

EL COSTUMBRISMO EN LA PINTURA SEVILLANA DEL SIGLO XIX

Romanticismo y costumbrismo

La aparición en Andalucía, y especialmente en la ciudad de Sevilla a fines del primer tercio del siglo XIX, de una producción pictórica con una personalidad propia dentro del panorama artístico español va a responder a una serie de variadas circunstancias tanto de índole local, regional o incluso nacional, como a otros motivos que tendrían un carácter más general o europeo.

Su producción más abundante y genuina se manifiesta a través de la temática costumbrista que en relación con la mentalidad romántica, ya vigente en Europa en los primeros años del siglo, que proclama y afirma el carácter propio y diferente de cada pueblo, determinado por su singular trayectoria histórica, exalta sus características particulares expuestas a través de tipos y escenas consideradas significativas.

Será el Romanticismo el movimiento que como oposición a los valores existenciales, políticos y culturales de la Ilustración, afirme que no existe para el hombre la posibilidad de alcanzar un conocimiento objetivo formulado generalmente y aplicable a todos los hombres y realidades sino que por el contrario, el conocimiento es en esencia particular y referido siempre a realidades concretas y distintas.

Frente a la Ilustración que quería establecer una verdad general aplicable a todos los hombres y los trataba por tanto en abstracto, será el Movimiento Romántico el que valorice y haga especial hincapié en la realidad temporal e histórica y el que recabe los elementos particulares y no los comunes del Ilustrado.

Si en orden a lo nacional se busca en el pasado, en la particular historia, el ser concreto e individual de un pueblo o nación, al individuo se le define en relación con su grupo, con su sociedad concreta, siendo así como adquiere su propia identidad personal.

El romanticismo, en un plano existencial, será la expresión del desajuste entre el individuo y un mundo nuevo: el de la revolución política e industrial. Este mundo de la máquina, de la industria, de la "civilización" se considerará prosaico y aniquilador de todas las características singulares de los hombres y de los pueblos. De él se teme la uniformidad que crea en personas y naciones, proceso de nivelación vivido como arrollador e inevitable. Será la seguridad desgarrada de que la *civilización* acabará con lo genuino y lo autóctono lo que lleve a la evasión y a la huida de esa realidad y a la búsqueda de situaciones donde imperen la naturalidad y la singularidad del hombre o de su sociedad concreta, cobrando interés de esta manera el orientalismo, el exotismo, correlatos espaciales de esa evasión, y el medievalismo como expresión de huida en el tiempo; valorizándose por tanto, reductos incontaminados, naturales, es decir, al margen o fuera de la civilización occidental.

Es así como España, que tras la Guerra de la Independencia empieza a ser conocida en Europa a través de los relatos orales y escritos de los participantes en la contienda, se convierte en foco de atracción para los románticos europeos encandilados por su particular historia, por el carácter de sus gentes y por lo primitivo de sus costumbres. Y va a ser Andalucía la región española que para propios y extraños conserve más genuinamente su pasado original, islámico, la que esté habitada por una mayor variedad de tipos con unas costumbres singulares, la que represente para los viajeros extranjeros el compendio de España, el Oriente a corta distancia. Significa y resume la imagen fundamental de un país cuyo pasado es aún existencia y donde el espíritu burgués no había llegado aún a destruir su personalidad, contrapuesta a otras regiones europeas.

Por lo tanto no es de extrañar que en los relatos de viajeros el espacio que ocupe sea más amplio, que se ofrezca una visión de España en clave andaluza y que su imagen se apropie de la España entera.

Consecuencia del abundante número de estos viajeros por Andalucía será la producción no sólo de libros o de relatos de viajes sino especialmente de ilustraciones con que se acompañan y que reproducidas individualmente mediante los procedimientos de litografía, grabado o imprenta, difunden la imagen de sus ciudades, de sus enclaves pintorescos o de sus tipos y costumbres contribuyendo a caracterizar la iconografía de la producción plástica del costumbrismo andaluz.

En un principio le va a deber mucho a artistas europeos, especialmente británicos y franceses, quienes instalados en Sevilla y Granada, van a configurar sus temas e imágenes más frecuentes.

