

La pintura neoclásica en Galicia

Enrique FERNANDEZ CASTIÑEIRAS

Universidad de Santiago de Compostela

En la pintura de este momento artístico uno de los rasgos que llama la atención es la ausencia de encargos, y para comprender las causas que los motivan se hace necesario recordar que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y una buena parte del XIX, el campesinado gallego va a significar el 90% de su población activa, lo que, lógicamente, hará que la producción pictórica esté en función de las profundas crisis de subsistencia que jalonarán este período. De ahí que sea conveniente el mencionarlas para así poder entender el escaso número de obras existentes.

En 1765 Galicia va a sufrir una de las más acuciantes crisis agrarias del siglo XVIII, sus años culminantes serían los de 1768 y 1769 (1), superior incluso a la de 1750 y muy por encima de la de 1755, ya que no hacía otra cosa que sumarse a las desastrosas cosechas de 1763 y 1764.

A la larga crisis finisecular, la de 1784 a 1793, le sucederán dos pequeñas crisis de subsistencia, nos referimos a las de los años 1802-1803 y 1812-1813. Estas darán paso a la larga depresión que se extenderá desde 1817 a 1856, que, por otra parte, se hará extensiva a toda Europa, y que va a tener como años cimeros los de 1817, que llevará a nuestros paisanos a levantarse en armas en el 1823; el de 1833, año en el que el hambre va a venir acompañado de la secuela de esa peste que penetraría a través de Muros, Marín y Lourizán; y el cuatrienio comprendido entre 1843 y 1847, que estaría acompañado por los frecuentes y consabidos motines populares. Y, por último, la de 1852, que como consecuencia de las abundan-

(1) LOPEZ FERREIRO, Antonio: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. Santiago, 1909, vol. X, p. 128.



*Fig. 1.—José Francisco Terán.
Ester y Asuero (detalle de la capilla
mayor). Catedral, Mondoñedo.*

*Fig. 2.—Manuel Arias Varela.
Bóveda de la antesala capitular.
Catedral, Santiago.*

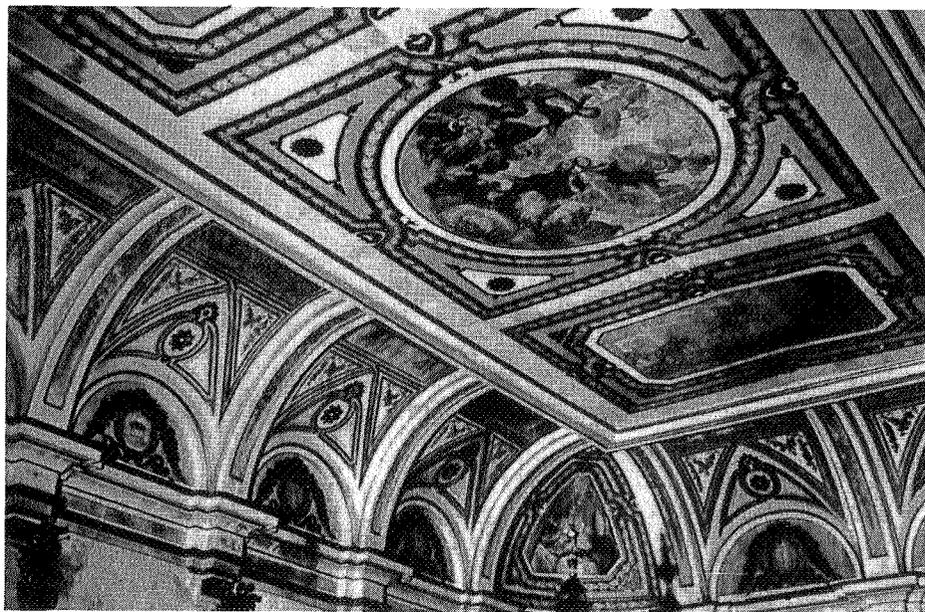




Fig. 3.—Gregorio Ferro. *La Anunciación*. Catedral, Santiago.

