

LA IMAGEN DEL NUEVO HÉROE EN LA PINTURA ANDALUZA (1880-1920)

POR

GERARDO PÉREZ CALERO
Universidad de Sevilla

Presentamos en este trabajo la imagen pictórica del nuevo héroe social en las fechas señaladas. Su iconografía muestra al trabajador o trabajadora en el campo, la fábrica o el taller, inmerso en un duro ambiente de privaciones y fatigas que alcanzan a su propia familia.

Palabras clave: Pintura Social andaluza. Siglo XIX.

In this study we present the pictorial image of the new social hero during the indicated dates. The iconography shows workers (male and female) in the fields, factory or workshop, immersed in rigorous conditions of privation and exhaustion which include their families.

Key words: Social andalusian painting. XIX century.

La atracción ejercida —casi admiración— por un tipo de *héroe* anónimo y popular, inmerso en un peculiar ambiente picaresco e invariablemente víctima de las injusticias sociales, ha estado presente en la vida española desde que el Barroco popularizara tal personaje a manos de escritores y pintores naturalistas como Velázquez y Murillo.

Si bien Goya, en su *Albañil herido* (c. 1786-87), rompe una lanza en favor de un nuevo concepto de *héroe*, generalmente honrado y cabal, comprometido socialmente con el mundo del trabajo como alegato a las ínfimas condiciones laborales y en el que se anticipan en apenas dos años las divisas francesas revolucionarias, será el siglo XIX el que afronte decididamente la imagen del *nuevo héroe* y su papel social.

En esta última centuria, los artistas franceses del Realismo positivista comptiano asumieron como propia la concienciación social del mundo del trabajo, las fatigas y privaciones de los obreros, para mostrarlas tal cual con un sentido crítico que, en el caso de unos, como Dautier († 1870), llega a la ironía a través de la caricatura; y en el de otros, como Millet († 1875), a una noble exaltación del trabajo como redención social.

Por su parte, la España de la Restauración seguidora de la tradición estética francesa, tras la muerte de tales pintores realistas, contempla el compromiso social del artista en sus primeros balbuceos, que se hará efectivo en las dos últimas décadas de la centuria cuando la cuestión social ocupe el verdadero debate de la vida nacional, debate que se acrecentará a partir del compromiso social adquirido por la Iglesia desde 1891 con la encíclica *De Rerum Novarum*, de León XIII, y después, a fines de siglo, a manos de pensadores, escritores y artistas vinculados o afectos al 98.

Desde el último cuarto del XIX, las transformaciones sociales y económicas comienzan a ser un hecho en la España alfonsina y los ideales que animaron la vida social unas décadas antes empiezan a declinar. Los valores más o menos permanentes del viejo régimen apoyados por una burguesía autosatisfecha dan al traste ante el imparable progreso social que empuja desde el continente.

Las artes reflejan claramente esta situación porque los gustos comienzan a variar. El costumbrismo tardorromántico más o menos complacido va a dar paso a un realismo de mirada más inquieta, una mirada más comprometida.

Al sustentarse la vida en valores materiales, la producción se convierte en el objetivo primordial de una sociedad en transformación, y consecuentemente el trabajador (campesino, pescador u obrero fabril o artesanal) en el nuevo héroe social anónimo, pobre, analfabeto, rudo y padre de numerosa prole, capaz con su esfuerzo de propiciar un importante cambio social en el que a veces incluso se exige su propia inmolación personal y familiar cuasi sacral en aras de un mayor *bienestar*, que a él no le alcanza.

Este nuevo héroe —o heroína, pues la mujer jugó un papel importante en la temática laboral— cuyas armas serán sus manos para asir fuertemente los útiles del trabajo, afrontará su *nueva guerra* frente a las condiciones naturales, sociales y económicas impuestas por las circunstancias coyunturales del desarrollismo industrial. El dibujo de Daniel Perea titulado *Paz y trabajo*, primer premio del II Certamen de la Ilustración Española y Americana en 1876, nos muestra bien la situación: un soldado herido y cargado de medallas que luce en su pecho, vuelve de la guerra para hacerse cargo de las faenas del campo, mientras en lontananza se desliza sobre un puente un ferrocarril raudo y humeante ¹.

La crisis del 98 puso en tela de juicio la situación laboral en Andalucía, que no había cambiado sustancialmente en las últimas décadas ni lo haría en las venideras, pese a las reivindicaciones regionalistas afectas a otros aspectos como el artístico.

La inclusión de la temática social en la pintura española en general y la andaluza en particular, hubo de topar con la oposición de un fuerte sector académico. No obstante, fue un hecho consumado a partir de la última década del siglo la acogida del género social en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

La crítica finisecular lamentaba que *por efecto de las modernas ideas democráticas, que dan a las más vulgares escenas en que interviene el elemento popular cuanta importancia han quitado a los hechos de las clases superiores, ya por mero deseo de llamar la atención y fiar a extraordinarias dimensiones éxitos que debieran quizá encomendarse sólo a extraordinarios talentos, los sucesos más insignificantes, ¿Qué digo los sucesos? Las meras manifestaciones pasivas de la vida ordinaria y común, que en los tiempos pasados sólo eran tratados en pequeños cuadros de género o de costumbres, vienen de pocos años a esta parte encaramándose a las altas esferas de la noble pintura de historia...* ².

¹ Tal medio de transporte, verdadera locomotora de la revolución industrial, sería evocado ocho años después por el poeta José Zorrilla en unos elocuentes versos con motivo de la inauguración de un monumento conmemorativo de la apertura del ferrocarril de Valls a Villanueva y Barcelona:

*Decir a España que olvide
Lo que fue en tiempos de Moros,
Que la guitarra y los toros
No dan nacionalidad;
Y que hoy llevan la gloria,
Con ímpetu de ciclones,
sobre el rayo a las naciones,
vapor y velocidad.*

² Pedro de Madrazo, «La Exposición Internacional de Bellas Artes». *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 1892.

En el deseo de crear una novedosa y expresiva iconografía con que manifestar la heroicidad del trabajo del campesinado y proletariado andaluz que fuese como la voz de los sin voz, los pintores estaban afirmando un mérito que pronto adquiriría actualidad en la trama social, pretendiera de hecho o no el artista expresar plásticamente un argumento social.

