

Francisco J. Palomo Díaz.

En un pasaje de *Las vestiduras recamadas* de Salvador González Anaya se encuentran en animada charla dos de los protagonistas principales, Custodia y su tío Joaquín Palomares, que le habla de las costumbres malagueñas en el siglo XIX. Al final de su exposición, concluye: *Es lástima que el arte de Pepe Denis, de Rincón, de Jaraba y de otros pintores, no haya legado a nuestros ojos aquellas costumbres castizas, que están a punto de perderse*. Como su sobrina le replicará que las mismas sí son visibles en el techo del Teatro Cervantes y en el cartel de Jaraba con un cenachero, él responde: *Son la excepción de lo que dije. Pero el cuadro de caballete para adorno del domicilio, o el grande, propio de museo, con trasuntos castizos y populares, no fué labor de artistas, cuál en las plumas de "El Solitario", Arturo Reyes, Salvador Rueda y otros príncipes...*(1).

Las opiniones que el escritor puso en boca de sus personajes fueron producto de su reflexión y reconocimiento de la primacía de la literatura sobre la pintura en este género: desde Serafin Estébanez Calderón hasta hoy ha habido en Málaga siglo y medio de costumbrismo literario -novela, teatro, poesía, etc.- estrictamente local y por ello ignorado fuera de la ciudad: Rodríguez Rubí, Pedro Gómez Sancho, Ramón Franquelo, Juan José Relosillas, Martínez Barrionuevo, Díaz de Escovar, Arturo Reyes, Ramón A. Urbano, Ricardo León, José Carlos de Luna, Francisco Bejarano Robles o González Anaya, que intentó sacar a todos del anonimato (2). Y ello teniendo en cuenta que por su carácter industrial y comercial no se habían dado unas condiciones propicias, como sucedió en otros lugares (3), para el nacimiento del costumbrismo. Este surgió por el atavismo de una burguesía conservadora que, aunque propietaria y detentadora de las explotaciones agrícolas de las que obtuvo los capitales para sus otras actividades, jamás se consideró rural ni vivió pegada a la tierra. En la época de *El Solitario*, que perteneció a dicha clase, no hubo pintores que trabajaran en paralelo a su literatura, de manera que los del último tercio de siglo -cuando las contradicciones y lucha de clases culminaron -carecieron de una base iconográfica previa y consolidada, a excepción de la de los barro (4), similar a la heredada por los realistas sevillanos de su etapa romántica (5). En Málaga los pintores tuvieron que fundamentarse en la literatura antes referida y en la barrística de los Gutiérrez de León, cuya rica tipología si no fue aprovechada en toda su extensión se debió a que modelos como los del *bandolero*, *el rufián ò la pareja serrana a caballo* eran considerados

románticos y pasados de moda. En consecuencia, es lógico y significativo de la situación descrita que los primeros tipos populares pintados a partir de 1870 por los alumnos de Ferrándiz acusen la influencia del costumbrismo levantino que éste practicó y que representen huertanos de Murcia o Valencia.

Los *personajes* y motivos de la pintura costumbrista en Málaga -*el cenachero, el jabegote, el charrán, el baratero, el arriero, las faeneras, la maja o trinitaria, la fiesta en la playa, los murquistas, los toreros etc.*- son pocos y de connotaciones urbanas muy acusadas. De todos, el tipo costumbrista por excelencia es *el cenachero* que se implantó como imagen arquetípica de la ciudad en un concurso patrocinado por el Gobierno Civil en Diciembre de 1876, que al año siguiente promovió otro certamen de idénticas características en el que se había de pintar *un arriero*: frente a una Málaga operaria en fábricas y ferrerías se promovieron oficialmente tales concursos con tema obligado para asentar, y proveer a la eclosión pictórica joven que estaba floreciendo, una iconografía al gusto de la burguesía dirigente que fuera lenitivo a cualquier posible pretensión de naturalismo social. De hecho, nunca se dió en la pintura local, ni el artista, formado y conformado en el tema dirigido, abrió su ventana para que el mundo le entrara por ella, y así, sin cuestionarse el porqué y para qué de las representaciones, el costumbrismo se encorsetó en la naciente plástica local como argumento digno y *verdadero*. Sus categorías definidoras en nada se diferencian del coetáneo de las demás religiones españolas: pintoresquismo, tipismo y casticismo, detallismo, ausencia de ideología de clase, precisión, cromatismo, localismo patriotero, *naturalismo bien entendido*, como se decía entonces : en definitiva, cínica pretensión de convertir unas imágenes carentes de contenido sociopolítico en representación arquetípica del mundo del trabajo, que se pretende risueño y totalmente marginado de sus auténticos ideales e inquietudes. Falsía tras falsía, el pintor y el escritor tipificaron la sociedad en casilleros homónimos, en seres imaginarios que jamás existieron y que vieron con ojos ajenos... y que se siguen viendo por cuenta y razón de quién le interesa, a estas alturas, que no cambie este determinismo. Frente a tanta cosificación absurda, sólo un artista satírico, Emilio de la Cerda, dibujante en *El país de la Olla* , utilizó los mismos esquemas del costumbrismo para criticar la situación del momento. Dibujos como *Marina de guerra por suscripción nacional*, aparecido en el número correspondiente al 14-8-1887, constituía una ingeniosa exposición de una lacra social, la prostitución, al mostrarla con toda su crudeza haciendo uso de los aderezos del tipismo (6). En la práctica, todos los pintores realistas fueron costumbristas circunstanciales, dedicándose casi por entero a la modalidad los alumnos de Ferrándiz y, en menor grado, los paisajistas y marinistas. Con ello, el número de cuadros de costumbres, aunque

