

# LA INFLUENCIA DEL ACADEMICISMO GADITANO EN LA INTERPRETACION DEL ROMANTICISMO EN LA MALAGA DE LA 1ª MITAD DEL SIGLO XIX (\*)

TERESA SAURET GUERRERO

La historia de la pintura en Málaga en el s. XIX tiene tres períodos claves. El primero sería el del inicio del siglo hasta 1849, fecha en la que se inaugura la Academia de Bellas Arte de San Telmo. El segundo de 1849 a 1868, etapa de formación de la Escuela de Bellas Artes creada en 1851, y de consolidación de la dinámica docente, y la tercera de 1868 hasta finales de siglo (prolongable hasta 1936). En 1868 llega Bernardo Ferrándiz y con él se afianza un núcleo con verdadera entidad pictórica, que jugará un importante papel, incluso a nivel nacional.

Pese al carisma de Ferrándiz la labor no habría sido absolutamente eficaz si no hubiese existido una base sólida sobre la que iniciara la renovación y la remodelación. Esta base estuvo planteada, esencialmente, sobre directrices que impusieron, en la década 40-50, una serie de pintores que provenían de fuera del ámbito malagueño. En ello Cádiz jugó un papel esencial en tanto que José García Chicano y Victoria Martín Campos, con su presencia constante en las exposiciones celebradas en esos años, y la docencia directa, introdujeron la poética romántica desde la vertiente murillista preferentemente y practicaron una didáctica academicista aprendida en la Academia de Cádiz de fuerte arraigo tradicionalista (1).

El que estos autores, de escasa transcendencia en el panorama nacional, supusieron un pilar decisivo en la formación pictórica de Málaga es justificable, a la vez que altamente significativo, si se tiene en cuenta la atonía artística que sufrió la ciudad durante toda la primera mitad del s. XIX.

## AMBIENTE ARTISTICO Y REALIZACIONES EN LA 1.ª MITAD DEL XIX.

En los primeros cincuenta años del XIX, Málaga no puede ser considerada como una ciudad en la que la cultura corriera paralela al proceso de evolución ideológica que estaba sufriendo el país en general y Andalucía en particular. La ruptura que pudo suponer la Ilustración, había sido premeditadamente abortada en Málaga en todo un cuidadoso proceso contrarrevolucionario, en el que la iglesia y los órganos civiles y militares de poder habían actuado para impedir la infiltración de las ideas revolucionarias en la ciudad. El estudio del profesor Villas (2) sobre el tema deja ampliamente explicada y demostrada la cuestión. Sin embargo, y también desde el principio, figuras locales como la familia de los Gálvez, tuvieron una preocupación por enganchar a Málaga en el carro del progreso.

(\*) Este trabajo se presentó como ponencia en el I Encuentro Cádiz, América y Europa ante la modernidad: De la Ilustración al Romanticismo (1750-1850), Cádiz, 11, 12, 13, Abril de 1985.

(1) BANDA, Antonio de la, «Academicismo en las Artes figurativas gaditanas», *A.E.A.*, Madrid, 1984, n.º 226, pp. 129-140.

(2) VILLAS TINOCO, Siro, *Málaga en tiempos de la revolución francesa*, Málaga, 1980.

Desde el principio y sobre todo la Sociedad Económica de amigos del País, tuvo un especial interés por *culturizar* a la ciudad potenciando la enseñanza y los centros especializados en ello (3), un proceso lento en el que el campo de la plástica quedó descolgado ya que los intentos en este terreno no cristalizaron hasta 1843. Por otra parte, otras circunstancias favorecieron la desvinculación del arte en Málaga al del resto de España. La primera sería la crisis en la que se sumió la ciudad al principio del siglo como consecuencia de las secuelas de la guerra de Independencia, epidemias, depresiones económicas de los años veinte, y un largo etc. de las mismas características. La segunda la constituye la ausencia casi absoluta de actividad artística siendo responsables las causas anteriores por un lado y por otro la falta de *ambiente* en este campo desde que en el XVII lo formaran Niño de Guevara y su escuela, Miguel Manrique y Pedro de Mena y su taller. Lo más sobresaliente durante el siglo XVIII fue la *terminación*? de la Catedral y la construcción del edificio de la Aduana.

