

Artistas españoles en Roma a finales del siglo XIX

En torno a una paleta pintada en 1886

• MAITE PALIZA MONDUATE •

Universidad de Salamanca

El trasfondo que rodeó a los pintores españoles del siglo XIX durante su estancia en Roma generó una compleja red de relaciones y obras como la paleta que aquí se describe (fig. 1). Sabemos que se trató de un regalo entregado por quince pintores al escultor bilbaíno Adolfo de Aréizaga Orueta (1848-1918)¹ durante la visita que éste efectuó a la Ciudad Eterna en 1886². En esas fechas ya no ejercía propiamente como escultor, pese a que sus comienzos en esta disciplina habían sido prometedores, obteniendo importantes encargos³. Formado en Madrid en el taller de los Bellver en los años sesenta, a finales de esa década viajó a Roma, donde tuvo por maestro a Jerónimo Suñol (1839-1902), residiendo en la casa del escultor guipuzcoano Marcial Aguirre Lazcano (1840-1900)⁴. Allí se relacionó con la colonia española y consta que estrechó lazos, entre otros, con Fortuny y Villegas que pertenecían al círculo de Aguirre, quien también tenía contactos con Suñol, cuestión que pudo favorecer la presencia de Aréizaga en su estudio. Regresó a su ciudad natal a comienzos de los setenta. No obstante, poco después abandonó la escultura ante el éxito de las empresas que había fundado, concentrándose en el campo de la construcción. De todos modos, continuó viajando a Italia para adquirir mármol en las canteras de Carrara, traslados que le permitieron reencontrarse con viejos conocidos y hacer nuevas amistades.

Los firmantes de la obra en cuestión, enumerados en función de la fecha de nacimiento, son Federico de Madrazo Kuntz (1815-1894), José de Echenagusía Errazquin (1844-1912), José Villegas Cordero (1844-1921), Modesto Brocos Gómez (1852-1936), Anselmo de Guinea Ugalde (1854-1906), Enrique Serra Auqué (1859-1918), Arturo Montero Calvo (1859-1887), Antonio María Reyna Manescau (1859-1937), Silvio Fernández-Rodríguez Bastos (1859-1937), Manuel Muñoz Casas (n. ca. 1859-?), Ulpiano Checa –en realidad sus apellidos eran Fernández-Checa Sáiz– (1860-1916), Agustín Salinas Teruel (1861-1928), José Salís Camino (1863-1926), Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923) y Juan Pablo Salinas Teruel (1871-1946). Probablemente, dado el elevado número de artistas previsto, optaron por adquirir una paleta grande, pues sus medidas (48 x 65 cm) exceden las dimensiones habituales de este tipo de utensilios. Se trata de una pieza de contrachapado de madera con las caras exteriores

acabadas en una especie tropical, tiene forma cuasi ovalada y, según consta en el reverso, procede del fabricante romano Gio-si, especializado en estos artículos y principal proveedor de los pintores españoles⁵.

Aparte del homenajeado y de las relaciones que éste había podido establecer tanto en Bilbao, pues varios de los artífices de la tabla eran vascos, como en Madrid en sus años de estudio, al igual que en estancias previas en Roma, creemos que las figuras que aglutinaron al grupo fueron Madrazo⁶ y Echenagusía⁷. Por entonces, el primero, personalidad preeminente de la pintura española del siglo XIX, tenía más de setenta años y había sido maestro de la mayoría de los autores de la paleta. Su intervención en esta obra demuestra su presencia en Roma en 1886, viaje del que no existía constancia hasta ahora⁸. De todos modos, no resulta extraño, pues en el Palacio de Martinegno della Palle de Venecia residía su hija Cecilia (1846-1932), viuda de Fortuny, por lo que los desplazamientos de los miembros de este linaje al país trasalpino eran frecuentes.

Echenagusía, conocido también como Echena, nombre con el que firmó la mayoría de sus obras, incluida la que nos ocupa, había llegado en 1876 a la Ciudad Eterna, donde permaneció hasta su fallecimiento. Allí jugó un papel muy destacado entre la colonia de artistas españoles, alcanzando cierta relevancia en el ambiente pictórico romano, pues impartió clases en la Academia Chigi y estuvo al frente de la galería Echena & Cia, inaugurada en 1880 en la Via del Babuino.

En principio puede resultar llamativa la concurrencia de un elenco tan numeroso de autores, algunos de renombre, en la elaboración de una paleta, pero en 1886, cuando, como veremos, la firmó Enrique Serra, constituían un género en auge. A lo largo del tiempo había prevalecido su carácter funcional, pero en el siglo XIX adquirieron una nueva dimensión al convertirse en soporte de un asunto pictórico. En esas fechas, esta modalidad estuvo muy en boga en Europa y América, llegando a protagonizar exposiciones y constituir colecciones específicas⁹. No obstante, previamente habían despertado interés en función de cierto fetichismo, sobre todo en el caso de que hubieran pertenecido a grandes maestros.



1

Sin embargo, la bibliografía existente a día de hoy carece de estudios que aborden las particularidades de la pintura sobre paleta y tampoco contamos con análisis detallados de piezas concretas, más allá de tener constancia de su presencia en distintas pinacotecas y de que en su momento generaron colectáneas monográficas.

Dominaron los ejemplares a cargo de un único artista, que de ordinario plasmaba en cada pieza un asunto y su rúbrica. A veces reproducían en pequeño formato obras de más envergadura, aunque normalmente se trató de temas independientes, en los que los autores dejaron constancia de su estilo más genuino, gracias a la libertad y el tono intrascendente propio del género. El óleo fue la técnica habitual y con cierta asiduidad los artistas sacaron partido de las vetas de la madera, que a veces quedaba parcialmente sin cubrir. Los asuntos representados fueron múltiples: retratos, bodegones, desnudos, escenas mitológicas, costumbristas, paisajes, etc. Sin embargo, en esa época no perdieron del todo el carácter fetichista, pues la poca documentación específica conocida ratifica que algunos coleccionistas solicitaron a los artífices la utilización al efecto de paletas empleadas en su actividad diaria¹⁰.

Más raras son las obras fruto de la colaboración de varios pintores, como la que protagoniza este artículo que resulta excepcional por la elevada cifra de maestros que intervinieron y la no menos rara circunstancia de que todas sus escenas estén firmadas, aparte del prestigio de varios de los participantes. Probablemente, la causa de su escasez radique en los problemas derivados de la concurrencia de muchos artistas, lo que les obligaba a reunirse o a trasladar la tabla por distintos estudios para ultimarla. En esta variante, las dificultades propias de la necesidad de desarrollar un asunto en una pequeña superficie se multiplicaban, pues el espacio se veía diezmado, cuestión que pudo determinar que en esta modalidad las contribuciones rara vez estén firmadas y fechadas. Este detalle, unido al formato de la zona reservada a cada pintor y el deseo –en parte también una obligación– de armonizar con lo hecho por el resto, especialmente con los de las escenas contiguas, fueron otras dificultades. Los artistas en unos casos optaron por establecer límites más o menos rígidos, mientras que en otros se decantaron por cierta continuidad, gracias a recursos como el color, el fondo, la elección de motivos similares o la prolongación de uno aledaño. Por lo demás, el trasfondo desenfadado que rodeó



1 Paleta pintada, 1886. Colección particular, Irún.

2 Detalle de la vista costera de Ulpiano Checa y de las dos cabezas pintadas por José Salís.

a la ejecución de estas piezas no fue óbice para que algunos artífices aprovecharan para hacer alardes técnicos en un medio complejo y ante compañeros, impelidos por cierta rivalidad y los condicionantes arriba indicados.

