

■ La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: *El Artista y Semanario Pintoresco Español*

María Victoria Alonso Cabezas
Universidad de Valladolid

RESUMEN: Nuestro estudio analiza de qué modo la iconografía del artista es adaptada para su divulgación en la prensa periódica española en dos revistas contemporáneas, *El Artista y Semanario Pintoresco Español*; hemos prestado especial atención a las noticias biográficas y necrológicas que comienzan a acompañarse de retratos, para observar las diferencias producidas en éstos en su salto a la esfera pública y su relación con los ideales artísticos dependiendo del marco de recepción de la revista.

PALABRAS CLAVE: Retrato de artista, Prensa periódica, Arte del siglo XIX, Arte español, Pintura española.

The Image of the Artist in Nineteenth Century Periodicals: *El Artista and Semanario Pintoresco Español*

ABSTRACT: Our study analyzes how the artist's iconography is adapted to be divulged by the Spanish periodical magazines *El Artista* and *Semanario Pintoresco Español*. We pay special attention to biographical articles and death notices, where the artist's portrait begins to develop in the public sphere. The aim of this paper is to track an evolution in this new genre, analyzing any formal differences in this specific kind of portraiture and their relationship with artistic ideals depending on the magazines' target audience.

KEY WORDS: Artist's Portrait, Periodicals, Nineteenth Century Art, Spanish Art, Spanish Painting.

Recibido: 10 de abril de 2014 / Aceptado: 26 de junio de 2014.

El fin de la Década Ominosa abre una época de florecimiento de la prensa. Las revistas ilustradas, con un carácter marcadamente apolítico, exploran vías hasta entonces poco trabajadas –la prensa cultural, de divulgación científica o incluso gacetas infantiles– con el fin de educar y entretener a la burguesía. Las biografías constituyen un vehículo ideológico del que las revistas se hacen eco rápidamente: a través de panteones de celebridades¹, generalmente de varones, se ponen en circulación valores ejemplarizantes y enfocados a la emulación que se refuerzan plásticamente con los retratos de sus protagonistas, entre los que también

* ALONSO CABEZAS, María Victoria: «La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: *El Artista y Semanario Pintoresco Español*», *Boletín de Arte*, n.º 35, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2014, pp. 101-116, ISSN: 0211-8483.

¹ LE BIGOT, Claude, «Los retratos en la Ilustración española y americana: tretas y tramoyas de un género», *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920)*, Coloquio Internacional-Rennes, Montpellier, 1996, p. 145.

se cuentan los artistas, que pasarán a ser considerados héroes contemporáneos en sus respectivos campos.

***El Artista* (1835-1836)**

El Artista fue concebido en 1835 a imitación de su homónimo francés, *L'Artiste* de Achille Ricourt (1831-1838), con una edición especialmente atractiva tanto por lo novedoso de su contenido –que suponía la introducción y la divulgación de ideas románticas como la unidad de las artes, la defensa de la autonomía del artista o la emulación a los maestros del pasado junto a la alabanza al genio contemporáneo–, como por la aparición de ilustraciones –dos por cada entrega–, que hacían de ella un producto de lujo. Las litografías de gran calidad y a página completa, monopolizadas por la familia de Federico de Madrazo en el Real Establecimiento Litográfico, constituían el soporte plástico de esta revista cultural, permitiendo extender las líneas creativas de las composiciones poéticas o novelescas en escenas gráficas, introduciendo una tendencia en la que la imaginación se convertía en la protagonista para el autor intelectual. La creación de una galería biográfica, a la que contribuye activamente Eugenio de Ochoa, se plantea ya como uno de los objetivos de *El Artista* desde la primera entrega, con la novedad dentro de la prensa periódica de poner en movimiento la difusión no sólo del retrato biográfico, sino también de su correspondiente imagen, algo que debido a los altos costes de producción había estado reservado a la ilustración de libros o a galerías biográficas en colecciones de estampas. Bajo el título, en ocasiones variable, de *Galería de Ingenios Contemporáneos*, se abre un espacio reservado exclusivamente al mundo de las artes donde comparten escenario literatos, pintores, escultores, arquitectos, músicos y actores, cuyos retratos y biografías se corresponden con el naciente interés por el culto al genio, divulgando para la alta sociedad los modelos de artista a los que la juventud cultural desea emular.

