

METODOLOGIA DE LA PINTURA DE HISTORIA: EL EJERCICIO DE MORENO CARBONERO

TERESA SAURET

Durante el S. XIX hubo una consigna para triunfar en el ámbito artístico, y fue la de adecuarse a las normas que habían establecido los organismos superiores en el ramo, la Oficialidad. Ella determinó como indispensable el realizar un "cursus honorum" cuyos pasos ineludibles eran: enseñanza en academias de Bellas Artes oficiales y premios (medallas) en las exposiciones que el Estado y la Academia organizaban. Opcional era la pensión oficial a Roma, pero cuya plaza de mérito se obtenía por el número y categoría de las medallas conseguidas en dichas exhibiciones (1).

Los asuntos elegidos para los ejercicios de las oposiciones para pensionado y la relación de los primeros premios en esas exposiciones señalan que los más valorados eran aquellos que "narraban los rasgos memorables del heroísmo y virtud de nuestros padres, conciliando las inspiraciones del patriotismo con las del Arte" (2). Esto es, los temas de Historia.

El suceso, claro está, no es original del XIX. Una larga tradición venía a refrendar su uso, pero sí es inédito la "masificación" que el género sufre en el siglo.

No es nuestro objetivo en estos momentos, desentrañar las causas. Haciendo una reducción a lo esencial señalaríamos que fue la filosofía romántica la responsable (3) y el ejercicio historicista el que potenció (según países) los modelos históricos recuperables así como determinadas épocas y episodios concretos (4). como explicó Caveda: "La España de la Edad Media, sobre todo, y sus glorias en el siglo XVI, les ofrecen frecuentemente los argumentos que mejor se avienen con sus estudios y en espíritu de que se hallan poseídos, y el gusto y las tendencias de la sociedad a que corresponden y de la cual reciben la vocación y el carácter, el gusto y las inclinaciones" (5).

Pero según se desprende de los comentarios realizados sobre estos cuadros en catálogos, prensa, etc., a partir del último tercio del siglo, no preocupaba tanto (a la crítica, a los jurados, ¿al público?),

- (1) Ver al respecto: BRU ROMO, M. *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971.
- (2) CAVEDA, J. *Memoria para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1867. p. 137.
- (3) MORENO ALONSO, M. *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la Historia en el S. XIX*. Sevilla, 1979.
- (4) Un profundo estudio sobre el tema lo ha realizado: C. REYERO en: *Imagen histórica de España. 1850-1900*. Madrid, Espasa/Calpe. (en prensa).
- (5) Ver nota 2.

el asunto elegido, que siempre debía ser ejemplar (y que lo era, y con ello entraríamos en la utilización del género por sus valores didácticos y el uso propagandístico que de hecho realizaron los gobiernos y la oficialidad artística con ellos, de ahí su importancia, o la conveniencia de considerarlos los mas importantes), como su forma de contarlos (6).

Francisco Mendoza, en su *Manual del pintor de Historia* recomendaba: "Debe el autor inspirarse en la época y estudiar bien el lugar y la escena; y si es en el campo hasta el clima y la topografía del sitio en que se verificó el hecho; teniendo muy presente las costumbres de las personas y buscando con asiduidad los trajes propios de la época, y en el caso que no se puedan hallar monumentos o libros que lo digan, debe procurarse conocer las naciones de quienes recibieron sus costumbres, sus leyes, sus armas, sus muebles y su arquitectura, o a quienes tomaron las modas, como lo hicieron los griegos de los egipcios y los romanos de los griegos, a fin de dar todo el colorido y verdad posibles a la representación, y causar al espectador una impresión agradable, presentándole el suceso tal y como pudo ser, e impresionando su espíritu, de modo que llegue a forjarse la ilusión de que realmente fue así y que pasa a su presencia.

De observar con rigor las reglas expuestas, se consigue no incurrir en anacronismos que desvirtuan y quitan mucha parte del efecto e interes a la obra" (7).

La Exposición de Mendoza llevaría al pintor a desarrollar en el lienzo una visualización/documento, hasta el punto de ser el vagaje erudito desplegado en el cuadro el primer objetivo a valorar. Sin embargo, esta tendencia a la erudición no hay que despreciarla, ya que representa la adecuación en imágenes a los principios ideológicos que regían en el siglo. Rigor científico-comprobación del dato. Al conocimiento de la Historia (como ciencia, como asunto) correspondía, formalmente, la verosimilitud de lo contado, por narración y por ambientación. Una no manipulación de lo transpuesto al materializar los hechos/acontecimientos adecuándose a la realidad del dato, que se haran reales mediante la fidelidad de las formas.