En el terreno pictórico la decoración interior de la Catedral fue lo único destacado. Trabajando en ella, el padre Llordén (4) recoge una serie de nombres como los de Sebastián de Valderrama y Cobos, Velasco y Dueñas, Manuel Ruíz, de los que parecen que son más bien artesanos, aunque ejerzan de tasadores en determinadas testamentarias, que intervinieron como decoradores, pintores, restauradores, etc. Algunos pasaron al s. XIX con establecimientos o talleres que sugieren una organización gremial totalmente alejada de los programas ilustrados.

En una reciente catalogación de las pinturas de la Catedral (5) se observa que las obras que corresponden a esas fechas, de escasa calidad, o bien se importaban directamente de Sevilla, Cádiz y Córdoba (6) o mantenían un tradicionalismo expresado en clave barroca seiscentista que seguía los modelos locales de Cano, Niño de Guevara o Mena.

Pocos cuadros existen en la localidad fechados en las primeras décadas del siglo. Un *Milagro de Santa Leocadia* de José M.<sup>a</sup> de Arango, firmado en Sevilla en 1828, una copia de la *Sta. Rosa de Lima* de Murillo (Museo Lázaro Galdiano) de 1813 y realizada por un pintor llamado Manuel Angel, y copias directas de Murillo, anónimas y de ínfima calidad repartidas por las parroquias malagueñas. La aceptación por parte del Cabildo de la obra de Arango nos informa del anclaje tradicionalista local ya que el profesor Valdivieso clasifica a este autor como opuesto abiertamente al murillismo y decididamente neoclásico (7) y este cuadro está trabajado alejándose de su programa estético y manteniendo un academicismo tradicionalista propio de la política ochocentista que en algunos sectores de las Academias de Cádiz y Sevilla se propugnaba (8).

Al margen de la pintura religiosa, la principal practicada según el contingente de obras conservadas, la atonía general queda demostrada también con detalles como el de los retratos encargados por Manuel Agustín Heredia a un inglés (9) desconocido hasta el momento (10) insinuándonos la carencia de buenos retratistas locales.

(3) LOPEZ MARTINEZ, Asunción, «El mundo malagueño de fines del s. XVIII a través de la Sociedad Económica de Amigos del País», *Gibralfaro*, Málaga, 1975, n.º 25, pp. 33-64.

(4) *Pintores y doradores malagueños*, Avila, 1959, pp. 318 y 342.

(5) CLAVIJO GARCIA, Agustín, *Las pinturas de la Catedral de Málaga*, Granada, 1973 (Memoria de Licenciatura inédita).

(6) A.C.M. Minutas libro 8, fol. 191, 1794. Datos facilitados por Lorenzo Pérez del Campo.

(7) VALDIVIESO, Enrique, *Pintura Sevillana del s. XIX*, Sevilla, 1980, p. 20.

(8) BANDA, Antonio de la, *ob. cit.*

(9) Agradezco al profesor D. Cristóbal García Montoro, autor del profundo estudio sobre Manuel Agustín Heredia, el haberme facilitado la información y las obras.

(10) En los retratos de Manuel Agustín Heredia y su mujer aparecen las iniciales W.L. y la fecha de 1822. Hasta el momento las investigaciones realizadas para poder identificar a este pintor han sido infructuosas.

Referencias hay sobre la existencia de talleres o estudios donde se practicaba la docencia. El archivo de la Academia de Bellas Artes de San Telmo nos aporta la fecha de 1822 como la de la creación del taller-estudio de dibujo y litografía de Antonio Maqueda Gutiérrez (11). Teniendo en cuenta la proximidad en fechas de la introducción del procedimiento en el país (12) se puede asegurar que su taller fue de los primeros en la nación.

