

LA VIDA COTIDIANA EN LA PINTURA ANDALUZA DEL XIX. REFLEXIONES AL FILO DE UNA EXPOSICION (En torno a la problemática de la pintura *costumbrista* y la de *género*).

**Teresa Sauret.**

En los meses de Octubre-Noviembre, se ha celebrado en Sevilla, en el restaurado edificio del Archivo Historico Provincial, una exposición que bajo el titulo de *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX* ha recogido cuadros de cincuenta y nueve pintores activos en Andalucía durante el siglo pasado. Organizada por el Banco de Bilbao en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, ha constituido todo un encomiable esfuerzo por presentarnos una panorámica de uno de los aspectos más interesantes de la pintura andaluza decimonónica.

Al margen de alguna critica que se le pueda hacer a la muestra (1), la contemplación de tan amplio conjunto ha resultado esclarecedor para su comprensión, ya que se ha podido ver a la vez, firmas de sus principales centros, como Sevilla, Cádiz, Jerez, Córdoba, Granada, Málaga, y de un periodo que abarca desde el primer tercio del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. Ha sido pues una ocasión muy oportuna para poder determinar algunas de las mas importantes peculiaridades de la pintura del XIX no solo andaluza, sino española en general.

Ya el mismo lema de la exposición se puede considerar como un acierto, porque para tomarle el pulso a esta pintura nada mejor que escoger las temáticas *costumbrista* y de *genero* que fueron las dominantes, cuantitativamente, en el panorama pictórico andaluz del siglo pasado, (al margen del retrato). Además, bajo la denominación de *vida cotidiana* se soslayaba esas espinosas clasificaciones entre *costumbrismo* y *genero*, un problema que ha quedado resuelto, en parte, por la amplia cronología que abarca y que ha ayudado a esclarecerlo, como más adelante comentaremos.

Según lo *colgado*, por *vida cotidiana* se entendio toda una serie de situaciones entre lúdico, folklóricas y anecdóticas, en las que estaban ausentes la auténtica realidad social de la Andalucía del XIX. Pero, si bien el matiz es propio del costumbrismo romantico en el que como diría Ferrera, *...el protagonista no sufre ninguna transformación a lo largo de la supuesta historia narrada. De ahí que el heroe se convierte en tipo, de ahí que el universo se transforme en cuadro* (2), para profundizar en las características

Teresa Sauret.

de la pintura del último tercio la muestra es muy significativa.

La Exposición se puede dividir en dos grandes apartados; uno constituido por cuadros correspondientes al Romanticismo y, el otro, por temas que en un amplio espectro de situaciones fueron pintadas por autores del último tercio del XIX.

El Romanticismo esta representado, por lienzos de José Maria Fernandez Cruzado, José Rodríguez Jimenez *El Panadero*, Manuel Rodríguez de Guzmán, Antonio Maria Esquivel, José Roldán, José Elbo, Manuel Barron y Castillo, Andrés Cortés, José Maria Romero, Federico Maria Eder Gattens, Rafael Berjumea, Manuel Cabral (Aguado) Bejarano, José Dominguez Becquer, Joaquin Dominguez Becquer y Valeriano (Dominguez) Becquer. Nombres, todos, significativos y puntales, que han servido como magnifico ejemplo para valorar esta versión de la pintura romantica y entender la importancia de la escuela sevillana en este terreno.

Obras esplendidas como *Misa Mayor en una iglesia andaluza* de Fernandez Cruzado, *La plaza de San Francisco de Sevilla durante el desfile de la Cofradia de Nuestro Padre Jesús de la Pasión* de Joaquin Dominguez Becquer, *La Caridad* de Esquivel *La feria de Sevilla* y la de *Mairena* de Andrés Cortes, *La procesión del Rocio* de Manuel Rodríguez de Guzmán *Una Venta* de Elbo, junto a otras más tipificadas, pero en la que se aprecia la recuperación que de Velazquez y Murillo hace el Romanticismo andaluz (3), nos introducen plenamente en las características esenciales de esta pintura.

Para el costumbrismo (entre lo visto y lo sabido), la vida cotidiana consistió en toda una serie de acciones en las que el personaje se convierte en tipo por su generalización y las situaciones, ya sean de caracter religioso (como misas, procesiones de pasión y de gloria) festivas (romerías, ferias, bailes, toros...) usos sociales (terturias, cortejos) o laborales (ventas ambulantes, tipificación de profesiones, mercados...), en manifestaciones de un colectivo donde la realidad se encuentra virada en aras de otros criterios de expresión.