Tales argumentos sociales estaban siendo *retratados* también en paralelo a su modo y manera por la literatura contemporánea, que pasó de mostrar una mera imagen del trabajador andaluz pintoresca y costumbrista de tradición romántica; v.g., Fernán Caballero, Fernández y González, P.A. de Alarcón o Palacios Valdés, a otra más realista en el caso de los escritores del 98, Antonio Machado o Valle-Inclán; e incluso tremendista, como José Nogales (*Mariquita León*), José Joaquín Domínguez (*Nieve y cieno*), Clarín (los procesos de *La Mano Negra*) y Azorín (artículos en «*El Imparcial*» sobre *La Andalucía Trágica*, en los que describe una visión estremecedora de las condiciones de envilecimiento en que se ve obligada a desarrollarse la existencia de los *sostenes de la patria*, o sea, los campesinos andaluces). Blasco Ibáñez, en su obra *La bodega*, se hace eco crítico y apasionado de los conflictos sociales en el campo jerezano en 1892. Además, pueden citarse al respecto, las obras de E. Beltrán, *Socialismo agrícola. Leyenda popular. Segunda parte de «Manolín»*; las novelas de Ruiz Maya, *Los libertadores del campo* y *Los incultos*; E. F. Ecocheaga, *Andalucía la brava*. Por su parte, José Mas, llega a encarar descarnadamente la situación obrera andaluza en obras como las *Novelas del campo andaluz*, *Hampa y miseria* y *El rebaño hambriento en la tierra feraz*.

Es cierto, que la creación de una convincente imagen pictórica de heroicidad requería de la colaboración de la adecuada composición iconográfica, en la que no faltase una serie de elementos simbólicos, así como de una técnica conveniente que, en la mayoría de los casos, recurría a la adopción del realismo naturalista en cuanto a la luz y el color asentado en la tradición española seiscentista, cuyo referente más común solía ser el estilo velazqueño.

No podemos tratar en profundidad un tema que excede con mucho los límites de este trabajo, pero sí esbozar adecuadamente la imagen que nos ofrece la pintura andaluza en un espacio temporal de cuatro décadas, suficiente para acuñar un modelo iconográfico como seña de identidad de una tierra en la que para un amplio sector de su población el único mensaje posible de su liberación era el duro trabajo en condiciones ínfimas³.

1. *La imagen del campesinado*

Es natural que ocupe un papel destacado, aunque no cuantioso, en la configuración artística del *nuevo héroe* social andaluz, cuyas condiciones laborales le llevan a situaciones de extrema necesidad: muchas horas de intenso y agotador trabajo, cuando lo había, en medio de incomodidades por un mísero jornal.

En ocasiones, *la acción combinada de paro y bajos salarios tendría consecuencias impresionantes en la población jornalera; se calcula que los días de trabajo no pasaban de 180 al año, quedando el resto del tiempo a merced de los repartos, de los salarios simbólicos de los Ayuntamientos cuando estos podían, de la caridad, del trabajo de las mujeres e hijas como criadas a lo que saliera, o de lo que pudiera conseguirse en actuaciones de marginación legal como el robo, contrabando, etc.*⁴.

³ A fines de siglo, España y por ende Andalucía era un país fundamentalmente rural, en 1900 de los 18 millones y medio de habitantes que poseía, menos de un tercio vivía en poblaciones de cierta entidad (superiores a diez mil habitantes) y sólo había seis ciudades que superaban los cien mil habitantes. Por otra parte, de la población activa sólo un 16% estaba empleada en la industria y alrededor de 300.000 personas en el servicio doméstico.

⁴ Bernal, Antonio Miguel, *La crisis agropecuaria*. En: «*El rebaño hambriento en la tierra feraz*». *Historia de Andalucía. La Andalucía Contemporánea (1868-1981)* Ed. Planeta, tomo VIII, p. 86.

Este sino inescrutable del campesino andaluz asido a lo entitativo y lo trascendente, fue expresado por Antonio Machado como imagen poética de la heroicidad y con afán de eternizar lo momentáneo:

... campos ubérrimos.
 La tierra da lo suyo; el sol trabaja
 El hombre es para el suelo:
 Genera, siembra y labra
 Y su fatiga unce la tierra al cielo,

La situación social y económica vivida en Andalucía por las masas campesinas y obreras tras la restauración alfonsina seguía siendo calamitosa en los núcleos rurales que permanecían estancados en muy bajos niveles materiales y educativos. La cuestión agraria se vuelve crítica desde el último cuarto de siglo como consecuencia de las obsoletas estructuras y agravada por el modelo latifundista que desaprovecha los vastos recursos naturales. Esta circunstancia llega a crear ocasionalmente situaciones de tensión social, apenas sentida en las ciudades por su escaso desarrollo industrial, con frecuencia tomada en consideración por la literatura y la prensa y raramente reflejada en la pintura y escultura andaluzas ⁵.

Como pórtico iconográfico, debe señalarse que entre 1886 y el año siguiente, el gaditano Salvador Viniegra (1862-1915) compuso en Roma el lienzo de grandes dimensiones titulado *La bendición de los campos en 1800* (Museo de Bellas Artes de Málaga), verdadero alegato a la dignificación sacral del labriego y su medio de trabajo. El pintor, que sin duda actualiza una escena anacrónica, sitúa, en medio del verdor natural, una procesión mariana ante la que un clérigo procede al acto acompañado de dos acólitos turiferarios, mientras un grupo de campesinos asisten al acontecimiento en silencioso recogimiento.

Un año antes, el sevillano Gonzalo Bilbao (1860-1938) daba comienzo con su *Vuelta al hato* (paradero actual desconocido), a una importante serie de obras de temática campesina, de hondo contenido social, algo pesimista, aunque espléndida en lo formal y redentora en su contenido o mensaje. En este cuadro se nos muestra la alegría de unos padres que agotados del trabajo regresan a su humilde cobijo, siendo recibidos con el natural alborozo por sus hijos de escasa edad y el fiel perro, a cuyo cuidado han estado mientras tanto ⁶.

