El Duque de Rivas, pintor

Por Dionisio ORTIZ JUAREZ

Discurso de Ingreso como Académico Numerario leído por su autor en la sesión pública del día 15 de abril de 1971.

Tal vez parezca exagerada mi afirmación de que, de todo el contenido de este discurso, no ha sido el estudio de la obra del Duque de Rivas lo que más preocupación me ha ocasionado, ni las cuartillas a él referentes son las que me tienen más insatisfecho, sino estas primeras de introducción, porque no es nada fácil expresar de verdad la gratitud que siento hacia esta Academia por el gran honor que me hace con su designación, y tampoco es nada fácil expresar mi reconocimiento hacia vuestra benevolencia y mi anonadamiento ante tan inmerecida distinción, sin incurrir en lugares comunes que, al traer envuelta toda la apariencia de frases estereotipadas, podrían sonar en vuestros oídos a simples recursos oratorios.

Cuando considero mi poco valer y me encuentro rodeado de tan selecto auditorio, que viene a escuchar mi pobre palabra y a dar realce a este momento de mi recepción como Académico numerario de una Corporación tan prestigiosa, me siento verdaderamente emocionado y carente de las palabras que de modo justo y completo podrían expresar mi auténtico sentir.

Mas, por si todo esto fuese poco, el sillón que vengo a ocupar es el que con tantos merecimientos ocupó en vida aquel hombre bueno, aquel sabio, aquel incansable trabajador, aquel cordobés de vocación y espíritu que se llamó don Samuel de los Santos Gener. Si la consideración de la

gran distancia que media entre su figura y la mía me hizo de momento pensar en renunciar a tan alto honor, la confianza en que nadie podría sentirse más orgulloso de ello ni guardar con más cariño su memoria me permitió aceptar satisfecho.

Es obligación protocolaria hacer una breve semblanza biográfica de su antecesor a todo el que viene a ocupar un sillón en esta docta Casa. Mas, si el gran cariño que profesé en vida y sigo profesando aún a tan gran maestro fuese lo único que en este momento tuviese en cuenta, el tiempo preceptivo de mi disertación me resultaría corto para hablar de don Samuel. Por pluma tan docta como la de don Miguel Angel Orti Belmonte se ha trazado y publicado en el **Boletín** de esta Academia una semblanza mucho más completa que la que en corto espacio pudiera trazar por mí mismo. Renuncio, pues, a ello, pero no renuncio a testimoniar que, muy por encima de sus méritos científicos, que lo colocan como uno de los arqueólogos más eminentes de España; por encima también de su entrañable amor a Córdoba —pese a no haber nacido en ella—, por la que tanto trabajó y de la que —dicho sea de paso— no ha recibido todo el reconocimiento que mereciera; por encima aun de su eficaz y paciente laboriosidad como director de nuestro Museo Arqueológico al que con su esfuerzo colocó entre los primeros museos españoles por la variedad y número de fondos; por encima de todo esto, con ser tan estimable, está para mí presente la figura del amigo, del hombre sencillo, amable, modesto, que jamás tuvo conciencia de su verdadero valer, que en todo momento estuvo dispuesto a ayudar a quien lo necesitó y que siempre puso a disposición del amigo incluso el fruto de sus propias investigaciones.

Pues bien, aunque parezca extraño, este sabio cuyos estudios se citan reiteradamente en trabajos de investigación y en obras magistrales, este hombre que tanto ha contribuido a exaltar el nombre de nuestra ciudad en el campo de la ciencia no cuenta aún con una lápida que rotule con su nombre alguna de las numerosísimas calles que en estos últimos años han ensanchado a Córdoba. Al menos, así era hasta el 23 de febrero pasado en que, a requerimiento mío, me fue comunicado así por la Delegación de Estadística del Ayuntamiento, aunque, he de decir en honor a la verdad, que en la misma notificación se consignaba que podía ser tenido en cuenta dicho nombre a los efectos de rotular con el mismo alguna calle de nueva apertura.

Una vez cumplido este deber, pasemos a desarrollar el tema de nuestro trabajo.

«Haber nacido en Andalucía, ser pintor y poeta y vivir bajo el hermoso cielo de Nápoles, parece el colmo de la ventura». Así comienza Ferrer del Río su biografía del Duque de Rivas, y así comienzo yo estos cortos apuntes sobre la vida de nuestro paisano.

Omito por innecesaria la repetición de datos biográficos de todos conocidos: su linaje, su nacimiento, su infancia entre Córdoba y Madrid, la muerte prematura de su padre, su educación en el Seminario de Nobles, su vida militar, más tarde la azarosa vida política que le lleva de prolongados destierros a integrar ministerios fugaces, sus discutidas actuaciones diplomáticas y, sobre todo, su destacada personalidad académica y su fecunda producción literaria, que han sido objeto de numerosos artículos y monografías y se encuentran copiosamente reunidos en las abundantes biografías del Duque o en las historias generales de nuestra literatura.

Solamente aquellos datos que contribuyan de alguna manera a componer la peculiar personalidad de pintor del polifacético don Angel serán los que destaquemos de modo preferente, aquellos datos particulares de la vida de un pintor de la época romántica, poco conocido como tal, e injustamente valorado.

No puede decirse que la venida al mundo del Duque de Rivas coincidiese con un momento estelar de la Pintura en Córdoba. Nuestras artes estaban decaídas, como ocurría en el resto de España, donde, salvando la ingente personalidad de Goya, poco se hacía de importancia. Hacía más de sesenta años que había muerto Palomino —cuya proyección sobre Córdoba ya fue escasa— y más de cincuenta que también había desaparecido el célebre racionero Castro. Ningún artista de importancia había cubierto este intervalo, salvo Alvarez Torrado, al que Pons llama **inestimable profesor**, fallecido cuando don Angel sólo tenía siete años. El mismo año en que nació el Duque moría en San Pablo el lego dominico Fr. Jerónimo Espinosa, autor de medianos retratos, y aún no había venido a Córdoba, desde Baena, don Antonio Monroy, que junto con su hijo Diego habría de ocupar el lugar más destacado de los pintores cordobeses contemporáneos de don Angel.

