

SOBRE UN CUADRO «POMPEYISTA» DESAPARECIDO: *LA FLORALIA* DE REYNA MANESCAU

Antonio María Reyna Manescau nació en Coín, Málaga, en 1859 o 1862¹, en el seno de una familia acomodada, falleciendo en Roma en 1937. Se formó en la Escuela de Bellas Artes malagueña y en el Liceo Artístico de la misma ciudad, destacando prontamente por sus atractivas composiciones y la soltura de su pincelada². En 1882 la Diputación de Málaga le concedió una pensión para marchar a Italia, donde permaneció ya el resto de su vida, si bien sin romper la vinculación con su patria, siguiendo siempre en contacto con su tierra natal, relacionándose con los más importantes círculos artísticos españoles y participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes³. En sus viajes por Italia estudió en Nápoles las obras de las escuelas de Resina y Posillipo⁴; y aunque tuvo su residencia habitual en Roma, visitó frecuentemente Venecia, ciudad de la que tomó numerosos asuntos para sus obras, muchas de las cuales vendió y expuso en Londres y otras capitales europeas con éxito de crítica⁵. Fue uno de los más destacados seguidores de la corriente preciosista⁶ por seducción de la estética fortuniana, si bien su pintura, novedosa para su época, va del historicismo de finales del XIX al realismo de principios del XX⁷, pero siempre con gran habilidad compositiva, uniendo la destreza en el dibujo con la riqueza cromática y la soltura de pincelada, lo que nos hace percibir en ella también el eco de los «macchiaioli»⁸. En su producción destacan primeramente los temas de «casación» y los orientales, con recuerdos de José Villegas a cuyo taller acudió frecuentemente en sus primeros tiempos de Roma⁹; las numerosísimas y hermosas vistas de Venecia; sus atractivos asuntos de costumbrismo hispano (léase andaluz) y sus retratos, de gran modernidad de ejecución.

Descuella en su producción, por su singularidad dentro del tono habitual de la misma, un cuadro que denota su deseo de imbricación dentro del medio artístico oficial español del momento, una obra realizada con los ingredientes obligados para participar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, buscando una medalla, un premio oficial; gran composición que el artista emprendió a su vuelta a Roma después de su primera estancia en Venecia en 1885.

Influido por los éxitos logrados por Eduardo Rosales, Alejo Vera y Lorenzo Vallés en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, con obras de asuntos inspirados en la Antigüedad clásica, comienza la realización de un gran cuadro de este tipo que, con el título de *La Floralia* (Fig. 1), reproducía la fiesta anual que se celebraba en la Roma antigua en honor de la diosa Flora¹⁰, representación de la potencia vegetativa que preside todo lo que florece, cuyo culto, que databa de muy remota antigüedad, parece tener su origen en el Lacio, creyéndose que fue introducido en Roma por Tito Tacio. Esta diosa tenía en Roma un sacerdote particular, que era uno de los doce «flamines» menores (flamen Floralis) que se consideraban instituidos por Numa, y dos templos, celebrándose en su honor, en el mes de abril, las «Floralia», fiestas de

¹ Olalla Gajete, L. F.: *La pintura del siglo XIX en el Museo de Málaga*, Madrid, 1980, p. 174, da como fecha de nacimiento del pintor la de 5-XII-1859; igual fecha dan Sauret Guerrero, T.: *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, 1987, p. 733, y González, C. y Martí, M.: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, 1987, p. 174; sin embargo, Banda y Vargas, A. de la: «Reyna Manescau, Antonio de», en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, t. 9, Madrid, 1992, p. 54, da como fecha de nacimiento del artista la de 31-XII-1862.

² Banda y Vargas, A. de la: *Op. cit.* nota 1, p. 54.

³ *Ibidem*, p. 58.

⁴ González, C. y Martí, M.: *Op. cit.* nota 1, p. 176.

⁵ Banda y Vargas, A. de la: *Op. cit.* nota 1, p. 59.

