



El enigma pictórico de la Casa Grande de Vilancosta

Meditaciones sobre el arte romántico

Javier Travieso Mougán

klemp85@hotmail.com

Resumo. Con motivo de la donación al Museo estradense, a título de depósito, de algunos retratos de autor desconocido por parte de los herederos del literato Marcial Valladares Núñez el texto reflexiona acerca de la retratística de encargo dentro de la cultura española del siglo xix y, en especial, acerca de la influencia de Goya junto a la de otros autores en la sincera actitud con la que los pintores influidos por el maestro aragonés captan la psicología de sus modelos.

Abstract. This article accompanies the deposit to A Estrada Museum of several portraits of unknown authorship, donated by the heirs of the writer Marcial Valladares Núñez. It reflects on commissioned portraiture within the framework of 19th-century Spanish culture and explores how Goya and other artists inspired a more honest and psychological approach to portray sitters.

Cuando los herederos del lexicógrafo y escritor Marcial Valladares Núñez tomaron la decisión de vender la casona familiar y donar algunos de sus bienes al Museo Municipal Reimóndez Portela de A Estrada, nos encontramos con una sorpresa muy curiosa. Tres de los óleos que pasaron a enriquecer los fondos de la anhelada institución resultaron ser de autor desconocido.

Uno de esos óleos, sobre tabla, representa una imagen juvenil del propio Marcial Valladares (42,3x34,4cms). Los otros dos óleos, de idéntico tamaño, fueron pintados sobre lienzo (91x74,5cms) y son sendos retratos de sus padres, el abogado y capitán de infantería José Dionisio Valladares Gómez del Río y Rozas y su esposa Concepción Núñez Morciego y Población.

El nombre de Laureano Sanz que cita Carlos Ferreirós Espinosa en sus escritos como autor de estas pinturas tiene forzosamente que ser erróneo, pues en ningún lugar aparecen indicios de que tal pintor haya existido. Es posible que algún antepasado confundiera esa



José Dionisio Valladares Gómez. Museo do Pobo Estradense Manuel Reimóndez Portela. Fondo Ferreirós Domínguez. Foto: Tono Arias.

identidad con la de dos militares de alta graduación, padre e hijo, que por aquellos años combatían a favor del bando isabelino.

La sagacidad paleográfica del director del Museo consiguió desvelar en la parte inferior izquierda de una de las telas la firma Leandro Salvador seguido de algún apellido ilegible. Aparece claramente



Concepción Núñez Morciego. Museo do Pobo Estradense Manuel Reimóndez Portela. Fondo Ferreirós Domínguez. Foto: Tono Arias.

la fecha de 1847 y, algo más abajo, puede leerse sin dificultad: Zamora, ciudad en la que vivó la familia Valladares entre los años 1843 y 1849. En Zamora le concedieron a Dionisio algunas distinciones como la de Cruzado de la Orden de Carlos III o la de Secretario Honorario de su Majestad.



Marcial Valladares Núñez. Museo do Pobo Estradense Manuel Reimóndez Portela. Fondo Ferreirós Domínguez. Foto: Tono Arias.

El prestigio alcanzado por Dionisio en esta ciudad castellana es un indicativo que nos hace sospechar de la intervención en estos cuadros de algún taller de prestigio procedente de la Villa y Corte.

Por lo que se sabe de la figura de José Dionisio, de sus convicciones y de sus costumbres, podríamos identificarlo desde la distancia como ejemplo teórico de aquel inocente manifiesto proclamado a los cuatro vientos por su coetáneo y posible correligionario Nico-

medes Pastor Díaz: «La civilización llegaría al más alto grado de perfección política y moral si todos los que aman la libertad tuvieran fe y sentimiento de la religión y si todos los que tienen religión aceptaran la libertad». No hay duda de que aquel insigne soñador que dedicaba versos atormentados a las galernas del Cantábrico, a un rayo de luna, al silencio o a la tristeza de las macilentas tardes de lluvia, merecedor del calificativo de «Príncipe del Romanticismo» en círculos literarios de tiempos recientes, nos incentiva a que demos prioridad a su talento de poeta por encima del de sociólogo e incluso del de político como bien supieron detectar la mayoría de los estudiosos de su trayectoria.

Como en estas líneas tendré que atenerme exclusivamente a lo que al Arte se refiere, me limitaré a rastrear el posible origen estilístico de estos enigmáticos retratos que, si nada lo impide, se acabarán exponiendo definitivamente, o bien a título de depósito, en el Museo estradense tras la friolera de ciento setenta y cinco años adornando los salones de la casa grande de Vilancosta.