La Escultura, quizás más floreciente, está aún en manos de Alonso Gómez de Sandoval y del francés Verdiguier; y son notables las obras de Lorenzo Cano y de su hijo José, muerto en 1835. Por otra parte, los nombres de Alvarez Cubero y de José Tomás dieron lustre a Córdoba, pero no obras.

No obstante, sí parece que al nacimiento de don Angel acompaña en nuestra ciudad un despertar de las Bellas Artes, que da por resultado la

creación de la Academia de Caballero Góngora y, con ella, la formación de bastantes artistas que llenarán la primera mitad del pasado siglo.

Nuestro personaje viene al mundo el diez de marzo de 1791. Desde el año anterior, desde su llegada a Córdoba como obispo en 1790, tiene el prieguense, don Antonio Caballero Góngora, el proyecto de abrir academia de Bellas Artes, con el fin, entonces ya generalizado, de mejorar el nivel de las clases proletarias mediante el fomento de la cultura, lo que había dado lugar al nacimiento de centros similares en las principales ciudades españolas. El pintor Francisco Agustín Grande, el escultor Joaquín Aralí y el arquitecto Ignacio Tomás fueron los encargados de hacer realidad la aspiración del obispo.

Francisco Agustín Grande, tan ampliamente estudiado por Valverde Madrid, sería por aquellos años la figura señera de la pintura en nuestra ciudad, y posiblemente su influjo en el estilo de las primeras obras del Duque fue mayor de lo que hasta ahora se ha pensado. Su amistad con la familia de Rivas debió ser grande ya que, en 1792, al año siguiente de nacer don Angel, la Duquesa de Rivas y Marquesa de Andía, doña Dominga de Baquedano, amadrinaba a Domingo, hijo de Agustín Grande. Bien es verdad que nuestro biografiado marchó a Madrid cuando sólo contaba nueve años, pero el conocimiento de los cuadros del pintor catalán existentes en Córdoba unido a su prestigio y al recuerdo de la amistad pudieron ejercer una influencia posterior.

Al tratar de encajar a nuestro Duque dentro del panorama artístico español de su momento, nos asaltan, como inevitables conceptos que hemos de barajar, estos tres: Goya, el Neoclasicismo y el Romanticismo. Brevísimamente, pues no es del caso un largo análisis que agotaría nuestro tiempo, trataremos de establecer las relaciones que puedan existir.

En primer lugar, no es de extrañar que la figura ingente del autor de los «Fusilamientos» no llegue a ejercer ninguna influencia aparente en la obra de don Angel. Cuando éste nace tiene Goya cuarenta y cinco años, y cuando muere el aragonés, ya contaba nuestro don Angel treinta y siete años, llevaba cinco de destierro y habían producido sus pinceles numerosos cuadros. Pero el raro fenómeno que ya se dio con El Greco se vuelve a repetir ahora como dice muy bien el Marqués de Lozoya, «acatado por todos como el primer pintor español de su tiempo, Goya no ejerció sino un influjo muy reducido entre sus contemporáneos».

Durante el primer tercio del siglo XIX, continúan vigentes las tendencias neoclásicas del siglo anterior, aunque a veces teñidas de españolismo. Pero, en cierto modo, el prestigio del estilo académico va unido

al de la monarquía absoluta y al derrumbamiento de la monarquía tradicional en Francia, así como a la caída de Fernando VII, en España, «prevalece una estética nueva en que se condensan todas las inquietudes de una generación que se había educado entre los estruendos de las guerras napoleónicas y de las dos grandes revoluciones. A este movimiento estético que no es sino una forma de la constante barroca apenas sujeta bajo la rígida tiranía académica —que se debilita cuando decae la monarquía, la cual era su gran protectora— llamamos Romanticismo» (palabras del Marqués de Lozoya). Ahora bien, lo mismo que ocurrió en Francia, la nueva tendencia tiene que librar una dura batalla para alcanzar el triunfo.

Muchos artistas, como don Angel, fueron movidos por los distintos vientos, según las circunstancias; se encontraron como él en medio de la lucha. Aparte de las pocas figuras cumbres, bien definidas, «brilla con pujanza inenarrable la pléyade de académicos, de románticos, de costumbristas, de pintores de historia y de retratos, selva confusa, que constituye la historia tumultuosa, todavía no bien deslindada ni ordenada, de la pintura española del siglo XIX».

Sobre todo esto, la bibliografía referente al Duque de Rivas da poca luz acerca de su formación artística y de su producción plástica, pues lo que siempre ha interesado de él ha sido su personalidad literaria, y, si se hace alusión a su obra pictórica es tan sólo para añadir de pasada un valor más a la personalidad del Duque.

Ferrer del Río, Pastor Díaz, Amador de los Ríos, Ramírez de Arellano, el cuñado de don Angel, Leopoldo Augusto de Cueto, Bécquer, Azorín, etc., hacen, sobre todo, hincapié en la personalidad literaria, algunos apenas si aluden al duque pintor, y resulta sorprendente que don Juan Valera, que tan perfectamente lo conocía, que convivió con él en Nápoles y que con tanto cariño traza su biografía, parece ocultar deliberadamente esta afición de don Angel pues no alude a ella en absoluto, ni cuando se refiere a su destierro en Malta, Orleans, Tours, etc., ni cuando comenta los días de Nápoles. Es más, dice que fue presidente del Ateneo de Madrid y Director de la Academia Española y no nombra para nada la de San Fernando de la que también fue presidente el Duque.

Otros biógrafos destacan principalmente la personalidad política, como el Conde de Doña Marina, que aporta interesantes datos. De sumo interés, por reunir una estimable síntesis de todo ello, es la biografía escrita por don Miguel A. Orti Belmonte y publicada en nuestro **Boletín**.

En algún catálogo de artistas de la época se le cita, especialmente

en el de Ossorio y Bernad, que toma sobre todo de Amador de los Ríos, y en el de Benecid, hecho en Francia, que lo cita como «pintor de naturalezas muertas que trabajó en Orleans a principios del siglo XIX».