Richard Ford no es el único que durante su estancia realiza un número abundante de dibujos, sino que artistas como D. Wilkie, Lewis y especialmente David Robertson recorren España ejecutando una amplia serie de panorámicas urbanas. La influencia de este último no sólo es apreciable en la obra de Genaro Pérez Villaamil, creador del paisaje romántico español, sino también en otros artistas andaluces como José Bécquer o Manuel Barrón.

Otros artistas franceses como A. Dauzats, F. Blanchard, Deveria, Chapuy y más tarde A. Dehodencq y Gustavo Doré dan origen y conforman la visión y repertorio del costumbrismo andaluz que tendrá asimismo cultivadores autóctonos.

Su atención se fija en edificios del pasado - catedrales, castillos, mezquitas, y en ambientes populares prestando especial atención al pueblo llano considerado como depositario de lo tradicional y auténtico frente al carácter más extranjerizante, más desnaturalizado y por lo tanto, menos nacional de las clases pudientes.

Tal incitación y demanda será uno de los factores que expliquen la aparición fundamentalmente en Sevilla, (a excepción del precedente gaditano de Juan Rodríguez

"El Panadero" y de la producción de barro malagueños), de una abundante obra pictórica costumbrista. Será en esta ciudad, principal centro de interés de viajeros y artistas, donde desde mediados de los años treinta del pasado siglo, pintores como Bécquer, Joaquín y Valeriano Domínguez Bécquer, Antonio, Manuel y Francisco Cabral Bejarano, José Roldán, Andrés Cortés, Manuel Rodríguez de Guzmán, Manuel Barrón... entre otros, realicen una producción casi en serie, de obras, muchas de ellas destinadas a la exportación, configurando y definiendo la singularidad de tal escuela.

Además de lo expuesto, otras razones de carácter sociológico ayudan a conformar tal producción. Es la nueva situación social del pintor que se convierte en un productor libre que tiene como cliente a un público heterogéneo, al dejar de ser los estamentos privilegiados del Antiguo Régimen - nobleza, clero y realeza - los promotores del mecenazgo artístico.

La nueva clientela constituida por la nobleza propietaria, por la burguesía terrateniente, formada tras los procesos de desamortización, y por la escasa burguesía de negocios o industrial determinará también la adopción de la temática costumbrista.

Es necesario destacar asimismo el importante mecenazgo ejercido en Sevilla por los duques de Montpensier, quienes instalados como segunda corte tras los sucesos de 1848, mostraron junto a un progresismo en los terrenos económico y tecnológico, un interés manifiesto en la defensa de los valores tradicionales de "lo español", llegando a ser coleccionistas y protectores de prácticamente todos los pintores de la Sevilla contemporánea.

La ciudad como centro de arte, el uso privado del cuadro, colgado en patios y salones, explican no sólo su formato sino la visión que de la realidad presenta tal tipo de pintura. Será una temática elegida y vista desde la ciudad, que en un primer momento elegirá a tipos y lugares considerados como los más característicos y que cuando quede su singularidad anulada serán las ceremonias cívicas y los tipos campesinos los que vengán a sustituir a majos y escenas pintorescas. Así podemos considerar al cuadro costumbrista como la primera oferta libre que la nueva situación social del pintor presenta a los distintos sectores de la burguesía.

Mediante el costumbrismo se expresa o autoexpresa la sociedad moderada. Efectivamente, es a partir de la década de los años treinta y hasta 1868 de forma aproximada, período coincidente con el reinado de Isabel II, cuando el costumbrismo pictórico tiene su más plena floración.

El deseo de orden y seguridad de una sociedad que establece y cifra el máximo prestigio social en la posesión y disfrute de sus latifundios; la exaltación que por lo tanto hace de la propiedad rural, de una religiosidad con gusto por procesiones y obras de caridad, de las festividades y celebraciones ciudadanas; la complacencia con la propia ciudad y sus monumentos, con el propio status social o la consideración del pueblo en una sociedad pretendidamente sin tensiones tendrá en el costumbrismo pictórico y literario su mejor reflejo y propuesta.