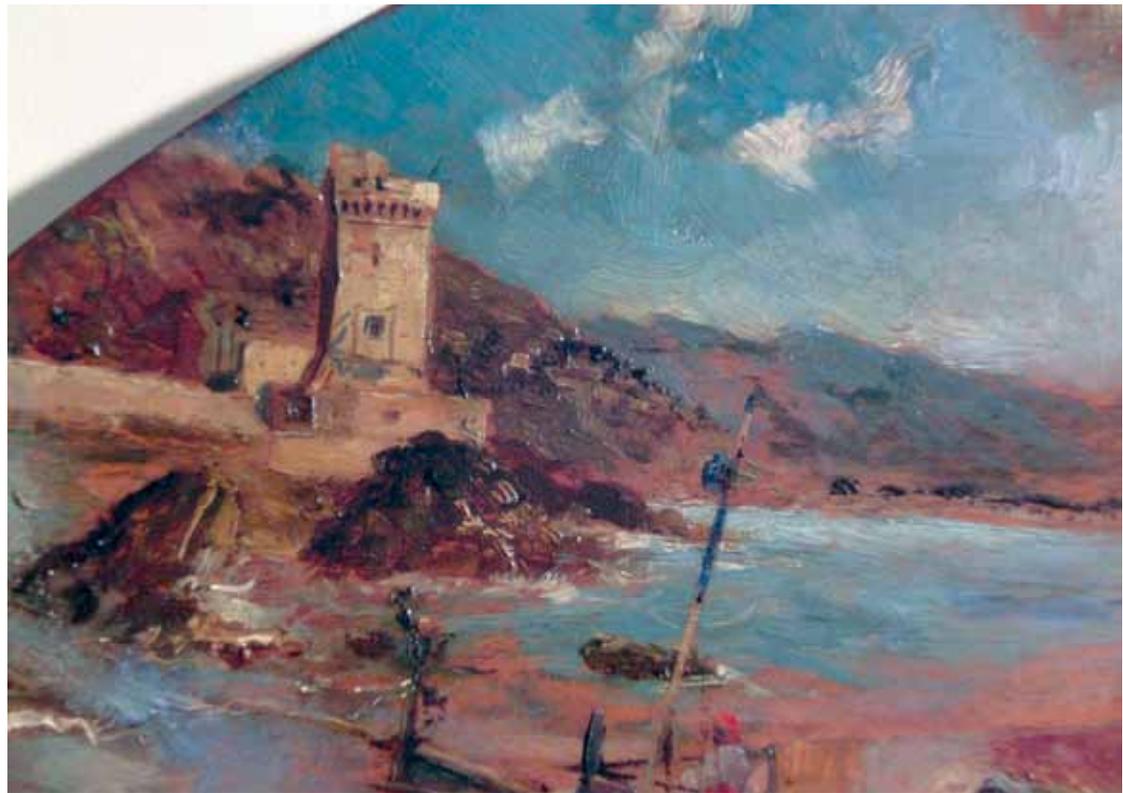
Uno de los acicates de estas paletas es la concurrencia de artistas de distintas generaciones y especialistas en diferentes temas, de manera que muchas y, de manera palmaria, la presente constituyen un muestrario en miniatura del estado de la disciplina pictórica en la época. En parte esto es consecuencia de la amplitud del arco cronológico de vigencia del género, así como de las relaciones entre los artífices. No obstante, en su mayor parte estas piezas estuvieron marcadas por el común denominador del tono amable, el gusto por lo anecdótico y el carácter decorativo, todo ello dentro de los parámetros un tanto fáciles de la pintura del momento. Fue así, pese a la diferencia de edad de los autores, ya que en muchas participaron pintores nacidos a lo largo de los dos últimos tercios de la centuria decimonónica y la que nos ocupa contó además con la llamativa intervención de Federico de Madrazo, que vio la luz, precisamente en Roma, en 1815. Este tipo de paletas pintadas entraron en desuso en los años veinte del siglo pasado.

Lógicamente, a la hora de ejecutar obras como la que damos a conocer, los implicados tendrían una idea bastante exacta del número de participantes, en función de lo cual sopesarían la división del espacio y las líneas maestras de la composición. El sentido común dicta que las escenas pintadas en primer lugar serían las de la parte superior, de manera que la pieza se completaba con ritmo descendente. Así las cosas, es muy probable

que en nuestro caso el trabajo fuera comenzado por Ulpiano Checa¹¹, autor de la vista de una playa, presidida por una mujer, resuelta con técnica abocetada, que, tocada con sombrero, descansa sentada sobre la arena, protegiéndose del sol con una amplia sombrilla. Figurillas similares son recurrentes en los paisajes pintados por los españoles en Roma tanto en los campestres como en los costeros. El autor delimitó la escena introduciendo en primer término unos juncos, conseguidos mediante pinceladas extremadamente finas y luminosas, mientras que al fondo dispuso un caserón de tapias encaladas y brillantes, enmarcado por un cielo claro. En esta obra de indudable encanto Checa dejó constancia de su dominio de los efectos lumínicos que, según han resaltado los especialistas, aprendió precisamente durante su estancia en la Ciudad Eterna, aspecto que, junto con la técnica suelta y la sutileza del color, marcó su producción ulterior.

Por lo que respecta a su relación con el resto de los artífices de la paleta consta que fue discípulo de Madrazo y que Brocos le acompañó en un viaje a Venecia en 1884¹². No obstante, poco después de participar en la elaboración de la tabla Checa abandonó Roma, pues en 1888 se instaló en París, residiendo el resto de su vida en Francia. Este traslado tuvo importantes consecuencias en su producción, pudiendo afirmarse que fue el más francés de los artistas que intervinieron en el homenaje a Aréizaga, pues, pese a que fueron varios los que recalieron en la vecina nación, en casi todos ellos prevaleció la tradición romana frente a las novedades parisinas.

Seguidamente debieron intervenir Agustín Salinas y José Salís. El primero es el artífice de una vista costera con un torreón



3

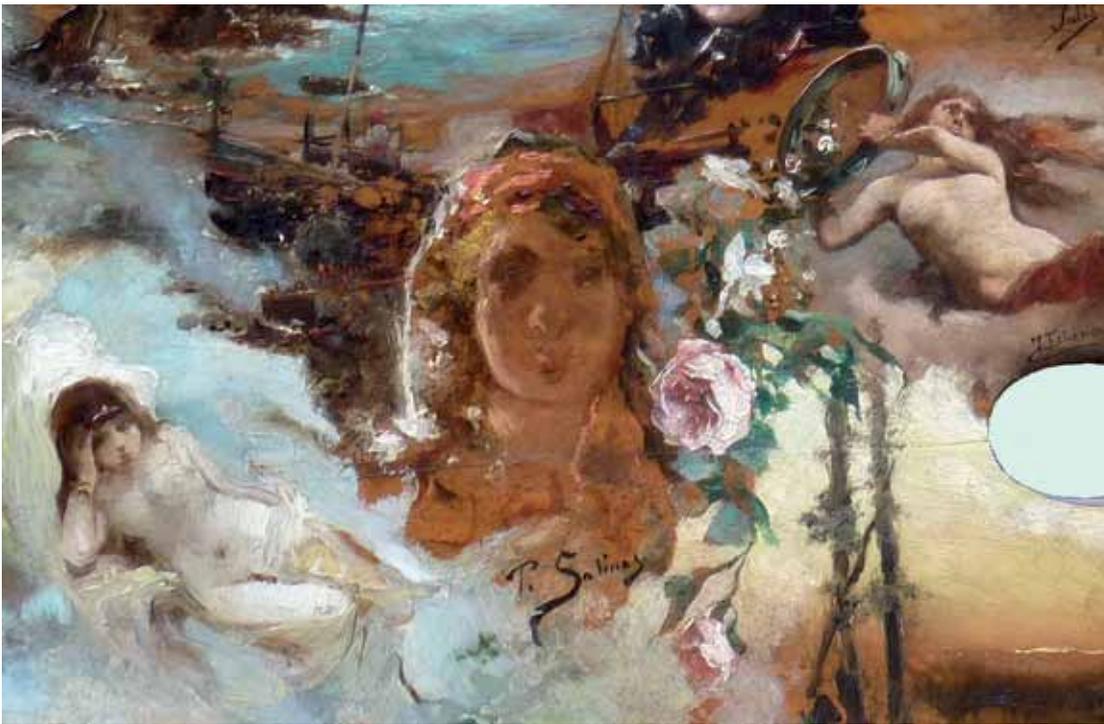
recortado sobre unas colinas, que se prolongan hasta la orilla del mar, y un cielo azul salpicado de nubes, mientras que el segundo materializó dos cabezas –una de una mujer tocada con mantilla y otra de un perro, un cachorro de san bernardo–. El hecho de que la superficie de celaje próxima al rostro femenino sea más luminosa que el resto del firmamento pintado por Salinas puede revelar la intención de conseguir una mejor integración de la testa, tratando de no eclipsarla, lo que induce a concluir que probablemente fuera Salís el primero en dar forma a sus asuntos.