Las únicas obras que aportan nuevo material en el terreno de la Pintura son: el artículo de Rumeu de Armas titulado «El Duque de Rivas Pintor», publicado en la **Revista española de Arte**, en 1935, y la tesis doctoral de Gabriel Boussagol, titulada **Angel de Saavedra duc de Rivas. Sa vie, son ouvre poétique**, publicada en París, en 1926, de la que ha dicho Américo de Castro que es «en conjunto lo más serio y valioso que se ha hecho en torno a Rivas, símbolo de una época transitoria y vacilante».

A pesar de que, como decíamos, el Duque poeta ha obscurecido siempre al Duque pintor, esta faceta suya es más digna de atención de lo que hasta ahora se ha creído, pues, sin ser un pintor de primera fila, supo cultivar algunos géneros con tanto acierto y maestría como algunos pintores contemporáneos suyos de más renombre, sobre todo el retrato. Autoridad en la materia como el ya citado Marqués de Lozoya dice de él en el tomo V de su **Historia del Arte Hispánico**, lo más completo que se ha escrito sobre la pintura española de este período: «El gran poeta romántico don Angel Ramírez de Saavedra, duque de Rivas, fue pintor muy estimable. Había estudiado en su ciudad natal los rudimentos del arte con el escultor Verdiguier. A partir de la reacción fernandina de 1824, desterrado en el extranjero por sus ideas políticas, tuvo que dedicarse a la pintura como medio de vida en París y Orleans, donde dirigió una escuela de dibujo. Más que sus cuadros de asunto histórico, religioso o mitológico, siempre un poco endeble, merecen ser recordados sus elegantes retratos, sobre todo el grupo de familia pintado en Malta».

Le faltó, indudablemente, alcanzar la misma altura en los cuadros de figura, careció del ímpetu necesario para acometer grandes composiciones; tanto los cuadros históricos como religiosos son lo más endeble de su obra; sin embargo, en el bodegón raya a más altura de la que ordinariamente se le concede, pese a las pocas muestras que tenemos de ello. Tengamos en cuenta que cuando trabaja como pintor profesional son el bodegón y el retrato sus temas preferidos.

Nunca podemos perder de vista que, salvo cortos períodos de su vida, don Angel no es un pintor que realiza encargos, sino un aristócrata que cultiva una afición.

Eso sí, una afición que comienza con su niñez y que, con distintos altibajos, natural producto de una tan azarosa vida, se mantiene hasta sus últimos años.

Esta afición la comparte también su hermana doña María de la Candelaria Saavedra, Condesa de Sevilla la Nueva, que al parecer fue muy hábil en la pintura, pero de la que no sabemos si existe obra conocida.

Uno de los puntos más difíciles de dilucidar en la vida de nuestro pintor es el de su formación artística y las influencias que durante su vida pudo recibir.

La falta de conocimiento del conjunto ha hecho hasta ahora imposible un estudio global de su obra. Hoy, sin embargo, puede intentarse, a pesar de que el camino no está del todo llano y de que en realidad no se conoce el influjo que en su arte pudieron tener tantos nombres como se citan y que sin crítica alguna van pasando de boca en boca: Verdiguier, López Enguidanos, Bordes, Bouchelet, Horacio Vernet, Hyrler, Morani, Smarguiazzi, Angellini, etc. En nuestra modesta opinión la formación de don Angel hay que buscarla más en la pintura española que en la extranjera. Algunos de los artistas mencionados no debieron tener en su pintura el menor influjo o, si lo tuvieron, fue muy escaso; pero la erudición de la época creía que nada tenía valor si no estaba respaldado por algún nombre del otro lado de los Pirineos.

Otra dificultad que se presenta para hacer un estudio sistemático de sus obras es que siendo don Angel, como buen romántico, hombre abierto y sensible, y al mismo tiempo un pintor de afición y capricho, fácilmente fluctuaba de un género a otro de acuerdo con las últimas impresiones recibidas. De aquí lo heterogéneo de su obra.

Respecto a sus maestros, se habla en primer lugar, como ya hemos dicho, del escultor francés Verdiguier, como su primer profesor en Córdoba; pero, según Valverde Madrid, enferma en 1795, y otorga testamento el 27 de septiembre del mismo año y en una nota de don Enrique Romero de Torres citada por don Rafael Aguilar Priego en su trabajo sobre los púlpitos de la catedral, se dice que Verdiguier murió en Córdoba el 29 de diciembre de 1796, es decir, cuando don Angel sólo contaba poco más de cinco años, por lo que su influencia artística debió ser nula.

En Madrid, adonde marchó en 1800, con nueve años de edad, sabemos que estuvo educándose en el Seminario de Nobles, del que salió en 1806, ingresando en el mismo año en la compañía de Guardias de Corp viviendo en los años sucesivos las agitadas jornadas de Aranjuez y El Escorial (1807), el Dos de Mayo de 1808 y toda la serie de aventuras que termina con las heridas que recibe en Ontígola, que le ponen al borde de la muerte. Luego su hospitalización y su larga convalecencia. Toda esa agitada época de la historia de España y, al mismo tiempo, de la historia

de un patriota, poeta y romántico por añadidura, nos hacen pensar que el aprendizaje con López Enguidanos y su amistad con M. Bouchelet no ocasionarían a lo sumo más que pequeños impactos de los muchos que a lo largo de su ajetreada vida fueron formando su inquieta personalidad artística. No obstante, parece que los avatares de su vida política y las incertidumbres de su actividad revolucionaria siempre le dejan tiempo suficiente para cultivar su afición favorita, y, en 1812, no sólo dirige un periódico en Cádiz sino que asiste a la Academia gaditana donde estudia dibujo con modelos vivos. Esta preparación es, sin duda, la que da paso a la que llamamos **época andaluza**, de la que luego hablaremos. Y, siguiendo adelante con el enmarañado capítulo de sus maestros, surge el pomposo nombre de Horacio Vernet, el gran pintor de batallas, cuyo taller parisiense se convirtió en el lugar de reunión de descontentos políticos que se proponían servir la causa del liberalismo, y también de amantes de la poesía romántica. Creo que es más fácil encontrar las afinidades de don Angel con el Vernet político o con el literato que con el Vernet pintor de batallas y de grandes escenas bíblicas.