La diversidad de las biografías aparecidas en *El Artista*, estudiadas por Gómez Baceiredo², nos permite afirmar una mayoría absoluta de las biografías de artistas (22 de las 39 totales) frente a las de literatos, músicos o actores. Las de los artistas del pasado entre las que se cuentan las de Velázquez (tomo I, pp. 6-9; 13-15), Juan de Herrera (tomo I, pp. 31-32), Murillo (tomo I, pp. 166-168), David

2 GÓMEZ BACEIREDO, Beatriz, «Textos biográficos en el semanario ilustrado español *El Artista* (1835-1836): tipología y características generales», *Anagramas: rumbos y sentidos de la comunicación*, vol. 9, n.º 17, 2010, pp. 15-30.

Teniers (tomo II, pp. 49-50), Leonardo da Vinci (tomo II, pp. 145-148; 219-221; 271-176), Rubens (tomo III, pp. 86-88), Nicolas Poussin (tomo III, pp. 109-110) y Juan Carreño de Miranda (tomo III, pp. 146-147) son entendidas a la vez como divulgación informativa para el lector y como galería de antepasados para los artistas. De ellas, más de la mitad aparecen sin retrato: es el caso de David Teniers, quizás por falta de modelo, de Barón Gros debido al carácter de necrológica del artículo, así como las de Leonardo da Vinci, Rubens, Poussin y Carreño de Miranda. Por lo tanto, aquellas noticias biográficas que contienen un retrato de artista se corresponden con artistas españoles muy conocidos, cuyas efigies son fáciles de conseguir a través de cuadros originales y estampas, haciéndose notar que en ellas ya predomina el retrato de primer plano, generalmente busto, y sin atributos del oficio.

La elección de Velázquez como figura inaugural no es ingenua; junto a su carácter nacionalista, la primera biografía de la galería de *El Artista* es una crítica abierta a un sistema político que, sumido en crisis y diatribas internas, no puede ofrecer la protección debida a las bellas artes y a sus artífices, y al mismo tiempo, aunque de una manera más sutil y velada con artículos posteriores, una declaración de intenciones estéticas, tomando como modelo ideal del genio español al artista sevillano para hacer una apropiación nacional del espíritu romántico europeo³. En él observan el paso del arte de mimesis a una mediación del intelecto o espíritu frente a la naturaleza. Otros artistas que también se toman como referencia refuerzan una visión moderada del romanticismo, como sucede con la figura de Murillo a través de la pervivencia de virtudes cristianas.

Las biografías de artistas contemporáneos aparecen como novedad, aunque éstos tienen más relación con el neoclasicismo que con las aún jóvenes generaciones románticas. Se forma así una galería, más accesible al público que las breves noticias de los periódicos, de los primeros grandes artistas del siglo XIX. Constituyen los precedentes inmediatos a la nueva generación y la realidad más inmediata a la situación artística española, pero también valores heredados de la Ilustración que mantienen cierto corte aristocrático: José Álvarez Cubero (tomo I, pp. 121-123), Juan de Villanueva (tomo I, pp. 135-137), D. Ángel Saavedra (tomo I, pp. 175-177), D. José Ribelles (tomo I, p. 180), Francisco de Goya (tomo II, pp. 253-255), Vicente López (tomo II, pp. 277-280) [1], José de Madrazo (tomo II, pp. 306-310) [2], Isidro González Velázquez (tomo III, pp. 2-5), D. Juan Antonio de Ribera

³ La apropiación de modelos del Siglo de Oro se corresponde con la idea romántica de existencia de una edad dorada para las artes, a la que se mira con melancolía y cierto afán de emulación. HENARES, Ignacio, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 44.



1. Federico de Madrazo,
Vicente López, El Artista,
tomo II, entrega XXIV

(tomo III, pp. 25-27) [3] y José Ribelles Helip (tomo III, pp. 37-39). Todos ellos aparecen acompañados con su correspondiente retrato, en formato de busto, prestando especial atención al rostro, sin ninguna alusión al oficio (salvo en el caso de Isidro González en que le acompaña un pequeño compás) ni al espacio circundante.