Es precisamente a partir de esas fechas cuando la ciudad comienza a participar en la dinámica ideológica de España. En 1839 se funda la revista *El Guadalhorce*, el primer semanario netamente romántico de Málaga, y el encargado, a través de sus páginas y la cuidada selección temática de los textos, de vehicular hacia el Romanticismo a los ambiente culturales malagueños. Las ilustraciones que acompañan a los artículos estaban impresas y realizadas en los talleres de Maqueda y Francisco Pérez siendo ellos mismos y sus alumnos Francisco Rojo, José Joaquín Navarro, Vilchez, los autores de las láminas. La técnica es pulcra en cuanto a dibujo existiendo grandes diferencias de calidad entre unos y otros. El Lord Byron de Navarro sobresale en mucho con respecto a los personajes de Maqueda o Francisco Pérez. En cuanto al paisaje, en un noventa por ciento vitas de Málaga o de sus principales enclaves urbanos o edificios, están en la línea de Taylor e incluso de Laborde, cuyas obras circulaban por España a partir de 1822 (13), más que en la de Robert. Queriendo emular a *La Alhambra* de Granada o incluso a *El Artista* de Madrid, la revista malagueña, de corta duración (1839-40) distó mucho de alcanzar la calidad deseada.

Otro dato para presentarnos el ambiente pictórico nos lo ofrece el Premio Barroso, instituido en 1842 (14). Para la sección del premio de dibujo del primer año se escogió como jurado a Armada Centurión (dibujante), Diego Delicado (pintor) y al ya tantas veces citado Antonio Maqueda. El primero no vuelve a aparecer en las listas de las Exposiciones celebradas a partir del año siguiente. Diego Delicado sí expone en las Exposiciones de la época pero con escasa relevancia, sólo Maqueda contaba con el prestigio suficiente como para ser nombrado uno de los primeros académicos y Director de la Escuela de Bellas Artes a su creación.

La plataforma docente/artística empieza a gestarse a partir de la iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País, cuando tras desaparecer la clase de dibujo en la escuela de Náutica se gestionó la creación de una escuela especial de dibujo (15) en 1820.

Las primeras acciones efectivas tuvieron lugar desde la llegada de Luis de la Cruz y Ríos en 1840 (16). De su *academia de dibujo* se tiene constancia documental por haber sido alumno suyo Carlos Haes (17). Paralelamente, la Económica insiste a niveles oficiales para la financiación de la Escuela de

(11) Comunicación de Antonio Maqueda a José Fréuller, director de la Academia, en 2-I-1852: «Tengo la lisonjera creencia de haber sido en España el primero que ha trabajado en ello y no tengo noticias que desde fines del año 1819 hasta el 22 en que salió a la luz mis prensas el retrato de Rossini otro alguno halla publicado nada.» A.A. leg. 149, citado por PAZOS, Angeles, *La Academia de Bellas Artes de S. Telmo en el s. XIX*, Málaga, 1983, p. 95, nota 50 (Memoria de Licenciatura mecanografiada).

(12) GALLEGU, Antonio, *Historia del Grabado en España*, Madrid, 1949, p. 344. Este autor fija la muerte de Felipe Córdano en Málaga en 1824, sugiriéndonos su actividad una práctica temprana en la localidad de la que bien pudo aprender Maqueda, del que no se tiene constancia que saliera de la ciudad.

(13) *Imagen Romántica de España*, Catálogo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 48 y 73.

(14) A.A.M. leg. 1729 pieza n.º 60. Una información completa sobre el desenvolvimiento de este premio ha sido estudiado por BARRIOS ESCALANTE, Concepción, «El Premio Barroso», *Jábega*, 1985 (en prensa). Agradezco el haberme completado mis datos sobre el tema antes de la publicación de su artículo.

(15) BEJARANO ROBLES, Fco., *Historia del consulado y de la Junta de Comercio de Málaga (1785-1859)*, Madrid, 1947, p. 301.

(16) La fecha se especifica en el folleto editado con motivo de la *Inauguración del Liceo Artístico y Literario de Málaga*, Málaga, Imprenta Comercio, 1843, p. 9.

(17) CID PRIEGO, Carlos, *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Lérida, 1956, p. 17.

dibujo. En 1843 la Junta de Comercio, en acta del 28 de Diciembre inicia los trámites de dicho proyecto. En esta Junta se recoge el ofrecimiento de José García Chicano para impartir dichas clases *some-tiéndose a recibir por recompensa lo que vayan permitiendo los ingresos del cuerpo* (18). Parece que es ésta la fecha de su traslado a Málaga ya que su nombre aparece de nuevo en 1843 como director de la *cátedra* de dibujo del recién inaugurado Liceo (19). De hecho, desde el Liceo, García Chicano será el responsable de la formación de las primeras *vocaciones* de la ciudad. De esta forma en la exposición celebrada por esta entidad en 1845 sus alumnos participan con algunos dibujos que merecen por parte del Secretario del centro sinceros elogios, sobre todo a la labor docente (20).