Se viene repitiendo una y otra vez que cuando don Angel llega a Malta cultivó intensamente la pintura bajo la dirección del profesor Hyrler, cuya influencia fue decisiva para el futuro artístico del Duque. Para poder comprobar esta afirmación no han sido pocas las rebuscas y consultas que hemos efectuado, sin conseguir dato alguno, hasta que, por fin, el doctor J. A. Cauchi, Conservador de Bellas Artes del National Museum de Valletta, en Malta, nos informa de que hubo dos pintores llamados Hyzler —no Hyrler—, Giuseppe y Vincenzo, y que ambos estudiaron en Roma bajo la dirección de Overbeck, el jefe de la escuela de los Nazarenos. Las obras de estos pintores, de los cuales Vincenzo debió ser el amigo de Rivas, son todas de carácter religioso. Esto explica la temática religiosa que adopta don Angel en esta época, dando lugar a cuadros tan sorprendentemente extraños como su «Sagrada Familia». Esta influencia no fue realmente duradera en nuestro pintor, por lo que el influjo de dicho maestro pasa a segundo lugar. El estudio de las más seguras influencias lo iremos haciendo a medida que analicemos su obra.

Su producción es más abundante de lo que a primera vista parece. Hemos podido conseguir noticia concreta de hasta cincuenta y tres cuadros, aunque de algunos de ellos se ignora el paradero actual. Hay vagas referencias de otros más, por lo que, posiblemente, rondarían el centenar los lienzos salidos de sus pinceles, sin contar los numerosos dibujos y apuntes, hoy perdidos.

De estos cuadros, cerca de la mitad son retratos, siguiendo en importancia numérica los religiosos y mitológicos.

Un estudio de esta obra dispersa por Italia, Inglaterra, Francia y España se hace estremadamente difícil o más bien imposible.

La mayoría de sus biógrafos, como ya hemos dicho, repite casi sin variantes la misma lista de obras que dio Amador de los Ríos, refiriéndose casi exclusivamente a lo existente en España. Con los trabajos citados de Boussagol y de Rumeu de Armas se ha enriquecido hace algunos años el catálogo de sus cuadros. Por nuestra parte hemos indagado no sólo en nuestra patria sino también nos hemos dirigido a Francia e Italia, aunque con poco éxito. A este fin nos hemos puesto en contacto con los museos de Quimper, Orleans, Tours, Nápoles y Malta, con las embajadas de España en Roma y en la Santa Sede, con el Instituto Italiano de Cultura y con el Instituto Español de Santiago en Nápoles, sin que estas gestiones hayan servido en la mayoría de los casos nada más que para confirmar la no existencia de obras del Duque. Tan sólo a Inglaterra es adonde no nos hemos dirigido, por falta de base para iniciar investigación alguna.

Sobre el material reunido y clasificado podemos ensayar una división del conjunto en las cuatro épocas siguientes: «época andaluza», de 1814 a 1823; «época del destierro», de 1824 a 1834; desde su vuelta a España, en 1834, se abre un paréntesis pues su vida fue muy agitada en estos años y hasta 1838 no se conoce ningún cuadro suyo. En estos años hereda el título de Duque, forma parte del Estamento de Próceres, fue recibido en la Academia Española, estrena el **Don Alvaro**, es presidente del Ateneo de Madrid, ministro de la Gobernación con Istúriz, emigrado de nuevo en Portugal y Gibraltar, etc. A continuación viene la que llamamos «época sevillana», de 1838 a 1843, y, finalmente, la «época napolitana», de 1843 a 1850. De lo que pintara después de esta fecha no hemos conseguido noticia.

Terminada la guerra de la Independencia, se le concede retiro de agregado al Estado Mayor de Sevilla, con el grado de teniente coronel. Entonces comienza la etapa que hemos llamado «andaluza», que transcurre principalmente entre Sevilla y Córdoba. Es su época de franco principiante. Este período es el menos conocido de su obra, ya que en realidad sólo conocemos un cuadro y los títulos de algunos otros.

De los lienzos de este período mencionados por sus biógrafos solamente hemos conocido el famoso «Sócrates aleccionando a Alcibíades». Este gran lienzo de metro y medio de ancho por dos de alto responde plenamente al estilo imperante en España en 1819, fecha que de mano

de su autor figura en el cuadro, junto con el dato de que fue pintado en Sevilla. Según tradición, fue regalado por don Angel a don Francisco de Borja Pavón y hoy pertenece a sus descendientes.

El lienzo más antiguo que se menciona de entre todos los salidos de su mano es el titulado «Apoteosis de los famosos hijos de Córdoba», que todos mencionan sin describirlo, asignándole la fecha de 1814, es decir, cuando nuestro ilustre paisano debía contar veintitrés años. Sin coincidir en las fechas se citan «Adán y Eva», «Hermafrodita», «Hernán Cortés» y «Cupido», cuyos títulos son bien expresivos del gusto del momento.

La influencia del gusto davidiano que se extiende por toda Europa, es cada vez mayor en España, y, aunque los biógrafos del Duque no señalan más que amistades con artistas extranjeros, es patente en esta etapa la influencia de José de Madrazo, diez años mayor que él, con quien tuvo gran amistad. La falta de obras de don Angel pertenecientes a este período no permite una comparación.

Su segunda época transcurre entre Gibraltar, Inglaterra, Malta y Francia. Diez largos años de destierro, años críticos de sufrimientos y de condena a muerte. Son los años de pintor profesional, los años estrechos en que abre escuela de pintura, trabaja por encargo y concurre a exposiciones. Es la etapa que hemos llamado «del destierro».