El costumbrismo, como queda dicho, al presentar tipos, escenas o situaciones realiza una exaltación del pueblo como depositario y perpetuador de unas tradiciones y de un modo de ser seculares, frente a una burguesía que al adoptar formas y modos extranjeros ha perdido su carácter "nacional". De ahí, que el personaje se convierta en tipo y la escena o situación pase a ser definidora del carácter particular y genuino de una ciudad, región o colectividad.

De esta visión que considera el ser y situación del pueblo fuera del momento histórico, y lo presenta como natural y espontáneo, son eliminados los aspectos críticos de la realidad. El mundo del trabajo, el discurrir diario y cotidiano, todo contraste acusado están casi ausentes.

En suma, en toda creación costumbrista hay negación de las contradicciones y cambios de la vida social; nostalgia por una situación perdida o a punto de desaparecer, y a la vez complacencia y orgullo por situaciones concretas en donde aún perduran lo genuino y particular

Hay negación de las contradicciones al presentar tipos y escenas sin considerar su carácter de clase o su momento histórico. Hay nostalgia en cuanto se considera que en un tiempo anterior, ya pasado, había una creatividad, una singularidad y una abundancia de tipos y situaciones ya amenazados de desaparición. Hay complacencia y orgullo narcisista en una realidad en cuanto que ésta continúa el pasado y aún no está totalmente perdida y muy especialmente, porque adscribe tipos y situaciones a un lugar y a una región bien concretas. Nunca se las representa en un sitio indiferente, siempre en una venta, junto a un monumento identificable, en una fiesta o celebración conocidas, poniéndose así de manifiesto la complementa-riedad tipo-lugar-situación.

No es gratuito por tanto, que los cuadros costumbristas lleven el título de *Feria de Mairena* o *Santiponce* o que se represente el *Corpus* o la *Semana Santa de Sevilla*, pues no es tan sólo la notificación de unos personajes, sino que su adscripción a una ciudad o región pregona su caracterización singular.

Costumbrismo pictórico madrileño y sevillano.

Diferencias bien acusadas distinguen a los pintores costumbristas sevillanos del otro grupo o escuela fundamental del costumbrismo pictórico español. Distintos son sus precedentes - Goya, en el caso madrileño; Murillo, en el sevillano -, sus propósitos técnicos y temáticos. La escuela madrileña, que tiene en Alenza y Eugenio Lucas sus más genuinos representantes, se va a distinguir por su fuerza expresiva, por lo sarcástico y crítico, por un apasionamiento por el color, y no está exenta de cierto tremendismo temático.

Por otro lado, no está tan presente en ellos la complacencia por todo un mundo representado y pretenden testificar en menor grado una realidad.

La pintura de la escuela madrileña es más emotiva y si representa al pueblo refleja en mayor medida un mundo pasional, acentuándose en mayor grado su carácter de masa, de anonimato. Sus cuadros presentan un mayor desgarramiento, hablan más de la turbulencia de las escenas o de la vida que de su pervivencia en unos tipos, aunque los personajes de las obras madrileñas tengan una mayor fuerza vital. Podríamos resumir lo brevemente expuesto al decir que es una pintura donde la mancha, lo literario y el mundo sórdido de temas, capeas o procesiones de aldea tienen más plena expresión.

Muy otra era la visión propuesta por los pintores de Sevilla. En primer lugar, el tratamiento del color y del dibujo es totalmente distinto. Si en unos el color se extendía a grandes manchas y con cierta brusquedad, los sevillanos le dedican una mayor atención a la tonalidad y a la suavidad; lo que en los cuadros de E. Lucas o L. Alenza es urgencia vehemente, en los de José o Joaquín Bécquer, Barrón o Cabral Bejarano será serenidad y sosiego. Si los madrileños querían expresar un clima, un tono de vida, los andaluces por el contrario, representan en mayor grado una visualización de tipos y ciudades; de ahí la tendencia a lo pormenorizado y anecdótico de estos últimos.

