

Dibujos inéditos de artistas sevillanos contemporáneos:
José Arpa y Luis Cáceres

Unpublished drawings of contemporary Sevillian artists: José Arpa and Luis Cáceres

Desenhos inéditos de artistas sevillanos contemporáneos: José Arpa e Luis Cáceres

Dessins inédits d'artistes sévillans contemporains :
José Arpa et Luis Cáceres

*Неопубликованные рисунки современных
севильских художников:*
Xose Arpa u Луис Касерес

Dr. Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ*

Universidad de Sevilla
Sevilla-España
rojasmarcos@us.es

Fecha de recepción: 22/04/2020
Fecha de aceptación: 27/05/2020



Resumen

La enseñanza, el uso y el dominio del dibujo fueron fundamentales en las artes plásticas sevillanas modernas y contemporáneas. Por fortuna,

* Doctor con Mención Europea en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y Premio Extraordinario de Doctorado, es Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Historia del Arte de esa Universidad y miembro del Grupo de Investigación “Centro de Investigación del Patrimonio Artístico Andaluz”. En su dilatado currículum cuenta con múltiples ponencias en congresos, jornadas, simposios y cursos, artículos en revistas especializadas, capítulos de libros y libros de variadas temáticas.

en los últimos años, nuestras investigaciones sobre tales asuntos nos han permitido descubrir ejemplares de diversa naturaleza y cronología. Por lo común, se conservan en colecciones privadas, de acceso siempre difícil y restringido, circunstancia que resalta la importancia de estos hallazgos, en ocasiones azarosos e imprevistos. En el presente artículo damos a conocer seis dibujos realizados por dos relevantes artistas hispalenses que vivieron a caballo entre los siglos XIX y XX. Nos referimos al pintor José Arpa Perea y al dibujante Luis Cáceres Valdivia. Hemos seleccionado dichos autores por tener una primera formación artística similar, por trabajar en la misma época y, sobre todo, por el distinto modo de afrontar y resolver la práctica del dibujo, ya que cada uno se especializó en una disciplina diferente. El análisis y el cotejo de sus obras revelan el sugestivo y variado panorama del dibujo sevillano a fines del Ochocientos y principios de la siguiente centuria.

Palabras claves

DIBUJO– JOSÉ ARPA– LUIS CÁCERES – SEVILLA

Abstract

The teaching, use and command of drawing were fundamental in modern and contemporary Sevillian fine arts. Fortunately, in recent years, our research on such matters has allowed us to discover models of diverse nature and chronology. They usually belong to private collections where access is difficult and restricted. These circumstances highlight the importance of these -sometimes random and unforeseen- findings. In this article, we will focus on six drawings by painter José Arpa Perea and sketcher Luis Cáceres Valdivia, two outstanding Sevillian artists who lived between the 19th and 20th century. We have selected these authors as they share similar artistic training backgrounds, worked at the same time but, above all, since they tackle and deal with the art of drawing in different ways due to the different disciplines they specialized in. Analysis and comparison of their works reveal a suggestive and varied panorama of Sevillian drawing at the end of the 19th century and the beginning of next century.

Key words

DRAWING – JOSÉ ARPA – LUIS CÁ CERES – SEVILLE

Resumo

O ensino, o uso e o domínio do desenho foram fundamentais nas artes plásticas sevilhanas modernas e contemporâneas. Felizmente, nos últimos anos, nossas investigações sobre tais assuntos tem nos permitido descobrir exemplares de diversa natureza e cronologia. Pelo comum, conservam-se em coleções privadas, de acesso sempre difícil e restringido, circunstância que ressalta a importância destas descobertas, em ocasiões imprevisíveis e imprevistos. Neste artigo damos a conhecer seis desenhos realizados por dois relevantes artistas sevilhanos que viveram a cavalo entre os séculos XIX e XX. Referimo-nos ao pintor José Arpa Perea e ao desenhista Luis Cáceres Valdivia. Temos selecionado ditos autores por terem uma primeira formação artística semelhante, por trabalharem na mesma época e, sobretudo, pelo distinto modo de afrontar e resolver a prática do desenho, já que cada um especializou-se em uma disciplina diferente. A análise e o cotejo das suas obras revelam o sugestivo e variado panorama do desenho sevilhano a finais do Oitocentos e princípios da seguinte centúria.