Este último¹³, nacido en Santoña (Cantabria), aunque gran parte de su vida transcurrió en Irún (Guipúzcoa), estampó su firma justo debajo del can, mientras que la joven no está rubricada, pero los tonos empleados y el tipo de pincelada apuntan a que ambos son obra de la misma mano. La bibliografía existente sostiene que este pintor llegó a Roma en 1887¹⁴, fecha que ahora hay que adelantar cuando menos un año, pues así lo corrobora la paleta. En la Ciudad Eterna, tuvo una relación muy estrecha con Ignacio Ugarte Bereciarte (1858-1914) y Antonino Aramburu Uranga (1862-1927), con quienes compartió estudio. Por ello resulta muy llamativo que éstos no intervinieran en la tabla. En este sentido, no hay que descartar que al acto en honor de Aréizaga asistieran más artistas que los que dejaron constancia de su quehacer en la paleta y que, por problemas de agenda para reunirse previamente, al final no colaboraran en su ejecución. Por ejemplo, son significativas, entre otras, las ausencias de Francisco Pradilla (1848-1928), que, como veremos, estuvo ligado a algunos de los implicados, y en mayor medida aún la de Vicente Palmaroli (1834-1936), por entonces director

de la Academia de España en Roma y, por tanto, un referente entre nuestros compatriotas.

De entre todos los artífices de la paleta Salís tuvo mayor proximidad con Echenagusía y Sorolla, quien le acabaría inmortalizando en un retrato. Precisamente la amistad con el valenciano se fraguó en Roma, como consecuencia de lo cual este último pasó posteriormente en distintos momentos por la casa del cántabro en Irún.

Las dos cabezas presentan un modelado blando, una factura ágil, que queda completamente deshinchada en la mantilla y las flores del tocado, y una potente expresividad en la mirada, todo ello de cuño realista. Los últimos aspectos son propios del estilo de Salís, pero las figuras no entroncan con sus temas más representativos, centrados en el paisaje, sobre todo en las marinas. Sin embargo, también firmó retratos y autorretratos e introdujo animales en varios de sus paisajes. En este sentido, la fuerza que transmiten ambas testas coincide con la vitalidad que habitualmente emana de sus personajes, mientras que los complementos de la mujer revelan el gusto por lo castizo, que también estuvo presente en la escuela española en Roma y que se advierte en otros detalles de la paleta. En el cachorro optó por dejar vista la madera, configurando una especie de círculo alrededor, que incrementa su proyección. También se preocupó de enlazar los dos apuntes y engarzarlos con lo que previamente había hecho Checa. Para ello dispuso por debajo de sus cuellos un fondo marrón que paulatinamente se aclara, tornándose pardo, o se alterna con las vetas de la madera hacia la zona superior (fig. 2).



4 Detalles pintados por Federico de Madrazo, Anselmo Guinea, Juan Pablo Salinas y José de Echenagusía.

En 1886, el zaragozano Agustín Salinas¹⁵ se encontraba en Roma gracias a una pensión. Allí se especializó en el paisaje, sobre todo en vistas costeras, aunque también ejecutó temas de mitología e historia. Muchas de sus obras reflejan la influencia de su paisano Pradilla, quien a su llegada a la Ciudad del Tíber le introdujo en los círculos artísticos. En la paleta regalada a Aréizaga, el motivo arquitectónico aún revela ecos románticos, al tiempo que el autor dejó la superficie de la madera parcialmente descubierta en algunas zonas como el rincón reservado para la firma (fig. 3).

Con respecto a los artífices de la tabla consta su amistad con Villegas, aparte de que coincidiera con otros, incluido Checa, en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde tuvo por maestro a Federico de Madrazo. No obstante, su relación fue especialmente estrecha con su hermano Juan Pablo¹⁶, el más joven de los participantes, quien apenas contaba quince años en 1886. En lo relativo a la pieza que nos ocupa, este último, natural de Madrid, se decantó por una cabeza de mujer de larga cabellera rubia, retirada del rostro, al quedar sujeta por un tocado. Ocupa el centro de la composición y, a diferencia de sus lienzos más conocidos, no destaca precisamente por su belleza o maestría, aunque tiene el modelado blando propio de la mayor parte de su producción. Su presencia en Roma a una edad tan temprana estuvo propiciada por el establecimiento previo de su hermano. Este último le instruyó en el arte de la pintura y, a mayores, compartieron estudio, por todo lo cual resulta bastante probable que sus intervenciones en la tabla fueran casi a la par. En el caso del menor de los Salinas, las limitaciones de su contribución no permiten establecer comparaciones con su ulterior trayectoria, marcada por el preciosismo y el virtuosismo con pinceladas a modo de filigrana, sobre todo en sus conocidas

escenas de casacón. Sin embargo, el sobrio colorido de la cabeza, dominada por tonos pardos, coincide con lo usual en los primeros cuadros del artista, que estampó su rúbrica en la parte inferior de la figura.

Meritoria, dada su dificultad, fue la aportación del bilbaíno Anselmo de Guinea¹⁷, pues tuvo que intervenir en un espacio muy reducido, constreñido entre los compartimentos resueltos por los últimos tres artistas reseñados, y además irregular. Se decantó por unas barcas varadas en una playa, continuación de la vista costera de Agustín Salinas, prolongando las embarcaciones por debajo de la cabeza femenina de Pablo Salinas, detalle que, unido al hecho de que su firma invada la cabellera de la joven, ratifica que pintó después que el madrileño, al tiempo que pone de manifiesto la voluntad de evitar posibles vacíos, en función de las exigencias imperantes en este tipo de paletas. También hay que destacar que el tema exigía construir un fondo sobre el que previamente se habían ejecutado los detalles del primer plano, es decir que tuvo que actuar a la inversa de como se tiende a trabajar habitualmente (fig. 4).

Durante los años ochenta, Guinea viajó por la costa napolitana, donde realizó lienzos con tipos costumbristas que con frecuencia se recortan sobre el mar. Con esta parte de su producción está relacionado el motivo que plasmó en la obra obsequiada a Aréizaga, a quien probablemente conociera desde la infancia. No obstante, en este caso apreciamos menos intensidad lumínica, probablemente como consecuencia del pie forzado impuesto por Agustín Salinas. Esta diminuta escena fue materializada con una técnica extremadamente suelta y una paleta de tonos pardos y marrones, entre los que destacan vivaces toques de azul, rojo y blanco en la indumentaria de las dos figurillas que



5

descansan en las barcas. Por lo demás, el paso del bilbaíno por la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y el hecho de que en Roma frecuentara la Academia Chigi corroboran su relación, entre otros, con Madrazo y Echenagusía.

Las aportaciones de estos dos últimos artistas –los pintores de más edad junto con Villegas– consistieron en un desnudo femenino, tema recurrente entre los artistas establecidos en Roma, ya que figuraba entre las imposiciones de las pensiones, aparte de contar con gran tradición a lo largo de los siglos y experimentar transformaciones en la etapa que nos ocupa¹⁸. En el caso del primero el asunto resulta excepcional y llamativo, ya que, pese a que en su juventud pintó cuadros de historia y religiosos, después se especializó en el retrato, evolucionando desde la influencia nazarena en los inicios de los años cuarenta hacia el romanticismo, avanzado ese decenio, para abrirse al realismo en parte de los lienzos firmados a partir de finales de los sesenta.

Madrazo pintó una mujer de largos cabellos oscuros, que en actitud pensativa aparece recostada, apoyando la cabeza sobre su brazo derecho, adornado con unos brazaletes, mientras que con el izquierdo sujeta un paño blanco que oculta la pierna correspondiente. Ejecutada con un modelado extraordinariamente blando, en sintonía con lo usual en sus obras tardías de cuño realista –sobre todo aquellas que, como la presente, fueron realizadas dentro del círculo próximo al artista–, dibuja una diagonal, está representada hasta las rodillas y se recorta sobre una nube, materializada con pinceladas cortas, empastadas y de valores altos. Precisamente esta última, que se diferencia del resto del celaje por su luminosidad, semeja ser el soporte sobre el que la protagonista aparece parcialmente incorporada. Su artífice intervino después que los maestros hasta ahora anali-

zados, pues sus blancos se superponen a lo hecho por Guinea y los Salinas. Parece que no se esforzó para la ocasión y además el resultado no es sensual, pues, aunque la postura frontal y la disposición oblicua entronquen con recetas con larga tradición en la historia del arte, Madrazo huyó de la procacidad y la provocación y tampoco insistió en acentuar las formas. Asimismo, la paleta empleada fue un tanto pobre, aunque consiguió muchos matices en el blanco.

