

**CUATRO VISTAS DE UNA CASA DE CAMPO
JUNTO AL GUADALQUIVIR,
OBRAS DE MANUEL CABRAL BEJARANO**

Juan Miguel González Gómez

RESUMEN

En el presente artículo se efectúan el análisis morfológico y estilístico de una serie de cuatro vistas de una casa de campo a orillas del río Guadalquivir, en las cercanías de Sevilla. Las diferentes escenas, propias del costumbrismo hispalense de los comedios del siglo XIX, corresponden al afamado pintor Manuel Cabral Bejarano. Recientemente han sido donadas por su propietario Don Mariano Bellver Utrera a la sevillana Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Palabras clave: Costumbrismo, pintura, paisaje, Cabral Bejarano, Sevilla.

SUMMARY

A morphological and stylistic analysis is made of four views of a country house in the banks of Guadalquivir river, near Seville. The different scenes, following the middle XIXth century. in Sevillian art, were painted by the famous artist Manuel Cabral Bejarano. These works have been recently donates by Mariano Bellver Utrera to the Royal Academy of Fine Arts, in Seville.

Key Words: painting of customs, painting, landscape, Cabral Bejarano, Seville.

*A D. Mariano Bellver Utrera y Sra.
por su reconocido mecenazgo en esta
Real Academia de Bellas Artes.*

Tan interesante conjunto pictórico sevillano, de los comedios del Ochocientos, ingresó en la valiosa colección artística del matrimonio Bellver-Mejías el 14 de octubre de 2011 procedente de Madrid. Fue adquirido en el comercio de arte, en Subastas Ansorena¹. Razón por la que no se incluye, en 2010, en el Catálogo de Pintura de la Colección de D. Mariano Bellver Utrera elaborado por Enrique Valdivieso González². No obstante, en 1986, dicho catedrático universitario sí alude a estos paisajes en su *Historia de la pintura sevillana*³. A posteriori, en 2011, los profesores Valdivieso y Fernández López los reseñan más detenidamente en su estudio sobre la *Pintura romántica sevillana*⁴. Más tarde, en 2015, el Sr. Bellver, al ser elegido Académico de Honor, en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en una carta fechada el 14 de septiembre del mismo año, agradece tal distinción y dona a la corporación académica las pinturas que nos ocupan⁵.

Acto seguido, el 7 de octubre del mismo año, en el solemne acto de recepción del Excmo. Sr. D. Mariano Bellver en la Real Academia, como una muestra más de su generoso mecenazgo artístico, se subrayó la donación que su propietario hizo de la referida serie pictórica para enriquecer la interesante pinacoteca de tan regia institución académica. Textualmente, tras ponderar el marcado costumbrismo que rezuman estos paisajes próximos al Guadalquivir, se resaltó, sobre todo, “el protagonismo del gran río de Sevilla, en cuyas espejeantes aguas se ha producido a través del tiempo la fusión de milenarias culturas con sus peculiaridades plásticas”⁶. Estos cuatro óleos sobre lienzo,

¹ (A)rchivo (P)articular del Sr. (B)ellver de (S)evilla. Catálogo Subastas Ansorena. Madrid, octubre 2011, Lote 112, pp. 48-49.

² VALDIVIESO, Enrique: *Colección Mariano Bellver. Sevilla. Pintura*. Maquetación y producción editorial: Gesto Sevilla Comunicación. Sevilla, 2010.

³ VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1986, p. 405.

⁴ VALDIVIESO, Enrique y José FERNÁNDEZ LÓPEZ: *Pintura romántica sevillana*. Fundación Sevillana Endesa. Sevilla, 2011, pp. 209-210.

⁵ (A)rchivo de la Real (A)cademia de (B)ellas (A)rtes de (S)evilla. Archivo de entrada nº 23, fecha 15 de septiembre de 2015. *Carta del Sr. Bellver del 14 de Septiembre de 2015*.

⁶ Discurso del Ilmo. Sr. D. Juan Miguel González Gómez, contestando al de recepción del Excmo. Sr. D. Mariano Bellver Utrera como Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. *Boletín de Bellas Artes XLIII*. Sevilla 2015.

como se sabe, corresponden a Manuel Cabral Bejarano.