considerable, no es tan amplio como el de marinas o paisajes, repitiéndose los asuntos al tiempo que una mala calidad generalizada predomina, lo que se comprende pues, al ser un género tan convencional como falso, el artista, plegado al asunto dado, no se esforzó en enriquecerlo con la invención de nuevos tipos o escenas. A lo que representó no le confirió alma ni emoción que revelara un sentimiento o una psicología personales, simplemente le daba *gracia*, procurando lograr una pieza amable. A tal fin, se auxilió de las fuentes mencionadas y de las coetáneas composiciones fotográficas de estudio, muy en boga por difundirse en postales, con tipos o escenas costumbristas fueran o no malagueños. A la postre, la iconografía redescubierta y estimada por la burguesía en su nueva significación, sirvió a los comerciantes que utilizaron las imágenes más arquetípicas en litografías para decorar cajas de pasas o botellas de vino, y con idéntica función ilustrativa pasó al cartel ferial o semanario como algo propio de la estampa ciudadana que se quería vender al exterior; la representación casi siempre se redujo a una cara guapa o a un hermoso talle sobre un fondo esbozado de la ciudad y su puerto.

LOS PINTORES Y SU CONCEPCION DEL COSTUMBRISMO.

Aunque el valenciano Bernardo Ferrándiz impulsara la pintura y el costumbrismo en Málaga (7), practicó de por vida con técnica de receta-minuciosa y perfilada pero débil tanto en el tratamiento de la luz y el color como en la falta de imaginación para crear con originalidad -un costumbrismo ambientado casi siempre en la huerta levantina. Procuró la simpatía de sus personajes con la exageración de muecas y gestos, pretendiendo expresar moralejas que indefectiblemente aplicaba a las escenas, concebidas como partes de un sainete, a cuyo sentido ayudaba y potenciaba el título. De forma resuelta, busca provocar hilaridad o sentimentalismo, no estando algunos asuntos exentos de una crítica propia de la mentalidad pequeñoburguesa del autor. Los más frecuentes fueron los domésticos o de cuestiones amorosas y los juicios derivados de éstas; la crítica al clero por su influencia sobre la mujer o el campesinado; la sátira a los militares, los políticos o la Monarquía; las socarronerías de herreros o barberos y los huertanos, a tipo por cuadro. Circunstancialmente, también se acercó al tema de las fiestas populares, a los motivos taurinos o de monaguillos y, por influencia de Fortuny, a los morunos y de casacas.

En los cuadros con anécdotas caseras, que recogió desde el bautizo al testamento, la mujer es criatura desvalida, callada y sumisa, víctima de su entrega y fragilidad, que asume la pasividad de un animalillo fácil de acorralar con las ilusiones del amor en las escenas de galanteo; pero el pintor estropea este hallazgo con vulgaridades: en *Buen Tropezón*, en la línea de

greuze, extrema la caricatura; en *Las niñas en el balcón*, trivializa *Las gaditanas* de José María Romero, que lo tomó del inocente Murillo. Otro filón ampliamente explotado por Ferrándiz fue el de las representaciones de juicios, iguales todos : una o dos personas son juzgadas por un tribunal formado por la curia o por el cura del lugar, dándose ocasión a los pareceres diversos o irónicos en los miembros de éste o en los concurrentes al acto. El esquema lo encontró en *El Tribunal de las Aguas*, de 1864, cuadro costumbrista pintado en París que convirtió en histórico con la coetilla en 1800, presentado en la Exposición Universal de ese año y con el que alcanzó la fama en Valencia y en el extranjero. Aparte sus fallos de iluminación y la entonación fría(9), se le criticó su afán de buscar la risa del espectador. Técnicamente, es síntesis del academicismo aprendido, siendo su defecto más acusado la falta de articulación entre figuras y fondo ocasionada por la yuxtaposición espacial de los planos (10), y ello a pesar de su buena trama compositiva. En su línea y al hilo del tema de la infidelidad, de este año es *El cuerpo del delito*, cuando todavía el público francés recordaba el proceso a Flaubert y el escándalo de *Madame Bovary* (1857). Ferrándiz españolizó el asunto hasta hacer el ridículo. Sigue la veta con *El charlatán político*, de 1866, tema oportuno en quien elegía según las circunstancias del momento, sólo que una figura en vez de dos es objeto de atención, y que la socarronería del auditorio la provoca un discurso en lugar de una excusa. El lienzo gustó en su época (11) y era recomendable por la naturalidad de los personajes (12); actualmente la opinión es adversa, pues para Pompey es un error (13) y para Pantorba, un casacón más que contribuyó al descrédito del género (14). Su último juicio es *La contribución de la sangre* (1881) con el que intentó repetir el éxito de 1864, pero con tema melodramático en vez de irónico: una pobre viuda implora la exención del Servicio Militar para su hijo...en tiempos de Fernando VII. Otra vez da primacia al contenido sobre la unidad plástica, de que carece, siendo criticado por los desdibujos y la acritud de color que acusa (15).