En la década siguiente, el propio pintor acometía el lienzo *Cogedoras de naranjas en Andalucía* (colección particular), presentado a la Exposición Nacional de 1892, y dos años después, iniciaba lo que en rigor constituye la serie de *La siega* y *La recolección en Andalucía*. Se trata de diversas representaciones alusivas a las duras faenas agrícolas efectuadas a pleno sol por sufridos labriegos. De las diversas versiones, sin duda la obra más representativa a nuestro objetivo es el lienzo de 105 x 180 cms. firmado en Sevilla en 1894 ⁷. Su tema es muy simple: un nutrido grupo de segadores colocados en diversos planos de profundidad, tocados con sombrero de paja o pañuelos y blancas vestiduras, realizan con esfuerzo y fatiga las faenas

⁵ Bajo la conmoción de las hambres de 1882 y los acontecimientos de la *Mano Negra* al año siguiente, el ministro Morret, del Gobierno liberal de Sagasta, crea la Comisión para el Estudio de las Cuestiones Trabajadoras convertida luego en Comisión de Reformas Sociales destinada a recopilar información sobre el problema obrero. En 1887 se constituiría otra comisión para estudiar tal cuestión, de forma que desde ese momento crisis económica y crisis social del campesinado convergen a nivel de Estado.

Por otra parte, entre 1883-1913 hubo muy pocas huelgas agrarias conocidas, pero, en cambio, entre 1901 y 1905 se produjo una oleada de agitación campesina.

⁶ La obra fue presentada por su autor en la Exposición Provincial de Cádiz en 1885 en reñida competencia con el citado Viniegra y otros forasteros como Vicente Nicolau Cutanda. Cinco años después participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes sin obtener recompensa. (Cfr. nuestra monografía *Gonzalo Bilbao. El pintor de las cigarreras*. Tabapress. Madrid, 1989, p. 63).

⁷ *Ibidem*, pp. 66 a 71.



Fig. 1. Gonzalo Bilbao. *La siega en Andalucía*.

Fig. 2. Gonzalo Bilbao. *Juan segador («Historia de los muchos Juanes»)*.

Fig. 3. Ricardo López Cabrera. *La vendimia de Jerez*.

AEA, LXXVI, 2003, 302, pp. 117 a 132

propias de su oficio bajo un tórrido sol de mediodía. De entre ellos destacan por su expresión dos que se incorporan para mirar al espectador: uno, con la hoz en la diestra y la gavilla en la mano contraria entorna los ojos ante tan cegadora luz, mientras el otro, limpia el sudor de su frente con el antebrazo izquierdo. En primer plano, aparece un cántaro tal vez ya vacío como símbolo parlante de la sed, al fondo, un capataz a caballo da las órdenes señalando hacia el horizonte en el que se dibuja silueteado por el sofocante calor el caserío de una población. El alegato social de la obra, verdadero manifiesto del heroico trabajo del campesinado andaluz, fue advertido por Francisco Cuenca al describir ajustadamente la acción: *Hombres encorvados, sudorosos, ennegrecidos por el sol implacable, y medio ocultos en el oro polvoriento y asfixiante de las mieses, son como un grito de rebeldía* ⁸.

Dos años después, fecha Gonzalo Bilbao sus diversas versiones de *La recolección en Andalucía* ⁹. En ellas, describe, en medio de un paisaje desértico y desolado por los rigores climáticos, la labor de los infatigables campesinos en el extenuante trabajo de subir las gavillas a altos carros tirados por fornidos bueyes.

La relación de este pintor sevillano con escritores de su generación, le llevó a ilustrar algunas obras muy representativas en relación con la imagen del campesinado. Tal es el caso de las realizadas para el libro de Luis Montoto, *Historia de los muchos Juanes*, publicado en Sevilla en 1898. Es evidente el recuerdo a sus obras de temas campesinos en las dos láminas de que consta (pág. 8). En la primera, representa al simbólico y sufrido personaje *Juan Segador* caminando descalzo por entre chumberas hacia las afueras de un pueblo portando una rama por bastón y la hoz al hombro izquierdo. La segunda lámina, más interesante, lleva por título *¡Llevad a ese hombre al cortijo. Más gavillas al montón!* En esta ocasión, el capataz indica gritando la dirección a seguir a una cuadrilla de tres campesinos que portan al mencionado protagonista, víctima de un accidente laboral ¹⁰. Son ineludibles las referencias iconográficas a Goya y su *Albañil herido*.

Con el tiempo, el valor simbólico del anónimo personaje de Luis Montoto y Gonzalo Bilbao sería reconvertido y actualizado por el cine norteamericano en un mítico y neoyorquino *Juan Nadie* ¹¹.

De la generación de Bilbao y casi coetáneo suyo, es el cantillanero Ricardo López Cabrera (1864-1950), artista dotado de talento para la interpretación, entre otras, de la temática social, que abordó con éxito y las ineludibles referencias a Jiménez Aranda y Sorolla. En 1903 pintó en Chipiona (Cádiz) el enorme lienzo titulado *La pisa de la uva en Andalucía* (col.part.), en el que representa el duro y ardoroso trabajo en el patio de un lagar llevado a cabo por un grupo de sufridos jornaleros ¹². No fue el único, aunque sí el mejor, de sus cuadros de temática rural ¹³.

Por su parte, el gaditano Federico Godoy Castro (1869-1939), casi riguroso coetáneo del sevillano, que desarrolló una extensa obra de temática social, nos presenta en la titulada *Vendimiadores* (col.part.), una versión menos efectista que la cálida *siega* de Gonzalo Bilbao al atenuar los rigores del bochornoso calor mediante el uso de una gama cromática verdosa como corresponde a la faena agrícola descrita, en la que en primer plano una operaria se protege los ojos con la mano derecha.

⁸ Cuenca, Francisco, *Pintores y escultores andaluces contemporáneos*. La Habana, 1923, p. 88.

⁹ Cfr. nuestra monografía, Madrid, 1989, p. 187 (números 17 y 18).

¹⁰ *Ibidem*, pp. 175 y 176.

¹¹ Protagonista principal de la película norteamericana titulada *Meet Joe Doe*, dirigida en 1941 por Frank Capra como su último contacto con la ética del *New Deal* e interpretada por el actor Gary Cooper.

¹² La obra fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1904, sin recibir recompensa. (Cfr. Pantorba, B. de, *El pintor López Cabrera*. Madrid, 1966, p. 21).