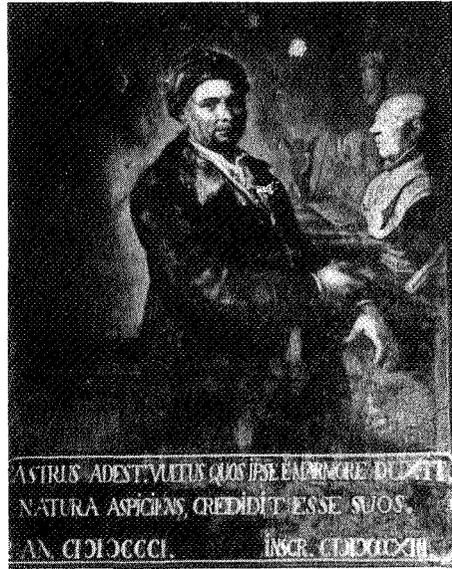


Fig. 4.—Gregorio Ferro. *Retrato de Felipe de Castro*. Facultad de Geografía e Historia, Santiago.

tes precipitaciones caídas desde mediados de julio hasta octubre producirá la ruina total de las cosechas (2).

De ahí que pueda justificarse el que los pintores para poder sobrevivir tuvieran que dedicarse al grabado y/o «rebajarse» a aceptar labores muy poco acordes con las tareas propias de un pincelista:

—«Por pintar la puerta de la sala que mira al corral con su antepecho todo de verde, (se le abonarán a Arias Varela) cincuenta reales» (3).

—«Por pintar las puertas del corral y dos postigos... 50 reales».

—«Por pintar y rotular ciento noventa y ocho tablillas para las camas de los enfermos, a dos reales y medio cada una, 495 reales... (ambos encargos se le hacen en 1804 a Plácido Fernández Arosa)» (4).

Tampoco puede dejarse pasar por alto el hecho de que la pintura gallega comprendida en el marco temporal en el que se desenvuelve el neoclasicismo no ofrecerá las características propias de ese estilo, cosa que pretendemos poner de relieve en este breve estudio. Por ello, y aunque utilizamos dicho término, lo correcto

(2) BARREIRO FERNANDEZ, José Ramón: *Historia de Galicia. Edad contemporánea*. Vigo, 1981, pp. 259-260. «Aldeas enteras han sido abandonadas ya por sus míseros y escuálidos habitantes,... huyendo de la muerte cierta que allí les esperaba...».

Véase, también del mismo autor, «*La sociedad gallega contemporánea. Tradición y modernidad*», en *Galicia. Historia*, A Coruña, 1991, vol. V; en concreto el cap. 2, «*Del estancamiento al crecimiento económico*», pp. 47-83.

(3) Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Fondos del Hospital Real, sección de cuentas, legajo 481 (1782-1785), s/f.

(4) Id., id., legajos 483/21 y 25 (1802-1805).

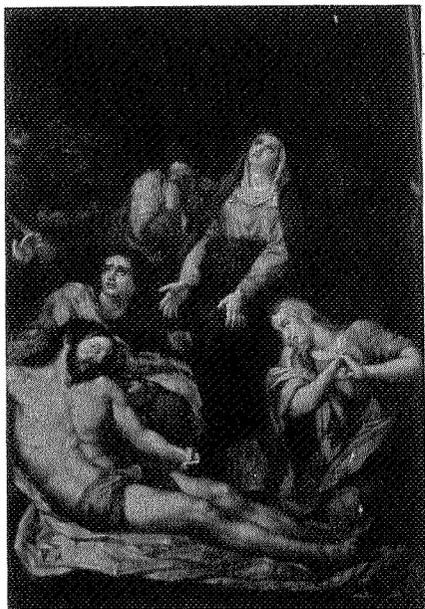


Fig. 5.—Agustín Robles. *El Descendimiento*. Capilla del cementerio, Ferrol.



Fig. 6.—Agustín Robles. *Retrato de Alejandro Queipo de Llano*. Hospital de la Caridad, Ferrol.

es estudiar la Pintura Neoclásica siguiendo las generaciones, aunque es preciso matizar que no consideramos conveniente seguir la periodización de los ciclos vitales de quince años de la que nos hablaba en 1933 Ortega y Gasset, y que luego defenderían Dámaso Alonso, Laín Entralgo y Julián Marías, y que Lafuente Ferrari aceptará en 1957, sino que estimamos que debe hacerse en el sentido biológico, es decir, en períodos de 25-30 años.

La generación con la que en la pintura gallega cabe iniciar el declinar de la estética del barroco será aquella a la que pertenecen figuras como las de Felipe de Castro, Winckelmann, e incluso el propio Antonio Rafael Mengs. Será la que vea como en 1767, el 27 de febrero, son expulsados los jesuitas, los grandes defensores del movimiento barroco (5), y como las órdenes regulares ponían prácticamente punto final a sus grandes obras en iglesias y monasterios. Por ello, sólo el clero urbano, y en especial los cabildos catedralicios, iban a estar en condiciones de poder acometer encargos, y no puede olvidarse que, dada la política seguida por el regalismo borbónico, estos cabildos debían estar constituidos por seguidores de los principios de la Ilustración.