Esta forma de retrato íntimo, que ya Goya había empezado a explorar, se manifiesta como la combinación perfecta entre el tipo de retrato burgués, las limitaciones técnicas del tipo de litografía practicado y las de un formato destinado a la impresión y a la lectura. Así, la intimidad hacia el retratado en el uso de planos cercanos, destacando el rostro sobre fondo neutro, importada de las modas francesa e inglesa, adquiere aún mayor (aunque aparente) espontaneidad en el mismo uso del lápiz litográfico sobre la piedra, permitiendo un dibujo preciso y detallado, a la manera ingresca (tan influyente en Madrazo en estos años) sin necesidad de sombreados a base de rayado. El formato de busto, que ya había sido empleado en las estampas y grabados de retratos de hombres ilustres, ad-

EL ARTISTA.



D. JOSÉ DE MADRAZO.

2. Federico de Madrazo,
José de Madrazo, *El Artista*,
tomo II, entrega XXV

quiere en este momento ese doble matiz de continuidad de los valores de los grandes artistas del pasado con el paralelismo innovador de los retratos pictóricos contemporáneos, haciendo que la supresión de elementos superfluos atraiga aún más la atención del espectador sobre la persona retratada. Al especial cuidado de vestimentas elegantes se une el aire esquivo de los retratados, cuyas miradas rehúyen por lo general cualquier contacto visual con el espectador.

A través de estas litografías, acompañadas de sus noticias biográficas, se hace una revisión de la generación neoclásica, cuyos protagonistas, al menos en su mayoría, viven aún. Parecería que esta galería de artistas contemporáneos padece de un desfase cronológico si pensamos en las composiciones literarias que destacan en otras secciones o en ilustraciones plenamente románticas de influencias europeas como *La pesadilla*, de Federico de Madrazo⁴. No obstante,

4 Tomo III, n.º 58, 7 de febrero de 1836. La referencia visual a *La Pesadilla* de Johann Heinrich Füssli (1781, Detroit Institute of Arts) es evidente. Robert Marrast sitúa *La Pesadilla* como uno de los plagios



3. Carlos Luis de Ribera, *D. Juan Antonio de Ribera, El Artista*, tomo III, entrega III

la sección biográfica de la revista, aunque bastante aleatoria en lo que se refiere al orden y las cantidades de noticias en las distintas entregas, mantiene un perfil coherente al recuperar a las grandes figuras tanto del arte como de las letras – pensemos en los casos de Velázquez, Murillo, Lope de Vega y Calderón –, junto a los más destacados del panorama contemporáneo, muchos de los cuales han contribuido activamente a la formación de las generaciones más jóvenes, que comienzan por estos años su labor pública.

La vinculación del pasado y el presente del arte no sólo queda plasmado en las ilustraciones *Antaño* y *Ogaño*⁵ [4], sino también a través del retrato simbólico de la herencia pictórica en el retrato de José de Madrazo por Federico

que los editores españoles hacen de la edición francesa, siendo el grabado de Madrazo copia del de Tony Johannot aparecido en las páginas 170-171 del primer tomo de *L'Artiste* (febrero-julio de 1831). Ver MARRAST, Robert, «La revista *El Artista*: defensa e ilustración del romanticismo tradicional», *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989, pp. 383-413.

5 «Antaño y Ogaño», *El Artista*, tomo II, s. p.