Todo un dossier de apuntes, estudios parciales de objetos, de acciones, de ambientación, de lecturas sobre el episodio escogido, constituían la base de información en al que el pintor se apoyaba y les daba la seguridad de la sinceridad del resultado.

Técnicamente el género requería un mayor despliegue del oficio. Grandes dimensiones sobre las que las dificultades del sentido (y engranajes) compositivo resultaba más comprometido, un buen

(6) La variación de criterios se aprecia paulatinamente en los escritos de la segunda mitad del siglo. Por regla general, se prima el contenido tanto, o más, que la ejecución. Ver al respecto CAVEDA, Ob. cit. p. 117 y s.s., TUBINO, J.M. *Los artistas contemporáneos en la Península*. Madrid, 1871, p. 141 Y s.s., hasta CABELLO LAPIEDRA, Madrid, 1987. En el último tercio, voces "realistas" como la de Pérez Galdós o los comentarios de Alcántara a las exposiciones (vid. GAYA NUÑO, *Historia de la crítica del Arte en España*. Madrid, 1975, p. 189) denuncian la falta de sinceridad del género. En realidad, el pintor había "anecdótico" los episodios históricos por el afianzamiento de la estética Realista casi tanto como por la influencia del "pompiérismo" frances, obligando a hacerse valorar por el ejercicio del oficio aplicado a este tipo de cuadros, más que por los mensajes de contenido que pudieran proyectarse a través de ellos.

(7) MENDOZA, F. *Manual del pintor de Historia*. Osea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión. Madrid, 1870, p. 32-33.

dominio del dibujo y de criterios de la “orquestración”, del color, pincel, etc. El esfuerzo era una de las cuestiones a estimar, pero es que al oficio/técnica se le sumaba conocimiento/ejercicio intelectual, pues, como se aprecia en el texto de Mendoza, se exponía en el trabajo la línea de pensamiento más valorada en la época (o la que podía significar el carácter de “modernidad” en el siglo): el positivismo, haciendo uso de las ciencias potenciadas por él: Geografía, Geología, Etnología, etc., y al hacer insustituible *el medio* mediante el rigor de su estudio, practicar la filosofía de H. Taine. Era de nuevo materializar la conciliación entre técnica-oficio/conocimiento-ejercicio intelectual del tan traído debate sobre la dignificación de la profesión y del artista.

De ahí que el cuadro de historia fuera el que mereciera las máximas estimaciones y el medio más idóneo para alcanzar el reconocimiento oficial y el encumbramiento profesional. Y fueron excepción los que no acataron el juego.

En el mapa pictórico español es extraño no encontrar por lo menos una obra histórica en la producción de los pintores. Generalmente era aquella con la que participan en las Nacionales e intentaban, con el posible premio, conseguir el reconocimiento oficial. Uno de estos casos fue el de José Moreno Carbonero, uno de los mejores pintores de historia que tuvo el país. Lo paradójico es que surgió de un centro como Málaga, en el que no se pintó Historia como sistema (8), y de una preparación inicial que no fue enfocada para practicar esta línea pictórica.

Nacido en Málaga en 1858, se nos plantea una biografía en sus primeros años marcada por el carácter de niño prodigio y la protección decidida de la primera firma del ámbito local: Bernardo Ferrandiz, que cree en él (9). Precisamente, estos principios nos hacen analizar su trayectoria artística teniendo los en cuenta, pues nos permiten captar mejor la perfecta asimilación que hizo de los mecanismos establecidos para conseguir su encumbramiento, primero nacional y después internacional.

Inicia su carrera de éxitos con obras de influencias ferrandina. “La posada de la corona”, premiada con una medalla de oro en la exposición organizada por el Liceo de Málaga en 1872, hoy desaparecida (10), era una escena costumbrista (11), “La bendición de los animales el día de San Antón en el Maeztrazgo” (12) es de ambientación valenciana, “El jaleo” (13) está inspirada en “Un día de bolla en Málaga” de Bernardo Ferrandiz. Esta obra junto a “Juicio de faltas” (14) y “Casa de campo a la antigua” se expusieron en la Nacional de Madrid de 1876 (15). Con esta última obtuvo medalla de tercera clase.

(8) Sobre la pintura de historia en Málaga hemos dedicado un amplio capítulo en *El S. XIX en la pintura malagueña*. Málaga. Universidad, (en prensa).

(9) MORENO CARBONERO, J. “Recuerdos de infancia y mocedad” en: *Bernardo Ferrándiz: Maestro de los pintores de Málaga. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*. Málaga, 1935, p. 48 y s.s.

