tema desde una mentalidad aún fuertemente dominada por el idealismo romántico, al plantear una visión sublimada de las labores del campo y eludir la crudeza del trabajo. Más que el relato fiel de una actividad agrícola, el cuadro presenta una interpretación arcádica del ideal de la vida rural y de la fertilidad de la naturaleza a través de una imagen de tranquilidad y reposo. En última instancia, el trabajo de la siega lleva asociadas evidentes connotaciones de abundancia, riqueza y vida, a través de la representación de las mieses repletas, como exaltación de las bondades del campo en armonía con el trabajo arduo del ser humano. Es lo que Pardo Bazán ensalza en un pasaje de *La madre Naturaleza*, donde esa visión amable -y, en buena medida, también idealizada- de la vida en el campo se hace evidente en la descripción de un trabajo similar:

“Gabriel se entretenía contemplando el espectáculo de la era, que le parecía, acaso por la gran plenitud de su corazón y el rosado vapor en que sabía bañar las cosas su fantasía incubable, henchida de soberana quietud y paz. La puesta del sol era de las más espléndidas, y los últimos resplandores del astro inundaban de rubia claridad la cima de las *medas*, convertían en cinta de oro bruñido la atadura de los haces, daban toques clarísimos de esmeralda

⁵¹⁰ Litvak, 1991, p. 62.

⁵¹¹ Litvak, 1991, p. 62.

a la copa de los árboles, mientras las ramas bajas se oscurecían hasta llegar al completo negror. Se oían los últimos pitíos de los pájaros, dispuestos ya a recogerse, el canto ritmado del “¡pas-pa-llás!” en el barbecho, el arrullo de las tórtolas, que se dejaban caer por bandadas en los sembrados, en busca del rezago de granos y espigas que allí había derramado la hoz, y la lamentación interminable del carro cargado, tan áspera de cerca como melodiosa de lejos. A trechos se escuchaba también otra queja prolongadísima, pero humana, un “¡alaaaá!” de segadoras, y todo ello formaba una especie de sinfonía [...] que inclinaba a la contemplación”⁵¹².

Esa visión arcádica de la naturaleza y de los trabajos agrícolas, que deriva en buena parte de una actitud contemplativa hacia el paisaje y de una asimilación más escrupulosa de la singularidad del entorno, es la misma que está presente en buena parte de la obra de Fierros, especialmente de su última etapa, donde el papel más activo del paisaje sugiere un tratamiento más consciente de esas labores, producto también de la observación directa del medio. Es lo que ocurre en ejemplos como



DF0345 *Espigadoras aragonesas* (Huesca), 1864-1872

El hórreo del fresno (DF0429), donde la figura del pastor o del agricultor adquiere connotaciones casi míticas, como personaje de sabiduría telúrica y en contacto constante con la naturaleza⁵¹³.

Por otra parte, en *Espigadoras aragonesas* el enfoque del tema encuentra su eco en un determinado uso del lenguaje pictórico. Junto a un paisaje que en su composición sobre líneas horizontales adquiere resonancias barbizonianas, siguen presentes criterios de herencia académica, como las figuras monumentalizadas en un primer término muy acusado. El paisaje, aun en su función secundaria, gana protagonismo, no sólo en términos espaciales con una relación más activa respecto a las figuras, sino también en su evocación de un entorno identificable con el paisaje aragonés.

⁵¹² Pardo Bazán, 2012, p. 209

⁵¹³ Litvak, 1991, p. 58. A esta misma idea aludimos en el capítulo dedicado al paisaje.

Al mismo tiempo, resulta interesante observar la dualidad compositiva entre figuras erguidas y recostadas como reflejo de la dicotomía entre trabajo y reposo. A las situadas de pie, además de la mujer que al fondo lleva un haz de mieses en su cabeza, y de la anciana que cierra la escena a la derecha, se oponen la muchacha que duerme junto a ésta y la que sentada apoya la cara sobre las manos. Esta misma disposición la encontramos aplicada a un tema idéntico en obras de la época como el grabado *Segadoras gallegas* que reproduce la revista *Museo de las Familias* en 1866⁵¹⁴. La novedad más interesante radica sin embargo en cuestiones lumínicas. La escena se baña con una luz dorada proveniente de un foco a baja altura frente a las figuras, y que remite a la hora final del día. Hay por lo tanto una búsqueda consciente de una luz más naturalista como medio para lograr un mayor verismo en la representación, aspecto que demuestra un cambio de criterio respecto a obras más tempranas. Pensemos que en esos años Fierros está aplicando al resto de su producción, y de manera más evidente al retrato, un cambio de patrón lumínico que deriva de una asimilación más consciente de la tradición de la escuela española como medio para incrementar el efecto de realismo, algo que se traduce de manera análoga en este caso⁵¹⁵. La diferencia viene dada, no obstante, por tratarse de una escena al aire libre, una circunstancia que ya le había acarreado inconvenientes en el pasado -recuérdese el caso de *La romería*-, aunque en este caso la luz amarillenta e intensa, que busca plasmar un efecto de atardecer, ayude más al tema.

No obstante, el cambio decisivo en la representación naturalista de una escena de exterior no se produce hasta unos años más tarde, y en este sentido quizá el ejemplo más representativo sea *El maio en Ribadeo* (DF0358). Obra cumbre de su última etapa, muestra la pervivencia de su interés hacia asuntos costumbristas de enfoque jovial y despreocupado, con evocaciones en su trasfondo temático a cuestiones que de nuevo resultan susceptibles de vincularse a un ideario realista. El cuadro, que pasa por ser la primera representación pictórica de un *maio*⁵¹⁶, muestra una de las celebraciones más populares en Galicia para conmemorar la llegada de la primavera⁵¹⁷, que también encuentra paralelismos en otras zonas de la Península⁵¹⁸. En este caso, con los niños como pro-

⁵¹⁴ *Museo de las Familias*, año XXIV, 1866, p. 169.

⁵¹⁵ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado al retrato, especialmente el epígrafe “El regreso a Madrid: entre la herencia de Madrazo y el camino al Realismo”.

⁵¹⁶ Cfr. González Pérez, 1989 a, p. 54; González Pérez, 1989 b, p. 106.

⁵¹⁷ González Pérez recoge varias descripciones de *maios* de finales del XIX, como la que refiere el folklorista Xosé Pérez Ballesteros sobre el que se celebraba en A Coruña: “O maio vístese completamente de fiuncho, incluso a cara, levando na cabeza unha coroa de flores. Na Coruña empuñaba hai poucos anos unha cruz gornecida de flores e de fiuncho e, o vestido, segundo queda indicado.” González Pérez, 1989 b, p. 87. Sobre los *maios* de Santiago de Compostela, recoge las palabras de J. Inzenga publicadas en 1888: “Recollidas o último día de abril suficiente cantidade de espadanas nos campos da comarca [...] e nas hortas e xardíns o fiuncho [...] e as flores máis características e resistentes a desfollarse, procédese a forma-la faldamenta, enfiando nun cordel as fronzas de fiuncho, alternadas con diferentes políñas florais [...]. Do mesmo xeito confecciónase o que debe se-la escraviña, que descende ata máis abaixo da cintura, procedéndose de igual maneira a revesti-los brazos [...]” González Pérez, 1989 b, p. 108.

⁵¹⁸ Juan Valera describe una de estas celebraciones de llegada de la primavera, vinculada en este caso a una festividad cristiana el día de la Cruz: “Ayer fue día de la Cruz y estuvo el lugar muy animado. En cada calle hubo seis o

tagonistas, el asunto concuerda a la perfección con la línea temática que adopta el costumbrismo de Fierros desde finales de la década de 1860 o comienzos de 1870, interesándose por reflejar a través de escenas populares una visión arcádica del mundo rural que valora la naturaleza como fuente de recursos y bienes para el progreso humano. Por otra parte, la presencia protagonista de los niños, que tanto gustó al pintor y en cuya representación siempre demostró especial sensibilidad, conecta con la idea fundamental de una festividad que celebra la eclosión de la naturaleza y el renacer de la vida, y que en la línea de ese mismo pensamiento se ajusta a la visión del mundo rural como espacio idílico donde el ser humano ha de entrar en contacto directo con la naturaleza sin verse contaminado por agentes externos de la sociedad moderna. Las teorías rousseauianas de bondad innata y libre albedrío de la infancia, tan difundidas en el Romanticismo, se ven representadas aquí en relación con una escena popular y bajo los conceptos de espontaneidad, gracia e inocencia asociados a la niñez que Fierros supo captar con acierto⁵¹⁹.



DF0358 *El maio en Ribadeo*, c. 1879-1894

siete cruces de Mayo llenas de flores, si bien ninguna tan bella como la que puso Pepita en la puerta de su casa. Era un mar de flores el que engalanaba la cruz. Por la noche tuvimos fiesta en casa de Pepita. La cruz, que había estado en la calle, se colocó en una gran sala baja, donde hay piano, y nos dio Pepita un espectáculo sencillo y poético que yo había visto cuando niño, aunque no lo recordaba. De la cabeza de la cruz pendían siete listones o cintas anchas, dos blancas, dos verdes y tres encarnadas, que son los colores simbólicos de las virtudes teologales. Ocho niños de cinco o seis años, representando los Siete Sacramentos, asidos de las siete cintas que pendían de la cruz, bailaron a modo de una contradanza muy bien ensayada.” Valera, 1994, p. 228-229.

⁵¹⁹ “El mensaje que Rousseau transmite es el amor y respeto que se debe tener al niño: “*Aimez l’enfance; favorisez ses jeux, ses plaisirs, son animable instinct.*” No menos importante es el principio de que “el hombre y el niño son distintos”. El niño ni es un pequeño animal ni un hombrecito. Sólo es un niño, nada menos que todo un niño, que nace débil y dependiente en todo de los demás, pero con “modos de ver, de pensar, de sentir, que le son propios”. En consecuencia, debe ser respetado y reconocido como ser con entidad propia. Cada niño, como el adulto, es diferente y posee diferentes capacidades y ritmos de aprendizaje. Necesita crecer y aprender todo, puesto que nacemos con la capacidad innata de aprender, pero con la mente en blanco, ignorantes y sin saber nada. “La naturaleza quiere que los niños sean niños antes de ser hombres. Si nosotros queremos pervertir este orden produciremos frutos precoces que no tendrán ni madurez ni sabor y pronto se marchitarán”. [...] Consecuentemente, Rousseau acierta en la importancia que el día a día de la infancia tiene en la vida del hombre futuro. El niño necesita ser niño antes de llegar a adulto. La misión de los padres y de los adultos es dejar madurar la infancia en los niños”, sin prisas, sin quemar etapas, sin malograr el fruto antes de que esté en sazón.” Delgado, 1998, p. 143-144.

En paralelo al naturalismo del tema, el estilo del artista avanza hacia un incremento de esos valores, apreciables sobre todo en un cambio de patrón lumínico. La luz adquiere una entonación más clara y diáfana, resaltando las gradaciones de intensidad según su nivel de incidencia, y permitiéndose jugar con efectos de reverberación y luminosidad vibrante, tal y como se aprecia en las figuras situadas bajo el árbol. Este cambio lumínico se combina a la perfección con una pincelada brillante, intensa y jugosa que en su aplicación abocetada, aun tratándose de una obra con carácter definitivo y de ciertas dimensiones, hace un uso consciente de un tratamiento ligero para subrayar el efecto naturalista de la luz. La evolución de Fierros hacia un estilo más pictórico se ve con claridad en su apuesta por el valor compositivo de la mancha cromática, muy empastada, que resta rigor al contorno de las figuras a favor de una línea más quebradiza. Además, la paleta se vuelve más viva y colorista que nunca, con tonos que refuerzan la idea de alegría popular de la escena y el trasfondo temático de eclosión de la naturaleza representado con el *maio*.

Una intención muy distinta es la que presenta *Naufragio en la playa de Ribadeo* (DF0361 y DF0362). Obra atribuible a su última etapa, la ensaya en dos versiones que muestran cierto empeño y la posibilidad de que fuese planteada como cuadro de gran formato para presentar a algún certamen⁵²⁰. El tema, de hecho, se ajusta a la perfección a los criterios de la pintura de finales de siglo, con un asunto que se aparta radicalmente del costumbrismo amable y complacido habitual en Fierros para mostrar un enfoque dramático. Su interés por ese tema ha de vincularse quizá a sus estancias en Ribadeo, donde pudo conocer el relato de algún naufragio en la zona, o incluso presenciar alguno de manera directa⁵²¹. En ese caso, la obra sumaría también un componente testimonial, casi a modo de cuadro de historia contemporánea. No en vano, han sido reseñadas estas similitudes con la pintura social de finales de siglo⁵²², aunque la intención de Fierros en este caso vaya más encaminada a ofrecer una imagen de mar tenebroso que a una escena de denuncia social. Así, su objetivo no sería muy distinto del de otros cuadros de tempestades marinas, que ofrecen una interpretación del paisaje desde la poética de lo sublime⁵²³. En este caso estaríamos ante esa misma idea llevada a su extremo más trágico, en el que cobran aún más sentido ideas

El impacto de las teorías de Rousseau en el cambio de visión sobre la infancia y la educación durante el siglo XIX es evidente: “A principios del siglo, una familia inglesa notable, los Taylor de Ongar, establecieron un nuevo estilo de familia y escribieron sobre ello teniendo una considerable influencia. El hogar, decían, es el gran vivero de las virtudes. No aisléis a los niños en dependencias apartadas, sino dejad que padres e hijos formen un gran círculo compacto en los salones de la casa y en la cocina. [...] educando ellos mismos a los niños, dejándoles que participaran en las decisiones familiares y fomentando el trabajo manual [...], esperaban que los jóvenes así educados fueran buenas personas. Uno de sus principios concretos era la reciprocidad de las relaciones familiares: “El niño comienza a dar cuando no tiene otra cosa que donar más que el afecto”.” Robertson, 1982, p. 463.

⁵²⁰ Además de estas dos versiones en óleo, se conservan varios apuntes a lápiz con ideas preliminares.

⁵²¹ Son numerosos los relatos de naufragios en la costa cantábrica a finales del XIX, un tema que Fierros aborda de manera paralela en otros cuadros como *Galerna a la entrada de un puerto* (DF0459) y *Esperando la llegada* (DF1020), este último también ambientado en la ría de Ribadeo.

⁵²² López Vázquez, 2003 a, p. 24.

⁵²³ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado al paisaje, en especial el epígrafe El paisaje de costa.

DF0362 *Naufragio en la playa de Ribadeo*, c. 1879-1894

arquetípicas asociadas al paisaje como la impotencia del ser humano ante la fuerza descontrolada de la naturaleza.

Una vez más, los criterios compositivos denuncian el bagaje de la formación académica de Fierros, con la acción situada en un primer término muy acusado ante los restos de la embarcación. La disposición de los personajes marcando una diagonal hacia una abertura en el fondo recuerda el esquema ya enunciado en *La muñeira*, que aquí aplica a circunstancias distintas. Por otra parte, el tema de encuadre no es otro que un lamento ante Cristo muerto: la figura del marinero se dispone tendida en el suelo, cubierto con una sábana blanca a modo de improvisado sudario, rodeado de figuras que reaccionan con gestualidad grandilocuente siguiendo criterios habituales en la pintura de historia del tercer cuarto de siglo.

También vinculado a las estancias del pintor en esa localidad, el cuadro *Procesión del Encuentro en Ribadeo* (DF0363) ofrece un modo distinto de abordar un asunto costumbrista, plenamente relacionado con el cambio de criterio del artista en sus últimos años. Presenta de nuevo un planteamiento alejado de la visión folclorista de obras más tempranas para otorgarle un enfoque más centrado en la cotidianeidad de la acción, aun dentro de su singularidad. El énfasis del ar-

DF0363 *Procesión del Encuentro en Ribadeo*, c. 1879-1894

tista se encamina no tanto a la exaltación de la propia escena religiosa, que queda relegada a un segundo plano, sino a reflejar el fervor popular del gentío que ocupa la mayor parte de la composición. De este modo, muestra un hecho concreto desde una óptica mucho más próxima a planteamientos realistas, que dan a la obra cierto valor de crónica documental. La factura abocetada refuerza el aspecto de rápido apunte tomado del natural -aunque pudiese ser concebido en el estudio-, tal y como sugieren los trazos rápidos de color plano sin apenas gradación tonal ni descripción minuciosa, y que se acompaña de una luminosidad diáfana característica de la última etapa del pintor.

La dedicación de Fierros al cuadro de costumbres, como hemos visto, se mantiene presente en su producción hasta sus años finales. Desde la elección novedosa de temas gallegos que le proporcionaron el éxito perseguido en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 y su consagración como artista original, su interés se aprecia de manera constante tanto en obras planteadas para certámenes oficiales como en otras concebidas para un entorno más íntimo. Plenamente deudor del gusto romántico hacia asuntos de carácter pintoresco y folclorista, sus temas reflejan un costumbrismo despreocupado y de tono amable, basado en la representación de tipos de inspiración popular y rural. Su observación de la realidad, punto de partida de su obra, se combina con el bagaje de su formación académica, donde mantiene un fuerte peso la tradición del género, tanto pictórica como de los repertorios costumbristas que proliferan desde finales del XVIII, dando como resultado una visión idealizada de las tradiciones y del pueblo como salvaguarda de los valores esenciales de la sociedad, según el pensamiento burgués de la época. Por otra parte, su método científico antropológico, que busca recrear la verdad del tema, le lleva a una descripción detallada de trajes y escenas, sobre un estilo de base ecléctica propio de los pintores españoles del tercer cuarto de siglo, donde juega un importante papel su admiración por los maestros del Barroco y que progresivamente irá evolucionando, en consonancia con los gustos de la pintura finisecular, hacia un incremento de los valores naturalistas donde la realidad no es sólo un punto de partida sino un método de trabajo. En última instancia, la dedicación de Fierros al cuadro de costumbres supone reconocer su papel pionero y fundamental en la conformación de una escuela gallega de pintura, poniendo las bases de un amplio repertorio temático y abriendo el camino para un arte más consciente de sí mismo en las generaciones inmediatamente posteriores.

HISTORIA

Basta rastrear cualquier tratado, manual o crítica de pintura del siglo XIX para comprobar el papel predominante que se le otorga al cuadro de historia dentro de la jerarquía de los géneros artísticos⁵²⁴. No es algo que resulte extraño ni novedoso, teniendo en cuenta que esta pintura nace y se desarrolla al amparo de la Academia, con los premios que en el caso de la de San Fernando de Madrid se convocan desde su fundación a semejanza de lo que se hacía en otros países⁵²⁵, y que derivarían en el máximo apogeo del género durante la segunda mitad del XIX. No en vano, las circunstancias del sistema artístico de esa época fomentaron un esplendor sin precedentes de la representación de asuntos del pasado⁵²⁶. El avance de la Historia como ciencia y objeto de estudio⁵²⁷, el despertar de un sentimiento nacional que exalta las glorias del pasado, o la asunción por parte del Estado de la función de principal mecenas de las artes, favorecen ese desarrollo. Desde 1856 las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes aportan el impulso definitivo con su reafirmación del prestigio del cuadro de historia en los fallos del jurado y en todo un sistema de crítica artística paralelo que contribuye a conformar un determinado gusto. Todo pintor que se preciase de serlo y que aspirase a un reconocimiento público habría de abordar el género histórico en alguna ocasión. La reputación que implicaba ese tipo de obras, de marcado empeño, encierra, en palabras de Reyero, “un vanidoso esfuerzo por hacerse reco-

⁵²⁴ “La pintura histórica es el más vasto campo abierto al arte moderno. La índole de los tiempos exige la universalidad y comunicación de las ideas, el espíritu de abstracción y doctrina ha sucedido al de erudición y examen; los hombres, pues, necesitan saber de muchas cosas y disponen de poco tiempo para aprenderlas [...]. La idea, para penetrar en la muchedumbre necesita vestir la forma concreta y determinada de un hecho, y para arraigarse honda e inmediatamente en su memoria, otro medio más aparente y plástico que la palabra escrita. A todos estos extremos alcanza la pintura y los satisface. Un cuadro consagra una acción famosa y la populariza y extiende con mayor facilidad que otro género [...]; sus bellezas son de naturaleza menos recóndita [...]. Alta y noble empresa sería la de perpetuar en grandes lienzos la historia patria. Ella inspiraría emulación y aliento a los artistas y, llevada a cabo, sería digna escuela donde nuestro pueblo recibiese al par estímulos de la virtud y gloria y lecciones del escarmiento [...]” J. García, “La Exposición de Bellas Artes, VI”, *La Época*, 5-11-1862, cit. desde Reyero, 1989, p. 91-92.

⁵²⁵ I. Azcárate Luxán et al., *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1753-1808, Madrid, 1994, cit. desde Barón, 2007 b, p. 52.

⁵²⁶ Para una mayor comprensión sobre la pintura de historia del siglo XIX en España, véase Reyero, 1987; Díez, 1992 a; Reyero - Freixa, 2005, p. 144 y ss.; Barón, 2007 b, p. 52-58; y especialmente Reyero, 1989.

⁵²⁷ Reyero señala, citando a Moreno Alonso, que “la característica fundamental de esta historiografía, por lo que respecta a su relación con la pintura, es la concepción del pasado como realidad formada por un número infinito de hechos de toda índole centrados en torno al hombre, que es quien da sentido a esa realidad; dichos hechos se suceden encadenados argumentalmente hasta el tiempo presente. No es que esta metodología de recuperación del pasado sea exclusiva de la historiografía romántica, pero el Romanticismo la adopta y divulga hasta el punto de que sin las preocupaciones científicas encaminadas a proporcionar la máxima precisión circunstancial a los acontecimientos narrados en un intento de aprehender así el pasado no puede concebirse la creación de un mundo de imágenes. Por consiguiente, la narración de los hechos está en relación directa con su modo de representación.” Reyero, 1989, p. 38.

nocer, en virtud del prestigio alcanzado por el género”⁵²⁸, que supuso que muchos artistas dedicados preferentemente a otros géneros hiciesen incursiones puntuales en la temática histórica, en ocasiones con obras de notable calidad que reflejan el esfuerzo que el género requería. Sólo así se explica que un autor como Dionisio Fierros, que apenas trabajó el cuadro de historia en dos o tres ocasiones, fuese nombrado en una de sus necrológicas como “pintor de historia”, en un claro ejemplo del prestigio que el género aún mantenía a finales de siglo.



En efecto, la dedicación de Fierros a la pintura de historia es muy escasa, prácticamente esporádica en comparación con el resto de su catálogo. De su etapa de formación se conocen dos cuadros de historia sagrada, *Moisés rescatado de las aguas* (DF0374) y *La mujer adúltera* (DF0375), que no pasan de ser ejercicios académicos sin más desarrollo que el del formato de boceto, y que estudiamos en relación con la pintura religiosa. De esa etapa es también su *Alfonso V el Noble, rey de León* (DF0018) para la Serie Cronológica de los Reyes de España, obra que, si bien hemos de catalogar como retrato, acarrea una evidente carga histórica sobre la que el artista hubo de realizar un trabajo previo de documentación.

A una etapa posterior han de pertenecer algunos apuntes a lápiz con temas como la elección de don Pelayo (DF0684), la rendición de Granada (DF0687), la llegada de Colón a América, y dos episodios de los reinados de Carlos V (DF0688) y Felipe II (DF0689). Todos ellos concuerdan a la perfección con el argumentario habitual de la pintura de historia del tercer cuarto de siglo, que busca sucesos legendarios del pasado nacional, de marcado carácter heroico, y considerados por la historiografía decimonónica como hitos fundacionales de la identidad patria⁵²⁹. El catálogo de la exposición-venta menciona también un boceto para *Carlos V de Alemania, victoreado por el pueblo*⁵³⁰, que ha de ser distinto al del apunte; y otro de asunto ilustrado, *Los enciclopedistas* (DF0370)⁵³¹, que ha de sumarse a algún dibujo de personajes vestidos a la moda del siglo XVIII: no obstante, la pintura del XIX mostró un evidente desinterés por los temas de los siglos XVII y XVIII, en parte por considerarlos una época donde se pierde el esplendor de la nación española, y también por su ausencia en las fuentes documentales empleadas por los

⁵²⁸ Reyero – Freixa, 2005, p. 147.

⁵²⁹ Reyero – Freixa, 2005, p. 146-147.

⁵³⁰ *Exposición-venta...*, 1894, p. 8, nº 122.

⁵³¹ *Exposición-venta...*, 1894, p. 8, nº 120.

pintores como la *Historia de España* del Padre Mariana⁵³². Por su parte, el álbum de Basa con los cuadros de la colección Moreno reproduce uno que titula *El voluntario realista (escena de 1815)*⁵³³, y que debemos vincular más a un costumbrismo de tradición castiza que a la pintura de historia.

Estos apuntes y bocetos han de fecharse con gran probabilidad en la década de 1860, cuando Fierros está preparando su salto al cuadro de historia en una Exposición Nacional, después de concurrir con temas costumbristas durante tres ediciones consecutivas. En la de 1866 se presenta con el que será su gran cuadro de historia: *Episodio del reinado de don Enrique III de Castilla, llamado el Doliente, cuando al día siguiente de haber tenido que empeñar su gabán para comer, corrige el orgullo y desmanes de los señores y ricoshombres de Castilla* (DF0367). El pintor toma el suceso en que el rey Enrique III de Castilla (1379-1406) planta cara a los nobles que ejercían la regencia durante su minoría de edad y los reprende por los desmanes que habían provocado la ruina del reino. Como señala el catálogo de la Exposición, el autor ilustra el asunto tomando como referencia la *Historia General de España* del Padre Mariana⁵³⁴, una de las fuentes documentales más habituales entre los pintores de historia: publicada originalmente en 1592 –primero en su versión en latín, que pronto se traduciría al castellano–, la obra de Mariana presentaba en varios volúmenes una historia nacional, desde la Antigüedad hasta los Reyes Católicos, que fue objeto de numerosas reediciones –algunas con sustanciosas modificaciones– durante épocas posteriores. El tema que trata Fierros, de hecho, no se incluye hasta la edición de 1848 del conde de Toreno, edición que introduce notables cambios sobre el texto original y que hemos de entender como reinterpretación alentada por el historicismo romántico⁵³⁵. No en vano el asunto se había popularizado con el Romanticismo, gracias sobre todo a la publicación en 1834 de la novela de Larra *El doncel de don Enrique el doliente* que echa mano de la corte del monarca como trasfondo para ambientar su trama caballeresca. Es, por lo tanto, un ejemplo más de cómo la historia y la literatura se retroalimentan en la construcción de mitos nacionales durante el siglo XIX⁵³⁶.

⁵³² Reyero, 1992, p. 59.

⁵³³ *Exposición-venta...*, 1894, p. 9, n° 155; Basa, 1909, p. 45.

⁵³⁴ “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 desmanes de los señores y ricoshombres de Castilla; tomando el texto de la *Historia de España* de Mariana que dice así: Vosotros, todos, vosotros sois los reyes en grave daño del reino, mengua y afrenta nuestra; pero yo haré que el reinado no dure mucho ni pase adelante la burla que nos haceis. Junto con esto en alta voz llama á los ministros de justicia con los instrumentos que en tal caso se requieren, y seiscientos soldados que de secreto tenía apercibidos. Quedaron atónitos los presentes, el de Toledo como persona de gran corazon puesto de hinojos en tierra y con lágrimas pidió perdon al Rey de lo en que errado le habia, lo mismo por su ejemplo hicieron los demás: ofrecen la enmienda, sus personas y haciendas como su voluntad fuese y su merced.” *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, 1867*, p. 29.

⁵³⁵ Mariana, 1848, p. 345-347.

⁵³⁶ Larra puntualiza sobre la verosimilitud histórica al comienzo de la novela: “Con respecto a la veracidad de nuestro relato debemos confesar que no hay crónica ni leyenda antigua de donde le hayamos trabajosamente desenterrado; así que, el lector perdiera su tiempo si tratase de irle a buscar comprobantes en ningún libro antiguo ni moderno: respondemos, sin embargo, de que si no hubiese sucedido, pudo suceder cuanto vamos a contar, y esta

Pese a la difusión popular del asunto, se trata de un argumento que no había sido abordado desde la pintura de historia; de hecho, no se han encontrado otros ejemplos semejantes donde se trate⁵³⁷. Fierros responde así al principio de originalidad temática que tan bien le había funcionado con sus cuadros costumbristas gallegos y que en este caso vuelve a cosechas alabanzas de la crítica:

“Abandona el señor Fierros su género de costumbres gallegas [...], elevándose a mayor categoría [...]. Considerando la distancia que separa la representación de tipos y costumbres del campo, de la de un hecho histórico o tradicional importante, el señor Fierros ha conseguido un verdadero triunfo pintando un cuadro de Historia.”⁵³⁸

“El Sr. Fierros, reputadísimo artista del año 60, en cuya Exposición se dio a conocer con éxito brillante como pintor de costumbres, viene al palenque de la historia con no poca sorpresa de todos.”⁵³⁹

“El Sr. Fierros, que había sentado ya su reputación como pintor de género, se presenta hoy en el palenque con mayores aspiraciones [...]. Al ser su primera obra de tanta importancia es motivo sin duda para que encuentren gracia a nuestros ojos los defectos de que adolece.”⁵⁴⁰

Por su parte, Francisco de Mendoza en su *Manual del pintor de historia*, incide en la importancia de la correcta selección del argumento:

“Debe meditarase mucho sobre la elección del asunto, para que tenga interés, y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia, que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea: porque por bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra.”⁵⁴¹

El tema de Enrique el Doliente satisface las principales exigencias que se pedían a un cuadro de historia. En primer lugar, la ambientación en época bajomedieval nos sitúa en un tiempo que la mentalidad del XIX consideraba determinante en la definición de la nación española, estimulada por un fuerte sentimiento patriótico entonces en auge. Por otra parte, el argumento lleva implícita una idea arquetípica del género: la lucha contra la tiranía y la corrupción de quienes ejercen la autoridad, unido al concepto de la magnanimidad del gobernante a la hora de perdonar las faltas de sus súbditos. En este tema básico se advierte la intención básica del cuadro de historia, que no es otra sino plantear una lectura en clave moralizante del tema tratado para su aplicación a la sociedad del momento. Así, el crítico José Galofre recomendaba a los pintores escoger

reflexión debe bastar tanto más para el simple novelista, cuanto que historias verdaderas de varones doctos andan por esos mundos impresas y acreditadas, de cuyo contenido no nos atreveríamos a sacar tantas líneas de verdad, o por lo menos de verosimilitud, como las que encontrará quien nos lea en nuestras páginas, tan fidedignas como útiles y agradables.” Larra, 1984, p. 57. Cfr., en esa misma edición, el estudio de José Luis Varela.

⁵³⁷ En su exhaustiva recopilación del repertorio de la pintura de historia del siglo XIX en España, Carlos Reyero sólo menciona el cuadro de Fierros para ilustrar el tema de Enrique el Doliente. Vid. Reyero, 1987, p. 192-193.

⁵³⁸ Gregorio Cruzada Villaamil, 1867 a, p. 29

⁵³⁹ García, 1867, p. 64.

⁵⁴⁰ Benedicto, 1867, p. 1.

⁵⁴¹ Mendoza, 1870, p. 32.

“asuntos que fomentan las virtudes cívicas, e inmortalizando los hechos heroicos provoquen en los que los vean generosa sed de imitarlos”⁵⁴², reiterando la función edificante del género; una idea en la que también insiste Tubino: “el fin capital del arte debe ser la enseñanza y reforma sociales [...] un asunto trivial no merece los honores de una paleta [...] ha de ser un asunto moral [...] al alcance de la generalidad”⁵⁴³.

Con esta búsqueda en la Historia de los signos de identidad del presente, el tema de Enrique el Doliente se muestra como exaltación de la idea de libertad -una de las más recurrentes en la pintura de asunto histórico⁵⁴⁴-, de la denuncia de la corrupción de quienes ostentan el poder y de la defensa del gobernante legítimo. Esto nos lleva a otros motivos no menos presentes: un elogio de la monarquía como salvadora del reino en momentos de tribulación, y en último lugar a una glorificación de la patria. Por último, subyace la cuestión de la legitimidad sucesoria y la pertinencia de establecer una regencia en el caso de un soberano de corta edad⁵⁴⁵, ambas susceptibles de ser interpretadas en relación con el reinado de Isabel II.

Como es habitual en la pintura de historia del Romanticismo, el artista representa el tema en el momento más álgido de la acción: Enrique III, tras exponer públicamente las faltas de los nobles castellanos, señala al verdugo para que proceda a su ejecución, mientras ellos suplican clemencia. Tubino denuncia en su crítica a las obras expuestas en la Nacional de 1866 cierta falta de verdad en el criterio de Fierros a la hora de representar las actitudes de los personajes, basándose en su utilización del relato de Mariana:

“Mariana, al describir la escena entre el soberano y los magnates, dice: «*quedaron atónitos los presentes: el de Toledo [Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo], como persona de gran corazón, puesto de hinojos en tierra y con lágrimas, pidió perdón al rey de lo en que errado le había, lo mismo hicieron los demás; ofrecen la enmienda, sus personas y haciendas como en voluntad fuese y su merced*». El Sr. Fierros, que cita a Mariana, se ha olvidado de las palabras de este, cuando al lado de los cortesanos que imploran perdón, ha pintado otro que en actitud amenazadora rompe la unidad del pensamiento, destruyendo la verdad histórica de la composición.”⁵⁴⁶

En el caso de un cuadro de historia, con el tan decimonónico concepto de *verdad* Tubino se está refiriendo, en primer lugar, a su adecuación a la verosimilitud de los hechos tal y como se recogen en las crónicas y en las fuentes documentales que el pintor habría de manejar. El método arqueológico que se espera del artista comporta además una cuidada recreación ambiental, como recomienda Mendoza:

⁵⁴² Galofre, José, *El artista en Italia y demás países europeos atendiendo al estado actual de las Bellas Artes*, Madrid, 1851, p. 85-97, cit. desde Reyero, 1989, p. 91

⁵⁴³ Tubino, F. M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, *Revista de Bellas Artes*, 1867, p. 145-147, cit. desde Reyero, 1989, p. 94.

⁵⁴⁴ Reyero, 1989, p. 129 y ss.

⁵⁴⁵ Reyero, 1989, p. 140.

⁵⁴⁶ Tubino, 1867, p. 154.



DF0367 *Episodio del reinado de don Enrique III de Castilla, llamado el Doliente, cuando al día siguiente de haber tenido que empeñar su gabán para comer, corrige el orgullo y desmanes de los señores y ricoshombres de Castilla*, c. 1866-1867



“Debe el autor inspirarse en la época y estudiar bien el lugar de la escena [...] teniendo muy presente las costumbres de las personas, y buscando con asiduidad los trajes propios de la época, y en caso de que no se puedan hallar monumentos o libros que lo digan, debe procurarse conocer las naciones de quienes recibieron sus costumbres.”⁵⁴⁷

En el ejemplo que nos ocupa, la ambientación se consigue con un espacio arquitectónico palaciego con referencias al arte gótico, y con la representación de vestimentas propias de finales del siglo XIV. Por otra parte, la verdad de la escena va ligada a su inteligibilidad, esto es, a la necesidad de una comprensión clara de la narración⁵⁴⁸:

“Es necesario que a primera vista el espectador comprenda la situación, la escena representada, la posición respectiva de los personajes, la época a que pertenecen, los distintos afectos que expresan y, por último, hasta que se adivinen sus nombres, si es posible, sin necesidad de indicación alguna”⁵⁴⁹.



DF0677 *Apuntes de figuras para Episodio del reinado de Enrique III de Castilla*, c. 1866

Para ello, además de exigir cierto grado de conocimiento a un espectador iniciado, se recurre a modelos de representación arquetípicos en la retórica de la época: en este caso, la sempiterna confrontación entre el protagonista, que asume el papel de héroe movido por un sentido moral superior, y sus antagonistas. En consecuencia, los personajes ofrecen todo un catálogo de gestos cargados de dramatismo, expresados a través del rostro y de las manos como es habitual para representar el sentimiento de manera elocuente, y así lograr que el espectador identifique el tema. Así, volviendo al comentario de Tubino, se entiende que la utilización confusa de estos recursos pueda llevar a una interpretación errónea del sentido narrativo de la escena, tal y como denuncia el crítico sobre uno de los dos personajes de la izquierda: bien el que extiende sus brazos hacia el rey,

bien el que se retrae con expresión contenida y rostro enojado. De esa confusión en el planteamiento derivaría, a juicio del crítico, la imposibilidad de que el cuadro lograra su objetivo que, como hemos visto, no es otro que el de conmover al espectador y plantearle una lección edificante. En este sentido se dirige la opinión de García, que al concluir su análisis del cuadro ofrece una de las críticas más duras al trabajo de Fierros en cuanto a la adecuación del artista a sus objetivos a la hora de representar el tema:

“Reasumiendo: el Sr. Fierros en esta nueva obra, aunque vuelve por su nombre y fuera imprudencia pedirle la perfección, no ha dado una completa prueba de que posee las condiciones de pintor de historia. No responde de una manera clara a la pregunta que dejamos hecha [¿se ha creído dispuesto a expresar uno de los hechos culminantes del reinado de Don Enrique III? ¿Lo ha conseguido?]; y fuera atrevimiento augurar sobre su

⁵⁴⁷ Mendoza, 1870, p. 32.

⁵⁴⁸ Vid. Reyero, 1989, p. 64 y ss.

⁵⁴⁹ Juan de Dios Mora, “Exposición de Bellas Artes, II”, *La discusión*, 31-10-1860, cit. desde Reyero, 1989, p. 64.

porvenir con probabilidades de acierto, temerosos de equivocarnos, en vista de su marcha descendente en la pintura de género. Aguardemos para ello nuevos trabajos.”⁵⁵⁰

Por su parte, Tubino continúa exponiendo que “la expresión que se dibuja en los rostros de los demás personajes es adecuada, y la figura del rey bastante digna”⁵⁵¹, opinión que contrasta con la que ofrece Cruzada Villaamil al advertir “desigualdad en la expresión y ejecución de las figuras”⁵⁵². J. Benedicto, en *La España*, insiste en esta idea: “También es lástima que [...] todas las figuras no se hallen en tan oportuna actitud como la del monarca, que si de algo peca es de exagerada altivez y energía”⁵⁵³; y Domenech aún va más allá: “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”⁵⁵⁴. En este sentido, de nuevo entra en juego el concepto de verdad: las crónicas narran que Enrique III asumió el poder efectivo a la edad de 13 años; en cambio,

Fierros lo representa como un hombre adulto, un recurso habitual en la caracterización de la figura del héroe en la pintura de historia⁵⁵⁵, que no sería tan reseñable si no fuese porque las mismas fuentes documentales describen al monarca como un muchacho de complexión débil y enfermiza: “demás de muy poca edad, tener el cuerpo muy flaco, por donde vulgarmente le llamaron el rey don Enrique el Doliente”⁵⁵⁶, una imagen que difiere del aspecto fuerte y robusto que le otorga el artista. El objetivo de Fierros –que dedica especial atención al estudio de esta figura,



DF0681 *Apunte para Episodio del reinado de Enrique III de Castilla*, c. 1866

tal y como atestiguan los dos bocetos en los que ensaya la expresión de su rostro (DF0406 y DF0407)- ha de valorarse como licencia retórica justificada por el tema, para ensalzar el papel del monarca: de otra manera, una representación del rey como un niño frágil, aparte de ir contra los principios básicos de decoro en el tratamiento de la imagen regia, supondría una

⁵⁵⁰ García, 1867, p. 66.

⁵⁵¹ Tubino, 1867, p. 154.

⁵⁵² Cruzada Villaamil, 1867 b, p. 23.

⁵⁵³ Benedicto, 1867, p. 1.

⁵⁵⁴ Domenech, 1867, p. 3. Por su parte, J. García comenta “La figura del Rey tiene poca flexibilidad, sin que su expresión revele las enérgicas palabras que brotaron entonces de sus labios, ni el pensamiento que dominaba su alma: es una figura, en suma, demasiado compuesta; su posición, excesivamente académica, pugna hasta tal punto con los movimientos espontáneos que el enojo produce y la situación exige, que a primera vista percíbese mejor la estatua que debiera figurar en una hornacina que al héroe de una acción dramática.” García, 1867, p. 65-66.

⁵⁵⁵ Reyero, 1989, p. 69.

⁵⁵⁶ Mariana, 1848, p. 305.



Antonio Gisbert: *María de Molina presenta a su hijo Fernando IV en las Cortes de Valladolid de 1295*, 1863. Óleo sobre lienzo, 377 x 311 cm. Madrid, Palacio de las Cortes



Dióscoro Puebla: *El Compromiso de Caspe*, 1867. Óleo sobre lienzo, 337 x 478 cm. Madrid, Palacio de las Cortes

contradicción narrativa⁵⁵⁷. Así, Fierros coincide con las recomendaciones de los tratados de pintura de historia de la época, que en cuanto al tratamiento de la figura aconsejan “sea bella y majestuosa, por ser el tipo más perfecto de la especie”⁵⁵⁸.

La elección del esquema compositivo denuncia las fuertes deudas del cuadro de historia con el lenguaje académico, y la frecuente reiteración de clichés entre pintores contemporáneos. El mismo planteamiento, con la figura principal en un nivel elevado ante el resto de personajes, se repite en cuadros de otros pintores del tercer cuarto de siglo, como *María de Molina presenta a su hijo Fernando IV en las Cortes de Valladolid de 1295* de Antonio Gisbert (1863)⁵⁵⁹ o *El Compromiso de Caspe* de Dióscoro Puebla (1867)⁵⁶⁰, confirmando la vigencia de recursos y recetas aprendidos en la Academia. El propio Fierros emplea un planteamiento muy semejante en *La mujer adúltera*, donde echa mano del mismo recurso de situar al personaje principal en una posición elevada, eso sí, combinado en ese caso con una composición en friso mucho más acusada. Este esquema compositivo está presente, salvo ligeras modificaciones, desde los primeros bocetos y apuntes preparatorios (DF0680-DF0682) que confirman la madurez de la idea desde una etapa inicial, como es común en Fierros.

Tras alabar la elección temática, la crítica enjuicia de manera negativa ciertas cuestiones técnicas, especialmente en lo que atañe al uso del dibujo y del color: “De sentir es, sin embargo, que al cambiar de género no haya cambiado de estilo el autor [...]; esto es, que siga tan amanerado como hasta aquí.”⁵⁶¹

⁵⁵⁷ Es muy probable que Fierros conociese el retrato de Enrique III que en 1848 realiza el pintor Calixto Ortega Matamoros (Museo Nacional del Prado, P06911) para la Serie Cronológica de los Reyes de España, en la que el propio Fierros participó con su *Alfonso V el Noble, rey de León* (DF0018).

⁵⁵⁸ Mendoza, 1870, p. 27.

⁵⁵⁹ Antonio Gisbert: *María de Molina presenta a su hijo Fernando IV en las Cortes de Valladolid de 1295*, 1863. Óleo sobre lienzo, 377 x 311 cm. Madrid, Palacio de las Cortes.

⁵⁶⁰ Dióscoro Puebla: *El Compromiso de Caspe*, 1867. Óleo sobre lienzo, 337 x 478 cm. Madrid, Palacio de las Cortes.

⁵⁶¹ Benedicto, 1867, p. 1.

Lo que Benedicto plantea aquí es una crítica en clave modal -entendiendo el modo como estilo aplicado en función de un contenido o género concreto⁵⁶²-, algo que ya se le reprochaba en ediciones anteriores. Si en *La salida de misa* (DF0326) se censuraba el uso de un modo abocetado para un cuadro de gran formato, aquí se rechaza esa técnica aplicada a un cuadro de historia, y se hace recurriendo a la misma argumentación bajo el concepto de amaneramiento, es decir, a lo que la crítica considera un estilo deturpado carente de originalidad: “creemos todavía ver en el asunto del Sr. Fierros lo mismo que observamos en los que expuso hace dos años: *manera* en el color y descuido en el dibujo, aunque en menor escala que en otras exposiciones”⁵⁶³. La cuestión del dibujo, en la que la crítica se mantiene unánime -“El dibujo, especialmente si se trata de las carnes, ofrece algunos descuidos que no es difícil corregir”⁵⁶⁴-, pone en evidencia un problema de estilo que Fierros manifiesta desde años atrás y que ya se le achacaba en obras como *La romería* (DF0296), *La muñeira* (DF0992) o *La salida de misa*: el de un pintor que ha asimilado en su formación un método clasicista que tiene al dibujo como base definidora de la forma, pero que quiere actuar con una intención naturalista en la potenciación de los recursos pictóricos del color y de la luz. Es más, respecto a obras anteriores, aquí Fierros incrementa aún más el protagonismo de la mancha cromática, como se ve por ejemplo en el modelado de los rostros⁵⁶⁵. El referente es, una vez más, Velázquez, como principal modelo para una pintura naturalista, aun cuando la crítica vea en la forma que tiene Fierros de asimilar su estilo un amaneramiento de aquel: “En una palabra, el cuadro del Sr. Fierros se halla, a nuestro entender, concebido; pero no ejecutado”⁵⁶⁶. Con todo, en esta búsqueda de referentes dentro del museo se halla la razón que lleva al crítico Domenech a alabar el genuino carácter español de su estilo:

“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 a propios y a extraños.”⁵⁶⁷

⁵⁶² Sobre el concepto de modo véase Bialostocki, 1973, p. 15 y ss.

⁵⁶³ Domenech, 1867, p. 3.

⁵⁶⁴ Tubino, 1867, p. 154.

⁵⁶⁵ Ese modo de pintar potenciando los recursos cromáticos, que se toma de Velázquez y que en el tercer cuarto del siglo triunfará gracias al éxito del estilo de Rosales, aún despierta reticencias de críticos y teóricos. Mendoza, refiriéndose al colorido como una de las cuestiones fundamentales a tener en cuenta por el pintor de historia, indica que “Debe ser verdadero, vivo sin ser crudo, y dulce sin ser frío; se debe evitar la monotonía repugnante, que jamás presenta la naturaleza, y variarla todo lo posible, pero sin separarse de la verdad.” (Mendoza, 1870, p. 37). “La belleza del buen colorido consiste en la justa imitación de los colores de la naturaleza o de los tonos de color que tiene cada cosa; que este tono graduado sea el mismo en las luces, en las medias tintas y en los oscuros: de manera que cada color o tinta vaya graduándose y conservando su origen según la falta de luz y la interposición del aire y distancia entre los objetos y nuestra vista, el cual dulcifica la brillantez en los más distantes, conservándola algo más en los cercanos, de suerte que resulte hermoso, lucido y vigoroso, al paso que suave.” (p. 39). Su defensa de la observación de la naturaleza para el empleo del color, en combinación con el estudio de modelos clásicos para la composición de la figura humana, es fiel reflejo de la tendencia académica predominante en su época. Y concluye censurando la imitación de otros artistas en cuestiones cromáticas, a riesgo de caer en la copia carente de estilo: “El pintor que quiera tener originalidad en sus obras y brillar según su talento y genio, no debe proponerse nunca imitar servilmente a este o el otro autor, porque irá siempre muy detrás del que imita, y concluirá por ser un pintor amanerado.” (p. 41)

⁵⁶⁶ Benedicto, 1867, p. 1.

⁵⁶⁷ Domenech, 1867, p. 3.

En este sentido, téngase en cuenta que Fierros, por formación y por cronología, se enmarca en la primera generación de pintores de historia, que desarrolla su actividad durante el tercer cuarto del siglo XIX⁵⁶⁸. Con ellos comparte no sólo un semejante enfoque temático del género sino también un lenguaje pictórico de base ecléctica que aglutina diversas referencias, desde la admiración por la tradición del barroco español hasta la influencia del academicismo francés a través de pintores como Ingres, Vernet o Delaroche, de los que serían fieles seguidores otros contemporáneos de Fierros como Gisbert, Cano o Puebla⁵⁶⁹. Fue Delaroche quien, en efecto, ejerció un influjo más notable, en tanto que principal exponente de lo que en Francia se dio en llamar estilo *juste-milieu* que triunfaría en esos años, manifestándose en España con artistas como Sans, activos sobre todo en la década de 1860⁵⁷⁰. Término acuñado por L. Rosenthal en su obra *Du Romanticisme au Realisme*, lo define S. Aznar como lenguaje alejado de la vanguardia, caracterizado por el sentido diáfano de unas obras en las que se aprecia con claridad el asunto representado, pero en las que el artista suele buscar el éxito por medio de un motivo melodramático trabajado con un colorido vibrante “para impresionar al público, pero siempre con la dosis justa”⁵⁷¹.

El relativo éxito de este cuadro entre el jurado de la exposición, que le concedió un premio de tercera clase y recomendó su adquisición por parte del Estado, pudo alentar a Fierros a presentarse al concurso de bocetos que en 1868 convoca el duque de Fernán Núñez sobre el tema de la batalla de Tetuán, y al que Fierros concurre junto con otros artistas:

“Parece que disputarán el premio de 6000 escudos ofrecido por el duque de Fernan-Núñez al mejor lienzo que represente la toma de Tetuán, los conocidos artistas Sres. Sans, Rosales, Fortuny, Palmaroli, Llanos, Fierros y algunos otros de nuestros mejores pintores.”⁵⁷²

El éxito de la convocatoria, aparte del premio en metálico, se explica por la imagen épica que se había forjado en torno a esta guerra, y que se mantenía incluso años después de haber finalizado⁵⁷³. Asimismo, no debemos obviar el atractivo que para los pintores del momento suscitaba el mundo árabe como consecuencia del auge del orientalismo; una moda que, sin embargo, no hubo de cautivar demasiado a Fierros, a juzgar por la escasa atención que le dedica en su obra. El boceto que presenta ha de ser el mismo que figura en el catálogo de la exposición-venta,

⁵⁶⁸ Seguimos aquí la clasificación propuesta por Reyero, 1989, p. 90 y ss.

⁵⁶⁹ Reyero, 1989, p. 95.

⁵⁷⁰ Reyero, 1989, p. 96.

⁵⁷¹ Antigüedad – Aznar, 1998, p. 101.

⁵⁷² *La Esperanza*, 1868, s.p.

⁵⁷³ El éxito de opinión pública que suscitó la Guerra de África se refleja en varias iniciativas oficiales o privadas planteadas en el terreno artístico para engrandecer la victoria española. En 1862 la Diputación de Barcelona encarga a Mariano Fortuny una serie de seis lienzos que ensalce la actuación de los voluntarios catalanes desplegados en Marruecos bajo el mando del general Prim; uno de ellos, reproduce la batalla de Tetuán. Una intención similar fue la que movió a un grupo de catalanes residentes en Madrid a encargar a Francisco Sans Cabot un cuadro sobre el mismo tema que donarían a la Diputación de Barcelona en 1865. Cfr. Reyero, 1992, p. 65.



DF0371 *La batalla de Tetuán*, c. 1868

hoy en paradero desconocido. A pesar de que fue Vicente Palmaroli quien resultó ganador del concurso, Fierros no se limita al boceto y ejecuta la obra de gran formato, aunque su destino nos es desconocido. En última instancia, el cuadro queda como su única incursión en un tema de historia reciente, y sobre todo como un testimonio más de su voluntad por mostrarse como un pintor capacitado para asumir las exigencias que planteaba la pintura de historia.

Con todo, su propuesta es quizá la de enfoque más clasicista de todas las presentadas. Lejos del realismo que presentan los bocetos de Rosales o Palmaroli en su pincelada quebrada y en la elección de una perspectiva panorámica que les otorga un carácter de inmediatez documental, e incluso del audaz barroquismo en la distribución de masas y sentido escenográfico del cuadro de Sans, la obra de Fierros sigue revelando la fuerte deuda del artista con su formación académica, al verse abocado de nuevo a un formato compositivo que, sin emplear un esquema en friso tan marcado como en otros casos, sitúa los personajes en un primer término que apenas establece relación con el fondo por más que intente introducir juegos de diagonales que potencien el dinamismo o busquen interrelacionar grupos que siguen funcionando de forma aislada. En este empleo de un punto de vista frontal para un tema ecuestre y grupal que se desarrolla en primer término resulta próximo el cuadro de Louis-Etienne-Charles Porion *Isabel II y su Estado Mayor, a caballo*⁵⁷⁴, presentado a la Nacional de 1868. La persistencia del dibujo como base a la hora de definir los volúmenes, y el empleo de un tipo de pincelada jugosa tan del gusto del autor, lo mantienen en el estilo propio de los pintores de historia del tercer cuarto de siglo, herederos del purismo de Madrazo.

La intención propagandística del concurso se refleja en el enfoque que da Fierros a la composición, planteada con el objetivo principal de destacar a O'Donnell –a la sazón, general al mando de las

⁵⁷⁴ Louis-Etienne-Charles Porion: *Isabel II y su Estado Mayor, a caballo*, c. 1862. Óleo sobre lienzo, 225 x 393 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04720).



Louis-Etienne-Charles Porion: *Isabel II y su Estado Mayor, a caballo*, c. 1862. Óleo sobre lienzo, 225 x 393 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04720).

tropas además de presidente del Gobierno de España- como líder y artífice de la victoria. La actitud serena pero decidida, acompañada de un elocuente gesto de arenga, responde a la retórica habitual de la pintura de historia: no busca recrear la crudeza de la lucha ni una victoria épica, sino exhibir una imagen de O'Donnell en su doble condición de estrategia político y líder militar. Pensemos además que O'Donnell había fallecido a finales de 1867, pocos meses antes de que el duque de Fernán Núñez convocase el concurso, por lo que el planteamiento de Fierros puede ir encaminado en ese sentido, si es que no venía dado ya por las bases del certamen, como no sería de extrañar.

En 1862 Joaquín Magallón y Campuzano, marqués de Castelfuerte e hijo de los marqueses de San Adrián, dirige a Fierros la propuesta de realizar la decoración pictórica del salón noble de la Diputación de Navarra. El cometido participa de la tendencia de la época de encargos oficiales para edificios institucionales y gubernamentales con temas alusivos al pasado de la nación o de la propia institución, siguiendo las pautas de la pintura de historia. Las diputaciones provinciales destacan en esos años como principales artífices de estos encargos, para decoración de sus espacios representativos, con programas que refuerzan el sentimiento nacional desde la representación pictórica⁵⁷⁵. El caso de Pamplona es uno de los más destacados, que habría de consistir en un ambicioso ciclo pictórico que incluiría los retratos de 32 reyes de Navarra y diez escenas con episodios históricos del Reino de Navarra:

“Los dos cuadros principales que se necesitan son los diseñados en la figura nº 1 del detalle, y deben representar, el uno, la batalla de Las Navas ganada por el rey D. Sancho el Fuerte en 1212, en el momento en que el rey seguido de un grupo de Navarros asalta la tienda del caudillo moro fortificada con un palenque de cadenas de hierro; y el otro la proclamación de D. García Jimenez 1er rey de Navarra, pasaje que se supone es del año 716.”⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ Reyero, 1989, p. 27.

⁵⁷⁶ Carta de Joaquín Magallón Campuzano, marqués de Castelfuerte, a Dionisio Fierros, 9-6-1862. Ribadeo (Lugo),

El proyecto, en cuyo diseño temático parece tomar parte el propio marqués, incluiría otras ocho escenas históricas: la batalla de Roncesvalles, la batalla de Ollati, Sancho IV dividiendo el reino entre sus cuatro hijos, la conquista de Tudela, la liberación del rey Carlos II, un episodio de Martín Enríquez de Lacarra, la concesión del Privilegio de la Unión a la ciudad de Pamplona por parte de Carlos III el Noble, y la proclamación del Príncipe de Viana. Todos los temas inciden en la idea habitual de exaltar la gloria de épocas pasadas a través de una serie de escenas heroicas, donde la intención edificante es evidente. No obstante, Fierros no llegaría a asumir el encargo, que finalmente se adjudicaría en 1865 a otros cuatro artistas: Francisco Aznar, C. Corona, Joaquín Espalter y Alejandro Ferrant⁵⁷⁷.

Algunos años posterior a estos proyectos ha de ser una de las últimas incursiones de Fierros -si no la última- en la pintura de historia. El cuadro, inédito hasta la fecha (DF0372), muestra una escena ambientada a finales del siglo XVI o comienzos del XVII, a juzgar por la vestimenta de los personajes. Vendría así a sumarse a otras obras como *La muerte de santa Teresa* (DF0378), que estudiamos como pintura religiosa, y otros apuntes de escenas de los reinados de Carlos V y Felipe II que ponen de manifiesto el interés de Fierros hacia esa época. De hecho, el historicismo decimonónico puso especial atención sobre el siglo XVI no sólo por la fascinación que despertaba el período de mayor esplendor del Imperio español, sino también por el carácter didáctico y edificante que la mentalidad burguesa del XIX asociaba a muchos acontecimientos o personajes de ese siglo⁵⁷⁸.

Tanto la ambientación temporal como el esquema de cuadro de presentación, habitual de la pintura de historia, nos induce a pensar que el tema tratado es el de los hijos de Antonio Pérez ante Rodrigo Vázquez. Asunto recurrente en el género⁵⁷⁹, dio lugar a tal cantidad de obras que, en palabras de Reyero, “sus representaciones casi constituyen, en sí mismas, una narración figurada con trama, nudo y desenlace”⁵⁸⁰. Ocurrido durante el reinado de Felipe II, su interés respondía en la mayoría de los casos a la emotividad del tema, aunque en ocasiones también fue presentado como una defensa de los principios liberales frente al absolutismo⁵⁸¹. El momento que ilustra el cuadro de Fierros sería aquel donde, encarcelado Antonio Pérez, secretario del rey, por el asesinato de Juan de Escobedo, su esposa y sus hijos acuden a Rodrigo Vázquez, presidente del Consejo de Castilla, para interceder por él. La supuesta figura de Vázquez coin-

archivo familiar Gamallo Fierros.

⁵⁷⁷ Reyero, 1989, p. 28.

⁵⁷⁸ “El siglo XVI es indudablemente el siglo más grande de todos los siglos [...]. Todo es sublime, indescriptible, grandioso”. En esta sentencia de A. de Paz se condensa el pensamiento general de una época que explica el gran interés de los pintores de historia por el siglo XVI. A. de Paz, “Consideraciones sobre la revolución de las comunidades de Castilla”, *El Museo Universal*, 1864, p. 50. Cit. desde Reyero, 1987, p. 342.

⁵⁷⁹ Reyero, 1987, p. 366-370.

⁵⁸⁰ Reyero, 1992, p. 57

⁵⁸¹ Reyero, 1992, p. 57-58



DF0372 *Episodio histórico. ¿Los hijos de Antonio Pérez ante Rodrigo Vázquez?*, c. 1871-1878

cidiría en sus rasgos afilados y su aspecto avejentado con el retrato que de él pintó El Greco⁵⁸² y que Fierros pudo conocer a través de la copia anónima que se conserva en el Museo del Prado, como años más tarde habría de hacer el pintor José Bermudo Mateos para recrear el mismo asunto⁵⁸³.

Sin embargo, la rica ambientación cortesana –que parece situarnos más en un salón que en un despacho– y sobre todo las actitudes de los personajes –en especial el tierno ademán de las figuras centrales– plantean serias dudas sobre su identificación. En cualquier caso, la obra es deudora de los planteamientos habi-

tuales del cuadro de historia en la generación del tercer cuarto de siglo, como se ha visto, aunque incluyendo también referencias a la obra de Rosales, que en ese momento gozaba de una gran celebridad, sobre todo tras el rotundo éxito de *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*⁵⁸⁴. Tanto en cuestiones compositivas, como en el uso de una paleta de gran viveza y una pincelada jugosa y rápida –que en buena medida responde a la condición de obra preparatoria–, se aprecian similitudes con otro de los mejores cuadros de Rosales: *Presentación de don Juan de Austria ante Carlos V, en Yuste*⁵⁸⁵, que suscitó un gran interés tras su exhibición en la Nacional de 1871 y que Fierros pudo conocer.