Palavras chaves

DESENHO – JOSÉ ARPA – LUIS CÁ CERES – SEVILHA

Résumé

L'enseignement, l'utilisation et la maîtrise du dessin étaient fondamentaux dans les arts plastiques sévillans modernes et contemporains. Heureusement, ces dernières années, nos recherches sur ces sujets nous ont permis de découvrir des exemples de nature et de chronologie diverses. En général, ils sont conservés dans des collections privées, dont l'accès est toujours difficile et restreint, circonstance qui met en évidence l'importance de ces découvertes, parfois fortuites et imprévues. Dans cet article, nous présentons six dessins réalisés par deux artistes hispaniques pertinents qui ont vécu à cheval entre les XIXe et XXe siècles. Nous nous référons au peintre José

Arpa Perea et au caricaturiste Luis Cáceres Valdivia. Nous avons sélectionné ces auteurs pour avoir une première formation artistique similaire, pour travailler en même temps et, surtout, pour la manière différente de faire face et de résoudre la pratique du dessin, chacun étant spécialisé dans une discipline différente. L'analyse et la collation de ses œuvres révèlent le panorama suggestif et varié du dessin sévillan à la fin du XVIIIe et début du siècle suivant.

Mots clés

DESSIN – JOSÉ ARPA – LUIS CÁCERES- SEVILLA

Резюме

Обучение, использование и мастерство рисования были основополагающими в современной севильской пластике. К счастью, в последние годы наши исследования по таким вопросам позволили нам обнаружить образцы различной природы и хронологии. В целом, они хранятся в частных коллекциях, которые всегда трудны и имеют ограниченный доступ, что подчеркивает важность этих результатов, иногда случайный и непредвиденный. В этой статье мы представляем шесть рисунков, выполненных двумя соответствующими художниками из Севильи, которые жили верхом между 19 и 20 веками. Мы говорим о художнике Хосе Арпа Пера и карикатуристе Луисе Касересе Вальдивии. Мы выбрали этих авторов для того, чтобы они имели подобную первую художественную подготовку, для работы в то же самое время и, прежде всего, для различного способа столкнуться и решить практику рисования, так как каждый художник специализировался на другой дисциплине. Анализ и сопоставление его работ показывают наводящую на размышления и разнообразную панораму севильского рисунка в конце восемнадцатого и начале следующего столетия.

слова

РИСОВАНИЕ - ХОСЕ АРПА - ЛУИС КАЦЕРЕС - СЕВИЛЬЯ

Sabido es que el dibujo sitúa al espectador, frente por frente, ante el origen mismo de la creación artística. Su inmediatez, frescura y espontaneidad lo conectan con la musa inspiradora del autor, con sus tanteos preparatorios e indecisiones previas a la plasmación de la imagen deseada. Sin embargo, esta experiencia fascinante, este encuentro atemporal entre el contemplador y el numen creador del artista, ha sido históricamente poco valorado en España, a diferencia de otros lugares como Italia o Francia. En la mayoría de las ocasiones, se ha pensado en el dibujo como un mero repertorio de estudios parciales, un catálogo de modelos a imitar, o un simple instrumento profesional anterior a la ejecución de la obra definitiva. Por consiguiente, esta falta de aprecio no sólo ha dificultado su conservación, sino que retrasó el desarrollo de su coleccionismo hasta bien entrado el siglo XVIII.¹⁵⁵

En Sevilla, el dibujo, en el sentido estricto del término, se practicaría desde época bajomedieval. No obstante, los ejemplos significativos más tempranos que se han conservado datan de los comedios del Quinientos, entre los cuales sobresalen los de Pedro de Campaña (h. 1500-h. 1580) y Luis de Vargas (h. 1506-1567). Mejor representado está el siglo XVII, en cuya primera mitad destacan Francisco Pacheco (1564-1644) y Francisco de Herrera el Viejo (h. 1590-1654).¹⁵⁶ Además, el conocido maestro y suegro de Diego Velázquez (1599-1660) dedicó buena

¹⁵⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya* (Madrid: Cátedra, 1986), pp. 81-106.