4. Federico de Madrazo, Ogaño, *El Artista*, tomo II, entrega XI

de Madrazo, correspondiente a la biografía publicada por Carderera⁶, y en el de Juan Antonio de Ribera por su hijo Carlos Luis de Ribera⁷. Se ha hecho notar la presencia de José de Madrazo, cuyo retrato, mirando fijamente al espectador, transmite mayor proximidad que los demás, relacionándolo con un carácter altivo y jerárquico en la propia revista⁸, al convertirse en el defensor romántico del bello ideal, del proceso creativo y del colorido⁹. Al mismo tiempo, y en el mismo espacio de sociabilidad masculina, pueden destacarse los retratos de personajes procedentes de un mismo entorno cultural, como sucede con el retrato de Ángel Saavedra, que en los años veinte fue discípulo de José de Madrazo y asiduo a las tertulias producidas en su estudio. Destaca, además, que sólo se incluya una

6 CARDERERA, Vicente, «Don José de Madrazo», *El Artista*, tomo II, pp. 306-310.

7 MADRAZO, Federico, «Don Juan Antonio de Ribera», *El Artista*, tomo III, pp. 25-27.

8 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*», *Revista de Literatura*, tomo 73, n.º 146, 2011, p. 463.

9 HENARES, *Romanticismo...*, p. 27.

referencia femenina en la galería biográfica, la de la actriz Concepción Rodríguez, y ninguna a mujeres artistas.

Los retratos de artistas contemporáneos y sus biografías llaman la atención sobre la condición social del retratado: son generalmente burgueses, situados por su mérito personal y laboriosidad en las altas esferas, lo que les ha deparado honras que, aunque de forma sutil, aún tienen una ligera presencia en el retrato. De este modo la cercanía de los personajes, neutralizada por el corte elitista de sus aspiraciones, enlaza con los valores que transmiten a los principales receptores de la revista –la alta burguesía cultural madrileña¹⁰– encarnadas en los artistas: de jóvenes activos renovadores¹¹ y emprendedores formados en el extranjero con grandes maestros a hombres de éxito, modestos y virtuosos que reinterpretan la naturaleza y preceden así al pleno romanticismo, héroes patrióticos que se opusieron a la dominación bonapartista, y cuyo duro trabajo les deparó los más altos cargos en el sistema artístico español a su regreso, desde la enseñanza en la Academia hasta el título de pintor o escultor de cámara. Estas son algunas de las nociones que se convierten en referente para las generaciones más jóvenes, que se amparan en las dificultades de los artistas de la generación anterior para respaldar su propia lucha contra el destino aparentemente adverso del pintor romántico, del que, con valentía, esfuerzo y talento pretenden salir victoriosos. De este modo, los artistas son considerados nuevos caballeros en una sociedad distinta, donde la cortesía, la elegancia y la diplomacia son atributos del burgués como trabajador intelectual¹².

Semanario Pintoresco Español (1836-1851)

La iniciativa de Ramón de Mesonero Romanos de editar una revista ilustrada al estilo de los almacenes pintorescos evidencia un punto de partida completamente opuesto al de *El Artista*. Tal y como deja claro en la introducción, al referir que «en España no se ha escrito más que para un número muy reducido

10 HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

11 Esto supone también una crítica a aquellos artistas contemporáneos que intentan imitar los modelos barrocos como símbolo de una escuela nacional de pintura, especialmente a los sevillanos Esquivel y Gutiérrez de la Vega.

12 Sobre el romanticismo español y la idea de burguesía del artista, ver: HERNANDO, *El pensamiento...*, p. 32; NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 62; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, «La voluntad...», p. 466.

de personas»¹³, el intento de realizar una publicación apolítica solía tener como consecuencia la realización de revistas de entretenimiento de gran calidad y alto coste, y por lo tanto inalcanzable a una parte de la sociedad que no podía costear las suscripciones. Con la intención de «vender barato para vender mucho», Mesonero Romanos se planteaba lo que anteriormente habían observado las sociedades económicas y, especialmente, el Ateneo Científico, Artístico y Literario, fundado en 1835 sobre las bases de lo que había sido durante el trienio liberal: que el progreso nacional no podía llevarse a cabo si no era educando a la sociedad. Para ilustrar a la burguesía de una forma práctica, Mesonero Romanos comparte los objetivos del Ateneo, institución en la que participó activamente, y configura el *Semanario* como una publicación con contenidos variados, donde tenían cabida los temas culturales, las ciencias naturales, costumbres españolas y curiosidades varias, haciendo que las ocho páginas de cada entrega atrajesen al mayor número posible de lectores.