1. EL ARTISTA

Dicho pintor, hijo de Antonio Cabral Bejarano, nació y murió en Sevilla (1837-1891). Al igual que su hermano Francisco, utilizó los afamados apellidos de su progenitor, desligándose del materno, que era Aguado. Se formó en el renombrado taller paterno y amplió estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, en cuyas clases siempre destacó con notoriedad y consiguió diferentes premios, llegando a ser profesor ayudante en los estudios elementales de la misma. Y, además, fue socio de mérito de la sevillana de Emulación y Fomento⁷. En efecto, fue Académico Numerario desde el 20 de junio de 1866 hasta su óbito, acaecido el 9 de octubre de 1891⁸. Durante esos años ocupó el sillón número 18 de la corporación⁹. Tras su fallecimiento, en 1893, le sustituyó en la sección de pintura el prestigioso artista José García Ramos¹⁰.

Gracias a Isabel II, gran admiradora de su obra, fue nombrado pintor honorario de Cámara de S.M. Causa que justifica que algunas de sus pinturas formaran parte de la colección real. Sobre este asunto se sabe, incluso, que la Soberana, a su paso por Sevilla en 1862, adquirió dos lienzos costumbristas del citado autor¹¹. Al año siguiente, con motivo de los denominados “viajes oficiales” organizados para aumentar la popularidad de la Corona, los Monarcas y sus hijos mayores Isabel y Alfonso visitan Andalucía y Murcia en 1863¹². Es obvio que, por entonces, la Reina se recreara una vez más con las pinturas costumbristas de este autor, muy especialmente en las visitas a los templos, hospitales y otros centros públicos.

⁷ OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Ediciones Giner. Madrid. 1975, pp. 114-115.

⁸ MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1961, pp. 171, 181 y 201.

⁹ *La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Su historia, su organización y su estado en el año 2006*. La edición de este libro ha sido preparada por Margarita Toscano San Gil, con la supervisión de Ramón Corzo Sánchez y la colaboración de Antonio López Calderón. Edita Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 2006, p. 119.

¹⁰ MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Op. cit. pp. 80-81.

¹¹ OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Op. cit. p. 114.

¹² RUBIO, María José: *Reinas de España. Siglos XVIII-XXI de María Luisa Gabriela de Saboya a Letizia Ortiz*. Ed. La Esfera de los Libros. Madrid, 2009, p. 590.

2. ESTILO Y OBRAS

Manuel Cabral Bejarano es el mejor pintor de la familia. Es un costumbrista nato, de dibujo nervioso y colorido algo convencional. En el variado repertorio de su amable, anecdótica y descriptiva temática aborda su trabajo como si se tratara de una crónica periodística, sin ocultar detalle alguno en la narración.¹³

Cuenta en su haber con una prolífica y versátil producción pictórica, realizada durante la segunda mitad del Ochocientos. En ella abarca desde las primeras obras de cierto regusto romántico y murillesco hasta las más tardías, claramente influidas por el “tableautin”. Personifica el costumbrismo de la segunda época de esa centuria, que difiere de la anterior de sentimiento romántico más intenso. Los cuadros de costumbre eran de mayores proporciones que los del periodo precedente. Por lo general, la temática, propia de la pintura de género, se centra en el ceremonial cívico-religioso, en escenas familiares y de personajes en festejos populares y en el retrato.¹⁴

Lo capta todo con exactitud, con el mayor detallismo posible, incidiendo inclusive en el preciosismo. En definitiva, ofrece al observador no sólo un tiempo y un lugar concreto, sino también, y esto es muy importante, una forma de vida. Se recrea, con palpable satisfacción personal, en las procesiones, bautizos, bailes galantes y populares, etc. Son, por consiguiente, intrascendentes escenas que responden a la directa observación de la realidad, para la que el autor estaba especialmente dotado. Elude o suaviza deliberadamente los marcados contrastes, diferencias y lacras de la sociedad que le tocó vivir. Obviamente, sus obras más tardías, superado el gusto romántico, no reflejan el realismo social propio del último cuarto del Ochocientos. De ahí que, poco a poco, quede desfasado. Por estas calendas, nuestro artista también cultivó la pintura de “casacones” con poca aceptación.

Por consiguiente, dada su longevidad, para sobrevivir en el mercado del arte, se ve forzado a reiterar fórmulas retardatarias y vacías, sin una realidad consistente. Ahora bien, alguno de sus personajes, como por ejemplo los campesinos, con sus sencillas ropas de trabajo y aperos de labranza, denuncian el cambio experimentado. Los diferentes modelos muestran, en sí mismo, algo

¹³ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *De la Ilustración a nuestros días*. Historia del Arte en Andalucía, vol. VIII. Ediciones Gever. Sevilla, 1991, p. 152.