¹³ En 1916 firma en Unquillo, en la argentina Córdoba, su obra *El hortelano*, en la que representa a un esforzado peón agrícola portando una carretilla llena de panojas.

En pleno regionalismo, varios pintores sevillanos nos dejan una imagen menos dramática, aunque al mismo tiempo no menos expresiva de las condiciones de vida campesinas. Manuel González Santos (1875-1949) en su lienzo *Campesinos* (col. part.), nos presenta a un grupo de sufridos trabajadores un día cualquiera del tórrido verano andaluz. Por su parte, Santiago Martínez Martín (1890-1979), en *Campesinas y Desgranando mazorcas* (ambas en col. part.), gusta más expresar los efectos luminosos y ardientes de la escena que propiamente las fatigas y privaciones de las jóvenes obreras. Finalmente, su coetáneo el ursoonense Juan Rodríguez Jaldón (1890-1967) en su obra *Campesinos* (Ayuntamiento de Carmona), describe sin embargo el mérito de una madre recolectora de limones, que tiene que detener momentáneamente su trabajo para amamantar a su hijo.

2. *Los trabajadores del mar*

Por razones semejantes al campesinado, los trabajadores andaluces del mar motivan la creación de una imagen social de fuerte expresividad en el contexto de la pintura de la época.

Fue Joaquín Sorolla con su antológica obra *¡Y aún dicen que el pescado es caro!* (Museo del Prado. Casón) quien en 1895 emitió un verdadero grito social que sería oído por otros artistas contemporáneos, algunos andaluces. Casi un cuarto de siglo después, su lienzo *La pesca en Ayamonte* (The Hispanic Society of América, New York) vino a ser como un homenaje a los heroicos trabajadores andaluces de la mar¹⁴. Entre ambas fechas, la pintura de realismo social de tema laboral tendría su máxima expresión y reconocimiento público, incluido el éxito en las Exposiciones Nacionales.

En 1904 el citado López Cabrera abordó el tema del duro trabajo de la mar en su obra también realizada en Chipiona, titulada *Buena pesca*. Se trata de la representación de la descarga de pescado en la playa del mencionado pueblo y se inspira en su cuadro anteriormente aludido, de tal modo, que el principal protagonista situado en primer plano es el mismo modelo tocado con sombrero y portando un pitillo en la boca. No obstante, en esta ocasión, el pintor alivia el tremendismo anterior colocando junto a la ardua escena laboral otra de playa en la que unos niños juegan con la arena.

El trabajo de los *Pescadores de Rota* (col. part.) también es motivo de inspiración para otro cuadro de López Cabrera que lleva este título. Ahora, nos ofrece en primer plano de un amplio paisaje de costa una humilde barca varada tras la faena en la que descansa momentáneamente mientras fuma en pipa un viejo y curtido pescador mal vestido, fatigado y descalzo, al que acompaña un grumete que se apresta a preparar unas pobres viandas para la comida.

En otra versión del mismo tema y título, el citado pintor nos ofrece una variante menor, en la que el mismo anciano pescador conversa en la barca, igualmente varada, con dos compañeros de fatiga.

En el puerto pesquero de la citada localidad gaditana también ambienta el mencionado pintor cantillanero su obra de 1907, *Cargando el barco* (col. part.). Esforzados trabajadores se aprestan a efectuar las operaciones de avituallamiento de víveres y utensilios para un largo viaje de pesca en un navío de vela.

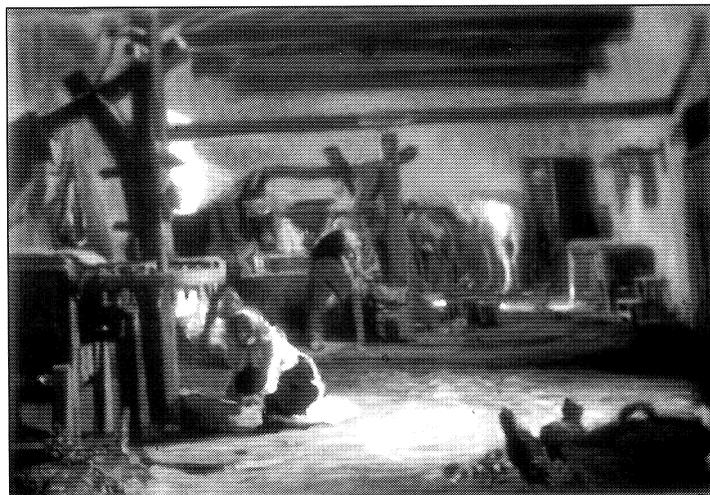
¹⁴ Precisamente y como consecuencia de la relación de discipulaje del gran pintor valenciano con el sevillano Santiago Martínez Martín (1890-1979), quien le ayudó en la mencionada obra, éste último pintó al año siguiente su obra *Fábrica de conservas*, a la que nos referiremos más adelante en su lugar temático.



4



5



6

Fig. 4. Santiago Martínez Martín. *Campesinas*.Fig. 5. Gonzalo Bilbao. *Las cigarrereras en la Fábrica de Tabacos de Sevilla*.Fig. 6. Gonzalo Bilbao. *La tahona*.

3. *El trabajo fabril*

El escaso desarrollo industrial andaluz en el período que estudiamos, limita la imagen que la pintura pueda dar del trabajador fabril, vinculado en rigor a un tipo de proceso de transformación agrícola, empresarial o familiar, como puede ser el tabaquero, la manufactura conservera de pescado o la pequeña fábrica o molino de harina.

Sevilla, por su estrecha relación americana como puerto y puerta de las Indias, fue destacado enclave tabaquero, instalándose aquí en el siglo XVIII como fábrica de tabacos el más importante edificio industrial de España. Posteriormente, desde 1887, se abren las posibilidades de cultivo de tan rentable producto porque el Estado transfiere en monopolio la administración de la renta del tabaco a la compañía arrendataria. Por entonces, en Andalucía ya se cultivaba en cantidad importante, contabilizándose la cosecha obtenida en Jaén, Serranía de Ronda y Alpujarras en la ingente suma de 1.200.000 kg. De los diez primeros campos experimentales, dos de ellos se ubicaron en Sevilla y Málaga, ampliándose en los años sucesivos: 1889-1892 y 1899-1902. La Ley de Autorizaciones de 1917 permite cultivos en todas las provincias andaluzas menos Huelva, ocupando el primer lugar por su calidad, el tabaco cosechado en las vegas de Sevilla y Jerez de la Frontera, siendo de inferior calidad el del resto¹⁵.