En la representación del pueblo de unos y otros asimismo hay diferencias. El carácter anónimo, común, es más acusado en los madrileños, pues los sevillanos siempre presentaron al pueblo como algo genuino haciendo marcar su particularidad; por eso el "tipo" es más utilizado por el grupo de Sevilla, más consciente del fenómeno de tipificación, de representar lo universal por medio de lo particular y concreto. Esto explica que la galería de tipos sea más abundante y esté más definida en los pintores andaluces.

El empleo de la luz es menos violento y más matizado en ellos, tendiendo a crear una atmósfera particular. Asimismo hay que señalar especialmente la identificación con un espacio, con un lugar concreto, lo que les lleva a captar minuciosamente los monumentos y plazas de la ciudad, o hacer figurar la Giralda como este culto al monumento, no aparece en los pintores de Madrid, más atentos al hombre que a la relación hombre-ciudad; de aquí, que la concretización y localización de unos tipos sea más acusada en los andaluces que conceden tanta importancia a las vistas de Sevilla, al señalamiento concreto de calles y plazas de su ciudad como a sus elementos humanos: Podemos decir por tanto, que se tipifica a unos hombres y se localiza toponímicamente un lugar.

Dichas características llevan a resaltar el aire localista y más restringido de la pintura costumbrista sevillana, más atenta a lo folklórico y a lo particular, más amable, divulgadora y visual, por otro. Si en los pintores madrileños es más importante la "dramatización", la expresión. Los sevillanos, en cambio, concederán mayor importancia

a la descripción minuciosa y a la pormenorización; en ellos hay un propósito narrativo más evidente y ecusado, expresado en una minuciosidad en el colorido y dibujo de los trajes, captados en sus más pequeños detalles y considerados tan imprescindibles e importantes como los monumentos o la propia figura.

Hay además una menor urgencia de realización, un mayor respeto a la anécdota y desde luego, todo el lado dramático y crítico de una realidad se ha eliminado lo mismo que todo tono sarcástico.

Todo lo escrito hasta ahora afirma que los pintores sevillanos formaron un grupo definido en la pintura española del siglo XIX. Su estética y su manera de enfrentarse con una realidad es bien particular y hay que subrayar que a pesar de los antecedentes que tuvieron en Murillo o los maestros del siglo XVII, la pintura costumbrista sevillana debe su creación y más amplio desarrollo a los pintores del pasado siglo. Como tal escuela particular y distinta fueron considerados ya entonces; ejemplo de ello son las siguientes líneas que les dedica *El Semanario Pintoresco* en 1840: "He aquí porqué en la manera especial de la actual escuela de Sevilla nos agrada esa casta de color que, sin ser la de Murillo, como pretenden sus discípulos, participa sin embargo de las buenas máximas de la antigua escuela en cuanto al ambiente, la entonación y la blandura de sus tintas."

Hay que señalar en favor de los pintores costumbristas que hasta su aparición y desde finale, el siglo XVII el panorama de la pintura en Sevilla es de escasísima importancia; son ellos los que ya en el primer tercio del siglo XIX dan consistencia y características propias a la pintura de esta ciudad. Así lo reconoce González de León en su obra *Noticia artística de Sevilla* (1844).

Amador de los Ríos habla de la "nueva era de la escuela de Sevilla", dedicando en una de sus obras las siguientes líneas que sitúan la producción de los pintores sevillanos y resalta la novedad del género de costumbres, todas sus limitaciones y peligros, la clientela de sus cuadros...

"La escuela moderna ha cambiado de aspecto; sin embargo se ha admitido un nuevo género llamado de costumbres, y casi absolutamente desconocido de los pintores de los siglos XVI y XVII". No obstante, el carácter de producción casi en serie de estas obras y la comparación insoslayable con los maestros sevillanos del siglo XVII es lo que a este escritor le hace decir que tales cuadros "tienen poca filosofía y pocos conocimientos del corazón humano y de la historia".

Desde luego que no estaba en el ánimo de los pintores sevillanos hacer obras trascendentales y de alto contenido artístico, tan sólo pretendían visualizar una realidad mediante tipos y escenas consideradas como características y pintorescas. El propósito modesto y de crónica mínima está en todos ellos al amparo de una moda más general que impuso, como ya hemos señalado, todo "lo andaluz" en España y "lo español-andaluz" en parte de Europa.