¹⁵⁶ Cf. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *A Corpus of Spanish Drawings. Vol. III: Seville School, 1600 to 1650* (Londres, etc.: Harvey Miller, etc., 1985).

parte del libro segundo de su *Arte de la Pintura* (1649) a esta manifestación artística. En él afirma que el dibujo es “la forma sustancial de la pintura. Es alma y vida della, sin el cual sería muerta, sin gracia, sin hermosura y movimiento”. En su opinión supone “el caudal universal de la pintura”, porque “todo lo imita el debuxo del pintor; que él es de donde se enriquecen casi todas las artes y exercicios convenientes al uso de los hombres; y principalmente la escultura, arquitectura, platería, bordadura, arte de texer, y otras innumerables tocantes a trazas y perfiles”.¹⁵⁷

La estimación teórica de Pacheco por el dibujo se complementa, en la segunda mitad de la centuria, con la creación de una academia hispalense. Dicha institución docente fue promovida, entre otros artistas, por Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y por Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685), quien acababa de regresar de Italia. Precisamente, uno de sus principales propósitos fue el de organizar la enseñanza del dibujo con modelo vivo, tal como sucedía en las academias seiscentistas italianas. Así lo recoge el acta de su primera reunión, fechada el 11 de enero de 1660, en la que consta que, desde el día 1, “los profesores de el arte de la Pintura” se juntaron “todas las noches a el exeçio de el dibujo en las casas de la Lonja de esta ciudad”.¹⁵⁸ De este periodo han subsistido magníficos

¹⁵⁷ PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura* (Madrid: Cátedra, 2001), p. 344.

¹⁵⁸ *El Manuscrito de la Academia de Murillo* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982), p. 23. Sobre este asunto cf. GARCÍA BAEZA, Antonio. *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del*

ejemplares de Murillo¹⁵⁹ y, en menor número, de Juan Valdés Leal (1622-1690), los dos grandes maestros de su época, cuya estela perdura hasta el academicismo del último tercio del Setecientos, en especial la del famoso *Pintor de la Inmaculada*.¹⁶⁰

En este sentido, los primeros cincuenta años del siglo XVIII están marcados por Lucas Valdés (1661-1725), estrechamente vinculado a su padre Valdés Leal; y por el principal maestro de la escuela sevillana del momento, Domingo Martínez (1688-1749), quien siguió la tradición de Murillo.¹⁶¹ En lo que resta de centuria, la figura dominante fue Juan de Espinal (1714-1783), que también destinó algún dibujo para el mundo del grabado.¹⁶² Las inquietudes de dicho pintor, discípulo y yerno de Martínez, le condujeron a impulsar, junto a otros artistas, la creación definitiva de una escuela de dibujo. Se trata de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, donde ejerció como docente y director de la sección de Pintura desde 1775. A

Seiscientos (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2014).

¹⁵⁹ Cf. MENA MARQUÉS, Manuela B. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): dibujos, catálogo razonado* (Santander: Fundación Botín, 2015).

¹⁶⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Tres siglos de dibujo sevillano* (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1995), pp. 44 y ss.

¹⁶¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Dibujos de Domingo Martínez”, en: *Domingo Martínez en la estela de Murillo* (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), pp. 41-55.

¹⁶² ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. “Nuevas obras de los pintores Domingo Martínez y Juan de Espinal”, en: *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos* (Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2018), pp. 457-463.

partir de tal fecha, esta institución, que obtuvo el apoyo de la Corona con la ayuda de Francisco de Bruna, su primer protector, tuvo carácter oficial y público, a semejanza de las de Madrid, Barcelona, Zaragoza y Valencia.¹⁶³ En ella se impartían seis clases: de Principios, de Dibujo de figuras, de Modelo en yeso (con los vaciados de esculturas grecorromanas, regalados por Carlos III), de Dibujo del natural o modelo vivo y dos de Arquitectura.¹⁶⁴

Tras la ocupación francesa y el ingreso de las tropas españolas y aliadas en Sevilla en agosto de 1812, la Real Escuela afrontó su lenta recuperación bajo la dirección del pintor Joaquín Cortés (h. 1770-1835). Este conocido copista de Murillo era el encargado de las enseñanzas de Principios, Cabezas y figuras, Dibujo del yeso y Dibujo del natural. En 1827, el reglamento para el régimen de las Escuelas de Nobles Artes del Reino transformó en profundidad su estructura. Y en 1843, dicha institución ascendió al rango de Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, en honor de la reina Isabel II.¹⁶⁵

Poco después, por Real Decreto de 31 de octubre de 1849, cambió en lo tocante a su gobierno y docencia. De ella

¹⁶³ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de san Francisco en La Rábida* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2015), p. 37.