La Fábrica de Tabacos de Sevilla se convertirá, pues, en objetivo principal de una iconografía que tendrá en esta ocasión una protagonista indiscutible: la cigarrera. Su lucha heroica como mujer trabajadora y al mismo tiempo madre, la sitúan como un típico producto de la revolución industrial, que tiene que atender y compaginar varios frentes de una guerra singular: el social y el privado; toda vez que ella *carece por lo común de educación industrial, de modo que solo puede desempeñar un corto número de trabajos mecánicos; y como tiene menos fuerza muscular que el hombre, resulta que es un obrero menos inteligente y más débil. Consecuencia de pagarse tan poco su trabajo es que la mujer tiene que trabajar mucho, y cae bajo el peso de una tarea continuada superior a sus fuerzas*¹⁶.

Los primeros testimonios iconográficos que podemos constatar del ímprobo trabajo de las cigarreras corresponden a pintores extranjeros. Ellos fueron una vez más pioneros en la valoración de la imagen de la vida cotidiana en Sevilla; en esta ocasión, en el interior de su Fábrica de Tabacos.

El británico John Bagnold Burgess (1829-1897), asiduo visitante de la ciudad, cuyos personajes populares le cautivaron, pinta una interesante representación (col. part.) del trabajo en torno a una mesa de ocho resignadas operarias, una de las cuales tiene junto a sí a su hijo de corta edad¹⁷.

El artista polifacético belga Constantin Emile Meunier (1831-1905), de su misma generación, aprovechó el encargo que su Gobierno le hizo en 1882 de reproducir el famoso *Descendimiento*, de la catedral de Sevilla, obra de su paisano renacentista Pedro de Campaña, para abordar otros temas que a él más le interesaban; cuales eran, los contemporáneos de carácter social. Aquellos en los que se mostrase *una España sombría, violenta, mística, sensual; la España de los fondos de capillas inflamadas, de las rojas tauromaquias y de la furia de los flamencos, una España de amor y de sangre*...¹⁸. En efecto, en su obra titulada *Manufactura de tabacos en Se-*

¹⁵ Son datos tomados del trabajo citado de A. M. Bernal, p. 82.

¹⁶ Concepción Arenal, *El pauperismo*. Madrid, 1880.

¹⁷ Burgess era descendiente de una familia de artistas, hijo del pintor W. H. Burgess, había nacido en Chelsea y comenzó a estudiar en el taller de J. M. Leigh, ingresando en 1851 en la Escuela de la Real Academia de Londres, de la que fue nombrado asociado veintiseis años después y miembro académico en 1889, ocho años antes de su muerte acaecida en Londres.

¹⁸ Lemonier, Camille, *L'École Belge de peinture. 1830-1905*. Bruselas, 1991, p. 181. Trad. del autor.

villa (Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruselas) hay mucho de pasión por el trabajo femenino, que las operarias comparten in situ con sus obligaciones maternas.

Por su parte, el norteamericano Walter Gay (1856-1932), también se interesó por el duro y abnegado trabajo de las operarias cigarreras hispalenses, sobre cuyo tema realizó distintas versiones, en las que, como en el lienzo conservado en el Museo de Orsay (París), las representa acompañadas de las correspondientes cunas de bebés con los que comparten sus desvelos.

Tales obras, constituyen un claro precedente a las que en una etapa posterior, en pleno regionalismo sevillano, harían artistas locales pertenecientes a la siguiente generación.

El pintor más representativo del tema de la cigarrera en sus diversos aspectos es, sin duda, el ya citado Gonzalo Bilbao Martínez (1860-1938). A ella dedicó su máxima atención como artista, tanto en obras de contenido social costumbrista y pintoresco, como en el que ahora nos ocupa de carácter laboral, como obrera productora de riqueza y madre, tal como el propio pintor dice: ... *Que toda mi obra como artista ha sido sentida y emocionada en el culto a sus afanes y trabajos, tan dignos de glorificación y que constituyen la grandeza de los pueblos*¹⁹.

En efecto, Bilbao dedicó toda una serie a representar la heroicidad de estas mujeres, obreras y madres, en las que la obligación y la devoción, hechas rito, se dan cita en el altar del sacrificio personal y social²⁰.

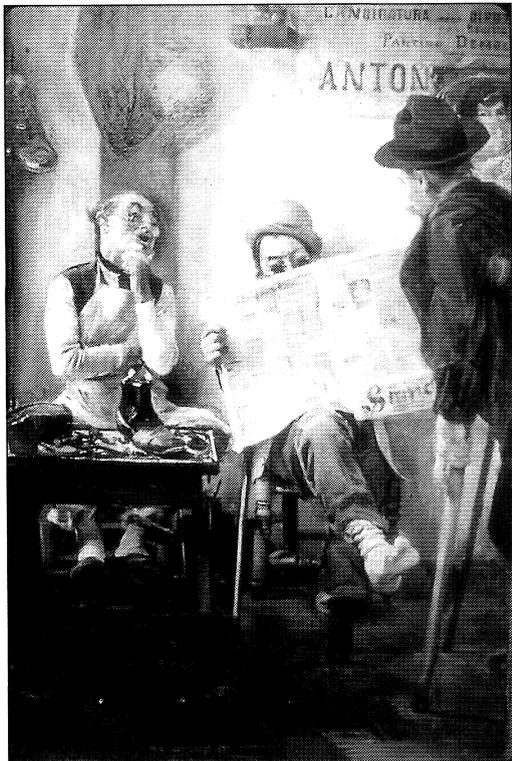
Tal temática vino a coincidir con la situación laboral existente en torno al trabajo fabril casi varonil de la mujer, en un momento en que los ideales socio-económicos eran muy elevados y aparecían nuevas filosofías para su emancipación. Precisamente por entonces, la situación llegó a tal extremo que las cigarreras protagonizaron un importante motín en las fábricas españolas, donde al grito de *¡Arriba niñas!*, defendían su estabilidad laboral frente a la intromisión de la maquinaria. Sin embargo, estas obras no responden a la protesta, el grito o la subversión, sino al contrario, constituyen un silencioso alegato de autoestima protagonizado por la sumisa población laboral sevillana que afronta con optimismo e incluso alegría su situación, pese al tópico regional de ser parte de *la tierra más alegre de los hombres más tristes del mundo*.