Las Primitias, de 1862, es paradigma de una serie de cuadritos en los que expone la autoridad del clero entre el campesinado: un viejo huertano y su bella hija ofrecen un canasto de frutos al párroco, obeso y arrellanado, con un punto de satisfacción o de leve malicia contenida, de prepotencia paternal y grosera ante cada una de esas figurillas menudas, de porcelana, que suelen ser las damitas pintadas por Ferrándiz. La intención del asunto recordaba a Javier de Ramírez cierto capricho francés (16), que desconozco. En esta línea, pero de mayor alarde detallista es *Como pez en el agua* (1879) que no gustó en su época (17). Además de los mencionados, pintó numerosos cuadritos con anecdotillas carentes de interés, atendiendo sólo al verismo fotográfico y a la broma, de modo que cuando intentó nuevas posibilidades en las escenas al aire libre y con sol -todo un atrevimiento- fracasó. Tal son *Las Grupos*, de

1864 (18) *Antes de la corrida* (19) y *Ca-ba-llos, ca-ba-llos*, ambos de 1877. Su deficiencia para las acciones movidas se unía al débil tratamiento del gradiente de valores, por lo que en las dos últimas obras fue duramente criticado por Octavio Picón y García Cadena (20), y ello a pesar de haber tenido presente la sugerencia cromática de Manuel Castellanos y de haber trabajado con modelos, animales e indumentarias fuera del estudio, en el patio del antiguo convento de La Merced, en Málaga (21). Ferrándiz había intentado mejorarse desde 1873 a 1875, durante su estancia en Italia, con las correcciones que le hizo Fortuny, pero ni sus consejos ni la práctica en exteriores donde utilizaba la cámara lúcida fueron suficientes para superar sus fallos. Su última obra, *La emplumada*, es un indicio de cuál hubiera sido el camino a seguir de no haber muerto a los cincuenta años.

La crítica del siglo XX ha sido dispar con Ferrándiz. Algunos le han reconocido, creo que mal pues no ahondó en el alma humana, una *profunda observación de la vida* (22); el Marqués de Lozoya se refirió a su singular personalidad -para mí, típica del pasado siglo- porque llegó a *formar escuela, y durante algunos años en la Academia levantina se pintó a su manera* (23). Del contagio de su estilo y asuntos a los pintores valencianos, es reconocida la influencia ejercida sobre el primer Pinaza (24), Agrasot, etc. Recientemente, su cuadro más determinante ha sido objeto de atención por Carmen Gracia en *El Tribunal de las Aguas. Ferrándiz ante la modernidad* (Valencia, 1986) y, en el aniversario de su fallecimiento, yo le dediqué un libro en el que exponía la exquisitez de su docencia en el encrespado ambiente malagueño, siendo por ello tan admirado por unos como odiado por otros (véase nota 7). No quiero, pues, al concluir estas breves líneas sobre algunos de sus cuadros, dejar de reproducir un fragmento de las frases circunstanciales que Valle Inclán le dedicó con motivo del homenaje que Málaga le rindió en la inauguración de su monumento en el Parque de la ciudad el 13-5-1913. Su contenido es inexacto, porque nunca la llamada *escuela de pintura realista de Málaga* pasó de ser un deseo, pero bellísima la dicción (25):

..Es el creador de un escuela así/en la manera como en el concepto; y/
aun cuando toda la obra de sus pin-/ celes desapareciese un día,
nosotros/ en la obra de sus discípulos seguiría-/ mos amándole.Vive en
ellos con eter-/ na vida, como el mito socrático en el/ divino Platón..

OTROS PINTORES DEL COSTUMBRISMO

La nómina costumbrista aunque circunstancial, es extensa; es obvio que sólo se reseñen aquí, por falta de espacio algunos artistas u obras que sean, simplemente, índice de la exposición que se pretende:

Joaquín Martínez de la Vega, de interesantísima etapa final por sus dibujos al pastel -libres de todo academicismo formal y por ello muy expresivos de su espíritu atormentado y de sus grandes facultades- que todavía no han tenido la valoración nacional que merecen, se acercó al costumbrismo en 1871 con *Ocios del claustro*, cuadro de sacristía con monjes haciendo música, muy al gusto de la época. Es un académico derroche de trabajo, purista de factura y entonado en negros, blancos y marrones; falta la articulación espacial en el tratamiento del claroscuro, de modo que centra la atención en un extremo de la composición y deja el otro a oscuras. La escena, por tanto, se limita a la parte visible donde hay unos dominicos, interpretando con resabios zurbaranescos en las buenas cabezas y en las vestimentas. No fue, por estos defectos, del agrado de Tubino, que lo llamó *ocios de un pintor* (26), aunque el autor había acudido a ambientarlo a un espacio concreto, el del claustro del antiguo convento de Santo Domingo, en Málaga (27). Ramos Carrión escribió también crítica severa, pero reconoció su oficio (28). Magníficas serían las ilustraciones que años después hizo para carteles feriales, como su *Victoria* de 1894, una de las hermosas figuras de mujer de la pintura del momento.

Moreno Carbonero practicó en su adolescencia un costumbrismo muy influenciado por el de su maestro Ferrándiz, siendo ejemplo de ello *El jaleo* y *Un huertano de Murcia* (1874), ambos de primorosa factura preciosista. Sin embargo, pronto prefirió temas más simples en concordancia a la línea realista que le caracterizó; *Escenas de juegos* (1871) es exponente de su temprana madurez. Ya consagrado como retratista, volvería con frecuencia a la interpretación costumbrista en su serie de cuadros sobre episodios de *El Quijote*; alguno, como *La Pastora Marcela* no está exento de cierto lirismo bucólico; otros, por contra, dan predominio al paisaje de *tierra solar* aprendido de Fortuny, en el que se integran perfectamente los dos jinetes, siendo lo mejor que hizo a mi modo de ver. Además, hay que destacar algunos apuntes y bocetos cromáticos, como el de un *Baile* del Museo de Málaga que es tan asistemático en su producción como en jugosa mancha *Carnaval*, en el mismo sitio, de Martínez de la Vega. Ambas obras nos avisan de adónde pudiera haber llegado la pintura realista malagueña de no haber estado tan condicionada por el academicismo, la geografía y los clientes.