(10) Colgada en la sala de la presidencia del Círculo Mercantil de Málaga, desapareció en el incendio que destruyó el interior de esta entidad durante los sucesos de 1936. El dato lo aporta el mismo Moreno Carbonero en el artículo anteriormente citado (vid. nota 9).

(11) Vid, nota 9.

(12) Se conoce a través de fotografía. Presentada al Ayuntamiento como ejercicio de alumno de la Escuela de Bellas Artes de S. Telmo de Málaga, fue alabada publicamente y reproducida fotográficamente. A.M.M. Col. Act. Cap. sesión 29 Enero 1873, fol. 21v. La obra fue un encargo del Marqués de Iznate por el que pagó 2.000 ptas. Vid. nota 9.

(13) L. 0'47 x 0'65m. Reproducido en MORENO CARBONERO. *Homenaje al glorioso maestro*. Málaga, 1943, p. 43. paradero desconocido.

(14) L. 0'34 x 0'26m. Paradero desconocido.

(15) L. 0'31 x 0'43m. Obtuvo medalla de 3ª clase. *CATALOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1876, p. 52. Originalmente se tituló “Ventorro en el Camino Nuevo”. Fue comprada por el Marqués de Larios. Vid. MORENO CARBONERO. *Homenaje...* Ob. cit. p. 33-34. Se produjo en *La Ilustración Española y Americana* en el suplemento de 1877, p. 380.

Otros títulos como “Café de Askari”, “Rifeño fumando”, “Gitano”, pintados entre 1872 y 1876, algunos producto de un viaje a Marruecos con Ferrándiz (16), “Patio andaluz” (17) de técnica muy suelta, jugando con las luces y el color, nos indican que durante lo que podemos definir como su periodo de formación, se especializó en temas y técnica en la línea fortunysta. Es más, en 1876 Ferrándiz consigue para él que la Diputación de Málaga cree una pensión que Moreno Carbonero disfrutará en París, en el taller de Gerome, donde la amistad de Ferrándiz con Goupil le permite entrar. Según le comenta Ferrándiz a Alfonso XII, el grito de París a su llegada fue el de “¡un nuevo Fortuny!” (18). Costumbrismo, orientalismo, Fortuny pues, y pompierismo francés habían sido la elección primera.

Desde París envía a la exposición Nacional de 1878 “La aventura del Quijote” (19) y con esta obra obtiene una medalla de segunda clase. Los premios conseguidos le hacen pensar en la posibilidad de obtener una plaza de pensionado en Roma, y participa en la convocatoria de 1878. Desde París realiza lo que constituyó ese año el tema del segundo ejercicio, “Diogenes arrojando la escudilla” (20), según texto de Plutarco, obra que envía a la Diputación de Málaga como justificación de su trabajo de segundo año de pensionado y que para el jurado calificador de la oposición a pensionado no tenía condiciones como pintura de Historia, pero sí, y muchas, dentro de la categoría del Género (21). Por lo tanto, hasta 1878, Moreno Carbonero se le clasifica dentro de esta especialidad.

El rechazo de la pensión es la circunstancia que consideramos decisiva para el cambio en el planteamiento de su carrera. El acceso que supone el premio en el tema literario y la descalificación por no adecuarse a las claves establecidas para la pintura de Historia, le suponen una revisión de su ejercicio.

De 1878 a 1881, que se demuestra documentalmente su estancia en Roma al obtener en diciembre de 1881 la pensión, se desconoce actualmente, su actividad. En 1881 envía a la Nacional correspondiente “El príncipe de Viana” con el que obtiene una medalla de primera clase (22), premio que le permite conseguir la plaza de Pensionado de Mérito en la convocatoria de 1881 (23). Al estar el cuadro fechado en Roma sugiere una estancia anterior a la de febrero de 1882 en la que toma posesión de la plaza (24).

(16) MORENO CARBONERO. Homenaje... Ob. cit. p. 33.

(17) T. 0'41 x 0'28m. Fdo.: J. Moreno Carboner/Sevilla/1875. Museo de Málaga.

(18) JEREZ PERCHET, J. y MUÑOZ CERISOLA, M. *Crónica de la visita de S.M.D. Alfonso XII a la Ciudad de Málaga*. Málaga, 1877. p. 72.
(19) L. 0'91 x 0'46m. *CATALOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid 1878, p. 54. Reproducida e *La ilustración Española y Americana*. Madrid, 1878, 15 de mayo, p. 308, según dibujo del autor. Escenifica un episodio del cap. XI de “El Quijote”.

(20) L. 1'13 x 1'48m. Fdo. J. Moreno Carbonero/ 2º año de pensionado por la Diputación/1878. Diputación Provincial de Málaga. Bibl. *Moreno Carbonero*. Homenaje... ob. cit. p. 33.

