

destacado papel en la década que precede al definitivo asentamiento de Alonso Cano en Granada, el primer magisterio sobre pintores que más tarde se decantan por el arte del Racionero o la posterior conversión de Miguel Gerónimo, que no permaneció insensible a las sugerentes innovaciones estéticas del gran maestro, sobredimensionan al patriarca de los Cieza entre los pintores de su generación.

La monografía se cimenta en una rigurosa investigación que ha deparado a la autora un importante elenco documental; de su correcta interpretación emanan las directrices que orientan y dan consistencia argumental al estudio. En las parcelas donde las pérdidas documentales, comunes a un buen número de archivos parroquiales y conventuales, son más insistentes —encargo, terminación, pago y ubicación definitiva de las obras—, la capacidad de relación y análisis han suplido convenientemente la falta del documento.

El esfuerzo de inventario y la oferta de catalogación, labores siempre importantes, acentúan su dificultad cuando se trata de pintores poco conocidos y estudiados, artistas de obra muy dispersa que casi nunca se halla en el ámbito para el que se creó; en el caso de Miguel Gerónimo, la dedicación y tenacidad de la autora son encomiables en este apartado.

Es importante la edición de la segunda parte del estudio que dará a conocer el resto de la investigación en torno a los Cieza, la vida y obra de los hijos pintores de Miguel Gerónimo: Juan, José y Vicente. Tres artistas, de talante dispar, que después de la formación en el círculo paterno son atraídos por la pintura del Racionero; su obra —aunque nunca podría catalogarse de genial o de innovadora— vino a enriquecer el panorama de una escuela que se desarrolló fascinada por el arte del gran maestro.

La monografía sobre Miguel Gerónimo de Cieza es una significativa aportación al estudio de la pintura barroca granadina, orientada en la tradición historiográfica de estudios precedentes en torno a la escuela, desvela la trayectoria de un pintor que fue clave en los años de su génesis.

ANTONIO CALVO CASTELLÓN,
Profesor del Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Granada.

CARLOS REYERO. *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*. Madrid, Universidad Autónoma, 1993.

En el tan ansiado momento de revalorización de la pintura española del siglo XIX y en la recuperación de sus figuras más emblemáticas, aparece una oportuna y, sin duda, imprescindible obra que viene a clarificar la poderosa influencia de París en el contexto mundial de las Artes, especialmente, en la pintura española.

Del mismo autor que contribuyó en el conocimiento de nuestra pintura de historia, a través de *Imagen histórica de España, 1850-1900* (1987) o *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX* (1989), así como de numerosos artículos monográficos, se presenta este documentado volumen que incide de manera particular en el desarrollo de la pintura española a la luz de las Exposiciones Universales y de los Salones Nacionales de París.

Los límites cronológicos son extremadamente precisos en lo que se refiere a la génesis, triunfo y descrédito del academicismo decimonónico. En clara referencia al ámbito hispano, 1799 marca el

inicio en la formación de sus artistas bajo el magisterio de la Escuela de Bellas Artes de París, a través del neoclásico José Aparicio. Por otra parte, 1889 significa el fin de los principios estéticos que dominan el convencionalismo realista, lo cual se hace patente en la Exposición Universal, donde es apreciable el desfase artístico entre España y París.

Con gran rigor, Carlos Reyero sigue cronológicamente la evolución del gusto pictórico español según las pautas que impone la capital francesa a los artistas que a ella acuden. Si bien, ambas aparecen ligadas con frecuencia, razones de prestigio o de mera índole comercial son las que motivan el conocimiento de París.

Esta llamada se inicia bajo el poderoso influjo de Jacques-Louis David y su norma neoclásica, cuya fama envolverá a dos precursores como son José de Madrazo y Juan Antonio de Ribera. Éstos, a pesar de tener conciencia histórica de lo que supone David en los inicios de la artísticidad contemporánea, no llegan a asumir los contenidos revolucionarios de su pintura.

El conocimiento, que no reconocimiento, de la pintura española contemporánea se produce a través de la participación en los Salones Nacionales, de convocatoria anual y principal escenario del gusto artístico de la época, que deja de ser patrimonio exclusivo de la Academia, si bien conceptualmente se mueve bajo idénticos parámetros.

Desde la participación de José Aparicio, en 1806, a Luis Jiménez Aranda, «la constatación de que la pintura española del momento se encuentra muy distante de sus antepasados históricos [Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán, Cano, e incluso Goya] es recurrente en todos los comentarios franceses (...), pero ni éstos pudieron sustraerse a las comparaciones en busca de reencarnaciones pretéritas, ni los españoles que viajaron a París entonces se esforzaron en aclarar que no eran ésos sus ideales».

Así, hasta mediado el siglo, el gusto de la Francia de Luis Felipe se centra, entre los participantes españoles, en Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. El primero tomará de la oficialidad francesa las vías de la pintura de historia, el nazarenismo e Ingres; mientras que Ribera es el maestro de muchos de los pintores que difundieron el género histórico en España. Tan sólo, Jenaro Pérez Villamil se moverá dentro del marco de la pintura de paisaje, fomentando el culto al mito pintoresquista y romántico español.