Con todo, el influjo de Rosales se aprecia de un modo mucho más directo en otro cuadro que Fierros pinta hacia 1878: *La muerte de santa Teresa*. Aunque por su temática lo estudiamos en el contexto de la pintura religiosa, su planteamiento compositivo muestra modos de hacer propios del cuadro de historia que merece reseñar aquí. Su adecuación al cliché argumental de los últimos momentos de un personaje histórico, tan común en la pintura de historia; la evidente sugestión de *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* en la elección de criterios compositivos; y el empleo audaz de los recursos pictóricos, con referencias a la tradición de la escuela española y un inteligente uso de la luz con intención compositiva, hacen de este cua-

⁵⁸² Anónimo (Copia de El Greco): *Retrato de don Rodrigo Vázquez de Arce*, c. 1590. Óleo sobre lienzo, 62,5 x 42 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00808).

⁵⁸³ José Bermudo Mateos: *Los hijos de Antonio Pérez ante Rodrigo Vázquez*, 1892. Óleo sobre lienzo, 301 x 425 cm. Museo Nacional del Prado (P6640), en depósito en el Museo de Belas Artes de A Coruña.

⁵⁸⁴ Eduardo Rosales: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, 1865. Óleo sobre lienzo, 287 x 398 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04625)

⁵⁸⁵ Eduardo Rosales: *Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V, en Yuste*, 1869. Óleo sobre lienzo, 76,5 x 123,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04610).

dro uno de los más notables de la producción de su autor. Sus obvias referencias a Rosales y a ciertos recursos propios del tercer cuarto de siglo muestran a Fierros como un pintor activo dentro de esa primera generación de pintores de historia⁵⁸⁶, conocedor de las novedades de su época y capaz de evolucionar hacia un concepto de pintura más moderno en comparación con sus trabajos más tempranos.

No obstante, su dedicación al cuadro de historia no tendrá continuidad. Establecido en Oviedo de manera definitiva y alejado de las competiciones en certámenes oficiales, su producción mantiene una dedicación constante al retrato como oficio y un interés artístico personal que desarrolla en el cuadro de costumbres y en el paisaje.



⁵⁸⁶ Seguimos con esta terminología la clasificación empleada en Reyero, 1989.

PINTURA RELIGIOSA

El siglo XIX es un momento de declive de la pintura de asunto religioso en España. La pérdida por parte de la Iglesia de su estatus de principal mecenas de las artes como consecuencia de los sucesivos procesos de desamortización, motivó que ese papel fuese asumido por el Estado, más interesado en financiar obras de temática histórica. Al mismo tiempo, la asunción de la burguesía como clase social dominante con nuevos gustos artísticos supone el triunfo de géneros hasta entonces secundarios como el retrato, el cuadro de costumbres y el paisaje. Esta situación es ya advertida en la época desde la teoría y la crítica de arte, habitualmente de talante conservador:

“Preciso es convenir en que la Pintura religiosa, aunque sostenida todavía por grandes y notables recuerdos, y la primera de nuestras glorias artísticas, no es en el día la que encuentra entre nosotros mayor número de prosélitos, y la que alcanza más señalados progresos. Ya lo hemos dicho: ni las circunstancias especiales de la sociedad moderna, ni el espíritu del siglo y la tendencia general de las ideas, primero dirigidas a la creación de los intereses materiales, que al desarrollo y perfección de la moralidad del individuo, permiten devolverle la grandiosidad y brillantez de sus mejores tiempos”⁵⁸⁷.

No obstante, la pintura religiosa mantiene su condición privilegiada en la jerarquía de los géneros, gracias a un sistema artístico donde sigue primando el criterio continuista de la Academia⁵⁸⁸. Aun así, su presencia en exposiciones nacionales es cada vez más reducida, tal y como denuncia Tubino acerca de la edición de 1866:

“No pasan de veintisiete los cuadros que pueden, en rigor, adjudicarse a la pintura religiosa. De ellos, siete representan sucesos descritos en el Antiguo Testamento; cuatro, temas inspirados por el Nuevo, y los diez y seis restantes se limitan a reproducir tipos consagrados por la tradición piadosa, o son lienzos dirigidos a ilustrar la vida legendaria de los santos del Martirologio romano. El corto número de pinturas expuestas es por sí solo un dato que, comparado con la cifra total de los cuadros que registra el certamen, acusa el interés secundario que se atribuye a los asuntos religiosos, cuando se les pospone a otros de muy distinta índole. Pero si de esta primera investigación pasamos a examinar el valor de los dichos veintisiete lienzos, entonces concluiremos por convencernos de que si la decadencia de la pintura religiosa en España no es completa, presenta por lo menos los caracteres de una inminente e inevitable ruina”⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ Caveda, 1868, p. 145-146.

⁵⁸⁸ Durante la primera mitad del siglo las exposiciones públicas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando ponen de manifiesto la condición privilegiada que sigue manteniendo la pintura religiosa como una de las más tratadas por los artistas que concurren al certamen. Navarrete, 1999, p. 323-324.

⁵⁸⁹ Tubino, 1871, p. 199-200.

En la catastrofista valoración de Tubino se aprecia, además de la tendencia dominante en esos años, una dualidad de enfoques de la pintura religiosa: por un lado, temas de historia sagrada en composiciones de gran formato; por otro, cuadros devocionales destinados a una religiosidad privada. Esta segunda vertiente supondrá una vía de supervivencia del género durante buena parte del siglo, con numerosos pintores que, en mayor o menor grado, satisfacen esa demanda. Y es en gran medida, como veremos, el caso de Fierros.

Con todo, Fierros nunca tuvo especial interés ni una gran dedicación hacia la pintura religiosa. De hecho, casi toda su producción en el género se adscribe a su etapa de madurez (1879-1894); antes de esos años apenas encontramos en su catálogo asuntos sacros. Los más tempranos son dos bocetos de tema bíblico: *La mujer adúltera* (DF0373) y *Moisés salvado de las aguas* (DF0374), que por su marcado lenguaje clasicista han de pertenecer a sus primeros años de formación. Ambos atestiguan el tipo de enseñanza académica impartida en las décadas centrales del siglo, donde la historia sagrada comprendía parte de los denominados Estudios Mayores⁵⁹⁰. Su resolución formal es la común entre los pintores formados en este ámbito, en palabras de Reyero, con “representaciones de figuras en un espacio estable, compuestas con simplicidad, aunque con gestos retóricos, donde los colores convencionales se subordinan a la línea siguiendo los principios del claroscuro, con un contenido moral de ser interpretado fácilmente por el público ilustrado”⁵⁹¹.



DF0376 *Santa Teresa*, 1879

Fierros apenas vuelve a ocuparse de temas religiosos hasta que en 1879 recibe el encargo regio de pintar una *Santa Teresa* (DF0376) para la basílica del monasterio de El Escorial. Resulta extraño que un trabajo de esta índole, que habría de ser la única obra contemporánea en esa ubicación, se encargase a un pintor sin experiencia en la materia, algo en lo que quizá haya que ver una posible intercesión de Federico de Madrazo. No obstante, Fierros asume con gran empeño el compromiso de realizar un cuadro que hubo de ser planteado para promover la cuestión del nombramiento de la santa como doctora de la Iglesia con motivo del tercer centenario de su muerte, contando con el respaldo de la Corona y para un emplazamiento tan emblemático de la monarquía hispánica como El Escorial.

La obra –como se analiza de forma pormenorizada en su catalogación– muestra un planteamiento for-

⁵⁹⁰ Navarrete, 1999, p. 190.

⁵⁹¹ Reyero – Freixa, 2005, p. 92-93.

mal de tendencia academicista que conjuga dos lenguajes: por una parte, el realismo propio de la tradición barroca de santos penitentes; por otra, el purismo estético de la influencia nazarena que Fierros recibe a través de Madrazo. Con esto, el pintor está siguiendo las recomendaciones de los manuales de pintura de la época que aconsejaban la asimilación de estas dos escuelas como modelo a imitar en la pintura religiosa:

“Dos escuelas bien diferentes, por más que sea uno mismo su objeto, y ambas justamente acreditadas por el subido precio de sus inspiraciones, se ofrecen hoy a los cultivadores de este género. Tales son, la que siguieron nuestros célebres pintores de los siglos XVI y XVII, y la que, fundada por Overbeck, ha recibido de Cornelius mayor precio y desarrollo en nuestros días. Distingue, sobre todo, la primera, el realismo de las formas, el ideal en la expresión de la piedad cristiana, de la paz del alma, del arrobamiento místico. Constituye el precio de la segunda el neo-clasicismo alemán, que aspira a conciliar la belleza de las formas, la corrección suma del dibujo y la sencillez y la delicadeza”⁵⁹².

Con todo, el uso de un lenguaje barroco quizá no se deba tanto a una recuperación consciente de modelos del Siglo de Oro –aunque el autor estuviese imbuido de esa sensibilidad propia de su época– sino a la pervivencia de un barroquismo academicista que estaba aún presente en la enseñanza de la Academia durante la primera mitad del XIX, junto a un neoclasicismo internacional y a una mentalidad en cierto modo permeable al gusto romántico que iba llegando en esos años⁵⁹³. En cualquier caso, Fierros logra así una solución estilística donde la elección de un determinado lenguaje está justificada por su adecuación al tema. Se trata de un recurso común a otros pintores de su generación, y que mantendrá durante su posterior obra religiosa. De hecho, como consecuencia del encargo de El Escorial, el artista comienza a manifestar un mayor interés por el género, o al menos en un primer momento por motivos teresianos. A esas fechas ha de pertenecer *La muerte de santa Teresa* (DF0378), boceto que hubo de plantear con la idea de concurrir a alguna exposición nacional, aunque no llegaría a desarrollarlo en gran formato. Aun así, se trata de una de sus obras más notables, ejemplo de madurez artística que recoge una larga tradición pictórica en cuanto a la representación del tema de la *buena muerte* en el empleo de una composición que aúna referentes barrocos con la aportación moderna de Rosales. Además, su uso del color y de la luz en clave compositiva logrando superar viejos problemas la sitúan como un ejemplo de gran calidad en la producción del artista.

A partir de aquí, la dedicación de Fierros a la pintura religiosa se ciñe a cuadros de tipo devocional, realizados bien para sí mismo, bien por encargo de clientes de la pequeña burguesía gallega o asturiana. Son obras pensadas para satisfacer las nuevas fórmulas de devoción consolidadas

⁵⁹² Caveda, 1868, p. 146-147.

“Overbeck, verdadero padre de la pintura religiosa moderna, y restaurador de la escuela devota de los trescientistas, que con tanto acierto, tino, criterio y propiedad, han pintado cuadros de grandes asuntos religiosos.” Galofre, 1851, p. 82.

⁵⁹³ Reyero – Freixa, 2005, p. 92.

con el triunfo de la sociedad burguesa⁵⁹⁴, que abogan por una piedad privada que se desarrolla en el ámbito doméstico. La intimidad del hogar será el refugio esencial de una religiosidad íntima que vincula la moral cristiana a toda una serie de valores familiares considerados pilar básico en la construcción del individuo⁵⁹⁵. Es por ello que muchos artistas, como en el caso de Fierros, dan respuesta a estas demandas con obras que se adapten a los nuevos usos, tanto en formato –más reducido que en grandes composiciones pensadas para templos o espacios públicos- como en temática. En este sentido, proliferan imágenes de santos y pequeñas escenas de carácter íntimo. Entre las primeras, que pueden venir marcadas por el gusto del comitente, se repiten con mayor frecuencia las devociones que cuentan con un especial arraigo popular. Es el caso de la Virgen de los Dolores, muy venerada en la España del XIX, de la que Fierros ha dejado tres representaciones (DF0383, DF0884, DF0385), al menos una de ellas para un encargo particular. Una de ellas puede ser la que presenta a la Exposición local de 1878 en A Coruña; la crónica de la muestra nos permite conocer la opinión de la crítica sobre la obra religiosa del pintor:

“Una Dolorosa lleva la firma de este reputado pintor. Como dibujo le encontramos mucho mérito; no menos en el colorido; los rasgos del dolor maestramente grabados en aquellos ojos arrasados de lágrimas que se ven caer y macerados por ese licor ardiente que al desahogar el corazón, dejan impreso su ardiente paso por los párpados. Su mirada es hermosa por lo triste sus manos bien perfiladas y su ropaje natural. Los ojos más inteligentes han encontrado en ese rastro rasgos demasiado humanos; es verdad; pero y ¿si esa falta no existiera qué nombre debiera haber llevado a su pie? Conocemos varias obras de Fierros. No merece esta de las mejores que el público juzgó ya ventajosamente”⁵⁹⁶.



DF0387 *San Antonio con el Niño*, 1888

⁵⁹⁴ La consolidación de la moral cristiana como base de la sociedad se aprecia con claridad en el contexto español a partir de mediados del XIX, en buena parte como consecuencia del Concordato de 1851. La Iglesia ve afianzado su control de la educación, tanto en la esfera pública como en la privada, y proliferan artículos con instrucciones de usos cotidianos, urbanidad e higiene moral. Véase Rabaté, 2007, especialmente los capítulos II y VI.

⁵⁹⁵ “En la lucha por alcanzar un modo de vida cristiano, la plegaria íntima gozaba de gran aceptación [...]. Esta introspección personal, que se complementaba con la redacción de un diario o informe de las actividades cotidianas, debía ser además apoyada por la oración en familia. En las reuniones diarias de la familia religiosa para rezar, sus miembros podían ayudarse entre sí y servirse mutuamente de guía y control, discutiendo los detalles de las caídas de cada uno en el pecado y consolándose juntos en la capacidad de Cristo para comprender y perdonar”. Ariès – Duby, 1991 a, p. 57.

⁵⁹⁶ Miranda, 1878, p. 42-43.

Junto con una de estas Dolorosas, realiza para el mismo cliente una obra cuya atribución hemos de poner en duda y que representa en mayor formato la efigie de *San Ramón Nonato* (AD1052): la devoción a este santo, asociada habitualmente a parturientas o a mujeres con dificultad para concebir, explica las circunstancias del encargo. Otra figura muy estimada en la época es la de San Antonio de Padua, a fin de cuentas patrón de la mujer de Fierros; de este santo realiza dos versiones en una de sus iconografías más habituales, con el Niño en brazos (DF0387 y DF0388). Al mismo tiempo, son frecuentes los temas que redundan en la relación de la estructura familiar con la religión. Fierros, tan proclive a la representación de asuntos familiares, muestra especial tendencia a dotar a su obra sacra de este significado, común en la pintura de su tiempo. Así se aprecia en cuadros como *Virgen con el Niño* (DF0379), *Virgen con el Niño y San Juan* (DF0375) o *San José y el Niño* (DF0380). Cualquiera de ellos sigue tipos iconográficos muy extendidos en la época. En el caso de María, la moral burguesa promociona su papel de madre, presentándola como modelo de conducta para la mujer en la crianza de sus hijos y en la educación cristiana en el hogar⁵⁹⁷: “La educación de las mujeres influye extraordinariamente en la moralidad de las familias, siendo las madres en realidad los primeros maestros que tienen los niños, y las que da la primera dirección a estas tiernas plantas dóciles”⁵⁹⁸. Algo semejante ocurre en el caso de San José, que mantiene una gran devoción popular en su iconografía de padre⁵⁹⁹. En este tipo de imágenes, el referente fundamental para los pintores del momento es Murillo. Reconocido con anterioridad como uno de los genios más destacados del Siglo de Oro, experimenta un especial auge desde comienzos del XIX a consecuencia de los expolios franceses de la Guerra de Independencia⁶⁰⁰. La gran fascinación que su obra generó en la Francia del Romanticismo⁶⁰¹ –hasta el punto de ser el artista español más valorado en el momento– impulsó un renovado entusiasmo en España, donde se asumía ya por su doble condición de maestro de la escuela nacional y referente de modernidad asumida desde el extranjero, hasta el punto

⁵⁹⁷ “Encanto y base de la familia, reguladora de las costumbres, fundamento de la sociedad, ocupa entonces como madre el lugar más importante, más sublime y más sagrado. [...] El hogar es su campo de acción, el teatro de su vida”. A. Pirala, “La mujer en la sociedad”, *La Educanda*, nº I, 8-12-1962, p. 2, cit. desde Rabaté, 2007, p. 159.

“¡MADRES! educad a vuestros hijos por vosotras mismas, y por el mayor tiempo que os sea posible. Sed vosotras sus primeros y principales maestros de leer, escribir, de contar, de moral cristiana y de conocimientos usuales. Dad toda preferencia a la *educación doméstica*; mirad que la *educación pública*, prematura, borrará en vuestros hijos el sello característico del hombre y destruirá su naturaleza”. P. F. Monlau, *Higiene del matrimonio*, 15ª ed., París, Garnier Hermanos, 1865, p. 12-13, cit. desde Rabaté, 2007, p. 50.

“Al tiempo que aumentaban las posibilidades al alcance de los hombres en los sectores en expansión del comercio y las profesiones liberales, así como su identidad en función de sus actividades públicas y profesionales, las mujeres se apartaban de este mundo y hacían de la maternidad y la administración de la casa un oficio. Esta división entre el mundo masculino y el femenino conlleva una serie de connotaciones religiosas, ya que la esfera mercantil era considerada peligrosamente amoral. Los hombres que se movían en ese sector sólo podían salvarse por medio de un contacto constante con el mundo moral del hogar, en el que las mujeres desempeñaban el papel de portadoras de aquellos valores puros que podían contrarrestar las tendencias destructivas del mercado”. *Ariès – DUBY*, 1991 a, p. 74.

⁵⁹⁸ A. Gil de Zárate, *De la Instrucción pública en España*, Madrid, Imp. Del Colegio de Sordo Mudos, 1855, tomo I, p. 365, cit. desde Rabaté, 2007, p. 50.

⁵⁹⁹ Arriba, 2013, p. 26-27.

⁶⁰⁰ Reyero – Freixa, 2005, p. 79.

⁶⁰¹ Lipschutz, 1988, p. 197 y ss.

de que pocos pintores pudieron abstraerse de su influjo⁶⁰². Este peso se aprecia de un modo mucho más elocuente en la pintura religiosa, donde la obra de Murillo constituye el modelo más adecuado para dar respuesta a la religiosidad íntima y familiar que demanda la sociedad burguesa, con un estilo sencillo que ejemplifica la perfecta síntesis entre naturalismo y belleza idealizada. En el caso de Fierros, esto se ve con claridad en su *Virgen con el Niño*, *San José con el Niño* o *San Antonio con el Niño*. Asimismo, la asimilación del estilo del maestro sevillano asociado a cuadros devocionales es tal, que muchos de estos recursos se convierten en clichés repetidos una y otra vez: luz de entonación dorada, atmósfera vaporosa más o menos artificial, modelado suavizado... todo ello redundando en la idea de candidez que persigue este tipo de repertorio. Es lo que vemos repetido en el catálogo de Fierros en diversas obras: de nuevo el *San Antonio con el Niño*, o en las dos versiones de *Ángeles* que son en realidad retratos póstumos de sus hijos Dionisio y Luisa (DF0381 y DF0382). En estos últimos, el empleo de esos recursos, asociados a otros clichés de época como las guirnaldas de flores o la moldura oval del marco, además del trasfondo melancólico del tema, configuran una imagen arquetípica de la estética cursi propia del Romanticismo⁶⁰³.

La influencia de Murillo se evidencia con más claridad que en cualquier otra obra en las *Inmaculadas* (DF0390 y DF0391). En el catálogo de Fierros se localizan dos ejemplos, ambos para encargos particulares que manifiestan el impulso que cobra esta devoción desde mediados de siglo con el reconocimiento del dogma de la Inmaculada Concepción de María en 1854⁶⁰⁴. Su



DF0390 *Inmaculada Concepción*, 1889

⁶⁰² Reyero – Freixa, 2005, p. 79.

“Con dificultad se encontrará nombre más célebre en los anales de las bellas artes, que el de Bartolomé Esteban Murillo, ni gloria más generalmente reconocida y envidiada [...] señalando al par la influencia que ejerció sobre sus coetáneos con la celestial magia de su colorido, con la unción divina y el entusiasmo religioso, que trasladó desde su corazón a sus lienzos”. Amador, 1845, p. 241-242.

⁶⁰³ Véase Valis, 2010.

⁶⁰⁴ El dogma de la Inmaculada Concepción se recoge en la bula *Ineffabilis Deus*, promulgada por el Papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854.

resolución muestra el seguimiento del referente de Murillo para el tema, con el ejemplo próximo de *La Inmaculada del Escorial*. La intensidad lumínica, la atmósfera densa y el canon de belleza femenino nos sitúan en esa tendencia.

La mayor parte de la obra religiosa de Fierros, a excepción de algunos pocos ejemplos, fue concebida para su propio hogar. Así se colige del hecho de que muchas de ellas se incluyesen en la exposición-venta que su viuda organiza tras su muerte⁶⁰⁵, y que casi todas hayan pasado directamente a sus descendientes. Con este interés personal, además de satisfacer la práctica religiosa de su familia, Fierros participa de las teorías que recomendaban la idoneidad de una especial devoción del artista hacia el asunto religioso tratado, incidiendo en la finalidad didáctica de la obra. En este sentido, escribía Pedro de Madrazo:

“Las artes y los artistas contribuyeron de consuno por medio de sus imágenes, a propagar y nutrir los sentimientos de devoción en el pueblo. Pero es preciso observar principalmente que las imágenes no llegan a producir este efecto sino cuando el artista recibe de su fe absoluta en las ideas u objetos un medio de acción sobre aquellos a quienes se dirige. Y es de advertir que no hay cosa alguna que pueda suplir a la virtud de esta especie de correspondencia afectuosa entre el objeto venerado y el autor de él.”⁶⁰⁶

Por su parte, José Galofre incidían en la misma idea con estas palabras: “El Artista, para producir una obra devota, es preciso que se halle poseído del sentimiento religioso, a fin de comunicarlo a sus producciones, y por consiguiente a los que las vean”⁶⁰⁷. En este sentido se hace patente la adecuación de Fierros a los preceptos teóricos difundidos en su época para la pintura religiosa, con un estilo muy académico que sigue la tendencia habitual en este tipo de repertorio.

⁶⁰⁵ *Exposición-venta...*, 1894, p. 8-9.

⁶⁰⁶ Madrazo, 1843, p. 130. No en vano Pedro de Madrazo, en su labor teórica, fue uno de los principales impulsores del nazarenismo en España.

⁶⁰⁷ Galofre, 1851, p. 73.

PAISAJE

Cualquier estudio actual sobre la historia del paisaje pictórico admite sin recelo el desarrollo sin precedentes que el género experimenta a lo largo del siglo XIX, y el papel determinante que esto supone para la modernización de la pintura durante ese tiempo. Las nuevas corrientes del gusto que se imponen entonces, y el reconocimiento de una serie de valores estéticos en el entorno natural que lo consideran digno de ser contemplado y representado, permiten apreciar un cambio de posición hacia la pintura de “países”, que se convierte en tema predilecto de la sensibilidad de la época. No en vano, durante este siglo conocerá una evolución que, tanto en lo formal como en lo conceptual, llegará a condensar gran parte de las aspiraciones artísticas de una nueva sociedad. La consolidación del paisaje encuentra relación con el crecimiento de la clase burguesa y de un pensamiento que aprecia la contemplación estética del medio y la representación pictórica de un territorio. La actitud de observación hacia la naturaleza, asimilable a la de geógrafos, geólogos o topógrafos, hace del entorno un objeto de estudio al que muchos artistas se aproximan con mentalidad curiosa. Esto se aprecia en la creciente presencia del paisaje en exposiciones, tanto en las celebradas en la Academia de San Fernando durante la primera mitad del siglo⁶⁰⁸ como en las Nacionales desde 1856⁶⁰⁹, aunque su posición jerárquica dentro del sistema académico siguió siendo inferior a la de otros géneros como la pintura religiosa o de historia. Con todo, el refrendo de la Academia se confirma en parte con la instauración de una cátedra de paisaje en 1844, que asume Jenaro Pérez Villaamil⁶¹⁰, y que supone el reconocimiento de la necesidad de una enseñanza específica que le otorga una nueva dignidad.

Esta situación coincide con los años en que Fierros comienza su aprendizaje artístico en Madrid. Aun así, su formación no contempla estudios de paisaje⁶¹¹. Tampoco hay constancia de un contacto directo con Villaamil, a pesar de que otros autores así lo hayan sugerido⁶¹². Durante esos años, e incluso en el comienzo de su trayectoria como pintor independiente, el paisaje es prácticamente inexistente en su producción, limitándose a fondos de retrato como habitual recurso ornamental y caracterizador, o en obras costumbristas ambientadas en escenarios naturales. Tanto en un caso como en otro, el bagaje de la formación académica de Fierros le lleva a entender el paisaje como elemento secundario que no pasa de ser un telón de fondo sobre el que se superponen las figuras, sin una presencia activa en la obra: véanse, en este sentido, las

⁶⁰⁸ Cfr. Navarrete, 1999, p. 323.

⁶⁰⁹ Cfr. Gutiérrez Burón, 1987.

⁶¹⁰ Arias Anglés, 1986; Reyero – Freixa, 2005, p. 131.

⁶¹¹ Véase en el Anexo 20 el certificado de estudios de Dionisio Fierros.

⁶¹² Villa Pastur, 1973 a, p. 46; García Quirós, 2000, p. 46. Barón (1993 b, p. 44) llega incluso a afirmar que Fierros fue discípulo de Villaamil en Madrid.

composiciones derivadas de su primera estancia en Santiago (1855-1858): la crítica de la época ya advierte sobre esa cuestión cuando al enjuiciar *La romería* comenta que “el fondo se viene encima” y “no forma conjunto”⁶¹³, problema derivado de un planteamiento clasicista que entiende el cuadro como un entramado teatral⁶¹⁴.

Con todo, el interés de Fierros por la representación del entorno natural resulta evidente a tenor de la presencia que le otorga en estos cuadros, aun cuando su método suponga una contradicción para un pintor que quiere trabajar como un naturalista. De hecho, su interés por el paisaje puede explicarse en parte -al igual que ocurre con otros artistas de su tiempo- como evolución de su dedicación al cuadro de costumbres. No se trata sólo de una derivación argumental de asuntos situados en un entorno rural, sino una cuestión conceptual desde la categoría estética del pintoresquismo que, como señala Reyero, se busca en la naturaleza, tanto en la representación de un paraje determinado como en los tipos que lo habitan. Ese modo de enfocar la naturaleza es el que Fierros tiene presente al menos desde el comienzo de su segunda etapa. Así se deduce de la carta que un amigo le dirige tras su regreso a Madrid, después de su estancia de tres años en Santiago. En ella evoca sus paseos por los alrededores de la ciudad y la valoración del artista sobre el entorno:

“Mi inolvidable Amigo: Mucho me acuerdo de aquellos ratos tan gratos que pasaba en su compañía cuando al ponerse el sol, íbamos a dar nuestros paseítos; unas veces, por la hermosa calle de Sar, para recaer a Belvís [...] en donde el perspicaz ojo de usted encontraba tantas bellezas en lo que a mí me parecía realmente una porción de escombros que me daba tristeza mirar para ellos, y que mi obtuso conocimiento en pintura, solo lo refutaba [...]; y otras, cuando después de atravesar todo el pueblo recaíamos a la plazuela San Roque, y en una casita, frente casi de la de Porras (?), retirada un poco de la línea de las demás y a la que era preciso para subir a la puerta salvar un trecho en que había un camino en forma de espiral, semejante al que hay para subir a la cima de una montaña cuya cuesta va casi vertical, y al término de él se encontraba un antepecho o balconcillo que precedía a la puerta, y desde la calle permanecía usted unos momentos extasiado viendo la perspectiva que ofrecía y entusiasmado decía “no es verdad que es magnífico esto”, y yo, miña xoya, por más que me frotaba los ojos nada sublime veía, y cuanto más decía para mí, “¿será posible que este hombre encuentre tanta belleza aquí, hasta el punto de encontrar su arte, y en donde yo apenas diviso más que una sola casita pronta a obedecer la ley natural de la atracción, con alguna hiedra en la pared, un balconcillo carcomido por la polilla de la intemperie y tan obediente a la atracción como la misma casa, si es que al viento no se le antoja derribarlos antes?”. Sin embargo tal era la confianza que usted me inspiraba que lo creí, a la manera de aquellos misterios de la religión que no alcanzando nuestra pobre inteligencia a comprenderlos les damos cré-

⁶¹³ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

⁶¹⁴ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado al cuadro costumbrista. Véase también el estudio detallado de *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296).

dito tan sólo por la autoridad del que los dice: y le aseguro a usted que otro cualquiera que hubiese pretendido hacerme creer que allí había belleza, no lo hubiera conseguido, porque creería se quería burlar de mí.”⁶¹⁵

Su contenido resulta de gran valor, en primer lugar, por constatar la experiencia estética que Fierros desarrolla en Santiago, y su consecuente interés hacia el paisaje. El punto de vista del autor de la carta, ajeno al del pintor, pone de manifiesto que no se trata de una apreciación generalizada, al tiempo que revela una cuestión fundamental en la percepción del paisaje en el XIX: el descubrimiento de la esteticidad del paisaje es un proceso activo, en el que la mirada del artista juega un papel esencial, como señala Milani, en la medida en que puede exaltar la belleza de las cosas⁶¹⁶. La percepción no es sólo un acto subjetivo, sino que entra en juego una categorización estética que además de percibir la experiencia de la naturaleza juzga su valor sobre la aprehensión de una tradición pictórica que desempeña una importante función en la conformación del gusto hacia el paisaje⁶¹⁷.

Por otra parte, ese interés se centra en sencillos motivos que constituyen lugares comunes de la poética de lo pintoresco, entendida ésta como categoría estética íntimamente relacionada con el pensamiento romántico y en especial con la pintura de paisajes⁶¹⁸. Valorados por su belleza natural -una hiedra en la pared-, por la acción del paso del tiempo -una casa en ruinas- o por su componente pictórico -un paisaje al atardecer, etc., no se trata de un pintoresquismo asociable un paisajismo fantástico o irreal, sino a la búsqueda de la belleza en asuntos triviales y cotidianos, identificables con un entorno rural o de las afueras de un núcleo urbano, accesible para el pintor de un modo semejante a como lo serían los temas de los cuadros costumbristas que realiza durante esos mismos años en Santiago. Esa apreciación estética de lo cotidiano, no exenta sin embargo de cierto enfoque lírico, equiparable al proceso de idealización de la vida en el campo que se aprecia en el costumbrismo de la época, está presente en la valoración del paisaje que defiende la literatura artística española de la época:

“Un camino cubierto de mil piedrecillas, de zarzales, yerbas y rocas, de una pared medio caída con mil ramas que la coronan y esconden, con una yedra por acá, una planta por allá, un arroyuelo que serpentea por este camino formando mil tintas varias, y que se dirige a la llanura; todo, en fin, contribuye al realce de la obra, al completo del cuadro después que lo acomoda el pintor a su gusto.”⁶¹⁹

Este gusto por motivos sencillos, que recuerda a las palabras de Constable cuando afirmaba que incluso bajo un seto podría encontrarse un motivo digno de ser pintado⁶²⁰, se convierte en una

⁶¹⁵ Carta de autor desconocido a Dionisio Fierros, Santiago de Compostela, 7-7-1859. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 7.

⁶¹⁶ Milani, 2007, p. 114.

⁶¹⁷ Milani, 2007, p. 114-115.

⁶¹⁸ Sobre la categoría estética de lo pintoresco, véanse estudios como los de Hussey, 2013; Milani, 2007, p. 121-128.

⁶¹⁹ Galofre, 1851, p. 138.

⁶²⁰ Clark, 1971, p. 110.

poética habitual de la época, muy presente en los primeros paisajes de Fierros. Así se aprecia en pequeños lienzos como *Río con barca* (DF0418) o *Cascada* (DF0415), que manifiestan esa intención de captar una imagen pintoresca por medio de asuntos triviales, que el pintor mantendrá en buena parte de su posterior producción de paisajes.

En esos años han de fecharse dos obras con las que el pintor ofrece una nueva visión del paisaje. Son *La picota* (DF0314) y *Calle de Cuacos de Yuste* (DF1011): ambas, copias en óleo de sendas fotografías de Charles Clifford, *Jarandilla. Cruz gótica y Cuacos. Calle*⁶²¹. Fierros, que hubo de conocer a Clifford en aquella época⁶²² profesó una especial admiración hacia él, como prueban estos cuadros y también las cerca de setenta fotografías suyas que llegó a recopilar⁶²³. Tal y como señala García Quirós al demostrar la vinculación entre estos lienzos y las fotografías de Clifford, Fierros “comienza a valorar el espacio y el paisaje como no había hecho hasta entonces, [...] empezando a descubrir las posibilidades pictóricas de la realidad, sin necesidad de una interpretación plástica y, consecuentemente académica, de ésta”⁶²⁴. Aunque García Quirós vincula estas dos obras a la expedición a Salamanca, como antes había hecho la historiografía del pintor, y los compara con otros cuadros de tema charro cuando en realidad se ambientan en la comarca extremeña de La Vera, resulta innegable la nueva forma de abordar el paisaje que se ofrece ahora, valorando su presencia como elemento activo de la composición y no sólo como un fondo decorativo. Además, lo interesante en este caso es comprobar cómo Fierros llega a ese proceso, haciendo uso de la fotografía, que entonces estaba en plena expansión, como medio de aproximación a la realidad. Igual que otros muchos pintores, emplea la fotografía no sólo como apoyo a su oficio de retratista⁶²⁵, sino como una herramienta que facilita la objetividad de la representación y en la que se puede encontrar una aplicación directa al paisaje para una mejor aprehensión del medio⁶²⁶. Así, a la hora de buscar referentes para incrementar el grado de realismo de sus obras, Fierros sustituye a los maestros del Museo por un modelo fotográfico, que ofrece una visión más directa y sincera del entorno y un conocimiento más exhaustivo de la realidad.

Con todo, el uso de referentes pictóricos sigue presente. De estos años han de ser paisajes como el de la Colección de Arte Afundación (DF0416), que constituye un buen ejemplo de la pervivencia de esquemas propios del paisajismo romántico que hubo de asimilar en Madrid.

⁶²¹ Fue García Quirós (2002, p. 111) quien primero señaló la relación entre estos cuadros de Fierros y las fotografías de Clifford.

⁶²² Véase la referencia a Clifford en el capítulo que dedicamos al retrato.

⁶²³ Agradezco a Pablo Díaz-Fierros el aporte de esta información que recoge en su investigación doctoral actualmente en período de realización bajo el título “El lenguaje fotográfico de la arquitectura en España (1852-1862). Charles Clifford”.

⁶²⁴ García Quirós, 2002, p. 111.

⁶²⁵ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado al retrato, especialmente el epígrafe “El regreso a Madrid: entre la herencia de Madrazo y el camino al Realismo”.

⁶²⁶ Barón, 2002, p. 19.

Recursos como la vista panorámica desde un punto elevado, la presencia de pequeñas figuras que humanicen el entorno, el gusto por elementos pintorescos o la iluminación sugestiva como reflejo del ánimo del artista demuestran la durabilidad de una serie de clichés de época deudores de la tradición de paisaje idealista.

Pero quizá el punto de inflexión más significativo en su dedicación al paisaje esté en el contacto de Fierros con Carlos de Haes, el gran paisajista de su tiempo y maestro de toda una generación de pintores. Aunque Fierros no fue alumno suyo en sentido estricto, sí hay constancia de experiencias comunes entre ambos artistas a comienzos de la década de 1860, tras el regreso de éste a Madrid. Como partícipes de círculos académicos, sabemos que coincidieron en más de un tribunal de oposición⁶²⁷. Además, en 1861 compartieron el viaje a París que realizaron varios artistas españoles⁶²⁸. Desde allí, Haes, Fierros y Suárez Llanos proseguirían el trayecto hasta Bélgica⁶²⁹, tierra natal del primero, con lo que parece demostrarse un estrecho vínculo.

Este contacto hubo de ser determinante en la aproximación de Fierros a la pintura de paisajes. No en vano, la figura de Haes era objeto de una especial admiración, no sólo por su destreza sino sobre todo por su innovador método basado en la observación directa y detallada del entorno, con el que introduce un decidido gusto realista en el paisaje español⁶³⁰. Desde su magisterio en la cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando, que asumió a la muerte de Villaamil, defendió un contacto más directo con la naturaleza como objeto artístico, alejado de la visión idealista del paisaje romántico, y promoviendo entre sus alumnos salidas programadas en las que realizar estudios al aire libre, que servirían luego para componer el cuadro en el taller⁶³¹. La enorme revolución de este método, que implicaba un cambio radical sobre lo que hasta entonces se venía haciendo en España, supuso un gran éxito entre toda una generación de pintores que se estaban abriendo a una nueva sensibilidad hacia el paisaje⁶³². El caso de Fierros es uno de ellos, y aun no siendo discípulo directo, asume esas prácticas, desarrollando un gusto realista hacia el entorno donde el influjo de Haes se hará progresivamente más evidente.

⁶²⁷ Tenemos constancia de que Fierros y Haes coincidieron en tribunales de oposición en los años 1860 y 1861 (véase la cronología biográfica de Fierros, al comienzo de este trabajo). Con todo, la vinculación de ambos artistas a un círculo común en Madrid hubo de facilitar más encuentros previos.

⁶²⁸ Entre ellos, además de Fierros y Haes, estaban pintores como Casado del Alisal, Ferrant, Gisbert o Suárez Llanos.

⁶²⁹ Al final de su crónica sobre la presencia de ese grupo de artistas españoles en París, *La correspondencia de España menciona* que “Haes, Llanos y Fierros van a Bélgica”. Nombela, 1861, p. 1.

⁶³⁰ Pena López, 2014, p. 146-147.

⁶³¹ Barón, 2002, p. 40-47.

⁶³² El éxito de este método de observación directa del natural se aprecia en la consideración favorable que ofrece la literatura artística de la época: “En efecto, el paisista debe pasar a lo menos la mitad del año en el campo, aunque sea ya Artista formado, pues desde el momento en que deje transcurrir un año o dos sin trabajar sobre el natural, caerá en vicioso amaneramiento, a semejanza de aquellos, que mal dirigidos o aconsejados, desatienden este estudio, limitándose tan solo a copiar tal o cual cuadro antiguo de maestro bueno o malo que alguna Academia le facilitó.” Galofré, 1851, p. 155.

El paisaje de montaña

Uno de los temas más frecuentados por Carlos de Haes y los pintores de su círculo fue el del paisaje de montaña. Valorado por las posibilidades artísticas que ofrecía, pronto se convirtió en motivo predilecto para las salidas que éste programaba desde sus clases, y que encontraron un destino habitual en el Guadarrama⁶³³. Desde la sierra madrileña el arte español descubre el paisaje de montaña como uno de los asuntos más felices para la pintura del XIX, y a partir de allí se extenderá a otros territorios peninsulares donde se valora esa misma singularidad paisajística, como los Picos de Europa. El auge en ese momento de disciplinas como la geología favorece un cambio de actitud y el comienzo de una aproximación desde la curiosidad científica al paisaje de montaña, que se estima por las peculiaridades de su orografía y por su perfil abrupto y escarpado⁶³⁴. En este sentido, resulta determinante la aportación de geólogos y naturalistas como Casiano de Prado y Vallo o Juan Federico de Muntadas y Jornet, cuyos trabajos Haes conocía y tuvo en consideración a la hora de iniciar un nuevo modo de ver la montaña⁶³⁵.

Por otra parte, el tema irá revistiéndose progresivamente de una marcada carga conceptual asociándosele, además de un valor estético, un sentido ético de naturaleza primigenia e ignota donde el ser humano puede abstraerse del influjo negativo de la vida moderna y urbana para reflexionar sobre su propia condición. En este sentido, la montaña adquiere connotaciones religiosas⁶³⁶, como lugar de encuentro con la divinidad⁶³⁷, e incluso lecturas en clave nacional⁶³⁸. Al mismo tiempo, en la majestuosidad de un paisaje grandioso y sobrecogedor está muy presente la categoría estética de lo sublime, tan querida por el arte del momento. La literatura del realismo, abundante en alusiones a este tema, ha dejado ejemplos de gran elocuencia, entre los que sobresale el que ofrece Pereda en su novela *Peñas arriba*. A través de su protagonista, Marcelo, y de la evolución de su percepción estética del paisaje, se condensa el sentir de una época en relación con la naturaleza:

“Subí lo que me faltaba, púseme junto a Chisco y miré... Tenía razón el espolique: era mucha la tierra que había que pisar por aquel lado. ¡Pero qué tierra, divino Dios! A mi izquierda, y en primer término, dos altísimos conos unidos por sus bases, de Norte a

⁶³³ Barón, 2002, p. 37.

⁶³⁴ Litvak, 1991, p. 23-25.

⁶³⁵ Pena López, 2014, p. 147-148.

⁶³⁶ “Jamás había visto yo porción tan grande de mundo a mis pies, ni me había hallado tan cerca de su Creador, ni la contemplación de su obra me había causado tan hondas y placenteras impresiones. Atribuíalas al nuevo punto de vista, y no sin racional y juicioso fundamento. Hasta entonces sólo había observado yo la Naturaleza a la sombra de sus moles, en las angosturas de sus desfiladeros, entre el vaho de sus cañadas y en la penumbra de sus bosques; todo lo cual pesaba, hasta el extremo de anonadarle, sobre mi espíritu formado entre la refinada molición de las grandes capitales, en cuyas maravillas se ve más el ingenio y la mano de los hombres que la omnipotencia de Dios; pero en aquel caso podía yo saborear el espectáculo en más vastas proporciones, en plena luz y sin estorbos; y sin dejar por eso de conceptuarme gusano por la fuerza del contraste de mi pequeñez con aquellas magnitudes, lo era, al cabo, de las alturas del espacio y no de los suelos cenagosos de la tierra.” Pereda, 1971, p. 80.

⁶³⁷ Litvak, 1991, p. 29 y ss.

⁶³⁸ Reyero – Freixa, 2005, p. 199.

Sur, como dos gemelos de una estirpe de gigantes; enfrente de ellos, a mi derecha, las cumbres de Palombera dominadas por el «Cuerno» de Peña Sagra que extendía sus lomos colosales hacia el Oeste; y allá en el fondo, pero muy lejos, cerrando el espacio abierto entre Peña Sagra y los dos conos, las enormes Peñas de Europa, coronadas ya de nieve, surgiendo desde las orillas del Cantábrico y elevándose majestuosas entre blanquecinas veladuras de gasa transparente, hasta tocar las espesas nubes del cielo con su ondulante y gallarda crestería. Por el lado en que me encontraba yo, descendía la sierra blandamente hasta la base del primer cono, de la cual arrancaba hacia la derecha un cerro de acceso fácil, que resultaría montaña desde el fondo de la barranca en que terminaba bruscamente. Lo que había entre la loma de este cerro y el espacio limitado por las Peñas de Eu-

ropa, no era posible descubrirlo, porque lo bajo quedaba oculto por el cerro, y lo alto me lo tapaba una neblina que andaba cerniéndose en jirones, de quebrada en quebrada y de boquete en boquete. Sin aquel obstáculo pertinaz, hubiera visto, al decir del espolique, maravillas de pueblos y comarcas, y hasta el mar por el boquete de Peña Sagra. Hacía más imponente el cuadro el contraste de la luz del sol iluminando gran parte de los altísimos peñascos más próximos y reluciendo a lo lejos sobre las veladuras de los Picos, con la tétrica penumbra del fondo de aquel brocal enorme, cuyo lado más bajo me servía a mí de observatorio.⁶³⁹

La valoración del tema de la montaña se aprecia en obras de Fierros como *Paisaje de sierra* (DF0419), cuadro de pequeñas dimensiones que tiene la frescura del boceto tomado del natural, con una pincelada suelta y jugosa, pero sujeto a esquemas aún deudores del paisajismo romántico, con un punto de vista elevado y la presencia anecdótica de la figura humana. Más audaz



DF0430 *Paisaje de montaña*, c. 1879-1894

⁶³⁹ Pereda, 1971, p. 20-21.

resulta otro *Paisaje de montaña* (DF0430) donde la técnica de la acuarela determina un tratamiento más vibrante y lumínico, y que en términos compositivos, con una sucesión de laderas entrecruzadas, recuerda a obras tan célebres de Haes como *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*⁶⁴⁰. El interés hacia una estética geológica está presente en otros ejemplos de Fierros como *Barranco* (DF0447) o *Playa de Os Castros* (DF0443), desde motivos más sencillos, pero igualmente protagonizados por rocas.

El paisaje rural

Sin embargo, es mucho más abundante en la producción de Fierros el tema del paisaje rural, en buena medida por derivación lógica de su dedicación a un costumbrismo ambientado en un entorno campestre, pero también por tratarse de un territorio al que tenía fácil acceso, tanto en su Ballota natal como en Ribadeo. Son estos los focos desde donde más cultivó la temática, en momentos de ocio, que evidencian un enfoque lúdico hacia el paisaje, con obras pensadas para su disfrute personal. En este sentido, el paisaje muestra la vertiente más privada de la producción de Fierros, con obras pensadas en su mayor parte para el ámbito del taller o del hogar, lo que resulta significativo del enfoque más reservado que les otorga, y que en definitiva permite apreciar su pretensión como artista sin verse sujeto a las condiciones de un encargo o de un certamen.

La visión amable de su obra costumbrista se traslada a este género con idéntica intención, en cuadros de asunto ligero y despreocupado que ofrecen una imagen aún influenciada por una valoración del entorno en clave pintoresca, no exenta de cierta idealización. Además, el gusto de la época desarrolla una especial afición hacia el paisaje rural que se refleja también en un marco teórico. Como señala Barón, una de las principales fuentes del *Tratado de paisaje* de Juan O'Neill y Rosiñol, difundido en España, fue la del francés Jean-Baptiste Deperthes, que otorgaba gran relevancia al paisaje rural, “equiparándolo al histórico, con el que podía rivalizar tanto en conmover al espectador como en exaltar su imaginación, permitiendo además al pintor, en mayor medida, expresarse a sí mismo”⁶⁴¹:

“Las escenas campestres no solamente son adecuables al género de que tratamos, sino que son las que propiamente le pertenecen; dejaremos de enumerar una gran porción por lo conocidas que son de todos, y que deben serlo especialmente de los artistas.

«¡Dichoso el paisista (exclama Deperthes) que un deseo irresistible le atrae a copiar escenas campestres! estudiar la naturaleza no es solo un deber para completar la perfección

⁶⁴⁰ Carlos de Haes: *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, 1876. Óleo sobre lienzo, 168 x 123 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04390).

⁶⁴¹ Barón, 2002, p. 19.

de su talento y estudio: es el medio seguro de perfeccionar su buen gusto por medio del innumerable número de bellezas que de continuo se le ofrecerán.»⁶⁴²

El éxito del paisaje rural se entiende también por la generalización en ese momento de la idea del campo como espacio arcádico, donde es posible llevar una vida sencilla, en contacto directo con la naturaleza y alejada de los vicios de la urbe⁶⁴³. La oposición iconográfica entre campo y ciudad, que se consolida ahora, concede al mundo rural la categoría de lugar idílico, de descanso y esparcimiento, adonde acuden las gentes de ciudad a disfrutar del aire libre y curarse de los males del progreso⁶⁴⁴:

“Como la romería de San Pedro hubo muchas durante el mes de Julio por los alrededores del Vivero. A casi todas asistieron los Marqueses y sus amigos. Quintanar y señora esperaban a los de Vetusta en la quinta; y unas veces a pie, otras en coche, se emprendía la marcha, se recorría aquellas aldeas pintorescas, se oían aquellos cánticos, monótonos, pero siempre agradables, dulces y melancólicos de la danza indígena, y se volvía al obscurecer, comiendo avellanas y cantando, entre labriegos y campesinas retozonas, confundidos señores y colonos en una mezcla que enternece a don Víctor; el cual decía: «Vea usted, si se pudieran realizar la igualdad y la fraternidad... no había cosa mejor ni más poética.»⁶⁴⁵

En esta percepción del mundo rural, el campo se entiende también como espacio bendecido por la fertilidad de la tierra, que el ser humano trabaja con voluntad civilizadora para obtener de ella sus frutos en perfecta armonía⁶⁴⁶. Pero en esta concepción sublimada -en muchos aspectos tremendamente distante de la realidad del campo español-, no hay sitio para la dureza del trabajo, como hemos visto en ejemplos costumbristas de Fierros⁶⁴⁷. Por el contrario, la figura del campesino o del pastor se presenta como arquetipo del hombre en directa conexión -casi mística- con la naturaleza, poseedor de una sabiduría telúrica, de un carácter paciente y constante,

⁶⁴² O'Neill, 1862, p. 55.

⁶⁴³ Ya en aquel momento Caveda (1868, p. 178-179) señalaba esta cuestión como motivo determinante en la dedicación de los pintores al paisaje: “En el día, nuestros pintores [...] han hecho más cumplidos estudios del paisaje, y examinan de otra manera la naturaleza, donde buscan sus modelos, dirigidos por buenas teorías y el ejemplo de los grandes maestros. Por fortuna, despertaron su inclinación a este género, la que hoy se manifiesta a la vida del campo; los intereses que se destinan a la agricultura; las quintas y casas de placer que a porfía se establecen en todas partes; el cultivo de las ciencias naturales, hasta ahora no muy extendido entre nosotros [...]. El ánimo angustiado por la desgracia, o conducido por la ciencia, buscó en los bosques silenciosos, en las florestas solitarias, la paz del alma, que le negaban la turbulencia y la inquietud de las ciudades. Gozóse entonces en los horizontes dilatados, en los contrastes de las montañas y las llanuras, en las sombras de los bosques y el curso sosegado y perezoso de los ríos. Así, el pintor, participando del espíritu de la época, demandado por los amigos del campo, dispuesto a satisfacer su gusto, estudia con empeño los objetos de su afición, y al apreciar mejor que nuestros padres los encantos del paisaje, le dedica hoy una gran parte de sus tareas, dándole un valor y una novedad de que hasta ahora carecía.”

⁶⁴⁴ Litvak, 1991, p. 53.

⁶⁴⁵ Clarín, 1998 b, p. 499.

⁶⁴⁶ Litvak, 1991, p. 52-53.

⁶⁴⁷ Véase *Espigadoras aragonesas (Huesca)* (DF0345).



DF0429 *El hórreo del fresno*, c. 1879-1894

y transmisor de una serie de tradiciones esenciales⁶⁴⁸. El reconocimiento generalizado de estos valores por parte del pensamiento de la época nos lleva de nuevo al concepto de *Volkgeist*, que entiende al pueblo como salvaguardia de la identidad más honda de la sociedad⁶⁴⁹.

Esa visión arcádica del espacio del campo es la que domina en estos ejemplos de Fierros. En *Paisaje rural al atardecer* (DF0461) o *El hórreo del fresno* (DF0429) se condensan esos conceptos sobre el territorio idealizado de la casa y el paisaje agrícola más inmediato. En *Paisaje asturiano* (DF0439), *Hórreo* (DF0422) y *Caserío astur con hórreo* (DF1036) el pintor insiste en la representación de este elemento de la arquitectura tradicional como reclamo pintoresco y caracterizador de la escena. Su singularidad como hito del paisaje asturiano fue ya reseñada por Alejandro Pidal y Mon⁶⁵⁰, y se menciona de manera habitual en la literatura del realismo, en ocasiones como evocación de los resabios de una vida agrícola primitiva y mitificada:

“La escena representaba una panera, casa de madera sostenida por cuatro pies de piedra, como las habitaciones palúdicas sustentadas por troncos, y las de algunos pueblos salvajes. En la panera dormía Ramona, aldeana, y cerca de su lecho de madera pintada de azul y rojo, que rechinaba a cada movimiento del jergón, yacía la cosecha de maíz de su casería, en montón deleznable que subía al techo.”⁶⁵¹

Fierros emplea el motivo del hórreo o panera no sólo como referencia a un espacio agrícola con unas connotaciones muy marcadas; también está innovando al presentarlo como elemento

⁶⁴⁸ Litvak, 1991, p. 53, 83.

⁶⁴⁹ Hernando, 1999, p. 129.

⁶⁵⁰ Alejandro Pidal y Mon, “El campo en Asturias, II”, *La Tertulia*, 1876, p. 33-337, cit. desde Litvak, 1991, p. 86.

⁶⁵¹ Clarín, 1998 b, p. 240.

definidor del paisaje de Asturias, y que como tal será ampliamente utilizado por artistas de la generación siguiente, como José Robles⁶⁵² o Telesforo Fernández Cuevas⁶⁵³.

Más alejadas del espacio de la casa, en un entorno boscoso, se ambientan las escenas de *Iglesia y río de Vilaselán* (DF0426) y *Paisaje umbrío* (DF0454). Ambas reiteran la visión idealizada de un espacio real que el pintor hubo de observar directamente para luego recomponer desde la reflexión del taller. La primera demuestra el influjo que sobre su tratamiento del medio natural ejerció la tradición del paisajismo romántico en su vertiente más clásica, desde Constable a la Escuela de Barbizon. De hecho, la obra se formula con clichés asumidos como propios del género: el barbizoniano recurso del sendero serpenteante, la perspectiva elevada, la pincelada jugosa, los efectos de claroscuro o la propia idea del paisaje como entorno idílico, donde la figura humana, siempre ejerciendo alguna labor, aporta una visión más cercana. Por su parte, *Paisaje umbrío* ofrece uno de los mejores ejemplos de la dedicación de Fierros al género,



DF0454 *Paisaje umbrío*, c. 1879-1894

donde cobra protagonismo el árbol como motivo arquetípico, al que se asocian con frecuencia ideas de fuerza, persistencia y naturaleza cíclica en constante crecimiento⁶⁵⁴. Muy querido por el gusto realista, son muchos los artistas que conceden gran atención al estudio de árboles como elementos fundamentales en la caracterización del paisaje⁶⁵⁵, tal y como recomendaban los manuales de pintura de la época:

⁶⁵² Véase, por ejemplo, José Robles: *Campesinos asturianos en camino*, 1871. Óleo sobre lienzo, 34 x 54,5 cm. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (n. 46).

⁶⁵³ Véase, por ejemplo, Telesforo Fernández Cuevas: *Paisaje / Caserío asturiano*. Óleo sobre lienzo, 45 x 61,5 cm., Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias. Véanse también, del mismo autor, sus paisajes de Abuli, de colección particular: cfr. Barón, 2007 a, p. 82-84.

⁶⁵⁴ Litvak, 1991, p. 86.

⁶⁵⁵ Véanse ejemplos como José Jiménez Aranda: *El tronco viejo*, 1886. Aguada de pigmentos opacos [gouache, témpera] sobre papel, 480 x 320 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (D007445); Carlos de Haes: *Árboles y peñas (Pont Aven)*. 1877 - 1884. Óleo sobre lienzo, 31 x 39 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P07511); Martín Rico: *Árbol caído*, 1852 - 1858. Acuarela sobre papel verjurado, 152 x 193 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (D007361/054); Mariano Fortuny: *Gran árbol del Retiro*, siglo XIX. Pluma sobre papel blanco, 217 x 320 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (D006200).

“Los árboles forman otro de los estudios especiales de los paisistas, necesitándose una inteligencia particular para comprenderlos. El célebre Claudio fue maravilloso en los suyos, y sirve de norma para los modernos pintores. Conviene, pues, que el Artista ponga una particular atención en estudiarlos, pues que excelentes paisistas, que comprenden bien el aire y las montañas, no saben a veces componer bien los árboles. Por lo tanto, sáquense buenos grupos del natural, de varias cualidades y tonos, procurando hacerlos bien retratados, cuando la naturaleza se presenta en toda su belleza y lozanía.”⁶⁵⁶



DF0829 *El Carbayón de Oviedo*, c. 1879



DF0831 *Apunte de árbol en un bosque*, c. 1879-1894



DF 0427 *Arboleda*, c. 1879-1894

La sugestión del motivo del árbol lleva incluso a reproducir ejemplares centenarios, de especial singularidad, como hace Fierros en el caso de *El Carbayón de Oviedo* (DF0829). En última instancia, la popularización del asunto debe mucho al pensamiento positivista que induce a los artistas a una observación del mundo vegetal con detallado rigor científico, examinando todo tipo de especies y tomando apuntes del natural. Así hace Fierros en multitud de ocasiones, como se deduce de una gran cantidad de apuntes de motivos paisajísticos a lápiz, realizados sin duda en la propia naturaleza. En este sentido, cabe destacar también su notable dedicación a la acuarela, técnica que se populariza con el Romanticismo y, sobre todo, con la difusión de la pintura al natural⁶⁵⁷. Fierros, cuyo gusto por la acuarela ha de ponerse en directa relación con su creciente entrega al paisaje, no se mantiene ajeno a su auge durante esos años⁶⁵⁸, dejando varios

⁶⁵⁶ Galofre, 1851, p. 137.

⁶⁵⁷ Maltese, 1995, p. 318.

⁶⁵⁸ “Las *acuarelas* se han sustituido a las miniaturas; y en verdad hay valientes Artistas que han desarrollado este precioso ramo de las Bellas Artes, debido únicamente a nuestra época actual. Así, la acuarela no solamente nos ofrece retratos, sino copias de cuadros antiguos, paisajes, marinas, y sobre todo, vistas arquitectónicas, que han llegado a un grado notable de perfección. La acuarela está hoy en moda, y mientras dure, Artistas de mérito se dedicarán a ella. Las que se hacen en la actualidad para los álbums, no son dibujos y malas pinturas, sino cuadros de mérito y valor, de modo, que por una vista en acuarela de un palmo y medio, se llega a pagar hasta 150 pesos, precio que costaría si fuese pintada al óleo.” Galofre, 1851, p. 153.

ejemplos de singular valía, y llegando incluso a participar en una exposición de acuarelistas en 1883. Su progresivo dominio de la técnica, y su propia evolución hacia un estilo más pictórico -de manera semejante a lo que se manifiesta en sus óleos-, se aprecia en el tratamiento de sus últimas acuarelas, ejecutadas *alla prima*, sin necesidad de apoyarse en un dibujo como referencia. Por otra parte, *Paisaje umbrío* muestra otro tema frecuente en la época, y que Fierros repite en más de una ocasión: el del camino en medio del paisaje. Además de ser un hábil recurso compositivo en la ordenación de la escena, adquiere singular estima por su pintoresquismo como elemento armonizador del paisaje, por su perfil sinuoso entre árboles o colinas, o marcando el claro de un bosque, como en este caso⁶⁵⁹. La riqueza de pincelada que el pintor emplea en este ejemplo, con una luminosidad intensa y un colorido vibrante, hace de este ejemplo uno de sus paisajes más audaces. El mismo motivo del sendero está presente en una de sus últimas obras, *Camino de Riocabo* (DF0473). En este caso, tanto la composición ordenada como la luz cálida, que introduce un tratamiento distinto en su aplicación de una atmósfera densa, refuerza la misma idea de paisaje sosegado frecuente en Fierros, aquí con una más evidente intencionalidad realista.

El paisaje de costa

El paisaje costero es quizá el más reiterado en el catálogo de Fierros. Es también el que despertó en él una mayor fascinación, abordándolo desde diferentes planteamientos con obras que en ocasiones representan algunos de sus mejores ejemplos dentro del género. El tema, de especial modernidad, conoce una notable expansión durante la segunda mitad del XIX⁶⁶⁰ con el desarrollo de un gusto realista que deja de entender el mar como territorio plagado de peligros, para valorarlo en su dimensión paisajística como un espacio más de la existencia humana⁶⁶¹. Así, se desarrolla una notable dedicación hacia este motivo, especialmente a finales de siglo, de la que el pintor no se mantuvo ajeno⁶⁶². Su vinculación a localidades del litoral cantábrico favoreció esa dedicación, en la que destaca como uno de los primeros pintores que cultivan el tema con asiduidad en Galicia y Asturias. Es además uno de los introductores de una sensibilidad realista que se aprecia no tanto en su tratamiento formal, que aún mantiene la grandocuencia del paisaje romántico, sino en la valoración del entorno inmediato con voluntad de captar un paisaje real. En el contexto gallego las marinas de Fierros sirven de nexo entre el romanticismo fantástico

⁶⁵⁹ Litvak, 1991, p. 78-79.

⁶⁶⁰ Sobre la pintura de tema marítimo en España durante el siglo XVIII y primera mitad del XIX, véase Arias Anglés, 1993.

⁶⁶¹ Reyero – Freixa, 2005, p. 200; Litvak, 1991, p. 129-130.

