

CARMEN GRACIA

EL CUADRO DE HISTORIA EN EL ULTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX.

UN EJEMPLO: LAS OPOSICIONES A PEN- SIONADO EN ROMA CONVOCADAS POR LA DIPUTACION DE VALENCIA EN 1876

Las pensiones para realizar estudios artísticos en Roma jóvenes españoles tienen su origen en la Academia de San Fernando, cuyos estatutos de 1757 establecen de forma precisa la reglamentación oportuna en este sentido¹. Con anterioridad a esta fecha, determinados alumnos de la Academia ya habían disfrutado de ciertas ayudas², si bien con una cuantía económica y una duración de estancia muy variable, puesto que dependía enteramente del arbitrio real.

Al redactar los estatutos se definen las modalidades relativas a la obtención de las pensiones en Roma. Se limita el número a seis pensionados, dos pintores, dos escultores y dos arquitectos, con una duración no prorrogable de seis años³.

La vitalidad de estas pensiones es irregular, por la serie de problemas de diversa índole que plantearon⁴. Hasta desembocar en su supresión temporal entre 1769 y 1778 y definitiva a partir de 1784.

Sin embargo, es de suponer que con el paso del tiempo estas bolsas de estudios serían reinstauradas, aunque de modo poco satisfactorio a juzgar por las críticas realizadas por Eugenio Ochoa en *El artista*⁵ sobre el escaso número

¹ BEDAT, C., *L'académie des beaux-arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974, p. 211.

² BEDAT, C., *op. cit.*, pp. 211 y ss.

³ BEDAT, C., *op. cit.*, p. 214.

⁴ BEDAT, C., *op. cit.*, pp. 228-229.

⁵ OCHOA, E., "Los pensionados en Roma", en *El artista*, t. I, pp. 181-183, cit. por CALVO, F., y GONZÁLEZ, A., "Polémica en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español", *II C. E. H. A.*, Valladolid, 1978, t. I, p. 54.

ro de enviados a Roma por el Estado español y el incumplimiento de los compromisos contraídos con los pocos que disfrutaban de estas pensiones.

Esta irregularidad en la concesión de pensiones coincide con la profunda crisis por la que atraviesan las Academias en estos años. Crisis que a nivel europeo tiene su origen en la votación de la convención francesa por la supresión de la Academia a instancias del diputado David el 8 de agosto de 1793 ⁶, actitud que provocará una serie de ataques de diverso carácter a las distintas Academias europeas, que han sido estudiados por PEVSNER ⁷, y que en España se ejemplifica con la petición de supresión de la Academia lanzada por Galofre ⁸, inscrita en una polémica más amplia, cuya problemática ha sido estudiada por CALVO y GONZÁLEZ ⁹.

Con el fin de paliar en cierto modo esta ineficacia en la protección a los artistas ¹⁰ las diputaciones provinciales comienzan, hacia la segunda mitad de siglo, a crear pensiones artísticas para estancias por tiempo variable en Roma.

En Valencia nacen estas pensiones en 1863, al concederse, por nombramiento directo, a Bernardo Ferrandis dos mil reales anuales durante cuatro años, con el fin de realizar estudios en París ¹¹. La segunda pensión concedida, en 1867, a Francisco Domingo, ya para ir a Roma, es otorgada mediante concurso ¹², mientras que la tercera es ganada en oposición libre y pública por José M.^a Fenollera en 1872 ¹³. La cuarta, adjudicada a Ignacio Pinazo en 1876, es la que me ocupará más extensamente.

La Diputación no sólo hereda de la Academia el aspecto funcional de protección a los artistas, sino también idearios artísticos y metodológicos para la selección de alumnos y concesión de pensiones. Los temas solicitados, tanto en exámenes como en los trabajos que reglamentariamente tenían que enviar los pensionados, son invariablemente academias y composiciones históricas.

⁶ JULES DAVID, J. L., *Le peintre Louis David*, París, 1880, p. 127, cit. por EITNER, L., "Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850", *Sources & Documents*, t. I, London, 1971, pp. 116-118.

⁷ PEVSNER, N., *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940, pp. 190 y ss.

⁸ GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las bellas artes*, Madrid, 1951, p. 164.

⁹ CALVO y GONZÁLEZ, *op. cit.*

¹⁰ En la Academia de San Carlos únicamente se concedían bolsas para seguir estudios en la de San Fernando. Cfr. GARÍN, F., *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945, pp. 104 y 112.

¹¹ Archivo Diputación Provincial, *Actas del Consejo Provincial. Año 1863. Sesión 3 febrero*, cit. en *Memoria elevada a la Dirección General de Administración por el secretario de la Excma. Diputación Provincial de Valencia. Referente a la gestión administrativa de la Comisión Gestora en 1942*, imprenta Casa de Beneficencia de Valencia, p. 219.

¹² Archivo Diputación Provincial, *Actas. Años 1867-1868. Sesión 16 diciembre 1867*, cit. en *Memoria*, *op. cit.*, p. 254.