La figura de Echenagusía enlaza temáticamente con parte de su producción de pintura decorativa, concebida para adornar techos de salones, en la que predominaron los asuntos mitológicos con amplia presencia del desnudo femenino –en este caso con un interés básicamente ornamental–, así como las composiciones intrascendentes de tipo lúdico, en las que también hubo referencias a la música a través de amorcillos o jóvenes con instrumentos. La mujer de la paleta regalada a Aréizaga sujeta entre ambas manos una pandereta, en torno a la cual aparece una cinta vegetal, motivo usual en la obra del guipuzcoano, que además frecuentemente formó parte del repertorio de este tipo de tablas para establecer la separación entre los distintos compartimentos. De hecho Juan Pablo Salinas optó por prolongarla en torno al detalle que pintó para la ocasión. La gama de tonos pálidos, el fondo de celaje sobre el que se recorta la joven y la postura con un marcado escorzo y especialmente dinámica, gracias al movimiento de la larga cabellera dorada y del paño que cubre parte de la anatomía, entran dentro de lo habitual en los murales de Echenagusía. Sin embargo, el modelado es muy blando, seguramente por tratarse de un ejercicio intrascendente, de manera que se alejó de la rotundidad dominante en su pintura decorativa, así como del colorido brillante, deudores de la tradición nazarena.

De alguna manera, estos desnudos coinciden en una actitud un tanto pudorosa, en el caso del último agudizada por el paño e incluso por la propia naturaleza de la tela en modo alguno sugerente o lujosa.

La escena pintada por el barcelonés Enrique Serra¹⁹ en la parte inferior de la paleta consistió en una representación en miniatura de sus habituales paisajes de las lagunas pontinas. A la postre, este fragmento condicionó el desarrollo del flanco derecho de la tabla, zona en la que intervinieron Manuel Muñoz y José Villegas. El primero resolvió su contribución dentro de una solución de continuidad respecto al catalán, empleando la misma gama de marrones oscuros y pardos y explotando los efectos lumínicos para potenciar un camino, flanqueado por una densa vegetación con árboles, entre cuyas ramas se filtran los rayos del sol. Todo ello está materializado con factura suelta. Por su parte, el segundo fue muy audaz, ya que optó por plasmar una diminuta figura femenina de cuerpo entero, recortada sobre la masa arbórea que marca la transición entre el paisaje lacustre de Serra y el boscoso de Muñoz (fig. 5).

El barcelonés fechó la paleta al estampar la cifra 86 debajo de su firma. Para entonces llevaba más de siete años en Roma, donde alcanzó notoriedad. Su escena, marcada por la luz dorada del atardecer, está articulada por líneas verticales –dos troncos rodeados de las consabidas guirnalda de flores en el lado izquierdo y una masa vegetal en el derecho– y horizontales, pues las zonas de agua y los juncuales configuran estratos. No obstante, en esta vista el dibujo tiene menos peso que en la mayor parte de sus lienzos. Por lo demás, el tipo de iluminación aporta cierto aire de ensoñación, en sintonía con el simbolismo, corriente a la que se adscribe parte de su producción.

Por lo que atañe a la relación de este artista catalán con el resto de los artífices, la bibliografía existente sólo aporta noticias sobre sus vínculos con Villegas, quien, al igual que Fortuny, ejerció una gran influencia sobre él. Así las cosas, desconocemos si Serra tuvo trato estrecho con los otros autores aquí recogidos, casi todos los cuales, a diferencia de él, se habían formado o habían pasado por los círculos madrileños. De todos modos, sí consta su presencia en las aulas de la Academia Chigi, donde pudo establecer contactos, cuestión que, en cualquier caso, corrobora la presente obra.

El madrileño Manuel Muñoz²⁰ es un artista poco estudiado, del que apenas hay noticias publicadas, aunque sí era conocida su condición de paisajista y discípulo de Carlos de Haes (1826-1898) en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Los escasos estudios que aluden a él señalan que en Roma se relacionó principalmente con un grupo de pintores valencianos, entre los que cabe mencionar a Vicente Poveda, Pedro Serrano y Vicente March, ninguno de los cuales participó en la tabla objeto de nuestro trabajo. Por el contrario, su asistencia a la cena de despedida de Aréizaga y su intervención en esta pieza ratifican un trato cercano con otros maestros de la colonia española.

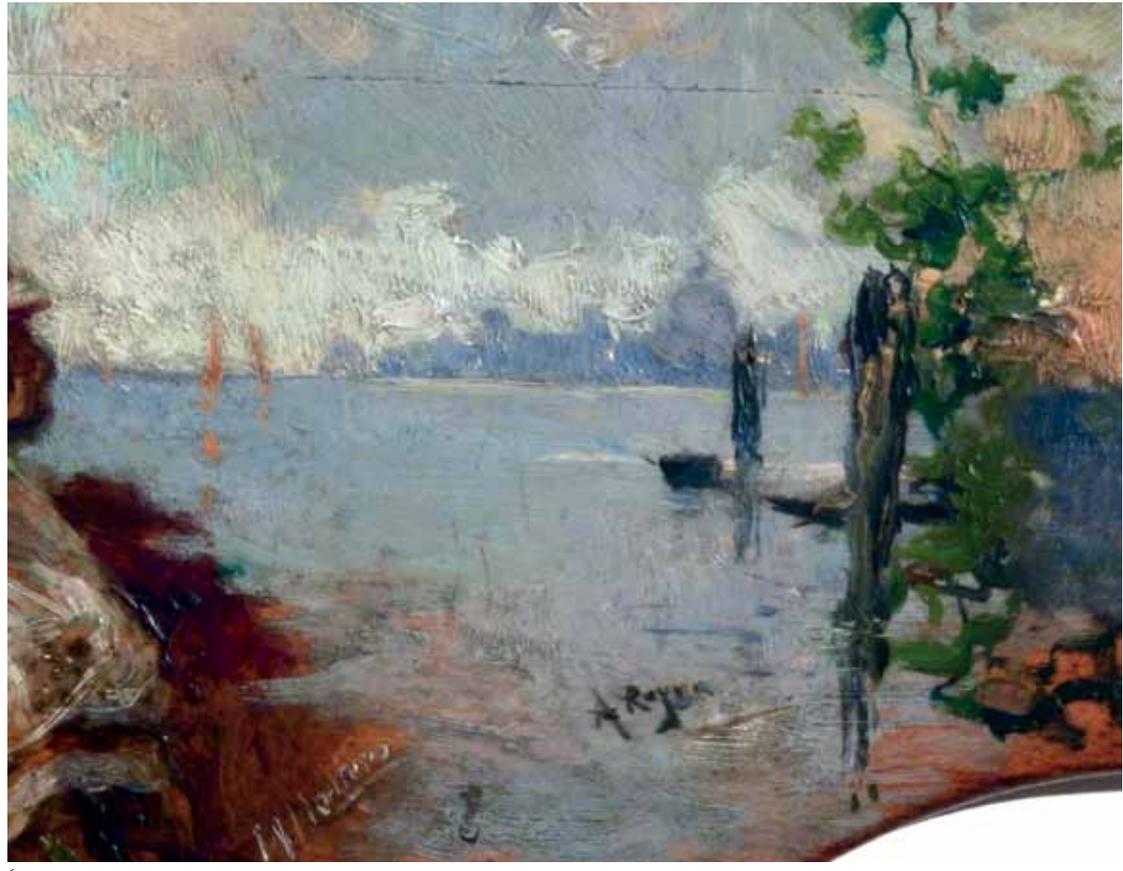
La factura suelta y el virtuosismo en el tratamiento de la luz de su aportación evidencian la ascendencia realista de este rincón boscoso, pese a que Muñoz, que rubricó la escena en el extremo derecho de la composición, no mostrara en ella una especial preocupación por representar minuciosamente los detalles. En cualquier caso, poco después de concluir este trabajo debió regresar a España, pues consta que en 1888 solicitó el ingreso en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

Villegas²¹ era un pintor muy prestigioso y cotizado en 1886, fecha en la que gozaba de notoriedad internacional, estando considerado el artista español de más proyección después de Fortuny. Había llegado a Roma en 1868 y, como vimos, es muy probable que entablara amistad con Aréizaga durante el primer viaje del escultor a Italia. Lo cierto es que en 1886 era uno de los puntales de la colonia española.