Un análisis detenido de estas telas nos invita a sospechar que Leandro Salvador podría ser algún ayudante o discípulo de taller de José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra, pintor sevillano instalado en Madrid a comienzos de la década de los años treinta junto a su maestro y paisano Antonio Marfa Esquivel¹.

Cuando ambos pintores deciden irse a vivir a la capital de España llevan en sus entrañas la delicada expresividad y dulzura cromática de Bartolomé Esteban Murillo, influencia sutil que les identificará toda su vida y que se hará notar con frecuencia en cierto candor que emana de los rostros y actitudes de sus modelos. Ciertamente algo de ello hay en la fisonomía de nuestros personajes.

Los antecedentes que podemos detectar en la elaboración de estos retratos son todos de tradición puramente hispánica y no hay rastro en ellos ni de los afamados retratistas ingleses ni tampoco de los academicistas neoclásicos franceses de la escuela de David o de Ingres que tanto influyeron en la saga familiar de los Madrazo.

¹ Ana María Arias de Cossío: *José Gutiérrez de la Vega. Pintor romántico sevillano*. Fundación Vega-Inclán. Madrid- 1978.

Un ejemplo entre los muchos retratos pintados por Gutiérrez de la Vega que gracias a la publicación de Ana María Arias de Cossío podríamos relacionar con la manera de hacer de nuestro desconocido pintor podría ser, entre otros, el *Retrato de dama* realizado en 1848, propiedad de la barcelonesa familia Lluch, y que, al parecer, se le perdió la pista en los avatares de nuestra Guerra Civil².

El retrato de Nicomedes Pastor Díaz pintado en 1848, cuando era ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas y que se guarda en el ayuntamiento de Viveiro, es también de su autoría³.

Pero la influencia decisiva en los retratos de José Dionisio y de Concepción es sin duda la de Francisco de Goya, influjo que el hispalense Gutiérrez de la Vega había ido asimilando lentamente en los ambientes cultivados del Madrid romántico y en sus continuas visitas al Museo del Prado. Nos evoca a Goya ciertamente el empaque con el que representa nuestro misterioso retratista el busto del militar en primer plano. También hay algo de Goya en la perspicacia con la que traslada al lienzo ese gesto sumiso, ligeramente resignado, de Concepción Núñez, lo que nos invita a dejar bien claro que sigue vigente en la actualidad el interminable debate acerca de si Goya se limitaba a captar con aprecio la fisonomía de sus modelos o si, por el contrario, los satirizaba con rencor. Procede también de Goya la luminosidad cromática de ambos rostros sobriamente trabajados en el centro de la tela y que resaltan sobre un fondo amplio, informe y grisáceo.

A nuestro parecer los aderezos del posado desdicen si los comparamos con la calidad de los rasgos faciales. Nos preguntamos si habrán sido pintados por manos diferentes, si las cabezas serán resultado de un posado del natural en el círculo de Gutiérrez de la Vega y los adornos y demás elementos hayan sido completados por algún aficionado que haya estampado su firma.



² Ana María Arias de Cossío. Ob cit.

³ Javier Travieso: «Indagaciones sobre una pierna cruzada. El retrato de Nicomedes Pastor Díaz», *Heraldo de Vivero*. 21 de junio de 2024.

Para entender de manera adecuada el contexto histórico de estas pinturas hay que tener en cuenta lo que Goya aportó al mundo de la sensibilidad: un fogonazo transcendental que supuso un antes y un después en la historia del Arte contemporáneo, al igual que en las primeras décadas del siglo XIX, haciendo un alarde comparativo, su contemporáneo Beethoven logró esa misma aportación a través del poder cautivador del sonido, especialmente en la música de cámara de sus últimos años. En Goya es la substancia plástica la que dicta los pasos a seguir e inspira al artista la idea a representar.

En el músico alemán la substancia sonora ejerce esa misma función e impulsa el ideal católico universal que concibe al hombre ante todo como un ser digno de ser compadecido. La grandeza de ambos artistas se asienta en las mismas bases; ambos se compadecen de la condición humana e incluso de la existencia misma. Encaminarán para siempre al arte sin concesiones por el sendero de la ya insinuada filosofía existencialista, impulsada, en el caso de Beethoven, por la esencia motívica de sus composiciones y, en el caso de Goya por el pigmento en bruto, el grafito del lápiz si se trata de un dibujo elemental o el rayado del buril si se trata de un grabado al aguafuerte.