¹⁶⁴ MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Imprenta Provincial, 1961), pp. 11-13.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 41, 48 y 58-59.

dependió el recién creado Museo de Pinturas,¹⁶⁶ con el que tuvo relaciones ya desde 1844. En la ahora llamada Academia de Bellas Artes de Primera Clase, las enseñanzas se realizaban a través de la Escuela de Bellas Artes. Al año siguiente, en 1850, trasladó su sede del exconvento de San Acacio al antiguo edificio del cenobio de mercedarios descalzos. Sobre la puerta se puso, en letras de bronce, el doble título de Academia y Escuela de Bellas Artes y, encima, la indicación de Museo Provincial.¹⁶⁷

Respecto al tema que nos ocupa, en la referida Escuela se impartía Dibujo de figura, Dibujo lineal y Dibujo aplicado a las artes, dentro de los estudios menores; y Dibujo antiguo y natural, en el caso de los estudios superiores. Según sesión académica de 14 de diciembre de 1854, se compró un maniquí articulado en París para el aprendizaje del dibujo; y en 1855, para la enseñanza del dibujo antiguo, una escultura semi colosal de un sacerdote de Apolo y Baco a la Academia de Cádiz. Ambas adquisiciones ilustran la preocupación y el interés de la institución por la formación artística de sus alumnos. Academia y Escuela estuvieron unidas hasta el Real Decreto de 8 de julio de 1892, cuando esta última pasó a depender del Rectorado de la Universidad.¹⁶⁸

¹⁶⁶ MORENO MENDOZA, Arsenio. “El museo”, en: *Museo de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Ediciones Gever, 1991), t. I, p. 38. Sobre este asunto cf. el reciente estudio BESA GUTIÉRREZ, Rafael de. *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018).

¹⁶⁷ MURO OREJÓN, Antonio. *Op. cit.*, pp. 61, 67-69 y 96.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 68 y 98-100. Sobre la colección de 230 dibujos procedentes de las mencionadas instituciones de Bellas Artes cf. SOSA

Pues bien, hecha esta apretada síntesis sobre el dibujo en el ámbito hispalense, nos centramos en nuestra materia de investigación. Antes de la citada disgregación, fueron alumnos de la Escuela el par de artistas sevillanos que nos incumbe. Los dos, autores de los seis dibujos inéditos que damos a conocer, vivieron entre los siglos XIX y XX. Aludimos al pintor José Arpa Perea y al dibujante Luis Cáceres Valdivia. Pese a los diez años que separan sus nacimientos –1858 y 1868, respectivamente–, tuvieron una primera formación artística parecida, ya que frecuentaron las mismas instituciones y, por tanto, encararon el aprendizaje, el uso y la disciplina del dibujo de manera similar.

Arpa y Cáceres asistieron también a la Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla, de corta existencia (1872-1888). En su génesis contribuyó la estancia en la ciudad de la Giralda, en 1870, del pintor reusense Mariano Fortuny (1838-1874). Su dominio de la acuarela, que embelesó a los artistas locales, explica que dicha institución se centrara particularmente en esa especialidad pictórica. No obstante, pretendió desde su creación “dedicarse al estudio del natural y ropages en todos los ramos del dibujo, pintura y escultura”.¹⁶⁹ A su vez, Cáceres recibió lecciones en la

ORTIZ, Virginia. *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII-XIX) de la Universidad de Sevilla: historia y conservación* (Sevilla: Tesis doctoral defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, 2015).