⁶⁶² Cfr. Barón, 2002, p. 51-54.

de Villaamil -con todo lo que de gallego se puede considerar a un pintor que apenas desarrolló su carrera en Galicia- y la pintura más decididamente realista de Avendaño y otros artistas del cambio de siglo⁶⁶³. En el caso asturiano, son contemporáneos de Fierros los paisajes costeros del zaragozano Ramón Romea y Ezquerro, establecido en Oviedo, aún contruidos bajo el sentido panorámico de tradición romántica⁶⁶⁴, pero también los más avanzados de los pintores de la Colonia de Muros. Entre estos, con una vocación más realista, destacan nombres como Casto Plasencia, José Robles, Tomás Campuzano o Tomás García Sampedro⁶⁶⁵. A ese círculo estuvieron también vinculados, en menor medida, otros artistas que en los años finales del XIX abordaron la pintura de marinas desde la sensibilidad realista, como Juan Martínez Abades, verdadero especialista del género, o Ventura Álvarez Sala⁶⁶⁶. Éste último, en su juventud, visitó el taller de Fierros durante la última estancia de éste en Madrid, poco antes de fallecer⁶⁶⁷.

Igual que ocurre con otros motivos paisajísticos, el mar está presente de un modo secundario en algunas obras tempranas de Fierros. Retratos como el del marqués de Camposagrado (DF0053) emplean un fondo costero como convencional recurso decorativo y caracterizador del efigiado⁶⁶⁸, recurso que el artista volverá a utilizar en otros ejemplos posteriores como el de su hijo Nicolás de cuerpo entero (DF0249), el del niño Manuel López Torrontegui (DF0917), o de manera más evidente en su Autorretrato en la playa de Ribadeo (DF0232). El mar está también presente en los cuadros de asunto portuario que pinta en Portugal; en este caso, con un protagonismo mayor, que viene sugerido por el tema, aunque todavía limitado a una función de mero fondo telón para una escena costumbrista centrada en la representación de tipos.

La aproximación más consciente al mar y a la costa desde la perspectiva del paisaje se produce a comienzos de la década de 1870. Es a raíz de sus estancias estivales en Luarca cuando Fierros empieza a desarrollar una nueva visión del litoral como motivo pictórico. En *La playa de Luarca* (DF0347) ya se aborda directamente con el tema del veraneo y los baños de mar, que hemos comentado en otro capítulo⁶⁶⁹. Pero a pesar de su trasfondo costumbrista, la obra manifiesta una clara voluntad paisajística en el tratamiento protagonista que se concede al entorno sobre la figuración. Desde una perspectiva elevada, el pintor reproduce una vista panorámica de la costa, siguiendo de nuevo un planteamiento habitual del paisajismo romántico con el que demuestra su asimilación de la tradición más reciente del género, en la visión ordenada del paisaje o los detalles anecdóticos de las figuras en pequeño tamaño animando la escena. Así, el entorno se construye por medio de una sucesión de cabos y ensenadas que se van difuminando hacia el

⁶⁶³ Cfr. Barón, 1993 b, p. 44.

⁶⁶⁴ Cfr. Barón, 2007 a, p. 39-43.

⁶⁶⁵ Barón, 1993 b, p. 51.

⁶⁶⁶ Barón, 1993 b, p. 51-52; Barón, 1997 a.

⁶⁶⁷ Véase el anexo 53.

⁶⁶⁸ Barón, 1997 a, p. 707-708.

⁶⁶⁹ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado a la pintura costumbrista.

fondo para crear ilusión de profundidad, un esquema muy frecuente en la época, que López Vázquez denomina “de vista pintoresca”⁶⁷⁰, y que el artista emplea en otras obras como *Acan-tilados en Asturias* (DF0414). En este último caso, la intención es semejante: una panorámica de un paisaje costero de orografía abrupta, en el que se incluye alguna figura como elemento humanizador del entorno. Aquí, Fierros introduce el tema de la pesca, que con frecuencia asocia a sus vistas del litoral, de nuevo desde una óptica amable y pintoresca. Lejos de la representación de la dureza del trabajo de pescadores con redes o grandes aparejos, e incluso de la carga emocional que lleva asociado el motivo de la despedida del marinero que ha de dejar su hogar durante meses para faenar en alta mar⁶⁷¹, ofrece una visión despreocupada, centrada en una pesca de costa y con caña, resultando casi una imagen lúdica, presente también en la literatura de la época:

“Sus diversiones de preferencia allí eran remar con Cuco en su bote, y pescar con un aparejillo que tenía, desde las escaleras del Paredón. Esto le gustaba mucho también a Silda; y en cuanto Andrés calaba la sereña, ya estaba ella a su lado, muy calladita y con los ojos clavados en el aparejo.

-¡Que pican! -solía decir alguna vez que otra, muy por lo bajo, viendo que la sereña se estremecía.

-Es picada falsa -respondía Andrés sin halar el aparejo. Y así se pasaban los dos larguísimos ratos.”⁶⁷²



DF0437 *Pescadores en Gijón*, 1882

⁶⁷⁰ López Vázquez, 2003 a, p. 18.

⁶⁷¹ Litvak, 1991, p. 160-163.

⁶⁷² Pereda, 1991, p. 106.

En obras como *Pescadores en Gijón* (DF0437) se insiste en esa visión apacible del mar como espacio donde la figura del pescador emerge entre los acantilados o sobre las rocas de la orilla. Su protagonismo como figura arquetípica, análoga a la del pastor en el paisaje rural, lleva a menudo asociadas connotaciones de perseverancia o contacto solitario y casi místico con la naturaleza⁶⁷³.

Con todo, la dedicación de Fierros al paisaje de costa viene dada sobre todo por su vinculación familiar con Ribadeo. Las frecuentes estancias estivales en esta localidad lo ponen en contacto con un medio natural que irá adquiriendo un especial protagonismo en su obra. Ribadeo supone, en primer lugar, el descubrimiento de un entorno portuario, que en cierto modo implica la recuperación de un interés palpable ya en sus cuadros de tema portugués. Pero ahora su intención es distinta, y ya no se centra en la vertiente costumbrista de la representación de tipos, sino en el valor estético del paisaje. En este sentido, el mejor ejemplo es *Entrada del puerto de Ribadeo* (DF0441). Planteado como boceto en el que ensaya el encargo de un telón para el teatro local, combina la vista panorámica en la que perviven resabios de un paisajismo romántico, con la representación de la actividad portuaria a través de las embarcaciones que navegan por la ría. No en vano, son años de una gran expansión del transporte marítimo, que en el caso de Ribadeo se refleja en un desarrollo muy notorio del comercio portuario⁶⁷⁴, del que Fierros también da testimonio con varios retratos de armadores y empresarios implicados en esas actividades⁶⁷⁵.

Al mismo tiempo, la iconografía del Romanticismo y del Realismo, en su aproximación al mar, encuentra en la representación de navíos un motivo de especial interés pictórico, como hitos del paisaje costero⁶⁷⁶. Desde el pintoresquismo de pequeñas lanchas o veleros -que Fierros aborda en otros ejemplos como *Velero en la ría de Ribadeo* (DF0451)-, hasta naves de mayor envergadura y altos mástiles -visibles ya como fondo en *Familia marinera* (DF0333) o *Escenas de un muelle en Portugal* (DF0335)-, o incluso un vapor como imagen de la navegación moderna. Lanza refiere en su *Ribadeo antiguo* que “aún en 1887 podía decir un escritor local, D. Manuel Reinante, hablando del puerto, que «en él se lucen incesantemente hermosos buques de todas carreras, y vapores que entran y salen continuamente».”⁶⁷⁷ No obstante, en *Entrada del puerto de Ribadeo* el artista no se centra en una descripción próxima y detallada, sino en una amplia panorámica del paisaje desde una perspectiva elevada, en la que los barcos son un elemento más de una vista pintoresca, definida por la línea del litoral donde que no falta incluso el cliché romántico de la ruina. Las embarcaciones se representan a contraluz, como siluetas oscuras sobre

⁶⁷³ Litvak, 1991, p. 160-163.

⁶⁷⁴ Sobre la actividad comercial en Ribadeo en el siglo XIX véase Busto, 1998; Saavedra, 1974; Meijide, 1971; Lanza, 2001.

⁶⁷⁵ Véase, en este trabajo, el capítulo correspondiente al retrato.

⁶⁷⁶ Litvak, 1991, p. 130-139.

⁶⁷⁷ Lanza, 2001, p. 210.



DF0441 *Entrada del puerto de Ribadeo*, c. 1879-1894

la ría que refleja los colores rosáceos de un cielo cambiante y crepuscular. El recurso pictórico de los juegos lumínicos sobre el agua, tan habitual en el arte del momento, lo encontramos repetido en otras obras de Fierros, desde algunas más tempranas como *Acantilados en Asturias* o *Río con barca*, hasta otras donde el interés por la captación de una luminosidad intensa con un sentido más pictórico remite a una etapa más tardía de su producción, como *Atardecer en el mar* (DF0444) o *Amanecer sobre la ría de Ribadeo* (DF1038).

La vinculación de Fierros con Ribadeo se expresa sobre todo en otro tipo de marinas que desarrolla fundamentalmente en sus últimos años y que ofrecen una idea diferente del paisaje. Alejadas ya del enfoque apacible y pintoresco del mar en calma, medido en su magnitud humana, centran ahora su atención en la representación de un mar agitado, tempestuoso y embravecido. El tema, por una parte, cuenta con una larga tradición artística, vinculado en gran medida a imágenes de naufragios. Además, como motivo paisajístico vive un especial auge en las décadas finales del XIX, habida cuenta también de la expansión de la marina como subgénero altamente estimado. Sobre esta apreciación escribe Tubino:

“Nada tan realista como la marina, nada a la vez tan subjetivo. Figúrome que un paisaje marítimo encierra la suma movilidad. Ni disfrutan las olas un momento de reposo, el cielo cambia de tono por instantes, los barcos que accidentalmente puedan deslizarse sobre la superficie del líquido elemento presentan sucesivos puntos de vista: la calma absoluta en una marina es puramente convencional. El pintor, pues, copiando la apariencia real de las cosas, tiene que recurrir a su fantasía y a su

memoria para reproducir las fugaces impresiones que ha recibido. Aquí residen su genio y su personalidad.”⁶⁷⁸

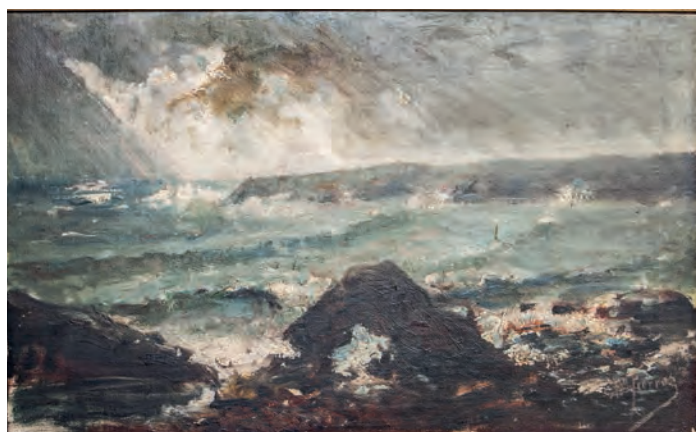
Desde el pensamiento progresista que promueve Tubino, la defensa de la marina se hace no sólo como tema paisajístico de interés pictórico, sino por el mayor valor artístico que supone la representación de un paisaje en movimiento -esto es, bajo condiciones climáticas adversas- en tanto que asunto aplicable a un gusto realista. En este sentido, las tempestades marítimas encuentran su respaldo desde la teoría artística de la época, como asunto de especial riqueza. Al mismo tiempo, el método de trabajo que Fierros desarrolla como paisajista no es otro que el recomendado por Tubino, basado en la adecuada combinación de observación de la realidad con un proceso de reflexión posterior, en la tranquilidad del taller, para componer una obra que refleje “su genio y su personalidad”.

Este último punto revela además otra cuestión fundamental del pensamiento de la época hacia el paisaje, expresado con frecuencia en la literatura artística. Se trata de la apelación al sentimiento a través de la naturaleza, y a una serie de ideas que se entienden inherentes a cierto tipo de paisajes. La contemplación del paisaje, en cuanto experiencia estética, pues como tal se asimila desde el XVIII, suscita emociones, ya sea de manera directa en la propia naturaleza o a través de las artes⁶⁷⁹. El pintor debe demostrar su inteligencia y capacidad para trasladar al lienzo el componente expresivo y sentimental del paisaje, como contenido que trascienda la simple representación formal para profundizar en su componente moral. José García lo defiende del siguiente modo:

“Pero el pintor que, a su culto se dedique, necesita especiales dotes para revelar con la materialidad de líneas y colores los sentimientos que experimente: ha de tener corazón sensible si ha de conmoverse; fuerza de expresión para hacerlo sentir a los demás con igual energía y poder, para arrancar a los espacios la idea de su inmensidad, a la tierra sus símbolos, al mar su grandeza; tiene que ser religioso para comprender y manifestar



DF0455 *Tormenta en la Punta de la Cruz*, c. 1879-1894



DF0456 *Tormenta en la Punta de la Cruz*, c. 1879-1894

⁶⁷⁸ Tubino, 1871, p. 226-227.

⁶⁷⁹ Hernando, 1995, p. 152-153.

el culto y la adoración que la naturaleza tributa a su Hacedor; debe dejarse fascinar por el encanto del color de los cielos, de los horizontes que se iluminan con el oro, la púrpura, o con los plateados rayos de la luna; ha de copiar el esplendor de las verdes campiñas, de las arboledas sombrías, de los floridos y amenos prados; la magnificencia del Océano, azul como la trasparente bóveda de los cielos en su majestuosa calma, oscuro como los abismos en sus borrascas imponentes.”⁶⁸⁰

En este sentido, la iconografía del paisaje romántico y realista encuentra en la marina, y en especial en la vertiente de tempestades, un tema propicio para la expresión de unas ideas en las que está muy presente la poética de lo sublime. No en vano este concepto, desarrollado desde el siglo XVIII, adquiere singular relevancia bajo el pensamiento romántico, que profundiza desde el paisaje en una determinada apreciación del entorno⁶⁸¹: la emoción desbordada ante ciertos espectáculos de la naturaleza, como la grandiosidad y magnificencia del paisaje, o la fuerza desatada de los elementos, que son ajenos a la razón y producen un sobrecogimiento inexplicable, son propios de esta categoría estética. El concepto se dota también de unas connotaciones religiosas, expresando la insignificancia del hombre ante la infinitud de la creación; y en el XIX evoluciona hacia un sentido más amplio, reflejado en la inmensidad del paisaje silencioso que evoca ideas de quietud y eternidad⁶⁸².

El influjo de esta poética se hace palpable en varias marinas de Fierros. Quizá una de las más tempranas sea *Tormenta en el Cantábrico* (DF0417), vinculable por su formato a las estancias del pintor en Luarca: el marco oval, semejante al que muestran otros paisajes realizados en esa localidad⁶⁸³, denuncia un gusto romántico del que se irá desprendiendo en ejemplos posteriores. El tema de la tormenta, además de ser uno de los más frecuentes en este tipo de marinas por permitir al artista plasmar la singularidad de un efecto atmosférico con el que demostrar su pericia técnica, sugiere un motivo de especial belleza que habitualmente lleva asociados los conceptos de perseverancia y lucha del hombre contra el destino adverso⁶⁸⁴. La composición refuerza esta idea al situar a un lado el acantilado y al otro el mar batiente bajo un cielo plomizo, adivinándose al fondo algunos peñascos identificables con el litoral próximo a Ballota.

El mismo motivo está presente en las dos versiones de *Tormenta en la Punta de la Cruz* (DF0455 y DF0456) que Fierros realiza en Ribadeo, aunque con un esquema compositivo que vuelve a la vista panorámica desde un punto elevado, mostrando un paisaje de mayor amplitud. La novedad en este caso radica en el cambio formal hacia un modo más pictórico, donde el interés del artista se centra en la captación de las impresiones lumínicas y atmosféricas del paisaje tormentoso sobre la ría.

⁶⁸⁰ García, 1867, p. 142.

⁶⁸¹ Sobre la categoría estética de lo sublime puede verse Milani, 2007, p. 128-135.

⁶⁸² Litvak, 2003, p. 41.

⁶⁸³ Véase *La playa de Luarca* (DF0347) y *La casa rectoral de Luarca* (DF1035).

⁶⁸⁴ López Vázquez, 2003 a, p. 20; Monterroso, 2003, p. 52-53.

Estos dos bocetos preludian el tema que Fierros aborda en la que sin duda es su marina más sobrecogedora, y también la de mayor empeño⁶⁸⁵: *Las Carrayas. Rompientes en Ribadeo* (DF0463). El propio pintor indica con una inscripción sobre el lienzo la ubicación en uno de sus escenarios predilectos, una zona de rompientes próxima a la bocana de la ría de Ribadeo. Pero en esta ocasión, a diferencia de las anteriores, no encara el paisaje de manera perpendicular con el fondo del litoral asturiano y la Punta de la Cruz, sino que orienta su vista hacia mar abierto. De este modo no incluye ningún elemento ajeno al mar o al cielo, a excepción de pequeñas rocas en el margen izquierdo, con lo que se aproxima, de forma más clara que en ningún otro ejemplo, al concepto de marina pura⁶⁸⁶. Al mismo tiempo, el punto de vista se sitúa más bajo y próximo a la costa, sin elementos de transición entre el espectador y el mar que rompe directamente en primer término. La sensación de inmediatez recuerda a las palabras de Tubino cuando teoriza sobre la dificultad que entraña la pintura de marinas:

“Si hay en pintura un género por necesidad ingrato, y sin aquellos recursos naturales que concurren en otros a mover la simpatía y fijar la atención del público, ese género es de cierto el paisaje; y si dentro del paisaje hay algo donde aquella dificultad se extreme, es la marina. Comencemos porque la marina requiere, para ser pintada, estudios y circunstancias especialísimas que no se reúnen fácilmente. Calcúlese después que el artista no tiene ante sí, por regla general, más que dos elementos que contrastar y combinar, el agua y el cielo; añádanse luego los serios inconvenientes que envuelve la pintura de las embarcaciones, y se tendrá el resumen abreviado de los que rodean al pintor que se dedicó a esta especialidad.”⁶⁸⁷

El tema de los rompientes de mar adquiere un especial desarrollo en marinas tormentosas, no sólo por su componente sublime o por permitir al pintor desarrollar un asunto de especial dificultad, sino porque desde el ideario romántico y realista se dota de unas connotaciones muy concretas, entendiéndose como expresión de la tenacidad y de la lucha del hombre contra la adversidad⁶⁸⁸. Una idea semejante es la que Fierros desarrolla en *Galerna a la entrada de un puerto* (DF0459), con la imagen de una embarcación zozobrando entre la tempestad; o, desde una dimensión más dramática, en *Naufragio en la playa de Ribadeo* (DF0361-DF0362), que

⁶⁸⁵ Además de su gran formato -93 x 126 cm.-, el pintor ensaya en un apunte previo (DF0464) un asunto que trató de manera muy semejante en otras obras.

⁶⁸⁶ Barón, 2007 a, p. 38.

⁶⁸⁷ Tubino, 1871, p. 226. Otros autores como Caveda (1868, p. 205-206) reseñan las particularidades de la pintura de marinas: “No puede extrañarse, si se atiende a que, encerrada en muy estrechos límites, ofrece mayores dificultades que vencer, variables las escenas por su naturaleza misma, e indóciles al pincel que pretende reproducirlas con su fisonomía propia. El movimiento incesante del mar, sus olas turbulentas, [...] la tempestad que le agita, o la calma que le convierte en un lago tranquilo, [...] o las nubes [...] variables a merced de los vientos y de las brumas, fueron y serán siempre la desesperación del artista empeñado en trasladar al lienzo este grande espectáculo de la creación, lleno de arcanos y de ilusiones. ¡Cuán pocos pueden lisonjearse de haber dado cumplida idea de un original tan inconstante y caprichoso, tan imponente y sublime, cuyas formas se desvanecen o transforman cuando la mano del artista pretende fijarlas, siempre fugitivas é indóciles, veleidosas y variables!”

⁶⁸⁸ López Vázquez, 2003 a, p. 20; Monterroso, 2003, p. 52-53.



DF0463 *Las Carrayas. Rompientes en Ribadeo*, 1890

comentamos en otro capítulo⁶⁸⁹. En *Las Carrayas*, además, el pintor se centra con mayor interés en el motivo de la ola como auténtica protagonista del cuadro en una escena de tempestad, describiendo con esmero el bucle que define al coger fuerza y la espuma que forma al romper sobre sí misma o contra la orilla. En este sentido, la obra recuerda a las diferentes versiones de la *Ola* realizadas por Courbet⁶⁹⁰ y que Fierros pudo llegar a conocer. La admiración por el pintor francés que profesan muchos artistas de la segunda mitad del XIX, y que ya hemos demostrado en el caso de Fierros⁶⁹¹, se aprecia también en su dedicación al paisaje. El ejemplo de *Las Carrayas* manifiesta una intención semejante, centrándose en la ola como motivo pictórico de singular belleza, que el pintor aborda con un lenguaje similar: tanto en la diagonal de la composición como en el bucle que define la ola principal, o en la entonación del agua en colores verdosos con blancos muy empastados para la espuma⁶⁹². En efecto, su objetivo no es

⁶⁸⁹ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado a la pintura costumbrista.

⁶⁹⁰ Entre las varias versiones que Courbet ofrece de este motivo, véase: Gustave Courbet: *La ola*, 1869. Óleo sobre lienzo, 65,6 x 92,4 cm. Frankfurt, Städel Museum (inv. 1433). Véase asimismo *El mar tormentoso, también llamado La ola*, 1870. Óleo sobre lienzo, 117 x 160,5 cm. París, Musée d'Orsay (RF 213).

⁶⁹¹ Véase, en este trabajo, el capítulo dedicado al retrato, especialmente el epígrafe del autorretrato. Véase también el Autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0110).

⁶⁹² Sobre estos cuadros de Courbet, véase Fried, 2003, p. 212-214.



Gustave Courbet: *La ola*, 1869. Óleo sobre lienzo, 65,6 x 92,4 cm. Frankfurt, Städel Museum (inv. 1433).

otro que captar con verismo los efectos de una tempestad sobre el mar. El gusto de la sensibilidad de la época por esta cuestión se aprecia no sólo en el paisaje pictórico sino también en la literatura. Pereda, al final de su novela *Sotileza*, ofrece un relato detallado de una galerna en el Cantábrico, recreándose en la descripción pormenorizada de un mar embravecido y de la atmósfera cambiante:

“La brisa, entretanto, iba en-
calmándose mucho; por el ho-
rizonte del Norte se extendía
un celaje terso y plumizo, que
entre el Este y el Sur se des-

componía en grandes fajas irregulares de azul intenso, estampadas en un fondo anaranjado brillantísimo [...].

Entonces Andrés [...] vio tres humaredas que se alzaban sobre el cabo. Era la señal de que el Sur arreciaba mucho en bahía. Dos humaredas solas hubieran significado que la mar rompía en la costa.

Malo es el Sur desencadenado para tomarle las lanchas a la vela; pero es más temible que por eso por lo que suele traer de improviso: el galernazo, o sea la virazón repentina al Noroeste. [...]

De pronto percibieron sus oídos un pavoroso rumor lejano, como si trenes gigantescos de batalla rodaran sobre suelos abovedados; sintió en su cara la impresión de una ráfaga húmeda y fría, y observó que el sol se oscurecía y que sobre el mar avanzaban, por Noroeste, grandes manchas rizadas, de un verde casi negro. [...]

[...] apenas quedó izado el tallaviento, una racha furiosa, cargada de lluvia, se estrelló contra la vela, y con su empuje envolvió la lancha entre rugientes torbellinos. Una bruma densísima cubrió los horizontes, y la línea de la costa, mejor que verse, se adivinaba por al fragor de las mares que la batían, y el hervor de la espuma que la asaltaba por todas sus asperezas.”⁶⁹³

El relato de Pereda se detiene en las impresiones que derivan de la contemplación de un episodio de sobrecogedora belleza, que a pesar de su desenlace dramático es susceptible de apreciarse desde la admiración por un paisaje majestuoso y sublime, en unas condiciones determinadas

⁶⁹³ Pereda, 1991, p. 434-436.

que subrayan su valor pictórico. El cuadro de Fierros, aun sin ese componente trágico, se complace en el tratamiento detallado del paisaje y de la atmósfera desde un modo eminentemente pictórico que se ajusta perfectamente a los gustos de la pintura a finales de siglo y a la propia evolución del estilo del pintor durante esos años. Así, acierta a captar la fuerza del mar embravecido a través del trazo envolvente de las olas, con una paleta sobria pero bien graduada, y una factura ligera y empastada que asume el valor compositivo de la mancha cromática. Al mismo tiempo, el protagonismo que concede al cielo, ocupando un tercio del lienzo, le permite desarrollar un complemento perfecto a la agitación del agua por medio de una atmósfera de luminosidad variable y colorido intenso que gravita desde la oscuridad de tonos violáceos hasta la claridad de los ocre y amarillos, pasando por una intensa gama intermedia de naranjas que traducen el efecto de un cielo crepuscular. La pincelada vigorosa, de trazo enérgico y oblicuo, refuerza la sensación de atmósfera agitada y densa donde se mezclan viento, lluvia y salitre. El pintor incluso se permite jugar con diferentes texturas, diluyendo el pigmento o haciéndolo más matérico, para reforzar el efecto de tempestad, y demostrando, en definitiva, su correcto dominio técnico para la representación de un paisaje marino.

El paisaje urbano

Casi a modo de epílogo, debemos reseñar un último tipo de paisaje, poco tratado por Fierros, pero con algún ejemplo de calidad que merece ser comentado. Mucho más inclinado a la representación de entornos naturales, su catálogo ofrece algún caso en que se deja sugestionar por la singularidad de un medio urbano. Sus años de residencia en Oviedo han dejado como testimonio pequeños apuntes de rincones de la ciudad, muy abocetados, en los que se reconoce el perfil de la catedral como hito visual que singulariza el paisaje. De un modo semejante, la observación de un elemento pintoresco en el entorno urbano o semiurbano queda patente en la acuarela *Cuartel viejo de Ribadeo* (DF0449), donde el edificio almenado destaca entre las casas. De sus estancias en esta localidad ha de proceder la interesante *Desde la habitación* (DF1041), que recurre



DF0849 *Apunte de una calle de Oviedo con la catedral al fondo*, c. 1879-1894

al motivo del paisaje visto a través de una ventana, frecuente en la pintura del XIX, para ofrecer una vista nevada del barrio de Porcillán y de un fragmento de la ría de Ribadeo. El particular modo de aproximación a la realidad que supone esta variante de paisaje, que alude a una percepción subjetiva y acotada, se acompaña de una resolución formal novedosa, con un audaz empleo del color que demuestra la asimilación de Fierros de propuestas de vanguardia. El empleo de estos recursos en la misma fecha en que firma obras como *Las Carrayas* o *Carminha* (DF0364) pone de manifiesto además su hábil uso de diferentes modos pictóricos en función del asunto tratado.

Pero quizá los paisajes urbanos más interesantes son los que pinta durante su viaje a Italia durante la primavera de 1891. Como relata en sus apuntes autobiográficos, “en Venecia también hice otros tres cuadros, todos tomados de los canales”⁶⁹⁴. De estos tres, el titulado *Vista del Gran Canal de Venecia* (DF0468) es el que muestra un tratamiento más innovador, próximo incluso al método plenairista. El pintor sitúa su caballete junto a la Basilica di Santa Maria della Salute, mostrando una vista frontal de la orilla opuesta, con las fachadas a modo de telón reflejándose sobre la superficie del canal en primer término. Entre los edificios se reconoce el Palazzo Contarini Fasan, que Fierros menciona en sus memorias⁶⁹⁵. A pesar de



DF0468 *Vista del Gran Canal de Venecia*, 1891

la intencionalidad naturalista del cuadro, el pintor se permite la licencia, habitual en la época, de modificar parte del paisaje a su voluntad⁶⁹⁶, al suprimir un edificio junto al pequeño paso del canal entre las viviendas: interesa más la construcción de una imagen armónica que la descripción mimética del entorno. En efecto, el tratamiento pictórico del paisaje, con una pincelada marcadamente diluida y abocetada, evidencia el criterio impresionista del pintor, que se recrea en la captación de efectos lumínicos sobre las fachadas y el canal. La obra se manifiesta así como buen ejemplo de la asimilación de las propuestas del paisajismo de finales de siglo, y además, de su capacidad para combinar este lenguaje con otros

⁶⁹⁴ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

⁶⁹⁵ “En una de estas vistas, que es del gran canal, está copiada la casa de Desdémona.” Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

⁶⁹⁶ Así hace, por ejemplo, el paisajista Martín Rico en obras como *La Riva degli Schiavoni en Venecia*, 1873. Óleo sobre lienzo, 42 x 72 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02625). Cfr. Barón, 2012.

donde pervive un uso más convencional de los recursos plásticos. Véase, a tal efecto, el otro paisaje de Venecia que hemos localizado (DF0469), donde la luz dorada de atmósfera velada y los marcados contrastes de claroscuro sugieren un diferente modo en la ejecución del paisaje.



NATURALEZA MUERTA

“-¡Ah, pobre hombre!, te compadezco. Tú y los de tu especie no veis en la pintura más que el mecanismo de extender los colores sobre el dibujo; no consideráis que un pintor, en medio de ese que llamáis *monótono ejercicio* eleva su alma a una región desconocida a los profanos, del mismo modo que el poeta, en sus visiones, en sus sueños de agitación o, para hablar en tu lenguaje, *cuando le sopla la musa*. A esta región de delicias no llegan las almas de tu temple, almas miserables y mezquinas, que fuera del globo terrestre no encuentran bellezas que describir, porque ni pueden concebirlas, ni conocen el entusiasmo, ni pueden figurarse que otros más felices lo sientan. Más os gusta un limón con todos sus poros, un racimo de uvas, donde sólo se ve la paciencia del pintor, que un cuadro de otro género, por bello que sea, en el cual se vea su genio.”⁶⁹⁷

En este texto de Pedro de Madrazo publicado en 1835 se expresa con claridad la opinión unánime de la teoría del arte del momento hacia la pintura de bodegones. No es ninguna novedad afirmar que entre el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX se produce un acusado declive del género, valoración en la que coinciden todos los estudios sobre el tema⁶⁹⁸, y que se explica fundamentalmente como consecuencia del triunfo de un pensamiento ilustrado que en su concepción heroica del mundo y de las artes creía impropia la representación de asuntos entonces considerados triviales: por su reducida carga narrativa y por estar basados en un procedimiento imitativo dirigido a los sentidos. Con todo, durante ese tiempo pervive cierta dedicación al género, con artistas especializados sobre todo en pintura de flores, estimada por su componente decorativo⁶⁹⁹. Esa percepción de la naturaleza muerta como arte menor se mantiene bien entrado el segundo tercio del XIX, tal y como se ve en el texto de Madrazo y en la práctica totalidad de tratados de pintura del momento. Tampoco resulta extraño encontrar opiniones semejantes varias décadas más tarde, como la que expresa Demetrio de los Ríos cuando dice que “la Pintura con mayúscula desaparece de los fruteros, bodegones y animales muertos y vivos”, calificándolos de “retratos más y más íntimos donde lo natural se individualiza hasta su posterior degradación”⁷⁰⁰.

No olvidemos que la subversión de la tradicional jerarquía de los géneros que inicia el movimiento romántico fija su atención en el retrato, el paisaje y el cuadro costumbrista. El bodegón se mantiene como género minoritario, presente en la enseñanza académica en cuanto método de aprendizaje para una pintura mimética, pero sin alcanzar mayor estatus. Este desinterés se aprecia de manera elocuente en el reducido número de naturalezas muertas presentadas en las

⁶⁹⁷ Pedro de Madrazo, “Pintura”, *El Artista*, 1/4/1835, cit. desde Henares – Calatrava, 1982, p. 74.

⁶⁹⁸ Calvo Serraller, 1999; Calvo Serraller, 2000, p. 26-28; Luna, 2009, p. 49-51.

⁶⁹⁹ Luna, 2009, p. 49-51.

⁷⁰⁰ Demetrio de los Ríos, *El Arte en todas sus manifestaciones*, Sevilla, 1885, p. 298, cit. desde Tostón, 1997, p. 34.

exposiciones públicas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando durante la primera mitad del siglo⁷⁰¹ y en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes a partir de la segunda mitad⁷⁰². No obstante, esa tendencia se irá modificando en cierta medida, tanto en la consideración del tema como en la dedicación de los artistas, aunque sin introducir novedades de gran relevancia. Los estudios sobre el bodegón en España siempre han considerado el XIX como una época de escasas aportaciones, y en consecuencia han demostrado poco interés por una cuestión que aún hoy sigue estando poco abordada⁷⁰³. Es cierto que se trata de un momento de revisión e imitación de viejas fórmulas académicas, enmarcado además entre dos grandes hitos en la historia del género: por un lado, la audaz contribución de las naturalezas muertas de los años finales de Goya; por otro, la revitalizadora recuperación del tema que llevan a cabo los impresionistas y que culmina con la posición privilegiada que le otorgan las vanguardias a comienzos del XX⁷⁰⁴. Pero no es menos cierto que en este tiempo son abundantes los artistas que, en mayor o menor grado, se dedican al tema con resultados de calidad que merecen ser reseñados.

El ejemplo de Fierros es significativo de esta situación. Su dedicación al bodegón es escasa en comparación con otros géneros de los que ha dejado un mayor número de obras: en términos absolutos, su producción de naturalezas muertas representa un porcentaje muy pequeño de su catálogo. Tampoco despertó nunca un especial empeño por su parte, algo que quizá determinase el casi nulo interés de su historiografía hacia este tema: tan sólo García Quirós, en su primer artículo sobre Fierros, estudia con cierta atención sus bodegones⁷⁰⁵. Sin embargo, el análisis en profundidad de esta cuestión revela valiosa información para la comprensión global de su obra. La dedicación de Fierros al bodegón es, como en otros artistas de su generación formados en una enseñanza académica al amparo de la tradición del museo, no sólo un fin en sí mismo sino también un medio para ensayar procedimientos formales y estilísticos: es obvio que, como género eminentemente descriptivo y visual, resulta adecuado como ejercicio de alarde técnico a través del cual el pintor pueda demostrar su habilidad en el oficio. Un artista de su generación, inmerso en el movimiento romántico –con todos los matices que este calificativo supone–, había de dar respuesta a través de su obra a las poéticas que demandaban un arte naturalista que representase sus temas con *verdad*. Para eso, en este momento se sigue recurriendo a los maestros del pasado como principal referente a la hora de buscar esas soluciones; y en este sentido, el arte que ofrece un mayor grado de realismo es el barroco. No en vano, asistimos

⁷⁰¹ Navarrete, 1999, p. 322-325.

⁷⁰² Gutiérrez Burón, 1987, p. 946-948.

“Las buenas tradiciones de los Menéndez y Montalvos, continuadas por otros con gallardía, están casi olvidadas en la Exposición”. Se refiere Tubino a la Exposición artística hispano-lusitana de 1871, donde sigue siendo evidente el desinterés por la pintura de bodegones. La alusión a Luis Meléndez y a Bartolomé Montalvo pone de manifiesto el gusto del autor por un arte mimético y de intención realista. Tubino, 1871, p. 255.

⁷⁰³ Calvo Serraller, 2005, p. 327.

⁷⁰⁴ Calvo Serraller, 1999, p. 49.

⁷⁰⁵ García Quirós, 2000, p. 40-44.

ahora a la recuperación de grandes pintores como Velázquez, Ribera, Zurbarán o Murillo, entendidos como figuras clave de la escuela española cuyo estilo de representación fiel se toma como modelo. Tampoco olvidemos que, en el caso del bodegón, el siglo XVII es un momento de notable esplendor, que define además la singularidad nacional del género, y así se valora desde la óptica del XIX. No resulta extraño, por lo tanto, que Fierros empleara un marcado lenguaje barroquizante en sus primeros bodegones, caracterizados por un especial realismo. Así se ve en los casos en que retoma de manera consciente la tradición de las *vanitas*, como en *Naturaleza muerta con calavera* (DF0475) o en *El cráneo de Goya* (DF0474), obra singularísima que se estudia de forma pormenorizada en el catálogo; en ambos casos, la intencionalidad realista y el empleo de una luz tenebrista demuestran el conocimiento de Fierros de la tradición del género. Lo mismo ocurre con los dos pequeños bodegones de caza que pinta durante su primera estancia en Santiago –*Bodegón del conejo* (DF0476) y *Bodegón de la perdiz* (DF0477)–, donde esa misma tradición nacional se interpreta con fidelidad por medio de una pincelada breve que quiere captar bien el detalle, de una paleta cromática que gira en torno a tonos pardos y de una luz interior muy dirigida que genera fuertes contrastes de claroscuro.

La misma intención se mantiene a comienzos de la década de 1870. De esta fecha son dos de las naturalezas muertas más notables de Fierros: *La mesa puesta para el pintor* (DF0479) y *Bodegón de la langosta* (DF0481). Ambas repiten de manera clara y consciente esquemas propios de bodegones barrocos al presentar diferentes viandas y objetos sobre una mesa, siguiendo el modelo de bodegón de cocina que se populariza en Europa desde comienzos del XVII. El pintor emula no sólo el tema sino también el lenguaje naturalista que le permite encontrar, dentro de la tradición del museo, un referente apropiado a su búsqueda de recursos para reproducir la realidad con el mayor verismo posible. Así, su atención se centra en la correcta captación de las calidades táctiles de los objetos de la misma forma que ocurría en los bodegones barrocos que toma como patrón, incluso repitiendo clichés propios de aquellos: véanse los efectos de brillos y reflejos de la ventana sobre el vidrio, o la disposición de algunos objetos rebosando el borde de la mesa, todo ello en un interior de iluminación tenebrista. Ambos cuadros han de ser entendidos, por lo tanto, como ejercicios de alarde técnico en los que el pintor expone su buen dominio del oficio a la hora de representar la realidad, siguiendo lo que dictaban las poéticas



DF0481 *Bodegón de la langosta*, 1870

DF0488 *Bodegón del cuchillo*, c. 1879-1894DF0489 *Bodegón de la sopera*, c. 1879-1894

artísticas del momento. No en vano, ese doble ideal de imitación de la naturaleza y de virtuosismo técnico, presente desde los orígenes del género en la Antigüedad, es lo que presenta en este momento al bodegón como el procedimiento más adecuado a la hora de ensayar un lenguaje naturalista.

Al mismo tiempo, este tipo de descripciones de viandas, que entronca plenamente con las poéticas naturalistas del XIX, será un motivo muy del gusto tanto de las artes plásticas como de la literatura del momento. De hecho, vemos en la novela realista notables ejemplos de descripciones de naturalezas muertas: Zola inicia *Le Ventre de Paris* con la ambientación del mercado de Les Halles⁷⁰⁶, idea que tomará Blasco Ibáñez aplicándola al caso de Valencia en *Arroz y Tartana*⁷⁰⁷, mientras Clarín nos muestra en *La Regenta*, desde una óptica particularmente pictórica, la opulencia y variedad de alimentos de la cocina de los Vegallana:

“[...] allí estaban las perdices, sobre la mesa de pino, ofreciendo el contraste de sus plumas pardas con el rojo y plata del salmón despedazado. Allí cerca, en la despensa, gallinas, pichones, anguilas monstruosas, jamones monumentales, morcillas blancas y morenas, chorizos purpurinos, en aparente desorden yacían amontonados o pendían de retorcidos ganchos de hierro, según su género. Aquella despensa devoraba lo más exquisito de la fauna y la flora comestibles de la provincia. Los colores vivos de la fruta mejor sazónada y de mayor tamaño animaban el cuadro, algo melancólico si hubiesen estado solos aquellos tonos apagados de la naturaleza muerta, ya embutida, ya salada. Peras amarillentas, ostras de asar, casi rojas, manzanas de oro y grana, montones de nueces, avellanas y castañas, daban alegría, variedad y armoniosa distribución de luz y sombra al conjunto, suculento sin más que verlo, mientras al olfato llegaban mezclados los olores punzantes de la química culinaria y los aromas suaves y discretos de naranjas, limones, manzanas y heno, que era el blando lecho de la fruta.”⁷⁰⁸

Algo semejante ocurre con otros dos cuadros que forman pareja y que condensan lo mejor de la producción de Fierros en

⁷⁰⁶ Zola, 1982, p. 7-25.

⁷⁰⁷ Blasco Ibáñez, 1967, p. 12-23.

⁷⁰⁸ Clarín, 1998 a, p. 400-401.

cuanto a naturalezas muertas: se trata del *Bodegón del cuchillo* (DF0488) y del *Bodegón de la sopera* (DF0489). De nuevo presentan varios alimentos y utensilios de cocina sobre una mesa, pero ahora reduciendo su número y escogiéndolos con cuidada atención según su material. Así, el artista busca demostrar una vez más su destreza en la representación verista de la realidad, centrándose en la correcta reproducción de las calidades táctiles de los objetos: el brillo metálico del cuchillo y la cuchara, la rugosidad de la hogaza de pan, los reflejos sobre el vidrio o la textura nacarada de la loza. No obstante, a una misma intencionalidad corresponde ahora, por la madurez artística de Fierros y por la propia evolución de los gustos pictóricos a finales de siglo, un cambio en su tratamiento formal. La búsqueda de un resultado naturalista se trabaja ahora ajustando el patrón lumínico a un foco más claro y diáfano que suaviza los fuertes contrastes de claroscuro de bodegones anteriores: esta limpieza lumínica es la que el pintor ensaya, por ejemplo, en otros bodegones más sencillos como *Plato con tomates* (DF0484). El cambio de luz va acompañado de una potenciación del efecto pictórico mitigando la severidad del dibujo y de la introducción de una sensación de atmósfera densa que recuerda a la obra de Chardin, aunque con diferente resolución. Además, el pintor modifica el esquema compositivo de ejemplos anteriores que ofrecían una visión más panorámica para centrarse en una representación más inmediata y en formato vertical que remite a Meléndez. Fierros demuestra así un amplio manejo de la tradición del género a la hora de aplicar y combinar recursos en función de su necesidad.

Este conocimiento se pone de manifiesto en otro ejemplo que ha de ser pocos años posterior: *Perdiz y almirez* (DF0490). El tema que ofrece, a modo de bodegón de caza, no resulta novedoso en la producción del pintor, de nuevo hundiéndose su raíz en referentes barrocos. No obstante, ahora la intención naturalista se vuelve más descar-



DF0488 *Bodegón del cuchillo* (detalle), c. 1879-1894



DF0489 *Bodegón de la sopera* (detalle), c. 1879-1894

nada en el tratamiento rápido y casi agresivo de la pincelada, que prescinde por completo del dibujo para dar rienda suelta a un efecto pictórico que recuerda a los bodegones de los años finales de Goya.

Un caso diferente es el que presenta *Los preparativos de un banquete* (DF0492). De nuevo cambia el referente, que ahora se encuentra en la pintura francesa al echar mano de un lenguaje que no busca ya una representación mimética de la realidad sino una reinterpretación en clave cromática y lumínica, con recursos que demuestran el conocimiento por parte de Fierros de las últimas aportaciones artísticas de los impresionistas. Por otra parte, el tema nos devuelve a la idea de opulencia propia del género y al concepto de celebración alrededor de la mesa al mostrar la opípara preparación de las viandas para una merienda con gran número de comensales. Así, el artista nos introduce de manera más decidida que en cualquier otro bodegón en los usos sociales de su tiempo, sobre ciertos hábitos en la cultura de la mesa y también en la intimidad de su hogar⁷⁰⁹. Un hogar para el que, de algún modo, también fueron concebidos estos cuadros, que aparte de servir como ejercicios de estilo para el artista, cumplen una función como objetos decorativos para un interior doméstico⁷¹⁰. Resulta esclarecedor, en este sentido, el hecho de que sus bodegones de mayor calidad no fuesen incluidos por su viuda en la exposición-venta organizada tras su muerte, reservándolos para la privacidad familiar⁷¹¹. Así, Fierros se muestra no sólo como artista de su tiempo sino también como un perfecto burgués al hacer del acondicionamiento de su hogar una de sus preocupaciones⁷¹². La acumulación de bienes materiales y el deseo de patrimonio, valorado desde la sociedad burguesa como signo de distinción, se manifiesta no sólo en la posesión de obras de arte, sino en la imagen que esas obras proyectan

⁷⁰⁹ Simón, 2002, p. 24.

⁷¹⁰ La literatura del momento ofrece varios ejemplos que ilustran esta práctica habitual. En *Fortunata y Jacinta*, Galdós describe así el comedor de los Santa Cruz: “El comedor era interior, con tres ventanas al patio, su gran mesa y aparadores de nogal llenos de finísima loza de China, la consabida sillería de cuero claveteado, y en las paredes papel imitando roble, listones claveteados también, y bodegones al óleo, no malos, con la invariable raja de sandía, el conejo muerto y unas ruedas de merluza que de tan bien pintadas parecía que olían mal”. Galdós, 2011 a, p. 355.

⁷¹¹ *Exposición-venta...*, 1894, p. 9.

⁷¹² “El mobiliario, la indumentaria, cuanto hace atractivo y amable el hogar, constituyó la base de enormes desarrollos artístico-industriales, adornándolo con obras en las que la delicadeza, el buen gusto, manifiestan las suaves inclinaciones de quienes por otra parte, se ocupaban de la cocina con sensualista refinamiento”. Francisco Alcántara, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid, Centro Editorial Artístico, 1898, p. 118, cit. desde Tostón, 1997, p. 27.

A. Corbin puntualiza el rol del hombre en la construcción de ese “museo interior” en el seno de hogar, en relación con el deseo de patrimonio: “Durante el siglo XIX, el coleccionismo sigue siendo una práctica esencialmente masculina; es el hombre quien inventa y perfila el proyecto de la acumulación”. Ariès – Duby, 1991 b, p. 198.



DF0492 *Los preparativos de un banquete*, c. 1883-1890

acerca de quienes las crean o las encargan. No resulta extraño, por lo tanto, que la mayor parte de las naturalezas muertas de Fierros se daten a partir de su matrimonio y del asentamiento de una vida familiar estable, y que muchos de los objetos representados en ellas, propios de la rutina doméstica, se repitan de un cuadro a otro. No en vano, una de las conquistas del siglo XIX es convertir el bodegón en iconos de la privacidad, representativas de la vida en el hogar⁷¹³. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el caso de la servilleta con ribete rojo o del vaso que se repiten en *La mesa puesta para el pintor* y en *Bodegón con queso, pan, agua y servilleta* (DF0478); o del candelabro situado en un plano secundario en *La bodega* (DF0482) y que luego se reutiliza con absoluto protagonismo en el *Bodegón del candelabro* (DF0486). Es esta última una obra en la que Fierros, partiendo de un lenguaje tenebrista de inspiración barroca, reelabora el concepto de *vanitas* bajo una interpretación moderna al introducir algunos elementos propios de su tiempo, como una caja de fósforos o un ejemplar del diario *La correspondencia de España*. Reflejo de la vida diaria es también *Copa de cristal con flores* (DF0487), lienzo de escasas pretensiones en el que Fierros representa un ramillete de rosas que bien podrían ser algunas de las que su mujer cultivaba en el jardín de su casa de Oviedo.

El motivo del florero transmite así la imagen de una naturaleza domesticada, reflejo del interés positivista de la sociedad burguesa por las ciencias naturales⁷¹⁴. El bodegón se revela así en su condición de arte doméstico, que ofrece un significado de cotidianidad e inmediatez, de quietud y de tiempo detenido.

Objetos propios de la vida en el hogar son los que encontramos también en la que ha de ser una de las últimas naturalezas muertas de Fierros: *Bodegón con quesera, compotera y naranjas* (DF0494). Sobre un esquema compositivo que de nuevo recupera la tradición de las *mesas puestas* del XVII, el pintor vuelve a innovar en el lenguaje empleado recurriendo a la pintura francesa del momento, pero ahora con el referente de Cézanne. Así se aprecia en el uso consciente de un modelado más grueso y de una tendencia a la esquematización de las formas y a la homogeneización de las calidades



DF0486 *Bodegón del candelabro*, c. 1879-1894

⁷¹³ Davenport, 2002, p. 101.

⁷¹⁴ Ariès – Duby, 1991 b, p. 10.

de los objetos en una obra que apuesta por la vivacidad del color, aplicando su propia asimilación de propuestas más vanguardistas a un modelo anterior.

En consecuencia, la producción del Fierros bodegonista lo revelan como un artista capaz de adoptar diferentes modos dentro de su propio estilo: desde un naturalismo mimético de inspiración barroca hasta las últimas innovaciones del Impresionismo francés, demuestra su conocimiento de una larga tradición del género y su habilidad para aplicarlo a su obra, dando respuesta a las poéticas del momento que demandaban un dominio de distintos lenguajes pictóricos como método para lograr un estilo original.



CONCLUSIONES

Cuando planteamos esta investigación sobre Dionisio Fierros, partíamos de que se trata de un artista, hasta cierto punto, estudiado y valorado en el contexto de la historia del arte gallego y asturiano. No obstante, ese reconocimiento de su trascendencia también sugería la necesidad de realizar un trabajo exhaustivo sobre su figura, nunca abordado hasta entonces. Autores como Gamallo habían pensado en desarrollar un proyecto así, aunque en su caso no pasó de una localización parcial de su obra. De este modo, nuestra investigación cuenta con la principal novedad de ser el primer trabajo que se propone estudiar la obra integral de Fierros, localizándola, clasificándola y examinándola en profundidad bajo la forma de un catálogo razonado.

La fase de trabajo de campo y localización arroja las primeras conclusiones del trabajo. La principal de ellas supone constatar la notable dispersión de la obra de Fierros, atendiendo un doble criterio: en un territorio amplio y en un gran número de colecciones. La dispersión territorial responde en buena medida a la movilidad del pintor durante su carrera, con varios focos de producción entre los que destacan Galicia, Asturias y Madrid. En esos tres focos despuntan Santiago, A Coruña, Ribadeo, Oviedo, Luarca y Madrid como localidades en las que residió y ejerció su oficio, sobre todo de retratista. Al mismo tiempo, la lógica dispersión posterior derivada de herencias o procesos de adquisición y compraventa se aprecia en otros lugares donde el artista no desarrolló su actividad pero que en la actualidad albergan una parte destacada de su obra, como Gijón, Lugo, Málaga, Valladolid o Vigo. Asimismo, cabe reseñar otros centros secundarios como las localidades de A Pobra do Caramiñal, Ferrol, Rianxo y Teo, en la provincia de A Coruña; Foz, Monforte de Lemos y Riotorto, en Lugo; Pontevedra y Tui, en Pontevedra; Avilés, Cangas de Onís, Castrillón, Cudillero y Siero, en Asturias; Moteagudo y Tudela, en Navarra; El Puerto de Santa María, en Cádiz; Castellón; Zaragoza; y Buenos Aires.

Por otra parte, la dispersión se aprecia en cuanto al número de colecciones. Se ha llegado a encontrar obra de Fierros en 163 colecciones distintas, sin contabilizar aquí la obra perdida o pendiente de localización. Se trata en algunos casos de colecciones vinculadas a los descendientes del pintor; pero en su mayoría son o bien colecciones institucionales donde la obra de Fierros representa un porcentaje reducido, o colecciones privadas que han sido heredadas directamente de sus propietarios originales. Este último caso se repite especialmente en el caso de retratos, legados a los descendientes del efigiado en lotes que no suman más de dos o tres cuadros, y que incluso se ven sometidos a posteriores repartos por herencias, con lo que se incrementa aún más el número de colecciones y la dispersión de la obra.

Pensemos además que la mayor parte de esas colecciones son de carácter privado. Apenas 23 colecciones públicas o institucionales custodian obra de Fierros, la mayoría con tan solo un cuadro, y otras sin exceder los 10-12. Por lo tanto, representan un pequeño porcentaje respecto

al total de colecciones y también sobre el total del catálogo. La presencia masiva de colecciones privadas ha hecho necesaria la colaboración de sus propietarios, que han facilitado nuestro acceso a la obra. Asimismo, salvo contadas excepciones, hemos visitado personalmente las colecciones para realizar el trabajo de campo, lo que ha supuesto un esfuerzo añadido al trabajo. La localización y visita a estas colecciones ha puesto de manifiesto otra de las principales conclusiones de la investigación: la elevada producción de Fierros. Desde un momento inicial partíamos de la base de que habría de tratarse de un catálogo extenso, a juzgar por estimaciones de anteriores estudios, pero el resultado ha superado con creces las expectativas. Se ha contabilizado un total de 1093 obras en el catálogo. De ellas, 490 son totalmente inéditas, entre óleos y acuarelas (142) y dibujos (348). Además, muchas de las que no hemos considerado inéditas han tenido una difusión muy reducida, a lo sumo como parte de alguna pequeña exposición, con lo que apenas habían sido divulgadas para el gran público. De este modo, nuestro trabajo amplía el número de obras de Fierros conocidas, documentadas y estudiadas. Entre la obra inédita destaca sin duda el retrato, con 81 ejemplos registrados. Se contabiliza además un gran número de dibujos inéditos, como es lógico al tratarse de piezas de carácter menor, conservadas en su mayor parte en colecciones privadas.

Por otra parte, hemos podido documentar gran cantidad de obras perdidas o en paradero desconocido, que suman un total de 184. Asimismo, hemos demostrado errores de atribución y planteado dudas razonables sobre otros, desechando así algunas obras que hasta ahora habían sido adscritas al taller de Fierros. En la mayoría de estos casos se trata de obras que han salido al mercado bajo su nombre, pero que no superan el juicio experto que corrobore su autoría.

La labor de documentación paralela al trabajo de campo nos ha permitido completar la información sobre la trayectoria vital de cada obra, incluyendo referencias bibliográficas o datos sobre su participación en exposiciones, una tarea que no se había realizado hasta ahora sobre el conjunto de la producción de Fierros.

Sobre el análisis detallado del catálogo, en cuanto herramienta fundamental en el estudio de la obra de pintor, hemos podido constatar en primer lugar su vastísima dedicación al retrato, muy por encima de otros géneros, y en mayor medida de lo que hasta ahora venía considerando su historiografía. El trabajo de retratista durante toda su vida, con un notable prestigio entre las clases acomodadas -sobre todo de Galicia y Asturias, pero también con encargos en Madrid-, y su correcto dominio técnico, le granjean una abundante clientela que manifiesta una gran estima hacia su trabajo en un momento de expansión del retrato. Hemos demostrado además el papel fundamental de Fierros en la difusión en Galicia del purismo romántico aprendido de Madrazo, en cuanto lenguaje de prestigio para el gusto burgués de la época, que aplica de manera decidida al establecerse en Santiago en 1855, con lo que conlleva también de renovación para la actividad artística de la ciudad. Algo semejante aplica años más tarde al contexto asturiano, al

introducir con los retratos realizados en Luarca a finales de la década de 1860 ese mismo lenguaje, enriquecido entonces por una asimilación más profunda de la obra de Velázquez y de los maestros del Siglo de Oro para incrementar el efecto de realismo. No en vano, Fierros construye un estilo de base ecléctica sobre la emulación de Madrazo y una aplicación más consciente de la lección velazqueña, que irá incrementando el interés por un resultado naturalista durante su última etapa en consonancia con la evolución del gusto a finales de siglo.

La labor de documentación ha ayudado a descubrir o corregir la identidad de algunos retratados: es el caso de Asunción Pérez de Deza y Pinal (DF0021), Miguel García Cuesta (DF0032), Fernando de Borbón (DF0011 y DF0012), Manuel López Pacios (DF0101), Manuel Próspero Pérez Reigada (DF0174), Pedro Moreno Ulloa (DF0177), Juan Moreno Ulloa (DF0178) o Pío Trelles y Peralta Alvear (DF0247). La identificación de muchos de ellos ha permitido profundizar en el conocimiento de la clientela del Fierros retratista definiendo un perfil social vinculable a un determinado contexto, pero también reconstruir la historia de lugares concretos en ese momento. Así, la Compostela de la segunda mitad del XIX, la Luarca de comienzos de los 1870, el Ribadeo y el Oviedo del último cuarto de siglo e incluso parte del Madrid de esos años están representados en el catálogo de Fierros a través de los agentes humanos que les dieron forma. En algunos casos hemos podido documentar el proceso de encargo de algún retrato a través del trabajo de archivo. Resulta significativo el de Isabel II para el Ayuntamiento de Borja, que explica los detalles del procedimiento, extrapolable a otros ejemplos, y ofrece una perspectiva clara de la apreciación del trabajo de Fierros. En otros casos, aun sin una documentación tan completa, se ha podido precisar el análisis de muchas obras insistiendo en un estudio más fundamentado de su contenido y su trayectoria vital.

En la pintura costumbrista, aunque con menor número de obra inédita, se han descubierto ejemplos que, sumados a los ya conocidos, facilitan una lectura más completa de la dedicación de Fierros al género. La localización de estudios de tipos y apuntes de composiciones nos ha permitido profundizar en el método de trabajo del pintor, poniéndolos en relación con las obras de gran formato para las que fueron planteados. En este sentido, hemos demostrado la influencia que ejercen los repertorios costumbristas -difundidos a través de estampas grabadas o de la propia tradición pictórica del género- sobre la obra de Fierros, planteada como recopilación de tipos bajo una mentalidad romántica, con una fuerte deuda de su aprendizaje académico apreciable sobre todo en cuestiones formales. Esa tendencia irá abriéndose hacia un mayor naturalismo que en su última etapa lo aproxima a propuestas realistas, más evidente en lo conceptual que en lo formal. Pero la aportación más relevante de Fierros a la pintura costumbrista se encuentra en su obra de tema gallego, que supone por su novedad temática un destacado punto de inflexión en la historia del arte en Galicia que se ha valorado como hito definidor del comienzo de una escuela de pintura con entidad propia. El empleo en nuestro análisis de fuentes como la crítica de arte nos ha permitido profundizar en el contenido de esas obras desde la perspectiva

de la mentalidad de su tiempo. Además, el manejo de otros documentos ha ayudado a corregir valoraciones aceptadas hasta ahora, como la datación de la obra cumbre de Fierros, *Una rome-ría en las cercanías de Santiago*: parte de su historiografía la consideraba realizada en Galicia y exhibida en la Exposición agrícola, industrial y artística de 1858; la revisión del catálogo de esa muestra y de algún documento fotográfico confirma que no fue expuesta allí, y que no fue hasta la Nacional de 1860 cuando se presentó al gran público.

El sistema de Exposiciones Nacionales permite ahondar en la vertiente del Fierros más preocupado por triunfar como artista y obtener el reconocimiento de los círculos oficiales, algo que intenta también con la pintura de historia. Hemos tratado de salvar la escasa atención que su historiografía ha concedido a esta faceta, relegada a una posición secundaria por debajo de otros géneros más abordados. Apoyándonos de nuevo en fuentes de la época, especialmente en juicios de la prensa, hemos planteado un análisis pormenorizado del que hasta ahora se consideraba casi su único cuadro de historia, *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla*, proponiendo además su adecuación estilística al lenguaje propio de la pintura de historia del tercer cuarto de siglo. De forma paralela, el descubrimiento de alguna obra inédita y de varios apuntes preparatorios para composiciones que no llegaría a realizar arrojan nueva luz sobre la dedicación de Fierros a este género, con mayor afán del que hasta ahora se había considerado, y que demuestra su empeño por revalidar desde el cuadro de historia el reconocimiento obtenido con su obra costumbrista.

En el caso de la pintura religiosa, a excepción del encargo de la *Santa Teresa* de El Escorial, el denominador común es el del cuadro devocional pensado para un ámbito doméstico y vinculado al sentido de religiosidad privada que promueve el pensamiento de la época. El descubrimiento de alguna obra inédita permite además reafirmar el papel de Fierros como pintor de una clientela burguesa, de la que no sólo recibe encargos de retratos sino también alguna obra religiosa que satisfaga esa devoción íntima.