Representó una figura femenina con un cántaro encima de la cabeza, que la protagonista sujeta con el brazo derecho, mientras que tiene el izquierdo apoyado en la cintura. Mira frontalmente al espectador y se recorta a contraluz sobre una densa vegetación. Lleva el pelo recogido y viste falda y corpiño negros, delantal rojizo y blusa blanca. Su ejecución constituye un auténtico alarde de pericia, siendo el detalle más notable de la paleta, junto con lo hecho por Guinea. Resultan encomiables su habilidad para reflejar el chisporroteo de la luz sobre la camisa con toques preciosistas, la ligereza y la gestualidad de las pinceladas, que delatan ecos de Fortuny, y la capacidad para potenciar al personaje, en el que predomina la gama oscura, sobre un fondo de similar entonación, aparte de sus reducidas dimensiones. Se trata de un ejercicio de indudable dificultad, de cuyo encomiable resultado no es fácil hacerse una idea a través de las reproducciones, pues no hacen justicia a lo conseguido por el maestro sevillano. Por lo demás, el tema fue frecuente en la producción de Villegas, quien con cierta asiduidad pintó cuadros de figura de composición sencilla dentro de las recetas costumbristas tanto en la órbita del romanticismo como del regionalismo.

La característica firma de Villegas, compuesta con letras separadas, clara grafía y ritmo rectilíneo, enfatizado en la parte inferior por un trazo de similar proyección, aparece plasmada a la izquierda de la escena a la altura de los pies de la protagonista, siendo perfectamente legible en esta pequeña obra, pese a su diminuto tamaño.

El compostelano Brocos²² firmó el motivo, presidido por una cabra vista de espaldas, que ocupa la parte central del borde inferior de la paleta. Actuó condicionado por lo hecho antes por Serra, pues desplegó una gama de tonos ocres y pardos que se superponen a los del catalán que fue aclarando hacia el flanco izquierdo, donde previamente había intervenido el malagueño Antonio Reyna, ya que la banda vegetal que enmarca su fragmento interfiere en lo pintado por el andaluz. Asimismo, el gallego debió trabajar a posteriori de Federico de Madrazo, al



6

igual que el resto de los autores que definieron esa zona de la tabla, puesto que, en aras de conseguir cierta armonía, optó por potenciar la luz en la parte superior con objeto de enlazar con los efectos realizados por el veterano retratista. En 1886, disfrutaba de una pensión que le permitió residir cuatro años en la Ciudad Eterna, donde contó con la protección de Pradilla. Para entonces Brocos ya pasaba de la treintena y tenía a sus espaldas una intensa peripecia vital, que le había llevado a Sudamérica, al tiempo que había frecuentado la Escuela Nacional de Bellas Artes de París y la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, donde fue discípulo del propio Madrazo. Por lo demás, en Roma se fraguó su amistad con Sorolla, quien le acabaría inmortalizando en un retrato.

Durante su etapa romana pintó el cuadro *Albores*, con el que concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, del que se conserva un boceto, titulado *La cabra*, en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro (Brasil), donde vivió gran parte de su vida. Con esta última obra está relacionado el detalle que plasmó en la tabla, caracterizado por un modelado blando y una pintura suelta. Aquí el animal contempla un mar de color azul intenso que contrasta con el más grisáceo de la escena contigua de Reyna, de la que está separado por una planta trepadora, que deslinda ambos compartimentos, aunque se aprecia una continuidad en la línea del horizonte.

Reyna Manescau²³ optó por una *veduta*, género en el que empezó a prodigarse en 1885, es decir, un año antes de que tuviera

lugar el homenaje a Aréizaga. Compuso una escena, dominada por una paleta de grises y azules, salpicados por la blancura de una masa nubosa que constituye el fondo, donde es perceptible la luminosidad característica del artista. Incluye un perfil arquitectónico sumamente abocetado, en el que parece adivinarse la silueta barroca de la iglesia de Santa María de la Salud, mientras que en primer término las estacas de un embarcadero marcan una diagonal y favorecen el efecto de esviaje y la sensación de profundidad. También sacó partido de la textura del soporte aligerando la capa de pintura en el borde de la paleta, dejando entrever las vetas de la madera con un planteamiento muy moderno. Asimismo, este apunte carece de la fuerte apoyatura en el dibujo, propio de la mayoría de sus lienzos de similar temática, cuadros en los que, por otra parte, es evidente la influencia de Martín Rico Ortega (1833-1908), especialista por antonomasia en este tipo de paisajes (fig. 6).

Tras formarse en Málaga, Reyna viajó a Roma, gracias a una pensión que le había otorgado la Diputación de aquella provincia en 1882, ayuda que concluía a finales de 1886, pero decidió no regresar a España, residiendo el resto de sus días en Italia.

De entre los artífices de la paleta, consta su relación con Villegas, en cuyo estudio trabajó en un principio y con quien en distintas ocasiones se desplazó a Venecia.

El vallisoletano Arturo Montero Calvo²⁴ firmó el fragmento del flanco inferior izquierdo. Representa a una joven de me-



7

na rubia, enfrascada en la lectura de un libro, sentada en una silla jamuga, mueble que aparece en otros lienzos del artista, caso del conocido *Flores de mayo* (1885). Tal como está compuesta la escena se recorta sobre la vista pintada por Reyna y, del mismo modo que éste, también dejó la madera a la vista en algunos puntos. La figura participa de la factura suelta de la que hizo gala el autor en los asuntos costumbristas, a diferencia del linealismo imperante en sus cuadros de historia, así como de sus características pinceladas largas y un elegante manejo del color, todo ello herencia de Rosales, a quien admiró profundamente, al tiempo que consiguió luminosidad en los toques blancos del traje de la protagonista (fig. 7).

No hay noticias sobre los integrantes de su círculo de amistades en Roma, más allá de la relación con su paisano Luis Llanos, por lo que los nombres aquí reseñados adquieren especial valor para este aspecto de su biografía. No obstante, consta que los colegas le llamaban “el beato Arturo”, lo cual puede dar una idea de su carácter. Su temprana muerte en 1887 convierte a este fragmento en uno de sus últimos trabajos.

Silvio Fernández-Rodríguez Bastos²⁵ rubricó el compartimento del extremo izquierdo, situado entre los que corrieron a cargo de Madrazo y Montero, que intervinieron a posteriori. Está presidido por una figura disfrazada de diablo, delimita-

7 Detalles inspirados en la tragedia *Fausto* de Goethe pintados por Silvio Fernández-Rodríguez y Arturo Montero.

da por una banda de flores. Resuelta con factura suelta, tonos ocres y modelado blando denota el gusto por la anécdota, mientras que la cinta vegetal que la enmarca enlaza con lo hecho por otros participantes, demostrando la intención de una cierta *concinitas*.

Conocemos pocos datos sobre este artista y su círculo de amistades, pero el hecho de que tuviera la misma edad que Montero y que los dos pasaran por las aulas de la Academia vallisoletana lleva a pensar en una posible cercanía entre ambos, incrementada por su presencia en el homenaje a Aréizaga. Por otro lado, parece que hay un nexo entre sus contribuciones en la paleta que protagoniza este artículo, ya que podrían constituir un trasunto de la obra *Fausto* de Goethe, de manera que la joven lectora sería Margarita y la figura diabólica Mefistófeles, que con una pérfida sonrisa la acecha sigilosamente tras la vegetación. El aspecto perruno del último y su propia indumentaria inducen a considerar esta posibilidad. Por lo demás, el tema gozaba de gran vigencia en el mundo artístico del momento. De hecho, el propio Fortuny lo había recreado veinte años antes en su conocido lienzo *Fantasia sobre Fausto* que custodia el Museo del Prado, aparte de su incidencia en la ópera y la música de la época.

