

C/ FUENCARRAL, 78
TELEFONOS: 521 66 56 / 522 57 32
5 32 61 30 / 5 32 61 39
METRO: TRIBUNAL
AUTOBUSES: 3, 7, 40
MICROBUS: 10
HORARIO:

MARTES A SABADO: 10,00-13,45 h. y 17,00-20,45 h.
DOMINGO: 10,00-14,15 h.
LUNES Y FESTIVOS: CERRADO

gaceta del museo municipal

MAYO / 1989



BIENOTECIA
MUNICIPAL
DE MADRID

AYUNTAMIENTO DE MADRID - AREA DE CULTURA

DIRECCIÓN: MERCEDES AGULLÓ Y COBO

MAQUETA: JUAN FRANCISCO RUIZ



Cuando Vicente López traslada su residencia a la Villa y Corte en 1814, ya contaba en su haber con una importante reputación como pintor, tanto en su Valencia natal como en los tres años que pasó de becario en Madrid, y durante los que tuvo ocasión de conocer a algunos de los más destacados pintores de aquellos años. Ya desde su primera estancia en nuestra ciudad, pudo Vicente López introducirse en el mundo artístico madrileño, al que por entonces daba aliento la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la institución que crearon los Borbones en su afán ilustrado, y que promovió en sus actividades el desarrollo del que posteriormente se denominaría de forma genérica *arte academicista* —tan desdeñado a menudo—, y cuya influencia en la historia del arte español desde su creación sería capital, como lugar de aprendizaje y de debate.

A la Academia de San Fernando llegó nuestro autor en un momento en que, tras las conocidas y apasionadas disputas entabladas por Antonio Rafael Mengs y Juan Bautista Tiépolo, se instauró, aunque de manera tardía y con ciertos aires de imposición oficialista, el neoclasicismo de raigambre francesa, no exento de referencias a Tiziano y Rafael, tan presentes en la formación romana de Mengs. El nuevo arte neoclásico constituirá la médula esencial de aquel arte academicista del que hablábamos, en tanto no se produzca con todo su ímpetu la entrada de la ideología romántica, bien avanzado el siglo XIX.

Pues bien, este panorama encontró Vicente López y éste fue el contexto en que desarrolló su tarea. Y al mismo tiempo traía bajo el brazo todas las enseñanzas que recibiera en Valencia. El joven que realizara sus primeros estudios artísticos en el seno de su propia familia —per-

V
I
C
E
N
T
E

L
O
P
E
Z

(1772-1850)

tenecía a una estirpe de artistas— y en la Academia de San Carlos, creció en una región que, a lo largo de toda la historia del arte español, ha mantenido un continuo latir. En la Academia de San Carlos se resumía una tradición pedagógica que continuaba la línea iniciada por la escuela de los hermanos Vergara Jimeno. Una y otra institución formaron importantes eslabones en el núcleo levantino que, desde la Edad Media, había dado abundantes frutos.

Y al cabo del tiempo, Vicente López llega a recibir de boca de sus coetáneos los apelativos de *abanderado de la escuela valenciana* e incluso de *el último de los grandes pintores españoles*. Estas afirmaciones, de arriesgada rotundidad, nos dan cuenta cuando menos de la estima que merecía su trabajo, y que ponen de manifiesto los numerosos y continuos encargos que recibía y su holgada posición social, en calidad de Primer Pintor de Cámara del Rey Fernando VII.

Ahora bien, en esa especie de pugna que entabla con la historia todo candidato a obtener un lugar más o menos destacado en los libros de texto y en las enciclopedias, Vicente López tuvo que vérselas con la importante figura de Francisco de Goya, cuya personalidad y significación podrían tildarse de absolutamente opuestas a las de quien nos ocupa. Y si a Vicente López la fama no le dio la espalda en vida, el paso del tiempo ha ido dejándole en un enojoso segundo plano del que convendría rescatar sus valores más esenciales.

Fuera de toda consideración erudita, se nos ocurre que sería de gran efectividad invitar a observar de la manera más modesta, ingenua y directa el trabajo que Vicente López y sus colaboradores —tuvo un importante taller— dejaron ampliamente repartido por todo el país. De esa forma podríamos apreciar en sus retratos el regusto rococó del detalle y la filigrana en la borla que cae del traje, en las puntillas de vestidos y tocados, en los intensos dorados de coronas, joyas y medallas. Y aún sería posible atisbar al mismo tiempo un decidido interés en dotar al rostro de expresión, y un cierto deje de realismo que, de todas formas, se cuida mucho de dejar escapar ironía alguna, y que se complace en destacar la autoestima del personaje representado con la mayor fidelidad.

Y en sus cuadros de temática religiosa, podemos apreciar un fondo que básicamente se deja llevar de la tradición de los grandes maestros del Siglo de Oro. Eso sí, algo más mesurado, pero con un lenguaje clásico y un colorido de amplios tonos que viste sus composiciones de espontaneidad y viveza.