Aparte estas aportaciones, la figuración del costumbrismo local estuvo en los tipos aislados, uno por cuadro, como se ha dicho : majas y gitanas, recen o no como *malagueñas*, se llevaron la palma con sus actitudes aflamencadas y sus poses en jarras. Blanco Coris las pintó a punta de pincel, con preciosismo de detalle, en pequeñas tablitas muy alegres de color aunque sin perder la impronta fotográfica. Juan Loubere, artista de varia fortuna, las presenta con afectación romántica, más granadinas que malagueñas.

Horacio Lengo busca la modelo y la retrata ataviada con mantón de Manila, creando mujeres rotundas, sensuales y de serena presencia, contrastando la cálida suavidad de la piel con el cromatismo luminoso de la indumentaria sobre un fondo neutro de sienas y plateados. Quien en esta línea estuvo muy acertado fue el anónimo pintor de *Una malagueña con mantón* que hace de éste el protagonista del cuadro. Finalmente, Federico Bermúdez Gil, cuando el género periclitaba, las pintaba soñadoras y románticas, con laud en la mano, al tiempo que Moreno Carbonero en los años postreros de su vida explotaba el tópico haciendo retratos a *lo castizo* de damas burguesas, modalidad que sigue siendo del gusto de cierta clase campera de Sevilla actualmente. Figuras tópicas del contexto urbano son los jabegotes, cenacheros y, menos, arrieros, todos muy repetidos a lo largo de los años. Se pintaron con realismo detallista e individualizaron, para hacer más veraz su estampa, en medio de una calle o lugar conocidos que potenciaba su aparente presencia física como algo indisolublemente unido a la ciudad. De la demanda de copias que hubo del *Cenachero* de Leoncio Talavera, fino artista fortunista muerto muy joven, o del *Arriero* de Grarite y Tejada son ejemplo las medianas realizadas por José Ruiz Blasco. Curiosamente, los marinistas apenas cayeron en el género, y de pintar marengos o jabegotes éstos quedaban integrados en la grandeza del motivo. A veces, como un breve acercamiento a los hombres del mar, hacían apuntes rápidos, vivaces y ágiles de pincelada como los de Guillermo Gómez Gil, pero sin falsearlos folklóricamente.

El tipismo costumbrista se enriqueció en los años finales del siglo con la narrativa de Arturo Reyes, en especial con su novela *Cartucherita* (1897). El lápiz del escultor Antonio Casasola supo captar los retratos imaginarios de los protagonistas de ésta: *Cartucherita* y su amada *Clotilde*, que acaso sean retratos de modelos, pero sublimados para que sus miradas expresen la tragedia que viven en el texto. Cierta deje romántico se trasluce en los ojos y en las cabezas de buen modelado. El fuerte carácter de estos bustos se debe mitad al artista y mitad al escritos porque Arturo Reyes cuando escribe pinta, y sus descripciones son minuciosas y coloreadas hasta el punto de practicar, como ha puesto de manifiesto Cristóbal Cuevas, un pre-impresionismo literario que visualiza el color y la luz mediterránea, no siendo exagerado el apelativo que se le dio de *pintor de la pluma*, o como lo llamó F. Macías Amaya, *Goya andaluz* (29). A la visión pictórica que de la realidad tuvo, los pintores respondieron inspirándose en sus novelas, varias de las cuales fueron ilustradas por Nogales, Simonet y otros. Hay una simbiosis entre la narrativa de Reyes y el costumbrismo pictórico malagueño que es coetáneo; sus personajes también son categóricos en el determinismo costumbrista (jabegotes, arrieros, majas, etc.) y su comprensión del mundo desde Málaga, como si Málaga fuera el centro y lo demás liminar o ajeno, es la de los artistas; éstos y el escritor tuvieron idéntica clientela, la burguesía