El prestigio del gaditano en Málaga fue grande y lo demuestran las consideraciones que acumuló durante su presencia en la ciudad: *Socio de mérito y profesor de la cátedra de dibujo* de la Sociedad Recreativa el Liceo desde 1843 (21). *Jurado* de la sección de dibujo del *Premio Barroso* durante los años 1844, 1845, 1846, 1847, 1848. En la convocatoria de 1849 fue nombrado pero se excusó por enfermedad. Vuelve a participar en 1850, 1853, 1854, 1855 y 1857 (22). *Profesor de Dibujo Lineal* de la Escuela de Bellas Artes de Málaga desde los cursos 1851-52 al 1857-58 (23). *Académico* de la de S. Telmo de Málaga desde 1849 (24). La imprescindibilidad de su presencia en los medios artísticos nos indica la falta de elementos referenciales en la pintura local.

Como profesor de la Escuela tuvo que ejercer una acción más teórica que práctica. Las actas de la Academia así como los expedientes de la Escuela de Artes y Oficios de Málaga donde se conserva la documentación sobre los profesores de la Escuela de Bellas Artes desde su inauguración, explican ampliamente las continuas ausencias de este profesor por enfermedad dado lo avanzado de su edad, que fueron cubiertas por Juan Salinas y Eduardo Maqueda Romero sucesivamente, como ayudantes, éste desde el 30 de Septiembre de 1855. Gracias a esta documentación se ha podido precisar la fecha del 9 de Febrero de 1858 como la de su muerte (25).

Junto al nombre de José García Chicano en las exposiciones de la época aparece el de Victoria Martín Campos. En las actas del Liceo de 1843 surge su nombre por primera vez como socio de mérito (26) y en la exposición de 1845 se le pone como modelo para los que en la actualidad estaban practicando la pintura. Sus obras y su estilo sirvió de pauta para una serie de pintores que ejercerán a partir de esas fechas.

Como vemos, pues, la escasísima actividad pictórica, hasta 1850, en Málaga, se centra en tres

(18) A.C.C. Actas de la Junta de Comercio 28-XII-43 s/f. citado por BEJARANA ROBLES, Fco., ob. cit., p. 301 y PAZOS, Angeles, ob. cit. p. 63, nota 63, p. 71.

(19) A.D.E. leg. 174, carp. n.º 2: comunicaciones.

(20) J.B. Liceo. *Exposición pública de pinturas*, 31 de Enero de 1846, Málaga, Imprenta Martínez, s/f.

(21) ver nota 19.

(22) La documentación sobre la convocatoria del premio Barroso se recoge en las Actas Capitulares del A.M.M. en el mes de Diciembre. Esta documentación se conserva en los legajos correspondientes a Instrucción pública y Bellas Artes. Todo ello ha sido revisado y completado en el artículo citado en la nota 14.

(23) PAZOS BERNAL, Angeles, ob. cit., pp. 97-99.

(24) PEÑA HINOJOSA, B., «La Real Academia de Bellas Arte de San Telmo en Málaga», *Gibralfaro*, 1958, n.º 8, pp. 77-89 y PAZOS BERNAL, ob. cit., p. 77.

(25) PEÑA HINOJOSA en *Pintores malagueños del siglo XIX*, Málaga, 1964, p. 29 y PAZOS, A., ob. cit., p. 98, consultando las actas de la Academia dan esta fecha como real, sin embargo en el Expediente de Eduardo Maqueda se especifica: «En febrero de 1857 habiendo fallecido el catedrático de la clase de dibujo Lineal y Adorno... A.E.A. y O. de Málaga, Expediente de Eduardo Maqueda Romero, Leg. «M». Sin duda un error porque en las Actas Capitulares del A.M.M., del año 1857, fol. 295 v.º en sesión del 26 de Diciembre aparece nombrado como miembro del Jurado Barroso. En los libros de defunción correspondientes a 1857 no aparece registrada su defunción y los libros de 1858 no existen. Sin precisar documentalmente la fecha, la consignada en los libros de Actas de la Academia debe ser la verdadera.