El paisaje ofrece quizá la faceta más personal de su catálogo. Planteados en su gran mayoría como obras que no habrían de trascender el ámbito del taller, muestran un acercamiento a la pintura sin la sujeción al rigor de un encargo o de una obra pensada para un certamen. El paisaje revela además su afición por la acuarela, en obras a menudo ejecutadas directamente del natural y que demuestran un planteamiento cercano a postulados realistas, aun cuando subyace una fuerte deuda con esquemas del paisajismo romántico. El afán por la representación de territorios reales y reconocibles, especialmente en el entorno de la ría de Ribadeo, manifiesta esa intencionalidad realista, definiendo además una aportación singular en el paisajismo gallego y asturiano. Su estilo, próximo a Courbet y a los pintores de Barbizon, demuestra su conocimiento de las principales tendencias de su época, apreciable en algunos cuadros de calidad como *Paisaje umbrío* o *Las Carrayas. Rompientes en Ribadeo*. El descubrimiento de varias obras inéditas ha permitido documentar mejor una parte de su producción menos estudiada, con

ejemplos como *Desde la habitación*, que ponen de manifiesto la asimilación desde lo personal de lenguajes más vanguardistas.

Algo semejante ocurre en el caso de la naturaleza muerta, en cuanto obra pensada para el ámbito del taller o del hogar, y que el pintor plantea como ensayo de cuestiones formales. Resulta evidente en los bodegones de la década de 1870 y comienzos de 1880 la intención de desarrollar un ejercicio de representación mimética según la tradición del Siglo de Oro, que el artista aprovecha para hacer alarde de su pericia técnica. De forma paralela a otros géneros, las naturalezas muertas de su última etapa avanzan en el camino hacia el naturalismo, demostrando la permeabilidad de Fierros a propuestas diversas: no sólo se aprecia esa tendencia de bodegón realista, sino el influjo de la pintura francesa de fin de siglo o incluso la asimilación personal de la obra de Goya, probando su capacidad de manejar diferentes recursos léxicos y su aplicación en clave modal.

Con todo esto, podemos valorar a Fierros como un pintor tremendamente prolífico, con una actividad ininterrumpida durante una dilatada carrera de cincuenta años. Poseedor de una buena formación académica y de una técnica aceptable, su vinculación en Madrid a círculos de prestigio, sobre todo del entorno de los Madrazo, le abrió las puertas a una dedicación profesional que pudo revalidar gracias a su triunfo en la Nacional de 1860 con sus cuadros costumbristas gallegos. De hecho, su trabajo ligado fundamentalmente a Galicia y Asturias lo convierte en una figura de gran relevancia en el contexto de esas dos escuelas de pintura. Su labor de retratista encuentra en esas dos tierras el ambiente favorable para desarrollar su profesión con estabilidad y una dedicación simultánea a otras temáticas. De forma paralela, su contacto continuo con Madrid y algún viaje por Europa conforman una personalidad artística conocedora de las novedades de su tiempo, tal y como se deduce del análisis de su obra: su permeabilidad a lenguajes renovadores, aunque menor, habla de un artista inquieto e interesado por experimentar. Con todo, su gusto por una vida burguesa le lleva a adoptar una posición conservadora que satisfaga las demandas de su clientela, pero también sus propios anhelos de perfecto burgués que aspira a una vida sencilla, de cierto acomodo y, como él mismo afirma, sin aspirar “a imposibles o cosas difíciles”. Es fácil comprender así su éxito entre la clase social que promueve esos mismos intereses, y que supone gran parte de su definición como pintor.

CONCLUSIONS

When the objectives of this research on Dionisio Fierros were set for the first time, the starting point was his value and study in the context of Galician and Asturian art history. However, that recognition also evidenced the need of an exhaustive work on his figure, something that was never undertaken before. Researchers like Gamallo had considered such a project, though in his case it never went further than locating a part of Fierros' works. This way, our research's main novelty lies in the fact that it is the first approach to study Fierros' works in its entirety, including location, classification and a deep analysis to shape a catalogue raisonné.

The fieldwork and location of the works allows us to reach the first conclusions of this research. The main conclusion is the confirmation of the remarkable dispersion of Fierros' works in two ways: a wide territory and a variety of collections. The territorial scattering is due to the painter's traveling during his career, mostly between Galicia, Asturias and Madrid. In these three centres of production Santiago, A Coruña, Ribadeo, Oviedo, Lueca and Madrid have special importance, since these are the places where he lived and pursued his occupation, mainly as a portraitist. At the same time, the logical dispersion that came after processes of estates' divisions and different sells can be traced in places where the artist did not work, but where nowadays a significant part of his production is kept, like Gijón, Málaga, Valladolid or Vigo. Secondary places also should be mentioned, such as A Pobra do Caramiñal, Ferrol, Rianxo and Teo in A Coruña; Foz, Monforte de Lemos and Riotorto, in Lugo; Pontevedra and Tui, in Pontevedra; Avilés, Cangas de Onís, Castrillón, Cudillero and Siero, in Asturias; Monteagudo and Tudela in Navarre; El Puerto de Santamaría in Cádiz; Castellón; Zaragoza; and Buenos Aires.

Additionally, this scattering shows in the number of different collections where the works are kept. We have located Fierros' works in 163 different collections, without taking into account lost works or pending of localization. In some cases, the collections are linked to the painter's descendants; but in most cases these are institutional collections where Fierros' work constitutes a little percentage of the total, or private collections inherited from the original owners. This is mostly the case of the portraits, left as bequests to the portrayed person's descendants in lots that usually were formed by no more than two or three paintings; these lots were even divided in later estates, which increased the number of collections and the subsequent dispersion. Furthermore, we should consider that most of these collections are private. Only twenty-three public or institutional collections keep works by Fierros, most of them with only one painting, while others do not exceed ten or twelve. These represent a little percentage of the total amount of collections and the catalogued works. The massive amount of private collections made necessary the owners' collaboration to facilitate the access to the paintings. The necessity of visiting personally these collections, except in some rare cases, was an additional effort.

The visit and study of these collections showed another characteristic: the amount of the painter's production. From the first moment we knew it would be a large catalogue, judging from previous researches, but the result has beaten our expectations: there are 1093 works in the catalogue. From those, 490 were completely unknown (142 oil paintings and watercolours, and 348 drawings). Some of those that are not considered unknown had a very sparse circulation, besides little exhibitions, so they were barely known among the public. This way, our research increases the number of known Fierros' works, documented and studied. Among the new incorporations, the portrait is the best represented genre with 81 new registered examples. In addition, we consider a great number of drawings that due to their minor format are kept in private collections.

The lost works make a total of 184. We also have shown mistakes in the attribution and stated reasonable doubts about others, discarding some works that until now were attributed to Fierros' workshop. In most of cases these works have been sold under the painter's name in the art market, but do not stand the expert's judgement to corroborate the authorship.

The parallel documentation process, along with the fieldwork, has allowed us to complete each painting's trajectory, including bibliographical references or data about its participation in exhibitions, something that had not been done for Fierros' works as a total.

According to the catalogue, a capital tool for the study of the painter's works, we have been able to state his remarkable career as a portraitist, even more than what has been traditionally considered. His dedication to portrait painting along his whole life, with a noticeable prestige among the wealthy classes in Galicia and Asturias but also in Madrid, along with his technical correction, brought many clients that state a great appreciation in the moment of portraits' expansion. We also have proven Fierros' capital importance for the spread of Romantic purism in Galicia, which he learnt from Madrazo, for the development of the bourgeois taste of the period. This will be of the greatest importance for the renovation of the artistic language in Santiago de Compostela after Fierros settled there in 1855. Something similar will happen years later in Asturias, when that same Romantic language is introduced with the portraits he paints in Lueca enriched due to his assimilation of Velázquez and other Golden Century old masters' works that increased the realism of Fierros' works. This way, Fierros forms a style based on the emulation of Madrazo and a more conscious use of Velázquez's style that will increase the interest for a more realistic approach during his last period, according with the fin de siècle taste's evolution.

The documentation helped to correctly identify some of the portrayed: it is the case of Asunción Pérez de Deza y Pinal (DF0021), Miguel García Cuesta (DF0032), Fernando de Borbón (DF0011 y DF0012), Manuel López Pacios (DF0101), Manuel Próspero Pérez Reigada (DF0174), Pedro Moreno Ulloa (DF0177), Juan Moreno Ulloa (DF0178) or Pío Trelles y Peralta Alvear (DF0247). The identification of many of them has allowed us not only to know better the clientele for Fierros' portraits, defining a social profile belonging to an upper class, but also the local history. It happened for Compostela during the second half of 19th century, Lueca in

the beginnings of 1870, Ribadeo and Oviedo in the last quarter of that century, and even part of Madrid during those years are represented in Fierros' works catalogue through the human beings that shaped those places.

In some case we have been able to document the commission of a portrait through archival work. It is significant the portrait of Queen Isabel II for Borja's City Hall, that explains details of the process that can be applied to other cases, and shows clearly the appreciation for Fierros' works. In other cases, even without such a complete information, we can precise the analysis of the paintings through a more systematic study of its contents and trajectory.

Regarding genre painting we have found new examples –though less than portraits- that facilitate a better knowledge of Fierros' dedication to this production. The localization of studies and sketches for later compositions has allowed for the deeper study of the artist's working method, putting those in relation with the bigger format works that derived from them. In this sense, we have shown the influence of genre repertoire, known through engravings or the own genre pictorial tradition, on Fierros' works, planned as a compilation of types under a Romantic mentality, strongly indebted to his academic learning and especially noticeable in formal aspects. This trend will evolve into a more naturalistic approach that in his last phase will show more clearly in the concept behind than in form. But Fierros' most relevant contribution to genre painting is found in his works of Galician topics; due to its thematic novelty it has been considered a breaking point in the Galician history of art and the beginning of a school of painting of its own. The use of fonts such as art criticism in our analysis has allowed us for a deeper study of this works' content from the perspective of its own time's mentality. Besides, the use of other documents has aided to correct general accepted facts, such as Fierros' masterpiece *Una romería en las cercanías de Santiago*'s dating: part of the historiography considered it to be painted in Galicia and shown in the Agricultural, Industrial and Artistic Exhibition of 1858; the catalogue review of that exhibition and some photographic evidences shows that the work was never exposed there, and it was not until 1860 when it was shown to the general public.

The system of National Exhibitions shows us a Fierros more concerned about succeeding as an artist trying to achieve official circles' recognition, something he will try with History painting. We have rescued the sparse attention that historiography has paid to this aspect, usually put in a secondary place regarding other genres. Again, through period fonts –especially press notes- we have planned a deep analysis of what has been considered Fierros' only History painting, *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla*, showing its adequacy to the stylistic language typical from the History painting of the third quarter of the century. In parallel, the discovery of some unknown works and some preparatory sketches for later works that were never painted, throw new light on Fierros' dedication to this genre, more than what was considered until now, and states his effort to achieve the same recognition that he earned with his genre paintings.

In the case of religious painting, except the commission of the *Santa Teresa* for El Escorial, the

common thread is the private devotional painting for domestic use, typical from the period spirituality. Again, the discovery of previous unknown works reaffirms Fierros bourgeois clientele which commissions not only portraits, but also intimate religious works.

Landscape offers the most personal aspect of the catalogue. Mostly planned as works that were not intended to leave the workshop, allowed the artist to approach the painting without the constraints of a commission or a painting contest. Landscape also shows his fondness for watercolour in works often painted in the nature directly but indebted to the Romantic landscape painting. His aim to paint real and recognizable territories, especially around Ribadeo estuary, shows his realist intentions, defining a singular approach in the Galician and Asturian landscape painting. His style, close to Courbet and the Barbizon school painters, shows his knowledge of the period's trends, easily seen in landscapes such as *Paisaje umbrío* or *Las Carrayas. Rompientes en Ribadeo*. The discovery of previous unknown works allows for a better understanding of this less studied production, which states the personal assimilation of the most avant-garde languages; *Desde la habitación* is an example for this. Something similar happens in the case of still-life paintings, intended for workshop or personal use, that the artist uses as a rehearse for formal aspects. It is evident in the still-life paintings from the 1870's and beginnings of 1880 his intention to develop an exercise of mimetic representation according to the Golden Century tradition, where he displays all his technical abilities. In parallel to other genres, still-lives from his last period show the way for naturalism, showing Fierros' permeability to other proposals: not only realistic still-lives can be seen, but also the influence of French fin de siècle painting and the personal assimilation of Goya's works, proving his capacity to handle different sources and effectively applying them.

Taking into account all the stated, we can value Fierros as a tremendously prolific painter whose uninterrupted career spans fifty years. Having a good academic formation and an acceptable technique, his access in Madrid to prestigious circles –especially around the Madrazos- opened the doors to a professional dedication that increased after his triumph in the National Exhibition of 1860 with Galician themes genre paintings. In fact, his work deeply linked to Galicia and Asturias makes him a very relevant figure in those two schools of painting context. His portraitist production finds there the favourable ambience to develop a stable profession and a simultaneous dedication to other genres. In parallel his continuous contact with Madrid and some trips around Europe conform an artistic personality that did not ignore the trends from the period, as reflected in his works: his permeability to renewed languages, even a lesser aspect, shows us an artist interested in experimentation. At any rate, his taste for a bourgeois life takes him to adopt a conservative attitude that satisfies his clientele taste and demands, but also his own wishes of a perfect bourgeois that aspired to a simple life with a certain degree of commodity, as Fierros himself states, “without aspiring to impossible o difficult things”. It is easy, then, to understand his success among the social class that promotes those very same interests, and that constitute a remarkable part of his definition as a painter.

ANEXOS DOCUMENTALES

El estudio monográfico de un artista ha de pasar por la necesaria consulta de fuentes documentales que complementen el estudio de su obra facilitando una aproximación más exhaustiva a su contenido. En el caso de Dionisio Fierros hemos podido acceder a textos cuya consulta ha enriquecido el análisis de su producción desde una perspectiva más rigurosa. Adjuntamos a continuación el listado de esos documentos, ordenados de forma cronológica para una consulta más cómoda. Se asigna a cada uno de ellos un número de anexo para su referencia abreviada en el cuerpo del trabajo. En su transcripción se han respetado cursivas, subrayados y otros signos especiales, además de la sangría propia de encabezamiento y despedida. Se han desarrollado las abreviaturas, salvo en casos puntuales de uso más frecuente, y se ha adaptado la grafía a las actuales normas ortográficas del castellano. Todos los documentos, a excepción de los números 4, 8, 9 y 10, han sido consultados en el archivo familiar de los descendientes del pintor en Ribadeo.

1

1827 mayo 5. Ballota (Asturias)

Partida de bautismo de Dionisio Fierros

En esta iglesia de Santa María de Ballota, a cinco días del mes de mayo de este año de mil ochocientos veintisiete, Don Santiago de Llano, Presbítero y vecino de este lugar de Ballota, con licencia de mí el infraescrito cura propio de ella, bautizó solemnemente un niño, hijo legítimo y de legítimo matrimonio de Nicolás Fernández Fierros y de María Álvarez del Valle, vecinos y oriundos de este lugar de Ballota; sus abuelos paternos, Nicolás Fernández Fierros, mayor en días, y María del Carmen Fernández Vivigo; maternos, Manuel Álvarez del Valle, y Ramona de Cándano, unos y otros vecinos de este lugar de Ballota. Nació este niño el mismo día en que se bautizó; llamóse Dionisio. Fueron sus padrinos Felipe Álvarez del Valle, tío por línea materna del bautizado, y Ana María Fernández Fierros, tía también del bautizado por línea paterna, solteros (esta no contrajo) vecinos de Ballota. Se advirtieron al padrino sus obligaciones. Y para que conste lo firmo dicho día, mes y año, ut supra.

Don Santiago Llanos

Don Lope Pérez Tuñón

2

Sin fecha, c. 1850

Carta de Federico de Madrazo a Dionisio Fierros

Aunque la carta esté sin fechar, su referencia al retrato de la señora de D. Martín Loygorri nos sitúa en 1850, año en que Madrazo realiza ese encargo, según consta en sus anotaciones personales¹. Tanto esta carta como la siguiente prueban la colaboración de Fierros con su maestro en pequeños trabajos durante sus años de formación en Madrid.

Amigo Fierros

Querrá usted hacerme el favor de barnizar el retrato de la señora de D. Martín Loygorri. En este caso, si usted quiere pásese por el Tívoli, le daré a usted el barniz de almáciga y lo demás que usted necesite. Disimule usted las molestias.

Quedando de usted afectísimo

Federico de Madrazo

3

Sin fecha

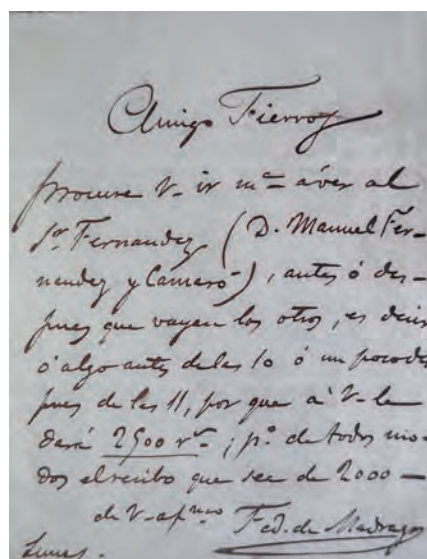
Carta de Federico de Madrazo a Dionisio Fierros

Amigo Fierros

Procure ir usted mañana a ver al Sr. Fernández (D. Manuel Fernández y Camaró), antes o después que vayan los otros, es decir o algo antes de las 10 o un poco después de las 11, porque a usted le dará 2500 reales; pero de todos modos el recibo que sea de 2000.

De usted afectísimo

Federico de Madrazo



Amigo Fierros
Procure ir a ver al Sr. Fernández (D. Manuel Fernández y Camaró), antes o después que vayan los otros, es decir o algo antes de las 10 o un poco después de las 11, por que a V. le daré 2500 r^{os}; p.^o de todos modos el recibo que sea de 2000 —
de V. af.^{mo} Fed. de Madrazo
Luz.

¹ Díez, 1994 b, p. 444.

1851 abril 30. Madrid

Carta del director del Real Museo de Pintura y Escultura a Dionisio Fierros²

En 1847 la reina Isabel II encarga a José de Madrazo, entonces director del Real Museo, el cometido de realizar una Serie Cronológica de los Reyes de España que comprendería desde las antiguas dinastías medievales hasta los últimos Borbones. El proyecto participaba de la moda decimonónica de las grandes galerías de personajes ilustres, no exenta en este caso de cierta intencionalidad legitimadora sobre los derechos dinásticos de la reina. Su realización se alargó durante varios años y contó con la participación de numerosos artistas, en su mayor parte vinculados al círculo de los Madrazo, de quienes recibían el encargo directo. Es el caso de Fierros, a quien José de Madrazo escribe esta carta encomendándole el retrato de Alfonso V de León.

Madrid 30 de abril de 1851

A D. Dionisio Fierros

En virtud de la autorización que me concede la Real orden de 21 de marzo de 1847, he tenido por conveniente encargar a V. haga el retrato del Rey de León D. Alonso V, avistándose V. con el conserje de este Real Establecimiento para que le manifieste las dimensiones de que ha de constar el indicado retrato y abonándole dos mil reales de vellón por su ejecución. Lo que participo a V. para los efectos consiguientes

1854 enero 5. Madrid

Licencia del ejército de Dionisio Fierros

Don Manuel Avizcun y Tilli, Mariscal de Campo de los Ejércitos Nacionales, Director general de Caballería y del Cuerpo de Veterinaria militar etc.

Certifico: Que en esta misma fecha he expedido licencia absoluta a Benito González Álvarez, sustituto del quinto de remplazo de mil ochocientos cuarenta y seis y provincia de Oviedo Dionisio Fierros, por haber cumplido el tiempo de su compromiso; y con el objeto de que pueda reclamar el depósito de sustitución de que trata el Real decreto de veinte y cinco de abril de 1844, le libro la presente conforme con lo prevenido en la Real orden de veinte y tres de agosto de mil ochocientos cincuenta; en Madrid a cinco de enero de mil ochocientos cincuenta y cuatro.

Manuel Avizcun

²Madrid, Museo Nacional del Prado. Caja : 352 / Legajo: 18.06 / N° Exp: 16 / N° Doc: 4

1859 mayo 27. Padrón (A Coruña)

Carta de Joaquín Martínez de la Escalera a Dionisio Fierros

Sr. D. Dionisio Fierros

Mi apreciable amigo: tomo la pluma para saludar a usted muy cordialmente.

Item: para dar a usted la más cumplida enhorabuena por el buen éxito que, según he visto en un periódico, han tenido unos cuadros de costumbres de Galicia que ha presentado usted en la exposición, -aquellos cuadros que tanto han ocupado a usted en Santiago, y que dieron origen a que llenase usted su cuarto de “marusos y marusas” con gaita, tamboril y castañuelas- con caraveles y otras mil zarandajas de este país: ¿y ha hecho usted “choyo” con otros cuadros? El articulista hace también mención del retrato de una linda gallega, y se conoce que se ha entusiasmado a su vista: ¿quién es ella si puede saberse?

No sé si he soñado, o me han dicho que el amigo Crestar anda por esas tierras: si es así, y lo ve usted, hágale presentes mis recuerdos.

Mi hermano Victoriano, también habrá llegado hace pocos días a esa. Si lo ve usted, dígame que no he recibido su aviso de llegada, por lo que supongo habrá padecido extravío alguna de sus cartas.

¿Piensa usted volver por Galicia? Animarse, amigo Fierros, porque aún habrán quedado por aquí algunos “choyos”. Ya me dirá usted.

Vuelvo a saludar a usted., y a repetirle que soy su afectísimo amigo y seguro servidor que besa su mano

Joaquín Martínez de la Escalera

1859 julio 7. Santiago de Compostela

Carta de autor desconocido a Dionisio Fierros

La fecha de la carta nos sitúa en los primeros meses tras el regreso de Fierros a Madrid después de tres años en Santiago. A pesar de no conocer la identidad del remitente, su contenido resulta de gran valor al revelar la estimación que el pintor manifiesta hacia el paisaje desde época temprana. Su interpretación del entorno en clave estética, con una observación detallada, aunque condicionada por la retórica de lo pintoresco, evidencia un notable interés por la naturaleza como asunto pictórico, que se hará notar en su posterior dedicación al paisaje.

Sr. D. Dionisio Fierros
Madrid

Santiago Julio 7/859

Mi inolvidable Amigo: Mucho me acuerdo de aquellos ratos tan gratos que pasaba en su compañía cuando al ponerse el sol, íbamos a dar nuestros paseítos; unas veces, por la hermosa calle de Sar, para recaer a Belvís en cuyo camino topábamos con los paramentos (?) de las casas del propietario [...] en donde el perspicaz ojo de usted encontraba tantas bellezas en lo que a mí me parecía realmente una porción de escombros que me daba tristeza mirar para ellos, y que mi obtuso conocimiento en pintura, solo lo refutaba [...] para un Choyo, a cual quiera hora del día; y otras, cuando después de atravesar todo el pueblo recaíamos a la plazuela San Roque, y en una casita, frente casi de la de Porras, retirada un poco de la línea de las demás y a la que era preciso para subir a la puerta salvar un trecho en que había un camino en forma de espiral, semejante al que hay para subir a la cima de una montaña cuya cuesta va casi vertical, y al término de él se encontraba un antepecho o balconcillo que precedía a la puerta, y desde la calle permanecía usted unos momentos extasiado viendo la perspectiva que ofrecía y entusiasmado decía “no es verdad que es magnífico esto”, y yo, miña xoya, por más que me frotaba los ojos nada sublime veía, y cuanto más decía para mí, “¿será posible que este hombre encuentre tanta belleza aquí, hasta el punto de encontrar su arte, y en donde yo apenas diviso más que una sola casita pronta a obedecer la ley natural de la atracción, con alguna hiedra en la pared, un balconcillo carcomido por la polilla de la intemperie y tan obediente a la atracción como la misma casa, si es que al viento no se le antoja derribarlos antes?”. Sin embargo tal era la confianza que usted me inspiraba que lo creí, a la manera de aquellos misterios de la religión que no alcanzando nuestra pobre inteligencia a comprenderlos les damos crédito tan sólo por la autoridad del que los dice: y le aseguro a usted que otro cualquiera que hubiese pretendido hacerme creer que allí había belleza, no lo hubiera conseguido, porque creería se quería burlar de mí.

[...]

Sabrá usted y si todavía no lo sabe súpalo para lo sucesivo que mi personalidad recibió la investidura de licenciado en Jurisprudencia el día 26 del mes pasado cuyo grado tengo la satisfacción de ofrecer a usted.

1859 agosto 5. Borja (Zaragoza)

Carta de Mariano García Corellano a Fernando Vallarín

Tanto esta carta como las incluidas en los dos anexos siguientes, custodiadas en el Archivo Histórico Municipal de Borja, contienen información sobre el encargo de un retrato de Isabel II para el Salón de Reyes de la Casa Consistorial de esa ciudad. Es el único caso en que se conserva toda la documentación relativa a un cometido de esta naturaleza en la producción de Fierros, permitiéndonos realizar un seguimiento pormenorizado a todo el proceso. Su contenido revela además valiosa información, desde la estima de Fierros como retratista hasta el papel fundamental de Madrazo en este tipo de transacciones.

Borja, 5 de agosto 1859

Amigo Fernando:

Según indicación hecha por D. Juan Herrando, tienes conocimiento de habérsele encargado hiciese diligencias para adquirir un cuadro con el retrato de cuerpo entero de la Reina, cuyo importe dijo sería de unos 2500 reales; si efectivamente es así, puedes mandarlo hacer teniendo presente que el lienzo para ponerlo en el bastidor que se coloca en el marco de la sala consistorial debe tener un metro 91 centímetros de alto y 1 metro 9 centímetros de ancho, dejando además tela para poderlo clavar a los costados exteriores del bastidor. Como hombre de gusto e inteligente [...], quedas autorizado para todo.

Tuyo afmo.

Mariano García Corellano

1859 agosto 16. Madrid

Carta de Fernando Vallarín a Mariano García Corellano

Madrid 16 ago 1859

Amigo Mariano: hasta ayer no he recibido tu apreciable carta del 5, gracias a una distracción de mi padre.

He encargado enseguida el retrato de la reina, porque suponiendo que lo desearéis para la feria, no había tiempo que perder.

Pero sí debo prevenir que o será regalado, o no costará menos de cuatro mil reales: haréis lo que queráis.

D. José Herrando anduvo viendo por ahí retratos. Encontró uno hecho que le pidieron tres mil reales y representa a la reina hace 10 años. Fui a verle y era un mamarracho.

Madrazo no se lleva nunca menos de diez o doce mil reales, y muchísimas veces sucede que traslada estos encargos a Fernández Fierros (que es a quien yo se lo he cometido) y

nunca se los paga menos de cinco mil reales. Los dos últimos que hizo fueron para Pamplona y se los pagaron a seis mil.

No penséis en que si en Zaragoza habrá quien lo haga por tal o cual precio: primero será preciso saber si hay pintores en Zaragoza: el que hay le respondo que no se llevará menos de 4 o 5 mil reales, y sobre todo de que no le ha criado Dios para retratos regios.

No sé como Juan Herrando le indicó que costaría tal vez unos 2500 reales, porque si bien conoce poco a Fierros, ya sabe que o no trabaja, o se cobra lo que vale.

Yo no le he hablado nada de precio; pero como es un verdadero artista y le quiero como hermano, te repito que o me regalará el retrato, o no podré decorosamente darle menos de cuatro mil reales.

En cuanto al mérito artístico de la obra ya lo veréis antes de pagarla. Será una verdadera joya que bastará por sí sola para hacer notable esa que ya lo es notable Sala donde os ocupáis de la felicidad de los borjanos.

Queda a tus órdenes tu amigo

Fernando Vallarín

10

1859. Madrid

Carta de Fernando Vallarín

Instrucción

El lienzo va rollado a un cilindro de madera metido en una caja estrecha y larga, de modo que no hará arrugas ni pliegues.

El cilindro va al aire dentro de la caja sujeto a ella por dos tornillos metidos a rosca por los testeros de la caja.

Se extenderá o desenrollará el lienzo cuidadosamente sobre el bastidor en que deba clavar-se, bien nivelado; y sin estirarlo demasiado se clavarán primero 4 clavos en los centros de los lados. Después se irán clavando otros estirando un poco unas y levantando los puestos anteriormente; y así se irá colocando el lienzo sin que forme arrugas ni ser desigual. Es decir que esta operación no se hace a la primera, sino poco a poco, clavando nada más que una mitad escasa de las tachuelas cuanto para que sostengan el lienzo hasta que quede estirado sin arrugas.

El lienzo es algo mayor que como encargaron, porque no contaron con que la reina es una mocetona que necesita más campo para su figura que los flacos y estirados retratos de los antiguos reyes que hay en esa Sala Consistorial. Si sobra, sea mucho o poco, que corten o doblen de arriba y del lado donde va la cola del vestido. Pero que no mermen nada de abajo (puesto que el pie ya casi llega al borde) ni tampoco del lado de la mesa porque ya está muy escatimado.

Si el encaje del marco come mucho lienzo, será bueno que aumenten al bastidor unos listones. El asunto es que se vea la cantidad mayor posible del lienzo porque demasiado mezuquino va ya así.

1860 noviembre 22. Madrid

Carta del pintor José Marcelo Contreras Muñoz a Dionisio Fierros

Nacido el mismo año que Fierros, José Marcelo Contreras Muñoz (1827 - 1890 o 1892) fue compañero suyo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, como alumno de Federico de Madrazo y Juan Antonio Ribera. Dedicado en su faceta creativa al cuadro de historia, el retrato y el costumbrismo, fue también director del Museo de Córdoba, adonde se trasladó en 1854. Ejerció la docencia, primero en Cádiz y luego en Valencia y en Madrid³. Precisamente en la carta que aquí transcribimos solicita ayuda a Fierros en uno de esos procesos selectivos. Aunque no ofrece detalles, la comparación de fechas y documentos nos ha permitido constatar que se trata de la plaza de profesor de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, de cuyo tribunal de oposición formaba parte Fierros, y que le sería finalmente asignada a Contreras.

Sr. D. Dionisio Fierros

Madrid 22 noviembre 1860

Querido amigo y condiscípulo: deseaba verle a usted y no le he encontrado; el objeto era molesto, pero he recordado ha estrechado usted mi mano y me ha ofrecido el apoyo del amigo y del hombre honrado que se funda en la conciencia; no puedo blasonar de mis trabajos por que en todo me ha perseguido la mala suerte, pero usted sabe que aun así, he sacado segundo lugar en figura y las mejores notas en el examen teórico; ha llegado pues el caso de que sea usted uno de los contribuyan a la felicidad de mis hijos y a el afianzamiento del porvenir de un amigo que, lleno de obligaciones, no puede ya hacer otra carrera; tengo servicios prestados que creo merezcan recompensa, habiendo servido como director honorario de la academia de Granada y actual director del museo de Córdoba y mi contrincante principal es un joven que aun quizá no tenga la edad que la ley previene y que está lleno de esperanzas realizables en la carrera que aún está siguiendo; no tiene vínculos sagrados en la sociedad, ni establecimiento que perder; yo creo tener apoyo en los ejercicios llevados a efectos y creo que jamás podrá argüirle la condición de haber dado su voto siquiera a la misma altura de mi contrincante, cuya resolución está dentro del reglamento.

Soy de usted muy atento amigo q. b. s. m.

José M. Contreras

³ Calvo Serraller – Zugaza, 2006, p. 844.

1861 mayo 26. Santiago de Compostela

Carta de Vicente Valderrama Mariño a Dionisio Fierros

Condiscípulo de Fierros en Madrid bajo el magisterio de Madrazo, Vicente Valderrama Mariño (1827-1866) compaginó su residencia en esa ciudad con su Compostela natal, donde llegó a abrir su taller. Sin embargo, y a pesar de haber alcanzado una buena formación y una notable destreza técnica, su posición social acomodada hizo que no necesitase vivir de la pintura y que apenas se dedicase a ella sólo como aficionado⁴. En esta carta, en la que reconoce su admiración por Fierros, confiesa estar copiando la Santa Bárbara que aquél había regalado a la Casa Hospicio de Santiago durante su estancia en la ciudad (DF1026). La versión de Valderrama, hoy en el Museo de Belas Artes de A Coruña⁵, se revela así como copia de un original de Fierros. En la carta, Valderrama también hace referencia a la situación artística en Santiago tras la marcha de su amigo.

Santiago 26 de mayo de 1861

Sr. D. Dionisio Fierros

Mi querido amigo: por mi padre político he sabido de ti y de tu viaje a Salamanca y París, que de buena gana te acompañaba principalmente al último punto, pero se hundieron todos mis proyectos desde que soy papá, aprovechando esta ocasión de decirte que tengo una hija legítima indudablemente porque es igual a mí, y ya ves que este [...] no es el mejor para una cara femenina, por consiguiente es y será fea, y siempre morena, le hacen falta algunas pinceladas tuyas (hablo de mi hija) que la conviertan en una obra maestra.

Desde que tú te marchaste se acabó aquí la pintura, y los ignorantes como Vidal y González, emigraron por no resistir tu maestría muriéndose de hambre por falta de parroquianos.

A mí me tienes muy entretenido en copiar tu Santa Bárbara, y poder tener un ejemplar en mi cuarto; el original es decir tu Santa está en la Sala de Juntas del Hospicio porque no la reclamaron en las rifas; sin duda se extravió la [...] premiada.

Perdí mucha afición a esta encantadora arte; bien es que poco sé, pero ahora me distrae mi nuevo estado y abandoné la pintura, tal vez mi última obra sea la copia que estoy haciendo de tu original.

He visto las fotografías que mandaste a Sobrino, y el deseo de tener yo, otro ejemplar si hay sobrante, de tu romería y demás, me hace ser tan descarado en decírtelo sin rodeos, si no tienes ninguno, o el día que hagas tu equipaje para Salamanca no encuentras ninguno traspapelado, será para mí un sentimiento y el que me has dado aquí del primer cuadro de gallegos se quedará sin compañero:

Dispénsame esta franqueza, pero tengo presentes dos cosas, tu amabilidad y tu talento

⁴ López Vázquez, 1993, p. 167-168.

⁵ Vicente Valderrama Mariño: *Santa Bárbara*, 1861. Óleo sobre lienzo, 70 x 55 cm. A Coruña, Museo de Belas Artes, (n. inv. 40).

artístico que a esto debes que yo sea tan pesado y llegue al punto de abusar. A Izquierdo que me dispense hubiese puesto el sobre de esta carta con su nombre, porque ignoro en donde vives.

Salud y toda clase de felicidades te desea tu agradecido amigo que tu mano besa

Vicente Valderrama

y Mariño

(No te cases.)

13

¿1861-1863? abril 1. Pamplona

Carta de Pilar Campuzano y Marentes, marquesa de San Adrián, a Dionisio Fierros

Es la única carta que se conserva de la que había sido protectora y mecenas de Fierros, la marquesa de San Adrián. Sin precisar el año en el encabezamiento, su contenido nos sitúa sin duda a comienzos de la década de 1860. El “triunfo en la exposición” al que alude ha de ser el de la Nacional de 1860; y la “expedición”, la de su primera estancia en Santiago. Menos probable parece que se refiera al viaje de Fierros a Salamanca y a su posterior participación en la Nacional de 1862, donde su éxito fue menor. En cualquier caso, la misiva no ha de ser posterior a 1863, al mencionar al marqués, que fallecería el 20 de febrero de 1864.

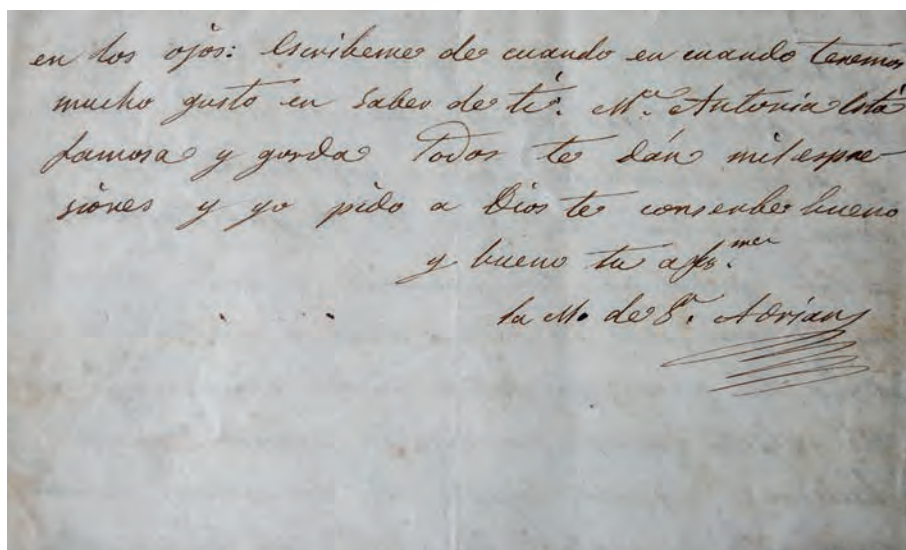
El documento resulta de gran valor; no sólo por atestiguar la gran estima que la marquesa seguía manifestando hacia su antiguo protegido, sino también por relatar las dudas que asaltaban a Fierros en cuanto a la continuidad de su trayectoria artística tras concurrir a su primera Exposición Nacional con cuadros de tema gallego.

Pamplona, 1 de abril [sin año]

Mi querido Fierros: No puedes figurarte el interés con que todos en esta casa (tu antiguo nido) hemos leído la relación de tus aventuras y expedición, coronadas por tu triunfo en la exposición: triunfo moral y material pues te ha proporcionado la buena venta de tus cuadros al mismo tiempo que te ha hecho sobresalir; ¡Ánimo y adelante! No te desmayes por que ya no tienes escenas gallegas que presentar: la Naturaleza y el Arte son tan ricos y tan abundantes que no te dejarán desprovistos si trabajas con ahínco: tienes delante de ti si prefieres ese género esas descaradas manolas, esas corridas de toros, y si te atreves a más, como puedes, tienes la Religión que en el día, aunque atacada, tiene más descubiertos prosélitos... una colección de los 7 dolores de la Virgen es una cosa que no existe... es difícil... pero a lo difícil se ha de aspirar. Los misterios de esta Señora y San José aunque ya muy traqueados por el pincel tienen mucho que explayar, pero si tu genio te llama solo por costumbres tienes delante de ti Valencia, Andalucía, Cataluña y el país vascongado, tienes aun a Portugal y probablemente para el entremés de tus estudios nunca te faltará el auxilio de los retratos aunque no encuentres médicos como el de marras... de quien

estamos enamorados: No te puedo enviar los retratos del Marqués y las chicas porque salieron éstas muy mal y él (como tú piensas bien) parece un Belisario; José María que sale hoy para Madrid, donde va destinado, supongo llevará alguno suyo y de su hijo vestido este de chino: pero si Dios me da salud este verano haré que nos hagan otros retratos y te los enviaré procurando hacerte conocer toda la familia: los tengo aquí magníficos de los chicos de Maruja y de ella y Rafael: pero son hechos por Pintores que luego los retocan y son muy caros: estos están en cuadro: Celebro mucho sigas consecuente con D. Federico Madrazo; a él y a su padre debes todo cuanto eres; porque sin ellos, tu buena disposición hubiera quedado sepultada en mis estériles deseos de aprovecharla: Sus consejos tienen que ser buenos para ti y provechosos: tiene mundo y saber; y te tiene que querer por fuerza, porque nada liga tanto como el haber protegido; y estoy seguido ha tenido casi tanto gusto como nosotros en que te hayas lucido; admito gustosísima tus promesas y será para mí un gran día en el que puedas realizarlas al ver tus obras; ya podías añadir un bosquejo de tu retrato aunque sea muy en pequeño. ¿Qué se hicieron aquellos bocetos de los cuadros cuando empezaste a pintar? He sentido no traérmelos. Hoy miraba las cabezas de los pintores me ha parecido la de Mengs muy bien pintada ¡y eran las primeras!... Da gracias a Dios por todo esto, que se ha dignado dotarte de esa disposición para tu provecho y su gloria, y te ha abierto un camino suave como quien te ha llevado en palmetas para llegar a ser lo que eres; cuando a otros, como has visto tú mismo, les ha costado mil amarguras y trabajos, o no han podido conseguir nada; dirás que te hago muchas reflexiones: pero ya debes saber que los Artistas no tienen bastante con mirar, que es menester ver, y ver es reflexionar sobre la visión que forman los objetos en los ojos: escíbeme de cuando en cuando, tenemos mucho gusto en saber de ti. M^a Antonia está famosa y gorda, todos te dan mil expresiones y yo pido a Dios te conserve bueno y bueno tu afectísima

La M. de S. Adrián



en los ojos: Escíbeme de cuando en cuando tenemos
mucho gusto en saber de ti. M^a Antonia está
famosa y gorda. Todos te dan mil expresiones
y yo pido a Dios te conserve bueno
y bueno tu afectísima
La M. de S. Adrián

1862 junio 9. Tudela (Navarra)

Carta de Joaquín Magallón Campuzano, marqués de Castelfuerte, a Dionisio Fierros

El contacto que Fierros mantiene con la familia de sus antiguos protectores se manifiesta en el encargo que Joaquín Magallón, hijo de aquéllos y futuro marqués de San Adrián, le traslada en esta carta. Se trata del proyecto de un programa pictórico para el salón noble del edificio de la Diputación de Navarra, que incluiría retratos de monarcas y escenas de la historia del Reino de Navarra. El pintor no llegaría a asumir el encargo.

Tudela, 9 junio 1862

Estimado Fierros: la Diputación de Navarra está decorando el salón de sus actos públicos cuya parte arquitectónica se halla, puede decirse, terminada, así como también concluida la pintura del techo que por cierto está muy lejos de llenarme. Faltan no obstante varios cuadros y retratos de Reyes que pintar, y recordando lo que has adelantado en el manejo de los pinceles, he pensado podría convenir a tu reputación y a tu bolsillo encargarte de lo que falta de pintura al óleo. Con el objeto de que puedas formar el conveniente cálculo de presupuesto, circunstancia del todo precisa para que la Diputación te adjudique este trabajo, te remito adjunto el detalle del emplazamiento destinado a las susodichas pinturas. Piénsalo bien, calcula con moderación en tus aspiraciones y no tardes en contestarme lo que te ocurra, en la inteligencia de que sé se escribe a otros pintores con el fin de comparar las proporciones de unos y otros y optar por las que más convengan.

Los dos cuadros principales que se necesitan son los diseñados en la figura nº 1 del detalle, y deben representar, el uno, la batalla de Las Navas ganada por el rey D. Sancho el Fuerte en 1212, en el momento en que el rey seguido de un grupo de Navarros asalta la tienda del caudillo moro fortificada con un palenque de cadenas de hierro; y el otro la proclamación de D. García Jimenez 1er rey de Navarra, pasaje que se supone es del año 716. Este cuadro me parece haría bien del modo siguiente: el Rey, personaje en traje vasco de aquella época, con un yelmo por corona y una lanza en lugar de cetro, puesto sobre su escudo de armas en que se lea “Real, Real”, levantado y paseado por varios guerreros: grupos de guerreros y aldeanos que descienden presurosos de las Montañas a cuyo pie, en despoblado se verifica el acto.

Los asuntos de los ocho recuadros de sobre puertas y ventanas –detalle nº 2- serán,

1. Batalla de Roncesvalles, ganada en 778 contra el ejército de Carlo Magno. El episodio más adecuado de esta Batalla es el momento en que el famoso Roldan, cubierto de todas armas de la época, se halla en actitud de caer del caballo herido por una gran piedra de las que le arrojan los montañeses desde las brañas escarpadas de un gran risco. Para el pasaje de la acción te se podrían mandar vistas del paisaje en que tuvo lugar, según tradición.
2. Batalla de Olas ganada contra el Rey Moro Abderramán en 785. El episodio notable de esta batalla es el acto en que la famosa Roncalera, con una espada en la mano derecha y en la izquierda la cabeza de Abderramán que enseña a los Montañeses, anima a estos a la persecución y destrucción del enemigo.

3. D. Sancho 4º llamado el Mayor, dividiendo en el año de 1030, los Reinos que poseía entre sus cuatro hijos D. García, D. Fernando, D. Ramiro y D. Gonzalo. El padre en traje regio y sentado en su Trono alarga el cetro a sus hijos, dando al 1º Navarra, al 2º Castilla, al 3º Aragón y al 4º Sobrarbe.

4. Conquista de Tudela año de 1114, reinando D. Alfonso el batallador. Habiendo tomado por asalto el conde de Alperche a Tudela, se le entregó el castillo por capitulación. Este cuadro sería de buen efecto apareciendo el conde a caballo vestido de todas armas y acompañado de un lucido cortejo, en el momento en que recibe del alcaide moro las llaves de la fortaleza.

5. Libertad del Rey Carlos 2º de Navarra, preso en el castillo de Allena año 1357, por los caballeros navarros D. Rodrigo de Uría, D. Corverán de Leet, D. Carlos Artiada, D. Fernando Ayanz y el Sr. de Parro. Actuando el rey en traje de prisión, se apresura a tomar el caballo que le prepararon los caballeros q. le dieron libertad: estos, en traje de carboneros, se apresuran a seguirlo después de haber pasado por las armas a los guardas del castillo que aparecerá en lontananza con las puertas abiertas.

6. Episodio en que D. Martín Enríquez de Lacarra alférez del estandarte Real Navarro, viendo que no podía salvar el estandarte, después de haber sostenido una horrible lucha con los enemigos en el puente de Logroño, se arroja al Ebro, lo atraviesa a nado y salva victoriosamente la enseña del país confiada a su cuidado: año de 1378.

7. Asunto para otro cuadro: actitud en q. D. Carlos 3º el Noble, vestido de ceremonia y bajo un dosel, alarga su pergamino al Alcalde y Ayuntamiento de Pamplona en que concede a la ciudad el privilegio o fuero llamado de la unión en 1428.

8. Proclamación del Príncipe de Viana en 1442.

Por más que se ha procurado indagar en Cronistas y Monumentos del País no se ha encontrado retrato alguno de reyes de Navarra, pero se supondrán retratos los que se hagan y los bautizaremos como diré más adelante. Es necesario q. estos supuestos retratos tengan los trajes de la época en que existieron, para lo cual te pondré las fechas de sus proclamaciones, con las que, y valiéndote de los conocimientos históricos de mi amigo el distinguido literato D. Pedro Madrazo, estoy seguro que saldría una cosa perfecta. Acude a él, en caso, de mi parte, que no en balde creo invocaré al efecto su amistad y apelaré a su erudición.

Los retratos de los Reyes han de ser de tamaño natural, de consiguiente en la altura de 1 metro 50 que marca el detalle nº 3. Creo q. solo podrán aparecer hasta poco más de medio muslo. Los que hay que pintar son 32.; como siguen

D. García Jiménez	716 fecha de proclamación
D. Iñigo García Arista	759
D. Fortuno García	785
D. Sancho 1º	804
D. Iñigo Jiménez	842
D. Jimeno Iñiguez	826
D. García Jiménez	859
D. García Iñiguez	870
D. Fortuno 2º el Monge	886
D. Sancho García II	905

D García Sánchez IV	926
D. Sancho III Abarca	970
D García V el Tembloroso	994
D. Sancho IV el Mayor	1000
D. García 6º el de Nájera	1036

No te ocupes de los 44 escudos de las poblaciones de Navarra, cuyo emplazamiento se detalla en el nº 4 porque en Pamplona se encuentra pintor bastante apto para hacerlos. Permaneceré probablemente en esta ciudad hasta el 15. Después de esta fecha contéstame a Pamplona; pero te recomiendo de nuevo la posible prontitud en tu resolución y en tu respuesta.

Caso de [...] la idea, mándame por separado el presupuesto, 1º de los dos cuadros grandes, 2º de los 8 terminaciones de las puertas y ventanas, 3º de los 32 retratos de reyes.

Es posible te acomode encargarte de alguna p algunas de estas tres cosas y no de todas, en cuyo caso me lo puedes así especificar designándome cuales sean las que escojas.

Te advierto que los cuadros han de ser al óleo, sobre lienzo y que, acomodándote, creo podrías pintarlos en Madrid.

Sin más y deseándote salud y prosperidad me repito tuyo afectísimo.

El Marqués de Castelfuerte.

15

1866 mayo 2. Madrid

Real Decreto por el que se nombra a Dionisio Fierros Caballero de la Orden de Carlos III

La Reina nuestra Señora se ha dignado nombrar a usted por decreto de esta fecha Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos tercero.

De Real orden lo participo a usted para su conocimiento y satisfacción, advirtiéndole que no podrá usar las insignias de la Orden mientras no obtenga de la Secretaría de la misma, previa la presentación de esta credencia, el Título correspondiente y sea condecorado con arreglo a los Estatutos; y que pasado el término de tres meses sin efectuar el pago de los derechos establecidos, quedará de hecho anulada la concesión.

Dios guarde a V. muchos años

Palacio 2 de mayo de 1866

M. Bermúdez de Castro

A Don Dionisio Fierros y Álvarez

16

1866 mayo 12. Tudela (Navarra)

Carta de Joaquín Magallón, marqués de San Adrián y de Castelfuerte, a Dionisio Fierros

Tudela, 12 mayo 66

Querido Fierros: esta mañana hemos recibido el cajón que debes figurarte la ansiedad con la que lo esperaríamos y lo que habremos tardado en abrirlo. Mis hermanas se han echado a llorar al contemplar el retrato y otro tanto han hecho los criados que lo han visto, no habiéndole encontrado pero al parecido: es realmente no solo la cara de mi pobre madre, sino su aire, su gesto, su postura, aquella mezcla de dulzura y de energía que caracterizaban su fisonomía, ella misma, en fin. En la elección de los colores del traje has revelado el buen gusto del verdadero artista, estamos, para concluir, satisfechísimos y cada vez más agradecidos a tu fina ocurrencia. Como insignificante testimonio de nuestra gratitud recibirás de mano de mi hermano José María un diploma que acredita, no lo que tu mérito se merece, pero sí que te lo reconoce el Gobierno y nuestro deseo de contribuir a algo que te complazca⁶.

No nos olvides, dame de vez en cuando noticias de tu vida y de tus proyectos artísticos, seguro que nadie se interesa más en tu suerte que tus afectísimos

El Marqués de San Adrián
y de Castelfuerte

17

1873 noviembre 24. Ribadeo (Lugo)

Certificado de matrimonio de Dionisio Fierros y Antonia Carrera

D. Dionisio Fierros Álvarez, soltero,

con

Dña. Antonia Carrera García, soltera,

El día veinte y cuatro de noviembre de mil ochocientos setenta y tres y el Lic. D. Secundino Martínez Montenegro, Presbítero y cura ecónomo de la única parroquia de Santa María del Campo de la villa de Ribadeo, asistí al matrimonio que contrajo D. Dionisio Fierros Álvarez, soltero, natural de Ballota, en Asturias, de cuarenta y seis años de edad, hijo legítimo de D. Nicolás y D^a María, con D^a Antonia Carrera y García, también soltera, de edad de veinte y dos años, natural y vecina de este pueblo, e hija legítima de D. Benito y D^a Ramona. Para este matrimonio se leyeron en esta Iglesia las debidas amonestaciones y en atención a que el contrayente estuvo ausente de su país tuvo que probar su libertad y soltería por medio de una información que fue recibida a mi presencia, por [...] el notario D. José Cancio Barrera; en visto de lo cual el Sr. Gobernador eclesiástico de la Diócesis,

⁶ Se refiere al nombramiento de Fierros como caballero de la Orden de Carlos III.

Lic. D. Juan Manuel de Piñera, por despacho de once del corriente le dispensa de la lectura de aquellas en el pueblo de [...] y demás en que haya permanecido. Se cumplieron los otros requisitos canónicos y civiles y en el mismo día recibieron la bendición nupcial en Misa celebrada al efecto de todo lo que fueron testigos D. Emilio Martínez, D. Antonio Vinjoy y D. Eladio Obanza, con otras personas de esta vecindad. Y para que conste lo firmo

Lic. Secundino Martínez Montenegro

Don Dionisio Piernas Alvarez, soltero,
con
D.º Antonio Carrero, Paricio, soltero

El día veinte y cuatro de Noviembre de mil ochocientos ochenta y tres yo el Lic.º D. Secundino Martínez Montenegro, Pro. y Cura ecónomo de la única par.ª de St.º J.º del Com.º de la villa de Revueto, asistí a, y testifico que contra.ºs D. Dionisio Piernas Alvarez, soltero, natural de Vallada, en Asturias, de cuarenta y seis años de edad, hijo legítimo de Don Nicolás y D.ª Elvira; con D.º Antonio Carrero, y Paricio, también soltero, de edad de veinte y dos años, natural y vecino de este pueblo, a hijo legítimo de D. Benito y D.ª Remona. Para este matrimonio se leyeron en esta Iglesia las debidas exhortaciones y en atención a que el contrayente estuvo ausente de su país para que probar su libertad y soltería por medio de una información que fué recibida a mi presencia por ante el Notario D. José Paricio, Carrero, en vista de la cual el Sr. Gobernador eclesiástico de los Obispos, Lic.º Don Juan Manuel de Piñera por despacho de once del corriente le dispensa de la lectura de aquellas en el pueblo de no-

18

1874 julio 31. Santiago de Compostela

Carta de Juan José Viñas a Dionisio Fierros

Se ha recibido el retrato del difunto Excmo. Sr. D. José Varela de Montes, Catedrático y Decano que fue de la Facultad de Medicina de esta Escuela, que usted tiene la bondad de regalar para que se conserve la memoria de tan ilustre Profesor.

Tengo una gran satisfacción en dar a usted las gracias por su regalo, no sólo porque con él se da un testimonio del justo aprecio en que se tiene la memoria de uno de los más acreditados Profesores que ha tenido la Universidad, sino porque así posee el establecimiento una obra más de uno de los artistas contemporáneos que honran la Nación española.

Dios guarde etc.

Santiago 31 de julio de 1874

El Rector, Juan José Viñas

19

1875 febrero 10

Carta de Antonio Casares a Dionisio Fierros

10 de febrero de 1875

Sr. D. Dionisio Fierros.

Mi querido amigo: aunque tenemos muy pocos fondos hay necesidad de hacer un retrato de Alfonso 12 para la Universidad, y este es el motivo de escribir a usted para se sirva decirme cuánto importará un retrato hecho por usted y puesto en marco dorado: el tamaño debe ser como el que había de Isabel 2ª y que usted tiene visto en la cátedra de actos o paraninfo. Le agradeceré a usted me conteste lo más pronto que pueda para echar mis cuentas y hacerle el encargo.

Consérvese usted bueno y disponga de su afectísimo amigo que besa su mano

Antonio Casares

1878 febrero 2. Madrid

Certificado de estudios de Dionisio Fierros

Don Eugenio de la Cámara y Muñoz, Catedrático de Cálculos de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central, Arquitecto, Académico de número y Secretario general de la de Bellas Artes de San Fernando, Consejero de Instrucción pública, Caballero Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica, de la Militar y Pontificia del Santo Sepulcro, individuo de varias corporaciones científicas y artísticas, nacionales y extranjeras.

Certifico: que D. Dionisio Fierros, Pintor, estuvo matriculado en los Estudios superiores que dependieron de esta Real Academia en los cursos comprendidos desde el de 1845 a 1846 al de 1851 a 1852, habiendo asistido con puntualidad a las clases del Yeso y del Antiguo, por la noche, la del Natural, del Antiguo y Ropajes y del Colorido y Composición que dirigían los Sres. Profesores D. Juan de Ribera, D. José de Madrazo y D. Federico de Madrazo.

Que el mismo Sr. D. Dionisio Fierros, fue nombrado por Real Orden de 15 de octubre de 1860 para formar parte del Tribunal de ejercicios de oposición a la plaza de Profesor de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz; y por Real Orden de 20 de febrero de 1861 para formar parte del Tribunal de ejercicios de oposición a la plaza de Profesor supernumerario de la Escuela superior de Pintura, Escultura y Grabado.

Igualmente certifico, como Secretario que he sido, de los Jurados de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que el citado D. Dionisio Fierros obtuvo en la de 1856 (sic)⁷ Premio con Medalla de tercera clase por el cuadro “Un episodio del reinado de Enrique III de Castilla”; en la de 1860 Premio de primera clase por el cuadro “Romería en las cercanías de Santiago”; y en la de 1862, Premio de Segunda clase por el cuadro “La salida de misa”. Así resulta de las notas de matrículas y de asistencias y demás papeles que obran en esta Secretaría general de mi cargo, y de los diplomas de premios exhibidos por el interesado. Y para que conste donde convenga al mismo expido la presente con el sello mayor de la Academia, el Visto Bueno del Excmo. Sr. Director y firmada por mí en Madrid a dos de febrero de mil ochocientos setenta y ocho

Vº Bº

El Director F. de Madrazo

Eugenio de la Cámara

⁷ Ha de tratarse de una errata refiriéndose a la edición de 1866.

21

1880 enero 2. Oviedo

Carta de Juan Álvarez de la Viña a Dionisio Fierros

Enterado este Excmo. Cabildo por conducto del Sr. Canónigo Magistral y Administrador de Fábrica, D. José María Cos, de que usted, accediendo a sus ruegos, ha tenido la bondad de pintar el retrato del Ilmo. Sr. D. Martín Carrillo y Alderete, Obispo que fue de esta diócesis, y regalarlo generosamente a esta Santa Iglesia con destino a la galería de Prelados que ha comenzado a formarse, ha acordado dar a usted las más atentas y expresivas gracias por tan precioso donativo, que a juicio de los inteligentes es una verdadera joya del arte, y ofrecerle con este motivo el testimonio de la más distinguida consideración y aprecio de toda esta Excmo. Corporación.

Lo que tengo la satisfacción de participar a usted para su conocimiento.

Dios guarde a usted muchos años. Oviedo, 2 de enero de 1880.

Juan Álvarez de la Viña

Por acuerdo del Excmo. Cabildo
Manuel Fernández Castro

22

1880 julio 5. Madrid

Carta de Gabino Mendoza Fernández a Dionisio Fierros

Sr. D. Dionisio Fierros
Oviedo

Muy Sr. Mío y estimado amigo:

El amigo D. Ramón M^a Labra⁸ me ha dado noticia de que se hallaba ya en poder de usted la fotografía de mi tío que había parecido a usted bien y que se proponía en breve dar principio al retrato con destino a la galería de esa Universidad.

Estoy muy satisfecho de que se haya usted hecho cargo de esta obra por la confianza que me inspira de que será tan buena como todas las demás de usted que he tenido el gusto de admirar.

Mi tío no tenía ninguna condecoración de España y sólo había sido agraciado por el Emperador Maximiliano con una encomienda de la Orden de Guadalupe que jamás usó ni puedo dar a usted detalles de ella por lo que será lo mejor que no le ponga usted ninguna en el retrato.

Cuando usted venga despacio por Madrid tendré mucho gusto en verle pues es probable que tenga que encargar a usted algún retrato.

Con este motivo y con recuerdos de Castellanos (?) se repite de usted afectísimo amigo que besa su mano

G. Mendoza y Cortina

Madrid, 5 de julio 1880

s/c Pontejos, 10

⁸ Ha de ser probablemente Rafael María de Labra.

23

1881 julio 8.

Carta del marqués de San Esteban a Dionisio Fierros

8 de Julio 1881

Sr. D. Dionisio Fierros

Mi estimado amigo: hoy estuve en Gijón y vi colgado mi retrato. No soy juez competente pero me gustó mucho. El dador entregará a usted seis mil reales con lo cual estimo quedarán satisfechos el cuadro en lo convenido y el marco también. Mis hijos me dijeron que la [...] era un regalo que usted me hacía. Doy a usted por tan [...] atención cordiales gracias y termino expresando a usted el sincero afecto de su amigo q. s. m. b.

El Marqués de San Esteban

24

1884 marzo 8. Oviedo

Carta de León Salmeán a Dionisio Fierros

Marzo 8 de 1884.

Sr. D. Dionisio Fierros.

Muy distinguido amigo: recibo con sumo aprecio el retrato de usted para nuestra galería de hijos ilustres de la provincia; y quedo altamente reconocido a la obsequiosa atención con que usted ha accedido a mis instancias en nombre del Claustro.