Los contenidos biográficos se manifiestan rápidamente como una forma eficaz de instrucción a través de personajes conocidos, cuyas vidas pueden constituir *exempla*, ya sea por su carácter virtuoso, por un comportamiento encomiable o por valores morales cuya promoción sea necesaria entre los ciudadanos del siglo XIX. De este modo, aunque permanece vigente una idea de emulación, las biografías no responden al sentimiento romántico de recuperación de ingenios del pasado por el interés hacia sus personas geniales, como ocurría en el caso de *El Artista*, sino a otro mucho más genérico por los comportamientos humanos y sus producciones con un fin didáctico. Además de esta diferencia radical, podemos contemplar que el margen de acción del *Semanario* es mucho más amplio, no sólo por su dilatada existencia (casi quince años frente a los escasos diecinueve meses de *El Artista*), sino también por la multitud de ámbitos a los que aplica el género biográfico y el retrato. De una forma aleatoria, y en ocasiones bajo epígrafes concretos como «Biografía española», introduce a personajes ilustres, entre los que destacan hombres de armas, nobles o monarcas, héroes históricos y benefactores de la humanidad, a los que corresponden 91 noticias, ocho de las cuales hacen referencia a mujeres; aparecen también escritores y literatos de épocas diversas, a los que corresponden 58 noticias. Las referencias a artistas, en ocasiones repetidas, apenas cuentan un total de 39 noticias.

Las ilustraciones con un retrato realizado mediante xilografía, técnica que no permite el mismo acabado que la litografía, distan mucho de aquellas de *El*

13 MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Introducción», *Semanario Pintoresco Español*, vol. 1, n.º 1, 1836, p. 1.

Artista, puesto que, realizadas en pequeño tamaño e incluso realizadas por los mejores artistas tienen un aspecto mucho más duro en lo relativo al dibujo, las luces y las sombras, lo que conduce a una diferencia de calidad técnica y estética. Los retratos acompañan a las biografías de hombres ilustres y escritores; no obstante, en los primeros años de publicación no es muy frecuente que se incorporen los retratos de artistas, ya que el sentido de estos artículos no era fomentar la curiosidad hacia el personaje sino educar al lector en su producción artística y en la historia del patrimonio español, motivo por el cual suele presentarse un pequeño grabado reproduciendo una de las obras más conocidas del artista. El interés por el arte tampoco era una de las premisas iniciales de la revista, como puede observarse en el hecho de que en el año 1836 sólo se introdujese una biografía de artista: la de Ticiano en la entrega 8, correspondiente al 29 de mayo, con una ilustración en la entrega anterior probablemente inspirada en el autorretrato que actualmente se conserva en el Museo del Prado, a cuyo pie se introduce una nota explicativa donde se aclara en gran parte que el interés relativo se debe a que muchas de sus obras se conservan en España¹⁴.

En 1837 son ocho las noticias biográficas aparecidas: la de Velázquez¹⁵, cuyo texto está extraído de *El Artista*; la de José Álvarez¹⁶, de Rafael¹⁷, Teniers el Joven¹⁸, Gerardo Dow¹⁹, Bramante²⁰, Ticiano²¹ y Murillo²². La mayoría de estas noticias son acompañadas por reproducciones de obras conocidas: Álvarez Cubero con el grupo de *La Defensa de Zaragoza*, Rafael con *El sueño del niño Jesús*, Teniers con *Los fumadores*, Gerardo Dow con *La mujer hidrópica*, Bramante con el templete de San Pietro in Montorio, Ticiano con *Los peregrinos de Emaús* y Murillo con *El joven mendigo*.

Aunque a comienzos de 1838 parece que se multiplican las referencias a artistas por contacto con el Liceo Artístico y Literario, ampliando el panorama al ámbito extranjero, con referencias a Greuze²³, a Canova²⁴, a Prud'hon y Goya²⁵, las noticias biográficas comienzan a reservarse a otro tipo de personajes públi-

14 *Semanario Pintoresco Español (SPE)*, entrega 8, 22 de mayo de 1836. La nota de los editores aparece a pie del retrato, en la página 72.

15 *SPE*, 26 de febrero de 1837, p. 68.