⁶ Olalla Gajete, L. F.: *Op. cit.* nota 1, p. 174.

⁷ Banda y Vargas, A. de la: *Op. cit.* nota 1, p. 62.

⁸ *Ibidem*, pp. 62-63.

⁹ González, C. y Martí, M.: *Op. cit.* nota 1, p. 174.

¹⁰ *Ibidem*, p. 175.



Fig. 1. Antonio Reyna Manescau: *La Floralia*. (De fotografía de Laurent en *La Ilustración Artística*).

carácter licencioso que incluían juegos en que intervenían las cortesanas y ceremonias y ritos poco edificantes. Aunque ya antiguamente algunas poblaciones sabinas le habían consagrado el mes correspondiente al abril del calendario romano, no se establecieron como tales fiestas las Floralia (juegos de Flora o florales) en Roma hasta la conclusión de la primera guerra púnica; fiestas que alcanzaron gran popularidad por su propia disolución, celebrándose al principio sólo cuando lo prescribían los libros sibilinos o en años de carestía; pero desde el año 173 antes de Cristo, tuvieron lugar anualmente, comenzando el 28 de abril y terminando el 3 de mayo. Con los atributos de todas las divinidades campestres, las representaciones de Flora nos muestran a una joven adornada de flores, siendo la más célebre de las que conocemos la denominada *Flora Farnesio* del Museo de Nápoles ¹¹, modelo precisamente utilizado por Reyna para la representación de la diosa en su cuadro; quien además pretendiendo ser lo más riguroso posible con el entorno arqueológico de su composición, viajó al sur de Italia, estudiando los mosaicos y las pinturas murales pompeyanas, adquiriendo fama la minuciosa factura que utilizaba para la representación de los ornamentos y, en especial, su habilidad para reproducir los mosaicos ¹².

El cuadro (óleo/lienzo, de 3,13 × 5,03 m.) lo presentó Reyna a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, en cuyo Catálogo, junto a las dimensiones citadas, se le da el explicativo título de *La Floralia, ó sean fiestas á la diosa Flora* ¹³, eligiendo nosotros como título la primera parte del que le da dicho catálogo, que es por el que ha venido siendo siempre conocida la obra: *La Floralia*. Obtuvo el cuadro medalla de tercera clase, la segunda en orden de conce-

¹¹ Todos los datos que anteceden sobre la diosa Flora y sus fiestas (las «Floralia») han sido tomados de Grimal, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1982, pp. 204-205; y de *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, t. XXIV, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1924, pp. 108, 110 y 111.

¹² González, C. y Martí, M.: *Op. cit.* nota 1, p. 175.

¹³ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*. Madrid, 1887, p. 164, núm. 678.

sión de las dieciocho otorgadas ¹⁴, siendo adquirido, además, por el Gobierno. Depositado en el Instituto Agrícola San Isidro de Barcelona, por Real Orden de 7 de junio de 1888 ¹⁵, lamentablemente desapareció en Barcelona durante la guerra civil de 1936-1939, pero, según Teresa Sauret, se conoce el desarrollo del tema por varias réplicas del mismo y los bocetos que se conservan en colecciones particulares malagueñas ¹⁶; mientras que Olalla Gajete nos dice que poseemos el boceto que se conserva en el álbum de la exposición de 1887 ¹⁷. Banda y Vargas afirma al respecto que era una «bellísima composición de la que sólo queda un precioso boceto» ¹⁸. Nosotros añadiremos a esto que el cuadro también nos es conocido por una magnífica xilografía de Rico, a toda plana, en *La Ilustración Española y Americana*, y por otra sacada de fotografía de Laurent, a media página, en *La Ilustración Artística* ¹⁹.