¹³ Archivo Diputación Provincial, *Actas del Tribunal de Oposiciones, 1872. Sesión 22 julio*, cit. en *Memoria*, *op. cit.*, pp. 283 y ss.

Recordemos que la preponderancia concedida a la pintura de historia sobre cualquier otro género artístico tiene su origen en la jerarquía temática establecida por los fundadores de la Academia de San Fernando. De los 177 temas recogidos por BEDAT¹⁴ en esta Academia, 83 están dedicados a historia de España, en una amplitud cronológica que abarca desde la resistencia a los romanos hasta la historia de los reyes del siglo XVIII; 47 están dedicados a escenas del Antiguo Testamento, 14 a mitología, 13 a historia de Roma, 13 a Nuevo Testamento, 5 a historias de santos y 2 a historia de Grecia.

Pero no hay que olvidar que los académicos de San Fernando se habían inspirado, a su vez, en la jerarquía establecida por la *Académie Royal*, fundada en París en 1648¹⁵. La primacía de la pintura de historia en Francia durante el siglo XVII había tenido una finalidad esencialmente política: glorificar la figura de Luis XIV. Y no sería aventurado suponer que éste era el objetivo que inducía, un siglo después, a la monarquía borbónica a promover el mismo tipo de obras; ello, junto a indudables razones de índole cultural, como son la influencia de las obras de carácter arqueológico del conde de Caylus, que los académicos madrileños habían adquirido, así como a la influencia de los estatutos de las Academias de París y Roma en la redacción de los de San Fernando, a través de Felipe de Castro¹⁶.

Dentro de esta temática predominantemente histórica, las distintas academias van evolucionando hacia aspectos históricos cada vez más próximos, tanto desde el punto de vista cronológico como geográfico. En Valencia, entre los ejercicios «de pensamiento» propuestos a los aspirantes para los premios académicos en 1795 fue señalado ya un tema de la historia de España con clara vinculación local. *Celebra sus bodas el Sr. D. Felipe III con la Reyna D.ª Margarita en la Metropolitana de Valencia, dándoles las bendiciones nupciales el Patriarca D. Juan de Ribera, y siendo Padrinos el Archiduque Alberto y la Infanta D.ª Isabel Clara Eugenia*, aunque el resto se ciñe todavía a los temas habituales: Aarón y Moisés, Rebeca y Eliecer, Ananías y Sasira, David y Goliath, Hércules y el rey Busiris, Sansón y Dalila¹⁷.

En la convocatoria de 1778 esta sustitución progresiva de los asuntos bíblicos y de la antigüedad clásica por temas de la historia local se acentúa, proponiéndose el *Desembarco en el Grao de Valencia de Fernando el Católico y Germana de Fox*, una escena de *Alfonso V en el «Real» de Valencia* y la *Oración gratulatoria de D. Jaime I al ganar Valencia*, para los ejercicios «de pensamiento», aunque en los ejercicios «de repente» todavía dominan los temas de historia bíblica y clásica¹⁸.

A partir de este momento el predominio de los temas de historia local

¹⁴ BEDAT, C., *op. cit.*, p. 188.

¹⁵ BEDAT, C., *op. cit.*, p. 188.

¹⁶ BEDAT, C., *op. cit.*, p. 189.

¹⁷ GARÍN, F., *op. cit.*, p. 117.

¹⁸ GARÍN, F., *op. cit.*, p. 123.

segundo y tercer ejercicio ³⁶. Esta comisión presentā a la aprobación del tribunal, el 5 de mayo, varios asuntos históricos, entre los cuales se eligen los tres siguientes para el segundo ejercicio:

- Ausias March leyendo sus poesías al príncipe de Viana.
- Una familia morisca de la huerta de Valencia abandonando su hogar a consecuencia del edicto de expulsión.
- Dorotea, hija del célebre pintor Juan de Juanes, colocando en el pecho de su difunto padre el escudo de la Concepción, que ella misma había bordado ³⁷.

El 6 de mayo, realizado ya el primer ejercicio ³⁸, se convocó a los opositores para la realización del segundo, saliendo en el sorteo el tema *Ausias March leyendo sus poesías al príncipe de Viana*. El tribunal facilitó, siguiendo las bases de la oposición, «los datos históricos más necesarios para la mejor ejecución de la obra» ³⁹.

Estos datos históricos consisten en una hoja manuscrita que se conserva en el Archivo de la Diputación y que transcribo íntegramente ⁴⁰. Las fuentes

³⁶ Archivo Diputación Provincial, *Actas del Tribunal de Oposiciones a la plaza de alumno de pintura pensionado en Roma. Sesión 25 abril 1876. Expediente general*, publicado parcialmente en *Memoria, op. cit.*, pp. 303-304.

³⁷ Archivo Diputación Provincial, *Actas del Tribunal de Oposiciones... Sesión 5 mayo 1876. Expediente general*.