(5) Tal hecho será de una gran significación para la cultura gallega, ya que significará el cierre de los seis colegios que mantenían abiertos en nuestra tierra: A Coruña, Santiago, Pontevedra, Monforte, Ourense y Monterrei; cierto que es un corto número pero también lo es la particularidad de cubrir toda nuestra geografía.

Véase: RIVERA VAZQUEZ, Evaristo: *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanzas en los siglos XVI al XVIII*. A Coruña, 1989.

Sin embargo, los hombres de esta «generación de la transición»: Manuel Arias Varela, Manuel Landeira Bolaño, Pedro Antonio Vidal Díez y José Francisco Terán, sólo nos dejarán atisbar, y para eso muy tímidamente, ciertas fórmulas de la nueva estética. Veamos, por ejemplo, las dos obras más significativas de estos momentos, las decoraciones pictóricas de la capilla mayor de la catedral de Mondoñedo, y la de la antesala capitular de la de Santiago.

A finales de 1760 el cabildo de la basílica mindoniense se había planteado modificar y ornamentar toda la capilla mayor, y dicha tarea se le encomendará a José Terán, pintor al que erróneamente se le viene atribuyendo origen astorgano, cuando la verdad es que estaba trabajando en esa ciudad en el momento en el que la catedral de Lugo resuelve ponerse en contacto con él, primero porque le consideraba «...hábil y a propósito para el reconocimiento de los descabros de la Capilla Mayor...» (6), y posteriormente, el 4 de agosto de 1766, para «...pintar en la bóveda las Iglesias Triunfante y Militante, del arco que divide a dentro de la una, y desde dicho arco hasta el toral la otra; todo de colores finos con mucha alegría de colorido, y bizarría de figuras..., todo hecho con un buen dibujo y Arte...» (7).

El compromiso se formalizará el 8 de enero de 1769 (8), aunque antes se decidiría sustituir el antiguo retablo, que había sido levantado a finales del período gótico, por otro dentro del más puro estilo rococó, olvidándose así del empleo de aquellos materiales nobles que pregonaba el neoclasicismo: mármoles, jaspes y bronces. Tal hecho muy probablemente viniese dado por resultar estos componentes fríos, insulsos y desangelados, para un gusto popular demasiado acostumbrado a la madera y, sobre todo, estamos convencidos, a la falta de especialización de nuestros artistas.

Dicho retablo, consagrado a la Asunción, centrará toda la iconografía mariana (Fig. 1) con la que está decorado la totalidad del ábside (9). Y en esa iconografía pictórica descubriremos a un José Terán que se nos muestra como un dibujante minucioso y hábil, que sabe utilizar la perspectiva usando puntos de fuga relativamente lejanos, precisamente el tipo de pintura que está de acuerdo con el ambiente artístico español de aquellos momentos, pues esa es la escenografía que muy pocos años atrás, 1767, había plasmado Tiépolo en el salón del trono del Palacio Real de Madrid, y, además, conoce, valora, y sabe utilizar una paleta muy en la línea de lo que predicaba Antonio Palomino en «El museo pictórico

(6) Archivo Catedral de Lugo: Libro 17 de las Actas Capitulares, fol. 233.

Los desperfectos a los que se hace mención son los provocados por los terremotos que habían sacudido a la ciudad, el del 1 de noviembre de 1755, y, sobre todo, el del 31 de marzo de 1761. Temblores que si bien es cierto, que no tuvieron una gran intensidad, también lo es que pusieron en gran peligro la estabilidad de la Catedral por la precaria situación en la que ya se encontraba.

(7) Id.: «*Condiciones para Pintar y Dorar la Capilla Mayor de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Lugo*». Varios, s/f.

(8) Archivo Catedral de Mondoñedo: Libro II de cuentas de fábrica, 1743-1797, s/f.

(9) Véase FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: *El lenguaje pictórico mariano de la capilla mayor de la catedral de Mondoñedo*. ADAXE, VII (1991), pp. 43-51.

y escala óptica», obra que, publicada entre 1715 y 1724, se convertiría en manual para un buen número de pintores.

Frente al foco de la Galicia oriental, Santiago presentará como obra más significativa (10) los frescos de la antesala capitular de su basílica (Fig. 2), conjunto en el que Manuel Arias Varela intenta exaltar al Santo titular, dentro de las directrices de la Contrarreforma, con los colores azul y sanguina, y que está perfecta y mentalmente construido, realizado de forma clara y según unos precisos cánones geométricos. Sin embargo el fresco no alcanzará un gran interés artístico, incluso nos atreveríamos a juzgar de provinciana esta obra que ha de ser considerada como un pobre broche de la pintura barroca gallega, ya que el estilo rococó se hace claramente perceptible tanto en las pequeñas dimensiones de las escenas, como en la decoración que las complementa, así como en la técnica empleada (11).