Se repite de usted atento y afectísimo amigo s. s.

q. b. s. m.

León Salmeán

1886 diciembre 11. Mondoñedo (Lugo)

Carta de José María Cos y Macho a Dionisio Fierros

11 de Diciembre de 1886.

Sr. D. Dionisio Fierros.

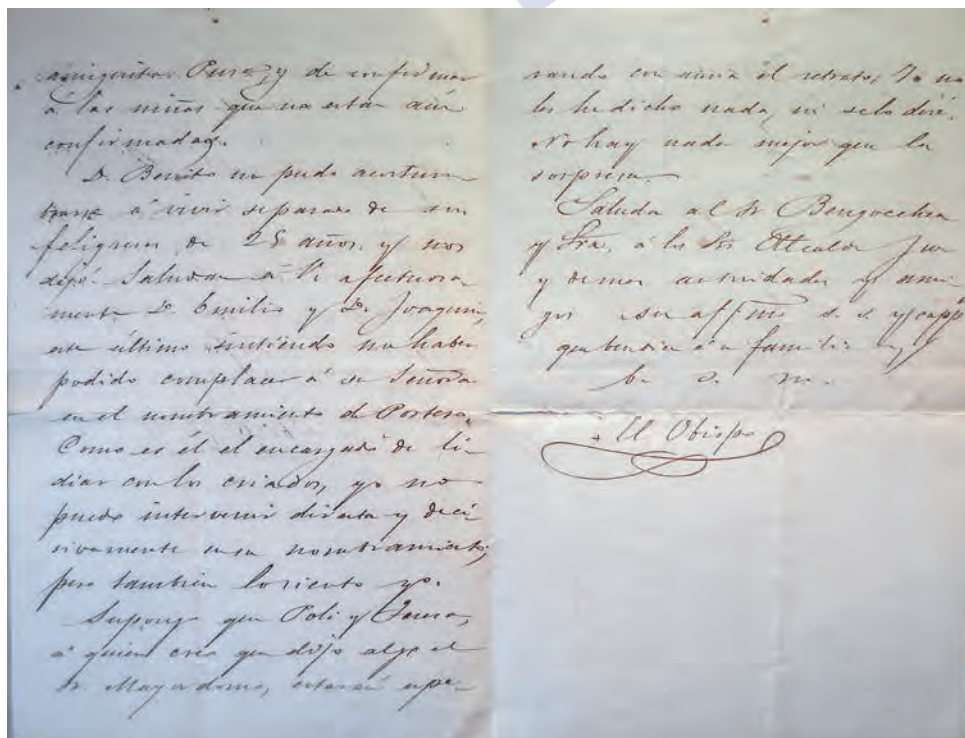
Mi querido amigo: gracias por la enhorabuena que usted me envía. Yo se la doy a usted; porque así el cuadro tendrá más vistas.

No me extraña que guste el retrato. No necesitaba la fama de usted esta nueva prueba de la justicia con que ha salido adquirida. Agradezco los finos recuerdos de su Señora e hija, y los devuelvo muy afectuosos. También tengo yo gana de ver a mi amiguísima Pura, y de confirmar a las niñas que no están aún confirmadas.

D. Benito no pudo acostumbrarse a vivir sin sus feligreses de 25 años, y nos dejó. Saludan a usted afectuosamente D. Emilio y D. Joaquín, este último sintiendo no haber podido complacer a su Señora en el nombramiento de Portero. Como es él el encargado de lidiar con los enviados, yo no pude intervenir directa y decisivamente en su nombramiento; pero también lo siento yo. Supongo que Poli y Juana, a quien creo que dijo algo el Sr. Mayordomo, estarán esperando con ansia el retrato; yo no les he dicho nada, ni se lo diré. No hay nada mejor que la sorpresa.

Saluda al Sr. Bengoechea y Sra., a los Sres. [...] y demás amistades y amigos su afectísimo siempre servidor y capellán que bendice a su familia y
b. s. m.

El Obispo



1888 noviembre 19

Carta de Balbino Pérez a Dionisio Fierros

Sr. D. Dionisio Fierros
Oviedo

19 de noviembre 1888

Mi muy querido amigo mío: ayer al mediodía recibí la gran sorpresa; porque un caballero me entregó de su parte el cuadro que más me gustaba: “El célebre aragonés”. Digo con razón que recibí la gran sorpresa; porque si es verdad que hay caballeros usted forma su primera fila, si es verdad que hay hombres de palabra su persona es de los de [...]; pero como usted vio que siempre me [...] ese cuadro me lo ofreció; pero la verdad me había yo figurado que había sido por compromiso y nunca creí que me lo mandaría, ni que por eso me parecería mal ni mucho menos, pues yo sé que ustedes los pintores se encariñan mucho (como es natural) con sus obras y no quieren desprenderse de ellas (como haría yo). Por las razones que llevo dichas la sorpresa fue mayor y el agradecimiento muchísimo mayor, le doy las más expresivas gracias. Ahora procuraré honrarlos poniéndolo primero en bastidor, luego lavarlo, luego barnizando y después ponerle un buen marco y colocarlo en la sala en el mejor sitio. ¿Qué más quiere usted que haga con él? Nada más tengo que decirle por hoy, mis cariños, recuerdos a Antonia, besos a las niñas, y usted reciba un apretado y cariñoso abrazo de su verdadero amigo que le quiere mucho

Balbino
(Por aquí todo sigue lo mismo.

1889 agosto 31. París

Carta de Roque Sáenz Peña a Dionisio Fierros

El argentino Roque Sáenz Peña (1851-1914), que llegaría a ser presidente de la República entre 1910 y 1914, destaca como uno de los principales agentes políticos de la Argentina de entresiglos. Vinculado durante largo tiempo a labores diplomáticas, es ésta la tarea que desempeña en el momento en que escribe esta carta: su firma en París y la referencia a estancias en Londres y Washington dan prueba de ello. Además, el objeto de la misiva presenta un nuevo ejemplo del tipo de clientela acomodada que Fierros tenía en Argentina: en respuesta a otra anterior del artista, trata el pago de un encargo sin especificar.

París, agosto 31, 889

Señor Dionisio Fierros

Estimado señor y amigo:

No he contestado hasta este momento la atenta de usted que recibí en Londres, esperando la respuesta del correo de Madrid; resulta que la carta y el cheque han sido sustraídos en aquella posta, pero como el giro iba a nombre de usted no se han atrevido a falsificar su firma y ya está avisada la casa de Madrid para que si el documento es presentado no se pague.

Dada la ninguna seguridad del correo español me parecería más conveniente que usted hiciera por medio de algún banco un giro contra mí por 2500 pesetas que será pagado a la vista o bien encargar a alguno de sus amigos que reciba de mí esa cantidad; yo [espero] quedar en París hasta el 14 de septiembre, día en que parto para Washington.

Le indico este temperamento como el más seguro, para evitarnos nuevas gestiones con la posta, que podrían ocurrir si le remitiera un nuevo giro a Ribadeo. Espero pues sus órdenes.

Mucho me alegraré que la indisposición de su señora madre haya pasado y que se encuentre usted gozando de completa felicidad en su hogar; mi familia agradece sus finos recuerdos y yo le ruego quiera ponerme a los pies de su distinguida señora,

Su seguro servidor y amigo

Roque Sáenz Peña

1889 marzo 10. Ribadeo (Lugo)

Carta de Pío Trelles a Dionisio Fierros

El artista menciona al autor de la carta en sus apuntes autobiográficos como uno de sus principales clientes en Ultramar: “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”⁹. Nacido en Oviedo en 1840 y vinculado a Ribadeo por vía materna, Pío Rodríguez Trelles Bermúdez es ejemplo del emigrante a América enriquecido con actividades comerciales y bancarias. Al comienzo de la carta alude al retrato de su esposa, Carolina Peralta Alvear, hoy en paradero desconocido (DF0945), además de otros cuadros de asunto desconocido que llevaría a Buenos Aires.

Ribadeo marzo 10 / 89

Sr. D. Dionisio Fierros

Oviedo

Mi estimado amigo.

Recibí el retrato de Carolina, que prueba una vez más su ciencia de usted. Si no fuera por hacerle una ofensa, me permitiría decir que es aún mejor que el de tamaño natural. Dígame ahora cuánto vale para remitirle su importe.

Los lienzos están y estarán en el cajón en que usted los mandó, hasta llegar a Buenos Aires. Es preciso que usted me diga el menor precio a que vendería cada uno de ellos porque yo no sé lo que valen, y en ningún caso sufrirá usted perjuicio por esta razón, desde que esto sólo servirá para mi servicio particular y no me impedirá de abrir la boca hasta el estómago cuando encuentre compradores.

También será bueno que usted me diga cuáles y cuántas son sus condecoraciones, premios etc. porque el bombo es gran instrumento, tratándose de obras de arte.

Entregué a [Fernando Méndez] San Julián su retrato y en cambio del que a mí me dedica le mando el mío.

Yo saldré de aquí a fines de mes, no sé si por Asturias o por Galicia; pero de todos modos tendré el gusto de verle una vez que, según me informa San Julián, va usted a los toros a Madrid.

Esta familia agradece su recuerdo que devuelve muy afectuoso a usted y Antonia y uno y otro saben que está siempre a sus órdenes su amigo afectísimo y seguro servidor que besa su mano

Pío R. Trelles

⁹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

Paradeo Marzo 10/89

Se D^o Dionisio Fierros
Oriedo

Mi est^o amiso.

Recibi el retrato de
Carolina, que prueba una
vez mas su siempre de Vd.
Si no fuera por hacerte
una ofensa, me permiti-
ria decir que es aun me-
jor que el de tu hermano
natural. Digame ahora
cuanto vale para remi-
tirme su importe.

Los lienzos estan y es-
taran en el cajon en que
Vd los mando, hasta lle-
gar a Buenos Aires.

1890 junio 14. Madrid

Carta de Federico de Madrazo a Dionisio Fierros

El estrecho vínculo que mantuvieron Madrazo y Fierros durante toda su vida no sólo se ciñó a una relación de maestro y discípulo, sino que derivó en una sincera amistad. Prueba de ello es esta carta en la que Madrazo, antes del viaje de Fierros y Antonia por Francia e Italia, le pide que haga una visita a sus hijos Raimundo y Cecilia.

Sr. D. Dionisio Fierros

Mi querido amigo: siento mucho no haber estado ayer en casa y haber charlado otro ratito con usted. Deseo a usted y a todos ustedes un felicísimo viaje, con salud y alegría.

Ya sabe usted que mi hijo Raimundo tiene su Estudio en la rue Beaujon nº 32.

Las señas en Venecia de mi hija Cecilia son las siguientes: Sⁿ Gregorio, Calle del Traghetto, nº 178 – (Venecia).

Y le agradeceré a usted mucho que a Raimundo y a Cecilia les haga usted una visita de mi parte.

Quedo pues de usted af^{mo} y ant. Amigo

Fed. De Madrazo

Aunque no tengo el gusto de conocer a su Sra. de usted hágame el favor de ponerme a sus pies.

C/ Greda 22 – 14 de junio -1890-

A. D. Dionisio Fierros

Mi q^{do} amigo : siento
mucho no haber estado ayer en
casa y haber charlado otro ratito
con V. Deseo á V. ya todos M.
un felicísimo viaje, con salud y
alegría.

Ya sabe V. que mi hijo Raím^{do}
tiene su Estudio en la Rue Beaujon
Nº 52.

Las señas en Venecia de mi
hija Cecilia son las sigtes :

1890 septiembre 3. Ribadeo (Lugo)

Carta de Fernando Méndez San Julián a Dionisio Fierros

Ribadeo 3 Septiembre 90

Querido pintor: las satisfactorias noticias que acerca de su salud me da ya las sabía por su suegra, prescindiendo de que Lobián me había quitado la aprensión, asegurándome respecto a usted lo que Teijeiro le dijo.

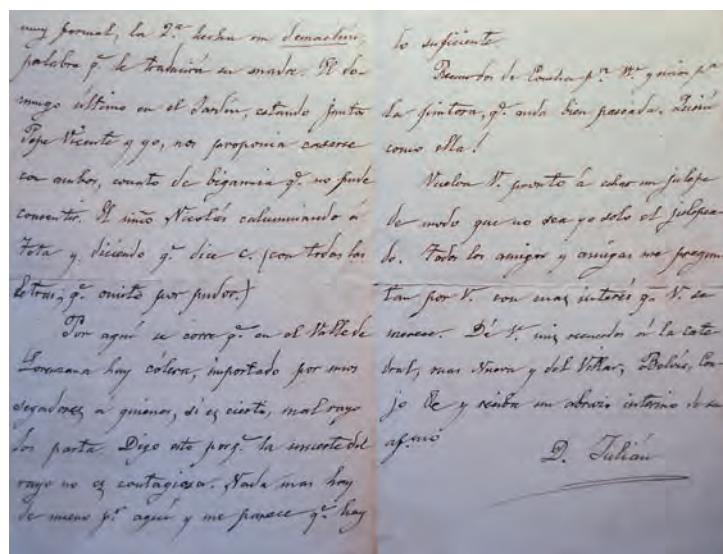
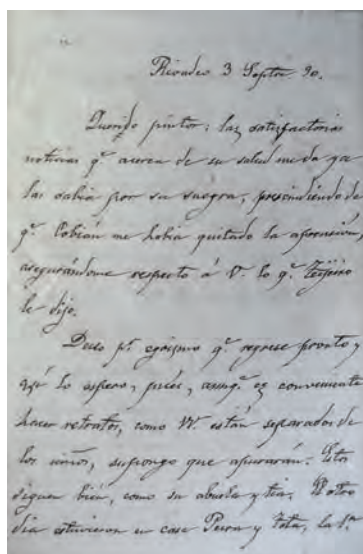
Deseo por egoísmo que regrese pronto y así lo espero, pues, aunque es conveniente hacer retratos, como ustedes están separados de los niños, supongo que apurarán. Estos siguen bien, como su abuela y tía. El otro día estuvieron en casa Pura y Tota, la 1ª muy formal, la 2ª hecha un Semachín (¿), palabra que le traducirá su madre. El domingo último en el Jardín, estando juntos Pepe Vicente y yo, nos proponía casarse con ambos, conato de bigamia que no pude consentir. El niño Nicolás calumniando a Tota y diciendo qué dice usted (con todas las letras, que omito por pudor).

Por aquí se corre que en el Valle de Lorenzana hay cólera, importado por unos segadores a quienes, si es cierto, mal rayo los parta. Digo esto porque la [...] del rayo no es contagiosa. Nada más hay de nuevo por aquí y me parece que hay lo suficiente.

Recuerdos de Concha para ustedes y míos para la pintora, que anda bien parecida. Lucirá como ella!

Vuelva usted pronto a echar un julepe de modo que no sea yo solo el julepeado. Todos los amigos y amigas me preguntan por usted con más interés que usted se merece. Dé usted mis recuerdos a la catedral, rúas Nueva y del Villar, Belvís, Conjo, y reciba un abrazo intenso de su afectísimo

D. Julián



c. 1891-1894

Apuntes autobiográficos de Dionisio Fierros

Entre la documentación personal de Fierros se hallaron unas cuartillas manuscritas por el propio artista que contenían un breve relato de su vida. Aunque incompletas y parcialmente mutiladas, fueron editadas con algún añadido de Gamallo por vez primera como parte del catálogo de la exposición conmemorativa que éste organizó en el Ateneo de Madrid en 1966¹⁰ y posteriormente reproducidas de nuevo en otras publicaciones monográficas sobre el pintor¹¹. Su valor documental para el estudio de la figura de Fierros es innegable, al aportar gran cantidad de datos biográficos que han servido de punto de partida fundamental para reconstruir su trayectoria vital. La mención a multitud de obras permite además precisar ciertos detalles sobre algunos de esos trabajos, ofrecer un estudio más fundado de otros e incluso documentar ejemplos actualmente perdidos. Por otra parte, y no menos importante, el relato autobiográfico -ejercicio introspectivo habitual entre la burguesía del XIX- supone un acercamiento a la subjetividad del artista tan sólo equiparable al de su correspondencia personal. No obstante, en el estilo de estas memorias se aprecia la imagen que el pintor, en la madurez de su carrera, quería transmitir de sí mismo como artista de modestas pretensiones pero que había logrado un éxito nada desdeñable y una buena posición social. Su redacción no ha de ser anterior a finales de 1891, al referir el viaje que realiza junto a Antonia por Italia, Francia y Suiza durante ese año. Reproducimos aquí el texto respetando su versión original y prescindiendo de los añadidos de Gamallo que reproducen también otras publicaciones.

Salí para Madrid el 15 de mayo de 1841. Comencé mis primeros estudios de pintura en dicha población en 1842. Primero con Don José Madrazo, pintor de cámara y director de la Real Academia de San Fernando y del Real Museo de Pintura. Dos años después pasé a ser discípulo de su hijo Don Federico Madrazo, pintor distinguidísimo, recién llegado de Roma. Al propio tiempo que pintaba en el estudio de dicho Don Federico, pintaba en distintas clases, como la Academia de San Fernando y el Museo Real del Prado, hoy Museo Nacional. Desde 1842 a 1855, en el que dejé de asistir a las academias de pintura, 13 años que no salí de Madrid. En julio de 1855 marché a Santiago de Galicia, con objeto de pintar cuadros de costumbres de aquel país. Mi estancia en Santiago fue de tres años, pues aparte de seis cuadros de costumbres pinté un sinfín de retratos. Los cuadros que pinté fueron: Una romería de las cercanías de Santiago, de grandes dimensiones. La muñeira, de menor tamaño. De ruada y Una familia gallega, en dos medallones. Estos cuadros no los presenté, por llegar tarde a Madrid, para la Exposición del 58, y los presenté en la de 1860. Fueron premiados con medalla de primera clase y adquiridos en el mismo día de la inauguración del certamen, por los señores siguientes: la Romería grande por el infante Don Sebastián; La muñeira, por el Duque de Montpensier, y los dos últimos, por el duque de Fernán Núñez.

Más tarde pinté otros dos cuadros de Galicia, con estudios que me reservé. Uno presentaba la salida de misa, y otro una fuente, con un grupo de jóvenes de la aldea. El primero

¹⁰ Gamallo 1966 a, s.p.)

¹¹ Villa Pastur, 1973 a, p. 119-124; Villa Pastur, 1994, p. 80-83; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 11-15

lo presenté a la Exposición de 1862; fue premiado con segunda medalla y adquirido por el Gobierno. La Fuente la presenté en la Exposición de 1864 y la adquirió también el Gobierno y está en el Museo del Prado. Este mismo año de 1864 presenté a la Exposición de Bayona un cuadro de Charros (Salamanca) y fue comprado por el marqués de Riera. Un tipo de Salamanca, que también expuse, fue adquirido por Su Majestad el Rey don Francisco de Asís. En Santiago he pintado varios retratos, entre ellos figuraron los marqueses de Bóveda, los condes de San Juan, la señora de Rubins o marquesa de Aranda. El general Rodil, de cuerpo entero y tamaño natural, para la Universidad de Santiago. El cardenal Don Miguel García Cuesta, de quien hice nueve retratos para diferentes sitios y varias Corporaciones. Además hice el retrato del Obispo de Tuy señor Maceira, y el del Obispo de Orense, señor Avila. Todos en la misma época.

Para la Exposición de 1866 pinté el cuadro de Enrique III de Castilla (llamado el Doliente), premiado con medalla de oro y adquirido por el Gobierno de Su Majestad Isabel II, de la que también hice muchos retratos para Corporaciones y Embajadas.

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 hacerle más que los que dejo dicho.

También he pintado una Santa Teresa por encargo de Don Alfonso XII, para el Monasterio de El Escorial, figura del tamaño natural, que está colocada en la capilla del Rosario de dicho templo. Luego hice mi viaje a Oviedo, en donde tenía que hacer retratos de varias personas y entre ellas el del marqués de Gastañaga, Arenas, Cuervo y otros, y siguieron a éstos el de Don Alfonso XII, de cuerpo entero, tamaño natural, para la Diputación Provincial, otro para la Universidad; más tarde también hice tres del mismo para la Fábrica de la Vega, para Trubia y para el Ayuntamiento. También pinté el del capitalista Don Ignacio Herrero después de fallecer, retrato de cuerpo entero, tamaño natural. Un grupo de niños, de cuerpo entero, hijos del conde de Revillagigedo, y otros muchos. Por ejemplo, para la Universidad, el conde de Mendoza Cortina, Don Lorenzo Nicolás Quintana, Don Florencio Valdés, Don Manuel Pedregal, el fundador de la Universidad, Valdés, Don Francisco Fernández Cardín, vicerrector. Y, finalmente, el del autor de todos éstos, que contra mi voluntad me lo hicieron poner, pidiéndomelo con insistencia por espacio de dos o tres años.

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 últi- [...] ¹²

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, por el que me dieron medalla y diploma, que equivalía a premio de primera clase.

Soy socio de mérito del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III desde 1866, y académico de la de San Salvador,

¹² Faltan páginas intermedias en este punto.

de Oviedo, socio de mérito de la de Amigos del País, de Santiago, etc.

En mi estancia en Roma he pintado tres cuadros: uno que representa un chochorro, niño de cuerpo entero, tamaño natural; otro de un viejo y otro de una joven de la campiña de Roma.

En Venecia también hice otros tres cuadros, todos tomados de los canales. En una de estas vistas, que es del gran canal, está copiada la casa de Desdémona. De Nápoles y Florencia sólo hice ligeros apuntes. En el resto de poblaciones de Italia que recorrí, parando pocos días, no pude hacer nada formal y sólo hice pequeños croquis.

Todos mis deseos se cumplieron respecto al Arte. Bien es verdad que nunca aspiré a imposibles o cosas difíciles. He vivido cuarenta años en Madrid sin ninguna escasez, a Dios gracias. He realizado viajes que deseaba hacer, no sólo por España, sino por Francia, Bélgica, Italia, Portugal, etc.

No debo ni quiero, dejar de mencionar que en mis primeros pasos en el arte, de llegada a Madrid, he tenido la gran suerte de encontrar con lo que me hacía falta; es decir: protección. Mi poca edad, sin grandes recursos y esperando que tres años después entraría en quintas, pues se sorteaba a los 17 años en aquella época, me tenían inquieto. Un tío mío, a quien fui recomendado a Madrid, estaba en una posición regular, pero no para pagar seis a ocho mil reales que costaba un sustituto. Mis padres, labradores de mediana posición, tendrían que vender una finca para este objeto, si yo no procuraba adelantar y ver de pagar yo mismo el tal sustituto. ¡Efectivamente, en las primeras quintas que entré, soldado! Para entonces ya tenía yo una pacotilla de dinero, si no toda la suma, gran parte, y poco después ya tenía ocho mil reales completos, para salir del lance. El milagro se hizo del modo siguiente: Mi querido tío a quien cité ya, conocía una excelente familia a quien prestaba sus servicios como maestro sastre; éste me llevó un día con él a la casa citada...¹³

32

1891 octubre 14. Madrid

Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros

Madrid octubre 14 / 91

Sr. D. Dionisio Fierros

Muy Sr. mío: Don [...] López, individuo de la Junta Directiva del centro Asturiano de la Habana, me dejó autorizado a su paso por esta corte, para mandar hacer a un pintor asturiano el retrato de D. Manuel Valle, Presidente de dicha sociedad.

Sé por un amigo de Oviedo, que anteayer me telegrafió, que permanecerá usted aún unos días en Ribadeo, y me apresuro a escribirle para que usted tenga la bondad de decirme si

¹³ El relato queda interrumpido de esta forma tan abrupta, de nuevo por haberse perdido parte del manuscrito.

acepta el encargo y en qué condiciones, debiendo comunicarle desde luego que el retrato desean tenerlo en la Habana para últimos de Diciembre, con objeto de inaugurar el nuevo local del centro en los primeros días de Enero.

Interesado como estoy en dejar satisfechos a los que me confían esta comisión, yo le agradecería mucho que, en el caso de aceptar usted el encargo, fuese en las mejores condiciones económicas posibles, pues por lo demás ya sé que la obra, como de usted, será perfecta.

Las medidas son: 2,17 alto y 1,53 alto [sic]. Las fotografías las tengo en mi poder.

En espera de contestación, y ofreciéndole desde luego las garantías que usted desee para responder del compromiso que podamos contraer, quedo suyo afectísimo seguro servidor que besa su mano.

c/ Montera 15

Juan Bances

33

1891 octubre 21. Madrid

Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros

Madrid octubre 21 / 91

Sr. D. Dionisio Fierros

Muy Sr. mío: en contestación a la carta de usted que acabo de recibir, le remito dos fotografías del Sr. Valle, para que desde luego pueda comenzar usted su trabajo, con cuyo precio me conformo. Conozco los retratos de Alfonso XII y D. Ignacio Herrero, de que usted me habla, y desde niño admiré en mi casa de Pravia el de mi abuelo D. Dionisio Conde, obra también de usted.

Yo quisiera que usted se tomase la molestia de adquirir el marco para el retrato, y aun me atrevería a suplicarle que se tomase también la molestia de dirigirlo a Gijón para mandarlo a la Habana, con objeto de ganar tiempo y evitar cualquier deterioro que el retrato pudiera sufrir con traerlo a Madrid. Usted sabrá mejor que yo el marco que ha de elegirse y no necesito indicarle que habrá de ser superior, como al retrato corresponde. Si usted no tiene inconveniente en tomarse esta molestia, espero me indique el coste aproximado de ambas cosas, para poder pedir desde luego a la Habana la cantidad necesaria, que pondré a su disposición donde usted me indique.

Tenga la bondad de mandarme recibo de esta carta para saber que están en poder de usted las fotografías.

Se repite suyo afectísimo s. s. q. b. s. m.

Juan Bances

34

1891 diciembre 28. Madrid

Carta de Romualdo Nogués a Dionisio Fierros

Sr. D. Dionisio Fierros

Madrid, 28 diciembre 1891

Mi querido amigo: recibí con gusto la suya del 3. Di una nota solicitando lo que desea el primo de Antonia al General de Ingenieros [...] empleado en el Ministerio de la Guerra, enfermó y lo enterraron el sábado. Como no conozco a nadie en la Inspección de Carabineros hablé anoche al General [...] de [...] que fue Inspector del referido Cuerpo, me dijo que estaba a mal con el actual, no tiene relaciones con ninguna de las indicadas dependencias y es muy difícil conseguir que destinen a un Carabinero a la Comandancia de Lugo porque de 14 mil que hay 7 mil consiguen llegar y todos piden y mortifican a todo el mundo para volver a su país. Por ahora nada puedo hacer.

Veo ignora usted la inmensa desgracia que me aflige. Mas quedé a la vejez completamente solo en esta vida. Mi pobre hijo murió el 17 de agosto pasado después de 3 meses de agonía de él y mía a acompañar. Llegué a no comer ni dormir. En Borja me [...]; pero no estoy bien.

Supe la muerte de Hernando (?)

Han destinado de ayudante de profesor de dibujo a la Academia de Oviedo a D. Antonio (¿) Aparisi. Se lo recomiendo a usted. Le encargaré una visita.

Memorias a Antonia y disponga de su desgraciado amigo

Romualdo Nogués

35

1892 abril 4. Oviedo

Carta de Fermín Canella a Antonia Carrera

Oviedo 4 abril de 1892

Sra. D^a. Antonia Carrera de Fierros

Mi muy estimada amiga:

No faltaba otra cosa! En cuanto recibí la suya me enredé con estos carabineros que me ofrecieron terminantemente trasladar a Alejandro a Figueras, esperando la presentación del interesado para ultimarlos. Por eso no la escribí antes. Avisaré.

Repito lo que Usted y Dionisio saben: que me mandan cuándo y cuánto quieran, pues por mi parte nada quedará por hacer para complacerles. Y ahora es tiempo ya de que vengan en cuanto su Madre, Fierros y Usted se repongan.

Recuerdos de mi Señora, besos a la tropa, saludo a su familia y al buen amigo San Julián.

Un abrazo a Fierros y me repito de Usted suyo muy afectísimo amigo

Fermín Canella

36

1892 noviembre 16. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: ya ves que a pesar de mis ocupaciones escribo largo y tendido.

De Pepe, al fin, nada sabemos de su vida en Gijón. Lo que le dijo al cura ya se lo dije a Balbino, y éste dice que Pepe no vuelve aquí, y menos a su casa, supongo que salieron reñidos, y no me extraña.

Ahora hablaremos de Balbino y te diré que yo no quisiera quedar mal con él por más que tiene tanto gusto en tenerme en su casa. Todo esto es hablar en el aire por hoy, porque yo echaré mis cuentas. Ya sabes que los dos retratos que estoy haciendo no son lo que yo deseaba, porque aquellos sabía lo que me valdrían que sería 5000 reales los dos, y los que ahora hago son de personas muy amigas y no sé cómo nos entenderemos; en fin, ya que tú dices que sea algo útil lo que se le dé y veré si necesita objetos o dinero; esto último es lo que mejor le vendrá, porque es de lo que siempre se está lamentando.

Durante estas interminables fiestas todo está carísimo. Cada día sufren alteración el precio de los comestibles. En suma que creo que después de tantear el terreno, lo mejor será si es que yo veo que no se ofende, darle poco más o menos lo que me hubiera costado mi antigua posada; y aun así, voy ganando, porque estoy mucho mejor que allí.

Tú dirás lo que te parece. Te advierto que yo aquí no he pagado nada aún de planchadora ni lavandera. Ni siquiera las cartas que llegan. Si ves a Ciriaco dile que no me iré sin ver a Grajera [el escultor José Grajera y Herboso, 1818-1898], pero que piense en lo mucho que tengo que hacer entre exposiciones, pintar y visitas. A Madrazo sólo una vez lo he visto, y eso que está enfermo, y más a mano que la casa de don Pepe. Hoy última corrida de toros ocho pesetas mi modesto asiento, porque van los reyes portugueses. Recuerdos a los amigos, besos a los niños, y el cariño de tu marido

Dº. Fierros

1892 diciembre 23. Oviedo

Carta de Dionisio Fierros a Eugenio Montero Ríos

Oviedo, diciembre 23 del 92

Sr. D. Eugenio Montero

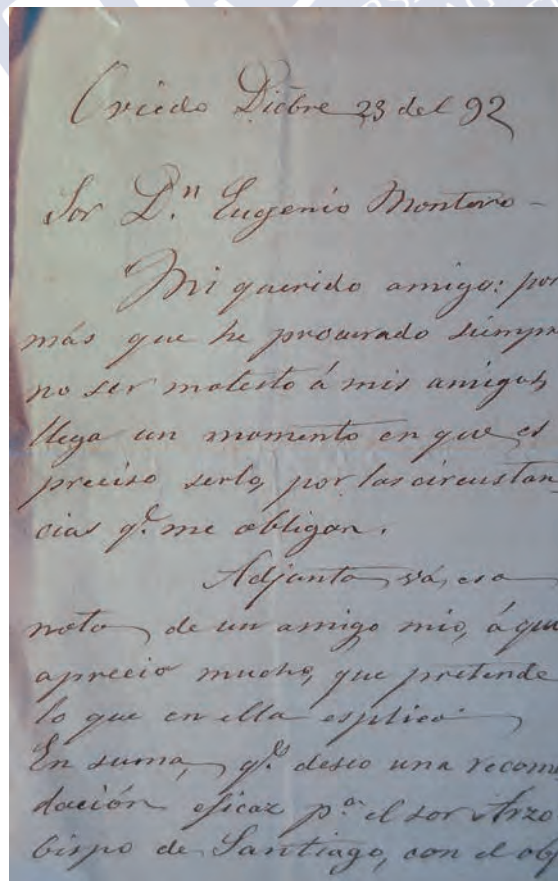
Mi querido amigo: por más que he procurado siempre no ser molesto a mis amigos, llega un momento en que es preciso serlo, por las circunstancias que me obligan.

Adjunta va una nota de un amigo mío, a quien aprecio mucho, que pretende lo que en ella explica. En suma, que deseo una recomendación eficaz para el Sr. Arzobispo de Santiago, con el objeto de que dicho sujeto fuera incluido en la terna, y en el lugar mejor posible, que el Sr. Arzobispo piensa hacer. Tenga usted la seguridad que mi recomendado es persona digna y acreedor a ser recomendado de buena fe.

No dudo, en gracia a nuestra antigua amistad, me hará este favor que nunca olvidará su siempre afectísimo y buen amigo seguro servidor

Dionisio Fierros

Uría, 50



Oviedo Diciebre 23 del 92

Sr D. " Eugenio Montero -

Mi querido amigo: por
más que he procurado siempre
no ser molesto á mis amigos,
llega un momento en que es
preciso serlo, por las circunstan-
cias q. me obligan.

Adjunto va, una
nota de un amigo mío, á quien
aprecio mucho, que pretende
lo que en ella explica.

En suma, q. deseo una recomen-
dación eficaz p.º el Sr. Arzo-
bispo de Santiago, con el obje

1894 mayo 8. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

El 3 de mayo de 1894 Fierros sale de Oviedo en el que será su último viaje a Madrid. Allí fallece de manera repentina el 24 de junio. En el archivo familiar de los descendientes del pintor se conserva la correspondencia íntegra mantenida entre Fierros y Antonia durante esa estancia, una documentación que resulta de gran valor no sólo desde el punto de vista personal, sino también para conocer la rutina del artista durante esos viajes. El contenido de algunas cartas permite incluso precisar la fecha de realización de cuadros y documentar algún otro en paradero desconocido.

Madrid, 8 Mayo 1894

Querida Antonia: hasta hoy nada de particular tenía que contar y por eso guardé silencio. Puedes decirle al canónigo que ya hice su encargo, y que Eugenio quedó en contestarle en seguida.

María y los chicos, con mucho deseo de ir a Ballota, y creo que este año allá irán si salen bien de sus estudios. Eugenio y Justa buenos, y la niña también a pesar de lo mala que estuvo. La encontré corriendo por casa pero metida en un cestón y muy contenta. También vi a los del Café de Gijón, a Vallarín y chicas, y el domingo almorcé con ellos como siempre hago los domingos. El retrato de Carlota les gustó mucho lloraron un rato, y se quedaron los tres contemplándolo mientras Vallarín y yo salimos de casa, el para su cafetuchito y yo trotando para los toros. Y a propósito de estos, por no salir de Oviedo en sábado perdí la corrida mejor que hubo hace muchos años. También he visitado a Giraldele y hoy empezaremos el retrato de la niña. Me dijo que le había gustado mucho Asturias, a pesar de ser un año de sequía tan grande. También me dijo que él había ido con intención de vender alguna finca y que fue todo lo contrario, que compro alguna y no quiso vender algunas que le solicitaron.

Al Marqués de Monteagudo lo veré mañana para enseñarle su retrato. Ayer hice una visita a Pepita Obanza que está la pobre recién operada pero está bien a pesar de que la cosa fue gorda; están los dos muy contentos porque creen que la operación la deja como nueva, y esta es palabra de médico, en fin el tiempo lo dirá. La cosa no les costará bajo de diez mil, según cálculos de que los que entienden de eso. Al paso que fui a ver a Pepita, estuve en casa de Hilario, que viven ahora en la calle del Prado, tienen muy buena casa y buen sitio. Allí encontré a Matilde, a Emilia, la de Pando y a su tío, que me dijo que tenía ganas de ir por Asturias otra vez; yo le dije que tú te alegrarías para ver si aprendías algo nuevo. Quieren que coma con ellos algún día. Veremos. A don Isidro aún no pude ir a verlas, pero iré. A don Silverio no lo hallé en casa, repetiré la visita. Ya no hay papel. Todas estas gentes me encargan os mande recuerdos a carros. Dalos de mi parte a los amigos, cuida esas criaturas y cuídate tú. Tu marido que te quiere
Dº. Fierros

1894 mayo 12. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: hoy hice la visita a la duquesa de Fernán Núñez para darle las gracias por lo de don Paulino. Estuvo muy amable conmigo y me preguntó si en Asturias me iba bien, si pintaba mucho, que ya sabía que era muy buen país y yo que se lo ponderé cuanto pude quedó muy convencida; le dije que Ballota era el acabose; y esto dicho por madrileños que no hallan nada bueno más que Madrid. Eugenio me dijo que la Duquesa preguntó por la credencial pero que él le dijo que la habían mandado directamente a Oviedo y se conformó. Ayer entregué el retrato del Marqués de Monteagudo; les gustó mucho y quedé en volver a almorzar con ellos un día cualquiera. La Marquesa me indicó que otra señora que tenía un retrato hecho por Cubs [Salvador Martínez Cubells], que querían que yo le hiciera un busto porque no quedó contenta que el de dicho señor. Esto es aun problemático; veremos si lo hago. Esta tarde pienso ir a casa de don Silverio y Anita, antes que marchen. Mañana voy a los toros con Gumersindo, que me convida, y después a comer con ellos. Pepita Obanza se levantará hoy después de ocho días de cama. Tengo en mi poder la cosa de Roma, que me la dejó aquí Manolo Reigada. Solo paró dos días en Madrid; va deseando llegar a su casa. Dime si quieres que te mande la estampa o que la lleve yo cuando vaya. Yo no pagué nada a Manolo por que no se si tú quieres se lo pague tu madre en Ribadeo. Aun no pude ver a don Isidro; iré el día de su santo.

¿Qué es de esos chorizos? Ya puedes mandarlos pronto, porque aquello de que le echaron a perder el estómago a Vallarín es una mentira. Come como mi hermano Manuel, lo menos. Diles a Nicolás que ya compré varias vidas, que son superiores, que le gustarán mucho, pero que si es malo las daré a otro niño que yo sé.

Memorias a los amigos de costumbre. Si ves a Ciriaco dile que aún no pude ver a Grajera, que le veré. Balbino te manda recuerdos y besos a las niñas, dáselos míos también.

Tu marido que te quiere

Dº. Fierros

1894 mayo 13. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: después del almuerzo con Vallarín, te escribo con el pulso alterado por el vino.

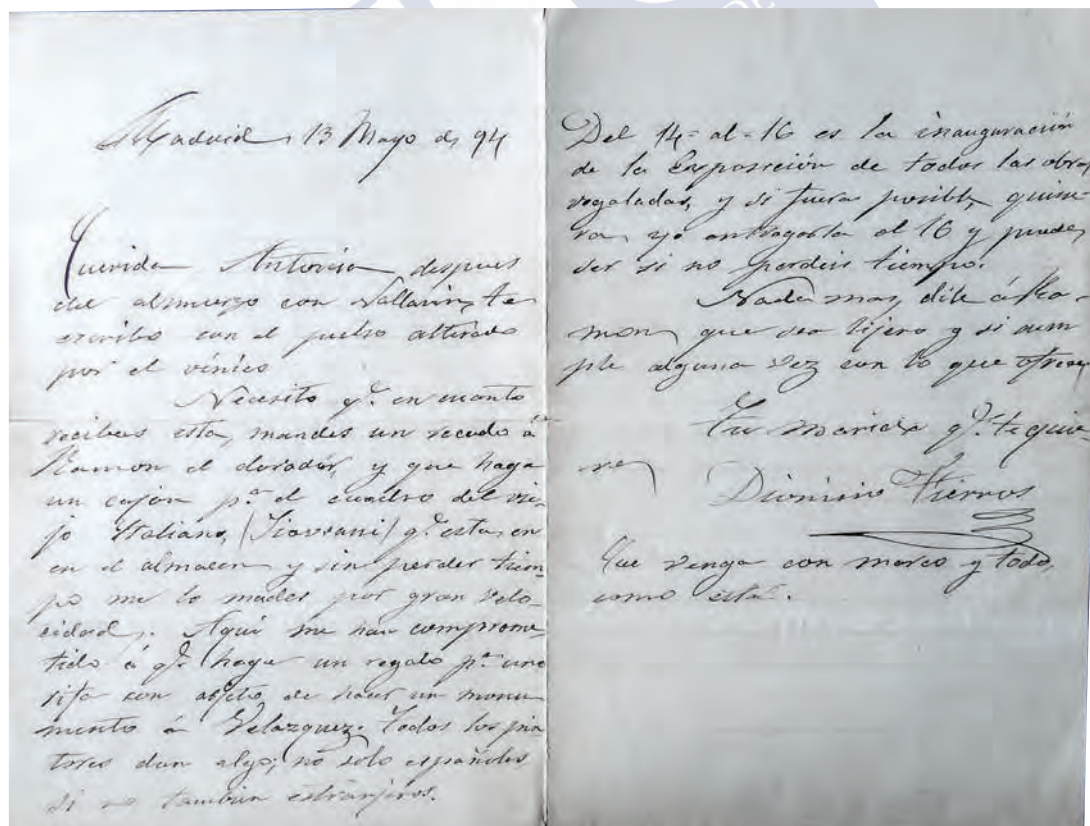
Necesito que en cuanto recibas esta, mandes un recado a Ramón el dorador y que haga un cajón para el cuadro del viejo italiano (Jiovvani) que está en el almacén y sin perder tiempo me lo mandes por gran velocidad. Aquí me han comprometido a que haga un regalo para una rifa con objeto de hacer un monumento a Velázquez. Todos los pintores dan algo; no solo españoles, si no también extranjeros.

Del 14 al 16 es la inauguración de la Exposición de todas las obras regaladas, y si fuera posible, quisiera yo entregar la el 16 y puede ser si no perdéis tiempo.

Nada más dile a Ramón que sea ligero y si cumple alguna vez con lo que ofrece.

Tu marido que te quiere

Dionisio Fierros



1894 mayo 14. Oviedo

Carta de Antonia a Fierros

Mi querido Fierros: recibí tus dos cartas y Nicolás muy contento con la suya. Lo que más le gustó de cuanto le dices en ella es el nombre de Margallo que le das. Decía todo satisfecho a sus hermanas y a mí misma 'papá me llama General'. Las vidas también le gusta que se las traigas ya está gozando de antemano.

En cuanto a su salud y lo mismo las niñas es buena. Comen como sabañones y Nicolás ya va teniendo mejor color y de malo y terco no se puede hacer vida con él. Estos días estoy atareada haciéndoles y arreglándoles los vestidos de verano. Tota estrenó ayer uno azul, del color que a ti te gusta, y Pura un sombrero muy elegantito que me costó cinco duros y medio.

Mañana es la fiesta del Bollo, y si el tiempo se sostiene como ayer y hoy, va estar muy animado de meriendas. En Casa de Petra tienen programada (?) una, viene su hijo Ramón con la mujer, Pepe el de Nava con sus hijos y cuatro amigos más, Pilar y su hija que están en Casa de Petra, y también nos convidaron a nosotros, que acepté en la condición de hacerles una buena empanada. De manera que cuando recibas esta que supongo será de doce a una, nosotros si Dios lo quiere estaremos en el banquete que todos con gusto te invitamos a que vengas a disfrutar de él.

La americana del Fontán tuvo un niño que se me olvidó mandártelo a decir, nos lo ofrecieron pero yo no fui aún a verla hasta un poco más adelante pero dicen que está loca con él. Lo que me dices de Grajera, está de más, porque acabo de leer en el Carbayón que llegara ayer aquí con su familia.

Los chorizos irán a últimos de semana porque quiero al mismo tiempo mandarte unas pocas de fresas, y con las fiestas de estos días no se puede llegar a ellas y el jueves o viernes estarán más baratas que de todos modos seguirán caras por las que llevan para fuera cuantas pueden coger. Tus hijas van a escribirte tendrá que ver la carta, y Nicolás está dibujando un Margallo para mandarte, todos los días hace una partida de ellos y el hombre nunca queda satisfecho de su obra porque dice que los ojos no le acaban de gustar.

De mi madre no tuve carta hace tiempo. Hoy pienso escribirle. La fotografía de Su Santidad la haces cuando vengas. No me dijiste si D. Manolo vio a D. Pío el maestro de ceremonias de aquí que llevaba el encargo del clavo lo vio y vino agradecidísimo de él y me trajo una reliquia de su parte.

Recibe recuerdos de D. Cayetano, Petra y demás amigos. Dalos a los de esa y con besos de tus hijos sabes te quiere tu mujer

Antonia

42

1894 mayo 15. Oviedo

Carta de Antonia a Fierros

Querido Fierros: tan pronto como recibí tu carta mandé llamar a Ramón para darle tu recado y antes de llegar Josefa a casa ya viniera él, de manera que no pudo estar más puntual. Hoy a las nueve quedó en estar aquí con el cajón, y él mismo se ofreció a ir a facturarlo, de modo que mañana 16 lo tienes en esa como desearas.

Supongo habrás recibido la mía de ayer en la que te daba muchas noticias.

Mis recuerdos a Balbino y demás amigos, recíbelos tú de tus hijos y el cariño de tu mujer, Antonia

43

1894 mayo 17. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: he recibido el cuadro de Jovanni, llegó bien, y ya lo entregué en el palacio Biblioteca donde están recibiendo otros rezagados.

En el mismo palacio están terminando la colocación de otros cuadros, que es una exposición de los socios del círculo de bellas artes; yo no sabía de ella, y [...] los encargados que era mi objeto [...] exposición me dijeron que ya no podía entrar en el catálogo pues ya estaba hecha la tirada; entonces yo les dije que mi cuadro no se exponía ni vendía puesto que era un donativo para un monumento á Velázquez, y solo llegaría a exponerse si todos los demás, del mismo, o para el mismo objeto lo hacían. Cuando me estaban dando el recibo del cuadro el que lo llevaba me dijo, al oír mi nombre: [...] Dije yo A que sí. La cara de él no me parece que la vi nunca pero me dio tantas señas que había estado en Ribadeo y en su casa. Después vino gente y no hablamos más.

Manolo Reigada me dijo que no vio a Dn. Pío, en Roma. Dice que con tan poco tiempo que tenía que no le fue posible. Ya vi también yo a Dn. Silberio y á Anita, y almorcé con ellos. Te mandaron recuerdos. Del retrato de ella se habló, él tiene ganas de que se lo haga pero ella, dice que ha estado mala y está embarazada y no quiere. En efecto, está algo desmejorada. También dijo lo que sueles decir tú, que no quieres gastar dinero. Marchan para el mes que viene, a principios. Veremos si aún se anima. A Bances lo tengo citado para pasado mañana para hacerle el suyo, que ya es tiempo. Dile a Nicolás, que no me olvido de sus vidas, que le estoy tomando unas que da *El Quijote* todas las semanas.

Tu marido Fierros

1894 mayo 21. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: he recibido la fresa y los chorizos, y hoy lunes, le mando a Vallarín su pitanza de uno y otro, tal como tú lo dispones.

Todo llegó bien; los chorizos no falta ninguno. La fresa, he mandado una buena fuente a Vallarín y otra a Eugenio, y el resto nos la comeremos Balbino y yo. No sé cómo dices que es cara; será más que otras veces, pero figúrate con 19 reales (?) cuantos comemos rica fresa. Lo que dices del cuadro del italiano, que sientes que lo diese: yo no lo siento, porque Velázquez todo se lo merece.

La lista que tu diste de los donantes ya la tendrían hecha cuando fue mi cuadro para allá, pero están esperando más donativos y entonces lo pondrán. Ya veo que no pudo ser en el campo lo del bollo, y qué importa, si en casa lo comisteis en grande. Supongo que algún cigarro habría en el armario espejo y habrás dado a Pepito y otros, alguno.

Si ves a Fermín, dile que digan para cuando sean las oposiciones, podré o no ser del tribunal. A Evaristo la Riva lo encontré un día en el Café de Gijón, precisamente el día antes de ir al Escorial. A Juana aún no la he visto. Él quedó en venir a verme cuando despachase en la [...]. Estuvieron una porción de días en el Escorial. Yo pinté estos días el retrato de Bances, que ya era poco menos que vergüenza para mí el no hacerlo. Salió muy guapo, por más que él es algo feo. Dile a Colás que su colección de vidas va en aumento. ¡Quién le verá! No me dices nada del jardín, supongo que estará lleno de rosas y caraveles. La parrita marchará bien que es lo que más me importa. Por aquí estaba todo tan atrasado, que apenas apuntaban las hojas en los álamos; figúrate en Oviedo como estaban ya cuando yo vine.

Recuerdos de las Vallaritas, de Eugenio, Justa y María, Balbino y no sé cuántos más para ti y niñas. Cuidaros todos que yo también lo hago como puedo, y nada más. Tu marido que te quiere D^o. Fierros

Aun no visto a Cos, pero procuraré verlo. En este caso [...]

1894 mayo 24. Oviedo

Carta de Antonia a Fierros

Mi querido Fierros: Razón tienes en creer que estaría ocupada estos tiempos con las cosas de las niñas, pues llevo una temporada muy atareada. La víspera del Corpus estuve cosiendo hasta las doce y media de la noche, concluyéndole un vestidito para Tota y un sombrero, y por la mañana amaneció un día fiero con granizo y truenos y llevó todo el día lloviendo a cantaradas pero sin cesar un solo momento. Después de ese día que pensaba escribirte estuvieron aquí Paco López el hijo de D. Bonifacio, su mujer y su hermana Teresina, vinieron con motivo de que una hija de Paco que tienen en las Salesas hacía su primera comunión y con ese motivo vino la familia a verla, yo lo supe por una amiga de ellas y fui en seguida a visitarles con Pura, con ánimo de que viniesen a comer un día con nosotros pero marchaban al día siguiente y solo las acompañé algo, y les di para otra niña de seis años que traían con ellos una muñeca de las buenas que tienen Pura y Tota. No dejes de decirme, y esto que no se te olvide, cuánto te pidieron del porte de la fresa y chorizos, no quise pagarlo aquí por que no te pidiesen luego a ti otro y fue mejor lo pagases tú todo. Dices que iras a ver a los de Canillejas y te pasa lo que con Grajera, que ya llegaron hace cuatro o cinco días. Es la hora del correo ya te escribiré más largo. Todos estamos buenos cuídate mucho recibe besos de tus hijos y el cariño de tu mujer

Antonia

Oviedo 24 Mayo 1894

Mi querido Fierros: Razón tienes en creer que estaría ocupada estos tiempos con las cosas de las niñas, pues llevo una temporada muy atareada. La víspera del Corpus estuve cosiendo hasta las doce y media de la noche, concluyéndole un vestidito para Tota y un sombrero, y por la mañana amaneció un día fiero con granizo y truenos y llevó todo el día lloviendo a cantaradas pero sin cesar un solo momento. Después de ese día que pensaba escribirte, estuvieron aquí Paco López el hijo de D. Bonifacio su mujer y su hermana Teresina, vinieron con motivo de que

1894 mayo 25. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: bien se conoce que tus ocupaciones para el Corpus no te permiten contestarme.

Supongo que en esa habrá sido como aquí, día sombrío, y por la tarde terminó con lluvia, con lo que la procesión se deslució completamente. También estaba anunciada corrida de toretes y la suspendieron por el mal tiempo. Hoy pienso ir a casa de Eugenio mi sobrino, porque quedó el dorador de mandarle hoy los marcos de Justa y la niña y deseo colocárselos con buena luz. Vallarín me mandó a decir por Fernando, que tanto las fresas como los chorizos eran cosa superior; yo le dije que tu no estabas satisfecha por los chorizos los secaron mal; y me contesto Fernandito, que su padre no era de esa opinión.

Ayer vino Capalleja el de los libros a traernos uno nuevo regalado. Yo le di un buen cigarro y le dije que no se moleste en esas cosas. Le dije eso, porque no venga como antes con envíos que no puedo venderle.

No sé cuántos amigos me tienen convidado a almorzar y a comer. Ya comí en cuatro partes pero prefiero comer en mi casa.

Comí con los hermanos de Justa, con Eugenio, con el que estaba de Embajador en Constantinopla cuando pensábamos ir [...] con Trelles [...]. Con Dn. Silverio y Anita. Estoy invitado: por Hilario y Pando. Por el marqués de Sn. Adrián, y por el de Monteagudo, por la condesa de Mendoza Cortina, por Perico Sánchez, por Santiago Prieto y por no sé cuántos más. Hasta Capalleja me quería, el pobre, hacer esa fianza, y le di las gracias pero le dije que no. El cuadro del italiano que regalé está muy bien colocado en la sala que llaman de Velázquez. Están esperando muchos más que tienen ofrecido, y en ese nuevo grupo anunciarán el mío.

Memorias a los amigos de siempre, recíbelos de los de aquí, da besos a las niñas y Colás y tú escribe a menudo.

Tu marido que te quiere

Dionisio Fierros

47

1894 mayo 31. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: no dejes de escribirme con frecuencia aunque no sean más que cuatro renglones, porque estos días pasados estuve ya con cuidado por si pasaba algo. El importe de lo que mandaste costó 9 pesetas; el mozo que lo trajo, que no fue el ambulante, dijo que este cobraba 5 pesetas, y 4 por portes o por derechos, y por él por traérmelo a casa. Hoy estuve en casa de Dn. Isidro, por que supe por Bances, que ella estaba en casa con pulmonía. La pulmonía, creo que ya está conjurada, puesto que pasó los días de peligro. También tuvo un tumor en la matriz que por fin reventó que si no hubieran tenido que operarla según el médico. Ahora solo le queda un gran cansancio que le hace estarse quejando a gritos todo el día y la noche. El pobre Dn. Isidro está pasando una temporada fatal, y sin poder moverse de su lado. Pepita Obanza, esa quedó bien de su operación y ya sale de paseo. Te manda muchos recuerdos. Yo estoy esperando que una niña sobrina de Joaquín se ponga bien de un constipado para hacerle un retrato, pero si tarda mucho no lo haré. También otra señora amiga de la marquesa de Monteagudo quería un busto, pero también está mala; veremos si estos días se mejoran.

Nada me dices del jardín, que te pregunté si había muchas rosas, y nada me contestaste. Supongo que los cuadros de Chicago no habrán llegado. Los chorizos, dice Vallarín que están riquísimos, que le gustan más que nunca, porque tienen menos grasa que otras veces. Balbino, dice que no pueden ser mejores que lo que son. Todos los días comemos chorizo.

Ya habrás leído que murió un torero en la última corrida. Yo me acordé de ti, de cuando fuiste a la corrida de Beneficencia, y hubo también desgracias. Esto, no sucede siempre por fortuna, si no pronto se acababan los toros, o los toreros. Aquí hemos tenido unos días de mucho frío, y en esa ya leí que también lo ha hecho. Dile a Nicolás, que tarda bien en mandarme esos retratos de Margallo. Deben ser cosa buena. A Pura, que se aplique a la música para que yo vea los adelantos cuando vaya. A Tota, que sea menos chismosa y que sea obediente que si no, no le daré una cosa que me prometieron para ella, un regalo bueno. Memorias a todos los amigos, y cuidarlos mucho. Tu marido Dionisio Fierros.

48

1894 junio 3. Oviedo

Carta de Antonia a Fierros

Recréate con los trabajos de tu hijo y lo limpio del sobre.

Mi querido Fierros: Ya habrás sabido de nosotros por Paco y la hermana de Justa, y por ese motivo no te he escrito hasta hoy, como me mandabas en tu última carta que te escribiese a menudo. Por los mismos te mandé un cesto de fresa no sé qué tal llegarían, dime si estaban buenas.

Razón tienes en decir que nada te dije de las flores y eso que lo pensé muchas veces, pues bien, no hay ni con mucho la mitad de las que hubo el año pasado. Verdad es que están muy atrasadas sobre todo las que rodean el cuarterón de los claveles que son las que más dan pero que son también las que menos valen. Los rosales de té y de encarnado fuerte que hay en el cuarterón del membrillo son los que más rosas dieron y los arbolitos de cinamomo que estuvieron muy cargados.

Ya recordarás las grandes cestas que subíamos el año pasado y este año solo dos cestas se subieron. La verdad es que mientras llovió no se cogió ninguna y como llovió muchos días seguidos muchas se perdieron.

Lo que vamos a tener una buena partida es de claveles, aun no hay ninguno, pero sí la mar de capullos, y lo mismo de azucenas. La pescal que está arrimada a la tapia tiene más piescos que hojas, nunca he visto otra igual, pero no nos tocará comerlos a nosotros.

Hoy domingo marchó D. Cayetano a Ballota, dice estará allá dos meses, fue ahora porque el lunes es el cabo de año de su hermano Pepe y quiere estar allí ese día.

A la que enterraron ayer fue a la Señora viuda de Salmeán [León Pérez de Salmeán]. Petra marchará a Pintueles el martes y el 21 de este viene Joaquín y su mujer que dará a luz en la Roza pues creo está para pronto.

También se le murió el niño más pequeño de Ramón Mori. Hace cuatro días vi a Ciriaco Vigil y me dijo que Grajera estaba de cama de un gran catarro. Tenía pensado ir a verles con Pura pero hasta ahora no se me arregló.

Por casa todos bien, el niño desde que el tiempo mejoró y sale algo más también se le conoce en el color que como no salía de casa por el mal tiempo tenía algo de mal color.

Hoy tenemos un día de calor atroz, si ahí está como en esta, hoy vais a chupar un baño de sudor atroz para ir a los toros que supongo no perderás.

Los cuadros de Chicago no llegaron aún si no ya te lo hubiera dicho. Memorias a los amigos, recíbelos de los de esta, besos de tus hijos y el cariño de tu mujer

Antonia

1894 junio 5. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: cuando recibí tu última ya había echado una hora antes yo la mía.

He recibido la fresa que mandaste por Coronas, de la que di la mitad a Hilario, y que por lo tanto, habrá o ha comido Coronas. Ayer pasé por su casa y no estaba. Hoy empezaré regularmente el retrato de una joven, por relación de Vallarín, que vieron el de Carlota y les gustó. Total que he pintado el de Giraldelli y esta que voy a empezar y Bances. Hay también una niña que quieren retratarla pero aún no se puso buena de una indisposición.

De modo y manera, que creo por el tiempo que necesito para este último retrato, que me será difícil llegar para tu santo. En fin, veremos. El calor se va sintiendo mucho aquí por lo que me daré prisa en mi trabajo, para poner tierra por medio. La señora de Dn. Isidro aún está algo mala, si bien muy mejorada. [...] y Pepita, ella famosa, pero él ha tenido un

cólico [...], que dice ella, que le dio un gran susto. Creyó quedarse sin marido.

Aún no podido ver a la hermana de Justa, que creo que vino con Coronas.

Dn. Silverio [...] dice que el verano que viene irán a Asturias, y allí haremos el retrato de ella. El embarazo la tiene desfigurada. Memorias a los amigos, recíbelas de los de aquí, besos a los pequeños y tú sabes te quiere tu marido

Dionº. Fierros

Dn. Silverio, mucho me pregunta por el Canónigo.

Después de escrita y cerrada mi carta, llegó la tuya, con la colección de militares hechos por el laureado pintor Dn. Nicolás Fierros. Me parece que ha hecho grandes adelantos. Lo de la Salmeana ya lo sabía por los periódicos.

La fresa buena, por lo menos nos supo bien. A Pura dile que estuvo bien lo de poner al caballo del tío Manuel junto con la muerte de la niña de Cancio.

50

1894 junio 10. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: ya puedes decirle a Tota que su carta me ha gustado mucho, sobre todo la redacción.

Dile, que bien merece el regalo que le van a hacer, pero que tenga un poco de paciencia, porque tiene que esperar a que yo lo lleve. La señora de Dn. Isidro aún sigue mediana por que hoy mandé a preguntar y dijeron que había pasado mal la noche. Gracias a que está aquí muy bien atendida y en medio de todos sus hermanos, lo demás, sería una gran desgracia lo que le pasa.

Hoy ya puedo decirte que de fijo no puedo ir para vuestro santo, porque aunque mañana lunes pienso terminar el retrato de la polla amiga de las Vallaritas, tiene que secar y darle barniz y demás. Todo esto, suponiendo que no haga alguno más, porque el niño, sobrino de González, no sé si se puso bien de su constipado, o si lo dejarán para el año que viene cuando hagan los de ellos. El tiempo está variable pero no está malo, y aguantaré aquí mientras el calor no me eche. Hoy día de toros almuerzo con Vallarín y como con Bances, que me convidó hace dos días. Por supuesto, comemos de fonda, y serán algunos más los comensales.

Está loco de contento con el retrato que le hice y quiere echar la casa por la ventana. Pando, también nos dio un gran almuerzo en el café Inglés. No sé si irá, este verano por Ballota. Ahora ha ido a unos baños porque está delicado.