¹⁴ REINA PALAZÓN, Antonio: *La Pintura Costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Diputación de Sevilla. Servicio de Archivos y Publicaciones. Sevilla, 2012, pp. 219-220.

que, más allá del continuismo de lo popular, se aproximan al umbral del realismo.

Su paleta de colorido frío y sus composiciones algo rígidas contrastan con su habilidad como dibujante y creador de espacios con monumentos públicos, donde predominan el sabor arqueológico, testimonial y conmemorativo. Las Exposiciones Nacionales e Internacionales de Bellas Artes, de tanta enjundia en la sociedad decimonónica, reclaman su atención personal. Participa en ellas reiteradamente, consiguiendo distintos premios; y, como era de esperar, condicionan su quehacer plástico.¹⁵ Sus cuadros, de gran efectismo, intentan conseguir un buen trabajo. Y, además, buscan sin titubeos el virtuosismo técnico, lo agradable y lo decorativo. De esta manera, por lo común, en sus evocadoras representaciones se respira una evidente atmósfera de teatralidad.

La poética de Manuel Cabral Bejarano, fundamentalmente costumbrista, hace gala de una gran pericia a la hora de plasmar en el lienzo temas anecdóticos y populares, entresacados de la vida cotidiana. Reproduce vistosas, amplias y pormenorizadas escenas, que reflejan diferentes aspectos de la sociedad sevillana del momento romántico. En los paisajes urbanos y rurales introduce siempre, con certera habilidad técnica, figuras de pequeño formato. Son personajes de diferentes edades, profesiones y estratos sociales, cuya espontaneidad, gracia y soltura difieren conforme aumentan sus proporciones. Las indumentarias de unos y otros, bien contrastadas, abundan en la recreación ambiental de las fiestas, tradiciones y modas. Por lo general, las figuras, independientemente de la escala, por sus físicos, actitudes y atavíos, suelen ser convincentes y veraces. Ello explica, como se observa al primer golpe de vista, que con frecuencia sean detallados retratos del natural.

Buena muestra de cuanto expuesto queda es su obra titulada *Procesión del Corpus Christi en Sevilla* (1857), hoy en el Museo del Prado. El cortejo procesional y el público asistente subrayan la perspectiva desde la antigua calle Génova, en dirección a la plaza de San Francisco. Tan fastuosa puesta en escena presenta los balcones de las casas con ricas colgaduras y toldos que protegen del sol a los espectadores. Entre los asistentes destacan los clérigos, con sus ricos ternos litúrgicos; y los seises, bandas de música y escuadrones a caballo, con sus vistosos uniformes. La grandiosa custodia procesional, labrada en plata por Juan de Arfe entre 1580-1587¹⁶, sale por la puerta de San Miguel

¹⁵ Sobre este particular remitimos a OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Op. cit. pp. 114-115.

¹⁶ SANZ SERRANO, María Jesús: *Juan de Arfe y Villafañe y La Custodia de Sevilla*. Arte Hispalense. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1978, pp. 67-117 y 133-163.

de la Catedral. Presiden los Duques de Montpensier, D. Antonio de Orléans y D^a María Luisa Fernanda de Borbón, acompañados por su primogénita la infanta Isabel¹⁷. Entre la concurrencia están Antonio Cabral bejarano y su hijo Francisco, padre y hermano del autor, que también se autorretrata, vestido con pantalón blanco y levita marrón, en primer término, casi en el centro del cuadro.

Otro tanto ocurre con los temas de la Semana Santa, muy en boga durante el romanticismo. La *Procesión del Viernes Santo en Sevilla* (1862), en el Alcázar hispalense, así lo confirma. Plasma la estación de penitencia de la Hermandad de Montserrat, que itenera por la calle Génova hacia la Catedral. Centra la composición el paso del Cristo de la Conversión del Buen Ladrón, cuya efigie fue gubiaada por Juan de Mesa entre 1619 y 1620¹⁸. En la presidencia, entre sacerdotes y nazarenos que portan insignias, varas y cirios, desfila una joven que representa a la Verónica, con el paño de la Santa Faz entre sus manos. La ambientación escenográfica, como acostumbra el autor, es pormenorizada en la percepción de los edificios, en especial del Ayuntamiento; y de los personajes, cuyas actitudes e indumentarias dibujan su perfil social. Entre ellos, como es usual, hay buenos retratos masculinos y femeninos. Los situados a la derecha del cuadro corresponden a familiares del propio pintor.