Banda y Vargas nos dice «que representaba un cierto aire simbolista dentro de su evidente temática histórica» ²⁰. Al respecto, diríamos que el cuadro no se inscribe totalmente dentro de lo que entendemos como pintura de historia, en el concepto tradicional que de la misma poseemos, sino que más bien es un cuadro de costumbres de la Antigüedad clásica, al estilo de los que por entonces realizaban Alma-Tadema y otros miembros del movimiento «clasicista» o academicista británico —muchos de cuyos cuadros no estaban exentos tampoco de un cierto aire simbolista, por herencia del prerrafaelismo—, apreciación no sólo nuestra, sino que ya hizo en su día algún crítico al analizar el cuadro, según luego veremos.

Vicente de la Cruz, en el catálogo crítico que realizó sobre la Exposición Nacional de 1887, emitió el siguiente juicio sobre el cuadro: «Cuadro grande, en el que no está desperdiciado un solo hilo del lienzo. El público inteligente y las personas de gusto le contemplan con detenimiento: tiene mucha variedad en actitudes y hay expresión, corrección en todas las líneas, magníficos efectos en los toques de luz y una armonía que seduce. El inspirado Sr. Reina puede estar satisfecho» ²¹.

Fernanflor, en *La Ilustración Española y Americana*, analizando las terceras medallas de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, comenta la obra en los siguientes términos: «D. Antonio Manescau es un joven que compone y pinta ya con la malicia de un pintor viejo. Su cuadro ofrece desde el primer momento todas sus bellezas, consistentes en su disposición general y en su agradable, simpático y bien difundido color. Se diría que nos encontramos ante un cuadro del famoso pintor Alma Tadema; ante una de esas reconstituciones del paganismo que hablan deliciosamente á nuestro espíritu y á nuestros sentidos. Mas en el instante en que nos acercamos al lienzo para ver aisladamente las figuras, los paños y los objetos, comienza nuestro desencanto; porque las unas están desdibujadas y los otros carecen de materia propia. Sabido es que Alma Tadema sabe hacer los mármoles de un modo que asombra por su imitación; el Sr. Reina ha pintado en *La Floralía* un pavimento de mosaico también asombroso. / Tratándose de un artista muy joven, hay que esperar mucho del buen gusto, de la delicadeza y armonía de color, de la intención poética de este cuadro» ²².

¹⁴ Cruz, V. de la: *Historia general de la pintura y catálogo crítico completo de la Exposición de Bellas Artes de 1887 con el juicio de la prensa y las biografías de los artistas más eminentes*. Establecimiento Tipográfico de Felipe Pinto, Madrid, 1887, p.197.

¹⁵ Espinós, A., Orihuela, M., Royo-Villanova, M. y Sabán, G.: «El Prado disperso. Cuadros depositados en Barcelona. II». *Boletín del Museo del Prado*, t. VII, núm. 20 (mayo-agosto), Madrid, 1986 (II), p.132.

¹⁶ Sauret Guerrero, T.: *Op. cit.* nota 1, p. 733.

¹⁷ Olalla Gajete, L. F.: *Op. cit.* nota 1, p.174.

¹⁸ Banda y Vargas, A. de la: *Op. cit.* nota 1, pp. 58-59.

¹⁹ *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, núm. XXIV, Madrid, 30 de junio de 1887, p.417.; *La Ilustración Artística*, año VI, núm.289, Barcelona, 11 de julio de 1887, p. 228.

²⁰ Banda y Vargas, A. de la: *Op. cit.* nota 1, p. 59.

²¹ Cruz, V. de la: *Op. Cit.* nota 14, p. 118, núm. 678.

²² Fernanflor: «Exposición Nacional de Bellas Artes.- Las terceras medallas», *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, núm. XXIV, Madrid, 30 de junio de 1887, p. 414.