Con la generación de 1740 serán cuando las academias de bellas artes y las sociedades económicas de amigos del país, a través de la creación de las escuelas patrióticas de dibujo, sustituirán a los talleres en las tareas de formar a aquellos que tenían en el arte su medio de vida, con la particularidad de que los artistas saben que, si aciertan a complacer a la minoría intelectual que regía los destinos del país, se abrirían para ellos los caminos de la fortuna, y de ahí su docilidad y entrega a aquellos a los que consideraban seres superiores.

El profesor Otero Túñez cuando nos habla del «...último gran imaginero que ha dado la Península Ibérica...», José Ferreiro Suárez, que también forma parte de esta generación, nos dirá que es «...un escultor con ropaje neoclásico, pero alma barroca...» (12). Una definición muy acertada y hasta nos atrevemos a juzgarla de muy apropiada para presentar la obra de Gregorio Ferro Requeijo, una de las grandes figuras de la plástica gallega. Su producción, que suponemos abundante, a pensarlo nos lleva no sólo el hecho de haber vivido el pintor setenta años y a lo disperso de lo que de él hoy se conserva: Aranjuez, Barcelona, Frómista, Guadix, Madrid, etc., además, y según Fernández Navarrete (13), habría realizado ocho cuadros, cuya confirmación no nos fue posible efectuar, que tendrían como motivo la parábola del hijo pródigo y que estarían destinados a un punto indeterminado del continente americano, y, a decir de Sánchez Cantón (14), una Anunciación, copia de la que Antonio Rafael Mengs había realizado en 1779 para la capilla del Palacio Real de Madrid, que estaba destinada al altar mayor de la iglesia parroquial del Real Sitio del Soto de Roma, sino, y sobre todo, al hecho de haber desempeñado Gregorio Ferro puestos cimeros en el acontecer artístico

(10) Alguna que pudo ser más relevante, como la pintura mural que decoraba la sala real del entonces Hospital de Santiago y hoy Hostal de los Reyes Católicos, no ha llegado a nuestros días.

(11) LOPEZ VAZQUEZ, José Manuel: *Pintores compostelanos*, en *Homenaje a los pintores compostelanos*. Excma. Diputación Provincial de A Coruña, 1981, p. 21.

(12) OTERO NUNEZ, Ramón: *El estilo y algunas esculturas de Ferreiro*. Archivo Español del Arte., 1953, p. 58.

(13) FERNANDEZ NAVARRETE, Martín: *Opúsculos*. Madrid, 1848, p. 307.

(14) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: *Escultura y pintura en el siglo XVIII. Ars. Hispaniae*, vol. XVII, Madrid, p. 286.



Fig. 7.—Plácido Fernández Arosa. Arco toral de la Capilla Animas, Santiago.

de aquella época, lo que en buena lógica tenía que traducirse en abundantes y apremiantes solicitudes de encargos.

La producción pictórica de Ferro, en la que son inevitables las referencias a Correggio, Maratta, Coello, Vouet, Murillo, Velázquez, etc., no sólo en los tipos humanos, sino incluso en las actitudes retóricas, aunque todo ello, claro está, tamizado por el ideal del lenguaje clásico utilizado por Mengs, y en la que junto a obras que nos hablan de una reacción a la artificialidad y a la feminidad del rococó y a una búsqueda de la severidad de líneas, de colores, y de las formas que predicaba el neoclasicismo, como en «La Anunciación» de la catedral compostelana (Fig. 3), en la que se sigue un modelo ya utilizado por su maestro, nos referimos a las que actualmente se conservan en el museo de Viena y, sobre todo, a la que en 1778 había realizado Mengs para la ya mencionada capilla del Palacio Real de Madrid. La obra es de notable perfección, tanto por la construcción de las formas como por el sentido clásico del equilibrio, con una ejecución pulida, un diseño cuidadísimo y un naturalismo amanerado y alejado de la realidad, a lo que contribuirá esa luz abstracta que modela volumétricamente las figuras huyendo de contrastes violentamente confrontados.