El artista es ya un pintor hecho; su arte se ha depurado, su estilo se ha situado en lo que algunos llaman transición al romanticismo. Es curioso observar que en su vida y en su obra literaria fue decididamente romántico, mientras que en su pintura lo fue bastante menos. Creemos ciertamente que en todo momento la base de su personalidad artística procede de España, aunque con algún retoque extranjero. En este caso, sus retratos, especialmente los primeros, tienen ese aire recortado, esa insinuante altivez, esa inquietante distinción de la escuela inglesa de la época.

A la entrada de Angulema al frente de los cien mil hijos de San Luis, en 1823, huye a Gibraltar y, de allí, al año siguiente, va a Inglaterra, donde permaneció sólo unos meses. En el mismo año (1824) vuelve a Gibraltar para casarse. Durante esta estancia en Londres, muy breve por cierto, se dice que pintó varios retratos y muchos cuadros de costumbres españolas. De este género de pintura costumbrista no conocemos casi nada, ya que, al parecer, sólo la cultivó en Inglaterra. En cambio, sí aparece como un nuevo género en su temática el retrato que con el tiempo sería lo que le daría más fama. Junto a una técnica minuciosa, propia de la etapa de

transición todavía no romántica, encontramos esa aristocrática melancolía precursora de la etapa que se avecinaba. Tengamos presente que el punto culminante de nuestros pintores románticos grandes y pequeños fue el retrato. En el retrato es donde los prejuicios de estilo y de moda que espolean las grandes composiciones mitológicas, históricas o religiosas ceden el paso al innato impulso de nuestra pintura hacia lo real que encuentra en él su mejor camino. Más o menos conscientemente, el retrato en la época a que nos estamos refiriendo fue uno de los baluartes frente al convencionalismo neoclásico.

El primer cuadro de este género de que tenemos noticia es un autorretrato fechado en Gibraltar, en 1824, a su vuelta de Inglaterra. Este autorretrato resiste la comparación con la obra de los más destacados retratistas de entonces.

Al año siguiente, ya casado por poderes con doña Encarnación de Cueto, va a Malta —inglesa desde 1800— donde estuvo cinco años, durante los cuales cultivó intensamente la pintura e hizo amistad con el ya mencionado Hizler, pintor de la escuela de los Nazarenos.

Vuelve a retratarse en Malta, esta vez con boina roja, largas patillas, bigote y cuello de pieles, en 1826. En Malta le nacen sus tres hijos mayores: Octavia, Enrique y Malvina, en 1826, 1828 y 1829 respectivamente.

Uno de sus cuadros más famosos y que ha figurado ya en varias exposiciones, es el grupo de familia que en 1829 pinta en Malta, donde aparecen, junto con el matrimonio, sus dos hijos mayores solamente. Esto hace suponer que debió pintarse antes del treinta de septiembre, en que nació Malvina.

En casa de los marqueses de Viana, en Córdoba, existe otro grupo de familia, parecido al anterior, y que, como aquél, ha figurado también en varias exposiciones. La factura de este cuadro es un verdadero alarde de técnica pictórica, de oficio, de ese oficio que poco después se perdería. Tiene además una delicada armonía de colores y una acertadísima composición que hacen de él uno de los retratos más destacados de la pintura romántica española. Obra esta que, si bien nos recuerda por su delicadeza técnica a Esquivel, también está poseída de esa aristocrática melancolía de los cuadros de Espalter. Casi no nos atrevemos a decir, sin embargo, que la ausencia de firma en este lienzo, nos resulta extraña y nos hace dudar un poco de su atribución.

Muchos autores citan también como grupo de familia pintado en esta época una «Sagrada Familia», con San Juan y Santa Ana, obra muy mediocre, que antes estuvo en Rivas de Jarama y hoy la posee en su casa

la Duquesa de Rivas. Indudablemente ésta es una de las obras debidas a la influencia del nazareno Hizler.

A pesar de todo, no es la pintura religiosa el fuerte de don Angel. Ni la «Cabeza de Virgen», ni «El Salvador del mundo», propiedad de la Duquesa de Rivas, ni «San Hermenegildo», «San Fernando», «Santa Justa» y «Santa Rufina», que se encuentran en la catedral de Sevilla, ni, mucho menos, el «Niño Dios», del que afirma Rumeu que es uno de los peores cuadros de Rivas, le acreditarían como pintor. Desconocemos la «Virgen de la Rosa», que debió pintar en Nápoles. Esto demuestra que la tan ponderada influencia de Hizler fue escasa.

Por otra parte, la pintura de bodegones, pese a que conocemos de él bastante pocos, sí nos presenta a un artista más que discreto.

Este debió ser el género preferido durante el período francés de su destierro, que transcurre entre Orleans, París y Tours, desde marzo de 1830 hasta enero de 1834. Tal vez si durante este tiempo hubiese cosechado más triunfos en el terreno del arte, la figura del literato hubiese cedido el paso a la del pintor.

De la primera fecha antes mencionada, es decir, de 1830, conocemos un bodegón existente en el museo de Orleans, bien ordenado, pero difícil de estimar por encontrarse en mal estado de conservación, y otro, bastante mayor, también de la misma fecha, propiedad de los marqueses de Viana, en el que aparecen sobre una mesa varios objetos entre los que destacan una cesta de mimbres, una marmita de cobre, un conejo y varias frutas y legumbres, todo ello dispuesto y ejecutado con bastante maestría. Como nota curiosa añadiremos que ambos, además de la firma, representan la palabra Angel escrita en caracteres árabes, detalle éste que se repite en otros lienzos.

De Orleans, donde estuvo poco tiempo, marcha a París y, de allí, a Tours, donde, según se viene repitiendo, siguió pintando para poder comer. Únicamente conocemos de este período de su estancia en Tours un bodegón firmado en el año 1833, publicado en **ABC** por Ramón López Montenegro, propiedad, según el articulista, de la señorita D. L. - M.

Sin duda éste es el mejor cuadro del género que conocemos salido de sus pinceles. Igual que los otros dos reseñados se estructura en forma triangular, pero es bastante más complejo. La luz, que penetra por la izquierda, desempeña un importante papel, y algún elemento, como un pernil que coloca sabiamente inclinado, rompe la verticalidad que tiene el de Orleans e infunde cierto movimiento al conjunto.