(21) M.A.E. Actas de Pintura, 1878, leg. 4.334, sesión 11 de julio. “El jurado por unanimidad, que si bien no encuentra en la mayoría todas las condiciones que se requiere para la pintura de Historia, la halla de tal índole como pintores de género en los cuadros de los señores Moreno Carbonero y Manuel Ramírez e Ibáñez, que no dudan recomendarles al Excmo. Sr. Ministro de Estado por sus grandes condiciones en dicho genero”. También citado en: BRU, Ob. cit. p. 61.

(22) L. 3'10 x 2'42m. Fdo.: J. Moreno Carbonero/Roma 1881. Museo de Zaragoza. Obtiene la plaza de pensionado el 9 de diciembre de 1881 y toma posesión el 15 de febrero de 1882 (BRU, Ob. cit. p. 356). La fecha del cuadro sugiere, por lo tanto, una estancia anterior en Roma, no documentada, ya que la exposición de Madrid se inauguró el 18 de Mayo de 1881. (PANTORBA. B.; *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales en España*. Madrid, 1948. p. 108. En col. part. en Málaga existe una réplica. L. 0'92 x 0'62m. Fdo.: J. Moreno Carbonero/A mi querido amigo Eugenio Marquina.

(23) BRO, M. Ob. Cit. p. 65.

(24) Vid. nota 22.

La primera medalla y la pensión lo convierten en un pintor incluido en la élite pictórica del país. Los ascensos desde entonces son ilimitados. Lo curioso es que hasta 1942, fecha en la que muere, su producción "histórica" no pasa de más de media docena de cuadros (25). Su continua dedicación estuvo en las escenificaciones de temas literarios ("el Quijote" sobre todo, de Alarcón, y "Pepita Jiménez" de su íntimo amigo Valera) (26), y en el retrato (27).

De estos cuadros de historia citados "El Príncipe de Viana", "La Conversión del Duque de Gandía" y "Roger de Flor entrando en Constantinopla" son tres de los mejores que se pintaron en la España del siglo XIX. A través de ellos analizaremos la metodología de trabajo de Moreno Carbonero.

"El Príncipe de Viana" a pesar de conseguir la primera medalla fue una obra debatida. Como primer cuadro de este tema y de envergadura, Moreno Carbonero compositivamente no se muestra original. La escena se concentra en la figura del príncipe, que domina todo el lienzo, al ocupar el centro del cuadro. Aparece sentado y rodeado por un ambiente de trabajo sugerido a través de la estantería con libros situado al fondo. No escenifica ningún episodio crucial de su afanosa historia, se limita a presentarnos al personaje.

Este sentido de "retrato" fue captado por algunos críticos de la época. Martínez de Velasco en la *Ilustración Española y Americana* comentaba: "Es mejor un retrato que cuadro de Historia, y considerándole como retrato de personaje histórico, conviene recordar lo que antes hemos dicho acerca del cuadro del señor Jover: hay figuras históricas que son, por tradición, exclusivamente típicas, y lo cierto es que la del cuadro del señor Moreno Carbonero más se parece a la de Fernando El Católico que a la del hijo primogénito del ingrato Don Juan II de Aragón" (28). Sobre la semejanza con Fernando el Católico volveremos más adelante. De momento nos interesa la timidez del pintor a la hora de concebir éste su primer cuadro de historia, ya que medita la elección del episodio a representar y lo ajusta a una de las especialidades que mejor dominaba (y dominará) como era el retrato.

(25) Tenemos documentadas las siguientes obras; "El Príncipe de Viana" (1881), "La Meta Sudante", L. 2'26 x 3'00m. Fdo.: J. Moreno Carbonero/1882. Museo de Málaga. Ejercicio de pensionado del primer año, donado por el pintor al museo. Fue seleccionado por la Academia de Bellas Artes de Roma para formar parte de la sección española en la Exposición de Munich de 1883 (BRU. Ob. cit. p. 156 y nota 100 p. 199). "La Conversión del Duque de Gandía" (1884), (ver más adelante nota 40). "Roger de Flor entrando en Constantinopla", (ver más adelante nota 44), "La fundación de Buenos Aires". Encargada por la República de Argentina en 1910. El boceto se conserva en el Ayuntamiento de Málaga. L. 0'64 x 1'05m. Fdo.: J. Moreno Carbonero/Al Municipio de Málaga. Esta fechado en 1924. Bibli. Moreno Carbonero. Homenaje... Ob. cit. p. 52 y 54. "El desembarco de Alhucemas". Parte de la serie sobre este episodio histórico se reproduce en el citado Moreno Carbonero... p. 55 y s.s. la obra definitiva, fechada en 1924, estuvo depositada hasta 1956 en el Palacio de la Alta Comisaría de España en Marruecos (Tetuan). Por el momento me ha sido imposible comprobar si continúa en el mismo lugar. "La liberación de los cristianos malagueños por los Reyes Católicos" L. 1'27 x 2'00m. Dso. J. Moreno Carbonero/1936. Museo de Málaga. En la secretaría del Decanato de la Facultad de Geografía e Historia de Santiago de Compostela se conserva, depósito del Museo del Prado, otro cuadro que representa a una figura femenina vestida a la moda del XVI, de rodillas sobre un reclinatorio. Desconocemos el título de la obra. En la catalogación de la obra del autor no existe ningún título que nos lo identifique.