Frente a estas formas más sólidas y delineadas del neoclasicismo, frente a la nitidez de los contornos e incluso a su peculiar cromatismo, en otros momen-

tos la pintura de Gregorio Ferro estará dotada de una mayor ligereza, de una volatilidad, de un sentido atmosférico y una profundidad que no era precisamente lo propugnado por su maestro Mengs. Veámoslo por ejemplo en el «retrato de Felipe de Castro» (Fig. 4), al que, siguiendo a Honour, podemos clasificar como un «retrato de amistad» (15), aunque el hecho de que Ferro sorprendiese al gran escultor en el interior de su taller, entre diversos bocetos y múltiples herramientas, nos lleva también a poder considerarlo como un «retrato profesional», y, sobre todo, en la pintura de «Carlos III declara la guerra a Inglaterra» en el que el pintor se atiene a los mismos postulados que habían caracterizado a la obra de Luis Paret.

Con la generación de 1770, aquella que tiene que desarrollar su obra durante los últimos años del reinado de Carlos IV y, sobre todo, bajo el gobierno despótico de Fernando VII, el neoclasicismo gallego debería haber alcanzado su plena madurez, y sus principios y normas deberíamos encontrarlos ya consolidados. Es cuando se debería haber iniciado la marcha solemne por la senda de la Antigüedad y cerrado el debate con el barroco, y cuando este movimiento artístico debería de haber alcanzado su total plenitud, y, sin embargo, nuestros pintores tan solo serán capaces de mostrarnos una plenitud adulterada, lo que hace que tengamos que considerar este momento como una época un tanto ecléctica, ya que los principios barrocos y manieristas van a seguir fundiéndose.

Dos serán los pintores representativos, uno Agustín Díaz Robles y Quiroga, pintor ferrolano al que por su nacimiento (1758) habría que haber incluido en el segundo momento, pero circunstancias como su longevidad, 83 años, y, sobre todo, el hecho de no tener la pintura como medio de vida hasta sus últimos años (será a partir de 1825 cuando comience a hacerlo con continuidad, y será a raíz de haber perdido su trabajo tras la paralización de las construcciones navales de Ferrol y del cierre de la Academia de Guardamarinas), nos lleva a englobarlo en esta tercera etapa y a considerarlo como el eslabón que ha de unir ambos períodos.

A pesar de que su obra más celebrada es la del «Descendimiento» (Fig. 5), lienzo realizado en 1816 para la capilla del cementerio de Ferrol, y al que el paso del tiempo y el deterioro de los colores, junto al lugar en el que está emplazado, causan en el espectador una fuerte impresión, cuando como mayor virtud sólo presenta la de ser una fiel réplica de aquel otro de igual denominación que, con destino al dormitorio de Carlos III en el Palacio Real de Madrid, había realizado Mengs; creemos, sin embargo, que debe valorársele por su faceta retratística, y en ella cabría destacar los retratos de «Alejandro Queipo de Llano» (Fig. 6), que tipológicamente responde al modelo de retrato de la primera mitad del siglo XVIII y vinculado todavía a la tradición seiscentista, y el de «Dionisio Sánchez de Aguilera» (que, al igual que el anterior, pertenece a los fondos del Hospital de la Caridad de Ferrol), retrato sencillo, sincero, como si fuera para el deleite de sus seres

(15) HONOUR, H.: *Neoclasicismo*. Madrid, 1982, p. 125.

Fig. 8.—Plácido Fernández Arosa.
Detalle del arco toral de la
capilla de Animas, Santiago.