A modo de reflexión final, pensamos que si Vicente López se encuentra entre nuestros más afamados retratistas, merece la atención y el reconocimiento, al tiempo que merece también un detenido repaso por su trayectoria. Durante estos días, las salas del Museo Municipal de Madrid serán el marco adecuado en el que se mostrará a cuantos acudan una amplia galería de los más importantes personajes de la España de la primera mitad del siglo XIX. Y todo ello de la mano de un talento y una sabiduría técnica como la que alcanzó Vicente López durante su dilatada existencia.

RAMON HERRERO MARIN
Concejal Delegado del Area de Cultura,
Educación, Juventud y Deportes

EL ARTE DE VICENTE LOPEZ

JOSE LUIS MORALES Y MARIN

Reiterativamente, y en varios de nuestros trabajos dedicados a la pintura cortesana del último tercio del siglo XVIII, hemos venido poniendo de manifiesto la circunstancia de que, no obstante ser Madrid la sede del patriarca del clasicismo, Antonio Rafael Mengs, la fuerza de sus enseñanzas —naturalmente en lo que se refiere a su pensamiento más que a su obra plástica— no engendrara una escuela que diese lugar, al cabo del tiempo y en el momento adecuado, a ese neoclasicismo pictórico que sí hubo en Francia —alentado por los motivos sobradamente conocidos—, Italia u otros países europeos. Y esta misma precocidad ideológica que debió germinar en España, tendría precisamente en su frustrada consecuencia la consecución del primer obstáculo para que no se produjese sino ya fuera del tiempo y como un mero reflejo francés a partir de elementos capaces educados en París, la existencia de un verdadero y, sobre todo, válido clasicismo en nuestra plástica pictórica.

Por otro lado, las causas socio-políticas durante el reinado de Fernando VII, y hasta su muerte en 1833, retrasarían la sanción a las nuevas corrientes románticas. Todo ello iba a desarrollar su curso, precisamente durante la dilatada trayectoria de Vicente López. Y parte de su problemática tendría sus respuestas precisamente en cuanto acabamos de apuntar.

La primera formación de Vicente López transcurre en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Sus maestros vienen a representar momentáneamente el final de una larguísima tradición que hace de esta región la más regular en creatividad artística de los espacios geográfico-históricos que configuran un arte nacional. «Desde la Edad Media —dice Lafuente Ferrari— las artes tuvieron en Valencia intenso cultivo y ambiente propicio y no sería exagerado decir que, en ello, Valencia puede acaso presentarse sin disputa como la región de España que ofrece una mayor y más rica continuidad histórica en el cultivo de las artes, desde la Edad Media a nuestros días... Este buen trabajo, estas notas de elaboración paciente y cuidadosa, van a ser características, artesanales si queréis, pero sólidas y honestas, permanentes, a través de las generaciones artísticas valencianas hasta nuestros días, y nadie podrá negar que en nuestro D. Vicente López estas cualidades de perfección de oficio, de honrada ejecución en el cultivo de su arte, constituyen positivas vinculaciones a la escuela local y a sus tradiciones artesanales».

Con el bagaje de la exigencia de un dibujo preciso, la minuciosidad en la elaboración y un sentido del color condicionado por la luz, nuestro artista se traslada a Madrid, ingresando en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aquí, coincidiría como discípulo con su paisano Mariano Salvador Maella y con Gregorio Ferro. Como veremos más adelante, el primero dejaría en él su impronta sobre todo en lo que a la pintura religiosa se refiere, pero sería Ferro el artista que más iba a colaborar en una for-



Vicente López. Discípulo de ella Real. Ac. Fue pens. por ella obra el año 1793.

mación cuyo poso se transformaría en constante fundamental a lo largo de su larga y fecunda trayectoria. Y sobre ellos, o mejor dicho, por medio de ellos y de la obra conservada, Antonio Rafael Mengs, al que inmediatamente estudiaría analíticamente copiando su Magdalena y su San Juan Bautista, versiones que enviaría como trabajos de pensionado a Valencia.

De los discípulos de Mengs recibe López directamente los postulados artísticos que marcan el inicio de un camino en la búsqueda de la consecución de la belleza ideal y de la perfección por medio de ese clasicismo ya adulterado en sus esenciales premisas winckelianas que el bohemio había dejado con más sentido ideológico que preocupación plástica. Por tanto, la línea seguida en la Academia en los años en los que López asiste como alumno, corresponde, como ya hemos apuntado, a la influencia ideológica que Mengs ha dado de una corriente estética que se ha quedado en la palabra. Porque se trata de un programa donde manda más lo teórico que la libertad de expresión directa que requiere lo plástico. Y esto lo tendríamos como ejemplo en los frescos que Bayeu —discípulo de Mengs— había realizado en el claustro de la catedral de Toledo donde el aragonés es capaz de dejar claramente de manifiesto cuanto decimos; encontrándonos una fogsidad contenida pero que palpita siempre, desde unas licencias dibujísticas y cromáticas más o menos fieles al ideal winckeliano. «Aunque ya hacía bastantes años que había muerto Mengs —dice Diego Angulo— su estilo pesaba aún intensamente en varios de los principales pintores que frecuentaban la Academia. Sobre todo, estaba representado por el de su discípulo Mariano Salvador Maella, valenciano como Vicente López, y es natural que al llegar éste para disfrutar de su pensión en Madrid, entrase en inmediata y frecuente relación con él. Ahora bien, Maella, lo mismo que le sucedería a Vicente López, no llegó a despojarse del lastre del barroquismo dieciochesco que persiste en nuestros pintores a fines del siglo XVIII». Y así, nuestro artista se ve arrastrado por el momento, pero prevaleciendo en él una serie de enseñanzas barrocas y academicistas que consigue adaptar a unos esquemas absolutamente personales, que al llegar los primeros aires del Romanticismo no le impiden reaccionar igualmente de una manera autocrítica, resultando de ello no sólo una adopción de elementos como se ha querido ver, sino una evolución ante la nueva tendencia decimonónica.