¹⁶⁹ GÓMEZ ZARZUELA, Vicente. *Guía de Sevilla, su provincia, etc. para 1874* (Sevilla: Imprenta de La Andalucía, 1874), p. 330; y PÉREZ CALERO, Gerardo. “La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla

Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, ubicada asimismo en el referido exconvento Casa Grande de la Merced Calzada. Este centro docente de índole filantrópica abrió sus puertas en 1886, promovido por la Real Sociedad Económica de Amigos del País. En él tuvo el dibujo un especial protagonismo.¹⁷⁰

Una vez finalizada esta educación inicial, los dos autores desarrollaron sus dilatadas trayectorias profesionales. Sin embargo, lo hicieron en condiciones, medios y circunstancias diferentes, pues cada uno cultivó una disciplina artística distinta. En consecuencia, abordaron con personalidad las vicisitudes que ofrece la práctica del dibujo. De ahí que la selección de tales artistas no haya sido casual. Todo lo contrario. Mayor provecho ofrece examinar de forma conjunta la variedad de ejemplares que presentamos. En las próximas páginas, nos proponemos analizarlos siguiendo un doble objetivo: por un lado, acrecer el grado de conocimiento sobre la producción de los mencionados creadores; y por otro, contribuir con nuestros modestos medios a incentivar el interés por el atractivo panorama del dibujo hispalense de entre siglos, retomado felizmente hace unos años.¹⁷¹

(1872-1888)”, en: *Laboratorio de Arte* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, n.º 11), p. 278, nota 9.

¹⁷⁰ Cf. MONTERO PEDRERA, Ana María. “La creación de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla y la formación de la clase obrera a finales del siglo XIX”, en: *Fuentes* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009, n.º 9), pp. 166-178.

¹⁷¹ Resaltamos la exposición monográfica, celebrada entre diciembre de 2003 y enero de 2004, que se tituló *Sobre papel. Dibujos del Museo de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de

1. José Arpa Perea

Es, sin duda, uno de los pintores sevillanos más importantes y prolíficos de su generación. Este interesante artista nació en Carmona en 1858, en el seno de una humilde familia. Parece ser que con diez años se trasladó a la capital hispalense para iniciar su educación artística en las clases nocturnas del Museo. Consta que en 1876 está matriculado en las materias de Principios, Figura y cabezas y Figuras de la Escuela de Bellas Artes, institución en la que permaneció hasta 1882. En ella fue discípulo de Eduardo Cano, impregnándose del realismo historicista propio del momento. En 1883 asistió, como sabemos, a la Academia Libre; y, además, ganó la beca de la Diputación para viajar a Roma, donde completó su formación hasta 1886. En el periplo italiano hizo amistad, entre otros, con los pintores José Villegas, Emilio Sánchez Perrier, Martín Rico o Salvador Sánchez Barbudo¹⁷².

Volvió entonces a Sevilla con un estilo definido y personal, caracterizado por un brillante y vigoroso cromatismo. Con la audacia de su pincel, que distribuye por el soporte una gruesa pasta pictórica, consiguió extraordinarios efectos de vibración lumínica. Tan atrayente poética causó admiración a los sevillanos. Razón por la que, hacia 1890, Arpa era ya

Cultura, 2003); y el protagonismo de los dibujos en la muestra que también tuvo lugar en la pinacoteca hispalense, entre diciembre de 2012 y mayo de 2013, que llevó por título *García Ramos en la pintura sevillana* (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Deporte, 2012).

¹⁷² GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Paulino. “José Arpa, pintor en Roma”, en: *Carmona y su Virgen de Gracia* (Carmona, septiembre 1976), s.p.

uno de los artistas más reconocidos de la ciudad. De inmediato recibió encargos oficiales y particulares, sobre todo de retratos, género que alternó con la pintura de tipos populares y con paisajes realizados *au plein air*, fundamentalmente en las inmediaciones de Alcalá de Guadaíra.¹⁷³

No obstante, su espíritu viajero le llevó a ampliar los horizontes sevillanos. En 1893, como corresponsal gráfico, cubrió la primera Guerra del Rif en Melilla; y años después, quizás en 1897,¹⁷⁴ se embarcó en el Guadalquivir rumbo a América. Primero se estableció en México, en Puebla como principal residencia;¹⁷⁵ y en 1910, a causa de la Revolución, marchó a los Estados Unidos, viviendo en el Estado de Texas. En esos lugares captó con provecho sus impresionantes paisajes, cuyas originales representaciones –siempre en constante evolución lumínica– le han reportado justa fama. Hacia 1932, después de varios viajes de ida y vuelta, regresó a Sevilla definitivamente. Sin perder capacidad creativa, siguió pintando en su postrera

¹⁷³ Cf. FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. *La Escuela de Alcalá de Guadaíra y el paisajismo sevillano. 1800-1936*. Catálogo de exposición (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2005); y REINA GÓMEZ, Antonio. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010).