El tema “semanasantero” presenta curiosas variantes. Así lo prueba la pintura titulada *Después de la procesión*, atesorada en una colección particular de Sevilla. La escena tiene lugar en el interior de una taberna, ambientada con su correspondiente mobiliario. Entre la clientela, típicamente ataviada, hay dos nazarenos: uno, con túnica de cola y capirote blancos; y el otro, con idéntica indumentaria de color negro. Ambos mitigan su penitencia con sendos vasos de vino. Al fondo, a través de la reja de una ventana abierta, se observa el silente discurrir de la procesión.

En las obras reseñadas con anterioridad observamos que, en las escenografías urbanas, Manuel Cabral Bejarano presta especial interés a los fondos arquitectónicos: catedral, consistorio, casas, etc. Así enmarca y ennoblece la narrativa o el *leitmotiv* del cuadro costumbrista a considerar. Se detiene, pues, en reproducir con deleite las calles y plazas públicas, los mercados, tabernas y mesones, los patios e interiores de las casas burguesas e, incluso, las casetas de feria. El resultado es, cuando menos, sorprendente. Se complace

¹⁷ RUBIO, María José: *Reinas de España. Siglos XVIII-XXI de María Luisa Gabriela de Saboya a Letizia Ortiz*. Op. cit. p. 677

¹⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Cuando Cristo pasa por Sevilla. Escultura, Iconografía y devoción”, en *Sevilla Penitente II*. Editorial Gever, Sevilla, 1995, pp. 156-159.

hasta tal punto en su exposición discursiva que cada escena costumbrista es un eco de sociedad, una ilustración popular y un auténtico testimonio periodístico.

En esta línea hay que recordar *La salida de un bautizo en la Iglesia de San Marcos* (1856), obra conservada en una colección particular sevillana. El pintor recrea, tras la celebración religiosa, el ambiente popular en la plaza pública que preside ese templo hispalense. El padrino, con la característica capa española, según la tradición, arroja unas monedas a la chavalería para que festejen el feliz acontecimiento. Mientras, la nodriza entrega el neófito a una señora sedente en el interior de un coche de caballos. Los familiares e invitados, vestidos al gusto romántico, departen amablemente. Entre ellos, al fondo, junto a la torre parroquial, un sacerdote, con sotana, manteo y teja negra, apostilla la nota costumbrista del tema.

Entre las escenas de interiores domésticos burgueses hay que recordar el *Baile en el salón de una casa* (1860), del Museo de Bellas Artes de Sevilla. La escena se hace eco de una práctica muy extendida entre las clases acomodadas de la época. Para celebrar algún acontecimiento familiar se contrataba un grupo flamenco, compuesto por guitarristas, cantaores y bailaoras, que actuaban sólo y exclusivamente para amenizar la fiesta ante la familia e invitados. Este cuadro, de pequeño formato, hace pareja con otro titulado *Baile en una caseta de la Feria de Abril* (1860). En este escenario costumbrista, la jarana es la gran protagonista del cuadro. Los artistas, animados por los asistentes, expresan con regocijo personal su arte. Predomina, pues, lo folklórico, lo popular y lo anecdótico. Los personajes, descritos con minucia, marcan su estatus social a través de sus atuendos. Los burgueses, con levitas y sombreros de copa, contrastan con los hombres vestidos de traje corto y sombrero calañés, o en mangas de camisa, faja y cubiertos con pañuelo. La única joven, al centro, está sentada. Luce un traje con falda de volantes y un mantoncillo bordado sobre los hombros. Al fondo, entre el cortinaje de la entrada a la caseta, se observa la puerta de San Fernando¹⁹.

Otra muestra del mismo tema *En la Feria de Sevilla* (h. 1855), de la colección Thyssen-Bornemisza²⁰. En dicha estampa, los caballistas y tratantes de ganado del primer plano quedan respaldados por las vistosas casetas de

¹⁹ MARQUÉS FERRER, Virginia: "Baile en una caseta de feria, 1860", en *García Ramos en la Pintura Sevillana*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Deporte. Sevilla, 2012, pp. 48-49.