Resumiendo, López se mantendrá fiel a sus enseñanzas académicas, y a su educación estética, a ese «yo» plástico que va elaborándose en las primeras décadas, ajeno a los gustos esporádicos que se difundirán en Europa a partir del artificio y marginación del regocijo por la técnica como marca lo davidiano y con la excepción de Goya.

Mengs, y a través de él Gregorio Ferro en el retrato, y la tradición de un barroquismo italianizante en su versión rococó desde González Velázquez y Maella, quedarán siempre como poso en sus versiones religiosas. Será sólo en los últimos diez años cuando llegue a esquemas más simples, a esquematizaciones certeras, abandonando lo que él considera supérfluo —pero latiendo soterrada-

mente su primer espíritu— y se acerque al aliento romántico desde fórmulas muy especiales, claramente «sui generis».

Entonces, el escenario estético en el que se desenvuelve la vida de nuestro artista en esos últimos años, está ya muy lejos, a años luz, de la escenografía que cerraba sus principios. De Mengs al romanticismo internacional de Federico de Madrazo, Esquivel o Carlos Luis de Ribera; del exotismo nazareno catalán o de los costumbristas y paisajistas coincidentes, hay apenas cincuenta años, pero en la realidad ha pasado todo un gran capítulo histórico de la Historia del Arte. El tiempo real parece haberse reducido inexplicablemente frente al tremendo abismo del pensamiento artístico que separa estos dos periodos. No obstante, la generación subsiguiente a López reconocería sus innegables valores pictóricos y como nos recuerda Beruete, Palmaroli lo definiría como «el último de los grandes pintores españoles». Y de esta forma, dice Enrique Arias, que de su aprendizaje de los discípulos y las obras de Mengs, López tomó el sentido escultórico de las figuras, el perfecto y meticuloso acabado de las obras, el virtuosismo en el dibujo y el sentido del color cuya brillantez él, incluso, acentúa.

Otro punto a tener en cuenta a la hora de juzgar la obra de Vicente López es la sorpresa —en el plano de la pintura española cuyo gran ciclo se cierra precisamente con su obra— de no hallar la nota audaz, el encuadre sarcástico, el toque de pincelada mágica y en resumen, el resultado «genial» que habitualmente nos sorprende en las grandes figuras de nuestra pintura.

Ortega y Gasset, en su estudio sobre Velázquez, señaló que «ser pintor es una manera de ser hombre; y, efectivamente, tal y como puede verse en la trayectoria biográfica de Vicente López —a partir del bosquejo que publicamos en estas mismas páginas— puede advertirse ese reflejo, ese resumen de su condición humana a través de su producción plástica. El sentido responsable de la profesionalidad, la honestidad y fidelidad a unos principios, la visión, sincera siempre, en sus retratos y el profundo sentido espiritual de hombre sencillo en sus cuadros religiosos.

La rectitud y el orden en todos los aspectos presidirá su actuación. Y así, por ejemplo, al perder, joven, a su mujer llevará en adelante —tal y como él mismo confiesa en la carta que escribe a su hijo Luis con motivo de su boda— una vida gris, dedicada a la educación de sus dos hijos y centrado en su trabajo, huyendo de galanteos ocasionales y aventuras más o menos duraderas, despreciando la idea de un nuevo matrimonio. Guardando así respetuosa memoria, según su confesión, a la esposa desaparecida.

Como consecuencia de la lectura de los documentos particulares manejados y que publicamos como apéndice, observamos que don Vicente es, en lo económico, igualmente hombre sobrio, ordenado y metódico, buen administrador y siempre preocupado por la seguridad del «mañana». Y es todo lo que de válido y consecuente tiene esta conducta de pequeño burgués lo que se advierte en cuanto a la entrega y orden en el espíritu de su obra. Una identificación con el pensamiento popular en su temática religiosa; una capacidad de sumisa admiración por el blasón o las condecoraciones en los retratados, y unos resultados en lo referente a la inventiva, dentro de ciertos esquemas, en las alegorías pintadas en los frescos de Palacio. Y en todo momento, esa honestidad artística, esa sensación de producto acabado que constituye cada una de sus pinturas, resultado de unas facultades poco comunes.

Y de esta forma, es lógico que la clientela cortesana prefiriera la «visión real» del valenciano a la hora de retratar, en vez del toque y la sagacidad genial de una versión de Goya. Y no es que



creamos que López especulaba en sus retratos «maneja el modelo que paga», sino que la propia valoración social del individuo que posaba bastaba para motivar psicológicamente al pintor con todo lo señalado anteriormente, para ofrecer unos logros muy satisfactorios al retratado. Porque Vicente López hablaba con sus pinceles el mismo lenguaje que los aristócratas y burgueses adinerados que acudían a él. Y sólo este entendimiento constitutivo del sistema era lo que se buscaba y exigía por parte del cliente.