Como señala Reyero, resulta paradójico «constatar que aquellos pintores españoles que ejercieron una influencia transformadora mayor sobre la pintura de su tiempo en nuestro país durante la época romántica, se esforzarán en imponer las modas francesas más conservadoras frente a la tradición española, tan viva en el París de entonces».

La importancia de las Exposiciones Universales, como reflejo de la tendencia artística contemporánea, aparece convenientemente expresada. Así, se concluye que a la falta de genio presente en la Exposición de 1855, sucede la primacía de la pintura de asunto en la de 1867; y del *fortunismo* dominante en 1878, se pasa al triunfo del realismo social en la Exposición Universal de 1889. Cada una conlleva el descrédito de la temática impuesta en la convocatoria anterior, por lo que Reyero las aprovecha para marcar la evolución de los diversos géneros propios de la pasada centuria.

Un capítulo importante se dedica a la formación de los artistas españoles en la capital francesa. Primeramente ingresarían en la Escuela de Bellas Artes, tan estrechamente vinculada a la Academia como la española. para progresivamente ser sustituida por el aprendizaje directo en el taller de algún pintor ampliamente reconocido. Esto habría de suponer un aval más seguro y rápido para la promoción y conquista social de los artistas españoles, pensionados por instituciones (Gobierno, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Diputaciones Provinciales), por particulares o, en menor medida, por medio de la fortuna personal. De esta forma, triunfan los talleres de Ingres y Delaroche, primero; Cogniet y Couture, después; y, por último, Meissonier y Bonnat.

Sin embargo, no hay que olvidar la estancia parisina como método práctico de perfeccionamiento técnico, en el caso de Eduardo Cano de la Peña, Antonio Gisbert o José Casado del Alisal, por un lado; y de Raimundo de Madrazo, Mariano Fortuny, e incluso del propio Emilio Sala, por otro. En todos ellos se refleja la seducción cosmopolita de la capital francesa.

Pero la gran aportación española a los Salones Nacionales serían los cuadritos de costumbres históricos, el género más admirado por la crítica de París durante el Segundo Imperio, y popularizado a través de Bernardo Ferrándiz y Eduardo Zamacois. El *tableautin*, promovido por Gerôme y Meissonier, contribuyó poderosamente a la formación de una imagen tópica de España que sobrevive al Romanticismo y alcanza el final de siglo, con un gran éxito comercial; actividad ampliamente cultivada por Palmaroli, Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, Cabral Bejarano, los Jiménez Aranda y Domingo Marqués, en los cuadritos de género ven un seguro económico más inmediato que las arriesgadas *grandes machines* de temática histórica, religiosa, mitológica o literaria.

Finalmente, «la presencia en París, a fines de los años ochenta, de pintores y pinturas influidas por las corrientes naturalistas, aceleraron la ruptura con el aparato convencional que dará paso a la brillante generación de artistas españoles del cambio de siglo».

La descripción del ambiente artístico parisino y del gusto imperante en los Salones, se enriquece con la reseña minuciosa, sin ser prolija, del interés que la obra de los pintores hispánicos suscitó entre la crítica especializada de la época. Sin embargo, manteniendo una evolución paralela al devenir histórico y político, se deja a un lado el fundamental análisis socio-económico de este fenómeno estético, en especial por cuanto se refiere al éxito del género de costumbres entre el público no especializado, y que obedece principalmente a una «estandarización» del gusto y a una «democratización» de la posesión de la obra de arte.

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO,
Becario de Investigación del Departamento de Historia
del Arte, Universidad de Granada.

MIGUEL ÁNGEL REVILLA UCEDA. *José María Rodríguez-Acosta, 1878-1941*. Prólogo de Julián Gállego. Madrid, Turner, 1993.

Con la publicación de la bella monografía sobre el pintor granadino José María Rodríguez-Acosta, se rinde un importante y merecido homenaje al artista-pintor y también al creador en su día de la *Fundación Rodríguez-Acosta*, motivos ambos tan entrañablemente relacionados con Granada. Por otra parte, la calidad histórico-crítica y literaria de los textos, debidos a los profesores Julián Gállego y Miguel Ángel Revilla, así como la de las abundantes ilustraciones en color, tanto de la obra del pintor como del *carmen-estudio*, hacen del libro una valiosa aportación a nuestro patrimonio cultural, que así acerca estos temas, como verdadero museo íntimo, abierto y cercano, a los amantes de nuestro arte y de nuestra historia. Completa el libro una acertada selección de textos críticos sobre la obra del pintor de Juan de la Encina, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Orozco Díaz, Emilio García Gómez y Fernando Chueca Goitia, incluyendo una exhaustiva catalogación de toda la obra del pintor, en su mayor parte aún poco conocida y hasta ahora sólo parcialmente estudiada.