Los diversos estudios de Gonzalo Bilbao sobre el mismo tema, iniciados desde los primeros años del siglo, culminan en 1915 con el grandioso cuadro del Museo de Bellas Artes de Sevilla titulado *Las cigarreras en el interior de la Fábrica de Tabacos de Sevilla*. Sus enormes proporciones (370 × 400 cm) posibilitan a su autor la recreación de una amplia y detallada descripción del ambiente, en el que sitúa diversos grupos de operarias afanadas en su labor, a destacar en la parte central a la joven madre que, deteniendo momentáneamente su quehacer, amamanta a su hijo al que rodea con brazos de manos encallecidas, ante la mirada complacida de dos sonrientes compañeras. El propio artista quiso expresar en la obra, por encima de sus elevados valores estéticos, su sentimiento íntimo por tan humana escena, al decir: *Creo firmemente que impulsó mi pincel la providencia en holocausto de la obrera sevillana, de la grandeza de su abnegación, de la santificación de su pobreza*²¹. El valor iconológico de la obra y su profundo mensaje simbólico, fueron entendidos por el pueblo de Sevilla, que los identificó con la realidad social existente en torno al papel heroico de la mujer en el trabajo. Por esto, no es de extrañar el homenaje popular multitudinario de desagravio brindado en Sevilla al artista ante la privación de recompensa en la Exposición Nacional de 1915 a la que fue presentado el cuadro.

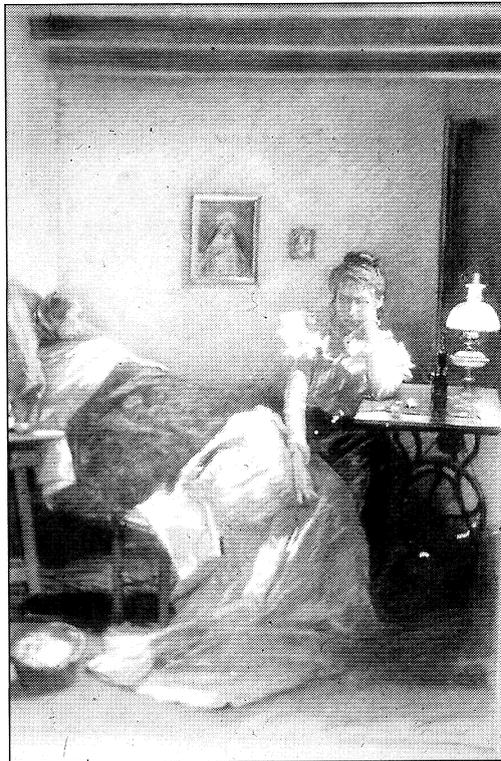
¹⁹ *Discurso de Ingreso del Excmo. Sr. Don Gonzalo Bilbao Martínez y contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María y Sedano celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 27 de marzo de 1935*. Madrid, 1935.

²⁰ Vid. nuestro libro citado (1989), pp. 72-83.

²¹ *Discurso...*



7



8

Fig. 7. José García Ramos. *El remendón*.Fig. 8. José García Ramos. *Juana la costurera* («Historia de los muchos Juanes»)Fig. 9. José Jiménez Aranda. *Una desgracia*.

AEA, LXXVI, 2003, 302, pp. 117 a 132

En otras dos obras del mismo tema, el pintor nos ofrece escenificaciones en apariencia agradables, que no obstante encierran el duro trabajo de las cigarreras, cuyas deformes manos doloridas por la prematura artrosis lían a duras penas los cigarros puros²².

Otra imagen que nos ofrece la pintura andaluza acerca del heroico trabajo fabril, es la correspondiente a la industria conservera de pescado, que tenía entonces gran actividad en las costas del sur, especialmente en las provincias de Cádiz, Huelva y Málaga. Como pieza antológica debemos citar la obra titulada *Fábrica de conservas*, del pintor sevillano Santiago Martínez Martín (1890-1979), uno de los más destacados representantes de la pintura regionalista. Su relación artística con el valenciano Joaquín Sorolla, quien visitó Andalucía en numerosas ocasiones, como la efectuada en 1919 para pintar su *Pesca de atún en Ayamonte*, llevó al sevillano al año siguiente a hacer lo propio con la suya, a modo de posterior secuencia temática. Se trata de un enorme lienzo (236 × 327 cm.), cuyo paradero actual se desconoce²³. Con él, su autor logró Medalla de Segunda Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, pasando la obra después, por adquisición pública, a formar parte de los fondos del Museo de Arte Moderno de Madrid. La crítica alabó el lienzo, considerándolo con méritos superiores a otros mejor recompensados en el aludido certamen oficial.

La obra de Santiago Martínez, *obedece en todo a la trayectoria artística de Sorolla, con su extraordinaria soltura de toque y la justeza de sus valores luminosos, atmosféricos. El ambiente del interior de la fábrica está logrado, y el movimiento de las figuras que en ella trabajan, captado con suma justeza*²⁴. Además, debemos ponderar ahora su aportación a la pintura de asunto social, resaltando sus valores morales en la configuración de la imagen del duro trabajo dominador de la máquina, llevado a cabo en común y al mismo tiempo compartido por una familia, compuesta por el matrimonio y un hijo muy joven.

Por otra parte, el citado Gonzalo Bilbao, nos dejó en su cuadro *La tahona* (Museo de Bellas Artes de Jaén), la imagen del agotador trabajo manual de un hombre y una mujer que laboran en una familiar y modesta fábrica o molino de harina ayudados por los animales que mueven las poleas.

4. *El taller artesanal*

También era con frecuencia heroico el duro trabajo manual llevado a cabo, en las fechas señaladas en este estudio, en el modesto taller, muchas veces compartido, por lo común por mujeres. Es interesante la imagen que la pintura andaluza nos ha dejado de tal actividad, en la que generalmente se apela a nobles sentimientos humanos y se exaltan valores éticos de los protagonistas.