local, y todos fueron apoyados por el mecenazgo del Gobernador Civil a la sazón, Cánovas Vallejo, sobrino del estadista. Pero donde más cerca están pintores y escritor es en la concepción técnica de la obra. Cuevas valora en Reyes la voluntad para el relato cortó, la estructura bergsoniana del tiempo y los ritmos fluyentes (30); pero, también, en tanto que cree hallarse en un nuevo *omphalós*, sublimación mediterránea en la que todos los artistas de Málaga gustan de estar inmersos, revive la tragedia clásica vistiéndola con los atuendos del casticismo hasta asumirla personalmente. Idénticas categorías se aprecian en algunos costumbristas plásticos, percibiéndose en el efectismo pictórico con apariencia de rapidez en la factura -pincelada menuda y suelta, estudiado abocetamiento y pequeños formatos- junto a las interpretaciones clásicas. Dos cuadros de Denis Belgrano de hacia 1885-90 son buen exponente del método: *El Quite y Después de la Corrida*. En el primero, el encuentro entre toro y picador forma una espiral de violencia cuyas ondas se expanden una tras otra por los tendidos en una disolución progresiva de la emoción espontánea, y por ello vagamente diluida en la impresión sorprendida de los espectadores. Escasas verticales estructuran la disolución espacial de la fuga, y una sola recta, la vara inclinada que hiere al animal, en el centro del torbellino que desata la acción. Sin embargo, la sugerencia clásica -imágenes de batallas sean entre hombres o con bestias y dragones, desde la de *Anghart* a las cacerías de Delacroix sin olvidar el precedente gollesco- no se oculta al componer el pintor utilizando con rigor la Divina Proporción y haciendo pasar los dos ejes áureos principales por el centro máximo de tensión, la espiral comentada, reafirmando su voluntad clasicista al romper en dos el esférico castoreño, dispuesto en la arena, por el Eje de Oro vertical: manera de proceder de Denis, Ferrándiz, Muñoz Degrain, etc., en obras de mérito querían fuesen consideradas perfectas. El otro cuadro, compuesto con igual seriedad y magníficamente bien pintado en el preciosismo al uso, es complementario del anterior: la alegría del reposo y de la distensión, la otra faz de la vida; vencida la fiera mitológica, los nuevos héroes saludan a las nuevas diosas con expresivos gestos y primores de cortesía, sólo que en esta *visitación* profana no se reciben Santas Vírgenes sino p.... bajo un claustro de arcadas, diríase casi renacentista, pero oliendo a orín y vino. Después del épico se imponía el éxtasis carnal, y en el sagrado espacio de una Málaga recoleta el templo del arte recibía sus dos frontones con la orientación debida. (31)

Este saqueo de la memoria visual para justificar un localismo constituía un despropósito. Los pintores malagueños, que tuvieron la fortuna de partir de cero, creían haber encontrado un camino, incluso un orden; pero desde las bases oficiales del academicismo sólo podían retrasarse cuando más creían avanzar, y en vez de orden se hallaron en posesión de una norma. La cerrazón localista los limitó definitivamente y el resultado fue la mediocridad o la

pintura normativa con la que los más conspicuos (Moreno Carbonero etc.) alcanzaron la gloria cortesana. A los demás les quedó el recuerdo melancólico de una edad dorada que nunca fue, y algunos, no pudiendo soportar la falta de horizontes y la mezquindad que les rodeaba, se evadieron en el sexo (Arturo Reyes) o en la droga (Martínez de la Vega), salida claramente neorromántica, según Emilio Orozco (32). Solo un poeta, Salvador Rueda, supo abrirse hacia nuevos sonos y abrazó el Modernismo -totalmente ignorado por los pintores- para revitalizar el triste ambiente artístico de Málaga. A ésta, a principios de 1901, vino Pablo Ruiz para hacerle olvidar las cuitas de amor a Casagemas con el tópico sureño de la alegría, de la armonía, de la vital sensualidad mediterránea. En su lugar, se encontró con un desorden malsano y decrepito, fatalista, y él, que ya había rechazado el oficio manoseado de su padre y sus amigos, no tuvo más remedio que establecer un paragón entre lo viejo, que era lo que había, y su reciente experiencia en Cataluña y Francia. Satisfecha la necesidad y sacadas las conclusiones, del antiguo régimen conservaría siempre sus recuerdos infantiles, la fidelidad a la figuración, algunas técnicas, cierto repertorio iconográfico y la costumbre de meter la mano en las imágenes de todos los tiempos -su museo particular fue el más grande que nunca ha habido- sin pudor alguno, como algo natural que había que explotar de nuevo; pero todo ello, la realidad de la vida también, para ponerlo al servicio de su obra, del arte. Al irse, ya era Picasso.

La generalización del costumbrismo en los años finales del siglo XIX y durante el primer tercio del actual llegó hasta los pintores que apenas sentían atracción por él, como José Nogales, humilde y sincero, que lo utilizó para expresar su amor por la flor y los ejercicios académicos de ropaje (*Floristas valencias*, de 1908) o en un momento ocasional por abordar el modelo vivo, como en *El Chulo* de fecha tardía (33). Más en consonancia con el casticismo son las figuras de gitanos y mendigas de Emilio Millán Ferriz, militar y pintor de cierta relevancia que, no obstante lo poco conocida que es su obra, tuvo gran soltura en las acuarelas, que ilustraron diversas revistas (34). Su técnica corre a la par con la de José del Nido, del que hay una en la Peña *Juan Breva*, de Málaga, que es preciosa y que retrata de cuerpo entero a la cantaora Joaquína Payán, amiga de los pintores. Junto a las piezas del costumbrismo andaluz, también habría que incluir en este apartado una serie de obritas hechas en Italia por los artistas allí becados: apuntes del natural son las *bambinas* y *ragazzas* de Reyna Manescau, movidas y amenas, que participan del impresionismo de los *macchiaioli*, modernidad de concepto nunca comprendida por sus paisanos. Otro apartado corresponde a las parejas de cuadritos con un caballero o una dama a la orilla del mar viendo la hora en sus relojes. Suelen ser obrillas de poca calidad aunque estén hechas por pintores de talla, y por abundar pienso que el tema gustó mucho a fines del siglo. Más que una reflexión sobre la brevedad del tiempo,

expresan la espera a una cita amorosa o la añoranza del amante ausente, lo que es acorde con la propensión realista de vulgarizar cualquier arquetipo, romántico en este caso.