²⁰ REINA PALAFÓN, Antonio: "En la Feria de Sevilla", en el catálogo de la exposición *Pintura andaluza de la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, del 16 de julio al 5 de septiembre de 2004, Museo Thyssen-Bornemisza, Ediciones El Viso. Madrid, 2004, pp. 92-93, n° 22.

lona, engalanadas con recogidas cortinas. En su interior los feriantes comen y beben en alegre y bulliciosa compañía. Al fondo, resaltando la tercera dimensión, se recorta, sobre un celaje nuboso, el perfil de la urbe que se extiende desde la puerta de San Fernando hasta la Catedral con la airosa Giralda. Este antiguo alminar almohade (1184-1198) de la mezquita mayor se transformó en campanario cristiano (1560-1568) cuando Hernán Ruiz le añadió el cuerpo de campanas rematado por la estatua de la Fe o Giraldillo, que le da nombre a esta torre de fama universal.

Asimismo, Manuel Cabral Bejarano, en los paisajes rurales inmediatos a la ciudad de Sevilla, transcribe también pictóricamente escenas costumbristas, con cierto regusto romántico. Que esto es cierto lo prueban, entre otros ejemplares, los siguientes: *Carretero en una venta* y *Toros abrevando en un pilón*. Uno y otro, en colección particular sevillana, hacen *pendant*. A ellas hay que sumar varios óleos más de este tipo, como son *Los dos caballistas*, *Calando un melón*, *Revisando la herradura* y *Juego de pilluelos*, ahora en la conocida colección del Sr. Bellver²¹. Y, cómo no, la interesante serie de los cuatro lienzos que estudiaremos a continuación.

Sus figuras, ataviadas conforme a su condición social, posibilitan reconocer, con una simple ojeada, a los señores, los majos, la chiquillería del barrio, los campesinos, los sirvientes, los rufianes y pendencieros, a los artistas folklóricos, etc. En este sentido hay que reparar en su faceta como retratista, donde su producción es bastante prolífica e irregular. Los efigiados pertenecen a la acaudalada burguesía, a la dorada aristocracia y a la propia realeza. En ella, merecen destacarse su *Autorretrato* (1855), del Museo del Romanticismo de Madrid; y el de *Alfonsito Cabral*, del mismo establecimiento. El niño aparece en el Prado de San Sebastián, durante la Feria de Sevilla. Viste traje corto con sus vistosos complementos y exhibe entre sus dedos, como nota de irónico gracejo, un cigarro puro.

En las escenas de cacería, de marcado acento costumbrista, retrata incluso a miembros de la realeza. Así representa al *Duque de Montpensier cazando en el coto de Doñana*, perteneciente al Museo de Cádiz. Asimismo, también efigia a su hija, la reina *María de la Mercedes de Orléans* (1878), primera esposa de Alfonso XII. Este óleo se conserva con el retrato del alcalde *Juan García de Vinuesa* (1868), en la colección del Ayuntamiento hispalense. De este mismo personaje también existe otro retrato (1868) en la ya citada colección Bellver.²²

²¹ VALDIVIESO, Enrique: *Colección Mariano Bellver. Sevilla. Pintura*. Op. cit., pp. 102-105 y 110-113.

²² *Ibidem*, pp. 98-99.

Otro ejemplar a considerar es el de *Javier Lasso de la Vega y Chinchón* (1886), vestido de frac, como presidente de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla, expuesto en la sede de dicha corporación académica.²³

Entre los retratos de pintores, poetas y escritores se conserva en la Biblioteca Universitaria de Sevilla el de *Fernando de Herrera* (1870)²⁴. En la Biblioteca Colombina de esta misma ciudad se expone el de *Juan de Arfe*. Para estas dos instituciones y para la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Manuel Cabral Bejarano hizo tres copias del *Autorretrato de su padre*, cuyo original se atesora en el Museo del Romanticismo de Madrid. No obstante, por su buena factura, merece especial mención el del paisajista sevillano *Manuel Barrón* (1814-1884).

3. LA SERIE DE LAS CUATRO VISTAS DE UNA CASA DE CAMPO JUNTO AL GUADALQUIVIR

Tras estas líneas definitorias del estilo artístico de Manuel Cabral Bejarano, efectuaremos un breve comentario sobre los cuatro paisajes (óleos sobre lienzo de 84 x 126 cm) de la serie pictórica donada por D. Mariano Bellver a esta Real Corporación, en la que resalta el protagonismo del río Guadalquivir con sus peculiaridades plásticas. El autor, en este interesante conjunto, firma y fecha sólo el primer cuadro de la serie, en el ángulo inferior derecho: “Manuel Bejarano. Sev^a 1852”. En realidad son cuatro vistas de una casa de campo, captadas al atardecer, que coinciden con los puntos cardinales. El entorno, a juzgar por el cauce del gran río y por las respectivas panorámicas, podría tratarse de la zona correspondiente a la finalización del Paseo de las Delicias.