Vuelto a España, parece que siguió cultivando el género, pues en las

exposiciones de la Academia de San Fernando de 1843 y de 1851, por lo menos, consta que presentó «floreros y fruteros».

El bodegón como tema independiente, tal como hoy lo conocemos, es obra del barroco. Los pintores flamencos y holandeses hicieron verdaderos alardes de ricos manjares y de abundante y ostentoso aparejo de mesa «como un aperitivo del placer que producirá la comida», especialmente en manos de Frans Snyders, verdadero creador del bodegón esplendoroso de Flandes, y de Jan Fyt, algo más tendente al realismo. A ellos acuden los pintores franceses del género, como François Desportes, el gran cultivador del llamado «género flamenco», en la primera mitad del XVIII, y su seguidor Juan Bautista Oudry, que con numerosos e impresionantes cúmulos de viandas y flores, rica orfebrería y animales exóticos, satisfacía los gustos de la aristocracia de entonces que se ufanaba de sus conocimientos de ciencias naturales tanto como de sus riquezas. Pero, pese a la minuciosidad con que cada elemento se ejecutaba, ninguno era más que una pieza del conjunto, sin individualidad ni independencia.

Pero el gran Chardin, el que al llevar los objetos humildes al lienzo no pretende halagar a los poderosos sino ensalzar lo más bajo, no se conformó con captar de esos pequeños objetos naturales, de esas pequeñas criaturas, su mera forma, sino que les hace hablar, les extrae todo cuanto en ellos pueda haber de espiritual, de alma. «Chardin explica con sus bodegones la vida activa de todo lo sensible».

Cuando don Angel llega a París, hacía cincuenta años que había muerto el gran maestro del bodegón francés; pero su fama no había muerto aún y aquel realismo del maestro hace mella en el alma española y romántica del exilado, y son muchísimas las analogías que podríamos señalar entre sus obras: su modesta apariencia, rábanos, pan, cerezas, lechugas, limones y algún conejo en lugar de los faisanes, los macruros y los frutos exóticos; chocolateras y marmitas de cobre, cestas de mimbre y simples botellas hacen aquí el papel que las bandejas, fruteros y ánforas de oro y nácar, en las naturalezas muertas de Pieter de Ring. Una discreta y tenue luz más parece encubrir que alumbrar las cosas.

El bodegón del museo de Orleans ya mencionado tiene un indudable parentesco con uno de Chardin de la colección Mauricio Kahn, de París. La misma botella y casi la misma copa de cristal, igual trozo de pan colocado en diagonal, un cuchillo encima de la mesa sobresaliendo hacia el espectador, el fondo liso, muy semejantes la perspectiva de la mesa, la horizontalidad de su borde, la proporción en que dista del marco, el rango y colocación de los elementos, todo, en fin, emparenta a ambos cuadros

y, por consiguiente, a ambos pintores. De esta influencia no se había hablado hasta ahora.

Es lástima que no conozcamos más obras de don Angel dentro de este género que, con seguridad, debió cultivar bastante por estar de moda y por adaptarse a su temperamento. Por el realismo que en él cabe y por su intrínseca pequeñez, el bodegón también es otra de las barricadas que levantan el realismo y el romanticismo para combatir los últimos reductos del olímpico neoclasicismo. Pues, como dice Novalis, «el Romanticismo significa dar una elevada significación a todo lo común, dar una apariencia misteriosa a todo lo ordinario, dar la dignidad de lo desconocido a todo lo corriente y familiar».

Muerto el rey en 27 de septiembre de 1833, doña María Cristina amplió la amnistía, y, en 9 de enero de 1834, volvía a España don Angel por Perpignan.

Comienza una época agotadora de actividad política y literaria, de la que ya hicimos mención. De lo que hiciera entonces, si hizo algo en el terreno de la pintura, nada conocemos. No obstante, el tiempo que sigue a éste, durante el cual don Angel se retira a Sevilla, donde permanece desde 1838 a 1843, es uno de los más fecundos períodos de su obra.

Es época en que le atrae nuevamente el tema religioso. Pinta para la catedral de Sevilla y para la iglesia de Rivas de Jarama. Entre 1838 y 1842, salen de sus pinceles «Santa Justa», «Santa Rufina», «San Hermenegildo» y «San Fernando» existentes en la catedral de la capital andaluza, y «El Niño Dios» y «La Samaritana», que fueron a parar a la iglesia parroquial de Rivas de Jarama.

Pero la obra maestra de esta época, como la de toda su vida, son también los retratos. El de su hijo Enrique, de catorce años, rubio, de ojos azules y cara enjuta es, sin duda, una de sus obras más inspiradas y que más le acreditan como pintor y, al mismo tiempo, una prueba más de estas palabras de Camón Aznar: «Un gran retrato sirve para demostrar la incapacidad del arte para una misión imitativa, y nos aclara cómo la obra estética tiene su vida propia, absolutamente autónoma de la realidad». Lo mismo podemos decir del de su hija Malvina, pintado también en el mismo año de 1842; es compañero del de Enrique y con idéntica inscripción, donde se hace constar lugar, año y autor. Ignoramos, por no haber encontrado ninguna referencia al respecto, si también retrataría entonces a sus otros hijos.

Como confirmación de que el retrato fue género ampliamente cultivado por Rivas, añadiremos que, entre los muchos que pintó en esta y en

otras épocas, están el de su esposa, doña Encarnación de Cueto, los de Martínez de la Rosa, el del hijo natural de éste, don Francisco Martínez de la Rosa y Cabarrús, de la duquesa de Veragua, doña María del Pilar de la Cerda y Gaud, del conde de Noroña, del general Torrijos, del arquitecto Mariátegui y otros muchos más de los que no se tiene noticia concreta.