¹⁷⁴ RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen. *José Arpa Perea, un pintor viajero* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017), pp. 69-74.

¹⁷⁵ Cf. GALÍ BOADELLA, Montserrat. “José Arpa Perea en México (1895-1910)”, en: *Laboratorio de Arte* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, n.º 13), pp. 241-261.

etapa profesional hasta su muerte, acaecida el 6 de octubre de 1952.¹⁷⁶

Por suerte, en los últimos veinticinco años se viene haciendo justicia con la obra de Arpa, más admirada y cotizada en México y Estados Unidos que en España. La exposición monográfica celebrada en Sevilla en enero de 1998 supuso el punto de partida al actual interés por su figura.¹⁷⁷ La muestra ha movido a los investigadores a publicar artículos científicos sobre su producción,¹⁷⁸ a elaborar una tesis doctoral acerca del personaje¹⁷⁹ y a editar la primera monografía sobre su trayectoria.¹⁸⁰ Además de este proceso de revalorización, algunas de sus pinturas, que suelen custodiarse en colecciones privadas, han sido

¹⁷⁶ Según la partida de defunción, falleció a las 11:00 h. a consecuencia de una hemorragia cerebral (HERNANDO CORTÉS, Carlos. “Datos documentales sobre artistas sevillanos del siglo XIX”, en: *Archivo Hispalense* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1991, t. LXXIV, n.º 225), p. 222).

¹⁷⁷ CATÁLOGO de la exposición *José Arpa Perea* (Sevilla: Fundación El Monte, 1997).

¹⁷⁸ A los citados en notas precedentes añadimos GONZÁLEZ MORENO, Fernando. “A Miguel de Cervantes: *Don Quijote* por José Arpa Perea”, en: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2010, n.º 41), pp. 231-248.

¹⁷⁹ RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen. *El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo* (Sevilla: Tesis doctoral defendida en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, 2015).

¹⁸⁰ RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen. *Op. cit.*, 2017, p. 19. Sobre la puesta en valor de su obra cf. pp. 157-160.

donadas a instituciones públicas, para beneficio del conocimiento y disfrute de todos los ciudadanos.¹⁸¹

Conversación bajo el pinar

Con este evocador título damos a conocer el presente dibujo



Fig. 1.

¹⁸¹ En mayo de 2015 se formalizó la donación al Ayuntamiento de Sevilla de la colección artística de D. Mariano Bellver Utrera y su esposa, D.^a María Dolores Mejías Guerra. En ella se encuentran dos lienzos de José Arpa Perea: *Bacanal* y *Vista del Guadalquivir con el convento de los Remedios* (1916) (ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: “La pintura de la Donación Bellver: un tesoro artístico para Sevilla”, en: *Donación de Arte Mariano Bellver. Un legado para la ciudad de Sevilla* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. ICAS, 2018), pp. 97, 133, 169 y 173).

realizado a lápiz grafito sobre papel agarbanzado (297 x 207 mm). Se conserva en una colección particular hispalense y está firmado por su autor en el ángulo inferior derecho: “J. Arpa”. El formato vertical permite al artista conceder el protagonismo de la obra a los cuatro árboles que componen el pinar. Representa con sentido descriptivo y escrupulosa fidelidad las calidades de sus elevados troncos, rectos y resinosos, así como sus frondosas copas de hojas aciculares. Y lo hace con riqueza y variedad, al reproducir en ellos las infinitas incidencias de la luz, que entra con fuerza desde el ángulo superior izquierdo. De ese modo, frente a los dos pinos en sombra del fondo se hallan los dos restantes totalmente bañados por el sol.