(26) MORENO CARBONERO. Homenaje... Ob. cit.

(27) Ibid.

(28) MARTINEZ DE VELASCO, E. "La Exposición de Bellas Artes de 1881 en Madrid". *La ilustración Española y Americana*. Madrid, 1881, p. 419.

Esta inseguridad a la hora de abordar el gran tema también la advierte el crítico de *El Imparcial* que comenta: "... se advierte, todavía, que el artista tiene la costumbre de los cuadros pequeños ..." (29). El crítico de *El Demócrata* acusa igualmente la sencillez de la composición (30), así como el de *La Epoca*, que lo califica como "figura con accesorios" que no justifica las dimensiones de la obra (31). De hecho, del cuadro se ataca la simplicidad de la composición, y algunos, la falta de información sobre el personaje, ya que el Príncipe de Viana de Moreno Carbonero es la figura de un hombre de más edad de la que la historia determinó para él (32). Precisamente fue uno de los personajes históricos más conocidos y difundida su historia gracias a los textos de Quintana (33), que eran los que realmente se seguían en este caso (34). En ellos se destacaba que en su fisonomía predominaba la melancolía (35) y esa es la expresión conseguida por Moreno Carbonero. Realmente, la solemnidad y la dignidad de la figura realizada por nuestro pintor, contrasta con otras versiones similares, como la de Virgilio Mattoni (36).

Todos alaban la factura técnica. El color, espléndido, con una gama de rojos y verdes que recuerdan demasiado a las de Muñoz Degrain en "Otelo y Desdémona", otra primera medalla de esa misma exposición, y una pincelada pastosa, muy suelta y segura, que configura arrugas y texturas de tejidos, con un gran dominio y un sentido técnico muy actual. Quizás, ampliando la superficie de la pincelada para ajustarse a las proporciones del cuadro, sigue manteniendo la técnica vibrante fortunysta, asociación recogida también por la crítica (37).

La habilidad de Moreno Carbonero estuvo, sin duda, en la elección del modelo donde se inspiró. Para ir sobre seguro recurrió casi a la copia de uno de los mejores trabajos que sin duda se hizo en el siglo: al Fernando el Católico del "Testamento" de Rosales.

La acción del D. Carlos de Moreno es idéntica al Fernando de Rosales pero invertida. Probablemente ello fue la causa del "envejecimiento" del Príncipe de Viana. Tampoco pasó inadvertido este dato en su momento, aunque fue benevolamente enjuiciado, ya que para Ibañez Abellan, no hubo malicia en ello (38). De todas formas, la poca soltura de Moreno Carbonero aún, para este tipo de

(29) MORENO CARBONERO, Homenaje... p. 53.

(30) *El Demócrata*. Madrid, 1881, 4 de Junio.

(31) *La Epoca*. Madrid, 1881. 17 de mayo.

(32) Murió envenenado a los 41 años. Este dato fue señalado por el crítico del *El Globo*. Madrid, 1881, 4 de junio.

(33) QUINTANA, M. J. *Obras Completas*. Madrid, 1852.

(34) Vid, nota 3.

(35) GRACIA, Carmen, "El cuadro de Historia en el último tercio del S. XIX. En ejemplo: Las oposiciones a pensionado en Roma convocadas por la Diputación de Valencia en 1876". *Saitabi*. Valencia, Universidad, 1979, p. 189-201. (194).

(36) Paradero desconocido. Se reproduce en: FERNANDEZ LOPEZ. *La pintura de Historia en Sevilla en el S. XIX*. Sevilla, Col. Arte Hispalense, 1986. Lám. 15.