Fernanflor da, como se suele decir, «una de cal y otra de arena» en su crítica al lienzo de Reyna Manescau, jugando con la juventud del pintor y lo que el supone como su «malicia» de viejo, al creer que da una magnífica impresión general a su obra con el ánimo de ocultar su impericia juvenil para la realización de los detalles y personajes. Sin duda, la crítica favorable que hace el autor a la visión general del cuadro a cierta distancia, aludiendo a lo atractivo de su composición y a su colorido, coincide con lo que sabemos que caracterizó en general la obra de Reyna, quien se distinguió siempre por su habilidad compositiva y por su riqueza cromática. En cuanto a la parte desfavorable de la crítica, respecto a la contemplación cercana de la obra, puede deberse, sin duda, a la incompreensión del crítico respecto a la técnica de audaz soltura de pincelada, minuciosa y lumínica, colorista, que el pintor utilizaba, y que se acentuó en Italia bajo el influjo de la escuela de Posillipo y los «macchiaioli»²³; así como por su inclusión dentro de la tradición paisajística veneciana, también caracterizada por una minuciosa pincelada lumínica, que había sido impuesta por pintores como Martín Rico, Ricardo María Navarrete, el peruano Federico del Campo y el alemán F. R. Unterberger²⁴. Incompreensión indudablemente acentuada por la inevitable comparación que del cuadro hace con la obra de Alma-Tadema, a la que recuerda claramente la composición en cuanto a su temática y recreación del ambiente de la Antigüedad clásica, en ese sentido que sabe captar tan bien el crítico cuando alude a ella comentando que «Se diría que nos encontramos ante un cuadro del famoso pintor Alma-Tadema; ante una de esas reconstituciones del paganismo que hablan deliciosamente á nuestro espíritu y á nuestros sentidos»²⁵. Pues bien, esta inevitable comparación es, a nuestro juicio, la que provoca la citada opinión negativa del crítico, pues la técnica dibujística y plana de Alma-Tadema, tan idónea para el movimiento «clasicista», o academicista, en su empeño de reconstrucción arqueológica minuciosa, a la vez que magnífico vehículo para plasmar la imitación del mundo de la Antigüedad clásica, según la idea que de ella tenían, forzosamente condicionaba la mentalidad del crítico en su desfavorable juicio frente a la más deshecha técnica del español, menos precisa en los detalles, más moderna y novedosa para su época.

Por su parte Pedro de Madrazo, en la crítica que de la Exposición Nacional de 1887 hizo en *La Ilustración Artística*, se refiere al cuadro de Reyna Manescau en muy diferentes términos: «En cuanto al lienzo de la *Floralia* —mejor diríamos *Fiestas florales*—, abrigo la duda de que sea todo original del señor Reina Manescau: paréceme más bien un hermoso compuesto de reminiscencias de obra clásica antigua. La linda jovencita que presenta su ofrenda á la diosa en pie al lado de su simulacro, consagrada en edad harto temprana al infame culto que introdujo la cortesana Acca Laurencia, es una figura que se diría arrancada de algún bajo relieve griego; como también el gracioso niño que acude con otros jóvenes á la fiesta con una guirnalda de flores en las manos»²⁶. Esta parca crítica de Madrazo nos parece superficial en comparación con la de Fernanflor. Éste alude al menos a Alma-Tadema como claro elemento de influencia de la obra de Reyna Manescau; critica su técnica, como elemento discordante en cuadro de temática y ambiente tan semejante a los del pintor holandés-británico; y alaba, en cambio, el pavimento de mosaico que pinta en su cuadro comparándolo con la magnífica imitación de los mármoles que realizaba Alma-Tadema, como elemento que lo acercaba a las realizaciones de este pintor, inevitable punto de referencia para Fernanflor respecto a este cuadro de Reyna.

²³ Banda y Vargas, A. de la: *Op. cit.* nota 1, pp. 62-63.

²⁴ González, C. y Martí, M.: *Op. cit.* nota 1, p. 175.

²⁵ Fernanflor: *Op. cit.* nota 22, p. 414.

²⁶ Madrazo, P. de: «Nuestro arte moderno. / Temores y esperanzas. / (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes del año 1887). / (Continuación). / IV. / Joyas dispersas.», *La Ilustración Artística*, año VI, núm. 286, Barcelona, 20 de junio de 1887, p. 203.