16 *SPE*, 26 de marzo de 1837, p. 100.

17 *SPE*, 6 de agosto de 1837, p. 239.

18 *SPE*, 20 de agosto de 1837, p. 255.

19 *SPE*, 19 de noviembre de 1837, p. 359.

20 *SPE*, 17 de diciembre de 1837, p. 391.

21 *SPE*, 4 diciembre de 1837, p. 404.

22 *SPE*, 31 diciembre de 1837, 407.

23 *SPE*, 14 enero de 1838, p. 429.

24 *SPE*, 28 enero 1838, p. 446.

25 *SPE*, 15 julio 1838, p. 631.

cos, a la vez que se produce un mayor interés por los artistas contemporáneos en las reseñas de las exposiciones del Liceo y de la Academia. Las reproducciones de algunas de las obras más notables se convierte en una constante en las noticias de las exposiciones de la academia: *La Prudencia y la Hermosura* de Valentín Carderera²⁶, *Caín y su familia después de la maldición divina*, de José Revilla²⁷, *Ulises reconocido por Euriclea* de Ponciano Ponzano²⁸ y *Gonzalo Fernández de Córdoba en el asalto de Montefrío* de José de Madrazo²⁹ son sólo algunos ejemplos de un aspecto común entre las publicaciones ilustradas del momento a la hora de enfrentarse a la reseña o crítica de exposiciones de interés nacional.

En 1839, las referencias a los artistas escasean. La única biografía de artista corresponde a José Ribera (El Españolito)³⁰, mientras las noticias de artistas contemporáneos remiten a los progresos y triunfos de Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera en la exposición de París de 1839, y a la exposición de la Academia de San Fernando, con reproducciones de las obras de Cayetano Palmaroli, Camarón y Tejeo.

Es reseñable que en estos tres primeros años, apenas algunas de estas biografías de artista son acompañadas de un retrato: son los casos de Ticiano, Velázquez, Murillo, Canova y Ribera, y que esta breve trayectoria ya refleje algunos cambios estéticos. Mientras el retrato de Ticiano reproduce la estética de un lienzo, destacando la figura sobre un fondo neutro según el ejemplo del autorretrato que sirvió como modelo, en el caso de Velázquez la imagen, al igual que el texto, se ha tomado del artículo de *El Artista*, reproduciendo el autorretrato de la colección de José de Madrazo: el busto interpretado por Federico de Madrazo no hace ninguna alusión espacial, destacando única y exclusivamente el personaje. Tanto el retrato de Ticiano como el de Velázquez ocupan, aproximadamente, la mitad inferior de la página. No obstante, el de Murillo, aparecido el 14 de mayo de 1838 en la página 566 no incorpora ninguna referencia biográfica, salvo la aparecida el año anterior, y su tamaño se ha visto reducido a un cuarto de la página, cerrando la columna derecha. Canova, siguiendo los modelos anteriores, aparece representado en un busto escultórico, de perfil para facilitar la reproducción del modelado, siendo el modelo su autorretrato en mármol conservado en el Museo Canova de Possagno. Es el retrato de Ribera de 1839 [5] el que aporta novedades en cuanto al rumbo que va a tomar este género en el *Semanario*

26 *SPE*, 28 octubre 1838, p. 751.

27 *SPE*, 4 noviembre 1838, p. 759.

28 *SPE*, 4 noviembre 1838, p. 766.

29 *SPE*, 23 diciembre 1838, p. 815.

30 *SPE*, 17 febrero 1839, p. 49.

Pintoresco: representado el artista dentro de un marco u orla, sin ninguna otra referencia, la iconografía de éste se equipara a la de los demás personajes, cuya presencia se generaliza dentro de los mismos esquemas que toman un rumbo arcaizante y ecléctico al tomar prestados los modelos de las galerías de hombres ilustres. Para ello se hace uso de elementos decorativos renacentistas (guirnaldas, grutescos o grifos), molduras barrocas o sencillas estructuras de líneas rectas y corte neoclásico.