En ningún momento debe olvidarse la cronología de Vicente López, que a partir de 1790 está ya desarrollando su oficio, un momento en el que la gran tradición del retrato cortesano francés pese aún en los pintores europeos y, sobre todo, que en Inglaterra, ese regusto por la representatividad pública está claramente de manifiesto en el espíritu de sus retratistas y en la satisfacción y complacencia de los personajes que posan para ellos. Y así, dice Angulo, «es natural, aunque no debiera serlo tanto, que no faltasen análogos motivos a los graves varones que ante él posaban, sobre todo, si eran testimonio de su elevada jerarquía social. Claro está que desde el punto de vista pictórico, si pensamos que en estos mismos años esos bordados y encajes vistos por Goya se convierten en unas espléndidas manchas de color que deslumbran por su técnica sumaria, rápida y valiente, se comprenderá lo arcaizante de Vicente López. Pero no se olvide, que salvo los ingleses que seguían su sana tradición dieciochesca, tanto los pintores españoles como no españoles permanecen ciegos a la modernidad de Goya. Vicente López participa de la incomprensión general del aragonés».

El retrato

Es, sin duda, donde Vicente López alcanzará sus más altas cimas, colocándose a la cabeza de una escuela de pintores que, a lo largo de la nueva centuria, van a encontrar en este género su principal punto de atención.

Al contrario de lo que generalmente viene a ocurrir en su momento, López no persigue en estas obras un ideal estético, ni trata de darle forma, sino que es él quien recoge la visión del retratado, aislándola en el lienzo, persiguiendo el halo del personaje pero sin excluir la búsqueda de la persona retratada. Pero ello por un camino muy singular que nada tiene que ver, por ejemplo, con la indagación de un Canova, quien trata de hallar la sublimación del hombre o de la mujer que tiene frente a sí, elevándola trascendentalmente. La plasmación de un entorno certero, de una penetración psicológica que alcanza siempre la parte noble del retratado, es el gran logro de Vicente López.

Ayuntamiento de Madrid

EL ARTE DE VICENTE LOPEZ

JOSE LUIS MORALES Y MARIN



A nuestro artista, por tanto, y en contra de opiniones ya traspasadas, no le interesa menos la aventura que supone la penetración psicológica en el modelo como la consecución de su realidad exterior, de su personalidad pública. Y no es sólo el «parecido» la respuesta a una trayectoria o a un título de nobleza, con lo que de condecoraciones, sedas, joyas o encajes lleva consigo en aquel momento lo que a López le interesa tan sólo poner de manifiesto, lo que los demás ven superficialmente en el nombre y apariencia del personaje retratado —más que su mismo espíritu— lo que el pintor nos lega. Por tanto, sus cuadros nunca pueden resultar vacíos o acartonados, como una impronta de secuencia teatral, sino que responden a una significación social, pero sin perder el carácter y aliento humano del retratado. Y de esta forma, López llega a obtener una serie de fórmulas, de encuadres compositivos que va plasmando con la precisión mecánica de los pintores válidos, sabiendo, a partir de esa habilidad, infundir el sentimiento artístico en aquel resultado plástico, y sin dejar en ningún momento de alentar con especial emoción.

De este dominio y maestría en el oficio tenemos testimonios del propio artista, como la carta dirigida a González Salmón, en relación con el encargo del cuadro que hoy se encuentra en la



Embajada de España en Roma, y en la que López puntualiza al máximo se le faciliten una serie de datos para la ejecución del retrato de Fernando VII: «Se me hace preciso que Vuestra Excelencia se sirva hacer presente a dicho señor Embajador, en primer lugar, que Su Excelencia envíe las dimensiones de longitud y latitud que debe tener ese cuadro con marco o sin él; la luz que necesita el sitio: el dosel donde ha de colocarse; si lo necesita por su derecha o por su izquierda y muy particularmente es preciso hacer presente a Vuestra Excelencia que el manto real que indica es desconocido en España, ni lo usan sus soberanos y si lo representan los pintores no pasa de ser una costumbre y no de la realidad, ni tenemos por tanto de donde copiarlo, y podría en este caso si vuestra Excelencia lo tuviese a bien, sustituir éste, bien con el de la Concepción o con el del Toisón de Oro que ambos son magníficos; todo lo cual es indispensable... igualmente que las medidas de alto y ancho podrían venir con una cinta de papel para que estemos seguros».

Por todo lo expuesto, conviene recordar el juicio de Diego Angulo cuando señala que «aparte de la mayor o menor actualidad del arte del retrato de Vicente López, y del mayor o menor ornato de las vestiduras de sus retratados y, sobre todo, de la minuciosidad en su representación, precisa reconocer que sus rostros, desde el punto de vista iconográfico, si no delatan la mirada penetrante de un Goya para decirnos en toda su crudeza cómo el pintor ve el alma del retratado, sí ofrecen una visión muy equilibrada y veraz de su aspecto físico» porque, añade el tristemente desaparecido profesor, Vicente López es uno de nuestros grandes retratistas del siglo pasado, que a sus méritos como pintor suma el de habernos dejado una valiosísima galería, «creo que extremadamente fidedigna de muchos de los principales personajes que se mueven en el escenario de la Corte durante la primera mitad del siglo decimonónico».