Las cuatro vistas están tomadas desde las distintas fachadas de la referida casa de campo, ubicada fuera de la población. Su airosa fábrica está compuesta por dos pisos superpuestos y decrecientes más un mirador en la azotea. Su parca ornamentación responde al gusto arquitectónico de la época. En la fachada principal, que mira al oeste, las pilastras ocreas sobre los paramentos encalados subrayan el ritmo ascendente del edificio (Lám.1). Compartimentan, además, los espacios y enmarcan la puerta principal de medio punto, flanqueada por dos ventanas adinteladas, en la planta baja. En cambio, en la superior, hay tres

²³ LÓPEZ GARRIDO, María Isabel: *La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla*. Segunda Edición. Sevilla, 2012, pp. 98-99.

²⁴ *Los Rostros de una Historia. Retratos de la Colección de la Universidad de Sevilla*. Comisario de la Exposición José Fernández López. Universidad de Sevilla, 2011, s. p.

balcones con sus antepechos de hierro forjado, centrados con el eje axial de los vanos inferiores. Un banco corrido ortogonal se dispone por cada extremo, delimitando el espacio inmediato al ingreso del inmueble.

En el total resultante afloran los afanes de sobriedad formal, el equilibrio de masas y vacíos y la austeridad ornamental. Ese clasicismo pervive mucho tiempo, aun después de pasar de moda. Se trata de una sensibilidad artística que, frente a los excesos barrocos, opta por el sentido de la medida, de la mesura y del reposo espiritual. Esa nueva reacción estilística, impuesta desde arriba, viene fomentada por el sentido normativo de las academias. En Andalucía influyen decididamente la de San Fernando de Madrid (1752) y la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla (1771-1827). Esta última pasó a denominarse Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel (1827-1849) y luego, Academia de Bellas Artes de Primera Clase (1850). En la actualidad se titula Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.²⁵

El artista, impregnado del espíritu romántico, subraya la belleza del lugar e incluye, junto a la residencia familiar, un templete neogótico propio de la arquitectura de esa época. Ambas construcciones, aunque diferentes desde el punto de vista morfológico, son coetáneas. Se justifican por sí mismas. Baste recordar que el Romanticismo despierta, como reacción natural contra la estética academicista y neoclásica, un apasionado interés por el pasado nacional y por los estilos medievales, especialmente por el Gótico. Si los neoclásicos imitan el Partenón, los románticos resucitan las catedrales góticas, cuyas ansias celestiales reafirman la exaltación espiritual de tan selecto y elitista movimiento cultural. En Europa, cronológicamente, se fija en la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, en Sevilla se circunscribe al segundo tercio de esa centuria, coincidiendo con el reinado de Isabel II.²⁶ Así, pues, se implanta el estilo neogótico internacional, que por entonces será el más utilizado en las principales edificaciones religiosas y civiles de las grandes ciudades europeas.

Una pareja, con lujosa indumentaria romántica, conversa animadamente. Deben ser los propietarios que, orgullosos de su nueva mansión rural, la

²⁵ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Síntesis histórica de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla", en *La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Su historia, su organización y su estado en el año 2006*. Op. cit. pp. 9-10

²⁶ GUICHOT Y PARODY, Joaquín: *Historia de la ciudad de Sevilla y pueblos importantes de su provincia*. 4 Tomos. Imp. Gironés y Orduña, 1875-1882. CUENCA TORIBIO, José Manuel: *Historia de Sevilla, del Antiguo al Nuevo Régimen*. Universidad de Sevilla, 1976. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Imágenes de las cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista", en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1991, pp. 111-176. SÁNCHEZ MANTERO, Rafael: *Historia breve de Sevilla*. Madrid, 1992.

mandaron pintar para su regocijo particular. Ella, de espaldas al espectador, gira la cabeza hacia la derecha. Luce vueluda falda y amplia manteleta, concebida a modo de chal, en tonos grises-azulados. El tocado es un complemento sutil y refinado, muy propio de la coquetería femenina. Combina una artística lazada rosa con un tul negro. Se protege del sol con una sombrilla, a juego con la indumentaria. Y se hace acompañar por un perrito blanco de aguas, también llamado *bichón frisé* o antiguo caniche. Esta raza canina, de origen francés, ya se utilizaba para ese menester entre las damas de las altas clases sociales. El marido, en cambio, aparece de frente. Con la diestra hace que el espectador repare en la noble edificación. Viste pantalón oscuro a cuadros, camisa blanca con lazo negro y chaquetón marrón liso. Sobre los hombros, lleva una pelliza con cuello de piel y con trencillas terminadas en borlones para cerrar sobre el pecho. Se cubre la testa con una chistera de fieltro negro, sombrero de copa alta muy usado por los caballeros a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX.