Es preciso esperar a 1840 para que los retratos de artista aparezcan de forma continua junto a sus vidas en el *SPE* en lugar de representaciones de sus obras, tal vez porque la multiplicación de retratos de artista en las exposiciones del Liceo y de la Academia, así como la aparición de litografías en otras publicaciones como *No me olvides* (1837), *Observatorio Pintoresco* (1837) o *El Panorama* (1838) ya habían creado en el lector cierta intriga hacia la personalidad creadora en lugar de únicamente hacia las obras maestras de la pintura. No obstante, la orientación didáctica de este periódico conlleva un traslado progresivo de la biografía de artistas hacia las galerías de monumentos y grandes obras maestras, como explica a los suscriptores el editor al comenzar una nueva serie en 1843. El género biográfico, reservado a los artistas del pasado, y que había cobrado un cierto impulso en 1841 al presentar al lector a Miguel Ángel, Van Dyck, Rubens, Alonso Cano o Juan de Herrera, esta vez junto a sus correspondientes retratos, es aplicado ahora a los personajes más relevantes del momento para ilustrar los acontecimientos contemporáneos.

Si los artistas del pasado son los más recurrentes a la hora de ilustrar –más que informar– al lector, cabe plantearse cuál es el lugar de los artistas contemporáneos a partir de este momento. Obviando las referencias a las exposiciones, que aparecen salpicando las páginas como escasas referencias a la vida cultural, el *Semanario*, cada vez más preocupado por cuestiones políticas, como puede evidenciar el creciente interés por los personajes de la monarquía y el abandono de las galerías pictóricas a favor de temas costumbristas, ofrece escasa visibilidad a los artistas más jóvenes. En el periodo de 1836 a 1839 pueden encontrarse, como hemos señalado, algunas notas informativas hacia los avances de los artistas contemporáneos en París o en las sesiones de competencia o exposiciones del Liceo. A partir de 1840, con el progresivo declive de la pintura en esta institución y con otros objetivos didácticos de cara al lector, el artista contemporáneo sólo aparece en las necrológicas, donde el retrato pierde el interés por lo humano –cuya presencia en la biografía se ve, paradójicamente, multiplicada– para recuperar el carácter de efígie para la memoria.

BIOGRAFIA ESPAÑOLA.



5. S. A. Ribera,
Semanario Pintoresco,
1839, 7.^a entrega, p. 49

JOSE RIBERA (*El Españolito.*)

Frente a las notas necrológicas de *El Artista*, que solían contentarse con una breve reseña, generalmente introduciendo algunos datos biográficos, una descripción del carácter del individuo y anécdotas procedentes del contacto personal con el biografiado pero rara vez una imagen del artista, la muerte del artista español en el *Semanario* cobra el interés de recuperar el retrato sin perder ese interés por la personalidad íntima propio del ámbito textual. Los tres casos más relevantes son los de Rosario Weiss, Leonardo Alenza y José Cadenas y Utrillo.

La muerte de Rosario Weiss en julio de 1843 tiene su reflejo en la prensa periódica de forma tardía. El 23 de septiembre publicaba la *Gaceta de Madrid* su nota necrológica, y hasta el 26 de noviembre del mismo año no incorpora el *Semanario* su noticia dentro de la sección de «Biografía española». La intención de este nuevo género de biografía y de los retratos queda explicada al comienzo del artículo: «Si las glorias de los artistas lo son de la nación á que pertenecen, con razon tambien á nadie mejor que al *Semanario* corresponde el perpetuar su memoria. Dando unos apuntes biográficos, y el retrato de Doña Rosario Weiss,

BIOGRAFÍA ESPAÑOLA.



DOÑA ROSARIO WEISS.

6. Rosario Weiss,
Semanario Pintoresco,
 1843, 48.ª entrega, p. 377

tempranamente robada á las artes, cumplimos con un grato pero sensible deber, y contribuimos á que no quede olvidada, como por desgracia acontece, la memoria de tan apreciable artista»³¹. Con una situación privilegiada en la portada de la correspondiente entrega, esta biografía póstuma tiene como objetivo el recuerdo del artista como personaje de la historia del arte. El retrato [6] presenta a la artista de busto, sin ninguna alusión ni a su oficio ni a los méritos obtenidos –ampliamente mencionados en la biografía–, rodeada por un marco de inspiración renacentista con grutescos y palmetas, y coronado por dos grifos que custodian una corona de laurel. El simbolismo de ésta no es aplicable en exclusividad a esta artista ya que esta decoración es uno de los modelos dentro del repertorio reproducido en otras noticias biográficas. Su presencia, como veremos, no es sin embargo una curiosidad del azar.