La producción retratística de Vicente López puede cifrarse, de acuerdo con nuestras investigaciones, en un número no inferior a los trescientos ejemplares de obras, aparte de las réplicas de taller y copias contemporáneas.

Y en lo que se refiere a su clasificación, respecto a la condición del personaje retratado, podemos establecer la siguiente división:

- Personas reales.
- Dignidades eclesiásticas y aristócratas.
- Artistas.
- Miembros de la nueva burguesía.



Finalmente, y en lo que a períodos se refiere, pueden marcarse las siguientes etapas:

- Primera época, que abarca desde 1789 a su partida hacia Marid, desde Valencia, en 1814.
- La segunda etapa abarca desde 1814 a la muerte de Fernando VII, en 1833.
- El último período, o de madurez, comprendería desde 1833 a 1850, año de su muerte.

En la primera etapa, los esquemas, tanto formales como estéticos, responden a unos criterios claramente dieciochescos, con manifiesta influencia de Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro y Francisco Bayeu. Y efectivamente, como ha visto el marqués de Lozoya, durante este tiempo, López es un pintor del último tercio del XVIII que viste a sus personajes varoniles con levita en vez de casaca y que los pinta con un colorido brillante, a veces un poco estridente, aprendido de sus maestros valencianos y pone en las carnes unos característicos matices nacarados.

Entre sus primeros ejemplos tenemos el retrato de Carlos IV, obra de pensionado como alumno de la Academia valenciana, inspirado en otro de Maella; mientras en el de fray Tomás Gascó, del Museo del Prado —1789— las deficiencias de un dibujo débil son suplidas ya por notables hallazgos cromáticos. Y así, tras esos primeros intentos, como pueden considerarse los retratos del conde de Lerena y Pareja Obregon, llegamos, en 1794, al estupendo del grabador Manuel Monfort, del Museo de su ciudad natal, con réplica en la colección Casa Torres. Aquí, la minuciosa descripción de los lujosos dorados y peluca empolvada ponen de manifiesto su quehacer y su inconfundible pulso de artista. Lo mismo puede decirse de los de Palacios de Urdáiz —mejor el del Ayuntamiento de Murcia—, el del capitán general don Ventura Caro, con frondoso paisaje de fondo —género, éste, pocas veces cultivado por don Vicente— y, sobre todo, el del arzobispo de Valencia, don Juan Francisco Ximénez del Río, donde destaca la concepción delicadísima del raso morado de la muceta y los encajes de la sobrepelliz, de inusitado realismo.

Corresponden a este momento sus primeros retratos de personajes reales. El primero, el conmemorativo de la visita de la familia de Carlos IV a la Universidad de Valencia. Como ha señalado Angulo, tras el mar de pequeñas rugosidades de sus telas, donde pervive la inquietud formal de rococó, se advierte, sin embargo, una sólida composición general de ascendencia rafaelesca. Y aquí hay que hacer, inevitablemente la comparación con el retrato de la misma familia pintado por Goya dos años antes. Y vemos, que



mientras al aragonés le interesa resaltar la multiplicidad de fisonomías desde unas actitudes con ecos clasicistas, desde el alarde cromático y una intención que se hace intemporal en sus propios fundamentos, López actúa desde el puro oficio de gran profesional de la pintura, a la búsqueda de hallazgos de gran plasticidad que superan los convencionalismos barroquistas que le sirven de punto de partida.

También los retratos del nuevo monarca de los consistorios de Játiva y Valencia.

No vamos a detenernos en una pormenorizada relación de los retratos ejecutados en cada período, por no ser éste el lugar adecuado —sí lo hemos hecho de los presentes en la muestra en el apartado de Catálogo, y en su totalidad lo haremos en nuestro



Ayuntamiento de Madrid

EL ARTE DE VICENTE LOPEZ

JOSE LUIS MORALES Y MARIN



nuevo libro de próxima aparición sobre el artista— pero no podemos dejar de hacer mención a algunas obras representativas de cada período.

De esta forma tendremos el de don Vicente Blasco, rector de la Universidad de Valencia —Museo «Lázaro Galdiano» y sus réplicas— tal vez uno de los mejores ejemplares, destacando su mirada inteligente y serena, perfectamente captada y expresada por los pinceles del valenciano. O el de la baronesa de Tamarit,



ataviada con una cofia de delicado encaje y fichú de vaporosa melina; la enérgica actitud del escultor Pedro Antonio Hermoso o la precisión cromática del chal con orla estampada de flores de la marquesa de Campo Salinas, sin olvidar la realeza que sabe infundir a doña María Antonia de Borbón, primera esposa del futuro Fernando VII, princesa no muy agraciada.

En la segunda etapa del pintor-retratista, ya como artífice de la Real Cámara y residente en la Corte, los retratados ya no pertenecen a la aristocracia y burguesía provincianas de su ciudad natal, sino a personajes reales y grandes títulos y dignatarios cortesanos. Será en su tercer y último período cuando, una vez alcanzada la máxima celebridad, vuelva a esos encargos cuya demanda recibirá de los más apartados rincones, utilizando los candidatos toda clase de recomendaciones para tener el honor de ser retratados con prioridad por el Primer Pintor de la Corona.