La crítica de Pedro de Madrazo ignora este importante elemento de afinidad artística y se fija sólo en detalles intrascendentes, como son el que dos de los personajes del cuadro le parezcan tomados de bajorrelieves griegos, haciendo esto extensible caprichosamente al conjunto del lienzo al expresar, por ello, la arbitraria duda de que sea todo el lienzo original del pintor, juzgándolo, a su parecer, como «un hermoso compuesto de reminiscencias de obra clásica antigua». Pues bien, no sabemos el por qué Madrazo pretende aquí ignorar el hecho de que, a lo largo de la historia, muchos artistas tomaron elementos de los restos de la Antigüedad clásica para incluir en sus obras, sin que fuese menoscabo para ellas, considerando esto, sin embargo, como algo negativo en el caso de Reyna Manescau. Nos cuesta creer que Madrazo, crítico culto como pocos del siglo XIX, y hombre al día de lo que se hacía en Europa, ignore tanto esto como el eco de Alma-Tadema detectable en este cuadro, para fijarse sólo en vagatelas. Quizá ello se deba a un rescoldo de moralina decimonónica que creemos subyace en el texto; un leve indicio de censura al asunto licencioso del cuadro implícito en la frase «La linda jovencita que presenta su ofrenda á la diosa en pie al lado de su simulacro, consagrada en edad harto temprana al infame culto que introdujo la cortesana Acca Laurencia». Pensamos que a Madrazo no le agradó el asunto del cuadro, que él consideraría atrevido y poco edificante, influido, como estaba, por el carácter moral y didáctico que se presumía debía tener la pintura de historia, no dándose cuenta (o no queriendo dársela por el asunto del lienzo) de que éste no era un cuadro de historia en el sentido tradicional del término, sino que obedecía a otros presupuestos diferentes respecto a la percepción de la Antigüedad clásica, los que Alma-Tadema y el movimiento clasicista británico habían introducido en una nueva visión de ella; visión que se expresa, la mayoría de las veces, por medio de un anecdotismo intrascendente y esteticista, mas cercano a la expresión de la vida cotidiana de la Antigüedad (incluida la de sus próceres) que a sus grandes o dramáticos hechos históricos.

Significativo, al respecto de lo que decimos, resulta la comparación de esta crítica de Madrazo al cuadro de Reyna Manescau con la que hace a otros tres cuadros, también de asuntos de la Antigüedad clásica, presentados igualmente a la Exposición Nacional de 1887. La que realiza del lienzo de José Garnelo y Alda *La muerte de Lucano*, es representativa de su valoración del cuadro de historia en la acepción que se le daba al término, como decimos, apreciando en él, inevitablemente, una «visible tendencia á un arte serio, digno y elevado»²⁷. El cuadro de Mateo Silvela Casado *La Comunión de las vírgenes en las catacumbas*, aunque más cercano a la anécdota histórica que a la concepción que se tenía de un cuadro de historia en sí, se le aproxima, sin embargo, por estar cargado de valores morales y didácticos, representando para Madrazo «la victoria moral de los débiles y humildes sobre los fuertes y orgullosos», a la vez que lo califica de «edificante y consolador», y alaba también la fortaleza de esas «tiernas y agraciadas vírgenes (...), á pesar de la debilidad y delicadeza de su sexo», concluyendo, significativamente sólo en función del asunto de la obra, pues no hace la más mínima crítica a los aspectos técnicos de la misma, que «Hay gérmenes de grandes dotes en esta obra del señor Silvela, que se ha presentado por primera vez en público certamen»²⁸. El cuadro de Gonzalo Bilbao *Dafnis y Cloe (idilio griego)*, se acercaría más por su temática del mundo clásico pagano al de Reyna Manescau; sin embargo, al ser obra de inspiración literaria, cuyo asunto entra dentro de la tradición artística (al igual que la mitología, a pesar de sus posibles escabrosidades), es aceptado plenamente por Madrazo, aunque tenga que rizar el rizo diciendo al respecto que «es la flor del pensamiento cristiano nutrido en el ideal panteístico griego», añadiendo, para justificar los valores que halla en el asunto del cuadro, que no está la obra litera-

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

ria fielmente traducida al lienzo «y este es cabalmente su mérito, porque el idilio griego es todo sensualidad y monótono erotismo, al paso que la concepción delicada de nuestro pintor es, á la par que erótica, idealista. (...), y veo que la belleza moral ha triunfado de la que sólo inspira deleite y que el pintor ha acertado á idealizar el poético sensualismo de la pastoral griega»²⁹.