³⁸ Archivo Diputación Provincial, *Actas del Tribunal de Oposiciones... Sesión 6 mayo 1876. Expediente general*.

³⁹ Archivo Diputación Provincial, *Actas del Tribunal de Oposiciones... Temas 1876. Expediente general*.

⁴⁰ «Ausias March fue un famoso poeta valenciano a quien nacionales y extranjeros han atribuido en todos tiempos una justa admiración. El abate Andrés le llama *el Petrarca de los Provenzales*, tal vez porque vivió como este laureado. Sus rimas, siempre melódicas, y sobre todo las eróticas, han sido varias veces reimpresas, comentadas, imitadas y traducidas; el mismo Garcilaso, su imitador, tomó de ellas.

Ausias March fue amigo del desaparecido Carlos de Viana y asistió a las cortes celebrada en Valencia en 1446.

El príncipe de Viana, según los términos en que se expresa Quintana, fue de estatura regular, algo más que mediana; su rostro era flaco; su ademán, grave, y su fisonomía, melancólica.

Su madre, para enseñarle a ser liberal, le hacía distribuir diariamente, cuando era niño, algunos escudos de oro, y su magnificencia y su generosidad, cuando joven y hombre hecho, correspondieron a este cuidado.

El estudio fue el consuelo que tuvo en la adversidad y el compañero y amigo de su soledad y retiro.

La lectura de los autores clásicos, la composición de algunas obras en prosa y verso y la correspondencia con los hombres sabios de su tiempo llenaban aquellas horas, que en otros príncipes hubieran sido de aflicción y de amargura, de crápula y disipación.

Entre los hombres de letras con quienes se correspondía, el principal en su estimación fue el célebre *Ausias March*, príncipe de los trovadores de su tiempo.

Duraba aún en Sicilia cien años después, cuando el analista Zurita paró por allí, la memoria de las ocupaciones del príncipe y su afición á los libros; escribió una historia de

usadas para la confección de la citada nota son tres obras clásicas: *Vidas de españoles célebres*, de Quintana; *Historia general de España*, de Mariana, y *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*, de Andrés ⁴¹.

No es posible conocer la utilidad práctica de esta nota histórica, pues, según las bases de la oposición, la Diputación únicamente tenía derecho a conservar las obras realizadas por el opositor ganador de la plaza, y en este caso incluso la obra de Pinazo ha sido inlocalizable. A pesar de lo cual, por la lectura del texto podemos deducir que únicamente la breve cita de Quintana que alude al físico del príncipe de Viana y a su divisa hubieran podido ser de alguna utilidad a los opositores.

El 15 de mayo se reúnen de nuevo los aspirantes para celebrar el último ejercicio, después de haber elegido el tribunal los tres asuntos siguientes:

- Desembarco de Francisco I, rey de Francia, en el muelle de Valencia, hecho prisionero en la batalla de Pavía.
- El gobernador de Valencia D. Antonio Cavanilles pone a Francisco I, rey de Francia, bajo la custodia del general Alarcón, en el castillo de Benisanó.
- El rey D. Jaime, en los últimos instantes de su vida, entrega la espada a su hijo D. Pedro, encareciéndole que no la envainase hasta la completa exterminación de los moros.

De los cuales salió en el sorteo el citado en primer lugar. Se facilitó, como en el ejercicio anterior, a los opositores la información histórica oportuna ⁴², que consistía también en una nota manuscrita y que igualmente transcribo en su totalidad ⁴³. Estos datos se basan en una cita de Escolano, así como en ideas

los Reyes de Navarra, tradujo la filosofía moral de Aristóteles y compuso muchas trobas, que solía cantar á la vihuela con gracia y expresión.

Deleitábase mucho con la música y tenía particular talento para todos las artes, especialmente para la pintura.

Traía por divisa dos sabuesos muy bravos, que sobre un hueso reñían entre sí, emblema de la porfía que los dos Reyes de Francia y Castilla tenían por el reino de Navarra, que con sus contiendas tenían consumidos...

Al contemplar las condiciones de este príncipe, se vé la razón con que el severo Mariana, acabando de pintarle, dice: "*Mozo dignísimo de mejor fortuna y de padre más manso.*"

⁴¹ QUINTANA, Manuel José, *Obras completas*, Madrid, 1852, p. 248; MARIANA, padre Juan de, *Obras del Padre Juan de Mariana*, 2 tomos, Madrid, 1854, t. II, pp. 152-153; ANDRÉS, Padre Juan, *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*, 10 tomos, Madrid, 1785, t. III, p. 100.

⁴² Archivo Diputación Provincial, *Actas del Tribunal de Oposiciones... Sesión 15 mayo 1876. Expediente general.*

⁴³ Archivo Diputación Provincial, *Actas del Tribunal de Oposiciones... Temas 1876. Expediente general.*

"El poder de Carlos V° escitaba la envidia y aun el temor de toda Europa, pero quien más abiertamente se declaró, desde luego, su competidor y el émulo de sus glorias fue Fran.^{co} 1.º Rey de Francia. Unido Carlos al Pontífice Clemente VIIº p.^a espeler de

extraídas, no textualmente, de las obras de Boix, Esclapés, Madoz y Cavanilles ⁴⁴.