Si la selección romántica, por las firmas y la calidad de las obras explicita de forma clara y concisa las características del costumbrismo andaluz y no hacen mas que confirmar lo ya determinado sobre él, los cuadros expuestos de lo que de momento vamos a llamar *no romantico*, aun de calidad más heterogenea, son los que, esencialmente, permiten reflexiones que ayudaran a delimitar y aclarar la problematica pictórica del último tercio.

La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX. Reflexiones al filo de una exposición.

En este apartado están representados pintores nacidos a mediados de siglo y activos a partir de los años 70. Estos son: Alfonso Cañaverall, José de Vega, Pedro de Vega, José Jimenez Aranda, Luis Jimenez Aranda, Manuel Jimenez (Aranda) Prieto, José Villegas y Cordero, Joaquin Turina Areal, José García Ramos, Virgilio Mattoni, Eduardo Laforé, Manuel de la Rosa, Manuel García y Rodríguez, Fernando Tirado, José Rico Cejudo, Rafael de Villar y Navarro, José Gallego y Arnosá, Adolfo del Aguila Pimentel, German Alvarez Algeciras, Justo Ruiz Luna, Leoncio Talavera, José Ruiz Blanco, José Denis Belgrano, Luis Grarite, José Ruiz Blanco Coris, Guillermo Gomez Gil, Enrique Simonet y Lombardo, Eugenio Alvarez Dumont, José Gatner de la Peña, Emilio Ruz, Enrique Jaraba, Mariano Fortuny, Manuel Gomez Moreno, Juan Bautista de Guzman, Isidoro Marin Gares, Rafael Romero Barros, Ricardo López Cabrera, Nicolai Alperiz, Manuel Gomez Santos, Rafael Romero de Torres, Julio Romero de Torres, Federico Godoy, Manuel Ramirez Ibañez y Gonzalo Bilbao (4).

También de estos artistas los temas representados abarcan una amplia muestra en la que, otra vez, nos encontramos con la frivolidad y la ausencia de compromiso. De nuevo lo religioso se reduce a manifestaciones de carácter festivas, triviales y multitudinarias, con motivos folklóricos (5), la actividad laboral se entiende como exposición del tipismo de la zona (6), en incluso con carga folklórica como en *Las Cigarreras* de Gonzalo Bilbao, y la vida, en una sucesión de situaciones donde los personajes (no siempre entendido como pueblo porque prima la presencia de la clase burguesa), solo se divierten o se aman (7).

Si tenemos en cuenta la evolución de la pintura en Europa en esos mismos años, esta peculiaridad, que se manifiesta como característica por lo común, es un excelente punto de arranque para las reflexiones a las que hemos aludido.

Al acercarnos a la totalidad de la producción de cada uno de los pintores citados se puede ver como en ella participan de una dinámica pictórica más generalizada. Historia, paisaje, retratos, fueron temas que también ejercitaron y sin salirse de los cánones establecidos para ellos. Lo realmente peculiar es que, pese a sus modalidades estilísticas, técnicas y formales, a la hora de acercarse al género las diferencias se disuelven aumentando la dificultad cuando queremos distinguirlos (8).

¿Que conclusiones podemos sacar de ello? Si hacemos un paralelo con la pintura europea coetánea, lo primero que se nos ocurre es que estos

Teresa Sauret.

denominados pintores andaluces se engancharon a la moda comercial, de tan amplia demanda en el mercado del arte, que exigía unos patrones muy concretos.

Viendo la trayectoria artística de éstos, se justifica su opción. Salvo nombres muy putuales, entre los que podemos citar a un Aguilar y Pimentel o Nicolas Alperiz, prácticamente todos pasaron por Roma y Paris y, por lo expuesto, parece que fue Fortuny el único que les impactó. Lo copiaron literalmente Rico Cejudo, Pedro de Vega, Alvarez Algeciras, Denis Belgrano, Juan Bº Guzman, Isidoro Marin, Garcia Ramos, Jose Jimenez Aranda, Gallegos Arnosa, Villegas, y con peor fortuna, Manuel de la Rosa, Garcia Rodriguez, Cañaverall, Lafore, Villar, Tirado, Talavera, Gomez Gil, Ruz o Ruiz de Luna que pasaron por los magisterios de José Jimenez Aranda, caso de Lafore o Villar, de Ferrandiz en el centro malagueño o de Villegas, en Roma con Ruiz de Luna.