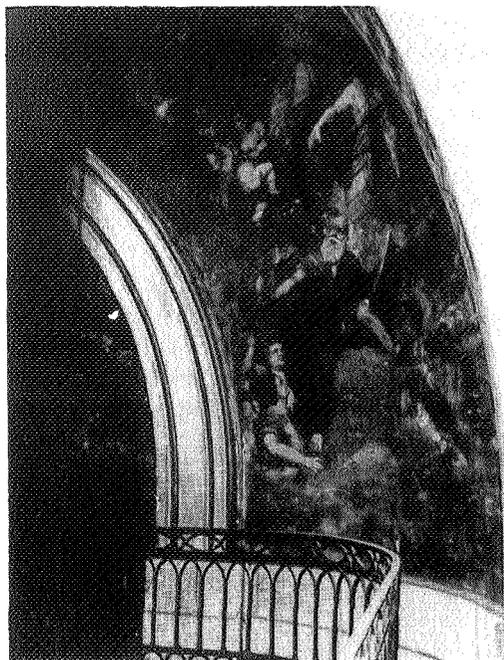
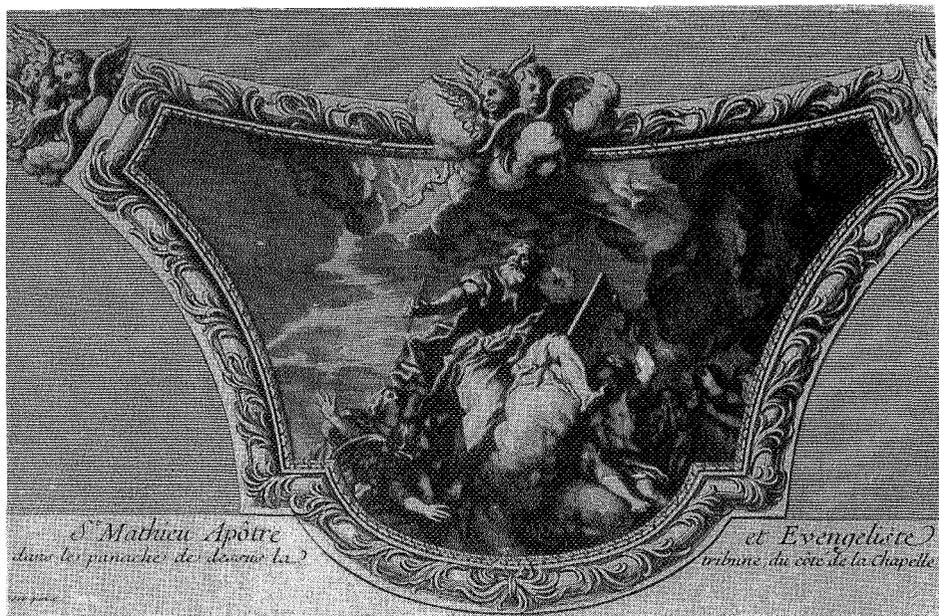


Fig. 9.—Grabado de Cochin obtenido
de la «Description historique
de l'hotel Royal des Invalides»
de Pérau (Paris, 1765).



más allegados, y en el que llama la atención la presencia de esa tonalidad rojiza que a partir de esta obra veremos aparecer, aunque aquí con un valor muy especial, al menos así lo interpretamos, pues consideramos que Agustín Robles lo utiliza para valorar los grises empleados: el gris verdoso del fondo, aunque poco tiene de verde y si en cambio mucho de gris, y el blanco griseo de la peluca, así como el negro de la casaca.

Claro que este eclecticismo tendrá su mayor exponente en la obra de Plácido Fernández Arosa, hombre que a diferencia de Robles sí pasará por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que ingresará el 27 de abril de 1794, aunque con la particularidad de permanecer tan sólo ocho meses y cuando el pintor ya contaba con 34 años, por ello, más que hablar de una formación academicista, de lo que sí cabe hacerlo es de la posibilidad de que esta estancia en Madrid fuese aprovechada, llevado por su formación y gusto estético, para estudiar las formulaciones barrocas de los pintores madrileños seguidores de Corrado Giaquinto y Juan Bautista Tiépolo.

A diferencia de todos los demás pintores gallegos el número de obras que de Plácido Fernández ha llegado a nuestros días no sólo nos permite el poder seguir su evolución sino, incluso, el determinar, dentro de su producción, tres momentos (16).

El primero de ellos, aquel que se desarrolla hasta 1794, precisamente el año de su ingreso en la Academia, estará ocupado por pequeños y nimios encargos carentes de cualquier importancia artística:

«...treinta reales que pago a Plácido Fernández, maestro pintor, por pintar la caja de la limosna que se coge en la Capilla...» (17).

El segundo, en el que se inscribirán sus obras más relevantes, será el comprendido entre 1795-1815; período en el que la Iglesia compostelana va a vivir un cierto esplendor, como se manifiesta en los templos de nueva construcción que por dichas fechas se levantan, y en los que los pinceles de Plácido Fernández Arosa nos dejarán unas obras dignas de encomio: la decoración de la bóveda del presbiterio de San Benito del Campo y el arco toral de la Capilla General de Animas, aunque junto a ellas, lamentablemente, nos encontraremos con otras que nos revelarán a un artista amanerado, mediocre y poco jugoso.

Al analizar la obra de este período, que por la cronología debería mostrarnos una producción sujeta a los principios mengsianos, nos encontraremos, una vez más, con ese eclecticismo que caracterizará a todo el movimiento neoclásico. Así en «La Asunción» que preside la iglesia de San Benito del Campo seguirá a Murillo: «La Asunción de Kunsthalle» y, sobre todo, la del Museo de l'Ermitage estará en la mente del pintor compostelano, aunque, eso sí, vista a través de

(16) Ver FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: *Plácido Antonio Fernández de Arosa. Gran Enciclopedia Gallega*, XII, 1974, pp. 38-44.