En este caso sí conocemos la obra de Pinazo que visualiza este tema ⁴⁵, y en su estudio me basaré para intentar un análisis del significado del cuadro de historia en este último tercio del siglo XIX.

Italia á los franceses, las armas españolas experimentaron, por lo gral., sucesos muy favorables en aquella porfiada guerra, la cual vino á terminarse gloriosamente para el Emperador Carlos V^o con una célebre batalla dada en 1525 entre el ejército español y el francés, junto á los muros de Pavía, plaza que tenía sitiada Fran.^{co} 1.^o y defendía el animoso capitán español Ant.^o de Leyva. Triunfaron los españoles á pesar del número superior de los franceses, quedando prisionero el Rey Fran.^{co} con una porción de señalados caudillos y soldados, entre los primeros, el célebre Henrique de Albret y el Duque de Novers.

Custodiado el Monarca francés por el Sr. Alarcón, Gral. de las tropas españolas, que con su zelo hizo ilusorias todas las tentativas de fuga, fue trasladado á España, desembarcando en Valencia, cuyo suceso describe Escolano en estos términos, pág.^a 1.663, que habiendo sido vencido su ejército y presa su persona por el de los Imperiales en el cerco de Pavía, ciudad de Italia, á 24 de febrero de 1525, fue trahído á España á entregársele al Emperador, y desembarcado en el muelle de Val.^a El concurso que salió della á verle era innumerable (como se deja considerar de ciudad tan populosa) y acació que, viendo infinitos mozuelos de á catorce y quinze años con sus espadas y dagas al lado, atónito que tan temprano se enseñasen á armas, dixo con admiración, *Dichosa España que enjendra los hijos armados*, añadiendo más adelante el dicho historiador que el Rey fue combatido de melancolía de verse preso, aunque sus vencedores se esmeraron en darle pruebas de consideración por el interés que inspiraba su desgracia.

(Notas.)

1.^a En 1525 formaban parte de la población de Valencia muchos moriscos y judíos que, entre otros oficios, se dedicaban á mercaderes ambulantes en la ciudad y á la labranza en los pueblos rurales.

2.^a El muelle de Valencia á que se refiere Escolano no es el que aparece en la actualidad, de construcción más moderna; en el siglo XVI debió ser casi una playa, y las galeras, carabelas y toda clase de naves que anclaban en ella lo hacían á gran distancia de la orilla, verificando el desembarco de pasajeros y mercancías por medio de lanchones y saltando á tierra por encima de tinglados de madera.

3.^a Con Fran.^{co} 1.^o vinieron á España varios personajes con sus criados, entre ellos era el de más nota Carlos de Lannoy, virrey de Nápoles, que nunca le abandonó. La flota que los trajo á España salió de Marsella y estaba compuesta de naves francesas, y las tropas de escolta eran todas españolas."

⁴⁴ ESCOLANO, Licenciado Gaspar de, *Segunda parte de la Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*, Valencia, 1611, cols. 1663-1664; BOIX, Vicente, *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, Valencia, 1845, 3 tomos, t. II, p. 955; ESCLAPÉS, Pascual, "Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia", Valencia, 1805, p. XXIX, en A. S. y N., *Cartas a un amigo sobre varios puntos que no menciona Pascual Esclapés en su "Resumen histórico de Valencia" o son posteriores a su publicación*; MADUZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, t. XV, Madrid, 1849, p. 421; CAVANILLES, Antonio José, *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reyno de Valencia*, Madrid, 1795, t. I, p. 144.

⁴⁵ Oleo sobre lienzo, 1'50 x 2 m, sin firma ni fecha. Se conserva en el edificio de la Generalidad de Valencia.

Cit. por BOIX, Vicente, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia,

En primer lugar, el desarrollo del tema debió de ocasionar más problemas de los habituales en estos trabajos por la dificultad de encontrar los trajes de guardarropía convenientes, por lo que los opositores elevaron una instancia a la Comisión provincial solicitando una prórroga en el plazo marcado para la ejecución del último ejercicio ⁴⁶, lo que se concede en la sesión del 7 de julio ⁴⁷.

Si nos centramos ahora en el texto histórico advertimos que, como en el caso anterior, es una parte reducida —la cita literal de Escolano— la susceptible de ser ilustrada, y en ella el tribunal subrayó la frase —no subrayada en el original de Escolano— de un valor más anecdótico, posiblemente con la intención de orientar en este sentido el desarrollo del tema.

