

José Musso y los criterios artísticos de su época

MARÍA JESÚS SANZ SERRANO
Universidad de Sevilla

El siglo XIX en España es una de las épocas más problemáticas y cambiantes en los contenidos artísticos, que naturalmente responden a los impactos políticos y culturales que agitan la centuria. Aunque en períodos anteriores, durante el llamado “antiguo régimen” se puede también hablar de cambios culturales, sin embargo, éstos se producen más pausadamente, y sin los violentos choques que agitarán al siglo XIX. Por lo pronto el inicio no puede ser más catastrófico, la Invasión Francesa, este hecho va a echar por tierra no solamente a la monarquía borbónica, sino también a los principios la regían, tanto en lo político como en lo social y cultural.

A partir de este momento ya aparecerán los partidarios de uno y otro régimen, es decir, el antiguo absolutista, y el nuevo constitucional. Esas tendencias políticas van a tener su reflejo en los aspectos culturales y artísticos, y las preferencias de los intelectuales y artistas van a seguir caminos divergentes, por un lado los tradicionales, que se moverán aún en los conceptos del barroco tardío y el rococó, y por otro los modernos que aceptarán las tendencias neoclásicas francesas. Sin embargo, esto no es más que una visión general, porque en el campo artístico la influencia francesa había empezado ya el siglo anterior, debido a la dinastía borbónica que nos gobernaba desde 1701. En el reinado del penúltimo Borbón que ocupa el cambio de siglo, Carlos IV, las tendencias neoclásicas ya estaban presentes en todos los campos de las artes plásticas, pintura, escultura, arquitectura y artes suntuarias, pero en general este estilo no llegaba mucho más allá de los límites de la Corte, o de las obras programadas por ella. El resto del país se hallaba aún inmerso en las estilos tradicionales antes mencionados.

José Musso vive en el primer tercio del siglo XIX, época en la que se están produciendo cambios en las tendencias artísticas, pero que serán más acusadas justo después de su muerte. No obstante, y aunque él se mueve todavía en un ambiente más o menos tradicional, ya en sus últimos años conoce a artistas, especialmente pintores que caminan por rutas más innovadoras.

En este primer tercio del siglo se distinguen ya varias tendencias y escuelas, pero para Musso, las dos escuelas que considera son la madrileña y la sevillana, porque son las que conoce, ya que se ha movido entre estas dos ciudades, además de su tierra natal. Como su estancia más larga ha sido la de la Corte, es allí donde se ha impregnado de las corrientes que imperaban, y del gusto de los más altos niveles sociales. No en vano entre sus artículos periodísticos se hallan opiniones sobre las escuelas españolas, tanto las antiguas como las modernas, es decir, entre las figuras de la gran tradición pictórica española, y entre los pintores que destacaban en su época.

La valoración que de los pintores y escuelas del primer tercio del siglo XIX se hace actualmente coincide en un porcentaje bastante alto con la que hace Musso en sus artículos periódicos.

Los estudios actuales distinguen una serie de tendencias entre los contemporáneos de Musso¹. El reinado de Carlos IV, en el tránsito del los siglos XVIII al XIX, presenta todavía una unidad en los criterios artísticos de tipo claramente académico, pero sin embargo la figura de Goya, muerto en 1828, va a suponer la primera gran ruptura con la tradición anterior, aunque el efecto Goya va a tener mucha más influencia en generaciones posteriores. Junto a esta moda neoclásica de la Corte pervive en casi todo el país la arraigada tradición barroca, que en la pintura había dado tan grandes artistas. Así, dentro de este período hay que destacar a Vicente López, pintor de escenas históricas, de santos, y de retratos. En los dos primeros casos los escenarios barrocos predominan, pero en los retratos, a la formación neoclásica de la Academia se añaden su genio y naturalismo. En la estela de Vicente López y de la Academia de San Fernando encontramos a Zacarías González Velázquez, cuya muerte es muy poco anterior a la de Musso.