(17) Fondos documentales de la Capilla General de Animas, Santiago: Libro de los mayordomos (1789), s/f.

un grabado, ya que invierte el esquema compositivo y suprime todo el efecto de vibración atmosférica que vemos en el lienzo del pintor sevillano. En el «San Pedro en oración», uno de los dos lienzos del retablo del Buen Jesús de la catedral de Lugo, creemos ver influencias del «San Jerónimo y el ángel» de Ribera y del «San Pedro de los Venerables» del ya citado Murillo. Y cuando realiza «La Gloria» (Figs. 7-9), tema con el que se culmina y cierra la iconografía con la que Manuel de Prado y Mariño había decorado, a manera de Vía Crucis gigante, los altares laterales que se alojan en las capillas que se incrustan en los gruesos muros de la Capilla de Animas de Santiago, Plácido Fernández seguirá fielmente los grabados realizados por Cochin y publicados en 1756 por el abad Pérau (18), aunque, lógicamente, suavizando los trazos para tratar así de ajustarse a las normas clásicas (19).

Con el 1816 se iniciará la tercera etapa del pintor, período que se va a caracterizar por el abandono de las grandes composiciones, y por el olvido de esas figuras dotadas de gran tamaño que estaban profundamente influenciadas por la pintura barroca y los grandes maestros del renacimiento italiano, y por la aparición de un nuevo tema: el retrato, aunque sólo en muy contadas ocasiones serán merecedores de sacarles del olvido; como el «Retrato de Don Manuel Chantre y Torre» (Museo Municipal de Santiago) cuya cabeza logra situarla de manera admirable en el espacio que la rodea, al tiempo que la dota de unas facciones no sólo llenas de realismo, sino que, incluso, se alcanza a captar en ellas el alma del personaje. Lo mismo podríamos decir del de en la actualidad en paradero desconocido y hasta no hace mucho tiempo en el convento compostelano de la Compañía de María, «Retrato del arzobispo Múzquiz», obra a la que juzgamos como una de las más destacadas del pintor, por la síntesis del dibujo, sobria captación psicológica y valores pictóricos.

Tras el período de «auge» que supuso el siglo XVIII para la pintura gallega, el XIX nos va a presentar un panorama que bien podríamos calificar de desolador. Claro que esto no será sólo específico de este rincón del noroeste peninsular, sino que se hará extensivo a la inmensa mayoría del territorio nacional.

Para nuestra comunidad autónoma el empobrecimiento de la Iglesia, como consecuencia de la desamortización de Mendizábal de 1835, será el elemento más importante, ya que elimina al principal y casi único cliente con el que habían venido contando nuestros artistas. Tampoco podemos olvidar que la burguesía, tan importante para el desarrollo del nuevo arte, será totalmente inoperante hasta ya iniciada la segunda mitad de siglo, por cierto, una burguesía foránea que estará ligada a la salazón y a los curtidos.

(18) PERAU, Gabriel: «*Description historique de l'Hôtel Royal des Invalides*». Editions du Palais Royal, Paris, 1756. La obra será reeditada en Génova en 1974.

(19) FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, E.: «*Las pinturas neoclásicas de la Capilla General de Animas: un ejemplo de la presencia del grabado francés en Santiago*». Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos por el Prof. Otero Túñez. Santiago, 1993, pp. 35-50.

Además Santiago, cabeza y capital artística del país, la que había aglutinado el mayor número de pintores y acogido las obras más significativas, irá languideciendo conforme va discurriendo este siglo XIX, así en 1833 perderá, primero, la capitalidad y, luego, la Capitanía General, y en 1834 la Audiencia.

La remodelación de la administración territorial y jurídica, que en 1833 tiene lugar en el país gallego con la fusión de las siete provincias en cuatro, también afectará a las ciudades de Mondoñedo y Tui, aunque su incidencia será en ellas mucho menor, dado que ambas habían desempeñado un papel secundario y esporádico, sobre todo la segunda. Tampoco debe olvidarse el desastre de Trafalgar, ya que va a significar el fin del auge de la industria astillera española, y con ella el inicio de la

decadencia de Ferrol; ni el enfrentamiento habido entre carlistas y liberales, con unas consecuencias que se extenderán a lo largo del siglo XIX.