Ahora, de 1814 a 1833, realizará numerosas versiones de Fernando VII, de sus tres esposas y de diferentes personajes reales. También de héroes de la Guerra de la Independencia, eclesiásticos y, sobre todo, dos obras claves en su proceso evolutivo, el de Francisco de Goya y el de la señora de Carsi.

A partir de la muerte de Fernando VII, cada personaje provinciano, militar, título, banquero, etc., cifra sus aspiraciones suntuarias en ser llevado al lienzo por nuestro artista, legando así a la familia y a su posteridad de ámbito local su efigie plasmada por el Primer Pintor de Cámara de su Majestad.

Don Vicente no puede solo satisfacer tanta petición y, abrumado por las constantes recomendaciones que le llegan por los más diversos caminos para que realice el tan ansiado retrato, tiene que recurrir a colaboradores que le preparan las telas, y centran la figura, dejando para López, el rostro, las manos y algunas pinceladas maestras en los trajes y joyas, a base de brillos y luces aisladas. Y esto ocurrirá en numerosas ocasiones. Y aparece ese aliento pre-romántico, al que antes nos referíamos, en sus lienzos.

La historia de la pintura está repleta de ejemplos donde la vejez da al artista una capacidad creadora muy superior a la que puede mantenerse en otras actividades. Goya, Picasso, Miró, Chagall, son nombres que avalan esta afirmación. Lo mismo ocurre con don Vicente López, quien, en la última etapa de su vida, continúa la línea de esplendorosa madurez a pesar de sus muchos años.

En 1846, pinta a la condesa viuda de Calderón, mujer que inspiró una novela, «La condesa de Calderón», del escritor mejicano Ignacio María Altamirano; en 1847 y entre otros, los del matrimonio Braco, bisabuelos del que esto escribe. Don Vicente se va a cercando a los 80 años y ni sus facultades pictóricas decrecen —sino que que por el contrario parecen enriquecerse con nuevos hallazgos— ni el cansancio lo vence, y es por ello que al final de su vida nos pueda ofrecer como testimonio de su quehacer artístico, todavía obras de tanta calidad como el retrato de don José Piquer, el de don José Gutiérrez de los Ríos y, sobre todo, el de don Ramón María de Narváez, duque de Valencia.

Vicente López quedaría, con su espléndida galería de personajes, como el pintor preferido por tres generaciones, en las que se contaba el primer gran cambio de la sociedad española en la etapa contemporánea.

Pintor religioso

Si tenemos en cuenta el panorama temático que nos ofrece la pintura religiosa española de la primera mitad del siglo XIX español, observaremos que es Vicente López el único gran pintor que se entrega con verdadera pasión a este género y es aquí, en este apartado de su producción, donde con mayor relieve se ponen de manifiesto los aciertos resolutivos y un aire de novedad frente al convencionalismo en que había caído el género tras una etapa en la que la producción de los artistas de la Real Cámara ha saturado el momento, agotando los temas y alcanzando unas cimas en las que la originalidad parece haberse agotado.

Naturalmente, a partir de 1830, la corriente pictórica romántica francesa va a influir en nuestro artista, como ya veremos, pero cuando esto ocurra, gran parte de su catálogo correspondiente a esta temática estará concluido.

Como ya se ha indicado, López es, por una parte, el heredero de los esquemas compositivos que elevaron a las generaciones precedentes que han tenido en Giaquinto y, sobre todo, en Tiépolo, espléndidos maestros. Las dotes de López para este pro-

blema, desde ese prisma de la originalidad, tal vez no sorprendan en una primera visión, pero responden a esa habilidad, reflejo de un aliento italianizante e incluso francés, que, si pudo resultar amenerado por las generaciones que le sucedieron, no es ocurrir igual desde nuestra perspectiva, superados ya una serie de prejuicios condicionantes en la falta de visión histórica que por las corrientes del momento desconcertaron a la crítica española del primer tercio del siglo XIX y cuyos juicios, ya tópicos, se han venido repitiendo después. Así, la aparente rutina a que se referían esos críticos en la colocación de figuras a la hora de representar una escena religiosa, no viene sino apoyada en esa persecución de la fórmula que nos ofrezca una disposición adecuada de los personajes, así como una exacta resolución de los problemas lumínicos, y es precisamente en este punto de partida, que surge de lo ya conocido, donde Vicente López ofrece, gracias a sus superiores dotes de dibujante y a su facultad de gran intuitivo del color, la sorpresa de unos cuadros en los que se advierte esa frescura y espontaneidad que siempre atrae en el arte.

Lo mismo puede decirse de los modelos utilizados, porque si bien es verdad que en algunas pinturas —Nuestra Señora de la Misericordia, de la Diputación Provincial de Valencia o El nacimiento de San Vicente Ferrer, de la Casa del Santo en la misma ciudad— son auténticos retratos del natural (y entonces tenemos sus mejores logros), en su mayoría también responden a arquetipos de los que no se limita a tomar los rasgos fisionómicos sino que los enriquece con matices y resoluciones técnicas insospechadas, llevándole en ocasiones a un virtuosismo hiperrealista al reseñar minuciosamente los dobleces de paños de un manto o túnica, por ejemplo. Y no hay que olvidar, sin embargo, que a este género, a este apartado de su producción, corresponden un crecido número de cuadros de su primer período.