Intencionadamente hemos dejado para el final la aportación de Sorolla²⁶, pues fue el artífice de dos motivos contiguos, pero independientes –un niño, cuyo sexo es difícil determinar, y una arquitectura–, que ocupan la parte superior derecha de la tabla. La circunstancia de que no desarrollara una única escena pudo deberse a que en un principio se contase con la colaboración de otro artista para el que se reservó espacio, pero que finalmente no llevó a cabo su tarea. No obstante, también pudo tratarse de un cambio de criterio del propio Sorolla, que inicialmente sopesara un tema y que, terminada la figura infantil, decidió modificarlo e introducir el detalle arquitectónico. De ser cierto lo último llama la atención la gran superficie asignada a la máxima figura del luminismo español, pues en 1886 estaba recién llegado a la Ciudad Eterna y sólo tenía veintitrés años, es decir que distaba mucho de gozar de la fama que consiguió posteriormente. Podemos afirmar que intervino después de Echenagusía y Salís, autor también de dos asuntos, aunque unidos por el nexo común de tratarse de

cabezas, toda vez que la lazada del fajín azul del infante rubricado por el valenciano casi se extiende hasta la testa canina del cántabro, siendo evidente que tuvo cuidado en no invadir la superficie que la envuelve.

Tanto el niño como el edificio están resueltos con los mismos tonos a base de pardos y blancos perlados, factor que avala la hipótesis de una única autoría y que a la postre los hermana, dado que Sorolla decidió dejar descubierta la madera a modo de fondo, añadiendo toques rojos y azules en la indumentaria del pequeño, todo ello de especial intensidad. Asimismo, son perceptibles las pinceladas anchas, típicas del artista valenciano. Pese a tratarse de un bosquejo, el primero destaca por su indudable encanto y una vitalidad que parece anunciar una de las características prototípicas de la retratística del artífice. En esta ocasión evitó el estatismo gracias a la postura de tres cuartos de perfil con la cara girada al espectador, renunciando a la representación de los pies. Llama la atención el tratamiento abocetado del traje, conseguido con trazos vibrantes y decididos con una capa de pintura extremadamente ligera en algunos puntos. Todo ello evidencia una indudable modernidad y la huella de Velázquez, quien posteriormente incidiría en algunos de sus retratos. Por su parte, la fachada revela la ascendencia de Fortuny en las obras de juventud de Sorolla, coincidiendo precisamente con los años en los que se ejecutó la paleta. De algún modo, está emparentada con lienzos firmados por el catalán durante su estancia en Granada entre junio de 1870 y octubre de 1871, cuando, entre otras cosas, indagó en los efectos de la luz sobre fondos arquitectónicos tratados en detalle, a menudo completados con figurillas de gusto costumbrista, así como con otros cuadros que pintó en Portici en el verano de 1874, pocos meses antes de morir (fig. 8).

Ya hemos señalado la amistad que unió al valenciano con Salís y Brocos, relación que se consolidó en Roma, adonde el primero había llegado apenas un año antes de que tuviera lugar el homenaje a Aréizaga, contando con el apoyo de Pradilla. Sabemos que por entonces acudió al estudio de Villegas, con quien volvería a coincidir en los albores del siglo XX, cuando el sevillano estuvo al frente del Museo del Prado.



8

Temáticamente la paleta obsequiada a Aréizaga destaca por la diversidad de asuntos. Por un lado, el paisaje tiene gran protagonismo, pues copa ocho de los diecisiete compartimentos, abundando las referencias al mar y el agua, con una variedad que en sí misma refleja la importancia alcanzada por este género en la escuela española en Roma. Otro tanto cabe decir de la figura humana, que en ocasiones fue utilizada de forma anecdótica con objeto de animar un rincón costero, tal como hizo Checa, mientras que en otras se convirtió en protagonista exclusiva, pero con múltiples posibilidades que van desde desnudos a modelos con indumentarias castizas, representaciones de busto y de cuerpo entero, pero sin intenciones retratísticas, sino más bien potenciando lo general e incluso lo tópico, siempre de corte amable. No obstante, resulta llamativa la ausencia de escenas relacionadas con la pintura de casacón y el orientalismo, dado el peso que tuvieron dentro de la citada escuela. Por otro lado, la tabla está dominada en su totalidad por un modelado blando y una factura especialmente suelta, acompañados de cierto interés por los efectos lumínicos y preciosistas deudores del fortunismo. Igualmente deja constancia de la camaradería entre los artistas españoles en la capital italiana, pese a que entre ellos también hubiera rivalidades, y de la fuerza y la pervivencia de las amistades surgidas por entonces. Así lo demuestra el homenaje a Aréizaga casi quince años después de que concluyera su etapa formativa en Roma. ■