(37) Sobre este aspecto nos resulta muy significativo el comentario de *La Ilustración Española y Americana*, "...Demasiado conocido es el autor de "El Príncipe D. Carlos de Viana" por sus hermosos cuadros de reducido tamaño, en los que hace maravillas de luz y color, de brillante ejecución y finísimo gracejo; pero no ha sido tan feliz en el lienzo que ahora examinamos; tiene éste el buen colorido y la facilidad que caracterizan a las obras artísticas del Sr. Moreno Carbonero; más también tiene más importancia en los accesorios que en el asunto principal; vense allí innumerables objetos prolijamente detallados, la tallada estantería, el breviario, el pergamino enrollado, el lebril etc. que empanan en su minuciosidad exquisita la atención del observador, y en cambio la figura del Príncipe, sino tiene apariencia de boceto, está no poco descuidada". Vid, nota 28.

(38) IBAÑEZ ABELLAN, *Catálogo crítico Explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*. Madrid, 1881, p. 41-42.

obras, quedó compensada por el efecto total del cuadro, agradable, (como se entendió en la época), y exposición de un gran dominio técnico.

No es inusual este procedimiento de trabajo. Una visión globalizada de la totalidad de la producción histórica del siglo, nos dá de balance una serie de patrones, en actitudes (gestos) de las figuras, en detalles de complemento, incluso escenificación, que evidencia los “prestamos” (vamos a llamarlos así) que constantemente se hicieron los pintores del XIX. Y una prueba más es Moreno Carboner. Un dibujo preparatorio, inédito de un posible cuadro de historia, que pensamos no llegó a realizar, ensambla toda una serie de actitudes en los personajes y en el conjunto de la escena sugerida, que nos transporta a distintas composiciones, desde las de Rosales pasando por Salas y tantos otros (39).

Indiscutiblemente en “La Conversión del Duque de Gandía” (40) se arriesga mucho mas y consigue una obra de mayor envergadura escénica, con un gran efecto teatral, descompensa las masas aislando la figura de la Reina Isabel, que se asoma del ataúd, muy valorada por el vacío intencionadamente realizado a su alrededor y por la paleta predominantemente blanca que la circunda y la hace destacar. Un punto de equilibrio es el personaje del segundo plano que destapa la tapadera del feretro y que sirve de elemento de compensación con la parte opuesta de la obra. Su gesto se corresponde con la dama del extremo que se cubre la cara.

La masa de figuras de la izquierda se disponen escalonadamente, ofreciendo toda un galería de personajes que quieren actuar como testigos históricos, según usos románticos, y que a través de su indumentaria definen los diferentes estamentos iglesia/corte, o si se quiere, poder espiritual/terrenal.

No cabe duda que este uso de esquemas compositivos muy rígidos y académicos le resta soltura y espontaneidad al conjunto, y fué una de las causas por la que el cuadro fué criticado en su época ya que alguno encontró en él: “convencionalismo, composición mañada, guardarropia; grandes personajes de la historia encarnados en asalariados modelos que expresan con ademanes y gestos de pura fórmula, sentimientos que están muy lejos de experimentar (41). Sin embargo, para Octavio Picón fue “una de las más notables que ha producido en España la pintura contemporánea” (42).

La obra fue leída en clave histórico-religiosa, y en la descripción de su contenido se procuraba vehicular hacia los valores morales que el episodio comentaba.

Moreno Carbonero, con ella había asumido absolutamente la normativa establecida, y expone con verdadero oficio toda la problemática de contenido y formal de la pintura de Historia de la

(39) Lapiz sobre papel 0'11 x 1'19m. Museo de Málaga. Lámina 1.

(40) L. 3'15 x 5'00m. Fdo.: J. Moreno Carbonero/Roma 1884. Museo de Granada. Existen bocetos en: Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, L. 0'94 x 1'48m. Fdo.: J. Moreno Carbonero/Roma 1883, Museo de Málaga, L. 0'57 x 0'92m. Fdo.: J. Moreno Carbonero/Roma 1884, y Academia de Bellas Artes de S. Fernando, Madrid, L. 0'57 x 0'80m. Fdo.: J. Moreno Carbonero. A.D. Vicente Palmaroli/su amigo/J. Moreno Carbonero. Roma 1884. Obtuvo medalla de Primera clase en La Exposición Nacional de 1884. *CATALOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid. 1884, p. 94-95.*

(41) PANTORBA, B. Ob. cit. p. 117.

(42) MORENO CARBONERO. Homenaje... Ob. cit., p. 58-59. La crítica se publicó en *El Correo*.

época. Hay mensajes en el tema y hay erudición en la narración. Con verdadera precisión detalla y ambienta mediante indumentaria, arquitectura y escenificación. Destaca, como llamada de atención, la capa del obispo y los bordados de las franjas de los extremos que reproducen tibias cruzadas y calaveras, llevando hasta estos extremos la ambientación del episodio histórico.