Lo que debemos plantearnos ante lo visto es que si a partir del fortunismo intentaron ser *realistas* y con ello pretendieron dar una nueva visión del entorno entendiendolo como una postura que se opusiera al ya gastado costumbrismo romantico. La cuestion radica en base a la problematica de la pintura decimononica nacional en ese periodo de tiempo concreto y con-ello no queremos salvar su opción (o su falta de personalidad), ni justificarlos, pero si hay que pensar que el Realismo sufrio una peculiar interpretación en España. Como diría Balart, aqui la realidad se entendió como *prosaismo* y las situaciones cotidianas se redujeron a exposiciones de carácter popular, donde lo folletinesco y lagrimogeno primaban, eliminandose el autentico sentido de compromiso con la autenticidad que promulgaba un Courbet y eso, ya, muy a finales de siglo.

Enganchadas con esta trayectoria, apenas unas pocas obras estan presentes en esta exposición. Rafael Villar y Navarro en *Tonejeros* nos acerca a ese espiritu de exaltación del trabajo de un Millet, combinado con una tecnica de recuerdos prerrafaelistas. Otra nota social nos la da Rafael Romero de Torres en *Sin trabajo*, pero en la citada clave de folletin, y en esa linea se expresa Julio Romero de Torres en *Mira que bonita era*, escena de entierro de contenido aun más sensiblero. Mucho más serio y menos panfletario se desenvuelve Manuel Gomez Moreno en *La lectura de la carta*, aunque la posición central del burgués que lee la carta a sus servidores analfabetos es igualmente de un didactismo muy dirigido.

Esa ausencia de compromiso a la que antes aludiamos se plantea en temas donde se podía dar juego a ello o a una exposición más dura del drama,

La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX. Reflexiones al filo de una exposición.

y por ello más real. Nos referimos en concreto a *Inundación en la Alameda de Hercules* que Manuel García Rodríguez transforma en un paisaje entonado y sereno. Quizas el verdadero sentido que se tiene en este momento (vamos a decir, para este caso concreto) en Andalucía, nos lo ofrece García Ramos que con su habitual ironía expone la temática de la muerte en clave de humor mediante dos títulos en pareja. Uno se enuncia *Una desgracia; la muerte del Marido* y su compañero *Otra desgracia; la muerte del burro*.

Analizando la producción general de estos autores, no solo por lo expuesto, las conclusiones no difieren mucho. Salvo un Manuel Gómez Moreno, los Romero de Torres, incluso su padre, Romero Barros, Justo Ruiz Luna, los pertenecientes a la *escuela* de Alcala de Guadaira, y la última producción de los Jimenez Aranda, que estuvieron más concienciados en retratar el entorno y a la sociedad de forma más veraz, o por lo menos con más carga social, el resto, cuando quisieron interpretaron la *vida cotidiana*, optaron por la comercialización y la frivolidad. Pero debemos preguntarnos si en realidad se *vendieron* al mercado, o lo hicieron porque realmente creían que con este modo pictórico ejercían un arte nuevo.

Desde luego no pretendemos actuar de adivinadores porque hay testimonios de la época que nos hacen pensar en su sinceridad (9). El éxito del fortunismo aseguraba clientela y trabajo. Centros como Sevilla, Cádiz, y Málaga contaban con una amplia representación del grupo burgués, reforzado ahora, como en el caso de Málaga, por el boom industrial, con afición coleccionista y éste era el tipo de obra que casi en exclusividad demandaban. El mismo ambiente que vivieron en Roma o París la colonia de pintores andaluces (españoles) casi obliga a la elección de esta opción, pero es que, además, cuando nos acercamos individualmente a cada uno de ellos se comprueba que mediante el preciosismo, el luminismo y la instantaneidad, estaban convencidos que realizaban una pintura moderna.

Por *moderno* entendieron no falsear la realidad idealizando. A la tipificación romántico-costumbrista opusieron la caracterización de los personajes y la concreción de los ambientes, que mediante tratamiento de luces y color nos remitieron de forma directa a nuestra zona geográfica, alejándose de poéticas idealizantes.

Si establecemos una línea de relaciones vemos que el punto de arranque fue Fortuny que aprendió a trabajar la luz en Marruecos, Sevilla, Granada y Portici (que también es el Mediterráneo). Lo que quiero decir es que el luminismo fortunista también es el andaluz. Por eso les fue tan fácil asumirlo, quizás con más honradez que los otros fortunistas europeos,

Teresa Sauret.

porque mediante él hacían una traducción directa del natural (del natural que encontraban en su tierra). Que esto lo pintaran en Roma y París ya sería otra cuestión.