Mucho más neoclásicos son los llamados "Davidianos", por su devoción a David, el pintor francés de la Revolución y del Imperio. Pintores éstos que se habían formado entre París y Roma, dedicados a componer escenas históricas, o coetáneas, pero todas tratadas con una concepción dramática, y representadas en escenarios clásicos. Entre ellos destacan José Aparicio, José de Madrazo o Juan Antonio de Ribera.

1 Reyer, C. y Freixa, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1995.

Finalmente se habla, para la escuela madrileña, de una tercera tendencia basada en el retrato, y sobre todo en los inicios de la pintura del paisaje.

Estas clasificaciones establecidas por los historiadores del siglo XX, coinciden básicamente con las de Musso, por lo que habría que pensar, que sus líneas maestras ya estaban establecidas a finales del primer tercio del siglo XIX.

Musso en los artículos periodísticos que redactó en los últimos años de su vida, hace un resumen de las tendencias artísticas de su época en lo que él llama *De la escuela moderna española de pintura*.

Comienza lamentándose de la decadencia de la pintura española, que después de haber tenido figuras como Velázquez o Murillo, había caído en una gran decadencia, hecho que él atribuye al reinado de Carlos II, al que llega a llamarle “imbécil”². De este período del barroco tardío sólo salva a pintores como Lucas Jordán o Jacobo Gianquinto, fresquistas italianos que trabajaron en la Corte. De los pintores de Felipe V sólo menciona a Van Loo, asegurando que la venida de pintores franceses a España era debida a la ausencia de los nacionales, sin tener en cuenta que Felipe V era un francés puro al que no le gustaba más que el arte de su país de origen.

Después de hacer el recorrido por los artistas de los siglos inmediatamente anteriores, pasa a reseñar a sus contemporáneos. Aquí se ven claramente sus gustos académicos, ya que la Academia de San Fernando ha supuesto la renovación de la pintura, y menciona a Salvador Maella, Zacarías González Velázquez, José Camarón y Gregorio Ferro. De todos ellos, las historias de la pintura española sólo recogen a los tres primeros, y especialmente a González Velázquez. El más destacado pintor salido de la Academia es para Musso Vicente López, del que alaba su estilo propio, el “sujetar el dibujo a reglas determinadas”, la afición a los escorzos, los ademanes, los movimientos, etc, y sobre todo el que “huye de la bajeza y la grosería, y busca la regularidad y el decoro: el pie, la mano, la cabeza deben estar como se observa entre la gente fina; ningún desaliño, ningún descuido: antes bien el cuidado, el esmero propio de personas de buena educación”. Es evidente que este comentario le califica como de un gusto aristocrático y académico, que sólo se interesa por los temas importantes y por los retratos de personas de altos niveles sociales. Dentro de esta línea también alaba en Vicente López la expresión moderada de los sentimientos.

En lo que respecta a la estética del pintor habla de los colores “fuertes sin ser vivos”, y “los accesorios generalmente muy concluidos. Tales son a nuestro juicio los dotes que se advierten en esta escuela”.

2 Los textos de Musso sobre la pintura y otras de sus actividades han sido recogidas por Molina, J. L.: *José Musso Valiente (1785-1838), vida y obra*, Lorca, 2000.

Pero la predilección por el estilo académico que expresa aquí Musso, no impide que reconozca la existencia de otras escuelas válidas, cuando habla de la “Escuela de David”, que los historiadores contemporáneos llaman Davidiana. Musso llama a esta última “escuela segunda”, para diferenciarla de la primera académica, que ya hemos reseñado.

Esta segunda escuela, según el autor, proviene de la formación de jóvenes pensionados en París, que se encontraron con un país que había pasado por una Revolución, que había trastocado, no sólo los conceptos políticos y sociales, sino también los artísticos. Para él la abolición del Antiguo Régimen trajo consigo la abolición de las antiguas normas artísticas, y su lugar lo ocuparon las opiniones, siendo sus modelos artísticos aquellos que habían regido en la Antigüedad. La monumentalidad de la escultura y la arquitectura de aquellos tiempos, producto de un gobierno democrático de libertades, hizo que los artistas revolucionarios y postrevolucionarios mirasen a Grecia y Roma como modelos a seguir.