A propósito del despliegue erudito podemos confirmar la escrupulosidad en la búsqueda de información para sus temas de Moreno Carbonero, gracias a una serie de dibujos que forman parte de un pequeño álbum de apuntes del autor (43). A través de ellos se comprueba los trabajos preparatorios que realizaba antes de comenzar una obra de este tipo. No era solo el “evitar anacronismo” y estudiar la ambientación de cada época. La preparación llegaba a despiezar indumentarias, arreos y accesorios, obteniendo un perfecto conocimiento de cada uno de ellos, desde la denominación de cada parte hasta los colores correspondientes, a los materiales por lo que estaban compuestos.

Estos deliciosos e ilustrativos estudios nos transportan a secciones de las obras comentadas. Parte de ellos parecen que estaban destinados a la documentación escénica para la obra “Roger de Flor entrando en Constantinopla” (44), en la que el pintor se nos muestra definitivamente dominando el género.

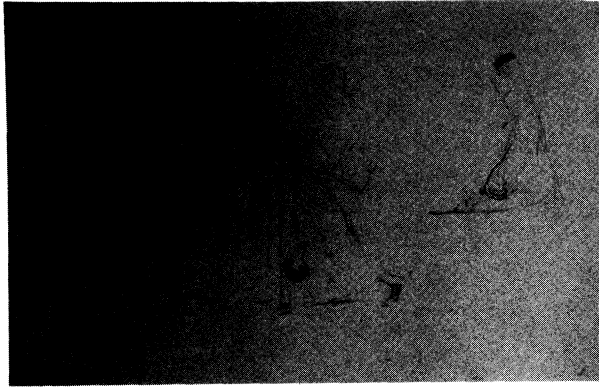
En este cuadro se arriesga a una complicada escenografía, y aunque mantiene esquemas compositivos usados en *El Duque de Gandía* como es el escalonamiento en la distribución de los personajes de la derecha y el sentido lineal en la izquierda, hay una coordinación entre líneas de composición y acción narrativa.

Técnicamente es una muestra impecable del dominio del color, consiguiendo en el cielo del fondo un magnífico estudio atmosférico, superando, en todo el conjunto, a Pradilla en “*La Rendición de Granada*”, obra que técnicamente está en la misma línea.

Con este lienzo parece que Moreno Carbonero se identifica plenamente con un modo de hacer. Demuestra su profesionalidad arriéndose en obras de complicadas escenografías, manteniendo por formato, temática y contenido la línea oficialista, pero vuelve a sus inicios en cuanto a paleta. Después del ejercicio, que nos atreveríamos a llamar castizo, del difícil tratamiento de gamas pardas y sobrias del “*Duque de Gandía*”, magistralmente trabajadas y dominadas, en “*El Roger de Flor*” ofrece toda una explosión de color, iluminado fuertemente, hasta el punto de quedar vitalizada cada zona del cuadro por la limpieza en el tratamiento de los tonos. Toda una demostración de la calidad de un pintor de su categoría y que constituye una muestra de lo que la España del siglo XIX se pretendió establecer como pintor perteneciente a la órbita oficialista.

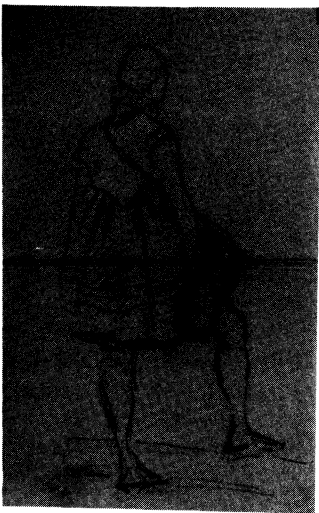
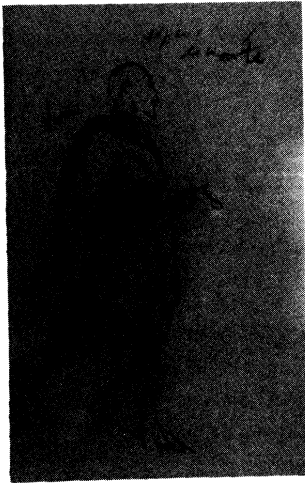
(43) Lapiz sobre papel 0'11 x 0'19m. Fechados entre 1884-1887. Museo de Málaga, Lám. 2-9.

(44) L. 3'50 x 4'50M. Fdo.: J. Moreno Carbonero/1888. Palacio del Senado, Madrid. BIBI. LAFUENTE FERRARI, E. *El Palacio del Senado*. Madrid, 1980, p. 136 y 140. Fue adquirido por 40.000 pesetas.