Ahí te mando ese recorte que me dio un amigo mío, tomado de *La correspondencia de España*. Ya ves como yo decía bien, que al fin, algo volverían a decir de las rifas y sus obras, en donde entraría mi cuadro. De la Academia, no sé qué decirte para Fermín, ni sé cuándo empezarán los ejercicios. Me haría un gran favor en nombrar a otro, pues si tenemos que ir a Covadonga antes de Ballota, será una broma que yo no pueda por la tal cosa. A Nicolás y a Pura, lo mismo que a Tota, dales un beso y tú sabes te quiere tu marido
Dionisio Fierros

1894 junio 11. Oviedo

Carta de Antonia a Fierros

Querido Fierros: No dirás que no te escribo a menudo tienes con esta tres cartas sin contestación a ninguna. Ayer domingo salí con las niñas y niño a ver la procesión de San Juan, y después fuimos a ver a Grajera y su Señora. Estuvimos largo rato charlando de las delicias de la aldea y de muchas cosas más. Los dos estuvieron de cama desde que están aquí y a Grajera lo encontré bastante desmejorado. Ambos te mandan sus recuerdos. Desde allí y a ruegos de las niñas fuimos al bombé a buscar a Nicolás que lo mandé con Damianín Labandera y su papá, que los encontramos en la procesión, y por supuesto iba Josefa con ellos, y al subir la escalinata nos encontramos con los Marqueses de Canillejas y María. Vinieron enseguida a saludarme y me dieron muchos recuerdos para ti. También Fermín Canella y Ciriaco Balbín me preguntaron cuándo vendrás, se conoce que te desean para las oposiciones, pues según Ciriaco cree que los diputados acatarán mejor que otra ninguna tu opinión. Yo le dije que eso sólo se le figuraba a él, que esos señores harían lo que les pareciese, como lo han hecho otras veces.

Si no fuiste a ver al señor Cos, no dejes de verle y le pides en mi nombre unas indulgencias para hacer unos recordatorios de una amiga que se ha muerto. Se llamaba Facunda González y Martínez. Es una hermana de Teresa del horno de Ribadeo, y me escribió Josefa su hermana pidiéndome las del Sr. Obispo de aquí, y además le quiero mandar las de ese otro Prelado, por no ser cosa difícil el que tú lo veas y él te las conceda.

Recuerdos de los amigos, besos de tus hijas, y el cariño de tu mujer

Antonia

Mis recuerdos a Balbino

1894 junio 12. Madrid

Carta de Juana y Evaristo de la Riva a Antonia Carrera

Mi querida Antonia: mucho me alegro que no tengan ustedes novedad como nos sucede a nosotros gracias a Dios.

No quiero dejar pasar el día de su santo sin felicitarla y decirle que deseo lo pase muy contenta con sus hijos, porque me figuro que Fierros todavía no estará en esa.

Mucho me alegraría que se animase usted a venir por aquí, porque tengo grandes deseos de verla lo mismo que a sus hijos, que por cierto las niñas estarán ya hechas unas Señoritas.

Haga usted el favor de darlas muchos besos y usted sabe que la quiere mucho su verdadera amiga

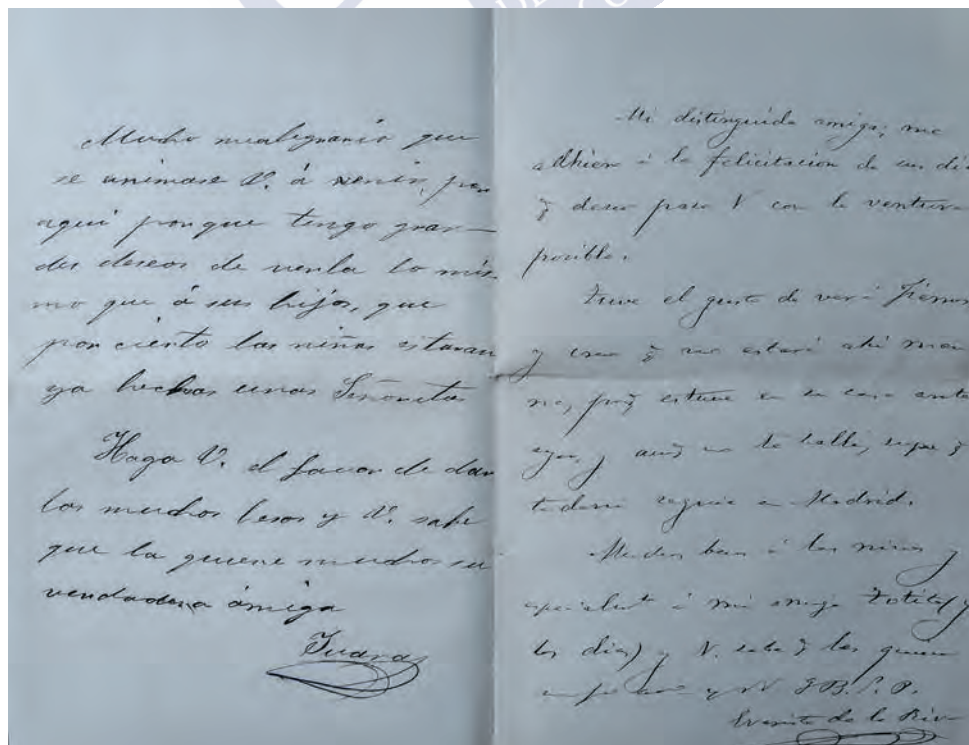
Juana

Mi distinguida amiga: me adhiero a la felicitación de sus días que deseo para usted con la ventura posible.

Tuve el gusto de ver a Fierros y creo que no estará ahí mañana, porque estuve en su casa anteayer, y aunque no lo hallé, supe que todavía seguía en Madrid.

Muchos besos a los niños y especialmente a mi amiga Totita (y los días) y usted sabe que las quiere su afectísimo amigo y seguro servidor que besa su mano

Evaristo de la Riva



1894 junio 15. Oviedo

Carta de Antonia a Fierros

Querido Fierros: El día de San Antonio lo pasamos bien aunque echándote a ti muy de menos, y lo mismo todos los que vinieron a felicitarme. Tota no quiso pasar el día sin dulces, porque decía sería un Santo muy soso y efectivamente los hice y por la tarde, pusimos una mesa muy elegante llena de rosas y azucenas que son las flores que hay hoy en la huerta pues los claveles aún no abrió ninguno. Entre los que estuvieron vino también Grajera vio la casa y le gustó mucho. Ya vi por los periódicos la muerte de D. Federico, seguramente que lo sentiste mucho por haber sido tu maestro y que os queráis mucho, pero así es el mundo, Dios quiera nos aguarde allá muchos años.

Hoy empiezan las oposiciones a la plaza de pensionado y hoy también vino un joven de los pretendientes con una tarjeta de la Orcasitas para ti recomendándotelo, se llama D. Ventura Sala.

Le enseñé tu estudio y el hombre fue del todo entusiasmado pues le gustaron mucho tus cosas.

Los niños bien, todos te mandan recuerdos, y besos, y el cariño de tu mujer

Antonia

Estuvo aquí una hermana de Brígida que su marido era municipal y lo dejaron cesante a ver si por Dios hablabas a Olavarrieta, a ver si lo recomendaba al alcalde de Gijón por medio de un cuñado de él que dicen llevan mucha amistad, para municipal [...] porque dice que son por cuenta del municipio.

Esta perdió el correo de [...] y por la tarde vino el cuñado de Brígida a ver si habías contestado a la recomendación de Olavarrieta, creen los pobres que pretenden que no tiene una otra cosa que hacer pues me lo pidieron la víspera de San Antonio y no te pude escribir, pero no lo echas en olvido valga por lo que valga, pues es una obra de caridad muy grande por tener cinco hijos y ellos dos.

54

1894 junio 17. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: acabo de recibir tu carta en casa de Vallarín donde almorcé por ser domingo. Nada me dices de la carta que te escribí hace cuatro días con una nota de Gumersindo de Santa Marina para recomendar un asunto al juez de Pravia. Como la cosa es urgente y nada me dices, supongo que lo echaste en olvido o que se perdió la carta; ponme sin perder correo la contestación. Ya sabes que tiene que ir bien recomendado, y si fuera posible, una carta de Pepita y otra tuya, o bien una de las dos.

Me preguntan las chicas de Vallarín si recibiste carta de ellas dándote los días, pues nada me dices, y ellas creen si perderías la carta.

Coronas que está aquí dice que la cosa de Pravia está mediana y por más que tienen razón los de Santa Marina dice que ya trabaja en contra María del Carmen la que decía que no se metía en otra. Ahora dice que esto se ganará o dejará de ser quien es. Revuelve seguro [...] más que el demonio. El mejor día nos pone pleito por el muro que hicimos delante de casa en Ballota, pues ha pasado el año pueden hacerlo. Está visto que es una plaga esta mujer que habría que desterrarla, no goza más que en hacer la contra a todos.

Contéstame en seguida sobre lo de Pravia.

Besos a los niños, cuídate y escribe.

Tu marido que te quiere

D^o. Fierros

55

1894 junio 19. Oviedo

Carta de Antonia a Fierros

Mi querido Fierros: Sin pérdida de tiempo contesto a la tuya diciéndote que tu última carta que recibí fue en la que me anunciabas no vendrías a pasar mi santo, y en ella me hablabas de la carta que Tota te escribiera. Después de esta no he vuelto a recibir otra extrañándome mucho que el día de mi Santo no pusieses siquiera dos letras, cuando lo han hecho tantos amigos, pues tuve nueve cartas la víspera y el día, entre ellas una de la simpática Narcisa que ya contestaré.

Por consiguiente la carta en que venía la nota de que me hablabas ayer, debió extraviarse, porque yo no la he recibido, y será seguramente la que eché de menos el día de San Antonio, pues hasta tus hijas al ver que ese día no tuviéramos carta tuya pensaron si estarías enfermo. Puedes desde luego repetirla, ya escribiremos a Marcial Pepita su hermana y yo. Debo decirte para tu gobierno que no te mezcles mucho en las intrigas de toda esa gente. Ya sabes demasiado que siempre están en pugna, como no, danzando siempre en medio la hermana de Coronas y la de María del Carmen Amalia, que tienen que tener todos ellos su infierno aquí en la tierra, llevándose la contra en todo. Además por si eso no bastaba

tienen hoy una gran envidia a los de María del Carmen, porque todos los de la Carretera hacen allí el gasto, y Manuel Fierros cuñado de Coronas creo se resintió en sus ventas. Esto nadie me lo dijo, pero lo comprendí yo por las cosas que me contó Coronas cuando durmió aquí en casa, pues bien a las claras se dejaba ver la antipatía que les tiene. Así que no me gusta repito, hacernos nosotros eco de sus odios, pues por más que no creo se metiesen ni se metan con nuestro muro, si ellos saben que nosotros les hacemos la guerra, qué quieres que te diga, la venganza gusta casi siempre, y yo en su lugar también me vengaría cuanto pudiera. Mándame la carta sin pérdida de tiempo.

El día de mi Santo tuve carta de La Riva y de Juana, no dejes de despedirte de ellos. No me dijiste si viste a la viuda de tu amigo Gonzalo Mora¹⁴, ni tampoco si pediste las indulgencias al Obispo Cos, para la del horno. Una vez que estás ahí, y ya que aquí nunca lo haces, ve a ver a tu amiga Labra y dale las gracias por mis discursos que siempre te manda. El cuñado de Brígida se llama Ildefonso González, y ya sabes pretende una plaza de municipal o en Coruña (?) o en Gijón: no lo eches por Dios en olvido. Las oposiciones empezaron el 15 y luego terminarán yo creo que tú te demoras en venir por causa de ellas y casi tienes razón porque habría mil compromisos. Recibe besos de tus hijos que todos están bien y el cariño de tu mujer

Antonia

56

1894 junio 20. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Madrid Junio 94¹⁵

Querida Antonia: mucho me choca que se pierdan las cartas, que llevan algún asunto de interés.

La carta que te escribí dándote los días la debías haber recibido la víspera de su santo y creo que en ella iba la nota. Ahí va la nueva. Ahora no dejes de poner la carta inmediatamente, para Marcial, tú, y su hermana.

Contéstame si lo has hecho, y si el juez contesta también. Memorias a los amigos besos a las niñas.

Tu marido que te quiere

Dionisio Fierros

No olvides que tengo mucho interés en que la carta vaya expresiva, pues di palabra a Gumersindo de hacerlo así.

¹⁴ Suponemos que se refiere a María de la Concepción Fernández del Olmo (1854-1930), esposa de Gonzalo de Mora y Riera (1836-1887), hermano de Alejandro de Mora y Riera (1823-1815), II marqués de Casa Riera.

¹⁵ Aunque el encabezamiento no indica el día, sabemos que fue escrita el 20 de junio: en su siguiente carta, Fierros se refiere a esta como “la que te mandé ayer”.

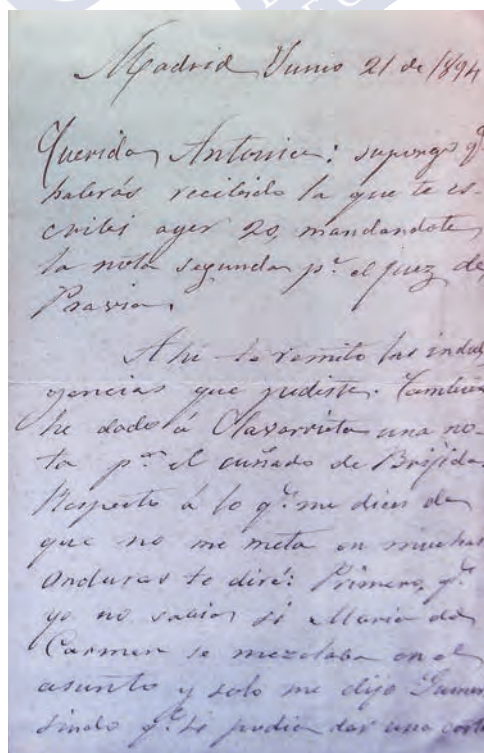
1894 junio 21. Madrid

Carta de Fierros a Antonia

Querida Antonia: supongo que habrás recibido la que te mandé ayer 20, mandándote la nota segunda para el juez de Pravia.

Ahí te remito las indulgencias que pediste. También he dado a Olavarrieta una nota para el cuñado de Brígida. Respecto a lo que me dices de que no me meta en muchas anduras te diré: primero, que yo no sabía si María del Carmen se mezclaba en el asunto y solo me dijo Gumersindo que si podía dar una carta para el juez de Pravia pues había una cuestión entre Santa Marina y el Pasconero sobre postes de los montes comunes. Dices después tuvieron carta de Pepito diciéndoles que Facundo y su madre estaban trabajando por los del Pasconero, y por lo tanto, tenía que ser muy recomendado por más que viene ganado de Cudillero, en Pravia es la definitiva; pues es de menor cuantía y no puede venir a Madrid el negocio. Cuando me pidió la carta yo le dije a Gumersindo que sería mucho mejor que tú y Pepita le escribieseis, por lo poco que yo lo conozco; y tanto es así, que ni sé cómo es el apellido del juez. Tengo una idea de si es Taborcías, o cosa así. En resumen que no hay más remedio que hacer la recomendación bien hecha, no sea que después de mezclarnos en el asunto [...] si lo ganan.

Yo tengo concluida mi tarea, pero tengo que convidar a los toros a Gumersindo que él también me convidó a mí, y no hacen corrida decente hasta el 28 según dicen por lo demás y querría haber marchado el 25. Memorias a los amigos besos a las niñas, tu marido que te quiere D^o. Fierros



Madrid Junio 21 de 1894

Querida Antonia: supongo q
habrás recibido la que te es-
cribí ayer 20, mandándote
la nota segunda p^a el juez de
Pravia.

Aquí te remito las indul-
gencias que pediste. También
he dado a Olavarrieta una no-
ta p^a el cuñado de Brígida.
Respecto a lo q^u me dices de
que no me meta en muchas
anduras te diré: Primero, q^u
yo no sabía si María del
Carmen se mezclaba en el
asunto y solo me dijo Gumers-
indo q^u le podía dar una carta

1894 julio 12. Ballota (Asturias)

Carta de Cayetano Suárez a Antonia Carrera

Ballota 12 de Julio 1894

Mi muy estimada amiga y prima: es de todo punto conveniente que con empeño trates de conformarte con la santa voluntad divina con lo así, y dispuesto por su santísima sabiduría; porque tal vez, aquella fue la única ocasión en que se hallaba muy bien dispuesto para volar a gozar de las muy excelentes mansiones celestiales, por lo tanto, estas acertadísimas disposiciones del altísimo en conciencia estamos obligados a respetarlas y venerarlas como de quien vienen. Sabes muy bien lo muy celosos que hemos estado para que cumpliera con la ley Santa de Dios nuestro Señor y establecida e instituida por nuestro Señor Jesucristo y como artículo de fe sancionada por nuestra Madre Iglesia católica y apostólica romana.

Yo no sé, hija mía muy amada, lo que tenía en mi interior, hasta que no he visto en él satisfecho este santo precepto no me he podido tranquilizar y muchísimo más cuando en el mismo día tan glorioso para él, nos dijo que tú recordarás: ahora ya sí que estoy hecho un Santo!!

Ánimo, hija mía, muchísima resignación, supuesto que sus días no se habían de prolongar más en este valle de lágrimas...

Con esta misma fecha, que sin la tuya, que llena de lágrimas he recibido, tenemos dispuesto el Sr. Cura y yo hacerle alguna cosa en obsequio de su alma por los tan sublimes recuerdos e indelebles que dejó a esta iglesia; sin embargo, de tan buen y aceptable pensamiento que me manifiestas; permanezco en la misma idea y es mucho mejor que se haga antes que tu vengas por ser recuerdos muy tristes y que se ocasionan gastos innecesarios y muy poco provechosos para el difunto, hallándote tú presente.

Es decir, Dios mediante, tengo que hallarme en esa y también entrando de semana el sábado once, en cuyo tiempo no puedo faltar, mas [...] dispones de mí como gustes y mejor te convenga. No hay más remedio que ir olvidando lo que ya no tiene remedio, ni se halla en nuestras manos sino solamente en las del todopoderoso, que no se puede equivocar. También conviene que todo lo tomes con calma y muy reflexivamente, procurando tener siempre una perfectísima conformidad con lo muy bien dispuesto por la procedencia divina y esta, sin duda, te irá dando las suficientes luces para poder dirigirte y educar a tus inocentes niños, viviendo con ellos humilde y económicamente; no olvidándote que todo lo tenemos que dejar, tratando de poner en práctica la frecuencia de los santos sacramentos y oír misas en favor de aquel que tanto hizo por ti y por tus hijitos, trabajando cuanto puedas, como hasta aquí lo has hecho, procurando hacer omisión de los halagos mundanos.

No te extrañes de lo que sucedió después de su muerte; porque árbol caído corren todos a coger leña. Hay que ir inspeccionando lo que a la muerte podía tener y ver por medio de la dulzura lo que se puede ir recogiendo.

Manuel, Pepito y los de esta casa y el pueblo entero se halla a tu disposición.

Sabes os aprecia vuestro afectísimo y seguro servidor

Cayetano

59

1894 julio 22. Ballota (Asturias)

Carta de Cayetano Suárez a Antonia Carrera

Ballota 22 de Julio 1894

Mi apreciablesísima prima D^a Antonia: Ayer sábado 21 se celebró muy solemnemente en honra de nuestro tan recordable y tan sentido Fierros, formando el duelo tu cuñado Manuel, Eugenio y Pepito. Todo se hizo tal como se podía desear, celebrando este tu servidor fiel con asistencia del Sr. Cura y mi amigo D. Ramón Prieto, canónigo de Jaca, y una asistencia tal cual se podía desear, dándole todos pruebas de su [...] merecidísimo sentimiento por su inesperada muerte. Se dio principio a las diez a la función fúnebre y salióse a las doce de ella.

Hija mía, ya no nos queda otra cosa que recordarle siempre en nuestras oraciones y pedir a Dios nuestro Señor que os dé a todos una perfecta conformidad, una vez que se ha cumplido la Santa Voluntad de Dios nuestro Señor en todas sus partes, tal cual así lo tenía decretado su último fin...

Sabes que siempre me tenéis a vuestra disposición para todo lo que ocurra, recibiendo el pésame de todos estos tus afectísimos y muy especialmente de tu primo

Cayetano

60

1895 febrero 2. Oviedo

Carta de Ciriaco Miguel Vigil a Antonia Carrera

Oviedo 2 de febrero de 1895

Sra. D^a. Antonia Carrera

Muy Sra. mía y amiga distinguida.

Recibí antes de ayer su fina carta fechada el 14 de enero, cuyo retraso supongo vinculado por los fuertes temporales pasados.

El 29 de noviembre sufrí una caída bastante desgraciada; desde entonces no pude salir de casa y creará no hacerlo habrá bien entrada la primavera; no tuve dislocación ni fractura de hueso, pero el golpe recibido en el hombro derecho me dejó casi inútil el brazo: quizás mejore cuando venga el tiempo templado, aunque se dan casos de que no suele suceder. Dios dispondrá.

Veo la peripecia acaecida cambiándome con Balbín, causa de que no haya tenido el gusto de ver a usted antes de salir de Oviedo.

Siento mucho los disgustos y desengaños que me dice ha recibido de quien nunca lo esperaba. Lo que vi aquí no me pareció que perjudicaba en sus intereses, ni tenían motivo para tratar a tan antigua amiga de otra manera, aunque para formar juicio exacto debería de oírse a ambas partes. Sentiré por tanto que una mala interpretación haya sido causa de un rompimiento, y quisiera no equivocarme, porque lo he deplorado muchísimo.

Tengo ocasión a todas horas de recordar a su difunto esposo Fierros, mi buen amigo, por los recuerdos suyos que tengo a la vista en mi despacho: con mi artístico retrato, y una bonita acuarela representando el interior de una casa o pasillo que habitó en Gijón.

Mi hermana Valentina devuelve a usted sus gratos recuerdos, y cuando vea a Grajera y prima se los haré también presentes.

Tuve el disgusto de perder otros tres buenos amigos: Teodoro Cuesta, a quien se dio hoy sepultura; Joaquín Escosura, Vicente Briz (?).

Que Dios conceda a usted la tranquilidad necesaria y buena salud para ver crecer a sus dos amables niñas y al pequeño y simpático Nicolásín, en lo que desea a usted su siempre cariñoso amigo y muy dispuesto servidor

q. s. p. b.

Ciriaco Miguel Vigil

61

1909 mayo 7. Madrid

Carta de Eugenio Montero Ríos a Juan Moreno Ulloa, Pedro Moreno Ulloa y Leopoldo Basa

Madrid, 7 de mayo de 1909

Sres. D. Juan Moreno Ulloa, D. Pedro M^a Moreno y D. Leopoldo Basa.

Sres. de mi consideración más distinguida:

Ayer he recibido un ejemplar del preciosísimo Álbum de los cuadros de mi antiguo e ilustre amigo Fierros y de varias vistas y monumentos de Galicia, todo ello hecho con una perfección artística tan grande y un lujo tal que es digno de una profunda e inmensa admiración. Reciban los Sres. Moreno Ulloa mi entusiasta enhorabuena y mi admiración por su alto patriotismo y distinguido amor a las bellas artes. Les agradeceré que hagan también presente mi felicitación muy sincera al Sr. Lazarraga, encargado de la dirección artística de trabajo tan notable. Al Sr. Basa sólo me cabe [...] entusiasta felicitación a los Sres. Moreno Ulloa y recibiendo ustedes el testimonio de mi reconocimiento más profundo, les ruego que me consideren como su amigo y admirador que no ha de desperdiciar ocasión de hacer admirar tan notable trabajo y de rendir el tributo merecido a sus autores. Queda de ustedes con la más cordial consideración su muy atento servidor que rogándoles otra vez acepten su amistad muy sincera

E. Montero Ríos

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela 1858

Exposición Agrícola Industrial y Artística de Galicia. Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago, Santiago de Compostela.

Madrid 1860

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860. Ministerio de Fomento.

Londres 1862

Exposición Universal.

Madrid 1862

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862. Ministerio de Fomento.

Bayona 1864

Exposition Franco-Espagnole Ville de Bayonne.

Madrid 1864

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864. Ministerio de Fomento.

Dublín 1865

International Exhibition of Arts and Manufactures. Exhibition Palace.

Oporto 1865

Exposição Internacional do Porto 1865.

Madrid 1867

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Ministerio de Fomento.

París 1867

Exposición Universal.

Oviedo 1875

Exposición Provincial Asturiana. Oviedo, septiembre 1875.

Filadelfia 1876

Internacional Exhibition. United States Centennial Commission. Philadelphia, septiembre 1876.

Lugo 1877

Exposición Regional de Lugo.

A Coruña 1878

Exposición Local de La Coruña en 1878.

Madrid 1881

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. Ministerio de Fomento.

Madrid 1883 a

VIII Exposición de Acuarelistas, Sociedad de Acuarelistas, Madrid, 1883.

Madrid 1883 b

Exposición Bosch, Madrid, 1883.

Chicago 1893

Exposición Universal.

Oviedo 1894

Exposición-venta de varios bocetos, estudios, cuadros y acuarelas de D. Dionisio Fierros y Álvarez. Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo.

Madrid 1943

Exposición de autorretratos de artistas españoles, 1800-1943. Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, 1 - 31 mayo 1943.

Lugo 1947

Primera Exposición Colectiva de Pintores Lucenses. Gran Salón de Fiestas del Círculo de las Artes, Lugo, 30 junio – 15 julio 1947.

A Coruña 1951

Exposición homenaje a la memoria del ilustre pintor Dionisio Fierros (1827-1894). Museo Provincial de Bellas Artes, A Coruña, julio 1951.

Salamanca 1952

Exposición de retratos (siglos XVIII y XIX). Palacio de la Diputación Provincial, Salamanca, octubre 1952.

Madrid 1956

“Un siglo de arte español 1856-1956”. I centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Palacio de Cristal y Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, 1956.

Buenos Aires 1965

Dionisio Fierros: Exposición de obras suyas. Centro Gallego de Buenos Aires, 19-30 julio 1965.

Madrid 1966

Exposición del Pintor Fierros. Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid, octubre – noviembre 1966.

Itinerante 1968

Exposición de óleos de Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894). Galería de Exposiciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 10-19 abril; Gijón, 20-30 abril 1968.

Santiago de Compostela 1969

22ª Exposición “El traje regional gallego”. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.

Itinerante 1970-1971

El retrato. Oviedo; Gijón; Avilés; Sama de Langreo; Galerías de Exposiciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias.

A Coruña 1973

Exposición “Dionisio Fierros”. Diputación Provincial. Colegio Calvo Sotelo (Ciudad Escolar), A Coruña, 27 agosto – 15 septiembre 1973.

Lisboa 1974

Pintura espanhola do século XIX, Lisboa, Direcção Geral das Relações Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros de Espanha, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, junio-julio 1974.

Gijón 1975

Maestros de la pintura asturiana. Galería de arte Labra, Gijón, agosto – septiembre 1975.

Gijón 1977

III Maestros de la pintura asturiana. Galería de arte Labra, Gijón, agosto – septiembre 1977.

Gijón 1978

Exposición de Maestros Asturianos. Sala de exposiciones Nicanor Piñole, Real Instituto Jovellanos, Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 8 – 23 abril 1978.

La Felguera 1978

Dionisio Fierros. Sociedad de Festejos San Pedro, La Felguera, 28 de junio – 10 de julio de 1978.

Oviedo 1978

Pro damnificados del naufragio del Suárez Iriarte. Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1978.

Gijón 1979

30 pintores asturianos. Sala de Arte Tioda, Gijón, 11 octubre – 10 noviembre 1979.

Gijón 1980

Exposición-homenaje a Dionisio Fierros (1827-1894). Sala de Arte Tioda, Gijón, 7-27 de marzo de 1980.

Madrid 1980

Los escritores vistos por los artistas. Asociación de Escritores y Artistas Españoles, Sala Goya, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Itinerante 1982

I Exposición Itinerante, Museo de Bellas Artes de Asturias.

La Felguera 1983

Exposición de artistas asturianos. Museo de Bellas Artes de Asturias.

Buenos Aires 1984

Un siglo de pintura gallega 1880 / 1980. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984.

Gijón 1984

Arte Asturiano del Museo Jovellanos de Gijón. Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

Madrid 1985

Maestros de la pintura gallega. Galería Heller, Madrid, junio 1985.

Gijón 1986

Pintura de entre siglos (XIX – XX). Sala de Arte Tioda, Gijón, 20 agosto – 17 septiembre 1986.

Oviedo 1986

Pintura asturiana en la colección del Banco Herrero: 1850-1950, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, junio – julio 1986.

Oviedo 1988

Personajes asturianos: Retratos para la historia (1750-1936). Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, noviembre 1988.

Gijón 1989

Exposición de bodegones. Sala de Arte Tioda, Gijón, 3 - 22 febrero 1989.

Oviedo 1989

La sociedad en la pintura tradicional española. Museo de Bellas Artes de Asturias.

Gijón 1991-1992

Exposición extraordinaria de Navidad. Sala de Arte Tioda, Gijón, 12 diciembre 1991 – 10 enero 1992.

Madrid 1992

Cuatro siglos de teatro en Madrid. Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero, mayo-junio 1992.

Soto de Luiña 1992

Exposición del pintor Dionisio Fierros. Centro de cultura Casa rectoral de Soto de Luiña, Cudillero, 27 junio – 27 julio 1992.

Vigo 1992

Colección de arte Adriano Marques de Magallanes. Casa das Artes, Vigo, 4 – 21 junio 1992.

Gijón 1993

Legado Lledó-Suárez. Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

Oviedo 1993

Orígenes. Arte y cultura en Asturias, siglos VII-XV, Oviedo, 13 agosto – 13 noviembre 1993.

Gijón 1994

Exposición Pintura de entre siglos (XIX - XX). Sala de Arte Tioda, Gijón, 6 agosto – 6 septiembre 1994.

Itinerante 1994-1995

XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca. Exposición-homenaje Dionisio Fierros. Ayuntamiento de Luarca – Casa de Cultura de Soto de Luiña – Galería de la Obra Social y Cultural de Caja de Asturias en Avilés – Museo Barjola de Gijón – Galería de la Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias en Mieres – Galería de la Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias en Oviedo.

Gijón 1995 a

Veinte pintores asturianos. Siglos XIX y XX. Sala de Arte Tioda, Gijón, 10 – 22 marzo 1995.

Gijón 1995 b

Pintura de entre siglos (XIX - XX). Sala de Arte Tioda, Gijón, 4 agosto – 6 septiembre 1995.

Gijón 1996

Colección Pedro Masaveu. Pintores asturianos. Palacio Revillagigedo, Gijón, julio – septiembre 1996.

Oviedo 1996

Artistas asturianos. Retratos y autorretratos. Colección del Museo de Bellas Artes de Asturias. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 20 marzo – 26 mayo 1996.

Vigo 1996

A Arte galega na Colección Caixavigo: do romanticismo ós anos vinte. Centro Cultural Caixavigo, Vigo, mayo – junio 1996.

Zaragoza 1996

Goya en los libros. Sala Corona de Aragón del Edificio Pignatelli, Zaragoza, 30 marzo – 23 junio 1996.

A Coruña 1997

A Arte Galega na Colección Caixavigo: séculos XIX e XX. Sala de Exposiciones Estación Marítima, A Coruña, 14 abril – 11 mayo 1997.

Itinerante 1997

Autorretrato: el pintor ante su imagen. Fundación Caixa Galicia, Ourense – Vigo – Lugo – A Coruña, septiembre – diciembre 1997.

Pontevedra 1997

Galicia Terra Única. O Século XIX. Xunta de Galicia. Claustro del Convento de San Francisco, Pontevedra, mayo-octubre 1997.

Itinerante 1997-1998

Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado. Madrid, Sala Julio González, Museo de Antropología; Santander, Fundación Marcelino Botín; A Coruña, Museo de Belas Artes; Gijón, Centro de Cultura Antigo Instituto; Valladolid, Fundación Municipal de Cultura; Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V; Logroño, Sala Amós Salvador; México, Museo Nacional de San Carlos.

Ferrol 1998

Galicia “Siglo XIX”: Hacia la modernidad. Caixa Galicia, Centro Cultural Municipal, Ferrol, febrero 1998.

Oviedo 1998

Oviedo y sus pintores en la Colección Caja de Asturias. Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo, Centro de Arte Moderno “Ciudad de Oviedo”, 1998.

Borja 1999

Galería de retratos del Salón de Reyes de la Casa Consistorial de Borja. Museo de San Miguel, Borja (Zaragoza), junio 1999.

Gijón 2000

Nombres propios. XLIV Feria Internacional de Muestras de Asturias. Sociedad Anónima Tudela Veguín, Grupo Masaveu, Gijón, 5 – 20 agosto 2000.

Itinerante 2000

Dionisio Fierros 1827-1894 íntimo y mundano. Centro Cultural Caixanova de Vigo, 23 marzo – 30 abril 2000; Aula Caixanova en Ourense, 5 mayo – 4 junio 2000; Museo Provincial de Lugo, 8 junio – 2 julio 2000.

Madrid 2000-2001

El retrato elegante (1874-1936): del realismo decimonónico a la vanguardia elegantizada. Museo Municipal de Madrid, diciembre 2000 – febrero 2001.

Oviedo 2001

Clarín y su tiempo. Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo; Centro Cultural Cajastur.

Oviedo 2003

Alejandro Mon. Hacienda y política en la España isabelina. Museo de Bellas Artes de Asturias, mayo – junio 2003.

Vigo 2003

O espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX. Museo do Mar de Galicia, Vigo, 30 julio – 19 octubre 2003.

Gijón 2003-2004

Exposición extraordinaria de Navidad. 80 artistas con obra de pequeño formato. Sala de Arte Tioda, Gijón, 10 diciembre 2003 – 10 enero 2004.

Gijón 2004

Cita con el dibujo, gouache, acuarela. Sala de Arte Tioda, Gijón, 16 – 31 marzo 2004.

Santiago de Compostela 2004

Pintores composteláns: historia e renovación entre os séculos XIX e XX. Auditorio de Galicia, 10 junio – 25 julio 2004.

Gijón 2005

Visiones del carnaval. Museo Nicanor Piñole, Gijón, 3 febrero – 6 marzo 2005.

Gijón 2005-2006

La comida está servida. Museo Casa Natal de Jovellanos, Parque Arqueológico-Natural de la Campa Torres, Gijón, 14 diciembre 2005 – 5 febrero 2006.

Oviedo 2006

Pintores asturianos de la Colección Banco Herrero: de Carreño de Miranda a Eduardo Úrculo. Sala de Exposiciones Banco Herrero, Oviedo, 17 enero – 28 febrero 2006.

A Coruña 2006-2007

Galicia, a forza da palabra. Centenario da Real Academia Galega. Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 16 noviembre 2006 – 16 febrero 2007.

Gijón 2007

El paisaje en la pintura asturiana. Colección Cajastur. Centro Cultural Cajastur Palacio de Revillagigedo, Gijón, 3 mayo – 7 junio 2007.

Gijón 2008

El arte del retrato. Selección de obras de la Colección Masaveu. LII Feria Internacional de Muestras de Asturias. Sociedad Anónima Tudela Veguín, Gijón, 2 – 17 agosto 2008.

La Caridad 2009-2010

Pintores del Occidente Asturiano en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Siglo XIX. Complejo Cultural As Quintas, La Caridad (Asturias), 18 diciembre 2009 – 31 enero 2010.

Ferrol 2011

Falsas Apariencias. Miradas Fragmentadas sobre la Infancia. Centro Torrente Ballester, Ferrol, 28 enero – 24 abril 2011.

Itinerante 2011

La Mirada Perdida. Colecciones en la Diáspora. Centro Cultural Cajastur Palacio Revillagigedo, Gijón, 20 enero – 27 marzo; Sala de la Delegación del Principado de Asturias, Madrid, 13 abril – 22 mayo 2011.

León 2011-2012

Diosas del campo. La mujer rural en la colección de pintura de Caja España-Duero. Sala Cultural Edificio Botines-Gaudi – Caja España, 23 noviembre 2011 – 8 enero 2012.

Santiago de Compostela, 2012-2013

Unidos pola arte. Colección de pintura do Concello de Santiago de Compostela e do Consorcio de Santiago. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, novembro 2012 – abril 2013.

Itinerante 2012-2014

Da fantasía á realidade. Pintura de 1833 a 1936. Centro Cultural de Novacaixagalicia, Vigo, 12 setembro – 25 novembro 2012; Centro Sociocultural Novacaixagalicia de A Coruña, 19 decembro 2012 – 3 marzo 2013; Centro Social Novacaixagalicia de Ourense, 14 marzo 2013 – 26 xuño 2013; Centro Cultural Novacaixagalicia de Pontevedra, 11 novembro 2013 – 1 febreiro 2014; Centro Sociocultural Novacaixagalicia de Ferrol, 18 febreiro – 3 maio 2014.

Gijón 2015

Masaveu 175 aniversario. LIX Feria Internacional de Muestras de Asturias. Recinto Ferial Luis Adaro, Gijón, 1-16 agosto 2015.

Ribadeo 2016

Ribadeo en la colección de Manolo del Río. Antigua Oficina de Turismo, Ribadeo, 28 agosto – 8 setembro 2016.

Santiago de Compostela 2016

Con-Fío en Galicia. Vestir Galicia, vestir o mundo. Museo Centro Gaiás, Santiago de Compostela, 11 marzo – 11 setembro 2016.

Santiago de Compostela 2018

Galicia Universal. A arte galega nas coleccións Abanca e Afundación. Museo Centro Gaiás, Santiago de Compostela, 16 marzo – 14 outubro 2018.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre 1996

Eduardo Aguirre, “¿Quién robó la calavera de Goya?”, *Diario de León*, 07-06-1996.

Aguirre 2004

Eduardo Aguirre, *La colección Caja España de pintura*, Caja España, 2004.

Alcolea 1979

Santiago Alcolea, *Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1979.

Alonso 1926

A. Alonso Campal, “Fray Ramón Martínez Vigil. Memorias de un familiar suyo”, *Covadonga*, V, nº 101, 07-09-1918, p. 706-709.

Álvarez 2002

Tomás Álvarez, *Diccionario de Santa Teresa: doctrina e historia*, Burgos, Monte Carmelo, 2002.

Álvarez Quintana 1997

Covadonga Álvarez Quintana, “El seminario de Santo Tomás de Aquino de Oviedo (1895-1922)”, *Homenaje a Juan Uría Rúa*, vol. 2, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997, p. 635-677.

Amador 1845

José Amador de los Ríos, “Murillo y la escuela sevillana. Artículo I”, *El siglo pintoresco*, 12-1845, p. 241-246.

Antigüedad – Aznar 1998

M^a Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar, *El siglo XIX: el cauce de la memoria*, Madrid, Istmo, 1998.

Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros... 1881

Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1881.

Aparicio 2012

Juan Carlos Aparicio, “Coleccionismo artístico en el antiguo Palacio Provincial de Oviedo”, *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación*, nº 1, Universidad de Málaga, 2012.

Aramburu 1879

Félix Aramburu y Zuloaga, “Ecos de Asturias”, *Revista de Asturias*, III, nº 25, Oviedo, 30-11-1879, s.p.

Aramburu 1880

Félix Aramburu y Zuloaga, “Noticias varias”, *Revista de Asturias*, año IV, nº 2, 30-01-1880, s.p.

Aranda – Rodrigues 2008

Francisco José Aranda Pérez y José Damião Rodrigues (eds.), *De Re Publica Hispaniae: una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos en la primera modernidad*, Madrid, Sílex, 2008.

Arbués 1990

Javier Arbués Villa, ed. lit., *Gran Enciclopedia de España*, v. IX, Zaragoza, 1990.

Areán 1971

Carlos Areán, *La Pintura española: de Altamira al siglo XX*, Madrid, Giner, 1971.

Argullol 1994

Rafael Argullol, “Autorretrato: refléjate a ti mismo”, *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 51-65.

Arias Anglés 1986

Juan Enrique Arias Anglés, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Vilaamil*, Madrid, Centro de Estudios históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1986.

Arias Anglés 1993

Juan Enrique Arias Anglés, “Del siglo XVIII a la segunda mitad del XIX: los comienzos del marinismo”, *Imágenes de un coloso. El mar en la pintura española*, Catálogo de exposición, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, p. 13-16.

Arias Anglés, 1999

Juan Enrique Arias Anglés, *Del neoclasicismo al impresionismo*, Madrid, Akal, 1999.

Ariès 2000

Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, El Acantilado, 2000.

Ariès – Duby 1991 a

Philippe Ariès, dir., y Georges Duby, dir., *Historia de la vida privada, vol. VII: La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, Madrid, Taurus, 1991.

Ariès – Duby 1991 b

Philippe Ariès, dir., y Georges Duby, dir., *Historia de la vida privada, vol. VIII: Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991.

Arriba 2013

Sandra de Arriba Cantero, *Arte e Iconografía de San José en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

Arribas – Cuba – Reigosa 2003

Fernando Arribas Arias, Xoán Ramiro Cuba Rodríguez, Antonio Reigosa Carreiras, *Guía do Museo Provincial de Lugo*, Lugo, Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Lugo, 2003.

Artistas asturianos... 1996

Artistas asturianos. Retratos y autorretratos. Colección del Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1996.

Artistas pintados... 1997

Artistas pintados: retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1997.

Ateneo científico de Madrid 1875

“Ateneo científico de Madrid”, *Guía oficial de España*, Madrid, 1875.

Atienza 2005

Juan G. Atienza, *Isabel II, la reina caprichosa: sexo y política en el trono de los Borbones*, Madrid, La esfera de los libros, 2005.

Ayala 1992

María de los Ángeles Ayala, *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992.

Bances 1894

Juan Bances, “Fierros”, *El Carbayón*, 04-07-1894, s.p.

Barón 1984

Javier Barón Thaidigsmann, “Exposiciones en Asturias durante 1984”, *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, nº 5, 1985, p. 257-268.

Barón 1986

Javier Barón Thaidigsmann, “Exposiciones en Asturias durante 1986”, *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, nº 7, 1987, p. 217-230.

Barón 1987

Javier Barón Thaidigsmann, “Exposiciones en Asturias durante 1987”, *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, nº 8, 1989, p. 147-160.

Barón 1990

Javier Barón Thaidigsmann, “La pintura asturiana en el siglo XIX”, Francisco Javier Fernández Conde, dir., *Historia de Asturias*, T. IV, Oviedo, Prensa Asturiana S.A., 1990, p. 717-732.

Barón 1993 a

Javier Barón Thaidigsmann, “Renovación y modernidad de la pintura en Asturias”, José Carlos Mainer, et al., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Barcelona, Ambit, 1993, p. 350-355.

Barón 1993 b

Javier Barón Thaidigsmann, “La pintura de marinas en Galicia, Asturias y Cantabria (1850-1950)”, *Imágenes de un coloso. El mar en la pintura española*, Catálogo de exposición, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, p. 43-60.

Barón 1997 a

Javier Barón Thaidigsmann, “La marina en la pintura asturiana del siglo XIX”, *Homenaje a Juan Uría Rúa*, vol. 2, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997, p. 679-711.

Barón 1997 b

Javier Barón Thaidigsmann, “El pintor Manuel Castellano”, *Artistas pintados: Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

Barón 2000

Javier Barón Thaidigsmann, “El siglo XVI en la obra de los pintores asturianos del siglo XIX”, José Martínez Millán, dir., y Carlos Reyero, dir., *El Siglo de Carlos V y Felipe II: la construcción de los mitos en el siglo XIX*, vol. I, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 49-73.

Barón 2001 a

Javier Barón Thaidigsmann, dir., *Clarín y su tiempo: Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Leopoldo Alas (1901-2001)*, Catálogo de exposición, Oviedo, Cajastur, 2001.

Barón 2001 b

Javier Barón Thaidigsmann, “Fray Ramón Martínez Vigil”, *Covadonga. Iconografía de una devoción: exposición conmemorativa del centenario de la dedicación de la Basílica de Covadonga (1901-2001)*, Catálogo de exposición, Oviedo, Patronato Real de la Gruta y Sitio de Covadonga, Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura, Arzobispado de Oviedo, 2001, p. 363-366.

Barón 2002

Javier Barón Thaidigsmann, “El paisaje en España en el siglo XIX”, José Luis Díez, dir., *Carlos de Haes*, Catálogo de exposición, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002.

Barón 2007 a

Javier Barón Thaidigsmann, *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.

Barón 2007 b

Javier Barón Thaidigsmann, “Pintura y escultura españolas del siglo XIX en las colecciones del Prado”, José Luis Díez, ed. lit., y Javier Barón Thaidigsmann, ed. lit., *El siglo XIX en el Prado*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 20-99.

Barón 2008

Javier Barón Thaidigsmann, “El arte del retrato en la España del siglo XIX”, Javier Barón Thaidigsmann, *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 17-57.

Barón 2012

Javier Barón Thaidigsmann, *El paisajista Martín Rico: (1833-1908)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

Barón 2014

Javier Barón Thaidigsmann, “El virtuosismo en la pintura española del siglo XIX: Mariano Fortuny, Martín Rico y Raimundo de Madrazo”, *Del realismo al impresionismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2014, p. 237-265.

Barón 2017

Javier Barón Thaidigsmann, ed., *Fortuny (1838-1874)*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 2017.

Barón – Cid 1996

Javier Barón Thaidigsmann y Carlos Cid Priego, “Pintores de la generación Romántica”, *El Arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, La Nueva España, 1996, p. 789-804.

Barón – Crabiffosse 1998

Javier Barón Thaidigsmann y Francisco Crabiffosse Cuesta, *Oviedo y sus pintores en la Colección Caja de Asturias*, Oviedo, Ayuntamiento, 1998.

Barón – González Santos 1987

Javier Barón Thaidigsmann y Javier González Santos, “Catálogo de las pinturas de la catedral de Oviedo”, *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, nº 7, 1987, p. 55-113.

Barón et al. 2009

Javier Barón Thaidigsmann et al., *Museo de la Iglesia, Oviedo: Catálogo de sus colecciones*, Oviedo, Museo de la Iglesia, 2009.

Barral 2012

Margarita Barral Martínez, *A visita de Isabel II a Galicia en 1858*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, Consorcio de Santiago, 2012.

Barreiro 1986

José Ramón Barreiro Fernández, *Historia de la ciudad de La Coruña*, A Coruña, La Voz de Galicia, 1986.

Barreiro 1997

Xosé Ramón Barreiro Fernández, “Para una comprensión del siglo XIX gallego”, José Manuel García Iglesias, *Galicia Terra Única. O Século XIX*, Catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, p. 24-36.

Barreiro 2003

Xosé Ramón Barreiro Fernández, “De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)”, Ermelindo Portela Silva, coord., *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Concello, Consorcio, Universidade, 2003, p. 433-475.

Barreiro – Axeitos 2006

Xosé Ramón Barreiro Fernández y Xosé Luís Axeitos, *Galicia, a forza da palabra: centenario da Real Academia Galega*, Catálogo de exposición, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2006.

Barroso 1978

Julia Barroso Villar, *Sociedad y pintura asturianas. Segunda mitad del siglo XIX*, Salinas, Ayalga, 1978.

Barroso 1989

Julia Barroso Villar, *La sociedad en la pintura tradicional asturiana*, Oviedo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1989.

Bartolomé 1863

Pedro Bartolomé y Casal, *Biografía de D. Manuel García-Pan Aldao-y-Andeiro*, Santiago de Compostela, Imprenta de Manuel Mirás, 1863.

Basa 1909

Leopoldo Basa, *El pintor Fierros y el arte en Galicia*, Buenos Aires, 1909.

Becerra 1875

José Becerra Armesto, “El verano en Galicia”, *Revista de España*, nº 44, 1875, p. -366.

Benedicto 1867

Benedicto, “La Exposición Nacional de Bellas Artes en el año 1867”, *La España*, Madrid, 16-2-1867.

Beramendi 2007

Justo Beramendi, *De provincia a nación: historia do galeguismo político*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2007.

Bialostocki 1973

Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

Blasco Ibáñez 1967

Vicente Blasco Ibáñez, *Arroz y Tartana*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1967.

Boletín de la Real Academia Gallega 1973

Boletín de la Real Academia Gallega, nº 355, 1973.

Boucher 2009

François Boucher, *Historia del traje en Occidente: desde los orígenes hasta la actualidad*, Barcelona Gustavo Gili, 2009.

Bozal 1979

Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.

Bozal 1980

Valeriano Bozal, “Los españoles pintado por sí mismos y la ilustración romántica. Cuatro notas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 1, 1980, p. 58-81.

Bozal 1982

Valeriano Bozal, “La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII”, *Cuadernos hispanoamericanos: revista mensual de cultura hispánica*, n. 384, 1982, p. 499-535.

Bozal 1989

Valeriano Bozal, *El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Grupo 16, 1989.

Brown 1994

Jonathan Brown, “La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800 (con algunas observaciones sobre su historia subsiguiente)”, *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 135-159.

Burdiel 2018

Isabel Burdiel, “Corrupción, liberalismo y monarquía durante el reinado de Isabel II. Notas para un debate”, *La corrupción política en la España contemporánea. Un enfoque interdisciplinar*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2018, p. 247-257.

Busto 1998

Laureano Busto López, *Población y comercio en Ribadeo: mitad siglo XVIII al XIX*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, Servicio de Publicaciones, 1998.

Bryson 2005

Norman Bryson, *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, Alianza, 2005.

Buades 1988

Josefina Buades Torrent, *El edificio del Ministerio de Economía y Hacienda y su tesoro artístico*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, 1988.

Bullón 204

Alfonso Bullón de Mendoza y Gómez de Valugera, “Nobleza y política en la España contemporánea”, *La nobleza española, 1780-1930*, Madrid, Rh+, 2014.

Cabo 1995

José Luis Cabo Villaverde, “Algúns anacos –retratados ó magnesio- da inexistente relación entre a fotografía e a Universidade”, *Gallaecia Fulget (1495-1995): cinco séculos de historia universitaria*, Santiago de Compostela, Universidade, 1995, p. 454-459.

Cabo – Costa 1991

José Luis Cabo Villaverde y Pablo Costa Buján, *Imaxe de Compostela: unha cidade de pedras nas vellas fotografías*, Santiago de Compostela, COAG, 1991.

Cabo – Costa 1996

José Luis Cabo Villaverde y Pablo Costa Buján, *Compostela: memoria fotográfica*, Santiago de Compostela, Ara Solis, 1996.

Cabo – Acuña 1997

José Luis Cabo Villaverde y Xosé Enrique Acuña, “La fotografía”, José Manuel García Iglesias, *Galicia Terra Única. O Século XIX*, Catálogo de exposición, Xunta de Galicia, 1997, p. 328-338.

Calvert 1908

Albert Frederick Calvert, *León, Burgos and Salamanca: a historical and descriptive account*, London, John Lane, The Bodley Head, 1908.

Calvo Carrilla 1984

José Luis Calvo Carrilla, *Romualdo Nogués y Milagro: vida y obra de un escritor aragonés desconocido*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1984.

Calvo Serraller 1995

Francisco Calvo Serraller, *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995.

Calvo Serraller 1999

Francisco Calvo Serraller, “El bodegón español”, *El bodegón español: de Zurbarán a Picasso*, Catálogo de exposición, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999, p. 17-61.

Calvo Serraller 2000

Francisco Calvo Serraller, “El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón”, *El Bodegón*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000, p. 15-31.

Calvo Serraller 2005

Francisco Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005.

Calvo Serraller – Zugaza 2006

Francisco Calvo Serraller, dir., y Miguel Zugaza, dir., *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. III, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, TF Editores, 2006.

Campo – Quijada – Vázquez-Canónico 1990

Teresa del Campo, Ana Quijada y Sara Vázquez-Canónico Costales, *Patrimonio artístico de la Universidad*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990.

Canella 1879

Fermín Canella y Secades, “Iconoteca Asturiano-Universitaria (Conclusión)”, *Revista de Asturias*, nº 20, año III, 25-07-1879.

Canella 1984

Fermín Canella y Secades, *El libro de Oviedo, Guía de la ciudad y su concejo*, Oviedo, 1984 [reed. Facsimilar de la primera ed., 1888].

Cañada 1981

Silverio Cañada, dir., *Gran Enciclopedia Asturiana*, Gijón, 1981.

Cañete 1871

Cañete, M., “La Exposición de Bellas Artes de 1871”, *La ilustración española y americana*, 25-11-1871, p. 563.

Carballo-Calero 1969

María Victoria Carballo-Calero Ramos, *Catálogo de pintura del Museo Provincial de Lugo*, Lugo, Junta del Museo Provincial de Lugo, 1969.

El Carbayón 1891

“Sin título”, *El Carbayón*, diciembre 1891.

El Carbayón 1893

El Carbayón, 24-3-1893.

Cárdenas 1996

Emilio de Cárdenas Piera, *Propuestas, solicitudes y decretos de la Real y muy distinguida Orden de Carlos III, tomo V: Decretos R-Z*, Madrid, Hidalguía, 1996.

Carrera – Hidalgo – Viñas 1996

Alicia Carrera Gómez, José Manuel Hidalgo Cuñarro y Ricardo Viñas Cue, *Museo “Quiñones de León”, Vigo: guía breve*, Vigo, Concello, 1996.

Carreras 1988

Francisco Carreras Candi, dir., *Folklore y costumbres de España*, vol. II, Madrid, Merino, 1988.

Carro 1987

José Carro Otero, “La Vera efigie del Dr. Varela de Montes, fundador de la ‘Escuela Médica Compostelana’”, *Jubilatio: homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Alvarez y D. Angel Rodríguez González*, vol. II, Santiago, Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 1987, p. 681-692.

Castelao 2018

Carlos Castelao, *As orixes da fotografía en Galicia: estudos composteláns do XIX*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2018.

Castiñeiras 1999

Manuel Antonio Castiñeiras González, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, San Pablo, 1999.

Castro 2011

Celia Castro, “Pintura e fotografía no s. XIX: unha aproximación á obra de Dionisio Fierros”, *Croa, boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga*, nº 21, 2011, p. 68-79.

Castro 2012 a

Celia Castro, “A fotografía e a pintura nos retratos reais. Dionisio Fierros e a súa obra en Galicia”, *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*, nº 45, 2012, p. 339-350.

Castro 2012 b

Celia Castro, “Dionisio Fierros: os comezos de un artista”, *Rudesindus: miscelánea de arte e cultura*, nº 8, 2012, p. 183-198.

Castro 2013

Celia Castro, “Ribadenses de antaño”, *Artesonado*, nº 39, abril 2013, p. 6-11.

Castro 2014

Celia Castro, “A vida parisina vista por Dionisio Fierros”, *Croa, boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga*, nº 24, Lugo, 2014, p. 30-37.

Castro 2017

Celia Castro, “A infanta D^a Antonia de Portugal pintada por Dionisio Fierros”, *Croa, boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga*, nº 27, Lugo, 2017, p. 146-159.

Castro y Serrano 1884

José de Castro y Serrano, “Á propósito de ‘El Ateneo’”, *La ilustración española y americana*, Madrid, 08-02-1884.

Casado 1987

Esteban Casado Alcalde, *La Academia española en Roma y los pintores de la primera promoción*, T. I, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

Catálogo de la Exposición “Dionisio Fierros” 1978

Catálogo de la Exposición “Dionisio Fierros”, La Felguera, 1978.

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 1864

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, Madrid, Imprenta y litografía del Atlas, 1864

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866 1867

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1867

Catálogo de la Primera Exposición... 1947

Catálogo de la Primera Exposición Colectiva de Pintores Lucenses, Lugo, 1947.

Catálogo de las obras... 1856

Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía presentadas en la Exposición General de Bellas Artes... en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de Mayo de 1856, Madrid, 1856.

Catálogo de las obras... 1860

Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, abierta en el Ministerio de Fomento. Catálogo de exposición, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.

Catálogo de las obras... 1862

Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, abierta en la nueva Casa de la Moneda, Catálogo de exposición, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1862.

Catálogo oficial... 1865

Catálogo oficial da Exposição Internacional do Porto 1865, Catálogo de exposición, Porto, Typographia do Commercio, 1865.

Caveda 1868

José Caveda y Nava, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando*, tomo II, Madrid, Manuel Tello, 1868.

Cendán – Mosquera – De la Cruz 2011

Susana Cendán, Manuel Mosquera Cobián, Virginia de la Cruz, *Falsas apariencias: miradas fragmentadas sobre a infancia*, Catálogo de exposición, Ferrol, Consellería de Cultura, Educación e Universidade, 2011.

Cepeda 1981

José Antonio Cepeda y Álvarez, *Biografía de D. Ciriaco Miguel Vigil*, Oviedo, Consejo Regional de Asturias, Consejería de Cultura y Deportes, 1981.

XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca... 1994-1995

XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca. Exposición – Homenaje Dionisio Fierros, Luarca, 1994.

Chastel 2004

André Chastel, *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004.

Cid 1985

Carlos Cid Priego, “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, *Liño, Revista del Departamento de Historia del Arte*, año V, nº 5, Oviedo, Universidad, 1985, p. 185-186.

Cita con el dibujo... 2004

Cita con el dibujo, gouache, acuarela, Catálogo de exposición, Gijón, 2004.

Clarín 1980

Leopoldo Alas “Clarín”, *Pipá*, edición de Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Catedra, 1980.

Clarín 1998 a

Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, vol. I, edición de Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 1998.

Clarín 1998 b

Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, vol. II, edición de Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 1998.

Clark 1971

Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

Colección Pedro Masaveu... 1996

Colección Pedro Masaveu. Pintores Asturianos, Catálogo de exposición, Gijón, 1996.

Colmeiro 1981

Manuel Colmeiro Guimarás, coord., *Plástica Gallega*, Vigo, Caja Municipal de Ahorros de Vigo, 1981.

Colorado 1991

Arturo Colorado Castellary, “El ultimo “disparate” de Goya: hipótesis sobre el destino de una cabeza genial”, *Antiquaria*, n. 81, 1991, p. 34-41.

Conde Martín 2002

Luis Conde Martín, *Historia del humor gráfico en España*, Lleida, Milenio, 2002.

Conde Roa 1993

Juan Conde Roa, *Catálogo do Patrimonio Pictórico da Casa do Concello de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade, 1993.

Coronas 2002

Santos M. Coronas González, ed., *El “grupo de Oviedo”. Discursos de apertura de curso de la Universidad de Oviedo (1862-1903)*, T. I, Oviedo, Universidad, Servicio de Publicaciones, 2002.

Coronas 2013

Santos M. Coronas González, “Pedro José Pidal: Política, Historia y Derecho (1837-1865)”, *Anuario de historia del derecho español*, n. 83, 2013, p. 665-733.

Correa 1949

Evaristo Correa Calderón, “Los costumbristas españoles del siglo XIX”, *Bulletin Hispanique*, v. LI, n. 3, 1949, p. 307-324.

La correspondencia de España 1862

La correspondencia de España, 2-6-1862.

Cortés 2016

Miriam Elena Cortés López, “A propósito de la escalera del pazo de los Bermúdez. Reconstrucción de una antigua propiedad de los Jesuitas (Colegio de los Irlandeses de Santiago de Compostela)”, José Manuel García Iglesias, dir., *Universos en Orden. Las Órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano. Opus Monasticorum IX*, vol. 2, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2016, p. 747-776.

Couselo 1950

José Couselo Bouzas, *La pintura gallega*, Santiago, Porto y Cia, 1950.

Crabiffosse – Barón 1996 a

Francisco Crabiffosse Cuesta y Javier Barón Thaidigsmann, *Colección Caja de Asturias*, Oviedo, Caja de Asturias, 1996.

Crabiffosse – Barón 1996 b

Francisco Crabiffosse Cuesta y Javier Barón Thaidigsmann, *Un siglo de mecenazgo: Colección Caja de Asturias*, Oviedo, Caja de Asturias, 1996.

Crabiffosse – Marcos Vallaure 2003

Francisco Crabiffosse Cuesta y Emilio Marcos Vallaure, *Alejandro Mon. Hacienda y política en España*, Catálogo de exposición, Oviedo, 2003.