Si miramos hacia atrás, hacia nuestro Siglo de Oro, podemos observar en Velázquez que los personajes destilan nobleza. Hasta el



Gutiérrez de la Vega. Retrato de dama.

propio espectador se siente ennoblecido ante cualquier obra suya, como nos lo hace ver el maestro sevillano al representar en el espejo de fondo de *Las Meninas* la fisonomía de los monarcas del mayor imperio de la tierra en representación del pobre paisano de carne y hueso que contempla el cuadro, ya sea hombre, ya sea mujer. En Goya, por el contrario, los protagonistas de sus cuadros de madurez son seres dignos de compasión. Suele situar detrás de sus personajes una masa montañosa informe, adusta, sin arbolado, como metáfora de la desolación del hombre acosado por el destino. Goya se compadece de un pueblo ebrio y desaliñado que no sospecha lo que se le viene encima, se compadece del niño devorado por su progenitor, se compadece de dos paisanos que se enfrentan a palos por cualquier mezquindad, se compadece de seres que flotan en las nubes provistos de instrumentos insidiosos como una lupa o unas tijeras destinadas a diseccionar al prójimo con malicia, se compadece de Leocadia, esa dama con velo resignada a disimular su encanto mientras apoya indiferente su brazo sobre una roca. Se compadece incluso de sí mismo cuando se autorretrata al cuidado de su médico de confianza. No deja tampoco de compadecerse de cualquier ser vivo en la imagen de ese humilde perro enterrado en el barro que asoma atónito la cabeza para contemplar las tinieblas o puede que alguna colina tenebrosa. Tanto Beethoven como Goya coinciden en sus últimos años en ahondar en la grande y última verdad de todo hombre al que conciben ante todo, ya lo hemos señalado, como un ser digno de compasión.



Para satisfacer la necesidad estética de las clases medias que cobraban protagonismo por aquellos años la sociedad irá elaborando sucedáneos del arte. Algunos ejemplos de ello podemos citar en estas líneas: decoración, diseño, moda, interiorismo. Antes se podría pensar de diferentes maneras, pero hoy ya no tenemos la menor duda de que a partir de Goya y Beethoven se abren, sin posible marcha atrás, las grandes alas de un ventanal luminoso que no es otra cosa que la «belleza» entendida como resultado de una dedicación intelectual, actividad que se nutre de la observación y del sentido crítico, de las

circunstancias que al artista le toca vivir. Pero una diferencia esencial debemos destacar: del maestro de Bonn deriva la grandeza que hizo del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX el asombroso gran siglo de la música. Siguiendo el proceder de la ideología materialista que implantó su dictado en nuestro tiempo, el alma de la música fue arrancada de raíz del subconsciente de la gente joven bajo la excusa de que debilita el ánimo frente a un mundo hostil, y se inoculó en vena a esos jóvenes el pánico al silencio, colmólos ese vacío con decibelios. En Goya el efecto resultó ser el empobrecimiento de la actividad pictórica. Se produjo un estancamiento academicista que no se logró superar hasta la llegada refrescante del impresionismo. En estos años centrales del siglo XIX surgen sin embargo en España cultivadores muy dignos de un arte del retrato asumido sin otra pretensión que la de sobrevivir de un modesto oficio a desempeñar y cuyo interés representativo apenas radica en otra cosa que en halagar la vanidad del cliente.

Rastreando los ambientes que atañen a las familias de mediados del siglo XIX como la que nos ocupa no podemos dejar de pensar en el decaer de los grandes talleres de imaginería religiosa que tristemente fueron desapareciendo a partir de Pío VI y la posterior ex-claustración. Un arte laico poco convincente en sus inicios los vino a sustituir. El proceso fue lento, pero la moral protestante tan bien recibida por la multitud y que se fue asentando en la mentalidad del pueblo llano desde comienzos de la modernidad, obligó a las gentes sencillas de esta etapa histórica a dejar de saciar su humanísima sed de lujo en la gratuitidad de los templos cercanos para, como consecuencia, colmar esa sed de lujo en la soledad de sus vidas privadas, en la intimidad de sus hogares y como resultado de su propio esfuerzo profesional.



La pose de hombre ensimismado de Marcial Valladares Núñez apoyando los dedos de la mano en su mejilla izquierda sugiere nostalgia y vida interior. Si nuestra memoria no nos engaña, actitudes similares se pueden rastrear en la historia de la pintura desde el siglo XIII hasta nuestros días pasando por ejemplos insignes como el del