La repetición de los asuntos llevó a algunos artistas a darles nuevos contenidos, así surge *la campesina* triste o sonriente por influencia de las de Eugenio Hermoso en el primer tercio del presente siglo. El alcalde y diputado Mapelli Raggio las pintó ocasionalmente con académica intención sobre fondos de manchas de estudiada ligereza, procurando sentimientos enternecedores. Otro tema que se mantuvo hasta los cuarenta fue el de *la cocina* con labriegos, viejos o cazadores. Mapelli hizo una con un cazador que es una lámina decorativa; Jaraba tuvo la suya al modo luminista, de vigoroso abocetado; finalmente, la más famosa es la del niño Pablo Picasso, de acusado realismo, que habitó con *Dos viejos*. Desde el punto de vista técnico, en 1900 la tendencia luminista ganaba terreno a la realista en la obra de Jaraba y Simonet. El primero fue un naturalista que llevaba al lienzo instantáneas que, más que costumbristas, eran la crónica de una situación social (*La puerta del cuartel*, de hacia 1895); pero fué con la adscripción al luminismo donde logró espléndidos resultados de pintura directa, rica en empastes y de diamantina claridad, como en *Faeneras*, de hacia 1915. Enrique Simonet, más pintor que el anterior y más completo, cuando toca un género lo agota: trabajó el costumbrismo en todas sus posibilidades tanto desde el ángulo realista como desde el luminista, no dejándose atrás ningún motivo casticista sea español o italianizante, popular o populista, llegando a asombrar al mismo Sorolla cuando pintaba a su manera, destacándose entre su obra títulos como *Pelando las pavas* o *La buenaventura*, ambos de hacia 1910-15 (35).

El costumbrismo pictórico traspasó la década de los treinta para convertirse en una escoria de la pintura figurativa en Málaga. A ello contribuyeron los artistas de la última hornada decimonónica que desde las aulas de la Escuela o desde los sillones de la Academia de Bellas Artes siguieron defendiendo algo que hacía tiempo había fenecido. Al desvarío se unió tan pésima técnica que el resultado fueron piezas deleznable: ejemplos de machaconería y vaciedad lo constituyen los cuadritos domingueros de Rafael Murillo Carreras, director del Museo Provincial durante medio siglo, o los livianos de Antonio Cañete, que por espacio de varios lustros dirigió la Escuela de Artes y Oficios, la cual, actualmente -con grave olvido de quien siendo estudiante en ella llegó a ser el pintor más grande del siglo-, lleva su nombre.

NOTAS

1. GONZALEZ ANAYA, S. : *Las vestiduras recamadas*, Barcelona, 1932, pág. 56
2. GONZALEZ ANAYA, Excmo. Sr. D. Salvador: *Real Academia Española/Los costumbristas malagueños/Discursos leídos el 28 de Noviembre de 1948, en su recepción pública por el.* Málaga, 1948.
3. SHAW, Donald L.: *El siglo XIX*, Tº 5 de "Historia de la Literatura Española-Ariel", Barcelona, 1976, págs. 174 y 175.
4. PEÑA HINOJOSA, B.: *Barros malagueños* Málaga, 1971.
5. REINA PALAZON, Antonio: *La pintura costumbrista en Sevilla. 1830/1870*, Sevilla, 1979, págs. 57 a 111.
6. Reproducido en "*Málaga, 1880-1900. Iconografía de una sociedad*", artículo de María Dolores AGUILAR en "Una sociedad a fines del siglo XIX: Málaga", Madrid, 1981, pág. 26. Creo que la autora está en un error cuando opina que el dibujante critica el gasto de la Marina de guerra según la indumentaria femenina en todas las clases sociales.
7. Sobre Ferrándiz, la docencia artística y el ambiente pictórico en Málaga, véase mi libro *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga 1985.
8. "El Avisador malagueño" de Málaga, 26-1-1870. Como muchos cuadros de Ferrándiz, en paradero desconocido, se conoce por fotografías del S. XIX publicadas en *Bernardo Ferrándiz/Maestro de los pintores de Málaga*, V.V.A.A. editado en Málaga en 1935.
9. GARCIA, José: *Las Bellas Artes en España en 1866* Madrid, 1867, pág. 114.
10. GARCIA BENEYTO, Carmen: *El cuadro de historia y la crisis política, las pensiones de la Diputación de Valencia entre 1863 y 1876*, en "Archivo de Arte Valenciano" Valencia, 1980, págs. 93 y 94.
11. TUBINO, Francisco María: *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Madrid, 1871, pág. 237.
12. "La Ilustración Artística", de Barcelona 30-6-1884, págs. 211 y 216.
13. POMPEY, F.: *Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. Guía gráfica y espiritual*, Madrid, 1946, pág. 68.
14. BERNARDINO DE PANTORBA: *Museos de Pintura de Madrid*, Madrid, 1951, pág. 148.
15. MARTINEZ DE VELASCO, Eusebio: *La Exposición Nacional de B.A. de 1881*, en "La Ilustración Española y Americana" año XXV, Nº 20, Madrid, 1881, pág. 422.
16. RAMIREZ, Javier de : *Exposición de B.A., Madrid, 1862*, pág. 105.
17. GOUZIEN, Armand: *Exposición anual de B.A. en París*, en "La Ilustración Española y Americana", de Madrid, 8-7-1879, pág. 6.
18. EL DIFUNTO PINTOR ORBANEJA: *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace...*, Madrid, 1865. págs. 45 y 46.
19. "El Avisador Malagueño", de Málaga, del 12-9-1877. Para esta fecha el cuadro ya estaba acabado. Según el número del mismo diario de 23 de Agosto, comenzó a esbozarse a principios

Francisco J. Palomo Díaz.

de este mes.