Crespo 1998

Juan Antonio Crespo Carbonero, *Democratización y reforma social en Adolfo A. Buylla: economía, derecho, pedagogía, ética e historia social*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1998.

Croisset 1878

Jean Croisset, *Año cristiano, ó ejercicios devotos para todos los días del año*, tomo V, Madrid, Manuel Rodríguez, 1878.

Cruz 1988

Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*, Madrid, Turner, 1988.

Cruz 2014

Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 2014.

Cruzada Villaamil 1865

Gregorio Cruzada Villaamil, *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865.

Cruzada Villaamil 1867 a

Gregorio Cruzada Villaamil, *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867*, Madrid, 1867.

Cruzada Villaamil 1867 b

Gregorio Cruzada Villaamil, “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, III”, *Cuadros de historia profana*, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1867.

Cruzado 1989

Ernesto Cruzado Estévez, “El teatro de Ribadeo”, *Boletín académico – Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*, nº 11, 1989, p. 40-42.

Cuatro siglos... 1992

Cuatro siglos de teatro en Madrid, Catálogo de exposición, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.

Davenport 2002

Guy Davenport, *Objetos sobre una mesa: desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid, Turner, 2002.

Delgado 1998

Buenaventura Delgado, *Historia de la infancia*, Barcelona, Ariel, 1998.

Desval, 1884

Desval, “Inauguración (El ferro-carril de Asturias)”, *La época*, 16-08-1884, p. 2-3.

Díez 1992 a

José Luis Díez, dir., *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Consorcio Madrid 92, 1992.

Díez 1992 b

José Luis Díez, “Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX”, José Luis Díez, dir., *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Consorcio Madrid 92, 1992, p. 69-101.

Díez 1994 a

José Luis Díez, “El retrato español del siglo XIX”, *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 323-349.

Díez 1994 b

José Luis Díez, dir., *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

Díez 1994 c

José Luis Díez, “Federico de Madrazo, pintor y dibujante”, José Luis Díez, dir., *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994, p. 43-85.

Díez 1997

José Luis Díez, “La imagen del artista en la pintura española del siglo XIX”, *Artistas pintados: Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

Díez 2004

José Luis Díez, “El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género”, Javier Portús Pérez, ed., *El retrato español: del Greco a Picasso*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 264-283.

Díez – Barón 2007

José Luis Díez, ed., y Javier Barón Thaidigsmann, ed., *El siglo XIX en el Prado*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

Díez – Martínez Plaza – Gutiérrez Márquez 2015

José Luis Díez, dir., Pedro J. Martínez Plaza, dir., y Ana Gutiérrez Márquez, *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.

Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano 2000

Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano, Catálogo de exposición, Caixavigo e Ourense, 2000

Dionisio Fierros: Exposición... 1965

Dionisio Fierros: Exposicion de obras suyas, Catálogo de exposición, Buenos Aires, Centro Gallego, 1965.

Discursos sobre Goya... 1996

Discursos sobre Goya: IX Muestra de Documentación Histórica Aragonesa, Catálogo de Exposición, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996.

Domenech 1867

José María Domenech, “Exposición de Bellas Artes de 1867, II”, *La Esperanza*, Madrid, 12-2-1867, p. 3-4.

Dorfles 2002

Gillo Dorfles, *Moda y modos*, Valencia, Engloba, 2002.

Dublin International Exhibition... 1865

Dublin International Exhibition of Arts and Manufactures. Official Catalogue. Dublín, 1865.

Ecos locales 1894

“Ecos locales”, *La voz de Luarca*, 01-07-1894.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana 1994

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, v. XXIII, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1994.

Ensidesa 1958

ENSIDESA. Servicios Informativos de Empresa Nacional Siderúrgica, S. A., Abril 1981, nº 267, año XXIII, 1958.

La Época 1858

La Época, 7-8-1858, año X, n. 2863, p. 1.

La Época 1862

La Época, 31-10-1862, año XIV, n. 4513, p. 4.

Esmorís, 1945

Francisco Esmorís Recamán, “De la vida universitaria compostelana. Homenajes y olvidos”, *Finisterre*, III, 23, 1945, p. 8-9.

La Esperanza 1868

La Esperanza, 7-7-1868, s.p.

Espinós et al. 1985

Adela Espinós Díaz et al., “El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid. XI”, *Boletín del Museo del Prado*, T. VI, año 1985, p. 39-50.

Espinós et al. 1986 a

Adela Espinós Díaz et al., “El Prado disperso. Cuadros depositados en Barcelona. I”, *Boletín del Museo del Prado*, T. VII, año 1986, p. 43-60.

Espinós et al. 1986 b

Adela Espinós Díaz et al., “El Prado disperso. Cuadros depositados en Barcelona. II”, *Boletín del Museo del Prado*, T. VII, año 1986, p. 118-132.

Exposición de autorretratos... 1943

Exposición de autorretratos de artistas españoles, 1800-1943, Madrid, 1943.

Exposición de Bellas Artes 1860 a

“Exposición de Bellas Artes”, *El Museo Universal*, 25-11-1860, p. 378.

Exposición de Bellas Artes 1860 b

“Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 29-10-1860, s.p.

Exposición de bodegones 1989

Exposición de bodegones, Catálogo de exposición, Gijón, 1989.

Exposición de Maestros Asturianos 1978

Exposición de Maestros Asturianos, Catálogo de exposición, Gijón, 1978.

Exposición de óleos... 1968

Exposición de óleos de Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894), Oviedo, 1968.

Exposición de retratos... 1952

Exposición de retratos (siglos XVIII y XIX), Salamanca, 1952.

Exposición del pintor Dionisio Fierros 1992

Exposición del pintor Dionisio Fierros. Soto de Luiña, 1992.

Exposición del Pintor Fierros 1966

Exposición del Pintor Fierros, Madrid, 1966.

Exposición "Dionisio Fierros", 1973

Exposición "Dionisio Fierros", A Coruña, Excma. Diputación Provincial de La Coruña, 1973.

Exposición extraordinaria de Navidad 1991

Exposición extraordinaria de Navidad, Catálogo de exposición, Gijón, 1991.

Exposición extraordinaria de Navidad... 2003

Exposición extraordinaria de Navidad. 80 artistas con obra de pequeño formato, Catálogo de exposición, Gijón, 2003.

Exposición-homenaje... 1980

Exposición-homenaje a Dionisio Fierros (1827-1894), Catálogo de exposición, Gijón, 1980.

Exposición internacional... 1862

Exposición internacional de 1862 en Londres. Departamento español. Catálogo oficial. Londres, 1862.

I Exposición Itinerante... 1982

I Exposición Itinerante, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1982.

Exposición Nacional de Bellas Artes 1862... 1862

Exposición Nacional de Bellas Artes 1862: colección de las obras premiadas, fotografiadas y publicadas por J. Laurent, Madrid, 1862

Exposición Pintura de entre siglos... 1994

Exposición Pintura de entre siglos (XIX - XX), Catálogo de exposición, Gijón, 1994

Exposición-venta... 1894

Exposición-venta de varios bocetos, estudios, cuadros y acuarelas de D. Dionisio Fierros y Álvarez, Oviedo, 1894.

Expositores de España... 1877

Expositores de España y sus provincias de Ultramar recompensados en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez y C^a, 1877.

Facal 2005

María Jesús Facal Rodríguez, “La integración de comerciantes mayoristas gallegos en redes financieras o bancarias en la segunda mitad del siglo XIX: Manuel Pérez Sáenz”, *Análisis de redes en la historia económica: Actas del X Simposio de Historia Económica*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

Falomir 2008

Miguel Falomir, “El retrato de corte”, Miguel Falomir, ed., *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 109-123.

XLIV Feria Internacional... 2000

XLIV Feria Internacional de Muestras de Asturias, Catálogo de exposición, Oviedo, 2000.

Fernández Casanova 1982

María del Carmen Fernández Casanova, “La exposición regional de Santiago de 1858”, *Revista de Historia Contemporánea*, Sevilla, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Sevilla, 1982, p. 107-137.

Fernández-Castañón – Marcos Vallaure 1980

José Antonio Fernández-Castañón y Emilio Marcos Vallaure, *Museo de Bellas Artes de Asturias*, Gijón, 1980.

Fernández-Castañón – Marcos Vallaure 1983

José Antonio Fernández-Castañón, dir. y Emilio Marcos Vallaure, dir., *Museo de Bellas Artes de Asturias: antecedentes históricos y memoria, 1980-1982*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1983.

Fernández-Castañón – Marcos Vallaure 1986

José Antonio Fernández-Castañón y Emilio Marcos Vallaure, *Museo de Bellas Artes de Asturias: catálogo-guía*, Oviedo, Centro Regional de Bellas Artes, 1986.

Fernández Castiñeiras 1990

Enrique Fernández Castiñeiras, “Plástica romántica”, José Manuel García Iglesias, dir., *A Arte galega: estado da cuestión*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1990, p. 361-374.

Fernández Castiñeiras 1991

Enrique Fernández Castiñeiras, *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*, Tesis doctoral, Dirigida por Ramón Otero Túniz, Universidade de Santiago de Compostela, Departamento de Historia da Arte, 1991.

Fernández Castiñeiras 1999 a

Enrique Fernández Castiñeiras, “Retrato de personaxe descoñecido”, *Santiago. San Martiño Pinario*, Catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, p. 388-390.

Fernández Castiñeiras 1999 b

Enrique Fernández Castiñeiras, “Retrato do arcebispo García Cuesta”, *Santiago. San Martiño Pinario*, Catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, p. 390-393.

Fernández Castiñeiras 1999 c

Enrique Fernández Castiñeiras, “Cancela del Río”, Antón Pulido Novoa, dir., *Artistas Galegos: Pintores (ata o Romanticismo)*, T. I, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999, p. 296-307.

Fernández Castiñeiras 2007

Enrique Fernández Castiñeiras, “O retrato. Un xénero na vida universitaria”, *Sigillum: memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2007, p. 33-47.

Fernández Castiñeiras 2011

Enrique Fernández Castiñeiras, “De las razones por las que se encargaba un cuadro. Géneros e intención en la pintura decimonónica de la Diputación de A Coruña”, Antonio Garrido Moreno, dir., *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. II, Artes Plásticas (1990-2010)*, A Coruña, Diputación, 2011, p. XCI-CVI.

Fernández Castiñeiras – Folgar de la Calle 2013

Enrique Fernández Castiñeiras y María del Carmen Folgar de la Calle, “La escuela de dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela: Juan José Cancela del Río”, Miguel Angel Zalama, coord. y Pilar Mogollón Cano-Cortés, coord., *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura, 2013, p. 321-328.

Fernández Castiñeiras – Monterroso – Carrascal 2010

Enrique Fernández Castiñeiras, Juan Manuel Monterroso Montero y María Carrascal Aguirre, *Catálogo dos fondos pictóricos da Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Santiago*, Santiago de Compostela, 2010.

Fernández García 1997 a

Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1997.

Fernández García 1997 b

Ana María Fernández García, *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1997.

Fernández García 2006

Andrea Fernández García, “La imagen de la muerte infantil en el siglo XIX”, Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco, eds., *Cuartas Jornadas “Imagen, Cultura y Tecnología”*, Madrid, Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 2006, p. 461-472.

Fernández de la Mora 1984

Gonzalo Fernández de la Mora y Mon, “Alejandro Mon”, *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, nº 61, 1984, p. 173-192.

Fernández de la Mora 1996

Gonzalo Fernández de la Mora y Mon, “Alejandro Mon, reformador (1801-1882)”, *Académicos vistos por académicos: seis políticos españoles*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1996, p. 32-67.

Fierros 1894 a

“Fierros”, *El Carbayón*, Oviedo, 26-06-1894.

Fierros 1894 b

“Fierros”, *La opinión de Asturias*, 29-06-1894.

Fontanella 1999

Lee Fontanella, *Clifford en España: Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid, El Viso, 1999.

Fraguas 1985

Antonio Fraguas y Fraguas, *El traje gallego*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.

Francastel 1978

Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978.

Fried 2003

Michael Fried, *El realismo de Courbet*, Madrid, A. Machado Libros, 2003.

Galdós 1983

Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*, edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1983.

Galdós 2007 a

Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Quinta serie: España sin rey; España trágica; Amadeo I; La Primera República; De Cartago a Sagunto; Cánovas*, Madrid, Cátedra, 2007.

Galdós 2007 b

Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, edición de José Antonio Fortes, Tres Cantos, Akal, 2007.

Galdós 2011 a

Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, edición de Francisco Caudet, vol. I, Madrid, Cátedra, 2011.

Galdós 2011 b

Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, edición de Francisco Caudet, vol. II, Madrid, Cátedra, 2011.

Galicia, revista... 1861

Galicia, revista universal de este reino, A Coruña, 1861.

Galicia Universal... 2018

Galicia universal. A arte galega nas Coleccións ABANCA e Afundación. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria: Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2018.

Galofre 1851

José Galofre, *El artista en Italia y demás países de Europa atendido el estado actual de las Bellas Artes*, Madrid, 1851.

Gállego 1978

Julián Gállego, *Autorretratos de Goya*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1978.

Gállego 1997

Julián Gállego, “Retratos y autorretratos”, *Artistas pintados: Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

Gallego 1990

Eugenio Gallego, “La calavera de Goya”, *Nueva revista*, octubre 1990, p. 92-95.

Gamallo 1943

Dionisio Gamallo Fierros, “¿Robó mi abuelo la calavera de Goya?”, *El Español*, nº 17, año II, p. 1 y 12, 20-02-1943.

Gamallo 1960

Dionisio Gamallo Fierros, “Hace cien años que triunfó en Madrid un lucense adoptivo: el pintor asturiano Dionisio Fierros y Álvarez”, *El Progreso*, 01-12-1960.

Gamallo 1966 a

Dionisio Gamallo Fierros, *Fierros*, Madrid, Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte, 1966.

Gamallo 1966 b

Dionisio Gamallo Fierros, “Se ha perdido la cabeza hablando de la de Goya”, *Arriba*, Madrid, 10-09-1966.

Gamallo 1970

Dionisio Gamallo Fierros, “Teresa de Jesús, Doctora Universal de la Iglesia”, *Arriba*, Madrid, 29-09-1970.

Gamallo 1977

Dionisio Gamallo Fierros, “Hubo otro Príncipe de Asturias”, *La Voz de Asturias*, 30-10-1977, p. 17-18.

García 1862

Juan García, “La Exposición de Bellas Artes, X: Retratos, Paisajes, Costumbres, Bodegones”, *La Época*, 20-11-1862, s.p.

García 1865

Juan García, “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente. IV”. *La Época*, 02-02-1865, p. 4.

García 1867

José García, *Las Bellas Artes en España. 1866*, Madrid, Ernesto Ansart, 1867.

García 1872

Juan García, “En la Exposición de Bellas Artes. VIII. En la sala quinta”, *La época*, 17-01-1872, p. 1.

García 1996

Eduardo García, “Goya y Asturias: el genio y la distancia”, *La Revista. La Nueva España*, nº 286, 31-03-1996, p. II-III.

García Cortés 2006

Carlos García Cortés, *El Cardenal García Cuesta (1803-1873): un eminente arzobispo compostelano en la España liberal*, Santiago de Compostela, Cabildo de la Catedral de Santiago, Instituto Teológico Compostelano, 2006.

García Gual 1994

Carlos García Gual, “Rostros para la eternidad”, *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 27-41.

García Iglesias 1997

José Manuel García Iglesias, *Galicia Terra Única. O Século XIX*, Catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.

García Iglesias 2012

José Manuel García Iglesias, *Da fantasía á realidade. Pintura en Galicia de 1833 a 1936*, Catálogo de exposición, Novacaixagalicia, 2012.

García Iglesias 2016

José Manuel García Iglesias, *Minerva, la diosa de Compostela: espacios y obras a relacionar con el saber*, Santiago de Compostela, Andavira, Consorcio de Santiago, 2016.

García Quirós 1992

Rosa García Quirós, *La pintura asturiana*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1992.

García Quirós 2000

Rosa García Quirós, “El Otro Fierros”, *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, Catálogo de exposición, Caixavigo e Ourense, 2000, p. 35-47.

García Quirós 2002

Rosa García Quirós, “Dionisio Fierros”, Nicolás Salvador Egido, dir., y Luis Feás Costilla, dir., *Artistas Asturianos: pintores*, t I, Oviedo, Hércules Astur, 2002, p. 102-141.

Garín 1994

Felipe V. Garín Llombart, “Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico”, *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 9-24.

Gaya Nuño 1958

Juan Antonio Gaya Nuño, “Arte del siglo XIX”, *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus Ultra, 1958.

Gaya Nuño 1966

Juan Antonio Gaya Nuño, *La espeluznante historia de la calavera de Goya*, Roma, Edizioni dell’Elefante, 1966.

Goizueta 1860

José M. de Goizueta, “Exposición de Bellas Artes”, *La España*, 19-10-1860, p. 1.

Gombrich 2003

E. H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Phaidon, 2003.

Gombrich 2012

E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, 2012.

Gómez-Moreno 1993

María Elena Gómez-Moreno, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

González Cobas 1970

Modesto González Cobas, Voz “Luarca”, *Gran Enciclopedia Asturiana*, IX, Gijón, 1970.

González Lafita 1993

Pilar González Lafita, coord., *Legado Lledó-Suárez, Museo Casa-Natal de Jovellanos*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1993.

González Ovies 2008

Aurelio González Ovies, *El arte del retrato. Selección de obras de la Colección Masaveu*, Catálogo de exposición, Oviedo, Sociedad Anónima Tudela Veguín, 2008.

González Pérez 1989 a

Clodio González Pérez, *A festa dos maios*, Vigo, Ir Indo, 1989.

González Pérez 1989 b

Clodio González Pérez, *A festa dos maios en Galicia: unha aproximación histórico-antropolóxica ó ciclo dos maios*, Pontevedra, Deputación Provincial, Servicio de Publicacións, 1989.

González Pérez 2005

Clodio González Pérez, *Historia do traxe galego*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural, 2005.

González Pérez 2014

Clodio González Pérez, *O traxe tradicional galego*, Baiona, NigraTrea, 2014.

González Santos – Barón 1995

Javier González Santos y Javier Barón Thaidigsmann, *La Catedral de Oviedo y el Museo de la Iglesia*, Oviedo, Ayuntamiento, Fundación de Cultura, 1995.

Gracia 1994

Manuel Gracia Rivas, “La galería de retratos del Salón de Reyes de la Casa Consistorial de Borja”, *Boletín Informativo del Centro de Estudios Borjanos*, nº 63-64, 1994, p. 3-9.

Gracia 1999

Manuel Gracia Rivas, *Galería de retratos del Salón de Reyes de la Casa Consistorial de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1999.

Gracia 2005

Manuel Gracia Rivas, Voz “Herrando Sancho, Juan Salvador”, *Diccionario biográfico de personas relacionadas con los 24 municipios del antiguo Partido Judicial de Borja*, Centro de Estudios Borjanos, 2005, p. 508-510.

Gran subasta de San Isidro 1993

Gran subasta de San Isidro, Madrid, Fernando Durán, 1993.

Guillén 2004

Esperanza Guillén, *Naufragios. Imágenes románticas de la desesperación*, Madrid, Siruela, 2004.

Guillén 2007

Esperanza Guillén, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2007.

Guisasola 2000

Federico Guisasola y Lasala, *Menestra de tipos populares de Galicia*, A Coruña, Producións Culturais Artesa, 2000.

Gutiérrez Burón 1987

Jesús Gutiérrez Burón, *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

Henares – Calatrava 1982

Ignacio Henares Cuéllar y Juan A. Calatrava, *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982.

Hernando 1995

Javier Hernando, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

Hernando 1999

Javier Hernando, “Pintura de historia e ideología”, Carlos Reyero, *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Catálogo de exposición, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 131-140.

Honour 1981

Hugh Honour, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981.

Hoyos 2010

Nieves de Hoyos Sancho, *El Traje regional de Galicia*, Ferrol, Grupo Etnográfico das Mariñas, 2010.

Hussey 2013

Christopher Hussey, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Edición de Javier Maderuelo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

Ilarri Gimeno – Pablos – Ilarri Junquera 1993-1995

Ángel Ilarri Gimeno, Francisco Pablos y María Luisa Ilarri Junquera, *Colección Caixavigo: pintura, escultura, dibujo*, T. I, Vigo, Caixavigo, 1993-1995.

La Ilustración gallega y asturiana 1987 a

La Ilustración gallega y asturiana, T. I, Gijón, Silverio Cañada, 1987.

La Ilustración gallega y asturiana 1987 b

La Ilustración gallega y asturiana, T. II, Gijón, Silverio Cañada, 1987.

La Ilustración gallega y asturiana 1987 c

La Ilustración gallega y asturiana, T. III, Gijón, Silverio Cañada, 1987.

El Imparcial 1867

El Imparcial, 7-10-1867.

International Exhibition... 1876

International Exhibition, 1876. Official Catalogue. Part II: Art gallery, annexes, and outdoor works of art, Filadelfia, Centennial Catalogue Company, 1876.

Lafuente Ferrari 1987

Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, T. II, Madrid, Akal, 1987.

Lanza 2001

Francisco Lanza Álvarez, *Ribadeo antiguo (noticias y documentos)*, Sada, Edición do Castro, 2001.

Larra 1984

Mariano José de Larra, *El doncel de Don Enrique el Doliente*, Edición de José Luis Varela, Madrid, Cátedra, 1984.

Lazúrtegui 2000

Antonia Lazúrtegui Cuervo, *40 Historias de Ribadeo*, Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 2000.

Ledo 1999

Bieito Ledo Cabido, ed., *Enciclopedia galega universal*, v. 8, Vigo, Ir Indo, 1999.

Lema – Mouzo 1998

Xosé M^a Lema Suárez y Roberto Mouzo Lavandeira, *O Castelo de Vimianzo e os Moscoso de Altamira*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 1998.

Liaño 1975

María Dolores Liaño Pedreira, *Pintores gallegos en la Diputación Provincial de La Coruña*, Tesis de Licenciatura inédita, Dirigida por Ramón Otero Túñez, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 1975.

Liaño 1976

María Dolores Liaño Pedreira, *Pintores gallegos en las colecciones de la Diputación Provincial*, A Coruña, Diputación Provincial, 1976.

Lindoso 2006

Elvira Lindoso Tato, *Los pioneros gallegos: bases del desarrollo empresarial (1820-1913)*, Madrid, LID, 2006.

Lindoso – Vilar 2008

Elvira Lindoso Tato y Margarita Vilar Rodríguez, “La supervivencia de los comerciantes-banqueros coruñeses en un marco de creciente competencia: estrategias y resultados (1840-1936)”, *Revista Galega de Economía*, v. 17, nº 1, 2008, p. 217-248.

Lipschutz 1988

Ilse Hempel Lipschutz, *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988.

Litvak 1991

Lily Litvak, *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

Litvak 2000

Lily Litvak, *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*, Catálogo de exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000.

Litvak 2003

Lily Litvak, “El mar de Galicia, pintoresco, sublime y fantástico”, *O espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*, Vigo, Museo do Mar de Galicia, 2003, p. 41-49.

López Domínguez 2015

Eloy López Domínguez, *Los frutos de Pinario: ciento cincuenta años de historia del monasterio de san Martín Pinario (1800-1950)*, Tesis doctoral inédita, Dirigida por Juan M. Monterroso Montero, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 2015.

López Gómez 2011

Felipe Senén López Gómez, “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. II, Artes Plásticas (1990-2010)*, A Coruña, Diputación, 2011, p. XLVII- LVI.

López Mondéjar 1999

Publio López Mondéjar, *150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 1999.

López Mondéjar 2005

Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 2005.

López Quintáns 2014

Javier López Quintáns, “Emilia Pardo Bazán y la cultura gallega, edición de “La muiñeira””, *Madrygal*, vol. 17, 2014, p. 47-54.

López Vázquez 1974

José Manuel B. López Vázquez, Voz “Fierros Álvarez, Dionisio”, *Gran Enciclopedia Gallega*, T. XIII, Santiago de Compostela, Silverio Cañada, 1974-2009, p. 7-10.

López Vázquez 1981

José Manuel B. López Vázquez, “Pintores compostelanos”, *Homenaje a pintores compostelanos*, A Coruña, 1981, p. 19-43.

López Vázquez 1988

José Manuel B. López Vázquez, “El Arte Contemporáneo”, *Enciclopedia Temática de Galicia*, vol. 5: *Arte*, Barcelona, Ediciones Nauta, 1988.

López Vázquez 1991

José Manuel B. López Vázquez, “Do neoclasicismo ó naturalismo”, José Carlos Valle Pérez, coord., *Imaxes da arte en Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991, p. 209-232.

López Vázquez 1993

José Manuel B. López Vázquez, “Arte contemporánea”, Francisco Rodríguez Iglesias, dir., *Galicia. Arte*, T. XV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

López Vázquez 1997

José Manuel B. López Vázquez, “A arte como retrato da sociedade”, José Manuel García Iglesias, *Galicia Terra Única. O Século XIX*, Catálogo de exposición, Xunta de Galicia, 1997, p. 272-297.

López Vázquez 1998

José Manel B. López Vázquez, “De la Historia a lo Cotidiano”, Mercedes Rozas Caeiro, dir., y Jorge Rial Rodríguez, dir., *Galicia “Siglo XIX”: Hacia la modernidad*, Catálogo de exposición, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998, p. 105-107.

López Vázquez 1999

José Manuel B. López Vázquez, “Dionisio Fierros”, Antón Pulido Novoa, dir., *Artistas Galegos: Pintores (ata o Romanticismo)*, T. I, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999, p. 364-418.

López Vázquez 2000

José Manuel B. López Vázquez, “Dionisio Fierros”, *Dionisio Fierros, 1827-1894. Íntimo y mundano*, Catálogo de exposición, Caixavigo e Ourense, 2000, p. 21-33.

López Vázquez 2003 a

José Manuel B. López Vázquez, “El mar en el arte gallego”, *O espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*, Catálogo de exposición, Vigo, Museo do Mar de Galicia, 2003.

López Vázquez 2003 b

José Manuel B. López Vázquez, *O espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*, Catálogo de exposición, Vigo, Museo do Mar de Galicia, 2003.

López Vázquez 2006

José Manuel B. López Vázquez, “A escola de debuxo. Os artistas da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago”, *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela: 1784-2006*, Fundación Caixa Galicia, 2006, p. 117-127.

López Vázquez 2007

José Manuel B. López Vázquez, “A propósito de tres retratos da colección da Universidade de Santiago de Compostela: o estilo de Cancela del Río e as súas débedas co de Vicente López”, *Sigillum: memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, p. 51-59.

López Vázquez – Monterroso 2004

José Manuel B. López Vázquez y Juan Manuel Monterroso Montero, *Pintores composteláns: historia e renovación entre os séculos XIX e XX*, Catálogo de exposición, Santiago de Compostela, 2004.

Loren 1860

Eduardo Loren y La Hoz, “Exposición de Bellas Artes (conclusión)”, *El Mundo Pintoresco*, 04-11-1860, p. 359.

Los españoles pintados... 1992

Los españoles pintados por sí mismos, Madrid, Dossat, 1992.

Luna 2009

Juan J. Luna, “El bodegón español. Orígenes y desarrollo”, *El bodegón español en el Prado: de Van der Hamen a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 16-51.

Lurie 1994

Alison Lurie, *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós, 1994.

M. de A. 1887

M. de A., “El arte religioso”, *La ilustración católica*, 25-02-1887.

Madrazo, 1835

Pedro de Madrazo, “David Teniers”, *El Artista*, tomo II, 1835, p. 49-50.

Madrazo 1843

Pedro de Madrazo, “Galería de pinturas. La Virgen del Pez de Rafael de Urbino”, *Semanario Pintoresco Español*, 23-04-1843, p. 129-131.

Maestros asturianos 1974

Maestros asturianos, Madrid, 1974.

Maestros de la pintura asturiana 1975

Maestros de la pintura asturiana, Catálogo de exposición, Gijón, 1975.

III Maestros de la pintura asturiana 1977

III Maestros de la pintura asturiana, Catálogo de exposición, Gijón, 1977.

Maestros de la pintura gallega 1985

“Maestros de la pintura gallega”, *ABC*, Madrid, 27-06-1985, p. 115.

Maltese 1995

Corrado Maltese, coord., *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1995.

Manjarrés 1859

José de Manjarrés, *Teoría e historia de las Bellas Artes*, Barcelona, Joaquín Verdaguer, 1859.

Marco 2000

José María Marco, *La monarquía en las colecciones del Senado*, Madrid, Senado, 2000.

Marcos Vallaure 1988

Emilio Marcos Vallaure, *Personajes asturianos: Retratos para la historia (1750-1936)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1988.

Marcos Vallaure 2009

Emilio Marcos Vallaure, ed., *Pintores del occidente asturiano en el Museo de Bellas Artes de Asturias, siglo XIX*, Catálogo de exposición, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2009.

Mariana 1848

Juan de Mariana, *Historia General de España, la compuesta, enmendada y añadida por el Padre Mariana, con la continuación de Miniana, completada con todos los sucesos que comprenden el escrito clásico sobre el reinado de Carlos III, por el conde de Floridablanca, la historia de su levantamiento, guerra y revolución por el conde de Toreno, y la de nuestros días por Eduardo Chao*, T. II, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1848.

Marías 1996

Fernando Marías, *Teoría del Arte II*, Madrid, Historia 16, 1996.

Marín 1860

Marín y Lerín, “Exposición de Nobles Artes. Artículo tercero (Historiejas y cuadros de costumbres)”, *El clamor público*, Madrid, 27-10-1860, s.p.

Martín Curty 2000

José A. Martín Curty, *Edificio Rubira (1880-1967)*, Vigo, Instituto de Estudios Vigueses, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Delegación de Vigo, 2000.

Martín Velázquez – Saavedra Rey 1997

Carmen Martín Velázquez y Segundo F. Saavedra Rey, *Autorretrato: el pintor ante su imagen*, Catálogo de exposición, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1997.

Martínez-Barbeito 1957

Isabel Martínez-Barbeito, *Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña: catálogo*, A Coruña, Moret, 1957.

Martínez-Barbeito 1993

Beatriz Martínez-Barbeito Manovel, coord., *Colección Carlos Martínez-Barbeito de estampas de Galicia*, Ayuntamiento de La Coruña, 1993.

Martínez Cachero 1963

José María Martínez Cachero, *Leopoldo Alas: La Regenta*, Barcelona, Planeta, 1963.

Martínez Plaza

Pedro J. Martínez Plaza, “Federico de Madrazo (1815-1894) y su participación en el mercado nacional e internacional de obras de arte”, *Actas de las jornadas Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. Pintores del Romanticismo español*, Madrid, Museo del Romanticismo, 2018, p. 131-139.

Masaveu 175 aniversario 2015

Masaveu 175 aniversario, Catálogo de exposición, Oviedo, Corporación Masaveu, 2015.

Mateo 1991 a

Matilde Mateo Sevilla, “El descubrimiento del Pórtico de la Gloria en la España del siglo XIX”, *Actas Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura, 1991, p. 457-477.

Mateo 1991 b

Matilde Mateo Sevilla, *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana: la invención de una obra maestra*, Santiago de Compostela, Museo Nacional de las Peregrinaciones, 1991.

Meijide 1971

Antonio Meijide Pardo, *Economía marítima de la Galicia cantábrica en el siglo XVIII*, Valladolid, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, 1971.

Mena 2014 a

Manuela B. Mena Marqués, “A lo lexos se ve Madrid. Goya y los cartones de tapices: servicio al rey y ensayo de ideas”, *Goya en Madrid: cartones para tapices 1775-1794*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, p. 17-39.

Mena 2014 b

Manuela B. Mena Marqués, “Romances de ciegos”, *Goya en Madrid: cartones para tapices 1775-1794*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, p. 186-191.

Méndez Casal 1923

Antonio Méndez Casal, “El pintor Dionisio Fierros”, *Las Riberas del Eo*, 15-12-1923.

Mendoza 1870

Francisco de Mendoza, *Manual del pintor de historia, o sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870.

Menéndez-Pidal 1956

Luis Menéndez-Pidal y Álvarez, *La cueva de Covadonga. Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

Menéndez-Pidal 1958

Luis Menéndez-Pidal y Álvarez, *La cueva de Covadonga. Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*. Discurso leído por el autor en el acto de su solemne recepción académica el día 10 de diciembre de 1951, y contestación del M. I. Sr. D. Martín Andreu Valdés-Solís, canónigo de la M. I. Catedral, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, Diputación Provincial de Asturias, 1958.

Miguel et al. 1999

Pilar de Miguel et al., *El Arte en el Senado*, Madrid, Senado, 1999.

Milani 2007

Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Edición de Federico López Silvestre, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Miranda 1878

Roque Miranda Suárez de Puga, *Crónica de la exposición local celebrada en La Coruña en 1878*, A Coruña, V. Abad, 1878.

Mondariz... 1920

Mondariz: suplemento a La Temporada, nº 38, año VI, 20-03-1920.

Monterroso 1998

Juan M. Monterroso Montero, “El retrato gallego durante el siglo XIX. Tipificación sociológica de un género”, Mercedes Rozas Caeiro, dir., y Jorge Rial Rodríguez, dir., *Galicia “Siglo XIX”: Hacia la modernidad*, Catálogo de exposición, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998, p. 27-37.

Monterroso 1999

Juan M. Monterroso Montero, “Costumbrismo y Siglo de Oro en torno a la pintura gallega del 98”, *Galicia e América, música, cultura e sociedade arredor do 98*, Santiago de Compostela, 1999.

Monterroso 2003

Juan M. Monterroso Montero, “El mar. Modelos para la lectura de una imagen y de un espacio”, *O espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*, Vigo, Museo do Mar de Galicia, 2003, p. 50-61.

Monterroso 2016

Juan M. Monterroso Montero, “Liño, algodón, la, organza e chiffon. Valor e significado da indumentaria a través da plástica galega”, Miguel Anxo Seixas Seoane, *Con-fío en Galicia: vestir Galicia, vestir o mundo*, Catálogo de exposición, Xunta de Galicia, Fundación Cidade da Cultura, 2016, p. 279-289.

Mora 1860

Juan de Dios de Mora, “Exposición de Bellas Artes. Pintura de género”, *La Discusión*, 09-11-1860, s.p.

Moralejo 2004

Serafín Moralejo, *Formas elocuentes: reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004.

Morales 1994

José Luis Morales y Marín, *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994.

Moreno 2018

Fernando Moreno Cuadro, *Iconografía de Santa Teresa de Jesús, v. 3: De las visiones a la vida cotidiana*, Burgos, Monte Carmelo, 2018.

Mosquera 1999

Manuel Mosquera Cobián, “De los tipos costumbristas al estereotipo regionalista”, Pilar Vélez el al., *La mirada complacida y la mirada inquieta: La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.

Mulcahy 1992

Rosemarie Mulcahy, “A la mayor gloria de Dios y el Rey”: *la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992.

Museo de Bellas Artes de Asturias... 1980

Museo de Bellas Artes de Asturias. Modificaciones y apertura de nuevas salas, Oviedo, 1980.

Museo de Gijón... 1978

Museo de Gijón. Casa Natal de Jovellanos. Pinacoteca Municipal, Gijón, Ayuntamiento, 1978.

Museo del Prado... 1990

Museo del Prado: inventario general de pinturas. I, La Colección Real, Madrid, Museo Nacional del Prado, Espasa Calpe, 1990.

Navarrete 1999

Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

Naya 1964

Juan Naya Pérez, *El traje*, Vigo, Castrelos, 1964.

Nombela 1861

Julio Nombela, “España en París”, *La correspondencia de España*, 5-7-1861, p. 1.

Nombela 1866

Julio Nombela, *El bello ideal del matrimonio*, Madrid, 1866.

Noticias... 2002

Noticias sobre la familia Armada, Madrid, SSAG, 2002.

Novotny 2008

Fritz Novotny, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 2008.

Obras de arte... 1954

Obras de Arte de la Excma. Diputación Provincial de Asturias, Oviedo, 1954.

O’Neille 1862

Juan O’Neille y Rosiñol, *Tratado de paisaje*, Palma de Mallorca, Imprenta de Pedro José Gelabert, 1862.

Orihuela 2004

Mercedes Orihuela Maeso, “El Prado disperso. Obras depositadas en Cádiz y su provincia y en Huelva”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. XXII, nº 40, 2004, p. 101-115.

Ossorio y Bernard 1883-1884

Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.

Otero Pedrayo 1952

Ramón Otero Pedrayo, *El Doctor Varela de Montes: médico humanista compostelano del siglo XIX*, Santiago de Compostela Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1952.

Pablos 1978

Francisco Pablos, *Catálogo: pintura, dibujo y grabado, y escultura. Pazo-Museo Municipal “Quiñones de León” Castrelos-Vigo*, Vigo, Ayuntamiento, 1978.

Pablos 1992

Francisco Pablos, *Colección de arte Adriano Marques de Magallanes*, Catálogo de exposición, Vigo, Concello, 1992.

Pablos 1996

Francisco Pablos, *A Arte galega na Colección Caixavigo: do romanticismo ós anos vinte*, Catálogo de exposición, Vigo, Caixavigo, 1996.

Pablos 1997

Francisco Pablos, *A Arte galega na Colección Caixavigo: séculos XIX e XX*, Catálogo de exposición, A Coruña, Concello, 1997

Pablos 2003

Francisco Pablos, *A pintura en Galicia: Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.

Pablos – Ilarri Junquera 1995

Francisco Pablos y María Luisa Ilarri Junquera, *Catálogo da colección de arte galega do Museo “Quiñones de León”*, Vigo, Concello, 1995.

Pablos – Cacheiro 2002

Francisco Pablos y Maximino Cacheiro Varela, *O Mar na pintura e na poesía galegas*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, 2002.

Páez 1966

Elena Páez Ríos, *Iconografía Hispana*, T. IV, Madrid, Biblioteca Nacional, 1966.

Palet 1860

J. Palet y Villava, “Bellas Artes. Exposición de 1860. Artículo segundo. Historia, mitología, cuadros de género.”, *La Iberia*, Madrid, 23-10-1860, s.p.

Pallares 1873

Conde de Pallares, “La mujer de Lugo”, *Las Mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas*, vol. II, Madrid – La Habana – Buenos Aires, Imprenta y Librería de D. Miguel Guijarro, 1873, p. 123-142.

Panofsky 1987

Erwin Panofsky, “La historia del arte en cuanto disciplina humanística”, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1987, p. 17-43.

Pantorba 1980

Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García-Rama, 1980.

Pardo Bazán [s.a.]

Emilia Pardo Bazán, “La gallega”, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, [s.a.], p. 123-128.

Pardo Bazán 2004

Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, edición de M^a de los Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra, 2004.

Pardo Bazán 2012

Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, edición de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2012.

Paz 2006

Juan Paz Canalejo, *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*, Madrid, Ayuntamiento, 2006.

Pazo-Museo Municipal... 1966

Pazo-Museo Municipal “Quiñones de León”, Vigo, Ayuntamiento, 1967.

Pena 2008

Pablo Pena González, *El traje en el Romanticismo y su proyección en España: 1828-1868*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2008.

Pena 2011

Pablo Pena González, “La moda en la Restauración, 1868-1890”, *Indumenta: revista del Museo del Traje*, nº 2, 2011, p. 8-36.

Pena López 2014

Carmen Pena López, “La invención del paisaje español”, *Del realismo al impresionismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2014, p. 143-165.

Pereda 1971

José María de Pereda, *Peñas arriba*, Barcelona, Favencia, 1971.

Pereda 1991

José María de Pereda, *Sotileza*, Edición de Germán Gullón, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Pereira 2004

Fernando Pereira Bueno, *A presenza das mulleres pintoras na arte galega: 1858-1936*, Sada, Edicións do Castro, 2004.

Pérez de Castro 1862

M. Pérez de Castro, “Exposición de Bellas Artes en 1862 (continuación)”, *El mundo militar*, Madrid, 14-12-1862, p. 306-307.

Pérez Garzón 2004

Juan Sisinio Pérez Garzón, ed., *Isabel II: Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2004

Pérez Martínez 1894

José Vicente Pérez Martínez, “Fierros”, *El Regional*, 03-07-1894, s.p.

Pérez Rojas 2000

Javier Pérez Rojas, *El retrato elegante*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2000.

Pérez Sánchez 1992

Alfonso E. Pérez Sánchez, “Pintar la historia”, José Luis Díez, dir., *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Consorcio Madrid 92, 1992, p. 17-35.

Pérez Sánchez 2003

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, dir., *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003.

Pernas 1999

Herminia Pernas Oroza, “Presencia riojana en Compostela durante el siglo XIX. Un acercamiento a través de fuentes censales”, *Berceo*, n. 136, 1999, p. 121-137.

Pernas 2001

Herminia Pernas Oroza, *Las clases trabajadoras en la sociedad compostelana del siglo XIX*, Nigra Imaxe, Consorcio de Santiago, 2001.

Pintores asturianos... 2006

Pintores asturianos en la Colección Banco Herrero: de Carreño de Miranda a Eduardo Úrculo, Oviedo, Banco Herrero, Gobierno del Principado de Asturias, 2006.

30 pintores asturianos 1979

30 pintores asturianos, Catálogo de exposición, Gijón, 1979.

Pintura asturiana... 1986

Pintura asturiana en la colección del Banco Herrero: 1850-1950, Oviedo, 1986.

Pintura de entre siglos... 1986

Pintura de entre siglos (XIX – XX), Catálogo de exposición, Gijón, 1986.

Pintura de entre siglos... 1995 b

Pintura de entre siglos (XIX-XX), Catálogo de exposición, Gijón, 1995.

Pintura espanhola do século XIX 1974

Pintura espanhola do século XIX, Catálogo de exposición, Lisboa, Direcção Geral das Relações Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros de Espanha, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

Pintura y grabado... 2003

Pintura y grabado en la colección de Caja España, León, Caja España, 2003.

Pinturas y subastas 1974

“Pinturas y subastas”, *La Vanguardia española*, nº 33483, año XC, Barcelona, 01-02-1974, p. 8

Planellas – Neira – de la Riva 1858

José Planellas Giralt, Francisco Neira, Vicente M. de la Riva, *Catálogo metódico de los objetos exhibidos en la Exposición agrícola, industrial y artística de Galicia, celebrada en Santiago por el Exmo. Ayuntamiento y la Sociedad Económica, en Julio y Setiembre del presente año*, Santiago de Compostela, Imprenta de Jacobo Souto e Hijo, 1858.

Portús 2004

Javier Portús Pérez, ed., *El retrato español: del Greco a Picasso*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

Pugliese 1998

Carmen Pugliese, *El Camino de Santiago en el siglo XIX*, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 1998.

Quijada – Vázquez Canónico – Rodríguez Álvarez 2004

Ana Quijada Espina, Sara Vázquez-Canónico Costales y Ramón Rodríguez Álvarez, *Bienes culturales de la Universidad de Oviedo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2004.

Quiroga 2007

María Quiroga Figueroa, “Lámina XLIII: Tocador de zanfona”, *Cartafol do museo: guía gráfica do Museo Provincial de Lugo*, Lugo, Área de Cultura da Deputación Provincial de Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2007.

Rabaté 2007

Colette Rabaté, *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

Racinet 2003

Auguste Racinet, *The complete costume history: from ancient times to the 19th century: all plates in colour*, Köln, Taschen, 2003.

Ràfols 1954

Josep F. Ràfols, *El Arte romántico en España*, Barcelona, Juventud, 1954.

Reau 1996-2000

Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-2000.

Retrato del Rmo. P. Martínez Vigil 1893

“Retrato del Rmo. P. Martínez Vigil”, *El Carbayón*, Oviedo, 25-03-1893.

Rey 1985

Ofelia Rey Castelao, “La renta del voto de Santiago y las instituciones jacobeanas”, *Compostellanus* 30, 1985, p. 323-368.

Rey 2007-2008

Ofelia Rey Castelao, “La disputa del patronazgo de la monarquía: ¿Santiago o Santa Teresa?”, *La Monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007-2008, p. 227-246.

Reyero 1987

Carlos Reyero, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Reyero 1989

Carlos Reyero, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1989.

Reyero 1991 a

Carlos Reyero, “Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el salón de París durante el II Imperio”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. IV, 1991.

Reyero 1991 b

Carlos Reyero, *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo*, Catálogo de exposición, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.

Reyero 1992

Carlos Reyero, “Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX”, José Luis Díez, dir., *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Consorcio Madrid 92, 1992, p. 37-67.

Reyero 1994

Carlos Reyero, “El retrato europeo en tiempos de Federico de Madrazo”, José Luis Díez, dir., *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994, p. 15-41.

Reyero 1996

Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.

Reyero 1999 a

Carlos Reyero, *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Catálogo de exposición, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

Reyero 1999 b

Carlos Reyero, “El siglo más grande de todos los siglos: la época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia”, Carlos Reyero, *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Catálogo de exposición, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 25-85.

Reyero 2004

Carlos Reyero, “Pintar a Isabel II: en busca de una imagen para la reina”, Juan Sisinio Pérez Garzón, ed., *Isabel II: Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2004, p. 231-246.

Reyero 2013

Carlos Reyero, “Líneas de investigación sobre la pintura del siglo XIX en España”, Teresa Sauret, ed., *El siglo XIX a reflexión y debate*, Universidad de Málaga, SPICUM-FGUMA, 2013, p. 117-155.

Reyero 2015

Carlos Reyero, *Monarquía y romanticismo: el hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

Reyero – Freixa 2005

Carlos Reyero, y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 2005.

Rielo 1997

Nicanor Rielo Carballo, “Manuel Soto Freire (1826-1897) o gran impulsor do libro relixioso en Lugo”, *Lucensia*, n. 15, 1997, p. 213-232.

Rincón 1991

Wifredo Rincón García, “El autorretrato: ensayo de una teoría”, *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.

Riva 1858

F. M. de la Riva, “Funciones y exposición de Santiago”, *El Fomento de Galicia*, 29-7-1858, año I, n. 50, s.p.

Robertson 1982

Priscilla Robertson, “El hogar como nido: la infancia de la clase media en la Europa del siglo XIX”, Lloyd deMause, *Historia de la infancia*, Madrid, Alianza, 1982, p. 444-471.

Rodríguez 1982

Antonio Rodríguez, *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España: principiada en el año 1801 en Madrid*, edición de Valeriano Bozal, Madrid, Visor Libros, 1982.

Rodríguez 2011

Ángel Antonio Rodríguez, *La mirada perdida*, Catálogo de exposición, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2011.

Rodríguez – Acosta 2002

Sofía Rodríguez Bernis y Julio Acosta Martín, “El comedor decimonónico en España”, *En torno a la mesa. El protocolo, la gastronomía y la decoración de mesas y comedores en época del Marqués de Cerralbo*, Madrid, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002, p. 31-41.

Rodríguez Díaz 2016-2017

José María Rodríguez Díaz, “Don Secundino Martínez Montenegro, o cura vello de Ribadeo”, *Estudios mindonienses: anuario de estudios histórico-teológicos de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, vol. 32, 2016-2017, p. 487-535.

Rodríguez Galdo 1993

María Xosé Rodríguez Galdo, dir., *Galicia e América: cinco siglos de historia*, Santiago de Compostela, Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, Consello da Cultura Galega, 1993.

Rodríguez Galdo 1999

María Xosé Rodríguez Galdo, coord., *Textos para a historia das mulleres en Galicia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1999.

Rodríguez Iglesias 1993 a

Francisco Rodríguez Iglesias, dir., *Galicia. Arte*, T. XV, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

Rodríguez Iglesias 1993 b

Francisco Rodríguez Iglesias, dir., *Galicia. Historia*, T. VI, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

Rodríguez Maneiro 1978

Manuel Rodríguez Maneiro, *El Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1978.

Rodríguez de Maribona 1996

Manuel María Rodríguez de Maribona y Dávila, *Los herederos de la Corona Española. Historia de los Príncipes de Asturias*, Madrid, Sotuer, 1996.

Rodríguez Paz 2010-2012

Diego Rodríguez Paz, “Dionisio Fierros, pintor burgués: el arte del retrato al servicio de una nueva sociedad”, *Revista da Facultade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, vol. 9-10-11, 2010-2012, p. 108-126.

Rodríguez Paz 2012 a

Diego Rodríguez Paz, “El pintor ante su imagen: una aproximación a la obra de Dionisio Fierros a través de sus autorretratos”, María Dolores Barral Rivadulla et al., *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso C.E.H.A.*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, p. 1576-1590.

Rodríguez Paz 2012 b

Diego Rodríguez Paz, “Na procura da feminidade burguesa: A visión romántica da muller nos retratos de Dionisio Fierros”, Miguel García-Fernández, Silvia Cernadas Martínez, Aurora Ballesteros Fernández, *As Mulleres na Historia de Galicia. Actas do I Encontro Interdisciplinar de Historia de Xénero*, Santiago de Compostela, Andavira, 2012, p. 279-292.

Rodríguez Paz 2012 c

Diego Rodríguez Paz, “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, p. 69-87.

Rodríguez Paz 2012 d

Diego Rodríguez Paz, “Dionisio Fierros en Compostela, 1855-1858: presencia para una renovación de la pintura gallega”, Enrique Fernández Castiñeiras, coord., y Juan M. Monterroso Montero, coord., *Santiago, ciudad de encuentros y presencias. Opus Monasticorum VI*, Santiago de Compostela, Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, 2012, p. 324-347.

Rodríguez Paz 2013 a

Diego Rodríguez Paz, “Entre el continuismo y la renovación. El retrato regio en el siglo 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, p. 1469-1483.

Rodríguez Paz 2013 b

Diego Rodríguez Paz, “Desde el artista singular: La pervivencia del bodegón barroco en la pintura española del siglo XIX”, Carme López Calderón, coord., María de los Ángeles Fernández Valle, coord., María Inmaculada Rodríguez Moya, coord., *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. II, Santiago de Compostela, Andavira Editora, p. 51-63.

Rodríguez Paz 2014 a

Diego Rodríguez Paz, “Imágenes para la memoria. Dos retratos de Dionisio Fierros en Borja”, *Cuadernos de Estudios Borjanos LVII*, 2014, p. 181-196.

Rodríguez Paz 2014 b

Diego Rodríguez Paz, “Juicios de la prensa a la obra de Dionisio Fierros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”, Carla Fernández Martínez, coord., y Juan M. 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, p. 245-264.

Rodríguez Paz 2014 c

Diego Rodríguez Paz, *La evolución del retrato en la obra del pintor Dionisio Fierros (1827-1894)*, Tesis de Licenciatura inédita, Dirigida por José Manuel B. López Vázquez, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 2014.

Roig 1950

Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, cop. 1950

Román 1984-1986

María Ángeles Román Jiménez, “La pintura romántica en Galicia”, *Abrente: revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 16-18, 1984-1986, p. 117-141.

Römer 2003

Uta Römer, Voz “Fierros Alvarez”, *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, T. 39, Munich – Leipzig, K. G. Saur Verlag GmbH, 2003, p. 405-406.

Rosenberg et al. 1994

Jakob Rosenberg et al., *Arte y arquitectura en Holanda, 1600-1800*, Madrid, Cátedra, 1994.

Rozas – Rial 1998

Mercedes Rozas Caeiro, dir. y Jorge Rial Rodríguez, dir., *Galicia “Siglo XIX”: Hacia la modernidad*, Catálogo de exposición, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998.

Rueda 2001

Germán Rueda Hernanz, *Isabel II*, Madrid, Arlanza, 2001.

Rueda 2006

Germán Rueda Hernanz, *España 1790-1900: sociedad y condiciones económicas*, Madrid, Istmo, 2006.

Ruiz Aguilera 1864

Ventura Ruiz Aguilera, *Proverbios ejemplares. Segunda serie*, Madrid, Librería de D. Leocadio López, 1864

Ruiz Gómez 2004 a

Leticia Ruiz Gómez, “Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)”, Javier Portús Pérez, ed., *El retrato español: del Greco a Picasso*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 92-119.

Ruiz Gómez 2004 b

Leticia Ruiz Gómez, “Isabel II frente al espejo: retratos fotográficos”, Juan Sisinio Pérez Garzón, ed., *Isabel II: Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2004, p. 247-262.

Saavedra 1974

Pegerto Saavedra, Voz “Ribadeo”, *Gran Enciclopedia gallega*, T.XXVI, Santiago de Compostela, Silverio Cañada, 1974, p. 205-212.

Saavedra 1994

Pegerto Saavedra, *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994.

Sáenz-Chas 2016

Belén Sáenz-Chas Díaz, “A indumentaria en Galicia no século XIX”, Miguel Anxo Seixas Seoane, *Con-fío en Galicia: vestir Galicia, vestir o mundo*, Catálogo de exposición, Xunta de Galicia, Fundación Cidade da Cultura, 2016, p. 259-277.

Sampedro – Alos Merry Val 2005

José Luis Sampedro y Fernando Alos Merry Val, *Ministros de Hacienda y Economía: de 1700 a 2005. Tres siglos de historia*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, 2005.

Sánchez Cano 2008

David Sánchez Cano, “El coleccionismo de fotografía en España y la colección Castellano”, *BSAA Arte*, nº 74, 2008, p. 249-272.

Sanchidrián 2010

Jesús María Sanchidrián Gallego, *Ávila romántica. La ciudad monumental, artística y pintoresca en la fotografía de J. Laurent (1864-1884)*, Ávila, 2010.

Santiso 2008

Xulia Santiso Rolán, coord., *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, Real Academia Galega, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Deputación da Coruña, 2008.

Santos 2000

Verónica Santos Farto, *La actividad artística en las publicaciones periódicas diarias de Santiago de Compostela en el último tercio del siglo XIX*, Tesis de licenciatura inédita, Dirigida por José Manuel García Iglesias, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 2000.

Santullano 1951

Luis Santullano, “Leopoldo Alas. Cincuenta años después”, *Cuadernos Americanos*, T. LIX, nº 5, México, 1951.

Sauret 2013

Teresa Sauret, ed., *El siglo XIX a reflexión y debate*, Universidad de Málaga, SPICUM-FGUMA, 2013.

Schapiro 1999

Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

Seixas 2016

Miguel Anxo Seixas Seoane, *Con-fío en Galicia: vestir Galicia, vestir o mundo*, Catálogo de exposición, Xunta de Galicia, Fundación Cidade da Cultura, 2016.

Simón 2002

María del Carmen Simón Palmer, “La gastronomía y su reflejo en la mesa”, *En torno a la mesa. El protocolo, la gastronomía y la decoración de mesas y comedores en época del Marqués de Cerralbo*, Madrid, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002, p. 17-29.

Un siglo de arte español... 1955

“*Un siglo de arte español 1856-1956*”. *I centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Catálogo de exposición, Madrid, 1955.

Un siglo de pintura gallega... 1984

Un siglo de pintura gallega 1880 / 1980, Catálogo de exposición, Buenos Aires, 1984.

Singul 2006

Francisco Singul, “A colección visitable de San Martiño Pinarío”, Enrique Fernández Castiñeiras, dir., y Juan M. Monterroso Montero, dir., *Arte Beneditina nos Camiños de Santiago. Opus Monasticorum II*, Santiago de Compostela, Consellería de Innovación e Industria, 2006, p. 179-192.

Sinués 1881

María del Pilar Sinués de Marco, *El ángel del hogar*, Madrid, Librerías de A. de San Martín, 1881.

Sobrino 1982

María Luisa Sobrino Manzanares, “La Edad Contemporánea”, José Manuel Vázquez Varela et. al, *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1982.

Sobrino 1985

María Luisa Sobrino Manzanares, *Catálogo de Pintura. Patrimonio del Ayuntamiento de La Coruña*, A Coruña, Ayuntamiento, 1985.

Sobrino – Liaño 1991

María Luisa Sobrino Manzanarez, ed. lit. y María Dolores Liaño Pedreira, ed. lit., *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de La Coruña. I, Pintura y escultura*, vol. I, A Coruña, Diputación, 1991.

Sousa 2007

Francisco de Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.

Squicciarino 1990

Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1990.

Suárez 1936

Constantino Suárez, *Escritores y artistas asturianos: índice bio-bibliográfico*, vol. III, Madrid, Imp. “Sáez Hermanos”, 1936.

Tabernero 1966

María de la Concepción Tabernero Rey, *El Pintor Dionisio Fierros Álvarez, su vida y su obra*, Tesis de Licenciatura inédita, Dirigida por Ramón Otero Túñez, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 1966.

Teresa de Jesús 1982

Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, edición de Dámaso Chicharro, Cátedra, 1982.

Tostón 1997

Felipe Gabriel Tostón Menéndez, *La naturaleza muerta en la pintura española: del Impresionismo al Surrealismo (1876-1936)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1997.

El traje regional gallego... 1969

El traje regional gallego: exposición con motivo del centenario del nacimiento de Noriega Varela, Catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 1969.

Tubino 1867

Francisco María Tubino, “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia, IV”, *Revista de Bellas Artes*, nº 20, Madrid, 17-2-1867, p. 154.

Tubino 1871

Francisco María Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Madrid, A. Durán, 1871.

Urquijo – Rújula 2013

José Ramón Urquijo Goitia, ed., y Pedro Rújula López, ed., *Romualdo Nogués y Milagro: memorias y reflexiones de un General erudito*, Pamplona, Analecta Editorial, Institución “Fernando el Católico”, Fundación Lázaro Galdiano, 2013.

Valdivieso 1980

Enrique Valdivieso González, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, Sever-Cuesta, 1980.

Valdivieso – Illán 2010

Enrique Valdivieso González y Magdalena Illán Martín, *Miguel Mañara. Espiritualidad y Arte en el Barroco Sevillano. 1627-1679*, Catálogo de exposición, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2010.

Valera 1994

Juan Valera, *Pepita Jiménez*, edición de Leonardo Romero, Madrid, Cátedra, 1994.

Valis 2010

Noël Valis, *La cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, Madrid, A. Machado Libros, 2010.

Valle Pérez 1991

José Carlos Valle Pérez, coord., *Imaxes da Arte en Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.

Valle Pérez et al. 2005

José Carlos Valle Pérez et al., *A Arte galega na colección Caixanova*, Vigo, Faro de Vigo, 2005.

Vázquez-Canónico et al. 2008

Sara Vázquez-Canónico Costales, dir. y coord., et al., *Tradición de futuro. Exposición cuatro siglos de historia de la Universidad*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008.

Vázquez Xil 1994

Lalo Vázquez Xil, *As Rúas de Vigo (orixe, historia, nomes)*, Vigo, Ediciones Cardeñoso, 1994.

Veinte pintores asturianos... 1995 a

Veinte pintores asturianos. Siglos XIX y XX, Catálogo de exposición, Gijón, 1995.

Vicenti 1881

Alfredo Vicenti, “Exposición de Bellas Artes”, *El Globo*, nº 2071, año VII, 21-06-1881, p. 1.

Vila Jato 1996

María Dolores Vila Jato, coord., *O Patrimonio Histórico da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidade, Parlamento, 1996.

Vilallonga [s.a.]

Vicenta de Vilallonga, “La charra salamanquina”, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, [s.a.], p. 836-843.

Vilanova 1998

Fernando M. Vilanova, *A pintura galega (1850-1950)*, Vigo, Xerais, 1998.

Vilches 2007

Jorge Vilches, *Isabel II: imágenes de una reina*, Madrid, Síntesis, 2007.

Villa Pastur 1972 a

Jesús Villa Pastur, “Dionisio Fierros y Asturias”, *Asturias Semanal*, nº 153, 06-05-1972, p. 45.

Villa Pastur 1972 b

Jesús Villa Pastur, “Una hija del pintor Dionisio Fierros, nacida y criada en Oviedo, vive en Ribadeo”, *Asturias Semanal*, 27-05-1972, p. 68.

Villa Pastur 1972 c

Jesús Villa Pastur, “Dionisio Fierros pinta para los reyes de España”, *Asturias Semanal*, nº 160, 24-06-1972, p. 45.

Villa Pastur 1973 a

Jesús Villa Pastur, “Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894)”, *Pintores Asturianos*, T. IV, Oviedo, Banco Herrero, 1973, p. 21-124.

Villa Pastur 1973 b

Jesús Villa Pastur, “Algunas consideraciones sobre la exposición de Dionisio Fierros en La Coruña”, *Asturias Semanal*, n.º 227, 06-10-1973, p. 47.