El humilde zapatero remendón, que aprovecha una esquina en plena calle o un portal convertido en modesto cuchitril para colocar su taller, fue interpretado a final de siglo por el sensible pintor sevillano José García Ramos (1852-1912) con verdaderos rasgos de heroicidad, hasta el punto de que tal vez por afinidad lo presenta en ocasiones acompañado en animadas tertulias por héroes mutilados de la Guerra de Cuba. Así lo vió en su obra *El remendón* (col. part.), en la que el protagonista interrumpe momentáneamente su trabajo para escuchar boquia-

²² Se trata de dos interesantes obras propiedad de la antigua empresa Tabacalera, hoy Altadis. Una de ellas (105 × 163) nos presenta una mesa de trabajo con diversas obreras en el interior de la Fábrica; la otra representa a una gentil *Carmen la cigarrera* (80 × 60) de manos encallecidas que lía cigarros.

²³ La obra estuvo depositada por orden oficial de 1931 en el Ministerio de Trabajo, desapareciendo tras la Guerra Civil.

²⁴ Pantorba, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980, p. 248.

bierto la lectura de las noticias de la guerra que le lee un inválido en presencia de otro de su misma condición física.

Con el mismo argumento y contenido y con doble carácter de heroicidad se manifiesta la aguada sobre papel *¿Si yo fuera almirante!* (1898)²⁵, en la cual García Ramos presenta tuerto y con gafas en la nariz al mismo pobre zapatero remendón, de pie, leyendo un periódico con noticias de la Guerra de Cuba, las cuales, envalentonado por su patriótico revanchismo anti-yanqui, transmite acaloradamente a un contertulio. El mismo argumento y protagonista son válidos en las dos ilustraciones del mismo artista publicadas el año siguiente tituladas *El cierre de las tiendas (Sevilla)* y *El consejero del barrio*²⁶.

Por su parte, el también pintor sevillano Nicolás (Jiménez) Alperiz (1865-1928), compone unos años antes en su obra *Buenas tardes, maestro* (col. part.) el mismo argumento, protagonizado en esta ocasión por un decrepito y afable zapatero remendón al que saludan burlescamente desde la calle dos mozalbetes mientras atiende en su modesto taller a otras tantas jóvenes mocitas²⁷.

El ya citado Gonzalo Bilbao (1860-1938), consumado intérprete de las virtudes de la mujer trabajadora, hizo lo propio con pequeños cuadros de escenas de taller de modistas o bordadoras, que suelen presentar determinadas evocaciones velazqueñas en lo compositivo y formal y cuyo contenido les concede una lectura de carácter social, en las que se reitera la heroicidad de tales modestas obreras²⁸.

El propio García Ramos, ilustrador como Bilbao del citado libro de Luis Montoto *Historia de los muchos Juanes* (1898), insertó en su tercera edición la interesante aguada *Juana la costurera*. En ella muestra una humilde habitación en la que la heroica y entristecida protagonista sentada en la cama y apoyada en su máquina de coser vela el sueño de su madre enferma.

Algunos pintores granadinos de 1900 desarrollaron tal argumento en obras cargadas de contenido social, en las que la heroicidad de los protagonistas se acusa en su sacrificio personal en beneficio de otros.

José María López Mezquita (1883-1954), acuñó tal vez inconscientemente a sus diecisiete años de edad en su obra *Cuerda de presos* (Museo del Prado.Casón) un prototipo de antihéroe social que sin embargo entusiasmó por su contenido simbólico al jurado y al público de la Exposición Nacional de 1901. Su posterior cuadro titulado *Carpintería en la calle de la Colcha* (col. part.), por el contrario, manifiesta las virtudes domésticas de un sacrificado trabajador humilde y padre de familia.

Por su parte, José María Rodríguez Acosta (1878-1941), mantiene la misma filosofía artística en temas afines;tales como, *La tejedora* (col.part.) o *La costurera* (col. part.).

5. Otras imágenes de heroicidad social

5.1. Aunque muy escasamente difundida, algún pintor andaluz acometió también la imagen del sacrificado trabajo del humilde **albañil**, operario de la construcción muy poco valorado socialmente, sometido a unos especiales riesgos físicos y al mismo tiempo motor del desarrollo de las ciudades en plena revolución industrial.

El destacado pintor sevillano José Jiménez Aranda (1837-1903) nos ha dejado una esplén-

²⁵ 41 x 25,5. Colección Prensa Española.Madrid. Publicado en *Blanco y Negro*, n.º 376 el 16/7/1898.

²⁶ Publicadas en *Blanco y Negro* de 5/8/1899 y 14/1/1899 respectivamente.

²⁷ La obra logró la segunda medalla de Pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895.

²⁸ Señalemos al respecto las obras siguientes: *Las bordadoras* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), *Taller de modistillas* (col.part.de Madrid) y *La hilandera* (paradero actual desconocido).

dida imagen del tema en su obra *Una desgracia* (col. part.). Fue realizada por el artista en 1890 durante su epílogo creativo parisino y presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de ese año en la que consiguió Medalla de Primera Clase. Es obra de gran empaque y dimensiones (108 × 158 cm.), en la que hay que valorar la espléndida composición en la que tienen cabida un amplio paisaje urbano y gran número de figuras, las cuales se concentran fundamentalmente en dos grupos a izquierda y derecha; a destacar, los que rodean al desgraciado albañil caído, al que no se ve. Esta última particularidad se puede interpretar de dos maneras; o bien, que el artista quiere evitar la contemplación del lamentable estado del obrero; o bien, recalcar su anonimato, lo que propicia su ausencia física en la escena aún siendo el desgraciado y *heróico* protagonista de la misma. Además, el carácter eminentemente realista de la obra, cuasi fotográfico, queda reflejado en sugerentes detalles, como es la actitud que adopta la mujer situada en primer plano, que cubre su rostro con la mano derecha, sin duda horrorizada ante la desgracia, pero también al objeto de *no salir retratada* por la *cámara* de un supuesto *reportero de sucesos* instalada ante ella.