Sin embargo, Pinazo no atiende en absoluto esta sugerencia, pues en su lienzo no aparecen niños armados; tampoco sigue el relato de Escolano cuando alude a la gran cantidad de gente que acudió a esperar a Francisco I, ya que únicamente representa la comitiva oficial y el ejército. Elude del mismo modo las indicaciones de las notas 1 y 2 al no introducir figuras de moriscos o judíos en el lienzo ni situar las naves alejadas de la playa.

En lugar de seguir estas sugerencias, de carácter anecdótico, Pinazo prefiere afrontar el ejercicio centrándose en la resolución de los problemas puramente formales que plantea un cuadro de historia. Para ello se inspira muy directamente en uno de los cuadros de historia más conocidos, *La rendición de Breda*, de Velázquez. Como éste, distribuye la composición en dos masas laterales de figuras enlazadas por los dos personajes centrales en actitud de saludo; un caballo situado, en ambos lienzos, a la izquierda introduce idéntico sentido temporal al poner de relieve en el movimiento de sus patas la momentaneidad del saludo que, en otro caso, correría riesgo de eternizarse. El formato, sensi-

1897, p. 240; OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84, p. 534; ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 240; GIL, Rodolfo, "Ignacio Pinazo y Camarlench. Nuestros grandes artistas contemporáneos", *Ilustración Española y Americana*, n.º LVII, 30 agosto 1913; GONZÁLEZ MARTÍ, *op. cit.*, p. 33; ROGER VÁZQUEZ, Gil, "Ignacio Pinazo. Necrología", *A. A. V.*, 1916, p. 149; MELLADO, José, "Ignacio Pinazo", *El Mercantil*, 19-10-1916; IGUAL UBEDA, A., "En el primer centenario del nacimiento de Pinazo", *V. A.*, n.º 168, enero 1949, p. 3; LLOSENT, Eduardo, "Ignacio Pinazo Camarlench", *Arriba*, martes 15-3-1949; EL PASEANTE, "El pintor Pinazo", *Levante, Suplemento Valencia*, n.º 137, viernes 15-2-1957; ZABALA, Arturo, "Pinazo, en Italia", *Levante, Suplemento Valencia*, n.º 172, viernes 31-1-1958; GARCÍA DE VARGAS, R., *Godella y los Pinazo*, Valencia, 1968, p. 19; PANTORBA, Bernardino de, catálogo *Exposición homenaje a Ignacio Pinazo Camarlench*, Sala Gaspar, Barcelona, 1942; ANÓNIMO, *Catálogo exposición Pinazo*, Diputación Provincial de Valencia, 1949, con medidas invertidas; ANÓNIMO, *Un siglo de pintura y escultura valenciana a través de los pensionados de la Excm. Diputación Provincial de Valencia*, catalogado con el n.º 11, Valencia, 1946; ZABALA, Arturo, *Catálogo Ignacio Pinazo*, Diputación de Valencia, 1965.

⁴⁶ Archivo Diputación Provincial, *Instancia de 20 de junio 1876 dirigida al Sr. Presidente del Tribunal de Oposiciones. Expediente general.*

⁴⁷ Archivo Diputación Provincial, *Actas del Tribunal de Oposiciones. Sesión 7 julio 1876. Expediente general.*

blemente más alargado en el lienzo de Pinazo, le impulsa a distribuir a sus figuras de forma más espaciada, bajando la línea de horizonte hasta la mitad del cuadro, en sustitución de la perspectiva cartográfica de Velázquez. El séquito de Francisco I forma una onda descendente hacia el fondo, mientras el de Spínola es ascendente, pero ambos están cerrados en último término por un plano netamente vertical: los mástiles de las velas en el cuadro de Pinazo y las lanzas en el de Velázquez. La búsqueda de esta similitud pudo ser la que impulsara a Pinazo a eludir la orientación histórica de la nota facilitada por el tribunal, recordando a los opositores la inexistencia de un puerto en Valencia en la fecha tratada y la consiguiente necesidad de atracar los barcos sensiblemente alejados de la orilla. También explicaría la inspiración en este cuadro la falta de elementos anecdóticos y la preferencia del opositor por representar una escena de nobles actitudes entre vencedores y vencidos, tal como había llegado a simbolizar el lienzo de Velázquez.

Llegados a este punto se plantea la cuestión de si Pinazo conocía la obra de Velázquez al realizar la suya. Por los datos biográficos conocidos hasta la fecha, Pinazo realiza un viaje a Italia en 1872, con una duración de siete meses, y un viaje a Italia en 1874 con una duración de tres meses⁴⁸. Pero no consta la existencia de un viaje a Madrid antes de 1876, fecha en que realiza las oposiciones; de ser esto así, Pinazo conocería la obra de Velázquez únicamente a través de grabados y fotografías.