20. GARCIA CADENA, Peregrín: *La Exposición de Bellas Artes (V)*, en "La Ilustración Española y Americana", de Madrid, 8-4-1878, pág. 228.
21. BLANCO CORIS, J.: *Tributo de gratitud*, en "Bernardo Ferrándiz/Mestro.." (*Op. cit.*), pág. 72.
22. PULIDO, Ramón: *Homenaje al pintor Ferrándiz*, en "Por el arte", N° 4, de Madrid, 1913, págs. VI y VII.
23. CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya): *Historia del arte hispánico*, Tº 5º, Madrid, 1949, págs. 401 y 402
24. GONZALEZ MARTI, Manuel: *Pinazo, su vida y su obra (1849-1916)*.Valencia, 1920, pág. 90.
25. Manuscrito inédito de Valle conservado en la Carpeta n°v 148 del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de Málaga.
26. TUBINO, Francisco María: *Op. cit.* , pág. 234.
27. "Catálogo del Museo Provincial de B.A. de Málaga" , Málaga, 1917, pág. 33.
28. CARRION Y CAMPO ARANA, Ramos: *Revista cómica de la Exposición de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871, pág. 13.
29. CUEVAS GARCIA Cristóbal: *Arturo Reyes. Su vida y su obra*, Málaga, 1974, Tº II, pág. 102. De la página 99 a la 107 el autor estudia la visión pictórica que de la realidad tuvo el novelista.
30. *Ibidem* , págs. 91 y 92.
31. PALOMO DIAZ, Francisco J.: *Teoría y técnicas de los pintores del siglo XIX en Málaga*, inédito, fol. 257.
32. OROZCO DIAZ, Emilio: *Prologo*, a "Martínez de la Vega, un pintor romántico" de Gustavo GARCIA HERRERA, Málaga, 1962, pág. VI.
33. Evidentemente, no se trata de un retrato como fue catalogado por Morales Folguera, sino de una caracterización tipificada aunque utilizara modelo: MORALES FOLGUERA, J.M.: *José Nogales Sevilla*, Málaga, 1975, pág. 78.
34. Magníficas son las cuatro acuarelas reproducidas en *La pintura Moderna -Segunda serie-*, Edt. La España Moderna, Madrid, s.f., págs. 24 y 25
35. PALOMO DIAZ, Francisco J.: *Estudio de la obra de Enrique Simonet Lombardo*, en "JABEGA" N° 30, Málaga, 1980, págs. 53 y 54.



Lám. 1.- Bernardo FERRANDIZ: *El cuerpo del delito*, 1.864, p.d.



Lám. 2.- Bernardo FERRANDIZ: *La contribución de la sangre*, 1.881, 320 x 195, Ayuntamiento, Málaga.



Lám. 3.- Joaquín MARTÍNEZ DE LA VEGA: *Victoria*. Cartel de fiestas de Málaga, 1.894 (fragmento). Litografía de M. Ramírez Bonno. Museo de Artes Populares, Málaga.



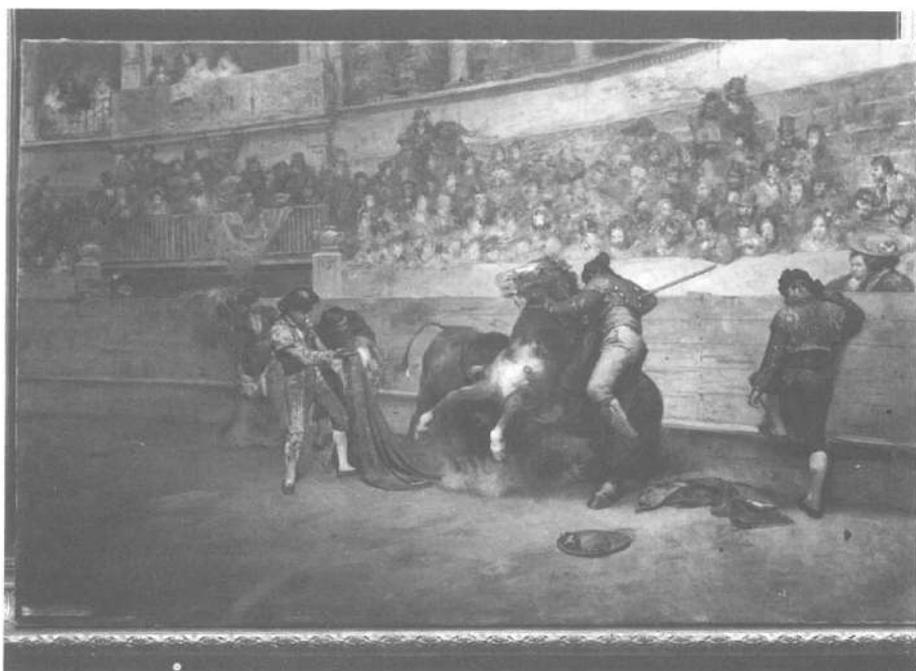
Lám. 4.- José BLANCO CORIS: *Gitana*, s.f., hacia 1.885, 14,3 x 21,1. Propiedad particular, Málaga.