5.2. Finalmente, abordamos el estudio de algunas imágenes pictóricas que representan las terribles y por desgracia frecuentes situaciones sociales del **desempleo** y la **emigración**, las cuales traían consigo en muchos casos hambre, enfermedad e incluso muerte, en unos tiempos carentes de previsiones sociales que paliasen en parte tales situaciones y que implicaban a la familia del obrero o del emigrante.

Como un alegato de unos hechos reales existentes en Andalucía en plena revolución industrial, los pintores acuñaron unos estereotipos cargados de simbolismo iconográfico que encontró diversidad de valoraciones en la sociedad contemporánea.

En relación con el desempleo, el cordobés Rafael Romero de Torres (1865-1894) en su obra de 1888 *¡Sin trabajo!* (Diputación de Córdoba), plasma en una oscura escena de interior la angustia y el desconuelo de un padre al que falta trabajo y sobre el que clavan su mirada su mujer y tres hijos de corta edad. El claroscuro de la obra contribuye a crear el clima dramático del ambiente, cuya expresividad se manifiesta en los rostros de los personajes.

De la siguiente generación es el citado Manuel González Santos (1875-1949), quien nos deja en su enorme obra *Sin pan* (col. part.), de 180 × 200 cms., presentada a la Exposición Nacional de 1904, una interesante imagen de la cruda realidad social del desempleo con su secuela de tristeza, hambre y miseria, representada en las tres generaciones que conforman el grupo de las cuatro figuras del cuadro.

En relación con el desempleo, a veces por su causa, se encuentra la emigración, a la que se ve obligada en la época que estudiamos una buena parte de la población trabajadora andaluza. Suele ser la gente del campo la que tiene que desarraigarse del lugar habitual de colonización por el peculiar carácter cíclico de las labores agrícolas. Así lo vieron algunos pintores con toda su cruda realidad social, a la que se ve abocada con frecuencia la familia del heróico trabajador temporero.

El aludido pintor sevillano José Jiménez Aranda (1837-1903), que sintió en sus propias carnes las consecuencias de la necesaria salida de su tierra para sacar adelante a su numerosa familia²⁹, abordó en 1894 en su obra de grandes proporciones (106 × 150 cms.) titulada *A buscar fortuna* (col. part.), una sensible escena propia del realismo social vivida por entonces en muchos pueblos de Andalucía: En la estación de la ribereña localidad de Alcalá de Guadaíra se

²⁹ En 1871 salió de Sevilla hacia Roma con toda su numerosa familia a su cargo, cinco años después se hallaba en Valencia, entre 1881 y 1890 en París y nueve años después en Madrid (1890-1892). (Cfr. Nuestro libro *José Jiménez Aranda*. Col. *Arte Hispalense*, n.º 29. Sevilla, 1982).

despiden de sus parientes los que tienen que subir al tren que les lleve a encontrar los medios para sobrevivir.

Los gitanos constituyen por lo común el grupo andariego y nómada por excelencia, en cuyo éxodo intemporal sufren toda clase de privaciones en busca de una mínima subsistencia.

En la obra *Gitanillos* (col. part.), del también sevillano José Rico Cejudo (1864-1939), un grupo de cuatro calés recorren un agreste camino en busca de trabajo. El cuadro está compuesto a base de tres planos de profundidad, situándose en los dos primeros sendos gitanillos, ella portando un gran cesto, él con manta y vara. Al fondo, aparece la madre subida en un borrico y portando en su regazo a un hijo de corta edad.

Por su parte, su coetáneo jienense, Rafael Hidalgo de Caviedes (1864-1950), que sintió profundamente la temática gitana, hizo lo propio con su expresivo lienzo *Eternos caminantes* (Museo de Bellas Artes de Granada), en el que representa a un grupo de calés marchando desfallecidos en busca de nuevos horizontes vitales.

Finalmente, el ya citado pintor regionalista Juan Rodríguez Jaldón (1890-1967), nos describe con alegre desenfado y en clave costumbrista, la emigración de un sufrido grupo de *Campesinos* (Ayuntamiento de Carmona) hacia otras tierras en busca del jornal familiar.

Con la tendencia estética regionalista, que en rigor no se agota hasta los comedios de siglo, se mantuvo vigente en la pintura andaluza la temática social, en la que conservó su carácter el héroe anónimo ya desdramatizado a base de connotaciones costumbristas. Con posterioridad, las circunstancias sociales y económicas hicieron evolucionar los gustos estéticos imponiendo otros temas y haciendo olvidar el arraigo y el éxito que tal personaje había tenido décadas antes en la creatividad pictórica.

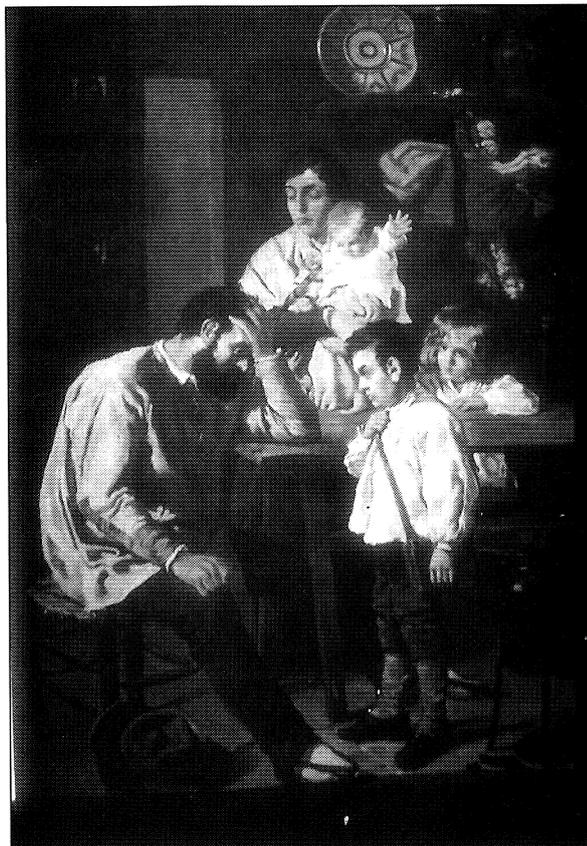


Fig. 10. Rafael Romero de Torres. *¡Sin trabajo!*