31 *SPE*, «Biografía Española. Doña Rosario Weiss», 26 de noviembre de 1843, p. 377.



Leonardo Alenza

7. Leonardo Alenza,
Semanario Pintoresco,
 1848, 31.ª entrega, p. 242

El 30 de julio de 1848, un mes exacto después de su muerte, se introduce la biografía de Leonardo Alenza³². Encabeza la entrega n.º 31 este pequeño artículo, que profundiza en la psicología y el carácter del artista, dotando al panorama español de un personaje plenamente romántico en la repetición de los tópicos de la introversión, la producción de obras geniales y la muerte prematura. A diferencia de la noticia de Rosario Weiss, plagada de referencias a sus méritos, la de Alenza, con un carácter mucho más íntimo, parece tratarse de una evolución en la que el género del biografiado tiene mucho que ver. Weiss, tratada como una excepción femenina en un mundo masculino³³, es presentada mediante datos que legitiman su presencia en el panorama artístico: su aprendizaje con Goya, su admisión como académica, sus galardones en el extranjero o el título de maestra

32 SPE, «Don Leonardo Alenza», 30 de julio de 1848, p. 241.

33 BOLUFER, Mónica, «Galerías de "mujeres ilustres" o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. XV-XVIII)», *Hispania: revista española de historia*, vol. 60, n.º 200, enero-abril 2004, p. 194.

de dibujo de Isabel II. Alenza, triplemente representado mediante el texto, una reproducción de una escena de costumbres y un retrato [7], encarna el genio masculino por el que el lector debe interesarse: «un artista modesto y virtuoso», admirador de los grandes pintores, amante de la soledad, de trato franco. La emulación a los grandes hombres, entre los que el *Semanario* incluye a Alenza –quien fue colaborador activo de la revista–, nos presenta la idea de un homenaje entre compañeros, cumpliendo «una deuda de rigurosa justicia». Para subrayar esta intención, el autor del artículo incorpora un soneto de Hartzenbusch en honor a Alenza. El retrato, que apareció con escasas modificaciones en *El Renacimiento*, mantiene la iconografía ya vista en el *Semanario*, a modo de miniatura oval enmarcada, incorporando, como venía siendo costumbre en las galerías biográficas de estos últimos años, el autógrafo de Alenza.

La necrológica de José Utrera³⁴, mucho más sucinta, se configura igualmente como homenaje. Reproduce el autorretrato de Utrera con paleta y pinceles –elementos que anteriormente se habían suprimido de forma deliberada tanto en *El Artista* como en el *Semanario*–, con una leve referencia al espacio que lo circunda, sin enmarcar, haciendo un uso deliberado del retrato original como modelo arcaizante de una iconografía que había estado en constante cambio en la primera mitad del siglo XIX.

Conclusiones

Junto a la imagen de los grandes artistas del pasado y de los que aún vivos han alcanzado la fama y éxito social, las nuevas generaciones retoman el ideal de la república de las artes estableciendo a través de la proyección en la prensa ilustrada de una nueva idea del genio como hombre, de la alta burguesía, formado, cortés, tolerante, joven, activo y con carácter renovador.

La incorporación de retratos vinculados con nuevas ideas en las biografías adapta los modelos pictóricos importados de Francia e Inglaterra a las necesidades técnicas de la producción en serie. El artista es elevado de este modo a personaje de interés social, ejemplo a través de sus virtudes en el *Semanario*, y homenajeado públicamente adaptando el concepto de genio romántico en *El Artista*, plasmado en el retrato el paso de la imagen idealizada de los maestros del pasado a la de personajes contemporáneos dotados de talentos excepcionales.

34 SPE, «Don José Utrera y Cadenas», 10 de junio de 1849, p. 177.