En este período, al que Jacques Droz denomina «romanticismo político» (20), un nombre es el que va a llenar nuestro paupérrimo panorama artístico, un solo hombre será el que va a gozar del mayor predicamento, un nombre que será, paradójicamente, el de un pintor: el de Juan José Cancela del Río, lo que, como señala López Vázquez, será «...el síntoma más evidente de la situación límite en la que se debate nuestro arte», (21), y es que la pintura va a ejercer una total preponderancia sobre las otras artes, imponiéndose, precisamente, por el hecho de que las demás están en plena decadencia. No hay, por consiguiente, competencia. No podemos olvidar que nuestra arquitectura se mantiene a base de mezcolanzas y que la escultura prácticamente no existe por falta de mecenazgo. Claro que tam-

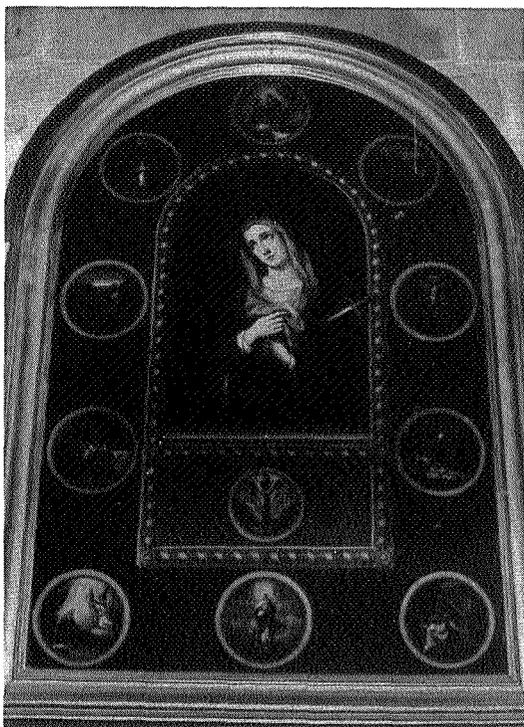


Fig. 10.—Juan José Cancela del Río. *La Dolorosa*. Catedral, Santiago.

(20) DROZ, Jacques: «*Le romantisme allemand et l'Etat. Resistance et collaboration dans l'Allemagne napoléonienne*». Ed. Payot, París, 1966. Véase en especial el capítulo «La destruction des valeurs rationnelles».

(21) LOPEZ VAZQUEZ, José Manuel: «El Neoclasicismo y el siglo XIX». *Enciclopedia Temática de Galicia*. Ed. Nauta, Barcelona, 1989. p. 135.

poco podemos olvidar que este liderazgo ejercido por la pintura viene dado por el hecho de ser el mejor medio para expresar las búsquedas del nuevo movimiento artístico.

Juan José Cancela del Río será quien tímidamente inicie el rompimiento con los principios dogmáticos del arte mengsiano, aprendidos junto a Vicente López, gracias a la ayuda dispensada por el comisario de cruzada Manuel Fernández Varela, y puestos de manifiesto en obras como las del «Ecce Homo» (Fig. 10) y la «Virgen de los Dolores», cuadros realizados para el retablo de la Virgen de la Soledad y con el que se cerraba el trascoro de la catedral de Santiago, y en dos de sus contados escritos (22): «Definiciones de las líneas y figuras geométricas» (Santiago, 1859) y «Tratado de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola para los jóvenes dedicados al dibujo lineal» (Santiago, 1860), y ponga a la pintura gallega en el sendero del nuevo idealismo, que con Jenaro Pérez Villaamil, hombre que también forma parte de esta generación, acabará en pasión romántica, como se ve en la introducción de una nueva temática: «País con río y escenas de majos a la puerta de una venta», «País con lago y escenas de niños», etc., aunque eso sí, concebidas con ese matiz claramente academicista, con ese reposo y distanciamiento de la naturaleza que el Romanticismo hará luego desaparecer; y con la manera de realizar sus afamados retratos-miniatura, véase sino el «retrato de Doña Josefa García», plasmada como ausente e inclinada a una suave melancolía, a modo de ligera ensoñación, y ante un fondo neutro que armoniza con el rostro y el atuendo de la efigiada en un deseo de síntesis y de reducción de los tonos.

(22) En estos dos pequeños folletos de unas 16 páginas, Juan José Cancela seguirá la misma línea que la que ya había mostrado en el discurso pronunciado el 29 de mayo de 1839, con motivo de la adjudicación de los premios a los mejores alumnos de la Escuela de Dibujo de la que él era profesor. Archivo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Mazo n.º 6, legajo 4, número 17, fols. 1v. y 2; 29 de septiembre de 1839.