Finalmente llegamos a la etapa culminante, la época triunfante y próspera de su embajada en Nápoles, la época en que su afición a la pintura será uno de los más brillantes adornos de su interesante personalidad y, al mismo tiempo, una de las más audaces armas de su simpatía. El conde de Doña Marina recuerda que más de una vez se ha dicho del duque que en Nápoles cuidaba más de la literatura, de la pintura y del trato con las damas que de la misión diplomática que se le había encomendado. El mismo alardea de ello, y sus biógrafos señalan su fracaso diplomático entre una explosión de galanteos, de versos y de retratos femeninos. Por ello es muy posible que en Nápoles estén los mejores retratos suyos. Los retratos que antaño pintara para vivir ahora los prodiga con generosidad de noble. En la época del destierro en Francia la pintura es para él un asidero; echa mano de lo que sabe hacer para salvar una situación difícil. Le preocupa más la política. En cambio, en Nápoles, la pintura es un desahogo espiritual, mira hacia el mundo maravilloso que le rodea y se deja inundar de su belleza.

Hay que reconocer, no obstante, que la llegada del Duque a aquella capital no coincide con un momento culminante del arte italiano ni con una etapa de paz y prosperidad de aquellas naciones. De un modo general podemos decir que durante la primera mitad del siglo XIX, no hay en Italia ningún movimiento plenamente conseguido ni tampoco una figura que represente una incorporación auténtica y decidida a los movimientos contemporáneos europeos. Hay que reconocer que la revolución realista que Courbet sostiene en Francia no encuentra ningún eco en el alma de los italianos. Tal vez esto se deba, como en tantos momentos de la historia, al agotamiento producido por los siglos fecundos del Renacimiento y del Barroco, o, más bien, al agotamiento cultural que los largos años de revolución suelen producir en los pueblos. Las naciones italianas, a la llegada de nuestro diplomático, llevaban ya largos años conmovidas por luchas entre absolutismos y liberalismos, complicadas con afanes de unidad e independencia.

Fernando II de Nápoles, el llamado Rey Bomba, acude a todos los procedimientos para mantener su absolutismo, al mismo tiempo que lucha

por mantener en orden a los sublevados sicilianos. Pero nuestro personaje, más atento a las apetencias de su espíritu que a los problemas de Italia, capta cuanto hay en aquellas tierras de atrayente y bello.

Por tanto, esta etapa se caracteriza por la influencia de Italia transmitida por esa invasión luminosa y colorista con que los grandes maestros del Renacimiento inundaron aquella tierra y llenaron los siglos que le sucedieron.

Su pintura atildada y severa de la época anterior se viste de fiesta, pinta sin más limitaciones que su propio gusto. La luz de Nápoles, el ambiente, los artistas amigos hacen que cambie su paleta y su temática. El paisaje, la mujer con todos sus encantos, una gran preocupación por la luz, por el colorido y por la composición demuestran que el pintor está en el momento más interesante de su vida, en la cumbre de su arte. «No es extraño, pues, —dice Valera— que en país tan bello y alegre se remozase el duque, desechase un poco la gravedad diplomática, conservadora y románticocatólica, y volviese a ser gentilicio y clásico, como allá en Cádiz, cuando se promulgó la Constitución de 1812». Y en otro lugar dice que cuando se entregaba a las Musas, se olvidaba de que era embajador y «volvía a ser el Angelito Saavedra de Cádiz, en 1812».

En casa de los marqueses de Viana, en Córdoba, en la misma salita donde se guardan los cuadros del Duque, hay un cuadrito que mide cincuenta por sesenta y cuatro centímetros y que siempre ha pasado por obra suya. Como tal lo da la tablilla que figura en el marco; como tal se expuso en Córdoba, en 1965, el mismo Rumeu dice que es obra segura del Duque. Pero, observado por nosotros detenidamente, hemos visto que presenta en el ángulo inferior izquierdo la firma de Giuseppe Russo F., y al lado figura la fecha de 1848. Representa el despacho del Duque en Nápoles y el mayor interés que este cuadrito presenta es el de que, según parece, todos o casi todos los cuadros que aparecen adornando las paredes del salón —quince en total, más tres que se reflejan en el espejo del fondo— pudieran ser obras de don Angel. Por lo pronto, uno de los lienzos que en él figuran es el célebre bodegón que algunos denominan «Idilio en un jardín». Es éste un bodegón completamente distinto de los estudiados anteriormente; en lugar de la austera mesa y de la penumbra, sirve de marco un luminoso paisaje de los alrededores de Nápoles, lleno de verdor, con el mar y el Vesubio al fondo; en lugar de las hortalizas y el pan, una chistera, unos guantes, una capota de dama, multitud de frutas, unas palomas que se arrullan y un perro que parece vigilar todo aquello en ausencia de la pareja que se supone haberse adentrado en el bosque.

Como presidiendo este salón, destaca a la derecha el gran autorretrato de cuerpo entero, hoy propiedad de la duquesa de Rivas, en el que aparece el Duque con uniforme de embajador, Cruz de Malta, Cruz de Carlos III, y la napolitana de San Fernando. A este cuadro pintado en Nápoles en 1848 se añadió luego el Toisón de Oro, que le fue concedido a Rivas dieciséis años más tarde.

Los restantes cuadros son: escenas bíblicas, una Virgen, algún otro lienzo menos reconocible y varios retratos femeninos, de los que a más de este testimonio, consta en una carta de puño y letra del Duque que en 1844 retrató a la duquesa de Bivona y a madame Montigny.

Uno de los cuadros más famosos y representativos de esta época es el que con el título de «Napolitana» ha sido dado a conocer en la prensa y figuró en la exposición de Córdoba como propiedad de la señora de Soler. Se trata de una bella mujer que con la espalda y el pecho casi al descubierto se apoya en una balaustrada. Boussagol dice de ella: «que este bello modelo sea una napolitana no es sorprendente, pero, que trate de representar a una casta Susana, no me extrañaría, viendo, en el ángulo superior derecho, la cabeza de un anciano que lleva la mano izquierda a una barba espesa». En efecto, Ossorio habla de que pintó «varios lienzos con la historia de Susana», coincidiendo la fecha de 1846, que da dicho autor, con la que figura en el lienzo citado junto a la firma. El tema, se ve claramente, no es sino un pretexto para representar los encantos del cuerpo femenino que en estos años de prosperidad y galanteos, y en un ambiente tan propicio como el de la corte de Nápoles a mediados del XIX, toma plaza en la temática del pintor. Entre los cuadros que figuran colgados en el despacho antes mencionado hay uno en que aparece una mujer que cubre con un paño parte de su cuerpo desnudo. Este cuadro, de ser suyo, sería el más atrevido que conocemos de su mano, y pudiera ser también uno de esos de la historia de Susana a que alude Ossorio.