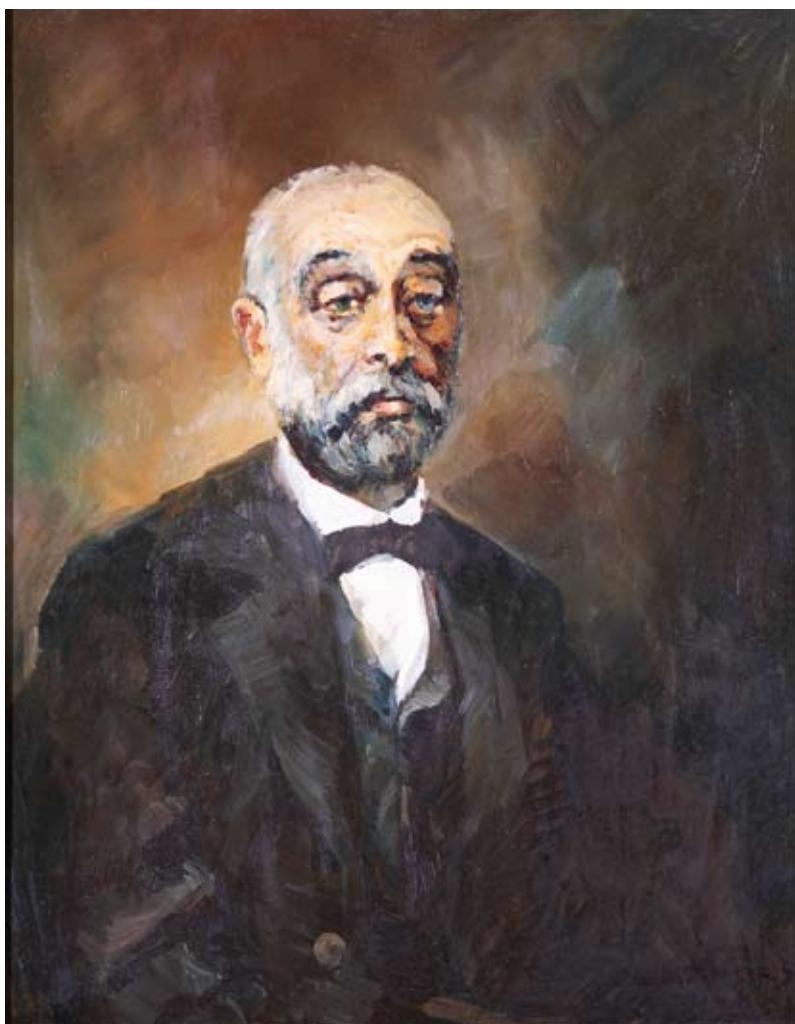
Louis Gustave Ricard: *La vicomtesse de Calonne*.

mismísimo Vincent Van Gogh en su retrato del doctor Gachet o, algunos años antes, en autores franceses como Louis Gustave Ricard en su retrato de la vizcondesa de Calonne.

El pintor no supo resolver con éxito la pose del modelo. Adolece de cierta desproporción y no parece del mismo autor que realizó los rostros de sus padres antes comentados. La cabeza está desproporcionada en relación a las manos y las piernas.



Otros dos retratos que se añaden a la colección se deben al pincel de Lino Cabezas Gelabert, pintor santiagués que ejerció de catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona tras haber dado clase de dibujo de estatua y pintura al óleo en la Escuela de Artes y Ofi-



Laurentino Espinosa Villadares. Museo do Pobo Estradense Manuel Reimóndez Portela. Fondo Ferreirós Domínguez. Foto: Tono Arias.

cios «Maestro Mateo» de Santiago de Compostela, dejando honda huella en buena parte de sus alumnos.

El modelo de los párpados caídos es Laurentino Espinosa Valladares (90,5x70,5 cms), sobrino del escritor y alcalde de A Estrada durante algo más de seis años, y el modelo del otro lienzo, de las mismas dimensiones, es su hijo, José Espinosa Cervela.



José Espinosa Cervela. Museo do Pobo Estradense Manuel Reimóndez Portela. Fondo Ferreirós Domínguez. Foto: Tono Arias.

El marcado formalismo de ambos retratos delata la condición de dibujante de raza de Lino Cabezas y es posible que haya en ellos cierta influencia lejana del contorneado propio de la primera etapa de Felipe Criado Martín, pintor de origen asturiano enraizado en Galicia, y que fundó y dio nombre a la escuela de arte antes citada

en la que Lino Cabezas comenzó sus estudios. Les diferencia la sencilla armonía en grises de Lino frente al cromatismo jovial propio de su maestro. Les diferencia también la pincelada espesa de Lino frente a la pincelada amplia y ligera de Felipe Criado. La actitud de Lino es de respeto escrupuloso hacia los modelos al tratarse de reproducciones al óleo de sendas fotografías en blanco y negro guardadas en el archivo familiar y es posible que descoloridas tras el paso del tiempo.

Decía Ramón del Valle-Inclán que el destino de todo buen gallego que se precie es el de triunfar fuera del terruño y regresar a Galicia en la vejez, como bien demostró el propio escritor tras sus éxitos literarios y profesionales en Madrid y en Roma. Sería de desear que Lino Cabezas Gelabert recuperara esa muestra de amor al terruño y volviera a cultivar en su tierra su faceta de pintor al óleo que domina con tanta destreza.