Debajo del árbol central, entre dos ruedas de molino, conversa una joven pareja, interpretada por Arpa con sentido historicista. La mujer, tendida en la hierba, mira fijamente al varón, sedente en una piedra. La calma y la soledad de tan apacible entorno confieren a la escena una nota de amorosa intimidad. En el segundo plano se desarrolla un delicado paisaje rural, compuesto por edificios de arquitectura popular y un puente por cuyo ojo discurre un caudaloso río. Detrás, la colina en la lejanía marca la escasa elevación de la línea del horizonte, sirviendo apenas de contrapunto a la verticalidad de la arboleda. Eso provoca que el contemplador ponga de nuevo su atención en el pinar, cuya parte superior se recorta sobre el límpido celaje.

A tenor de lo expuesto con anterioridad, no estamos ante un rápido apunte tomado del natural, sino frente a una obra acabada al detalle. Así lo prueban el carácter artificioso de

la representación, la actitud analítica de Arpa y la técnica de trazo firme con el que delinea las formas. Ello nos inclina a fijar su fecha de ejecución en los años de formación académica previos al viaje a Italia, es decir, entre 1876 y 1882. Pese a la falta de espontaneidad y al fuerte apego a la línea, el joven pintor posee ya un excepcional dominio del dibujo. Controla a la perfección el manejo del lápiz para desplegar una amplia gama de tonos grises, conseguir los deseados efectos lumínicos y distinguir los elementos principales de los secundarios.

En este ejemplar de juventud se aprecian además varios rasgos de especial interés, pues serán una constante en la producción del artista. Mencionemos su amor por la naturaleza, captada luego en sus más sutiles transformaciones por medio del paisaje; la preponderancia de los vegetales, que suelen figurar delante de poblados, edificios o monumentos; y el particular protagonismo del árbol, de profundo valor simbólico, que empleará de manera recurrente y adoptando encuadres similares. De ahí que este pinar sea, *mutatis mutandis*, un antecedente remoto de algunos de sus futuros óleos, como *Árbol en Wisconsin*, pintado hacia 1912.¹⁸² Reparemos también en la inclusión del río, de la colina y del amplio cielo tras las copas de los pinos. Arpa abordará reiteradamente estos elementos a lo largo de su carrera, sin apenas presencia del ser humano, cuyo rol no pasa en este dibujo de la pura anécdota. Y, por último, destaquemos el estudio de los efectos de la luz, recurso esencial de su estilo, que preocupa ya a tan precoz

¹⁸² CATÁLOGO de la exposición *José Arpa Perea. Op. cit.*, pp. 152-153.

pintor. En definitiva, en esta obra temprana aparecen aspectos formales, temáticos y conceptuales de su poética que, *a posteriori*, devendrán en decisivos para la evolución de su admirable quehacer plástico.

En el puerto

A juzgar por su contenido, nos parece apropiado titular así este encantador dibujo



Fig. 2

del que ahora corroboramos su autoría.¹⁸³ Custodiado también en una colección privada de Sevilla, fue ejecutado a lápiz grafito y clarión sobre cartulina (150 x 230 mm). El artista lo firmó con su habitual rúbrica en el ángulo inferior izquierdo: “J. Arpa”. La obra, de formato apaisado, muestra una parte determinada de un sencillo puerto, motivo frecuente en la producción del pintor por las posibilidades cromáticas y atmosféricas que ofrece. Pero el puerto, como lugar de paso, refleja asimismo la condición errante de su existencia, pues invita al viaje y, en sentido trascendente, simboliza el tránsito entre dos situaciones o estados bien diferenciados.

La representación parece captar el instante de un mediodía estival, a tenor del marcado contraste entre las zonas de sol y las de sombra. La luz ilumina la escena de derecha a izquierda, en consonancia con la dirección visual del espectador, que Arpa establece gracias al singular punto de vista adoptado y al orden y relación de los elementos que forman la imagen. Siguiendo este recorrido, en las tranquilas aguas del primer plano se reflejan las intermitentes sombras de la pared que ocupa todo el lado derecho y, pasada la estrecha calle, la del edificio con chimenea del centro de la composición. Allí, junto al embarcadero, se hallan dos mujeres sentadas frente al leve vaivén de las barcas en la orilla. Y al fondo, detrás de varias

¹⁸³ En la referida tesis doctoral sobre Arpa se recoge como probable obra del artista y con el título *Puerto de pescadores* (RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen. *Op. cit.*, 2015, t. I, p. 67). Agradecemos a la Dra. Rodríguez Serrano sus valiosas apreciaciones acerca de los dibujos que publicamos del pintor de Carmona.

edificaciones, descuellan los mástiles de algunos barcos atracados.