Las influencias academicistas, primero en San Carlos y luego en San Fernando, le hace tender a este tipo de realizaciones, ya que el retrato, en los pintores que le preceden, los cortesanos del último tercio del siglo XVIII, principalmente y como ya hemos apuntado, si bien practican el género lo hacen de una manera más secundaria, constituyendo aún la pintura religiosa, la de gran tradición en el arte de la cultura occidental, su principal quehacer y aliciente.

Las grandes reformas y ornamento de nuestras iglesias en la centuria de la Ilustración continúan en el primer tercio del siglo XIX —acentuándose esta demanda por los desastres ocasionados por la guerra de la Independencia— y así, al instalarse López con taller abierto en Valencia, hacia 1794, son todavía muchos los encargos que estos maestros reciben de parroquias, conventos y congregaciones para el culto, a los que hay que añadir los subsiguientes de la devoción de una emprendedora y naciente burguesía, no sólo para oratorios, sino también para dormitorios e incluso salones, constituyendo los principales temas, la Sagrada Familia, la Inmaculada y, en Valencia, con una tradición tan fuerte a esta advocación, San José, cuyo tema iconográfico López pintará repetidamente y donde habrá de encontrar su gran creación en una versión tan válida como en su momento supuso la de Murillo.

La huella de Maella se advertirá en la pintura religiosa no sólo en el primer período como ocurría con los retratos, sino que, más o menos soterradamente, esa influencia perdurará incluso cuando se produzca el cambio en su última etapa. Se trata, sobre todo, de una manera de ver el color y de empastar que en sus retratos irá evolucionando hasta quedar en otros hallazgos lumínicos y en otra manera de disponer la pincelada en el lienzo. Así tenemos que muchos son los cuadros religiosos que han hecho dudar al historiador y al crítico a la hora de su atribución, en muchas ocasiones dubitativa, a los dos valencianos como ocurre con los dos pequeños lienzos de «San Pedro liberado por un ángel» y «Sueño de San José» que, procedentes de la colección de la condesa viuda de los Moriles, se encuentran hoy en el Museo del Prado, obras indudables de Vicente López.

Y todo esto ocurre porque el punto de partida es idéntico. Se trata de una pintura en la que el dibujo pasa más a segundo término, encontrándonos con una pincelada espesa y corta, de tipo bocetístico, menos acentuada esta particularidad en López y aquí su principal diferencia; tenemos además, la gama cromática, donde en Maella los bermellones, cromos, carmines y cobaltos brillarán más en toda su pureza y esplendor original, mientras en López la matización e insistencia se moverán en la búsqueda de otros logros.

Pero, poco a poco, nuestro artista irá dejando el espesor en su paleta, y atrás quedarán cuadros, notabilísimos por otro lado,



Ayuntamiento de Madrid

como «El milagro de San Pedro y el tullido», que se expone por vez primera en esta Muestra, surgiendo una textura ligera en sus lienzos. Un manchado más sabio y unas cantidades de materia en su pincel menos abundantes. El disolvente aclarará todo esto y un dibujo experto dará cuerpo a obras como la Inmaculada de colección particular madrileña, citada en su testamento y presente en esta Exposición, o la Virgen de los Desamparados de la colección Masaveu.

Respecto a sus Inmaculadas, paulatinamente se irán haciendo más humanas que las de Maella; éstas, en gran número producto de una belleza ideal recogida de esquemas convencionales que parten de Marata y Solimena, mientras que las de don Vicente responden claramente a la copia del modelo del natural, con lo que perderán en misterio y en creatividad pero ganarán en verismo y modernidad romántica, como ocurre con la ya aludida Inmaculada de colección particular madrileña, aproximándose ya en los últimos diez años a una estética que está más cerca de sus contemporáneos franceses como Chassériau o Delorme que de aquellos artistas que fueron sus maestros en San Carlos y San Fernando. Rozando incluso lo profano, pero sin perder nunca esa irradiación que busca la fe del pueblo en las imágenes.

Porque, respecto a este punto, conviene señalar que pocos artistas de su momento han sabido captar mejor esa devoción popular y ser entendidos por el modesto feligrés, como Vicente López, consiguiendo plenamente ese difícil equilibrio entre la exigencia del artista y la concesión permitida que supone el secreto de una iconografía que llegue a esa clientela popular y, al mismo tiempo, mantenga intacta su excelente factura, colocando al pintor en un puesto especial, el de ser el último gran artífice de la pintura religiosa española.

La estela de Vicente López

Si para el propio artista la crucial cronología que le tocó vivir, planteó esa compleja problemática apuntada, mucho más complicada debió ser la fijación de planteamientos para sus discípulos y colaboradores, una e incluso dos generaciones más jóvenes que él, teniendo en cuenta la dilatada existencia y la enorme fecundidad de Vicente López.