En 1864 fecha GONZÁLEZ MARTÍ⁴⁹ una anécdota protagonizada por Emilio Sala y Pinazo en la clase de colorido a la que ambos asistían, al preguntar el primero a Pinazo: «¿Usted, sin duda, conoce mucho a Velázquez?», y responderle éste: «¿Velázquez?, y ¿qué es eso?» La veracidad del contenido de la anécdota queda corroborada por el hallazgo de unos «recuerdos» manuscritos de Pinazo y fechados en 1906⁵⁰, donde alude a este hecho, lo que no implica que en el espacio de tiempo que media entre 1864 y 1876 Pinazo tuviera muchas posibilidades de conocer la obra de Velázquez.

Lo que resulta evidente es que, a lo largo de su vida artística, son muchas las ocasiones en que Pinazo parece inspirarse en alguna obra de Velázquez⁵¹.

⁴⁸ GONZÁLEZ MARTÍ, *op. cit.*, pp. 29-31.

⁴⁹ GONZÁLEZ MARTÍ, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰ "... Ya sin padres, vivía con su abuelo, y se dedicó al oficio de sombrerero hasta uno o dos años después de la revolución que destronó a Isabel II, que Sorilla dio la libertad de enseñanza y pudo entrar en la clase de colorido y composición, siendo profesor D. José F. Olmos, que le distinguió siempre. Allí hizo sus primeros estudios, que fueron juzgados por los que ya habían cursado todas las clases y repetían el 2.º y 3.º año de colorido como imposible el que desconociera él, que venía de la calle, á Velázquez; nadie podía creer que hiciera aquello sin tener estudios académicos, y que, en vez de estudiar á los grandes pintores, saliera de una fábrica de sombreros."

Original facilitado por la familia Pinazo a través de la señorita Nadine Loiseau.

⁵¹ Recuérdese la sutil relación entre *Las hijas del Cid*, particularmente en algunos de sus apuntes preparatorios, y el *Cristo contemplado por un alma cristiana*, de la National Gallery; el *Retrato de Alfonso XIII* de la capitanía general de Valladolid y algu-

Por otro lado, queda evidencia de la admiración de Pinazo hacia la obra de este pintor gracias a algunos comentarios manuscritos, desgraciadamente sin fecha, que se conservan entre la documentación de su casa en Godella⁵², y, sobre todo, el comentario sobre el cuadro de *Las lanzas* en su discurso de ingreso en la Academia de San Carlos, leído en 1896: «En el famoso cuadro de *Las lanzas*, de Velázquez, vemos probado este aserto: en él está perfectamente expresado aquel acto de diplomacia caballeresca, de tal manera que únicamente sintiéndolo el autor lo pudo así expresar. Para esto necesitó Velázquez tal espíritu de observación, inmiscuirse tanto en aquel hecho histórico que no hay duda llegó a ser tan diplomático y caballero como el representado gráficamente en su obra.»⁵³

nos retratos cortesanos de figura completa, particularmente en la verticalidad y colocación de los pies; el *Retrato de Alfonso XIII en un caballo de balancín*, del palacio de Oricntc, y el *Retrato del príncipe Baltasar Carlos*, de 1635, en el Museo del Prado; el *Retrato del conde de Guaki* y el *Retrato de Inocencio X*, de la Galería Doria. Estos dos últimos, en sentido opuesto al de sus posibles fuentes, lo que hace pensar en un conocimiento a través de grabados.

⁵² “Los pequeños judíos del arte modernista crucificarían al Greco, a Velázquez y Goya, calificándolos de impostores y rancieros. Yo, si me viera cara a cara con uno de estos grandes hombres les diría que era un mal aficionado.

Los verdes modernistas, sentados en su ignorancia, recibirían al rancio Velázquez, que, naturalmente, pediría audiencia para ofrecer sus respetos a los verdes de razón para ofrecerles su admiración.”

“el germen - como llege Velázquez
 Uno no es ninguno 2, es uno, son dos
 Hoy es mañana mañana es hoy
 Un hombre solo ¿qué sería? éste y la mujer
 es uno - De estos dos son la Trinidad, de
 2 sale el espíritu 3 personas
 Todos somos hijos
 Velázquez es la hembra - ésta es la que da a
 luz, el germen es el macho éste es el espíritu
 El germen que dió á Velázqz son toda el alma
 de sus antecesores, así es lo humano y lo divino,
 1, si es materia y la inteligencia
 No deve hacerse una sola cosa
 (1) y (2)

(1) El clasicismo pertenece más a la línea que al color porque determina un sentir, una secta, una religión artística.

El color no determina las pasiones —el dibujo, la línea, la forma en suma, ésta es una literatura, las ciencias y las letras han sido clásicas.

(2) Por igual en sus mismas épocas y en la misma forma.

El renacimiento no es clásico, no es padre, es hijo que rehace la fortuna de sus antepasados.

Pero como todo hijo es padre y pertenece a las tres personas, fue padre positibista real como todo el que gasta herencia tubo a Velázquez que es la realidad misma.

¿Son éstos clásicos?”

Original facilitado por la familia Pinazo a través de la señorita Nadine Loiseau.