(26) A.D.E. leg. 179, carp. 2.

nombres de prestigio: Luis de la Cruz y Rios, José García Chicano y Victoria Martín Campos, de hecho, éstos dos últimos, sobre todo, proyectarán una estética procedente del academicismo gaditano que define a la pintura malagueña de la primera mitad del siglo XIX.

## EL MODELO DE LA ESTETICA ROMANTICA.

Esteticamente, según se deduce de lo expuesto anteriormente, hasta la llegada de Luis de la Cruz y Rios, el continuismo tradicionalista es lo imperante. Los débiles intentos que pueden suponer la práctica de Maqueda invitan a pensar en un arte muy minimizado en cuanto a características artísticas ya que aparte de su vocación litográfica y la práctica del costumbrismo (27) Maqueda era conocido y apreciado como miniaturista. De hecho, el prestigio que alcanzaría Luis Cruz se debería bastante a la práctica de la miniatura de la que hay constancia que era un consumado maestro. En una sociedad como la malagueña de la época, en la que se estaba gestando una clase burguesa adinerada por la industrialización, hubo de haber una predilección por este arte ya que los nombres de los pintores de las décadas se consignan todos como especialistas en miniaturas como es el caso de los anteriores o el de Manuel Caro, activo en Málaga desde 1833, Francisco Rojo o Angel Romero; un arte en el que la precisión lineal era esencial.

La línea del canario, según referencias documentales (28), se ajustaba a una práctica docente academicista en la que prevalecía el dibujo por encima de otro valor formal. De hecho, su retratística está más en la línea neoclásica que tardo barroca, o incluso, como en el retrato de Fernando VII y M.<sup>ª</sup> Luisa en traje de calle del Museo de Oviedo o su autorretrato de la colección del Marqués de Espejo (29), prelude un romanticismo con dosis ingresca.

Las litografías del 39 de *El Guadalhorce* suponen una renovación en cuanto a la temática más que a técnica, y es en los números del año 40 (precisamente con el retrato de Lord Byron de Navarro), cuando se muestra más en la línea de lo actual, no por la manera de trabajar el dibujo, sino en la poética de lo mágico en la que se intentará sumergir a los paisajes locales.

El romanticismo en Málaga se va a entender a niveles formales a partir de dos elementos esenciales: el dibujo y la interpretación de la mimesis. El Dibujo, en los medios progresistas de la ciudad que se expresan en el discurso de la inauguración del Liceo del 43, se considera un instrumento esencial por su aplicación a la industria. A su dominio le corresponde un buen acabado, que da como resultado una buena manufactura. Tanto en las palabras de Pedro Gómez Sancho en el Liceo como las de José Freüler en el discurso inaugural de la Escuela de Bellas Artes en el 51, la enseñanza de las Bellas Artes, se reducen casi en exclusividad al dibujo como medio de aplicación laboral. Dentro de este ambiente, o conceptualización, los practicantes de la pintura basaban el resultado de la obra en la eficacia del dominio de la línea, de forma que los comentarios a las obras expuestas en las exposiciones de la época se centran en la ponderación de él (30). Si bien, el dibujo, dentro de su frialdad no se exalta bajo contenidos neoclásicos sino académicos. Sobre el dominio de la mano por la práctica, porque

(27) VILA, Benito, *Guía de Málaga para 1861*.

(28) ALLOZA MORENO, Manuel Angel, *La pintura Canaria en el s. XIX*, Tenerife, 1981, p. 111.

(29) GAYA NUÑO, «Arte del s. XIX», tomo correspondiente del *Ars Hispaniae* (véase).