Sin embargo, esta voluntad de ruptura no fue general a partir de los 70 como queda claro en esta exposición. Esa influencia del romanticismo sevillano, de su pureza y categoría, fue una opción que mantuvieron algunos autores muy avanzados del siglo, sino en todas sus obras, sí en algunas y es la reponsable de la existencia del costumbrismo al uso. Esta trayectoria es más acusada en pintores del círculo sevillano, incluidos los casos de Cádiz y Jerez. Las razones son claras. En otras provincias como Córdoba, Jaén, Granada o Málaga la actividad pictórica toma carácter a partir de mediados de siglo, a partir de la creación de la Academia y Escuela de Bellas Artes y se produce, podíamos decir masivamente mas tarde, a partir de los 70, por ello las relaciones de sus resultados no se deben hacer atras, sino hacia la nueva pintura, en la que como ya hemos dicho, existe esta clara vocación de ruptura. Constituye, pues, un error hablar de costumbrismo continuismo romantico en estas provincias (10), ya que los trabajos tienen otras implicaciones.

Precisamente, son autores sevillanos los que nos confirman esta tesis. Alfonso Cañaverál, etiquetable como fortunysta, pinta *Puesto de higos chumbos en la Alameda de Sevilla* que entre la Sevilla romantica y la moda fortunysta recrea una escena donde de Fortuny se adopta el espíritu goyesco, ofreciendo un resultado romantico, que no preciosista. O un Luis Jimenez Aranda en un *Vendedor de fruta* en el que le presencia de Murillo, e incluso en las uvas de primer plano de reivindicación barroca (y con ello del romanticismo por el reciclaje de ese periodo estilístico), es mas fuerte que la remisión hacia lo concreto que realiza en el rostro del personaje.

Esgañoso es también *Picaros jugando a naipes con un arriero* de Fernando Tirado en el que de nuevo Murillo y Velazquez se manifiestan a través de una técnica precisa, magníficamente expresada en el arriero del primer plano y en los arreos de burro contrastados sobre el lienzo de pared blanca, que deben tanto a Meissonier y a Fortuny.

En general, esta nota romantica son excepciones, en todo caso, testigos de una estética de la que el eclecticismo imperante hace uso en menor grado. En cualquier caso, el uso de la costumbre en los citados pintores de la generación de los 70 es diametralmente opuesto a la que hace el romanticismo, y con ello ya se plantean las diferencias entre *constumbrismo* y *genero*

La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX. Reflexiones al filo de una exposición.

Es evidente que marcarlas es un problema que requiere un análisis más profundo que el que se puede plantear al filo de una exposición, pero si puede invitarnos a proponer hacer un *ajuste* de las etiquetas.

En principio el costumbrismo fue una consecuencia del Romanticismo y como tal usaba un lenguaje visual adaptado a sus características. En el momento que el Realismo interviene sobre el asunto popular, hace de él una interpretación diametralmente opuesta. A la generalización romántica opone la individualización, a la tipificación, la caracterización y al idealismo un nuevo establecimiento de relación entre el objeto, entorno y representación que se hace en base a lo concreto y a la fidelidad de lo visto y no de lo especulado. Este nuevo lenguaje disuelve el carácter tópico de la *costumbre* aunque el germen de la historia narrada sean usos *cotidianos* que en algunos casos tengan carácter de típicos. A todas estas narraciones nos parece más correcto clasificarlos en general como pintura de *Genero*. Que hubo *costumbrismo*, además, es un hecho, como que también el Romanticismo se mantuvo en algunos de sus aspectos, pero esta presencia no puede llevar a considerarlo vigente hasta primeros del siglo XX

¿No sería eso no comprenden las esencias del Simbolismo, el Modernismo o el Regionalismo? por citar aquellos lenguajes artísticos de las poéticas fin de siglo que de alguna manera plantean lazos con el Romanticismo. Generalizar con el término de Costumbrismo a todas las historias pintadas sobre sucesos de la vida cotidiana puede resultar tan falso como llamar a *Matisseorientalista* porque pinto odaliscas.