El calificar toda una realidad en una serie restringida de tipos y escenas y en unas obras que por su contenido temático encontraron fácil clientela en la burguesía agraria y latifundista sevillana, es el peligro de monotonía y repetición que comporta el género y del que muchas obras de los pintores sevillanos no están ausentes.

Sin embargo, no se puede negar tampoco ni la frescura ni el hábito de vitalidad de gran parte de su producción, más que realizar obras de complicada composición, pretendieron simplemente reflejar lo pintoresco y singular de su propia ciudad y de algunos de los tipos que poblaban sus calles.

Iconografía de una escuela pictórica.

Los temas y motivos iconográficos son distintivos de tal escuela o grupo de pintores. Sus modelos, muchas veces repetidos, captan imágenes que no sólo fijan la fisonomía más peculiar de la ciudad de Sevilla a través de sus calles y monumentos más significativos sino que sus tipos, escenas y ceremonias elegidos se sitúan en un ámbito perfectamente localizable.

Este paisajismo urbano, captado a veces con aire documental - también a través de álbumes litográficos (*El Álbum Sevillano*, de Y. M. Casajús, subtítulo *Colección de Vistas y Trajes de Costumbres Andaluzas*. Sevilla 1838) - presenta un perímetro bien definido que se restringe en muchas ocasiones al contorno más monumental de la ciudad: Catedral, calle Génova, Plaza de S. Francisco, Guadalquivir... En unas ocasiones los monumentos son enclaves para ambientar diferentes oficios y escenas y en otras son *vistas generales* que suelen repetirse desde similares puntos de observación para resaltar el conjunto monumental más emblemático de Sevilla.

Otros motivos serán la *calle*, elegida a veces como espacio común e inconcreto donde se desarrolla el diario vivir de sus moradores, de los que se señala su extracción anónima y popular y otras, más definidas y concretas, por medio de un monumento conocido, sirven como lugar de ceremonia y actos oficiales de las clases elevadas. Destacables asimismo son otros lugares específicos - *Puentes, Puertas* - por su función no meramente monumental sino como lugares de transición entre la ciudad y sus alrededores, campo o arrabales, entre la vida urbana y campesina, animándose con un concurrido mundo de personajes populares.

Tipos humanos

La pintura costumbrista se caracteriza por el fenómeno de *tipificación*. El personaje se convierte en tipo y adquiere el carácter definitorio de toda una colectividad. Entre ellos *El majo*, de extracción popular, ataviado de modo extraordinario, y su equivalente *La mujer andaluza*, aparecen definiendo la primera iconografía costumbrista romántica, donde se les resalta por el concepto estético de su existencia.

Derivación del *majo* podría ser el *caballista*, imprescindible en ferias y romerías, exponente de una satisfactoria situación económica es una sociedad agraria.

Bandoleros y contrabandistas, abundantes en libros de viajeros, rebeldes en la imaginación romántica, tan sólo aparecen en ciertos cuadros (José Bécquer, M. Barrón) de la primera época del costumbrismo.

Pilluelos y mendigos tienen temáticamente sus antecedentes en Murillo. Sirven - en José Roldán y J. M^a Escacena - como pretexto sirven para desarrollar escenas anónimas callejeras, exponentes del murillismo como valor estético. Ofrecen una imagen de sentimentalismo dulcificado y simpático, y son, a veces, mero pretexto para ofrecer una imagen caritativa de las clases acomodadas.

Los *gitanos*. La atención que se les presta es destacada en la pintura y literatura costumbristas convirtiéndose en personajes claves en las ferias donde ejercen de tratantes o muñoleros y también adquieren un papel de protagonistas activos en las fiestas flamencas en ventas y mesones.