Entretanto, surcan el curso fluvial, de sinuosas curvas y contracurvas, dos sencillas embarcaciones. La arboleda, gracias a la brisa del atardecer, mueve su ramaje con rítmico dinamismo. Por la ribera, a lo lejos, pasean varias parejas, que subrayan la perspectiva en profundidad. El juego de luces y sombras potencian los estratos y cúmulos nubosos del cielo, las refulgentes aguas del río y la mencionada casa de campo. Y al fondo, dada la proximidad geográfica se recorta el perfil del arrabal de Triana, destacando el convento de los Remedios y la parroquia de Santa Ana; y el de la propia ciudad de Sevilla, con el Palacio de San Telmo, la Torre del Oro y la Catedral, cuyo acento vertical lo constituye la Giralda. Dicha torre-campanario es el símbolo de la capital de Andalucía.

Otras dos vistas dan también al Guadalquivir. Una y otra corresponden a las fachadas laterales de la casa: Norte y Sur. Ambos paisajes abundan en el costumbrismo pictórico tan en boga por aquellas calendas. Presentan panorámicas bien distintas. En la primera, dirigida hacia el Sur, el río describe una pronunciada curva en dirección a Coria, camino de su desembocadura. Un carretero, sentado en el suelo, apoya la espalda sobre el muro lateral derecho de la mansión. Reposa después de la afanosa tarea. Ante él hay una carreta, con eje transversal, dos ruedas y estacas laterales, con esteras de esparto para sujetar la carga. La lanza central, que sirve para darle dirección, reposa en el suelo. Junto a la carreta hay un capacho, también de esparto, para recoger frutas. Los animales de tiro, bueyes, están sueltos: uno de pie y el otro recostado sobre la hierba. Más atrás se observan las diferentes parcelas cultivadas. La tercera dimensión, potenciada por el cielo nuboso, repara en la cornisa del Aljarafe (Lám. 2).

El otro paisaje, orientado hacia el Norte, a diferencia del anterior, presenta una vista del río de marcada horizontalidad. La casa queda en el extremo izquierdo del cuadro. El matrimonio aparece de nuevo. Saludan al barco de vapor que navega por las aguas fluviales en dirección a Sanlúcar. Dicha embarcación, con su correspondiente y humeante chimenea central, se engalana con tres banderas de España. Es, sin duda, un claro signo del desarrollo industrial promovido por el progreso de la burguesía y del liberalismo. En esta ocasión, la señora lleva traje malva, mantón verde con flecos y sombrero marfileño con cinta y lazada verdosa. El esposo viste pantalón negro, pelliza marrón con cuello negro y chistera del mismo color. Junto a la orilla, desprovista de vegetación, un campesino arrea un mulo cargado. La opuesta, está enriquecida con arbustos. Y al fondo se vislumbra el perfil urbano del popular barrio de Triana y la línea del Aljarafe. La paleta colorista y luminosa del pintor introduce en el total los apetecidos toques de luces y sombras, hasta conseguir la idealizada ambientación de la puesta en escena (Lám. 3).

Por último, en el cuarto paisaje de esta serie pictórica, orientada al Este, se omite el cauce del río. Abre directamente a la campiña. Como en el lienzo precedente, la casa aparece en el flanco izquierdo. Todo se describe con detalle: el campo, la vegetación, los animales, los útiles de trabajo, etc. Centra la composición otra carreta, también con eje transversal y dos ruedas. Asimismo, las estacas laterales fijan, en su interior, una cacharrería de barro, quizás procedente de los alfares trianeros. En esta ocasión, la lanza central o vara de madera presenta en su extremo exterior un yugo para el enganche de los animales de tiro. A su alrededor descansan los carreteros, los bueyes y un perro alano español, que se emplea para la guarda y defensa. A la izquierda, junto a un naranjal, hay un rebaño de ovejas, cuidado por un pastor sedente junto a la arboleda. Un sinuoso y serpenteante camino rural, por el que cabalga un jinete acompañado por otro perro, insiste en la tercera dimensión. En la distancia se otea la línea de Los Alcores. De esa forma se une el primer plano con el horizonte, línea visual en la que el observador cree que se junta el cielo con la tierra (Lám. 4).