Del mismo género y de la misma fecha que la «Napolitana» (1864) es la «Magdalena», propiedad de los marqueses de Viana, hoy en su palacio de Córdoba, y que en tiempos estuvo en Moratalla, donde se la tenía por la penitente de Los Angeles a que se refieren la tradición local y el **Don Alvaro**. Este cuadro también está fechado en Nápoles, en 1864. Pese a la dificultad de apreciación que ello ofrece, se puede comprobar que la mujer que sirviera de modelo para el cuadro antes mencionado y para éste de la Magdalena es la misma.

Según Amador de los Ríos, su última producción fue «Triunfo de Judit». Leopoldo Augusto de Cueto, en su «Discurso necrológico», dice

así: «La pintura había sido siempre su principal recreo. Allí —en Nápoles— bajo el cielo inspirador de Italia, pintó una Judit, que, por el colorido, por la verdad, por la entonación y por la gracia de la actitud, traspasa en verdad los límites de una estimable medianía, sobre la cual no alcanzó a levantarse en los demás cuadros que pintó en Nápoles».

Boussagol cree que no pueden ser una misma la de Amador de los Ríos y la de Cueto ya que, si, según éste, fue pintada en Nápoles, no sería la última obra, puesto que, a su regreso seguiría pintando. Este punto, sin embargo, no está aún claro, como tampoco lo está el que la Judit que poseen los marqueses de Aranda sea la de Cueto, la de Amador de los Ríos, las dos a la vez o una tercera.

Queda en un plano muy oscuro la actividad pictórica de Rivas una vez terminada su misión en Nápoles. Por una parte existen los datos de que en la exposición de la Academia de San Fernando, de 1851, presentó un frutero y en la de 1856, un retrato de Martínez de la Rosa, hasta ahora desconocido y que debe ser distinto del presentado en la exposición de París de 1831 y del fechado en Nápoles en 1843, hoy existente en la Academia de la Lengua. Por otra parte, su actividad en estos últimos años es muy grande: viaja a Holanda, en 1852; es nombrado miembro de la Academia de la Historia, en 1853; Presidente del Gobierno y ministro de Marina, del 18 al 20 de julio de 1854; el mismo año es nombrado presidente de la Academia de San Fernando; en 1857, es embajador de España en París; en 1862, Director de la Academia Española; en 1863, Presidente del Consejo de Estado. Dos años más tarde muere a los setenta y cuatro de edad.

Tal vez esta carrera de honores unida a la edad no dejara al Duque tiempo para pintar. Al menos sus biógrafos no mencionan obras en este período final de su vida, y no cabe duda de que, de haber existido, hubiesen tenido una mayor resonancia que las anteriores, como es natural.

En fin, el cumplimiento de lo preceptuado sobre tiempo a invertir en esta lectura y la necesidad de no abusar más de vuestra benevolencia me obligan a omitir puntos tan interesantes como el estudio paralelo del Duque poeta y el Duque pintor, aplicando los conceptos de Gilson, o también, siguiendo la teoría de René Huyghe, entresacar su vida de su propia obra, puesto que, como muy bien dice dicho autor, «el artista está presente, se denuncia por medio de la menor de sus elecciones; revelando sobre qué aplica su atención; dirigiendo paralelamente la nuestra hacia el mismo punto, implica cierta orientación mental».

Hemos fijado la mirada sólo en un punto: en la personalidad artística

de don Angel, pero dejando la posibilidad de insistir en otras ocasiones sobre los puntos indicados y, principalmente, sobre el carácter romántico de su obra.

Sólo me resta dar gracias públicamente a cuantas personas me han ayudado en la elaboración de este trabajo, muchas para poderlas citar nominalmente; pero, muy especial, a los Marqueses de Viana y a la difunta Duquesa de Rivas, Excma. Sra. D.^a María Ramírez de Saavedra y Anduaga, biznieta del artista.

He dicho.

Por José VALPÉRIE MADRID

Con esta publicación doy la bienvenida a la Real Academia de Córdoba a don Dionisio Ortiz Juárez, un hombre que sigue estando en su brillantez, sobre todo en el campo de las Artes y Ciencias cordobesas bajo la dirección de don Ángel de Saavedra y Anduaga y de don Juan de Dios...

Algunos muy destacados como don Juan de Dios, en las oposiciones de Profesor de técnico en la Real Academia de Córdoba, con el mismo año, Dedicado a la enseñanza de las Artes y Ciencias, con el mismo año, con muchos los años que de su labor ha impregnado a nivel de Historia del Arte y así es la cátedra que dirige en la Escuela de Córdoba desde el año 1938. Desde su llegada al año 1942 le ha correspondido la tarea de transformar la Real Academia de Artes y Ciencias en las que sólo se imparten enseñanzas en régimen de las modernas escuelas de Artes y Ciencias desde se creó la carrera de graduado dividida en cuatro especialidades, pero que esta transformación se optara ha sido necesaria que sea presentarse muy dedicado íntegramente a ella. La realización de programas de actualización, de programas nuevos, acciones diferentes, necesidad de colaboración, trabajo en equipo y otras cosas de mayor importancia se encuentran en el plan inicial, cuales fueron Diseño, Orfebrería, Trazo en madera, Escultura y Fotografía artística, todo los años de Ortiz Juárez que hasta hoy el gran acervo de proponer a la Superioridad que el nombre de la nueva institución cultural fuera el de Escuela de Artes y Ciencias en memoria de aquel gran cordobés.

Es uno de los centros docentes que más prestigian a Córdoba hoy por hoy, con sus obras muy hasta el detalle de las instalaciones y la selección