La Feria de Sevilla. Ocasión en la que podemos destacar de la estructura latifundista en las costumbres y valores sociales, va a representar para el costumbrismo, no sólo pictórico, una oportunidad singular en la que se podría apreciar todo lo específico de "lo andaluz", a través de las diversidades de tipos y situaciones. El tema fue aprovechado por los pintores (A. Cortés, J. D. Bécquer, M. Rodríguez de Guzmán) para presentar vistas generales del Real en las que aparecen destacado el aspecto de fiesta y la función comercial ejercida por ella. Un abigarrado mundo de caballistas, pastores, muñoleros, gitanos, ... ocupa parte significativa de los lienzos. Los artistas adoptan un similar punto de enfoque, de tal manera que el perfil monumental de la ciudad con la Fábrica de Tabacos, la Puerta de San Fernando, Alcázares, Catedral y Giralda, sirviesen de contrapunto a todo el gentío multitudinario de los primeros planos. Se destacan asimismo el carácter ecléctico y el contraste entre los tipos y vestimentas de las clases acomodadas y de los campesinos y gitanos.

Similar carácter, el de iconografiar unos días y ocasiones singulares y solemnes, tienen la adopción de *ceremonias cívico-religiosas* tales como el *Corpus* (M. Cabral Bejarano), o la *Semana Santa* (J. D. Bécquer, M. Cabral Bejarano, A. Dehodencq).

La fijación en el lienzo de tales solemnidades representa igualmente la adopción de tales temas iconográficos cuando se produce un cierto abandono de los tipos y escenas de corte popular, existiendo en tales cuadros y especialmente en los de M. Cabral Bejarano un propósito documental ausente en las obras realizadas en la primera época del costumbrismo, que cabe datar desde 1830 hasta mediados de siglo.

La singular Fiesta de Toros es tema de retratos de toreros, de escenas de garrochistas en el campo (J. Díez) o como en el cuadro de Joaquín D. Bécquer *La plaza de la Maestranza en el momento empezar la corrida* (1855) en el que la vista general de la plaza y la ciudad tienen un protagonismo importante y complementario del momento de colorido y vistosidad elegido.

Si la anterior temática representaba el carácter público, y en unos casos oficial, de unas solemnidades, de asuntos más privados y figurando lugares y ambientes más concretos - mesón o venta - son *las fiestas con tema de cante y baile flamenco* - (*Escenas en un mesón*, 1855, J. D. Bécquer; *Baile en un salón* y *Baile en una caseta* de F. Cabral Bejaraño; *Fiesta andaluza*, M. Rodríguez de Guzmán) - en las que el contraste en los rasgos populares bailaores y guitarristas y los asistentes de clase burguesa quedan claramente indicados.

Si el costumbrismo romántico, como hemos señalado, adopta el tipo por lo que tiene de singular - (la pintura de género, de inspiración realista, como ampliación posterior de la pintura costumbrista, opondrá a la tipificación romántica la caracterización de los personajes) - y no como representante de un colectivo social identificado por su condición de clase y, en cierta manera, lo aísla de su condición popular y lo magnifica por lo que tiene de extraordinario, difícilmente representa el *mundo del trabajo*, la realidad literal que expresa la adscripción de un individuo a una clase. Cuando es representado unas veces lo hace por su carácter racial o típico - *buñoleras-gitanas* -, otras - *cigarreras* - se les adscribe a la ciudad - Sevilla - de la que se convierten en personajes específicos de su mundo popular. No obstante, también se representan oficios como el remendón, el de *memorialista* o el de *vendedor ambulante*, como exponentes de una cotidianidad popular y urbana de manera sencilla y sin pretensiones.

Cuando la sociedad se ha urbanizado de manera más profunda y la vida en la ciudad se hace más uniforme la atención se fija en los *tipo campesinos*, exponente de la traslación al campo de todo un espíritu de lo *popular-rústico* que ve en ellos (similares casos en la obra de Fernán Cabellero) la perduración de unas costumbres y formas de vida tradicionales. Suelen ser generalmente *vendedores* que acuden a la urbe a ofrecer productos del campo.

Vemos así como el costumbrismo aún tomando el dato de realidad, lo selecciona y lo trata adecuadamente, despojándolo de su posible agresividad y lo propone con una visión agradable y conformista. Hace una cuidada selección de temas, que aun siendo cotidianos y fácilmente reconocibles por el espectador les son expuestos, muchas veces, de una forma mistificada al convertir la parte en todo y ocultar los aspectos históricamente contextualizantes de la realidad social.

ANTONIO REINA PALAZÓN
Sevilla