Los aires plenamente románticos que tras la muerte de Fernando VII inundan el panorama artístico español —y en particular el cortesano— así como el definitivo cambio de rumbo que los nuevos retratistas formados en París y Roma van a dar al género —con la atractiva figura de Federico de Madrazo, por ejemplo— y el auge que los nuevos asuntos y otras temáticas —como el paisaje y el pintoresquismo costumbrista que ponen de moda los ilustradores extranjeros, sobre todo ingleses, como el caso de David Robert—, haría difícil la pervivencia en elementos jóvenes de unos supuestos estéticos e incluso técnicos que solamente eran válidos en nuestro artista desde su especial singularidad.

No obstante, conviene señalar la realidad de una estela, de un magisterio y la permanencia de algunos principios por otro lado intemporales, pero que cierto número de artífices recogen a partir de su aprendizaje o colaboración con López; y, desde luego, absolutamente válidos.

Enrique Arias, el investigador que junto con Julián Gállego y Wifredo Rincón nos viene ofreciendo los trabajos más honestos y certeros sobre los períodos más complejos del siglo XIX, ha ido apuntando una serie de esquemas válidos para el análisis de esta estela lopezca.

En primer lugar, habría que señalar en lo que a discípulos de Vicente López se refiere, dos grupos: el que deja en Valencia durante su etapa en San Carlos, antes de 1814, fecha en la que se incorpora a la Real Cámara de Fernando VII, y el que irá formando en Madrid a partir de esa fecha.

Entre los primeros, tenemos en primer lugar al valenciano Vicente Castelló y Amat (1787-1860), discípulo y colaborador íntimo en su primer taller, que constituye el primer eslabón de una larga cadena que complica sobremanera la producción del propio maestro, quien, por excesiva demanda, ya desde sus comienzos, tuvo que contar siempre con colaboradores. Pero esta problemática del taller de López merece una atención especial que esperamos poder abordar más adelante. Castelló no siguió al maestro en su traslado cortesano y quedaría siempre relegado a los límites de la geografía levantina. Pero lo aprendido, tanto en lo que se refiere a temática religiosa como a la técnica del retrato, le serviría para mantener viva la presencia de una manera de entender la pintura en Valencia. La precisión dibujística, la capacidad



para simplificar el trabajo, el conocimiento de recursos y esquemas utilizables en cada caso —a la manera de López— se aprecia en su fecunda obra, apenas estudiada. Colaborador en los primeros frescos del maestro para templos locales, Castelló sabría continuar en esta línea posteriormente.

Otro discípulo de San Carlos es Miguel Parra (1784-1846), quien toma de López las fórmulas técnicas, desviándose, posteriormente, en su temática hacia otros géneros como el bodegón y la pintura de floreros y fruteros, más influido por otro de sus maestros, Benito Espinós.

Elementos más capaces, como José Maea y Francisco Llácer, supieron aprovechar las mismas enseñanzas citadas en Parra, y aunque en la pintura religiosa permanecerá el sentido del color y el peculiar empaste del profesor, marcharían por otros derroteros que les llevarían a lo histórico y decorativo. Tal y como ocurriría con Andrés Crua, Vicente Lluch y Juan Llácer y Viana.

Otro valenciano, Antonio Gómez Cros (1809-1863) servirá de puente entre los dos focos a partir de su unión con el maestro. Colaborador íntimo en el taller cortesano, la huella dejada por el maestro en este artífice como retratista constituye uno de los obstáculos más difíciles de superar a la hora de plantearnos ese análisis del taller madrileño. No obstante, y en lo que a otros géneros se refiere, los aires románticos calarían desde la modernidad y la cronología en su espíritu llevándole a excelentes pinturas de historia como «La prisión de Moctezuma», «La batalla de Otumba» y «La batalla de Pavía».

Estos discípulos colaboradores del taller cortesano, que funcionarían a todo rendimiento por espacio de casi cuarenta años son, además de Gómez Cros, Mariano Quintanilla Victores (1804-1875) quien sintió por don Vicente, tal y como puede comprobarse en la correspondencia conservada, un verdadero amor filial; Manuel Aguirre y Monsalve (+ 1855) quien más tarde se trasladaría a Zaragoza, y, naturalmente, los hijos del artista, Bernardo —sobre todo— y Luis López Piquer, a los que nos referiremos en el apartado correspondiente al catálogo de esta Muestra.

Otros nombres habría que añadir entre los jóvenes que de una manera esporádica ayudaron al maestro —mientras recibían su aprendizaje— preparando lienzos, moliendo colores, manchando telas e incluso corriendo con parte del trabajo de réplicas de taller. Tal y como consta documentalmente, son los pintores Santiago Pannaty, Antonio Cavanna, Pedro Hortigosa, Antonio Castro, Justo María Velasco, Tomás Díaz Valdés, Victoriano López Herranz, etc., autores de obras que en algún momento fueron atribuidas al maestro por su semejanza estilística y técnica. Ya que como bien ha señalado Enrique Arias, «el taller mantenido por Vicente López, tenía, lógicamente, que dar su fruto en algunos discípulos y seguidores que mantendrán, aunque algo más diluida, la tradición dieciochesca, sustentada por su maestro, algo más allá de la mitad de la centuria».