⁵³ Discurso académico leído el 4 octubre 1896, *A. A. V.*, 1915, p. 29.

Conviene, por último, analizar el curioso informe que redacta el tribunal de oposiciones al enjuiciar las obras de los participantes y donde se detallan las razones que habían impulsado al jurado a conceder el primer puesto en la terna a Ignacio Pinazo:

“El lienzo del señor Pinazo demuestra, desde luego, conocimientos poco comunes. La composición, bien pensada, determina en sus distintas agrupaciones el asunto señalado, con tal dignidad y grandeza, con tal sencillez y naturalidad, que dejan poco que apetecer; los personajes que en él aparecen están dispuestos con tal elegancia que atraen, desde luego, las simpatías del espectador.

Unese a estas principales condiciones la de un colorido lleno de vigor, de luz, de vida, un dibujo bastante correcto y una ejecución hábil, franca y des-
envuelta, y no es posible negar la maestría de la mano que la ha ejecutado. El fondo y los accesorios que en dicho cuadro se descubren merecen, por su buena interpretación, la misma importancia; por todo lo cual no ha sido dudoso en tal concepto la unánime opinión del jurado para otorgarle el primer puesto en la terna.”⁵⁴

Es, pues, un análisis de características puramente formales: composición, colorido, luz, dibujo, ejecución, etc. Y en ningún momento se alude a la poca fidelidad al texto histórico facilitado por el mismo tribunal ni a la directa inspiración en un cuadro tan conocido como el de Velázquez.

Analizar en profundidad la evolución del significado del cuadro de historia desde el siglo XVIII hasta los inicios del XX sería tarea que desbordaría los límites posibles de este trabajo. Es factible, no obstante, señalar los aspectos diferenciales más llamativos entre la pintura de historia a fines del siglo XIX, basándose fundamentalmente en el cuadro de Pinazo y los orígenes académicos del tema.

Si bien en sus orígenes la pintura de historia tiene una significación de índole política, en el sentido señalado por BEDAT⁵⁵ de exaltación de la monarquía, rápidamente va evolucionando en un sentido más culturalista y nacionalista de clara raíz romántica. Recuérdese al respecto el predominio en la Academia de San Carlos de temas de historia local, donde no es posible desterrar el significado político, pero sí señalar un evidente cambio de signo; ahora no se trata de exaltar a la monarquía borbónica —omito, claro está, la pintura de carácter oficial—, sino de exaltar los momentos más representativos del poder de las fuerzas locales frente a poderes extraños o de signo cultural distinto —enfrentamientos contra Napoleón, pasajes de la reconquista⁵⁶—. Se produce, pues, no tanto un cambio de imágenes, cuanto un cambio del simbolismo de las imágenes⁵⁷.

⁵⁴ Archivo Diputación Provincial, *Informe del Tribunal de Oposiciones. Año 1876. Expediente general*, publicado íntegramente por GONZÁLEZ MARTÍ, *op. cit.*, pp. 202-203.

⁵⁵ BEDAT, C., *op. cit.*, pp. 188-189.

⁵⁶ Ver nota 19.

⁵⁷ EITNER, L., *op. cit.*, pp. 142-143. Para el análisis de esta problemática a partir de documentos contemporáneos.

La preferencia concedida a los temas de historia durante el siglo XIX orientará la imagen pública del arte en este sentido hasta el extremo de desarrollar una verdadera iconografía del artista contemporáneo⁵⁸ y condicionar los análisis de cuadros basados exclusivamente en la mayor o menor fidelidad del contenido histórico, actitud que ya en la época fue criticada, según analiza GAYA NUÑO⁵⁹.

A partir de Delacroix la pintura de historia convencionalmente considerada como la más noble rama del arte, languidece, dando lugar con los pseudo-románticos a una pintura de anécdotas sentimentales, pintorescas o exóticas que tienen sus detractores tanto a nivel europeo⁶⁰ como nacional⁶¹.

Llegamos así al último tercio del siglo, cuando la pintura europea se ha emancipado de contenidos pictóricos historicistas o conceptuales; toda exaltación de lo heroico y sublime, todo sentimentalismo romántico queda marginado⁶². Esta nueva actitud frente al arte, si bien no influye en Valencia, todavía a nivel oficial, en una modificación real de la temática, si condiciona, a juzgar por el citado informe del tribunal de oposiciones, el enjuiciamiento de la obra artística, de modo que el tema de historia queda reducido a un puro formalismo basado en el prestigio tradicional del mismo y tomado por artistas y críticos como una mera vía para la resolución de problemas técnicos y expresivos que quizás bajo la influencia creciente del positivismo realista en la crítica artística⁶³, eran los puntos más valorables en el momento de enjuiciar una obra pictórica.

Departamento de Historia del Arte.

⁵⁸ CALVO, F., y GONZÁLEZ, A., "El artista' y la difusión de la vanguardia artística en España", *II C. E. H. A.*, Valladolid, 1979, t. I, pp. 3-4.