Pero los artistas españoles en Francia modificaron sus preferencias fijándose en los temas nacionales, y adaptando a ellos los modelos franceses. Así mismo, y siguiendo a Musso, los españoles mejoraron el color, bien por su estancia en Italia (Roma y Venecia), o bien por las obras de Tiziano existentes en España. La apreciación del color para Musso era una de sus preferencias, así, se extiende hablando del que utilizaban los españoles, mencionado “colores jugosos y transparentes... colorido lleno de fuego y energía... Las lacas, el amarillo, el rojo, el ultramar”, y sobre todo las combinaciones ticianescas, que aprecia perfectamente. Así nos dice que “observaban el ejemplo del Tiziano, que si en un lado usaba cierto color, no dejaba de repetirlo en el opuesto, y dar toques del mismo en varias partes”. También destaca el claroscuro y “los golpes de luz sobre las figuras principales, subordinando a ella todas la demás luces. La apreciación de Musso sobre la pintura veneciana es de un verdadero experto, hay que llegar a comienzos del siglo XX para que se encuentren opiniones tan acertadas.

Después de estas opiniones sobre el perfeccionamiento que los españoles han hecho de los modelos franceses, pasa a hablar de las tres grandes figuras de la escuela Davidiana, José de Madrazo, director de colorido en la Academia, Juan Antonio de Ribera y José Aparicio, éste último había recibido un premio en París, pero ya había fallecido en 1838. Con respecto a la valoración de los pintores españoles en la capital francesa menciona al joven Federico de Madrazo, que también ha recibido un galardón en Francia por su cuadro del Gran Capitán. Menciona también a Rafael Tejeo, del que dice que aunque no ha estado en París, sí ha estado en Roma.

A pesar de su gusto claramente neoclásico Musso reconoce el valor de Goya, del que dice “No hace muchos años falleció otro que... no era ni Velázquez, ni el

Greco... pintor de carácter original, cuyo nombre pasará a la posteridad, no como autor ni discípulo de ninguna escuela, sino como de una especie propia suya: D. Francisco de Goya. A veces concluía sus cuadros, a veces echaba cuatro borrones, que a distancia competente causan prodigioso efecto: sus composiciones y su colorido son más apreciados que fáciles de explicar, porque más que al estudio lo debía todo a su genio”.

Es evidente la sensibilidad artística de Musso, porque aunque se ve claramente que la obra de Goya no está dentro de su formación, ni de sus preferencias, es capaz de apreciar la calidad de su pintura. Verdaderamente Goya está lejos de Vicente López, modelo de clasicismo, alabado por Musso en el perfecto diseño, y en el pintar todo con detalle, además de presentar figuras delicadas y aristocráticas. Sin embargo, no sabemos si por el reconocimiento general que tenía ya Goya, o porque él intuía la trascendencia de Goya, nos lo define ya como un genio. Es curioso constatar que Musso califica a la obra de Goya diciendo que “echa cuatro borrones que a distancia competente causan prodigioso efecto”, de la misma manera que Vasari calificaba la obra de Tiziano viejo.

Paralelamente al estudio que hace de la escuela madrileña hace también un estudio de la sevillana, con la entró en contacto durante el tiempo que pasó como gobernador civil de Sevilla. Su estancia en Sevilla se inicia por su nombramiento de gobernador civil en 2 de abril de 1835, después de haberlo sido en Murcia, y de donde probablemente salió por problemas de desórdenes en esta ciudad³.

Los temas andaluces fueron difundidos principalmente por los viajeros ingleses y franceses que atravesaron la Península, a partir de la marcha de los franceses después de la Invasión. Estos viajeros quedaron impresionados por las costumbres, bailes y patrimonio artístico español, pero Andalucía les impresionó especialmente y plasmaron en sus pinturas, dibujos y grabados escenas y paisajes andaluces. Paralelamente los pintores andaluces iniciaron una importante escuela, quizá la más relevante después de la madrileña, que comenzó dentro del academismo, pero evolucionó hacia el costumbrismo y el paisaje, creando unos géneros de temas originales.