Villa Pastur 1977

Jesús Villa Pastur, *Historia de las artes plásticas asturianas*, Salinas, Ayalga, 1977.

Villa Pastur 1985

Jesús Villa Pastur, “La pintura asturiana”, Silverio Cañada, ed., *Arte asturiano II (Del Barroco a la actualidad)*, Gijón, Júcar, 1985, p. 121-202.

Villa Pastur 1994

Jesús Villa Pastur, *Dionisio Fierros, XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca*, Oviedo, Caja de Asturias, 1994.

Villares 2003

Ramón Villares, “La ciudad de los dos apóstoles: 1875-1936”, Ermelindo Portela Silva, coord., *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Concello, Consorcio, Universidade, 2003, p. 477-557.

Visiones del carnaval 2005

Visiones del carnaval, Catálogo de exposición, Gijón, Ayuntamiento, 2005.

Visos 2009

Mercedes Visos Rodríguez, *Colección de arte del Ayuntamiento de A Coruña, tomo I: pintura, dibujo, grabado, escultura*, A Coruña, Ayuntamiento, 2009.

Vlieghe 2000

Hans Vlieghe, *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*, Madrid, Cátedra, 2000.

La Voz de Galicia 1890

La Voz de Galicia, 26-09-1890

World's Columbian Exposition... 1893

World's Columbian Exposition, 1893: official catalogue. Part X. Department K. Fine arts, Chicago, Department of Publicity and Promotion, 1893.

Yebra 2000

Antonio Benito Yebra de Ares, *Pazos y Señoríos de la Provincia de Lugo*, v. 2, Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 2000.

Zola 1982

Émile Zola, *El Vientre de París*, Madrid, Alianza, 1982.

Índice de obras

		Alfonso XII	1086
		Alfonso XII c. 1879-1885	1086
Academia	915	Alfonso XII	1086
Academia	915	Alfonso XII	1087
Academia	915	Alfonso XII c. 1879-1885	1087
Acantilado	1179	Alfonso XII	1087
Acantilado	1180	Alfonso XII c. 1879-1885	1087
Acantilados en Asturias c. 1860-1878	827	Alfonso XII	1167
Aguadora en una fuente c. 1879-1894	969	Alfonso XII en uniforme de gala 1875	544
Aguadora en una fuente de las cercanías de Oviedo c. 1879-1894	969	Alfonso XII (réplica) 1875	542
Aguadoras en la fuente	970	Alfredo Álvarez-Cascos González	1065
Alejandro Mon y Menéndez 1883	598	Álvaro Armada Valdés e Ibáñez de Mondragón, marqués de San Esteban c. 1879-1884	1091
Agustín Rodríguez Ferreiro 1872	521	Álvaro Armada y Fernández de Córdoba, conde de Revillagigedo 1881	591
Agustín Torrontegui Olavarrieta c. 1890	638	Amadeo I 1872	1072
Alcalde de pueblo. Estudio de figura para <i>Baile de charros</i> c. 1861-1862	711	Amadeo I 1872	512
Aldeana gallega c. 1855-1858	1117	Amadora Casa Marchamalo 1873	532
Alegoría de la República c. 1873-1874	1151	Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza de Nova	1164
Alegoría de las Artes 1842-1855	991	Amalia Lombán Ibáñez de Mondragón, marquesa de Gastañaga 1882	595
Antonio Sánchez Seijas c. 1855-1858	469	Amalia Rodríguez de Trujillo de Ramírez c. 1874-1877	1077
Alfonso V el Noble, Rey de León c. 1853	436	Amanecer sobre la ría de Ribadeo c. 1879-1894	1147
Alfonso XII c. 1880	1085	Amelia Rivas Braña 1869	501
Alfonso XII 1877	555	Ana Lanza Pulpeiro c. 1855-1878	531
Alfonso XII 1875	543	Anatolia 1891	1135
Alfonso XII 1875	541	Anciana con un niño en brazos	1024
Alfonso XII 1875	541	Andrés Rodríguez 1872	1071

Ángeles con instrumentos de la Pasión ¿c. 1879-1894?	797	Antonio Suárez Coronas 1871	508
Ángel Magallón McLeod, luego marqués de San Adrián c. 1868	499	Apunte cortado c. 1879-1894	930
Ángel. Retrato póstumo de Dionisio, hijo del pintor 1885	794	Apunte de árbol en un bosque	1038
		Apunte de árboles	1038
		Apunte de árboles	1039
Ángel. Retrato póstumo de Luisa, hija del pintor 1885	795	Apunte de árbol sin hojas y casas	1039
Antonia Carrera c. 1890	932	Apunte de arquitectura	1048
Antonia Carrera c. 1885-1890	630	Apunte de arquitectura islámica y apuntes de fi- guras	959
Antonia Carrera c. 1879-1885	597	Apunte de arquitectura y apunte de Autorretrato de Tiziano	1002
Antonia Carrera 1878	565	Apunte de arquitectura y árbol	1012
Antonia Carrera c. 1873-1877	550	Apunte de autorretrato	923
		Apunte de autorretrato c. 1860-1878	920
Antonia Carrera, de perfil c. 1872-1875	536	Apunte de autorretrato c. 1860-1878	921
Antonia Díaz de Mier y Gutiérrez de Terán c. 1855-1878	473	Apunte de autorretrato de perfil y caricatura	932
		Apunte de barco	1043
Antonia Escandón y Lue 1882	593	Apunte de bodegón c. 1885-1890	932
Antonia Escandón y Lue (réplica) 1882	594	Apunte de caballero con sombrero y puro junto a una mesa con vaso y frasca de vino	995
Antonia, hija del pintor 1889	635	Apunte de caballero del siglo XVI	1006
		Apunte de caballero del siglo XVIII	1008
Antonia, hija del pintor c. 1886	626	Apunte de caballero del siglo XVII y apunte para el retrato de Ignacio Herrero	928
Antonia, hija del pintor 1884	613	c. 1879	
António Bernardo da Costa Cabral, marqués de Tomar	1107	Apunte de caballero del siglo XVI y apunte de dama de perfil	1007
Antonio González 1870	507	Apunte de caballero sentado ¿Autorretrato?	931
Antonio Luis de Anciola González 1876	548	Apunte de caballero sentado y apunte de caballe- ro de perfil	995
Antonio Martínez Marzo Bengoechea 1872	513	Apunte de caballero y mendigo	957
		Apunte de cabeza	1009
Antonio Prado 1877	557	Apunte de cabeza de res y cercado	1025
		Apunte de casa	1030

Apunte de casa	1031	Apunte de escena costumbrista	958
Apunte de casa	1032	Apunte de escena costumbrista	960
Apunte de casa	1045	Apunte de escena costumbrista	960
Apunte de casa	1045	Apunte de escena costumbrista	960
Apunte de casa con figuras	1047	Apunte de escena costumbrista	961
Apunte de casa en la montaña	1027	Apunte de escena costumbrista	962
Apunte de casas de Oviedo con la catedral al fondo	1044	Apunte de escena costumbrista	962
Apunte de caserío asturiano con hórreo	1028	Apunte de escena costumbrista	962
Apunte de caserío con hórreo	1028	Apunte de escena costumbrista	973
Apunte de caserío con hórreo en paisaje de montaña	1028	Apunte de escena costumbrista con gaitero	949
Apunte de casona	1031	Apunte de escena costumbrista y apuntes de figuras	959
Apunte de charros de espaldas c. 1861-1862	947	Apunte de escena de charros c. 1861-1862	954
Apunte de cuatro figuras burguesas c. 1879-1894	996	Apunte de escena de charros con vista de Salamanca al fondo c. 1861-1862	954
Apunte de dama, apunte de mujer con cofia y apunte de hombre mitrado	1017	Apunte de escena de cortejo en la fuente	948
Apunte de dama con parasol	992	Apunte de escena de disputa callejera	958
Apunte de dama de perfil c. 1879-1894	994	Apunte de escena del Quijote	980
Apunte de dama ¿inglesa del siglo XVII?	1007	Apunte de escena de mercado c. 1865-1867	964
Apunte de dos mujeres conversando	947	Apunte de escena de pescadores portugueses c. 1865-1867	964
Apunte de <i>El maio en Ribadeo</i> c. 1879-1894	973	Apunte de escena de pescadores portugueses c. 1865-1867	964
Apunte de <i>El maio en Ribadeo</i> c. 1879-1894	973	Apunte de escena de playa	1041
Apunte de <i>Entrada del puerto de Ribadeo</i> c. 1879-1894	1043	Apunte de escena en una habitación con dama sentada junto a un lecho	972
Apunte de episodio de la vida de Cristo	983	Apunte de escena en un puerto	965
Apunte de escena burguesa en un interior doméstico	972	Apunte de <i>Escena gallega. Fragmento de Cuatro escenas gallegas</i> c. 1855-1858	943
Apunte de escena campestre	951	Apunte de escena histórica	976
Apunte de escena costumbrista	955	Apunte de escena histórica	977
Apunte de escena costumbrista c. 1855-1858	945	Apunte de escena histórica	980
Apunte de escena costumbrista	956	Apunte de escena histórica. ¿Llegada de Colón a América?	977
Apunte de escena costumbrista	956	Apunte de escena infantil	971

Apunte de escena infantil	971	Apunte de gaitero sentado	944
Apunte de escena infantil y santo orante	1018	Apunte de gallegos ante un altar. Fragmento de <i>Cuatro escenas gallegas</i>	943
Apunte de escena mitológica	990	c. 1855-1858	
Apunte de escena musical	970	Apunte de guitarrista y caricatura	1002
Apunte de escena rural	1032	Apunte de hombre barbado de busto y de perfil	998
Apunte de fachada	1048	Apunte de iglesia y caricatura	988
Apunte de fachada de vivienda urbana	1047	Apunte de Inmaculada Concepción	988
Apunte de <i>Familia gallega. Fragmento de Cuatro escenas gallegas</i>	943	Apunte de jinete	1011
c. 1855-1858		Apunte de la adoración del becerro de oro	982
Apunte de figura	970	Apunte de la adoración del becerro de oro	982
c. 1864-1867		Apunte de Lamento ante Cristo muerto	983
Apunte de figura	976	Apunte de maja o manola	956
Apunte de figura de obispo	1017	Apunte de mano izquierda	909
Apunte de figura femenina	1011	Apunte de marina	1040
Apunte de figura femenina apoyada en una barandilla	993	Apunte de marina	1040
Apunte de figura masculina	1001	Apunte de marina	1041
Apunte de figura masculina con gorro frigio	998	Apunte de mendigo con niño	957
Apunte de figura masculina y paisaje	1047	c. 1864	
Apunte de figura para escena histórica	1006	Apunte de mendigo tocando la guitarra acompañado de un niño	957
Apunte de figuras	967	c. 1864	
Apunte de figuras	1004	Apunte de montañas	1026
Apunte de figuras	1006	Apunte de motivos arquitectónicos	1048
Apunte de figuras	1010	Apunte de muchacho negro	1004
Apunte de figuras	1015	Apunte de muchacho y mujer sentada con pose melancólica	1019
Apunte de figuras	1018	Apunte de mujer con niño en brazos	1019
Apunte de figuras	1046	Apunte de mujer gallega	946
APUNTE DE FIGURAS ALREDEDOR DE UN POZO	972	Apunte de mujer gallega de espaldas	947
Apunte de figuras de lavanderas	968	Apunte de mujer guiando una res delante de una casa	949
Apunte de figuras ecuestres	1024	Apunte de mujer huyendo con su hijo en brazos	1019
Apunte de figuras junto al mar	1010	Apunte de mujer pintando	992
Apunte de figuras para escena histórica	1005	Apunte de mujer salmantina	954
Apunte de figuras para escena histórica	1005	c. 1861-1862	
Apunte de figuras y apuntes de elementos arquitectónicos	1029	Apunte de <i>Naufragio en la playa de Ribadeo</i>	966
		c. 1879-1894	

Apunte de <i>Naufragio en la playa de Ribadeo</i> c. 1879-1894	967	Apunte de pareja de gallegos con perro ante un paisaje c. 1855-1858	948
Apunte de paisaje	997		
Apunte de paisaje	1026	Apunte de <i>Pastor guiando una res. Fragmento de Cuatro escenas gallegas</i> c. 1855-1858	944
Apunte de paisaje	1034		
Apunte de paisaje	1034	Apunte de perro durmiendo. Estudio de figura para <i>Una cocina de aldea</i> c. 1864-1872	1025
Apunte de paisaje	1034		
Apunte de paisaje con árbol	1037	Apunte de retrato con marco coronado	927
Apunte de paisaje con árboles en invierno	1039	Apunte de retrato de caballero con marco coro- nado	926
Apunte de paisaje con árbol y casa	1029	Apunte de retrato de caballero de perfil	922
Apunte de paisaje con figuras	1035	Apunte de retrato de dama ¿Antonia Carrera?	936
Apunte de paisaje con lago	1033	Apunte de retrato de Felipe IV c. 1842-1855	919
Apunte de paisaje con ruinas	1026		
Apunte de paisaje con torre	1032	Apunte de retrato femenino	994
Apunte de paisaje costero	1040	Apunte de retrato infantil, apuntes de figuras y apuntes de motivos vegetales	1013
Apunte de paisaje costero y apunte de paisaje con figuras	1042	Apunte de retrato infantil y apuntes de figuras	1013
Apunte de paisaje de costa	1040	Apunte de retrato masculino 1844	913
Apunte de paisaje de montaña	1026	Apunte de retrato masculino de perfil	921
Apunte de paisaje de montaña con árbol y figuras	1027	Apunte de retrato masculino de perfil y apunte de figura tendida sobre un lecho c. 1879-1894	987
Apunte de paisaje de montaña con caserío	1027		
Apunte de paisaje de playa	1041	Apunte de retrato masculino en óvalo	927
Apunte de paisaje en los alrededores de Oviedo	1044	Apunte de roca y arbustos	1036
Apunte de paisaje ¿en los alrededores de Santia- go de Compostela? 1855-1858 / 1872-1873	1049	Apunte de romería	950
		Apunte de romería c. 1855-1858	950
Apunte de paisaje invernal con árboles junto a un arroyo	1038	Apunte de romería c. 1855-1858	950
Apunte de paisaje montañoso con árboles	1027		
Apunte de paisaje rural	1028	Apunte de rostro de perfil	904
Apunte de paisaje urbano	1044	Apunte de San José con el Niño	987
Apunte de paisaje y apunte de paisaje con figu- ras	1042	Apunte de san José y el Niño c. 1879-1894	986
Apunte de paisaje y apunte de retrato masculino	998	Apunte de sendero en invierno	1035
Apunte de paisano sentado bajo un arco	937	Apunte de una calle de Oviedo con la catedral al fondo	1044
Apunte de pareja de charros c. 1861-1862	953	Apunte de Virgen con el Niño	985

Apunte de Virgen con el Niño c. 1879-1894	985	Apunte para <i>La vuelta del licenciado</i>	948
Apunte de Virgen entronizada con el Niño c. 1879-1894	986	Apunte para <i>Moisés salvado de las aguas</i>	982
Apunte para alegoría de las Artes 1842-1855	991	Apunte para <i>Naufragio en la playa de Ribadeo</i> c. 1879-1894	966
Apunte para <i>Bodegón de la langosta</i> c. 1870	922	Apunte para <i>Naufragio en la playa de Ribadeo</i>	966
Apunte para el <i>Episodio del reinado de Enrique III de Castilla</i>	975	Apunte para <i>Naufragio en la playa de Ribadeo</i>	967
Apunte para el <i>Episodio del reinado de Enrique III de Castilla</i> c. 1866	975	Apunte para <i>Pasando la ría</i>	965
Apunte para <i>El mendigo</i> , caricaturas y apuntes de motivos vegetales c. 1861	1016	Apunte para <i>Pescadores portugueses</i> c. 1865-1867	963
Apunte para el retrato de Ignacio Herrero y apunte de figura de rey	929	Apunte para retrato de Antonia Carrera c. 1873-1877	924
Apunte para el retrato de Ignacio Herrero y apunte de retratos masculinos	929	Apunte para Retrato de Antonia Carrera y apunte para <i>Moza de A Amaía</i> c. 1872-1874	925
Apunte para el retrato de José María de Sierra y Quirós	930	Apunte para retrato de caballero de perfil c. 1879-1894	930
Apunte para el retrato de un hijo del pintor ¿Lui- sa? c. 1883	931	Apunte para Retrato de dama c. 1860-1878	926
Apunte para el retrato yacente de Ignacio Herrero 1879	928	Apunte para retrato de obispo	1018
Apunte para el telón del teatro de Ribadeo c. 1879-1894	1043	Apunte para Santa Teresa c. 1879	984
Apunte para <i>Episodio del reinado de Enrique III de Castilla</i> c. 1866	975	Apunte para <i>Una cocina de aldea</i>	952
Apunte para escena de marineros	965	Apunte para un retrato de Alfonso XII c. 1879-1885	1111
Apunte para <i>Espigadoras aragonesas (Huesca)</i> , apunte de caballero con sombrero, apunte de ga- llego con cayado y apuntes de gallegos con mon- teira c. 1864-1872	952	Apunte para un retrato de obispo c. 1855-1858	945
Apunte para <i>Familia marinera</i>	963	Apuntes de caballeros con chistera	1003
Apunte para <i>La muerte de Santa Teresa</i> c. 1879	984	Apuntes de casas	1032
Apunte para <i>La mujer adúltera</i> c. 1842-1855	981	Apuntes de charros c. 1861-1862	952
Apunte para <i>La mujer adúltera</i>	981	Apuntes de charros c. 1861-1862	953
		Apuntes de charros c. 1861-1862	953
		Apuntes de dama y caballero a la moda del siglo XVIII	1008
		Apuntes de dos cabezas griegas	902
		Apuntes de escenas	951
		Apuntes de escenas costumbristas	961

Apuntes de escenas costumbristas y apuntes de figuras	949	Apuntes de figuras	1016
c. 1858-1878		Apuntes de figuras	1022
Apuntes de figuras	901	Apuntes de figuras a caballo	1023
Apuntes de figuras	923	Apuntes de figuras de busto	1021
Apuntes de figuras	945	Apuntes de figuras de maja, embozado y escena de tauromaquia	955
Apuntes de figuras	949	Apuntes de figuras de perfil	997
Apuntes de figuras	950	Apuntes de figuras masculinas	1020
Apuntes de figuras	960	Apuntes de figuras masculinas de perfil	997
Apuntes de figuras	996	Apuntes de figuras para el <i>Episodio del reinado de Enrique III de Castilla</i>	974
Apuntes de figuras	999	c. 1866	
Apuntes de figuras	999	Apuntes de figuras para <i>Episodio del reinado de Enrique III de Castilla</i>	974
Apuntes de figuras	1000	c. 1866	
Apuntes de figuras	1000	Apuntes de figuras para escena de marineros	965
Apuntes de figuras	1001	Apuntes de figuras para escena histórica	1007
Apuntes de figuras	1001	Apuntes de figuras para <i>La salida de misa</i> , en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia	
Apuntes de figuras	1003	y para escena de charros	952
Apuntes de figuras	1003	c. 1861-1862	
Apuntes de figuras	1004	Apuntes de figuras sedentes	1014
Apuntes de figuras	1005	Apuntes de figuras y apuntes de manos	1021
Apuntes de figuras	1008	Apuntes de figuras y de paisajes	1000
Apuntes de figuras	1009	Apuntes de figuras y escena histórica ¿Felipe II?	979
Apuntes de figuras	1009	Apuntes de Inmaculada Concepción	989
Apuntes de figuras	1009	Apuntes de lavandera, coronas y motivos heráldicos	968
Apuntes de figuras	1011	Apuntes de marcos coronados	926
Apuntes de figuras	1012	Apuntes de perfiles griegos	902
Apuntes de figuras	1012	Apuntes de perfiles griegos	903
Apuntes de figuras	1012	Apuntes de retrato con marco coronado	927
Apuntes de figuras	1013	Apuntes de retratos	925
Apuntes de figuras	1014	Apuntes de retratos masculinos	996
Apuntes de figuras	1014	Apuntes de retratos masculinos de perfil, apuntes de casas con figuras y apunte de árbol	933
Apuntes de figuras	1015	Apuntes de rostros de perfil y apuntes de figuras	983
Apuntes de figuras	1016		

Apuntes para escena de familia charra y apunte de figura femenina con ropajes clásicos c. 1861-1862	955	Autorretrato joven 1844	917
Apuntes para figura femenina yacente	1020	Autorretrato sin terminar c. 1885-1890	629
Apuntes para <i>La fuente</i> y apuntes de figuras	951	Benito carrera, suegro del pintor c. 1873-1883	1158
Arboleda c. 1879-1894	836	Boceto para un retrato de Antonia Carrera c. 1873-1877	552
Arbusto en una roca	1036	Boceto para un retrato de Isabel II c. 1848-1850	428
Arco manuelino del claustro del Hospital Real de Santiago c.1855-1858/1872-1873	1049	Busto de Dama 1871	511
Ascensión Pillado Pedrosa c. 1880-1894	616	c. 1870-1878	1065
Asunción Vilela c. 1874-1877	1077	Camilo R. Trelles 1884	1094
Atardecer en el mar c. 1879-1894	848	Caricatura	938
Atardecer en rojo c. 1879-1894	863	Caricatura	938
Autorretrato c. 1865	1157	Caricatura	939
Autorretrato 1884	1093	Caricatura	939
Autorretrato 1878	564	Caricatura	940
Autorretrato c. 1872-1873	523	Caricatura	940
Autorretrato c. 1860-1865	483	Caricatura	941
Autorretrato c. 1865-1872	508	Caricatura	941
Autorretrato c. 1872-1878	923	Caricatura	942
Autorretrato ante el caballete 1884	612	Caricatura	942
Autorretrato de Ballota 1865	487	Caricatura de fraile bostezando	1015
Autorretrato del pitillo c. 1890-1894	653	Caricaturas	937
Autorretrato en la playa de Ribadeo, o Autorretrato de la capa c. 1885-1890	627	Caricaturas	934
		Caricaturas	937
		Caricaturas	938
		Caricaturas	940
		Caricaturas	941
		Caricaturas	941
		Caricaturas	942
		Caricaturas	942
		Caricaturas	989
		Caricaturas de personajes luarqueses c. 1879-1894	1112

Caricaturas de personajes luarqueses c. 1879-1894	1112	El cardenal García Cuesta 1873	527
Carlota Torrontegui Olavarrieta 1871	510	El cardenal García Cuesta c. 1873	1157
Carmen Cernuda 1871	509	Elección de don Pelayo c. 1858-1878	976
Casa	1045	El general Mata y Alós	1107
Casa	1046	El hórreo del fresno c. 1879-1894	837
Casa con figuras	1047	El señor Olavarrieta c. 1870-1878	1066
Cascada c. 1860-1878	828	Embarcadero	1042
Cascada c. 1879-1894	837	Escena campestre	962
Caserío c. 1879-1894	1031	Escena costera	1041
Cinco hombres sentados en un banco	995	Escena costumbrista	961
Cipriano Rico y Arias Miranda 1869	500	Estudio de brazo derecho	910
Ciriaco Miguel Vigil 1890	639	Estudio de busto griego	903
Concepción Torrontegui Olavarrieta 1873	528	Estudio de busto griego de perfil	902
Copia de estatua de Baco c. 1842-1852	911	Estudio de cabeza griega	901
Cristo hablando a sus discípulos c. 1842-1855	983	Estudio de cabeza griega	903
Dama en un palco c. 1862	993	Estudio de cabezas de caballo	1024
Dionisio, hijo del pintor 1877	556	Estudio de estatua griega	912
Dionisio, hijo del pintor (réplica) 1877	557	Estudio de figura para	968
Dolorosa 1886	795	Estudio del <i>Ganímedes</i> de José Álvarez Cubero c. 1842-1852	911
Dolorosa c. 1878-1894	796	Estudio del Laocoonte	911
Dolorosa ¿c. 1879-1894?	797	Estudio de mano izquierda	910
El Carbayón de Oviedo	1037	Estudio de pie derecho	913
El cardenal García Cuesta 1873	525	Estudio de pie derecho	914
		Estudio de pie izquierdo	913
		Estudio de pie izquierdo	914
		Estudio de pie izquierdo flexionado	914
		Estudio de tres estatuas-columna del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compos- tela	1049
		Estudios de brazo y piernas	912
		Estudios de cabezas y manos	1022

Estudios de figuras para el <i>Episodio del reinado de Enrique III de Castilla</i>	974	Boceto para <i>De ruada</i> c. 1855-1858	695
Estudios de mano izquierda con vara	910	Boceto para el <i>Episodio del reinado de Enrique III de Castilla</i>	770
Estudios de manos	1021	c. 1866	
Estudios de manos y apuntes de figuras	1023	Boceto para el <i>Episodio del reinado de Enrique III de Castilla</i>	771
Estudios de pies con sandalias	912	c. 1866	
Fernanda Díaz Lombán 1873	529	Boceto para el <i>retrato de Alfonso V el Noble, Rey de León</i>	436
Fernando Méndez San Julián y Villamil c. 1889	636	c. 1853	
Figura femenina de busto con fondo de paisaje c. 1844-1850	427	Boceto para El retrato de fray Ramón Martínez Vigil c. 1893	658
Autorretrato joven 1848	424	Boceto para el retrato de un obispo c. 1855-1878	550
Ayudando al abuelo c. 1879-1894	746	Boceto para el retrato de un obispo c. 1855-1878	466
Bacanal c. 1842-1855	1142	Boceto para el telón del Teatro de Ribadeo c. 1879-1894	846
Baile de charros 1862	1129	Boceto para <i>Emilia y Antonio Jaspe Moscoso, o Dos niños con perro</i> 1857	457
Barranco c. 1879-1894	850	Boceto para <i>Espigadoras aragonesas (Huesca)</i> c. 1864-1872	737
Basilio Rodríguez Villarnea y Maseda 1885	615	Boceto para <i>La mesa puesta para el pintor</i> c. 1870	881
Bautismo de Cristo c. 1879-1894	803	Boceto para <i>La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia</i> c. 1862	717
Benitín c. 1885	622	Boceto para <i>Las Carrayas. Rompientes en Ribadeo</i> c. 1890	862
Benito Carrera, suegro del pintor c. 1883	601	Boceto para <i>Pescadores en Gijón</i> c. 1882	844
Bernarda González-Santamaría y González 1870	506	Boceto para <i>Santa Teresa</i> 1879	789
Boceto de <i>Baile de charros</i> c. 1861-1862	1130	Boceto para <i>Una familia gallega</i> c. 1855-1858	694
Boceto de <i>El maio en Ribadeo</i> c. 1879-1894	751	Boceto para una Inmaculada Concepción	1140
Boceto de <i>La batalla de Tetuán</i> c. 1868	1138	Boceto para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i> c. 1860	1126
Boceto de <i>La muñeira</i> c. 1858	1116	Boceto para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i> c. 1855-1860	691
Boceto de <i>La muñeira</i>	1172		

Boceto para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i>	1126	<i>Cabeza del dios Baco</i> (copia de Ribera) c. 1842-1855	808
Boceto para un busto de muchacha salmantina con mantilla de rocador. Estudio de figura para <i>Baile de charros</i>	710	Cabeza de marinero 1871	820
c. 1861-1862		Cabeza de mujer	1109
Boceto para <i>Un palco en el Teatro Real</i>	720	Cabeza de mujer	1144
c. 1862		Calle de Cuacos de Yuste	1128
Boceto para un retrato de Alfonso XII	1085	c. 1860-1865	
c. 1879-1885		Camino del mercado	692
Bodegón con quesera, compotera y naranjas	897	c. 1855-1858	
c. 1879-1894		Camino de Riocabo	868
Bodegón con queso, pan, agua y servilleta	879	1893	
c. 1869		Campesina portuguesa	1132
Bodegón de la langosta	882	c. 1865-1867	
1870		Campesina portuguesa	1173
Bodegón de la perdiz	878	Cancilla	840
1857		c. 1879-1894	
Bodegón de la sopera	890	Cándido Varela Acuña	1109
c. 1879-1894		Caricatura	934
Bodegón del candelabro	886	Caricatura	935
Bodegón del conejo	877	Caricatura	936
1856		Caricatura	936
Bodegón del cuchillo	889	Caricatura de Clarín	934
c. 1879-1894		Caricaturas	935
Busto de mujer	812	Caricaturas	935
c. 1850-1855		Carlos V	463
Busto de mujer	813	1857	
c. 1850-1855		Carlos V vitoreado por el pueblo	1138
Busto de mujer gallega	701	Paradero desconocido	
c. 1855-1858		Carmen Álvarez-Cascos y Galán	589
Bustos de mujeres con traje tradicional	1122	c. 1879-1894	
c. 1855-1858	1124	Carmen Moscoso de Altamira	453
Caballero con la Cruz de Santiago	814	1857	
c. 1850-1860		Carmen Ozores Mosquera, condesa de San Juan	1057
Caballero vestido a la antigua	814	c. 1855-1873	
c. 1850-1860		Carminia	758
Cabeza de estudio	1143	1890	
c. 1850-1858		Carolina Peralta Aguiar	1099
Cabeza de estudio	811	c. 1889	
c. 1842-1855			

Carro de varas para transportar carbón	1127	Cuartel viejo de Ribadeo c. 1879-1894	851
Carro trabajando en un desmonte c. 1879-1894	849	Dama sentada c. 1864	486
Caserío astur con hórreo c. 1879-1894	1145	De ruada c. 1855-1858	1121
Caserío y árbol	1030	Desde la habitación 1890	1149
Catarata	1179	Desiderio Varela Puga c. 1874-1877	1076
Cayetano Suárez Martínez 1884	609	Dionisia, hija del pintor c. 1878	567
Celestina Pérez Rodríguez 1872	1070	Dionisio Menéndez Conde 1870	1064
Céline Montaland c. 1860-1868	480	Dionisio Menéndez de Luarda y Argüelles Qui- ñones 1885	621
César Cañedo y Sierra, Conde de Agüera c. 1879-1894	1103	Dolores Carrera García, cuñada del pintor 1880	578
Charra. Estudio de figura para <i>Baile de charros</i> c. 1861-1862	709	Dolores Otero Miranda c. 1874-1877	1076
Charro con pañuelo a la cabeza. Estudio de figu- ra para <i>Baile de charros</i> c. 1861-1862	710	Domingo Álvarez Arenas y Secades c. 1879	1082
Charro. Estudio de figura para <i>Baile de charros</i> c. 1861-1862	708	Domingo Álvarez Arenas y Secades 1879	569
Clotilde Flórez de Losada Quiroga, IX dondesa de Torre Penela c. 1874-1877	1076	Dos mujeres. Estudio de figuras para <i>Una rome- ría en las cercanías de Santiago</i> c. 1855-1858	669
Clotilde Rico García de la Vega 1888	632	Eduardo Riu Cercós 1883	604
Clotilde Sanjurjo Flórez 1877	553	El abuelo. ¿Boceto para el retrato de Marcelino Moreno Torres? 1882	1089
Con moca y sin moza. Estudio de figura para <i>Escena gallega. Fragmento de Cuatro escenas gallegas</i> c. 1855-1858	1119	Eladio Rivas 1872	1068
Conversación entre gallegos. Fragmento de <i>Cua- tro escenas gallegas</i> c. 1855-1858	679	El Arzobispo Miguel García Cuesta c. 1855-1858	450
Conversando en la escalera c. 1879-1894	834	El cardenal García Cuesta c. 1873	1075
Copa de cristal con flores c. 1879-1894	887	El catedrático Terrero c. 1879-1894	1110
Copia de busto de Séneca	904	El ciego de la zanfoña. Estudio de figura para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i> c. 1855-1858	672
Copia de busto de Séneca en tres cuartos de perfil	905		
Corral c. 1855-1878	732		

El conde de Peñalver c. 1879-1894	1104	El suegro de Ordóñez c. 1879-1894	1105
El cráneo de Goya 1849	873	<i>El triunfo de Baco, o Los borrachos</i> (copia de Velázquez) c. 1842-1855	807
El desfiladero	1177		
El duque de Arión	1109	Emilia Trelles 1878	559
El duque de Medina de las Torres	1109	Emilia y Antonio Jaspe Moscoso 1857	455
El duque de Unión de Cuba	1109		
El general Blasser	1106	En la feria c. 1855-1858	698
El general Paredes	1110	En la fuente c. 1855-1878	723
El general Rodil 1857	459		
Elisa Alonso López 1874	538	Enrique Montenegro Díaz De Saavedra c. 1874-1877	1077
Elisa Fierros Suárez, sobrina del pintor c. 1879-1894	618	Entrada del puerto de Ribadeo c. 1879-1894	845
Elisa Villaamil 1871	1067	Episodio del reinado de Carlos V	978
El maio en Ribadeo c. 1879-1894	749	Episodio del reinado de don Enrique III de Castilla, llamado el Doliente, cuando al día siguiente de haber tenido que empeñar su gabán para comer, corrige el orgullo y desmanes de los señores y ricoshombres de Castilla.	765
El marqués de Bóveda c. 1855-1873	1055	c. 1866-1867	
El marqués de Canillejas c. 1879-1894	1102	Episodio histórico. ¿Episodio del reinado de Felipe II? c. 1858-1878	979
El marqués de Casa Torres	1108	Episodio histórico. ¿Los hijos de Antonio Pérez ante Rodrigo Vázquez? c. 1871-1878	775
El marqués de Cilleruelo	1108		
El marqués de Narros c. 1879-1894	1102	Escena campestre c. 1879-1894	752
El mastín de <i>Las meninas</i> de Velázquez c. 1844-1855	811	Escena campestre. ¿Boceto para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i> ? c. 1855-1858	691
El mendigo 1861	706	Escena costumbrista ¿Boceto para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i> ? c. 1855-1858	692
El pintor Manuel Castellano 1865	489		
El señor Castañón 1870	504	Escena de carnaval c. 1879-1894	762
El señor Emparanza 1861	480	Escena de charros c. 1861-1862	714
El señor González Olivares	1106	Escena gallega. Fragmento de <i>Cuatro escenas gallegas</i> c. 1855-1858	679
El señor Ortiz de Pinedo	1110		
El señor Pinedo	1110		

Escenas de un muelle en Portugal c. 1865-1867	727	Estudio de una mano c. 1855-1878	817
Esopo (copia de Velázquez)	1163	Estudio de una mano c. 1855-1878	819
Esperando la llegada c. 1879-1894	1135	Estudio de una mano para <i>Peregrinos camino de Compostela</i> c. 1855-1858	816
Espigadoras aragonesas (Huesca) c. 1864-1872	734	Estudio de una oreja	908
Esteban González-Santamaría y González 1870	505	Estudio de una oreja	909
Estudio de busto femenino con cofia	671	Estudio de un perro para <i>La muñeira</i> c. 1855-1858	816
Estudio de busto romano	905	Estudios de orejas	909
Estudio de busto romano en tres cuartos	905	Estudios de rostro de perfil	907
Estudio de cabeza de anciano c. 1879-1894	821	Estudios de rostro y mano izquierda	907
Estudio de cabeza de anciano c. 1879-1894	822	Eugenia Fierros Fernández, sobrina nieta del pintor c. 1894	661
Estudio de cabeza de anciano	823	Eugenio Fierros Suárez, sobrino del pintor 1890	638
Estudio de cabeza de hombre barbado para <i>La mujer adúltera</i> c. 1842-1855	1143	Evaristo de la Riva y Cabello 1879	575
Estudio de cabeza para la figura de Enrique III de Castilla c. 1866	818	Familia campesina c. 1867	723
Estudio de cabeza para la figura de Enrique III de Castilla c. 1866	819	Familia gallega. Fragmento de <i>Cuatro escenas gallegas</i> c. 1855-1858	678
Estudio de dos bustos de mujer con cofia c. 1855-1858	670	Familia marinera 1867	725
Estudio de dos bustos femeninos de perfil con cofia c. 1855-1858	671	Familia marinera (réplica) c. 1867	1133
Estudio de figuras para <i>La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia</i> c. 1855-1862	714	Faro y rompientes de Ribadeo c. 1879-1894	859
Estudio de fragmento de rostro barbado de perfil	907	Felipe Menéndez y P. de Acevedo c. 1874-1877	1077
Estudio de perfil griego	901	Felipe Polo	1110
Estudio de perfil griego	906	Felipe V 1857	465
Estudio de rostro de hombre barbado de perfil	906	Ferdinand de Lesseps 1890	641
Estudio de rostro de hombre barbado de perfil	906	Fermín Canella Secades 1890	1099
Estudio de rostro griego de perfil	908	Fernando Valdés Salas 1879	1079
Estudio de rostros	908		

Fernando Varela Acuña 1855	1054	Hilario Cándano Fierros 1884	610
Florencio Rodríguez Valdés y Mata Vigil 1884	1092	Horizonte azul c. 1879-1894	849
Flores silvestres	841	Hórreo c. 1879-1894	833
Fraile franciscano c. 1860-1878	817	Hórreos	1028
Francisca Pazos Rivero de Aguilar y Caamaño c. 1855-1878	473	Idilio. Estudio de figuras para <i>La muñeira</i> c. 1855-1858	1116
Francisco Arjona Herrera, "Cúchares" c. 1861-1868	1062	Iglesia y río de Vilaselán c. 1872-1894	835
Francisco Fernández Cardín 1885	1095	Ignacio Herrero Buj 1879	1082
Francisco Javier Alsina Fernández 1872	519	Ignacio Herrero Buj, yacente 1879	571
Francisco Javier Alsina Fernández c. 1872	520	Inmaculada Concepción 1889	800
Francisco Lage Prado 1877	558	Inmaculada Concepción	1140
Francisco Martínez Bengoechea y González 1888	631	Inmaculada de Ballota 1892	802
Francisco Mendoza Cortina, conde de Mendoza Cortina 1881	1087	Isabel de Prado 1877	558
Fray Ramón Martínez Vigil 1893	656	Isabel II c. 1858	1056
Frutero con nueces c. 1879-1894	885	Isabel II c. 1850-52	919
Gabrielle 1891	760	Isabel II c. 1853	435
Galerna a la entrada de un puerto c. 1879-1894	858	Isabel II 1857	461
Gallega	1174	Isabel II 1859	474
Gallegos con paraguas. Estudio de figuras para <i>En la feria</i>	697	Isabel II 1859	478
Giovanni 1891	1137	Isabel II c. 1859	478
Godofredo Álvarez-Cascos González 1885	619	Isabel II c. 1859	479
Gregorio López de Leis 1856	447	Isabel II 1843	1053
Grupo de ángeles c. 1879-1892	800	Isabel la Católica	916
		Isabel Navarrete de la Riva 1872	517

Joaquín Magallón Campuzano, Marqués de San Adrián y de Castelfuerte 1868	498	Juana, esposa de Evaristo de la Riva c. 1879-1894	1105
José Ávila y Lamas, obispo de Ourense c. 1855-1858	1056	Juana María de la Asunción Pérez de Deza y Pinal 1855	441
Josefa Fernández López c. 1879-1894	649	Juana Olavarrieta 1872	515
Josefa Lanza Trelles 1892	654	Juana Porto Mondragón y Losada c. 1855-1858	467
José González c. 1870	1065	Juana Ulloa 1881	582
José González Alegre 1882	596	Juan Bances Conde 1894	662
José González de la Sela y Díaz 1876	552	Juan Casani y Bernaldo de Quirós, conde de Giralde 1108	
José María Bernaldo de Quirós y González Cienfuegos, Marqués de Camposagrado 1858	472	Juan Clímaco Álvarez-Cascos y Canel c. 1870-1878	532
José María Cos y Macho c. 1886	624	Juan González Mori y Piedra c. 1879-1894	645
José María de Sierra y Quirós c. 1879-1894	588	Juan Martínez Montañés (Copia de Velázquez) c. 1842-1855	425
José María de Sierra y Quirós (Réplica) c. 1879-1894	1089	Juan Moreno Ulloa 1881	584
José María Magallón Campuzano, luego marqués de San Adrián c. 1864-1868	498	Juan Nepomuceno Jaspe Montoto 1857	454
José María Magallón Campuzano, luego Marqués de San Adrián c. 1846	421	Juliana González Santamarina 1872	514
José María Pardo Montenegro 1891	650	Julián García San Miguel y Zaldua, marqués de Teverga 1886	623
José Neyra Domínguez 1877	554	Justa Fernández c. 1894	660
José Saturnino García 1893	658	Justa González-Santamaría y González c. 1870	507
José Varela de Montes 1855	439	<i>La adoración de los pastores</i> (copia de Murillo) 1140	
José Varela Montes 1874	539	<i>La bacanal de los andrios</i> , copia de Tiziano c. 1842-1855	990
José Vigil Herrero c. 1879-1894	1090	La batalla de Tetuán c. 1868	772
José Villar Vázquez c. 1874-1877	1075	La bodega c. 1855-1878	883
		La casa de los familiares del pintor en Tablizo c. 1880-1890	839

La casa rectoral de Luarca c. 1870	1145	La rendición de Granada c. 1858-1871	977
La condesa de Agüera c. 1879-1894	1103	La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia 1862	715
La condesa de Mendoza Cortina c. 1879-1894	1088	Las Carrayas. Rompientes en Ribadeo 1890	861
La condesa de Peñalver c. 1879-1894	1104	La señora de González Olivares	1106
La fuente, cuadro de costumbres de las cercanías de Santiago de Compostela 1864	721	La señora de la casa de Rubianes, marquesa de Aranda	1057
<i>La gallega de la moneda</i> (copia de Murillo) c. 1842-1844	916	La señora de Sierra c. 1879-1894	1089
La hija del conde de Agüera c. 1879-1894	1104	La Virgen con el Niño y san Juan c. 1876-1877	782
La infanta Antonia de Portugal c. 1864	1059	La vuelta del licenciado c. 1855-1878	741
La marquesa de Bóveda c. 1855-1873	1055	Leandro Fernández de Moratín c. 1862	1058
La marquesa de Canillejas c. 1879-1894	1102	Litoral de Ballota c. 1879-1894	867
La marquesa de Cilleruelo	1108	Lorenzo Nicolás Quintana y Llera 1879	1080
La marquesa de Malpica	1106	Los enciclopedistas c. 1866-1878	771
La marquesa de Narros c. 1879-1894	1102	Los hijos de Ignacio Herrero c. 1879-1894	1105
La mesa puesta para el pintor 1870	880	Los hijos del conde de Revillagigedo c. 1879-1884	1091
La mujer adúltera c. 1842-1855	781	Los hijos de los marqueses de Canillejas c. 1879-1894	1103
La muñeira 1858	1113	Los preparativos de un banquete c. 1883-1890	894
La muñeira	1171	Los sobrinos del pintor 1887	1096
La picota c. 1860-1865	703	Luisa, hija del pintor 1883	599
Lápiz sobre papel, 128 x 198 mm	951	Macrino Abello c. 1879-1894	615
Lápiz sobre papel, 212 x 280 mm	1014	Maestro de baile. Estudio de figura para <i>Una ro- mería en las cercanías de Santiago</i> c. 1855-1858	1124
Lápiz sobre papel, 215 x 235 mm	934	Mal año c. 1873-1894	744
La playa de Luarca 1870	738		
La playa de Luarca	1160		
La playa de Luarca (réplica) 1870	740		

Manuela López Portocarrero c. 1874-1877	1075	María Berdiales 1855	443
Manuela Orellana Montoto c. 1855-1858	458	María Carrera García, cuñada del pintor 1880	578
Manuel Blanco Navarrete 1856	1054	María Dainciart Elizalde 1872	1070
Manuel Cortés Basanta c. 1890	646	María de la Asunción Sanjurjo Flórez, X condesa de Torre Penela c. 1874-1877	1076
Manuel Cortés López-Llanos	1078		
Manuel Fierros y su esposa Feliciano Suárez c. 1879-1894	617	María De La Concepción González Alegre c. 1879-1894	1105
Manuel García Barzanallana y García de Frías, marqués de Barzanallana c. 1867	1061	María de las Mercedes de Orleáns 1878	560
Manuel García Barzanallana y García de Frías, Marqués de Barzanallana 1867	491	María de las Mercedes de Orleáns 1878	561
Manuel García Pan 1846	1053	María de la Soledad Casani y Queral, Niña c. 1890	1100
Manuel López Pacios 1872	517	María del Carmen Fernández de la Fuente y Ace- vedo 1856	449
Manuel López Torrontegui c. 1872-1894	1078	María del Carmen Rafaela de los Ríos Enríquez y Miranda de Grado, condesa de Revillagigedo 1881	591
Manuel Pedregal y Cañedo 1888	1098	María del Pilar Campuzano y Marentes, marque- sa de San Adrián c. 1866	1060
Manuel Pérez Sáenz 1872	522	María del Pilar Magallón Campuzano 1846	421
Manuel Pérez Sáenz 1890	640	María Fierros Suárez, sobrina del pintor c. 1879-1894	618
Manuel Próspero Pérez Reigada c. 1879-1894	580	María, hija del pintor	547
Manuel Rúa Figueroa y Fraga c. 1855-1858	466	María, hija del pintor (réplica) c. 1875-1877	548
Manuel Torrontegui Olavarrieta 1872	516	María Josefa Martínez Marzo c. 1879-1894	581
Manuel Valle Fernández 1891	1100	María López Rego 1891	648
Marcelino Moreno Torres	607	María Luisa Rodríguez Castro c. 1855-1858	470
María Álvarez del Valle, madre del pintor c. 1868	493	María Luisa Rodríguez Castro (réplica) c. 1855-1858	470
María Álvarez del Valle, madre del pintor c. 1868	494	Mariana Areyzaga y Elío 1864	485

María Teresa Ulloa de Leis c. 1856	447	Mozo gallego	670
Marina c. 1879-1894	853	Mozo gallego. Estudio de figura para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i> c. 1855-1858	1125
Marina	1180	Muchacha con Nicolás, hijo del pintor c. 1892	655
Marinero portugués de espaldas. Estudio de figura para <i>Pescadores portugueses</i> c. 1865-1867	728	Muchacha de perfil c. 1879-1894	648
Marinero portugués. Estudio de figura para <i>Escenas de un muelle en Portugal</i> c. 1865-1867	731	Muchacha gallega c. 1855-1878	702
Marinero portugués. Estudio de figura para <i>Pescadores portugueses</i> c. 1865-1867	730	Muchacha griega	904
Martín Carrillo y Alderete 1879	573	Muelle de Ribadeo c. 1873-1894	745
Matilde Luard c. 1874-1877	1077	Muerte de santa Teresa c. 1879	790
Maximina Álvarez-Cascos y Galán c. 1879-1894	590	Mujer apoyada en una valla c. 1880	1033
Melitón de Cuenca y San Juan 1856	448	Mujer con niño en brazos junto a dos reses c. 1855-1878	732
Menipo (copia de Velázquez)	1163	Mujer cosiendo en un interior doméstico	992
Menipo (Copia de Velázquez) c. 1842-1855	426	Mujer de pueblo, o La modelo del pintor 1883	606
Miguel Vereterra y Carreño, marqués de Gastañaga c. 1879-1880	1084	Mujer frente al mar	1175
Mirando el puerto. Estudio de figura para <i>Familia gallega. Fragmento de Cuatro escenas gallegas</i> c. 1855-1858	680	Mujer gallega c. 1855-1858	682
Moisés salvado de las aguas c. 1842-1855	782	Mujer gallega c. 1855-1858	697
Moza de A Amaía 1874	742	Mujer gallega	946
Moza gallega c. 1855-1858	667	Mujer gallega	946
Moza gallega. Estudio de figura para <i>La muñeira</i>	677	Mujer gallega	1127
Moza gallega hilando	693	Mujer gallega ¿en traje de misa? c. 1855-1858	703
Mozo gallego c. 1855-1858	700	Mujer salmantina con su hija c. 1861-1862	712
Mozo gallego c. 1855-1858	668	Muro	1036
		Naranjas y otras frutas c. 1879-1894	896
		Narciso Obanza Miranda 1874	537
		Naturaleza muerta con calavera c. 1849-1855	876

Naufragio en la playa de Ribadeo c. 1879-1894	753	Paisaje	1178
Naufragio en la playa de Ribadeo	968	Paisaje al atardecer c. 1879-1894	863
Naufragio en la playa de Ribadeo (segunda versión) c. 1879-1894	755	Paisaje asturiano c. 1879-1894	844
Nicolás con vestido blanco c. 1888	633	Paisaje con árboles c. 1879	1037
Nicolás Fernández Fierros, padre del pintor 1868	492	Paisaje con camino y sombrilla c. 1879-1894	857
Nicolás Fernández Fierros, padre del pintor c. 1868	493	Paisaje con casas c. 1879-1894	832
Nicolás Fernández Fierros y María Álvarez del Valle, padres del pintor c. 1868	495	Paisaje con figura c. 1879-1894	1146
Nicolás, hijo del pintor c. 1890	642	Paisaje con pastores	1178
Niña con perro. Retrato de su hija Antonia c. 1887	626	Paisaje con pastores	1178
Niño con perro	1171	Paisaje de costa con ruinas	1176
Niño remendando una red. Estudio de figura para <i>Pescadores portugueses</i> c. 1865-1867	729	Paisaje de montaña c. 1879-1894	838
Niños consolándose	1175	Paisaje de montaña c. 1879-1894	842
Niño sentado. Estudio de figura para <i>Pescadores portugueses</i> c. 1865-1867	730	Paisaje de monte c. 1879-1894	850
Odón R. Trelles	1106	Paisaje de sierra c. 1860-1878	831
Paisaje c. 1879-1894	866	Paisaje nevado c. 1879-1894	857
Paisaje c. 1879-1894	860	Paisaje rocoso	1179
Paisaje	842	Paisaje rural c. 1879-1894	835
Paisaje c. 1860-1878	828	Paisaje rural al atardecer c. 1879-1894	860
Paisaje c. 1879-1894	864	Paisaje rural con caserío	1030
Paisaje c. 1879-1894	867	Paisaje rural en los alrededores de Oviedo c. 1879-1894	845
Paisaje	1033	Paisaje sin casas c. 1879-1894	832
Paisaje	1035	Paisaje umbrío c. 1879-1894	854
Paisaje c. 1879-1894	1150	Paisano descansando. Estudio de figura para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i> c. 1855-1858	678
		Paisano gallego de espaldas y mozo con cayado.	

Estudio de figuras para <i>La muñeira</i> y <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i> c. 1855-1858	676	Perfil de dama de la corte c. 1850-1860	815
Paisano gallego sentado de espaldas c. 1855-1858	1119	Pescadora portuguesa. Estudio de figura para <i>Pescadores portugueses</i> c. 1865-1867	1131
Paisanos delante de un muro c. 1855-1878	731	Pescadores de caña c. 1865-1878	744
Paisanos gallegos de espaldas c. 1855-1858	699	Pescadores en Gijón 1882	843
Paisano y mozo gallegos c. 1855-1858	681	Pescadores portugueses c. 1865-1867	726
Pareja de charros. Estudio de figuras para <i>Baile de charros</i> c. 1861-1862	707	Petra De La Prida y Peláez c. 1885	1095
Pasando la ría c. 1873-1894	1133	Pío Moreno Rey c. 1872	523
Pastor	1174	Pío Moreno Rey 1872	1071
Pastor gallego con coraza c. 1855-1858	674	Pío Trelles 1876	1078
Pastor guiando una res. Fragmento de <i>Cuatro escenas gallegas</i> c. 1855-1858	680	Pío Trelles y Peralta Alvear 1890	641
Pastor junto a una valla 1880	748	Plácido Álvarez Buylla Santín 1887	630
Patricio de Andrés Moreno c. 1872-1873	1073	Plato con tomates c. 1879-1894	884
Pedro José Pidal y Carniano, marqués de Pidal 1868	496	Playa de Os Castros c. 1879-1894	847
Pedro María Moreno Ulloa 1881	583	Playa rocosa	1177
Pedro Santos-Suárez y Carrió, marqués de Monteagudo 1894	1101	Procesión del Encuentro en Ribadeo c. 1890	756
Pepín Guapo 1892	654	Puente	1150
Perdiz y almirez c. 1879-1894	892	Pura, hija del pintor c. 1881	585
Peregrino descansando c. 1855-1858	685	Pura, hija del pintor c. 1880	577
Peregrinos camino de Compostela c. 1855-1858	683	Pura, hija del pintor 1885	620
Peregrinos camino de Compostela c. 1855-1858	1122	Ramona García Barrera, suegra del pintor 1883	600
		Ramona García Barrera, suegra del pintor c. 1873-1883	601
		Ramona García Cabezudo c. 1872-1873	1073

Ramón Alvera c. 1879-1894	1105	Retrato de caballero c. 1842-1855	918
Ramona Torrontegui Olavarrieta 1872	1068	Retrato de caballero 1870	1064
Ramón Cuervo c. 1879-1894	1104	Retrato de caballero 1870	1066
Ramón María Bermúdez de Mandiá y Acevedo 1856	448	Retrato de caballero 1842	1155
Ramón Maseda 1884	609	Retrato de caballero c. 1855-1858	1156
Ramón Neira y Torre c. 1872-1873	1074	Retrato de caballero	1169
Ramón Vigil Canella c. 1842-1850	423	Retrato de caballero	1170
Relación de una leyenda de mar en la Atalaia de Ribadeo	1134	Retrato de caballero con la cruz de la Orden de Santiago 1856	444
c. 1879-1894		Retrato de caballero con sombrero	1167
Retrato de Antonia Carrera c. 1873-1877	924	Retrato de caballero con uniforme militar 1865	1059
Retrato de caballero 1883	603	Retrato de caballero de uniforme. ¿Pedro Anto- nio Quiroga de la Maza? 1855	442
Retrato de caballero 1856	446	Retrato de caballero romántico 1857	451
Retrato de caballero c. 1842-1850	422	Retrato de dama 1870	502
Retrato de caballero c. 1879-1894	568	Retrato de dama c. 1842-1850	423
Retrato de caballero 1879	574	Retrato de dama 1856	445
Retrato de caballero 1881	584	Retrato de dama c. 1860-1878	490
Retrato de caballero 1884	611	Retrato de dama 1870	503
Retrato de caballero 1884	611	Retrato de dama c. 1879-1894	568
Retrato de caballero 1885	620	Retrato de dama c. 1855-1878	920
Retrato de caballero c. 1879-1894	651	Retrato de dama	1168
Retrato de caballero c. 1879-1894	652	Retrato de dama	1169
Retrato de caballero c. 1842-1855	918	Retrato de Dama c. 1855-1858	471
		Retrato de dama. ¿Antonia Carrera? c. 1872-1875	540

Retrato de dama de perfil c. 1855-1878	920	Retrato de señora c. 1870-1878	545
Retrato de dama. ¿Felisa Braña Astudillo? 1876	549	Retrato de señora 1878	563
Retrato de la pipa, o El fumador c. 1879-1894	820	Retrato de señora c. 1879-1894	652
Retrato del esposo de una cuñada del pintor 1878	566	Retrato de señora 1871	1067
Retrato del Sr. D. G. de A. c. 1860	1058	Retrato de señora	1164
Retrato de madre e hija 1853	433	Retrato de señora	1165
Retrato de niña 1878	562	Retrato de señora	1166
Retrato de niña c. 1879-1894	634	Retrato de señora	1168
Retrato de niña c. 1894	1101	Retrato de señora con blusa a rayas c. 1844-1855	432
Retrato de niña	1170	Retrato de señora con fondo oscuro 1865	488
Retrato de niño 1878	564	Retrato de señora. ¿Manuela González? c. 1872	520
Retrato de niño 1878	563	Retrato de una dama en invierno c. 1879-1894	580
Retrato de Niño 1858	471	Retrato de una señora de la familia Alsina 1872	518
Retrato de niño con frutas	1170	Retrato de un banquero c. 1879-1894	576
Retrato de niño con traje marinero 1882	596	Retrato de un caballero de Santiago	1109
Retrato de Pura como dama del siglo XVIII 1881	586	Retrato de un señor de la familia Harguindey 1870	501
Retrato de señora 1894	660	Retrato de un señor de la familia Harguindey 1872	1069
Retrato de señora c. 1870-1878	530	Retrato femenino de busto c. 1858-1878	994
Retrato de señora 1851	431	Retrato infantil c. 1855-1878	458
Retrato de señora c. 1850-1860	438	Retrato yacente de Fernando de Borbón, Príncipe de Asturias c. 1850	431
Retrato de señora 1863	484	Retrato yacente de Fernando de Borbón y Borbón, Príncipe de Asturias c. 1850	429
Retrato de señora c. 1870-1878	545	Rincón del estudio del pintor c. 1879-1894	893
			405

Rincón del jardín botánico de Oviedo 1881	840	Saturnino Fernández Lanza 1875	546
Río con barca c. 1860-1878	830	Secundino Martínez Montenegro	646
Río con molino	1176	Secundino Martínez Montenegro (réplica) c. 1873-1891	647
Rivière en forêt	1178	Sendero de montaña	1177
Romería	1132	Serapio González-Santamaría y González 1870	505
Romería de San Roque'l Pico (Ballota) c. 1879-1894	747	Siluetas de gallegos. Estudio de tipos costum- bristas	702
Romualdo Nogués y Milagro 1890	637	c. 1855-1858	
Rosa Eleicegui Dainciart 1843	1053	Sofía Atocha y Mira c. 1874-1877	1076
Rosa gallega c. 1855-1878	740	Solana en una casa de aldea astur c. 1879-1894	834
Rosal c. 1879-1894	853	Tamborilero charro. Estudio de figura para <i>Baile de charros</i> c. 1861-1862	712
Rosal junto a un muro de piedra c. 1879-1894	851	Telmo Maceira y Pazos, obispo de Tui c. 1855-1858	1055
Rosquillera. Estudio de figura para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i>	1123	Telón de boca del teatro de Ribadeo c. 1879-1894	1148
<i>Sagrada Familia del pajarito</i> (copia de Murillo)	1141	Teresa Villaamil y Castro 1873	530
Salvador Díaz Ordóñez y Escandón 1894	659	Théophile Gautier c. 1870-1878	533
San Antonio con el Niño 1888	798	Tormenta en el Cantábrico c. 1870	829
San Antonio con el Niño c. 1888	799	Tormenta en el Cantábrico c. 1879-1894	1148
Sancho impartiendo justicia en la insula Barataria	980	Tormenta en la Punta de la Cruz c. 1879-1894	855
San José y el Niño c. 1879-1894	793	Tormenta en la Punta de la Cruz	856
San Ramón Nonato ¿c. 1879-1894?	1159	Tormenta en la Punta de la Cruz	1160
Santa Bárbara c. 1855-1856	1139	Tres manzanas c. 1879-1894	884
Santa Teresa 1879	783	Tres personajes con sombrero c. 1855-1858	700
Santiago Eleicegui Dainciart 1858	468	Una cocina de aldea c. 1864-1872	733
Santiago Eleicegui Dainciart 1872	1070	Una cocina de aldea	1172
		Una familia gallega c. 1855-1858	1120

Una hija de los condes de Revillagigedo	605	Vista del Gran Canal de Venecia	864
Una hija del pintor. ¿Luisa? c. 1882-1883	598	1891	
Una hija del pintor. ¿Luisa? c. 1883	603		
Una mesa revuelta 1879	1151		
Una romería en las cercanías de Santiago 1860	687		
Un hijo de los condes de Revillagigedo c. 1883	605		
Un hijo del pintor. ¿Nicolás? c. 1890	644		
Un mendigo, tipo de la provincia de Salamanca c. 1864	1131		
Un palco en el Teatro Real 1862	718		
Un pariente del pintor c. 1870-1878	535		
Un pilluelo. Estudio de figura para <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i>	1124		
Velero en la ría de Ribadeo c. 1879-1894	852		
Venecia c. 1891	865		
Venecia c. 1891	1150		
Vicenta Carrera García, cuñada del pintor c. 1879-1894	579		
Vicente Calderón y Orciro, conde de San Juan c. 1855-1873	1057		
Víctor Díaz Ordóñez y Suárez Miranda 1882	592		
Víctor Díaz Ordóñez y Suárez Miranda (réplica) 1882	594		
Victoriano Argüelles Couder 1884	614		
Victoriano Pérez Vizcaíno 1883	602		
Vieja hilandera c. 1855-1858	1118		
Virgen con el Niño c. 1879-1894	792		