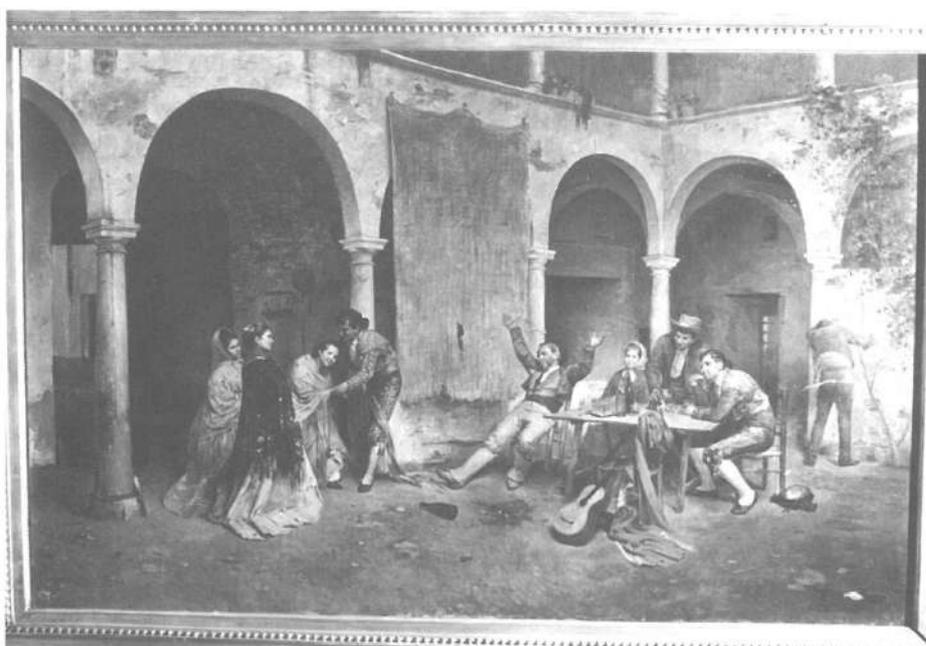
Lám. 5.- Leoncio TALAVERA: Cenachero, 1.877, 36 x 51.
Ayuntamiento, Málaga.



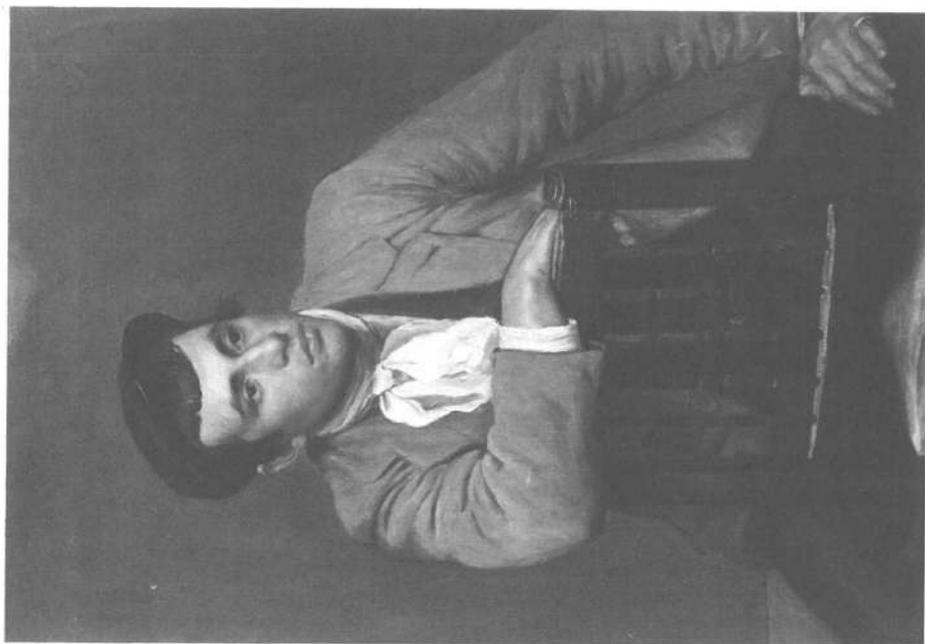
Lám. 6.- Antonio CASASOLA: Cartucherita, s.f., hacia 1.897,
42 x 51, Museo de Artes Populares, Málaga.



Lám. 7.- José DENIS BELGRANO: *El quite*, s.f., hacia 1.885-90, 116 x 73, Museo Provincial, Málaga.



Lám. 8.- José DENIS BELGRANO: *Después de la corrida*, s.f. hacia 1.885-90, 115 x 75, Museo Provincial, Málaga.



Lám. 9.- José NOGALES: *El chulo*, s.f., 100 x 72, Propiedad particular, Málaga.



Fig. 10.- F.M. TERRY: *Caballero ante el mar*, s.f., 37 x 20, Propiedad particular, Málaga.



Fig. 14.- ANONIMO: Málagaña con mantón, s.f., 68 x 57,
Musco de Artes Populares, Málaga.



Fig. 11.- Enrique MAPELLI: Campesina, 1.901, 98 x 74,
Propiedad particular, Madrid.



Lám. 12.- Enrique JARABA JIMENEZ: *Las faeneras*, s.f., hacia 1.915, 80 x 52, Museo Provincial, Málaga.



Lám. 13.- Enrique SIMONET LOMBARDO: *Pelando las pavas*, s.f., hacia 1.910, Propiedad particular, Madrid. Fragmento.