- 1 Adolfo de Aréizaga es un escultor poco conocido que apenas ejerció como tal diez años, coincidiendo con la década de los setenta del siglo XIX. Su estilo basculó entre la tradición académica y el romanticismo, recibiendo influencias de los modelos de la antigüedad, el renacimiento y el barroco, de manera que su producción estuvo marcada por el eclecticismo. Hizo incursiones en el retrato, la escultura conmemorativa, la funeraria, la monumental, la de género, la alegórica, etc., utilizando de forma casi exclusiva el mármol blanco, especialmente el de Carrara. A partir de 1880 abandonó paulatinamente la escultura para dedicarse a la fabricación y venta de materiales de construcción, explotando diversas canteras de mármol, y además fue promotor inmobiliario. No obstante, durante el resto de su vida continuó practicando la escultura en sus ratos de ocio. Con respecto a este escultor vid. M. Paliza Monduate, *El escultor Adolfo de Aréizaga (1848-1918)*, BBK, Bilbao, 2011.
- 2 Los descendientes de Aréizaga aseguran que le fue obsequiada en una cena de despedida, la víspera de su regreso a nuestro país.
- 3 Ya en 1883 Ossorio y Bernard se hizo eco de la producción del artista bilbaíno en su conocido diccionario. Vid. M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Giner, Madrid, 1975, (facsimil de la edición de 1883), p. 48.
- 4 L. Arretxea Sanz y M. Lertxundi Galiana, *El escultor Marcial Aguirre*, Ayuntamiento de Bergara, Villatuerta, 2010, pp. 45-47.
- 5 C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Tusquets, Barcelona, 1987, p. 32.
- 6 Con respecto a los datos biográficos y la trayectoria de los pintores que intervinieron en la paleta, dadas las limitaciones de espacio y la elevada cifra de artistas implicados, en el caso de las figuras sobradamente conocidas, como ocurre con el propio Madrazo, hemos optado por incluir exclusivamente la bibliografía monográfica sobre el tema. Con respecto a Federico de Madrazo vid. J. Gállego (coord.), *Los Madrazo, una familia de artistas*, Museo Municipal de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1985. C. González, *Federico de Madrazo*, Subirana, Barcelona, 1979. C. González y M. Martí, *El mundo de los Madrazo*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2007. J. L. Díez (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Museo del Prado, Madrid, 1994. F. Madrazo y Kuntz, *Epistolario*, 2 vols., Museo del Prado, Madrid, 1994. VV.AA., *Federico de Madrazo (1815-1894)*, Amigos del Museo Romántico, Madrid, 1994.
- 7 José de Echenagusía (1844-1912), natural de Fuenterrabía (Guipúzcoa), inició su formación artística en Bayona (Francia). En 1876, tras recibir una sustanciosa herencia, se instaló en Roma, donde vivió el resto de su vida. No obstante, visitó con frecuencia el País Vasco, recibiendo encargos de instituciones y de particulares. Su producción se enmarcó en un primer momento en la estela de la pintura purista y nazarena y más tarde recibió ecos del fortunismo, habiendo hecho incursiones en la pintura de historia, la orientalista, la religiosa, la decorativa, etc. Sobre Echenagusía, vid. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, p. 84. I. Moreno Ruiz de Eguino, "José Echenagusía (1844-1912): pintor nazareno y pre-rafaelita", en *Artistas vascos en Roma (1865-1915)*, Fundación Social Kutxa, San Sebastián, 1995, pp. 123-157. VV.AA., *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, T. II, Antiquaria, Madrid, 1988, pp. 297-299.
- 8 Consta que el quince de julio de 1886 inició un viaje, que le llevó desde Madrid a París, visitando Londres, Bayona y Biárritz, regresando a la capital de España el catorce de septiembre de ese mismo año. En este sentido vid. J. L. Díez (dir.), *op. cit.*, p. 490. F. de Madrazo, *op. cit.*, T. II, p. 885.
- 9 A día de hoy la colección de paletas más conocida es la que reunió en los primeros años de la pasada centuria Carmen Odena, esposa del galerista José Artal, compuesta principalmente por piezas de maestros españoles de finales del siglo XIX y principios del XX. Gran parte de la misma –un total de treinta y tres obras– se conserva actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y ha sido parcialmente expuesta en distintas ciudades de nuestro país entre 2009 y 2010. Sin embargo, esta muestra no fue aprovechada para hacer un análisis de los entresijos que rodearon a este género, pues su catálogo se limitó a dejar constancia de la trayectoria personal del propio Artal y a reproducir las piezas, acompañadas de breves fichas con información sobre el nombre del artífice y el título y las medidas. Sobre este particular vid. VV.AA., *Los pintores de Artal. Pintura española del Museo de La Habana*, Fundación Bancaria, Valencia, 2010.
- 10 Consta documentalmente que en 1912 José Artal solicitó a Joaquín Sorolla que "en una paleta de su uso manche Ud. una nota pequeña firmela sencillamente dedicándosela a Carmen...". Por lo demás, de esa misma misiva se desprende que esta última estaba interesada en poseer ejemplares que hubieran pertenecido a distintos pintores, pues el galerista hizo constar que "... ha reunido unas 50 paletas..., pero no tiene la suya...". F. de Santa-Ana, "Sorolla e Hispanoamérica", en VV.AA., *Los Sorollas de La Habana. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p. 126.
- 11 Ulpiano Checa (1860-1916), natural de Colmenar de Oreja, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando entre 1876 y 1883. En 1884 obtuvo una pensión, que le permitió establecerse en Roma. Cuatro años después se trasladó a París, en cuyos Salones participó asiduamente. Se especializó en la pintura de historia –sobre todo en los pasajes de la antigüedad romana–. No obstante, también se prodigó en el retrato, la pintura de género y el paisaje, recibiendo influencias del impresionismo y el simbolismo. Sobre Ulpiano Checa vid. Á. Benito García, *Ulpiano Checa. Autobiografía apócrifa. Catálogo general del Museo Ulpiano Checa*. Museo Municipal Ulpiano Checa, Madrid, 2010. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, pp. 93-95. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en París*, Tusquets, Barcelona, 1989, pp. 93-95. C. González y M. Martí (comisarios), *Pintores espanyols a París, 1880-1910*, Fundació La Caixa, Barcelona, 2000, pp. 165-166. M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 157. C. Reyero, "La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX: Las dudas de Ulpiano Checa", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, 1990, pp. 217-228. VV.AA., *Fantasia y Movimiento*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2007. VV.AA., *Museo Ulpiano Checa, Colmenar de Oreja*, Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, Madrid, 1994. VV.AA., *Cien años...*, T. II, Antiquaria, Madrid, 1988, pp. 190-195.
- 12 Hemos identificado al pintor gallego en unas fotografías de grupo tomadas ese año durante una estancia en Venecia. Á. Benito García, *op. cit.*, p. 47.
- 13 José Salís (1863-1926) nació circunstancialmente en Santoña (Cantabria), donde su padre, el arquitecto francés Remí Salís, dirigía por entonces las obras del Instituto Manzanedo. Cuando tenía quince días de vida, su familia se trasladó a Irún (Guipúzcoa), de donde era originaria su madre y donde residiría el artista durante gran parte de su vida. Entre 1880 y 1883 se formó como pintor en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y en el estudio de Carlos de Haes. En 1885 se trasladó a Bélgica y un año después a la Ciudad Eterna, permaneciendo en la capital italiana dos años. Posteriormente, entre 1889 y 1890, vivió en París. Finalmente se instaló definitivamente en Irún en 1895, aunque viajó con frecuencia a Francia, Bélgica, Holanda, el norte de África, Roma, etc. Destacó sobre todo en el paisaje marcado por una captación de los efectos lumínicos, una técnica empastada y un gusto por el detalle. No obstante, ulteriormente prestó más atención al conjunto en detrimento de la anécdota, adoptó una pincelada más expresiva y recibió la influencia del impresionismo y del propio Sorolla. Para todo lo referente a José Salís vid. R. Chavarri, "José Salís", *Bellas Artes*, 38, 1974, p. 37. A. Fernández, *José Salís*, CAN, Pamplona, 1998. I. Moreno Ruiz de Eguino, "Antonio Aramburu Uranga (1862-1927) y José Salís Camino (1863-1926): Entre el realismo y el luminismo", en *Artistas vascos...*, pp. 241-259. VV.AA., *Manchas*, Alberdania, Zarauz, 2003. VV.AA., *Cien años...*, T. X, Antiquaria, Madrid, 1993, pp. 45-48. VV.AA., "José Salís", en J. M. de Retana (dir.), *Biblioteca de Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, T. II, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1973, pp. 210-244.
- 14 I. Moreno Ruiz de Eguino, "Antonio Aramburu...", p. 247. A. Fernández, *op. cit.*, p. 58.
- 15 Agustín Salinas (1861-1928) se formó en la Academia de Bellas Artes de Madrid y más tarde en Roma, adonde llegó en 1883, gracias a una pensión concedida por la Diputación de Zaragoza, siendo el primer pensionado de esta institución. Se prodigó en el paisaje, especialmente es escenas costeras y lacustres, muchas de ellas teñidas de ensoñación, aunque también hizo incursiones en la pintura mitológica, la de historia y el casacón. Viajó en varias ocasiones a París y a principios de los noventa su figura quedó eclipsada por la fama alcanzada por su hermano Juan Pablo, en cuyo taller debió integrarse por entonces. Con respecto a Agustín Salinas vid. J. Barón, "El paisaje en España en el siglo XIX", en VV.AA., *Carlos de Haes (1826-1898)*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2002, pp. 13-65. M. García Guatas, "La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero", *Seminario de Arte aragoneses*, XXXIII, 1981, pp. 121-135. M. García Guatas, "Salinas y Teruel, Agustín", en VV.AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, T. XI, Unali, Zaragoza 1982, pp. 2963-2964. A. García Loranca y J. R. García Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalupe*, Ibercaja, Zaragoza, 1992, pp. 253-257. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, pp. 193-195. M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 615. VV.AA., *Cien años...*, T. X, Antiquaria, Madrid, 1993, pp. 35-42.
- 16 Juan Pablo Salinas (1871-1946) fue un artista precoz que inicialmente se formó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y más tarde en Roma, en donde residiría el resto de su vida, obteniendo éxito. Se especializó en escenas costumbristas, paisajes de la campiña romana y pintura de casacón, género este último con el