Creemos, a la vista de lo expuesto, que Pedro de Madrazo no gustó del asunto del cuadro de Reyna Manescau, que para él resultaba un tanto vulgar y escabroso, a pesar de que no contuviese ninguna impudicia figurativa, porque representaba una fiesta licenciosa y disoluta del paganismo romano sustentada básicamente por cortesanas que, aunque pintadas bastante púdicas por el artista, eran, al fin y al cabo, esas meretrices las protagonistas del lienzo. Constituía, por tanto, para Madrazo la antítesis de los otros asuntos clásicos de los cuadros con cuyas críticas lo hemos comparado. No se desprendía del cuadro de Reyna ninguna enseñanza edificante, ningún ejemplo moral. Sin embargo, no le queda más remedio que ceder ante la belleza del lienzo, aunque fuese criticándolo: «parecíame más bien un hermoso compuesto de reminiscencias de obra clásica antigua»³⁰. Creemos que el calificativo de «hermoso», aunque sea expresado en un contexto desfavorable al lienzo, delata en el fondo, y a pesar de todo, el buen gusto de Pedro de Madrazo.

AURORA GIL SERRANO

Profesora del Instituto Antonio López
(Tres Cantos. Madrid)

PROCESO INQUISITORIAL CONTRA EL BORDADOR TOMÁS PÉREZ

El siglo XVI fue un período muy brillante para el arte del bordado en Cuenca, sin embargo sabemos muy poco sobre sus artífices, de ahí el interés que tiene el proceso inquisitorial de Tomás Pérez¹, pues nos permite conocer a uno de aquellos maestros que con su buen hacer contribuyó a que el bordado, principalmente el religioso, adquiriera gran esplendor en Cuenca.

El 17 de agosto de 1571 el clérigo Gonzalo de Cetina², que era descendiente de judíos y en esa fecha residía en El Acebrón (Cuenca), donde desempeñaba su labor como cura párroco, se dirigió al tribunal de la Inquisición de Cuenca solicitando que permitiera a su hermano Isidro de la Muela viajar al Perú, pues quería visitar a un hermano que vivía en Lima, fray Alonso de Cetina, que era agustino. Gonzalo de Cetina para conseguir este permiso tuvo que demostrar que su hermano era cristiano viejo y para ello presentó una serie de testigos, entre los que figuraba el bordador Tomás Pérez, el cual no pudo sospechar entonces que a causa de esta

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

¹ ADC, Inquisición, leg. 268, n.º 3684.

² Pertenecía a una importante familia, cuyos miembros se tenían por «confesos descendientes de tales y que por tales son avidos e tenidos e comunmente reputados en esta ciudad». Entre los antepasados de Gonzalo de Cetina figura Iñigo de la Muela, reconciliado por el Santo Oficio, fue regidor de Cuenca. Ana de Ecija, su bisabuela materna, que estaba casada con Alonso de Guadalajara, el cual «traya un baculo de hordinario en la mano» y vivía «a la baxada de Sancta Maria de Gracia ques en el Alcaçar», en 1512 fue juzgada por el tribunal de la Inquisición por «el delicto y crimen de la heregia y apostasia». También sus hermanos Hernán Gómez de Ecija y Violante de Ecija fueron procesados. En 1511 su abuelo Diego de Cetina fue presentado como testigo por el platero Juan de la Plata y «dize en su deposicion que es converso». Su padre Isidro de la Muela reconoció que era converso durante el proceso que el tribunal de la Inquisición siguió en 1526 contra el entallador Francisco de Coca.