Y nada más, ponemos punto final a nuestro cometido recordando que este representativo pintor del costumbrismo sevillano de la segunda época ha sabido captar con acierto, en estas *Cuatro vistas de una casa de campo a orillas del Guadalquivir*, temas populares y anecdóticos obtenidos de la cotidianidad decimonónica. Lo hace de forma evocadora, nostálgica y gratificante. En la entonación cromática del conjunto predominan, como es usual en su paleta, los colores fríos (verdes, azules, grises, etc.), a excepción de los tonos tierras

(marrones y ocres). Por tanto, la serie pictórica que estudiamos está resuelta con acertada precisión dibujística y pincelada un tanto plana y escueta en la aplicación del color.

Estos paisajes, como dicho queda, reproducen con mimo cuatro exteriores naturales. Los plasma acorde con el murillismo de la escuela pictórica sevillana del siglo XIX. Presentan, pues, una clara tendencia al dibujo, al sentir popular y a los tonos claros, sin los violentos contrastes propios de los pintores madrileños de la época. El paisaje, como género pictórico novedoso en esta centuria, induce a los artistas hacia la pintura costumbrista. La descripción geográfica, bastante detallada, insiste en el disfrute de la propiedad. Tras la Desamortización de Mendizábal de 1835, la acaudalada burguesía, que con suma facilidad se transforma en aristocracia, rehúye la conflictividad de las clases más desfavorecidas de la sociedad. Pero, en cambio, pondera el pintoresquismo, la belleza del entorno geográfico y el goce de la vida. Los artistas plásticos se hacen eco de las descripciones literarias de los viajeros foráneos y del desarrollo económico y cultural de la Sevilla del momento. Y concluimos el presente estudio haciendo nuestras las palabras de Ortega y Gasset que dicen: “Hay que acabar por reconocer una afinidad entre el alma de un pueblo y el estilo de su paisaje. Por eso se fija aquél en éste: porque le gusta”.²⁷

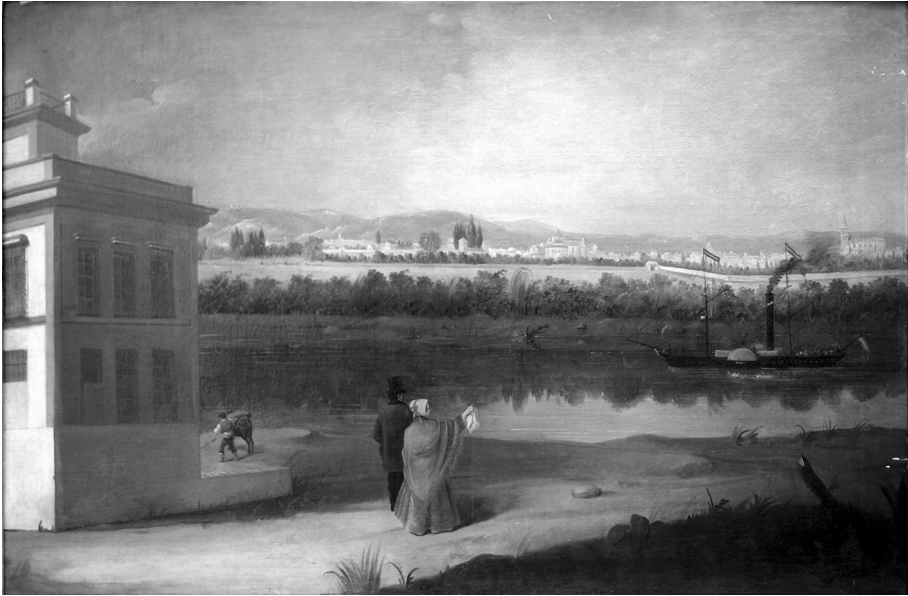
²⁷ ORTEGA Y GASSET, José: “En el centenario de Hegel: Historia y geografía”, en *Ideas y creencias* (1940), Vol. V de las Obras Completas (1933-1941). Alianza Editorial. Madrid, 1987, p. 155.



Lám. 1.- Fachada principal.



Lám. 2.- Fachada lateral izquierda.



Lám. 3.- Fachada lateral derecha.



Lám. 4.- Fachada posterior.