- que consiguió una gran cotización. Su estilo evolucionó hacia el preciosismo, demostrando gran virtuosismo, mientras que su paleta se tornó más vivaz y variada.
- Sobre Juan Pablo Salinas vid. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, pp. 196-200. VV.AA., *Cien años...*, T. X, Antiquaria, Madrid, 1993, pp. 42-45.
- 17 Anselmo Guinea (1854-1906) estudió a comienzos de los setenta en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y seguidamente en Roma entre 1875 y 1876. En Bilbao, su ciudad natal, fue nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios en 1879. Sin embargo, se desplazó nuevamente a la capital italiana, donde residió entre 1881 y 1887. En los años noventa viajó a París y en 1902 y 1905 volvió a visitar la Ciudad Eterna. Destacó en las escenas costumbristas, aunque también hizo retratos y pintura de historia, etc. Su estilo revela ciertas influencias de Fortuny y del impresionismo.
- En referencia a Anselmo Guinea, vid. J. M. Arenaza Urrutia, *Anselmo Guinea 1854-1906. Un pintor para la modernidad*, BBK, Bilbao, 2006. J. Bengoechea (ed.), *Homenaje a Guiard y Guinea*, Banco de Bilbao, Bilbao, 1980. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en París...*, p. 268. M. Lertxundi Galiana, *Anselmo Guinea 1855-1906*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2012. I. Moreno Ruiz de Eguino, "Anselmo Guinea y Ugalde (1854-1906): seguidor de la Escuela de Posillipo en Nápoles", en *Artistas vascos...*, pp. 193-205. M. Llano Gorostiza, "Anselmo de Guinea", en J. M. Martín de Retana (dir.), *op. cit.*, T. III, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao 1978, pp. 249-280. M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, p. 318. VV.AA. *Cien años...*, T. III, Antiquaria, Madrid, 1989, pp. 309-310.
- 18 En este sentido vid. C. Reyero, *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Alianza, Madrid, 2009.
- 19 Enrique Serra (1859-1918) estudió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Llegó a Roma en 1878, permaneciendo allí gran parte de su vida hasta su fallecimiento. No obstante, realizó numerosos viajes a Cataluña y París. De hecho, a partir de 1895 alternó su residencia en la capital italiana con estancias en la Ciudad del Sena. Destacó en el paisaje, especialmente en los que incluían superficies acuosas, muy cotizados en vida del artista, que se vio obligado a repetirlos de manera cansina durante años. Sin embargo, también pintó escenas costumbristas, orientalistas, religiosas, retratos y pintura de casacón. Vid. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, pp. 209-211. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en París...*, pp. 232-233. M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, pp. 638-639. J. F. Rafols, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, T. III, Milla, Barcelona, 1954, p. 1171. VV.AA., *Cien años...*, T. XIII, Antiquaria, Madrid, 1993, pp. 176-183.
- 20 Manuel Muñoz (n. ca. 1859-?) es un artista del que apenas conocemos datos, más allá de su paso por la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la capital de España y su presencia en exposiciones nacionales celebradas en el último decenio del siglo XIX y los primeros años del XX. Estuvo en Roma a finales de la década de los ochenta, donde frecuentó las academias Chigi y Cauva.
- Con respecto a este oscuro pintor vid. J. L. Díez, "Los discípulos de Haes y su repercusión pública. Las huellas del maestro", en VV.AA., *Carlos de Haes...*, pp. 129-185. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, p. 266. VV.AA., *Cien años...*, T. VI, Antiquaria, Madrid, 1991, p. 309.
- 21 Sobre José Villegas, como queda dicho, uno de los pintores españoles que más fama alcanzaron en Roma, vid. A. Castro Martín, "José Villegas al frente del Prado: dos décadas en la historia de la pinacoteca (1901-1918)", *Boletín del Museo del Prado*, 34, 1995, pp. 49-58. A. Castro Martín, "La pintura de José Villegas (1844-1921)", *Goya*, 256, 1997, pp. 197-208. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, pp. 228-233. M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, pp. 699-700. E. Valdivieso, *Pintura sevillana del siglo XIX*, ed. el autor, Sevilla, 1981, pp. 105-110. L. Quesada, *Pintores andaluces de la Escuela de Roma (1870-1900)*, BBVA, Sevilla, 1989. VV.AA., *José Villegas Cordero (1844-1921)*, Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasar, Córdoba, 2001. VV.AA., *Cien años...*, T. XI, Antiquaria, Madrid, 1973, pp. 292-302.
- 22 Modesto Brocos (1852-1936) perteneció a una familia con tradición artística, pues su abuelo y su padre fueron grabadores, oficio que también cultivaron el personaje que nos ocupa y su hermano mayor Isidoro, que destacó como escultor. Formado en el entorno familiar y en la Sociedad Económica de Amigos del País de su ciudad natal, pronto mostró un espíritu inquieto que le llevaría a realizar numerosos viajes que determinaron que en distintos momentos residiera en Sudamérica, Madrid y París. En 1883 consiguió una beca de la Diputación de A Coruña que le permitió establecerse en Roma durante cuatro años. Tras abandonar la Ciudad Eterna, regresó a Galicia, donde fue nombrado catedrático en la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Más tarde volvió a Río de Janeiro, donde permaneció desde 1900 hasta su fallecimiento. Allí ejerció como profesor de dibujo en la Academia de Bellas Artes. Desde su juventud sobresalió como grabador, mientras que su obra pictórica abarca diversos géneros: el retrato, la pintura de historia, el costumbrismo, el paisaje y la pintura religiosa. Gran parte de su producción se sitúa dentro del realismo de corte conservador, aunque también tiene ecos de otras corrientes, caso de huellas nazarenas y de los *macchiaioli*. En otro orden de cosas, señalar que fue uno de los primeros profesores de dibujo de Pablo Picasso, durante la estancia de éste en Galicia.
- En lo referente a Modesto Brocos vid. M. Cabrera Massé, "Modesto Brocos", en C. del Pulgar Sabín (ed.), *Artistas Gallegos. Pintores. Novecientos*, Nova Galicia, Vigo, 1998, pp. 293-303. J. Consuelo Bouzas, *La pintura gallega*, Porto, Santiago, 1950. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, p. 251. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en París...*, p. 260. J. M. López Vázquez, "Entre la recuperación del pasado y la utopía del progreso: El arte en los dos últimos tercios del siglo XIX", en F. Rodríguez Iglesias (dir.), *Galicia. Arte Contemporáneo*, T. XV, Hércules, A Coruña, 1993, pp. 137-191. F. Pablos, *Pintores gallegos del Novecientos*, Fundación Pedro Barrié de La Maza Conde de Fenosa, La Coruña, 1981, pp. 23-33. VV.AA., *Cien años...*, T. I, Antiquaria, Madrid, 1988, pp. 389-390.
- 23 Antonio María Reyna (1859-1937), natural de la localidad de Coín (Málaga), se formó en esta capital andaluza, destacando a edad muy temprana y despertando interés entre las autoridades locales que le concedieron una pensión para que se formara en Roma, donde permaneció hasta el fin de sus días. Su estilo se enmarca en la estela del fortunismo. Tuvo gran éxito comercial con sus vistas venecianas, pero también hizo retratos, escenas costumbristas, pintura de historia y de casacón. Vid. J. M. García Fernández y F. Marmolejo Cantos, *Apuntes sobre Antonio Reyna Manescau. Maestro de la pintura malagueña del XIX*, Fundación García Agüero, Málaga, 2009. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, pp. 174-176. VV.AA., *Cien años...*, T. IX, Antiquaria, Madrid, 1992, pp. 54-71.
- 24 Arturo Montero Calvo (1859-1887) inició su formación en Valladolid y la completó en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, donde tuvo por maestros a Federico de Madrazo y al escultor José Piquer. Inicialmente dirigió sus pasos hacia la escultura, pero finalmente se decantó por la pintura, recibiendo la influencia de Rosales. En 1885 llegó a Roma, gracias a una pensión de la Diputación de Valladolid. Permaneció dos años en la capital italiana. Problemas de salud precipitaron su regreso a nuestro país y a la postre su muerte en Madrid en plena juventud. Practicó la pintura de historia, los temas literarios y costumbristas y en menor medida el retrato. Vid. J. C. Brasas Egido, "Un pintor vallisoletano del siglo XIX: Arturo Montero Calvo", *II Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978, pp. 237-242. J. C. Brasas Egido, *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 1982, pp. 48-54. J. C. Brasas Egido, "Catálogo", en J. C. Elorza Guinea (ed.), *Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1989, pp. 122-123. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, p. 265. M. Ossorio Bernard, *op. cit.*, p. 462. J. Urrea, *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1978. VV.AA., *Cien años...*, T. VI, 1991, pp. 231-233.
- 25 Silvio Fernández-Rodríguez Bastos (1859-1937) nació en Galicia, pero se formó como pintor en la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid y seguidamente en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Viajó a Roma en 1882, donde permaneció varios años. Su producción es poco conocida, aunque las noticias de que disponemos corroboran su incursión en los temas costumbristas.
- Con respecto a este pintor vid. J. C. Brasas Egido, *La pintura del siglo XIX...*, p. 93. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, p. 256. M. Ossorio y Bernard, *op. cit.*, pp. 233-234. J. Urrea, *Pintores vallisoletanos del siglo XIX*, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid, 1987. F. Vázquez, "Los pintores orensanos de la Escuela de Roma a propósito de dos nuevas obras de Silvio Fernández", *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, 4, 1991, pp. 231-237. VV.AA., *Cien años...*, T. II, Antiquaria, Madrid, 1993, pp. 279-305.
- 26 Sobre este destacadísimo autor vid. J. L. Díez y J. Barón (eds.), *Joaquín Sorolla 1863-1923*, Museo del Prado, Madrid, 2009. C. González y M. Martí, *Pintores españoles en Roma...*, pp. 213-216. J. Marnaut, *Sorolla. Biografía íntima*, Carena, Valencia, 2008. B. de Pantorba, *Museo Sorolla*, Aguilar, Madrid, 1966. B. de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Extensa, Madrid, 1970. B. Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla: vida y obra*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002. F. de Santa-Ana, *Catálogo de pintura Museo Sorolla*, 2 vols., Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2002. F. Tomás y F. Garín, *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, TF, Madrid, 2006. VV.AA., *Sorolla, Visión de España*, Bancaja, Valencia, 2007. VV.AA., *Cien años...*, T. X, Antiquaria, Madrid, 1993, pp. 279-305.