Musso califica a Sevilla como que había sido “la Atenas de España”, refiriéndose naturalmente a Velázquez y a Murillo, y apunta que la influencia murillesca es aún tan grande en su época, que los pintores hispalenses se mueven en esa corriente. Así, nos dice “caminando por la senda que él mismo enseñó (Murillo), no echaban de menos lo que no hallaban en la naturaleza, tenían por excusado inventar nuevas combinaciones de color, la imaginación, dote que tanto realza a los andaluces, se contenía en el respeto debido al fundador”.

3 Molina, J. L.: *Ob.cit.*, pp. 80-81.

Aunque en el fondo cree que los inicios de la escuela sevillana son retardatarios, sin embargo no deja de ensalzar a estos murillescos, que considera primeras figuras. Así, José Gutiérrez de la Vega, director de la Academia sevillana de pintura, José Cortés y Antonio María Esquivel ocupan los primeros puestos en su calificación. Todos ellos, pintores románticos enlazados con la tradición sevillana, dedicados al retrato individual o en grupo, así como a la composición de escenas coetáneas de muchos personajes, muy bien compuestas. Estas últimas más propiamente de Esquivel.

Pero la pintura costumbrista, con personajes de tipo popular, que tanto arraigo va a tener en la segunda mitad del siglo, se inicia ya en este primer tercio, con figuras como José Elbo y Calixto Ortega actuantes en Madrid, aunque el primero de origen andaluz.

La escuela costumbrista sevillana contó con figuras de gran relieve como Cabral Bejarano, que Musso llama solamente Bejarano, o José Domínguez Becquer, tío del poeta, y del pintor Valeriano. De José nos dice "Sería de desear que enviase a esta corte alguna muestra de su ingenio sevillano D. José Becquer, muy alabado en su país por cuadritos de costumbres, que tan bien ejecuta, y por los que goza de reputación entre los extranjeros".

Con Gutiérrez de la Vega le unió un lazo especial, ya que realizó su retrato, que parece ser el que se conserva hoy en la Real Academia Española. Musso había sido gobernador civil de Sevilla entre julio y octubre de 1835⁴, y probablemente se conocieran en estos meses, porque al año siguiente, y según el diario del gobernador, pintó su retrato⁵, ya en Madrid. De 1836 datan algunas anotaciones en su diario, que nos muestran detalles de su realización.

La protección que Musso ejerció con Gutiérrez de la Vega se conoce a través de una carta de recomendación dirigida a la reina gobernadora María Cristina, que acompañaba a la petición del pintor para que le diesen una pensión de 10.000 reales como director de la Academia de Sevilla, ya que su antecesor, Joaquín Cortés, había disfrutado de ella. Musso indica en su carta que la reina diga cual es la asignación del director de la Academia, "y si no percibe lo suficiente, vea V.S. el modo de aumentarlo bajo otro concepto que no sea el de pensión". Sobre la fecha de esta carta difieren los investigadores, pues mientras Arias da la de 1839, Molina da la de 1835, alegando que Musso había fallecido en 1838.

Los detalles sobre la realización del retrato se encuentran en el diario de Musso. En 30 de mayo de 1836 nuestro protagonista escribe "Visita a Don José Gutiérrez, pintor, director de la escuela de Sevilla, que ha tomado empeño en

4 Arias de Cossio, A. M.: *José Gutiérrez de la Vega pintor romántico sevillano*, Madrid, 1978, pág.18.

5 Molina, J. L.: *Ob.cit.*, págs. 109-112.

sacar mi retrato. Este digno profesor está casado y tiene siete hijos, uno de los cuales tiene ya regular pincel... Cosa clara es que en esta casa de Gutiérrez no se han de ver sino cuadros...” Enumera a continuación una serie de cuadros que se encuentran en casa del pintor, y entre ellos los retratos de personajes literarios de la época como Larra, Bretón de los Herreros, García Gutiérrez, etc. Al parecer, y según se relata en la visita del día siguiente, el pintor trataba de hacer una serie de litografías sobre personajes célebres reuniendo todos los retratos que tenía en su estudio. Musso le animó a que añadiera a militares como Castaños, Venegas y Palafox, además de cantantes de su época como Lema y Plañiol. Él mismo haría los textos, ejecutándose el proyecto en Sevilla en la litografía de Casajús.