Muchas obras hay en esta exposición que nos invitan a la precaución cuando nos tienta las clasificaciones. Quizás una de las más determinantes sea *Las Cigarreras* de Gonzalo Bilbao, donde la nueva lectura de lo popular que nos plantea el desenfado y la comunicación de los personajes femeninos, en clave folklórica, esta disolviendo las dudas sobre la clausura que hará del costumbrismo la problemática regionalista de finales del XIX, e incrementa la valoración del pintor por su adecuación a la dinámica artística de su momento histórico.

Si reajustaron los términos, según lo propuesto, nos encontraremos ante una nueva dimensión de nuestra pintura, porque alcanzaremos a ver el grado de integración de estos pintores andaluces con su contemporaneidad.



## NOTAS:

1. Nos referimos al aspecto técnico, en cuanto a montaje, criterios de selección y organización de la obra, que no es el tema que nos atañe en este momento, ni siquiera son cuestiones tan importantes como para desmerecer la muestra ni el trabajo, encomiable, de D. Luis Quesada
2. FERRERAS, Juan Ignacio *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)* Madrid, 1943, pág. 133.
3. Con más precisión habría que decir, Sevillano, ya que en el resto de las provincias salvo en las más cercanas a ella, la problemática de la introducción e interpretación del Romanticismo es más complicada. Por el caso concreto de Málaga ver SAURET. T. *El Siglo XIX en la pintura Malagueña*, Málaga, Universidad 1987, en donde hemos profundizado en esta cuestión. En otros centros adyacentes esta por determinar por ausencia de estudios globalizados.
4. La enumeración sigue el orden de la Exposición y del Catálogo.
5. Como en las recreaciones de las "Cruces de Mayo" de Turina y Rico Cejudo, "Mañana de Corpus Christis", Mattoni, "Salidas de misas", Lafore, Denis "Bautizos", Rico Cejudo, "Antesalas de clérigos", Rico Cejudo, Villegas, y "Monaguillos" Alvarez Algeciras, Simonet.
6. "El vendedor de flores" Manuel Jimenez Prieto, "Frutería en Granada" Turina, "Vendedor de fruta" Luis Jimenez Aranda, "Mercado de la Encarnación", López Cabrera, "El arriero" Blanco Coris, "El Jueves al comienzo de la calle de la Feria en Sevilla" Lafore, "El Cenachero" Talavera, Ruiz Blasco.
7. "Escena familiar en el patio", Manuel de la Rosa "Tertulia en los jardines del Alcázar de Sevilla" Manuel García y Rodríguez, "Gira Campestre", Turina, "La playa de San Lucas de Barrameda", Turina, "Carnaval en Sevilla" García Ramos, "Reunión familiar" Manuel Ramirez Ibañez, "Tertulia en el patio" Eugenio Alvarez Dumont, "Las vistas animadas" Alperiz, "Pelando la Pava" Guillermo Gómez Gil, "El novio guitarrista" Juan Bautista de Guzmán, "Tablao flamenco" Gonzalo Bilbao.
8. Pongamos como ejemplo a Simonet. Baste comparar su "Flevit super Illam del museo de Málaga, y otros cuadros histórico religiosos, retratos y paisajes, con este "Monaguillos en el coro de la catedral de Málaga" en donde se expresa el modo fortunista y plantea tantos contrastes con el suyo habitual. El caso no fue excepción. Pintores como Eduardo Cano hicieron lo mismo, como nos demuestra Pérez Calero en "Eduardo Cano y Mariano Fortuny" A.E.A. . . 1986 n.º. 236 n.º 418. Baste hojear los trabajos de Valdivikio sobre *La pintura en Sevilla en el Siglo XIX*, Perez Mulet sobre la de Cádiz y Sauret sobre la de Málaga para retificar lo expuesto.
9. El criterio de Ferrandiz sobre Fortuny y su pintura se ha desarrollado en SAURET, *ob. cit.* pág.391-401 a partir de material autógrafo de Ferrandiz. Igualmente, Perez Mulet en "Pintores andaluces en Roma" *Gades* 1983, pág. 327-337 y a través de las cartas de Viniegra nos plantea esta cuestión de forma elocuente.
10. De los centros citados solo Málaga cuenta con un estudio global Vid. SAURET. *El siglo XIX... ob. cit.* donde analizo en profundidad la cuestión. Para Granada Ignacio Henares hizo una síntesis en *Historia del Arte Granada*, Diputación 1982, donde se plantea la misma tesis. El caso de Córdoba se puede pulsar a través de lo expuesto en "Un siglo de pintura Cordobesa"(1791-1891) Córdoba 1984, quedando más en el aire por la posible ingerencia de la influencia sevillana.