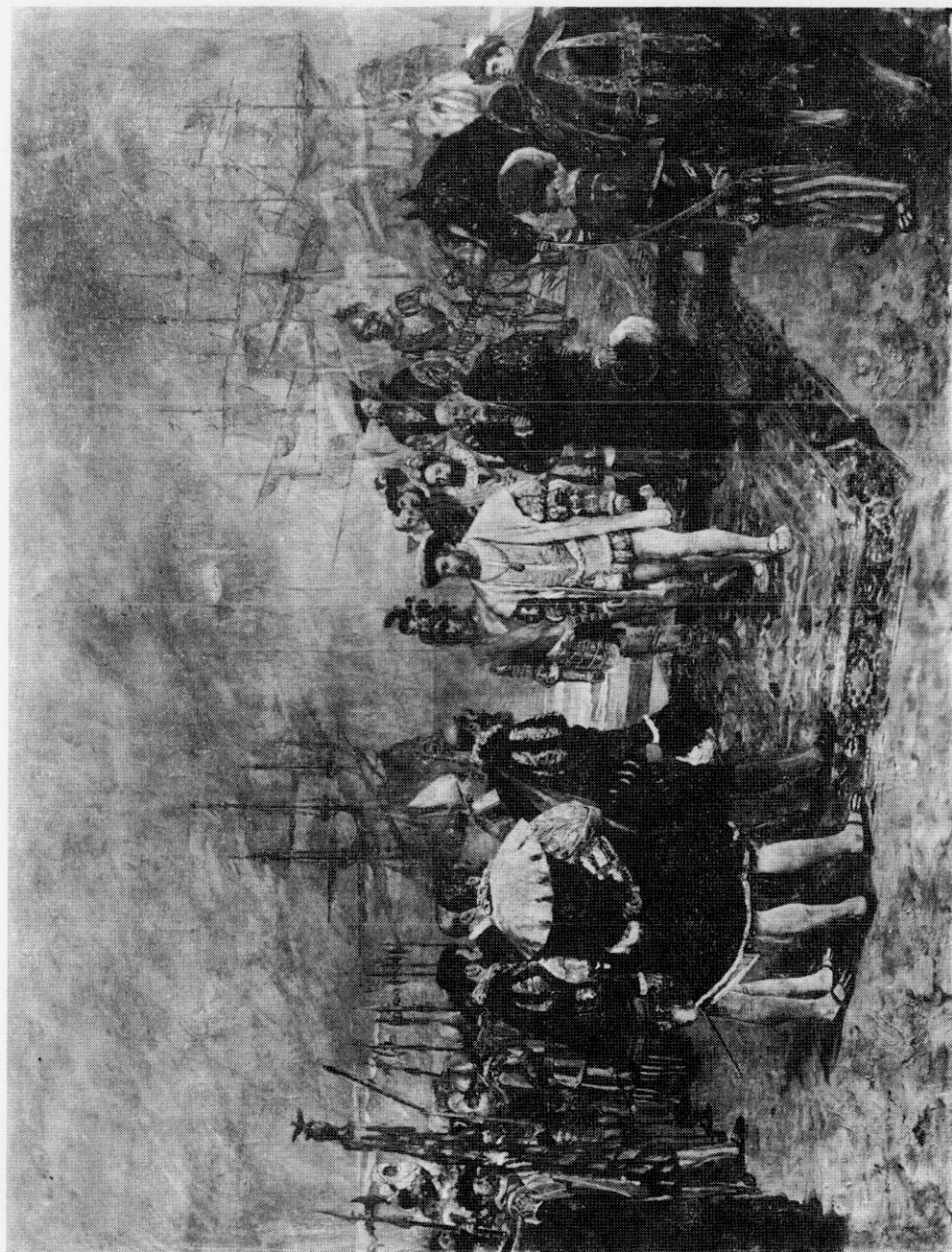
⁵⁹ GAYA NUÑO, J. A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975, páginas 188-189.

⁶⁰ THORÉ, Théophile (W. Bürger, pseudónimo), "Salón de 1861", cit. por NOCHOLIN, L., "Realism and Tradition in Arts. 1848-1900", *Sources & Documents*, New Jersey, 1966, pp. 11-14.

⁶¹ Ver nota 59.

⁶² Ver análisis de esta problemática a partir de documentos contemporáneos en HESS, W., *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburgo, 1956, traducción castellana, Argentina, 1973, pp. 17 y ss.

⁶³ En este sentido se pronuncia claramente ALCÁNTARA, Francisco, en la Nacional de 1895: "La pintura es eso: la pintura; no el asunto... El 'asunto' del pintor consiste en pintar bien; expresar y no llenar el lienzo con figuraciones que a su autor dirán cuanto él quiera, pero que a los demás nada nos dicen", cit. por GAYA, J. A., *op. cit.*, p. 189.



Lám. I.—Desembarco de Francisco I, por Ignacio Pinazo