En la primera visita el pintor sacó el dibujo de Musso, un día después vuelve al taller para que continúe el retrato y dice “allí he estado dos horas y media mientras pintaba la cabeza; y según dice su hijo salgo parecido. Entrará luego la disputa sobre cual se parece más, si éste o el de Revilla; más para eso de aquí a cien años, como no hayan ido a parar a un desván, rodarán por ese mundo con el nombre de *Retrato desconocido*”⁶.

En diciembre del mismo año el retrato ya estaba terminado y depositado en casa del hermano de Musso a la espera de ponerle marco. Cuando muere, según Molina, su hermano deposita una serie de materiales en la Academia, entre los que posiblemente fuera el cuadro.

Además del conocido retrato de Musso hecho por Vicente López se conocen otros tres. El de Revilla, que se conserva en la Casa Guevara de Lorca, es una obra de tipo abocetado, que lo presenta más joven, con 44 años, pues se pintó en 1829, vestido con una simple camisa y el pelo alborotado⁷. El segundo retrato, que se conserva en el mismo lugar, y es de autor desconocido, lo representa también joven, pero vestido y peinado formalmente, con chaleco adamascado, camisa de cuello alto y abrigo con cuello de piel⁸. Finalmente, el retrato probable de Gutiérrez de la Vega, existente en la Real Academia, lo representa con más edad como corresponde a la fecha de 1836, su mirada es más profunda, las arrugas algo marcadas y mayores entradas en el cabello. El decorado sillón, y la posición de persona relevante reflejan la situación de Musso en estas fechas. Si comparamos los tres retratos veremos que el de Revilla y el de Gutiérrez de la Vega son los más parecidos, los que reflejan más fielmente sus rasgos, a pesar del tiempo transcurrido entre ambos.

6 Molina, J. L.: *Ob.cit.*, págs. 109-110.

7 *José Musso Valiente, obras*, Edic. Molina Martínez, J. L., Vol. II, Lorca, 2004, (portada).

8 *Ibidem*, vol. III.

El retrato atribuido a Gutiérrez de la Vega guarda una cierta semejanza con un lienzo que aparece al fondo del retrato que hizo Gutiérrez de la Vega a su mujer en 1837⁹. El personaje del lienzo, en segundo plano, muy podría ser el mismo pintor, cuyo rostro, mirada y vestimenta están muy relacionados con el que se le atribuye de Musso. Aunque el pintor muestre perilla, bigote y peinado diferentes de los de Musso, sin embargo, el giro de la cabeza, la dirección de la mirada y la posición de la figura son las mismas en los dos lienzos. Si a esto añadimos la proximidad de las fechas, 1836 y 1837, la identificación del retrato de Musso con el existente en la Real Academia española parece ser aún más sólida.

Una de las figuras más admiradas por Musso fue José de Madrazo con el que tuvo verdadera amistad al menos durante diez años, y con el que colaboró en los textos relativos al Museo del Prado, cuyo catálogo se estaba realizando. A este respecto nos refleja en su diario cómo estaba realizando el catálogo de las pinturas flamencas y holandesas en 1830. La correspondencia con José de Madrazo versa también sobre la redacción de los textos para el Real establecimiento Litográfico que el pintor dirigía. Esta correspondencia comienza en 1831, y continúa hasta la muerte de Musso. Es precisamente Madrazo es quién relata su muerte en una carta a su hijo Federico.