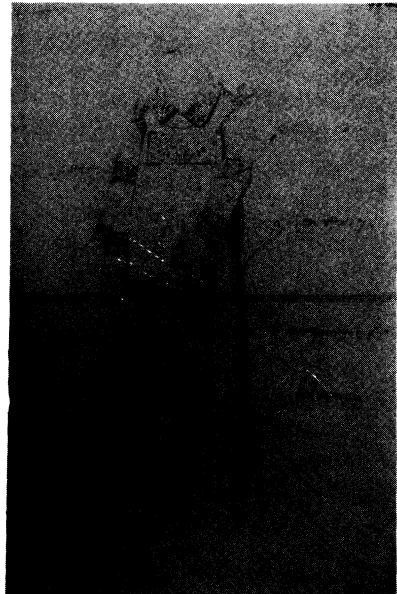


Lám. 1

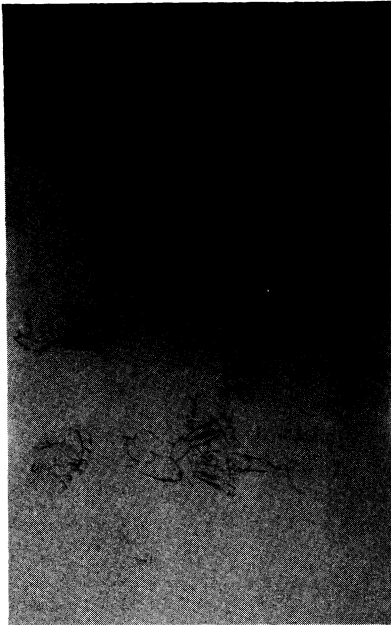
Lám. 2



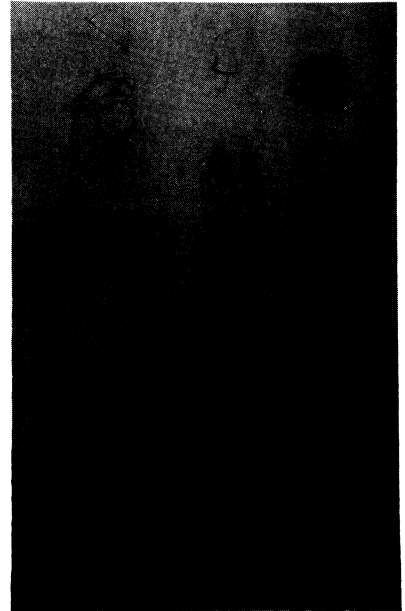
Lám. 3



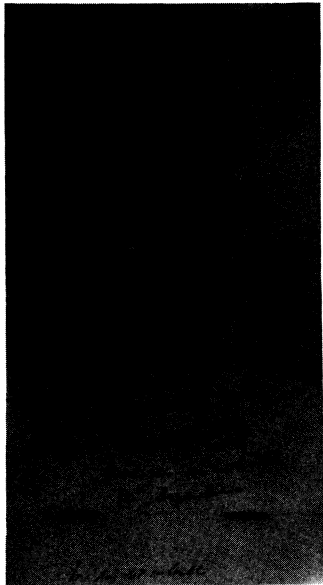
Lám. 4



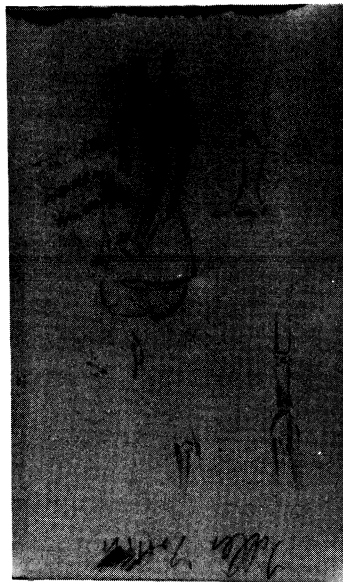
Lám. 5



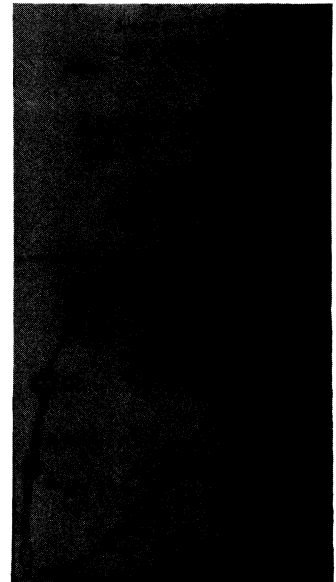
Lám. 6



Lám. 7



Lám. 8



Lám. 9