(30) Comentarios como: *notamos ligeros defectos de dibujo. Su dibujo es bastante correcto, bien dibujado, por la dulzura, suavidad y corrección...* nos hacen pulsar las composiciones y las técnicas sobre todo al estar aplicadas indiscriminadamente a maestros y aficionados.

siempre lo hacen combinar con el color, cálido y sabiamengte mezclado para ofrecer buenos contrastes de claro-oscuro. La exaltación del color entraría dentro de la línea de enganche romántica que, alternando con la pulcritud lineal, nos ofrece una práctica purista y delicada de interpretación romántico-sevillana, de recuerdos seiscentistas por los contrastes de luces y sombras.

Junto a ello, la mimesis del natural es lo esencial. Si la idealización clasicista se mantiene con fuerza en programas académicos, las conquistas hacia el natural, según interpretación romántica, pesan más en Málaga que el clasicismo puro. Los modelos a los que se remiten constantemente van a ser las obras de Luis de la Cruz (dato más que suficiente para mostrarnos las ambigüedades interpretativas de las corrientes renovadoras que poseían nuestros críticos y artistas). De Luis de la Cruz se aprecia *la mayor exactitud e imitación de la naturaleza*. Un natural que tiene visos de pretender llegar más allá de la simple transposición matérica, cuando quieren llevarnos por encima de lo concreto.

El modelo en esta ocasión lo representa Victoria Martín Campos. En la exposición del 45 del Liceo se comenta de una *Sacra Familia* que expone: *Merece particular mención, porque a un dibujo correcto y exacto reúne un colorido sumamente hermoso, y un claro-oscuro vigoroso, a la par que dulce y agradable; pero sobre todo la cabeza de la Virgen es hermosísima, da una idea bien clara de la divinidad; cabeza que puede servir de modelo a el que trate asuntos religiosos; en los que tan difícil es separarse de lo humano para remontarse a lo celestial* (31).

El modelo murillesco de Martín Campos o García Chicano va a ser, en esencia, el de mayor proyección romántica en la ciudad. Por los comentarios de Enrique Salas en el folleto de la misma exposición, pensionado a Roma por el Liceo en 1843, se aprecia que presenta un esquema de dibujo suave y correcto, expresión mística conseguida con el gesto de los ojos y boca que enganchan con la práctica murillista, ahora entendida como recuperación de un periodo de prestigio, luego desde una plataforma romántica de más proyección en la primera mitad del siglo y se expresará, en cuanto a pintura profana se refiere, en la práctica del costumbrismo lamido y miniaturizado que practicaba Maqueda y que pese a la escasez de obras encontradas de él, en colección particular conserva alguna pequeña miniatura de tema costumbrista que nos confirman los comentarios sobre su arte en textos de la época (32). En general Murillo estará presente en las formas lamidas de *dibujo mórbido* (33) però, sobre todo en el esquema sacro.

Victoria Martín Campos fue el modelo de una serie de pintoras como Rafaela Roose Vda. de Quirós o Concepción Cuadra que a partir de 1860, dedicadas casi exclusivamente a obras religiosas, transplantan el patrón facial de ojos vueltos/bocas abiertas para expresar arrobamiento, dibujo firme y delimitador, volúmenes independizados del conjunto por el juego de claro-oscuro y el no fundido con los fondos que los comentarios sobre las obras de Doña Victoria nos sugiere (34). Tanto que la Vda. de Quirós copia *La Adoración de los Pastores* de Murillo (Museo Diocesano) siguiendo más a la réplica que hace Victoria Martín de la misma obra, hoy en el Museo de Cádiz (35), que al mismo Murillo.

(31) Liceo. *Exposición pública de pintura*, Málaga, 1846, s/f.

(32) GARCÍA HERRERA, Gustavo, *Joaquín Martínez de la Vega: pintor romántico*, Málaga, 1961, p. 29.

(33) Liceo. *Exposición pública de pintura*, Málaga, 1846, s/f.

(34) Liceo. *Exposición pública de pintura*, Málaga, 1846, s/f. Lám. 1: Victoria Martín Campo. Lám. 2: José García Chicano. Lám. 3: Vda. de Quirós. Lám. 4: Concepción Cuadra. Agradezco al profesor Clavijo el haberme facilitado las obras núms. 3 y 4.

(35) BANDA, Antonio de la, «El eco de Murillo en la pintura gaditana del siglo XIX», *Goya*, Madrid, 1982, n.º 169-70-71, p. 57.