Es de destacar también su labor como crítico de exposiciones, y su papel informativo sobre el Liceo Artístico y Literario de Madrid, y las exposiciones en él celebradas. En sus cartas se refleja el ambiente artístico que tenían sus reuniones, como por ejemplo la celebrada en 24 de agosto de 1837, en la que dice “Anoche siguieron pintando sus cuadros Gutiérrez y Villamil, y haciendo otros dibujos que también tenían empezados. Albéniz y Gallego tocaron a cuatro manos un tema con variaciones y otra composición...”¹⁰. Desde 1830 perteneció a la Academia de San Fernando, haciendo también críticas de sus exposiciones. Precisamente su relación con la Academia hizo que se desarrollasen una serie de amistades con pintores de la época de primera línea, que tenían cargos en este organismo, como el ya mencionado Madrazo.

Finalmente hay que decir que Musso, a pesar de su gusto tradicional, supo apreciar un nuevo género que surgía entonces, el Paisajismo. Genaro Pérez Villamil, componente también del Liceo, es mencionado como asistente a la sesión del 24 de agosto, en la que estaba pintando una perspectiva. Sin embargo, la consideración que tiene por el gran paisajista romántico no es excesiva, porque a lo largo de su diario nunca lo considera como pintor de primera fila. Así por ejemplo

9 Pardo Canalís, E.: “José Gutiérrez de la Vega en la estela de Murillo”, *Goya*, nºs 69, 70 y 71, Madrid, 1982, pág. 153.

10 Molina, J. L.: *Ob.cit.*, Pág. 99.

dice, en 17 de marzo de 1936, “Villa-Amil está pintando un paisito para un reloj de los que llamamos de aldea. Ya tiene concluído otro que figura una parada de viajeros al pie de la sierra de Alcalá de Guadaíra, a las ocho de la mañana: cuadro de efecto y buena perspectiva. Hablamos de un dibujito para los títulos de la Academia de la Historia”. Un mes después vuelve a opinar sobre Villaamil “... representa una iglesia convertida en posada, donde se ven grupos de gentes de varias clases, y entre ellas algunas bailando. Nos dijo que esto se había verificado en Carmona y nos enseñó un boceto que había hecho en el mismo paraje. Con todo esto nos pareció poco cierta la inscripción “España 1836” y la borró. Otro cuadro mayor tiene que representa fragmentos de arquitectura morisca en Granada. Son cuadros de muy bien entendida perspectiva, de pureza de líneas, pero no de buena distribución de luces y de verdad”. En 20 de junio del mismo año nos dice que tenía en su casa, entre otros cuadros, una vista de Alcalá de Guadaíra y que estaba pintando una vista de Toledo.

Como vemos Musso no dedica grandes elogios al paisajista, a pesar de que era profesor de paisaje en la Academia, pues aunque aprecia su correcta perspectiva la fantasía y las luces románticas no le parecen reales. Pero, sin embargo, la documentación que ofrece Musso sobre las obras de éste y otros pintores es importantísima, ya que todas las obras que menciona facilitan enormemente la identificación actual de ellas, en caso de que existan.

Así pues, la labor de Musso en el campo de la Historia y Crítica de Arte es importantísima, porque aporta una visión de los artistas contemporáneos, de sus obras, de su estilo, e incluso de sus relaciones humanas, durante el primer tercio del siglo XIX. Además, Musso opina sobre ellos, mostrando así sus preferencias, que en cierto modo eran las de la mayoría de la sociedad culta del momento.

Igualmente nos permite conocer la actividad de las instituciones culturales como la Academia de San Fernando y el Liceo madrileño, instituciones éstas que daban las directrices artísticas del momento, y donde se reunían toda clase de artistas. Aunque estos organismos madrileños fueron con los que tuvo mayor relación a lo largo de su vida, sin embargo, el corto tiempo que permaneció en Sevilla le permitió conocer a la escuela sevillana, y a su Academia, así como entablar amistad con algunos de sus artistas, como en el caso analizado de Gutiérrez de la Vega o Villaamil. En resumen podemos decir que el *Diario* de Musso es un documento de valor inapreciable en el campo de las artes plásticas.