En el mantenimiento de iconografías mitológicas entre los temas escogidos en las primeras exposiciones también seguirán a Martín Campos. Los títulos como *Venus y Júpiter* de Martínez Valdecantos, *Cupido* de Tomás Vidal, *Judit y Holofernes* de Joaquina Grávier (de la que en el Museo Diocesano y Catedral de Málaga también se conservan copias de Inmaculadas de Murillo) sugieren composiciones dualistas y simples que por la obra *Venus y Cupido* del Museo de Cádiz nos invita a pensar en un esquema usual en esta pintora. Su prestigio e incuestionable buen hacer, como nos lo demuestra las obras que de ella posee el Museo y la Catedral de Cádiz, no dudamos que fue el estímulo de toda una serie de aficionados locales (36). Modelos, en resumen, para que la práctica romántica en Málaga fuera un hecho, aunque sus presupuestos se desarrollarán ampliamente más tarde..

Como preámbulo, el prestigio de sus figuras en Málaga junto al desarrollo literario de revistas de corte romántico como *El Guadalhorce* y la docencia directa que ejercieran Luis de la Cruz, García Chicano o Antonio Maqueda, crearon una línea de poética pictórica basada en una trayectoria netamente romántica que se puede resumir en: la práctica generalizada de un murillismo entendiéndolo más como copia directa que como interpretación de su estilo, en el terreno religioso. Un historicismo de escasa fuerza porque se limita a transportar modelos directos, sin asimilación de éstos, sólo como postura sacralizadora del período.

Conceptualización del cuadro de historia, que no práctica, en el que el episodio se centra en el dramatismo del asunto escogido, protagonizando dentro de él al individuo como héroe: *El célebre batallista nos estremece al presentarnos los desastrosos horrores de un combate, y a la par que admiramos con orgullo las proezas de nuestros héroes, nos poseemos de sentimientos y de dolor al contemplar las horribles consecuencias de la guerra* (37). Paisajes subjetivados que llevan hacia la auto-introspección: *El paisajista nos recrea con sus magníficos valles, sus risueños campos, sus solitarios albergues que convidan á la meditación y al retiro...* (38). Todo ello estará combinado con una persistencia clasista en cuanto a mantenimiento de iconografías mitológicas, purismo técnico de responsabilidad académica, que hicieron en la segunda mitad del siglo matizar sustancialmente las respuestas realistas hasta muy finales de siglo y favorecer la interpretación modernista hasta primeros del siglo XX.

#### FUENTES

- A.A.: Archivo Academia Bellas Artes de San Telmo.  
 A.C.C.: Archivo Cámara Comercio.  
 A.M.M.: Archivo Municipal de Málaga.  
 A.E.A. y O.: Archivo Escuela Artes y Oficios.  
 A.D.E.: Archivo Díaz de Escovar.

(36) En las Exposiciones de 1843 y 1845 (únicos catálogos que se conservan hasta las Exposiciones del último tercio del siglo) el mayor número de expositores son mujeres indicándonos sus pellidos su privilegiada posición social: Carlota Raggio, Carmen Sánchez Quirós de Fréuller, Concepción Briz, Josefa, Joaquina y Margarita Grávier, Manuela López, Eulalia Iserms, Manuela de la Espada, Concepción Cuadra y Vda. de Quirós. Salvo las dos últimas, Concepción Cuadra participando regularmente en las exposiciones, la Vda. de Quirós llegó a pintar un ciclo completo de pinturas en la capilla del Pilar de la Catedral de Málaga (BOLEA Y SINTAS, *Descripción histórica de la catedral de Málaga*, Málaga, 1894, pp. 264-265), el resto utilizarían la pintura como un complemento a la buena educación.

<sup>137</sup> Liceo, *Exposición...*

(38) Liceo, *Exposición...*



LAMINA 1.- Victoria Martín Campos. «Dolorosa», Catedral de Cádiz.



LAMINA 2.- José García Chicamo. «San José» (detalle). Catedral de Cádiz.



LAMINA 3.- Viuda de Quizós. «Santa Lucía». Catedral de Málaga.



LAMINA 4.- Concepción Cuadra. «San Francisco». Catedral de Málaga.