Por su temática, por sus dimensiones y, en concreto, por su factura, creemos que este apunte del natural fue realizado por Arpa en su periplo italiano, es decir, entre 1883 y 1886. Se trataría, por tanto, de un pormenor tomado durante alguna de sus muchas excursiones por el país transalpino. Al confrontar este dibujo con el anterior se observa un claro progreso en la técnica del pintor, que usa el lápiz con mayor soltura, rapidez y espontaneidad, atenuando la firmeza del trazo y la intensidad de los contornos. No obstante, como artista en formación, aún pone su atención en la anécdota y el detalle, que acompaña con leves toques de clarión.

Después de analizar estas dos obras, conocemos algo más sobre la dedicación de José Arpa al dibujo, que siempre estuvo presente en su trayectoria. Precisamente, en 1883, al optar a la beca de la Diputación para viajar a Italia, ya demostró sus dotes, quedando primero en la prueba consistente en dibujar una estatua de lo antiguo. En 1884, como requisito de todo pensionado, envió dibujos desde Roma a la Academia sevillana, institución que dio cuenta y razón de sus progresos. En los años noventa colaboró con la prensa gráfica española, destacando sus dibujos para *Blanco y Negro*. A ello se suman sus múltiples apuntes, estudios, escenas, vistas, caricaturas e ilustraciones, como las de *Tradiciones sevillanas* de Cano y Cueto,¹⁸⁴

¹⁸⁴ Cf. CATÁLOGO de la exposición *José Arpa Perea. Op. cit.*, pp. 224-237 y 242-249; y RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen. *Op. cit.*, 2017, pp. 32, 35-36, 60 y 67-68.

publicación a la que también aportaron sus dibujos Salvador Clemente y Luis Cáceres, artista del que nos encargamos en el siguiente epígrafe.

2. Luis Cáceres Valdivia

Aunque nacido en Lorca (Murcia) en 1868, Luis Cáceres residió desde 1871 en la capital de Andalucía, ciudad que nunca abandonó. Motivo por el que se puede afirmar que fue, a todas luces, sevillano de formación, alma y temperamento. Su aprendizaje se desarrolló en el Instituto provincial de Segunda Enseñanza, en las Escuelas de Bellas Artes y de Artes y Oficios, en la Academia Libre, en el Centro de Bellas Artes y en el taller de Antonio Susillo (1855-1896), el mejor escultor andaluz del último cuarto del siglo XIX. Con posterioridad completó su educación en los museos de Madrid, así como con el trato constante de los artistas, escritores y poetas más célebres de Sevilla.¹⁸⁵

Desde 1880, Cáceres ejerció de dibujante y delineante de la Real Maestranza de Artillería. En 1897 obtuvo la plaza de profesor de Dibujo industrial en la Sociedad Económica de Amigos del País. Asimismo, aprobó los ejercicios de oposición a profesor de dibujo de Institutos y Escuelas Normales y a cátedra de Perspectiva y Paisaje de Escuelas

¹⁸⁵ SEDANO, Eugenio. *Estudio de Estudios. Artículos-siluetas de pintores y escultores sevillanos* (Sevilla: Tipografía de El Orden, 1896), pp. 153-157; y CASCALES MUÑOZ, José. *Las bellas artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días* (Toledo: Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929), t. I, p. 276.

Superiores de Artes e Industrias y de Bellas Artes. En cuanto a sus reconocimientos, en 1905 le fue concedida la Cruz de primera clase del Mérito Militar, por sus servicios a la referida Maestranza de Artillería,¹⁸⁶ y, tras prestar esos servicios durante sesenta ocho años, en 1948 le fue impuesta la Medalla al Mérito en el Trabajo.¹⁸⁷

Cáceres fue, además de dibujante, pintor y miniaturista. Tocó todos los temas pictóricos, pero se inclinó por los asuntos militares, los cuadros de género y el paisaje. Entresacamos *Batería de campaña atravesando un río*, *En las montañas*, *Nueva luz y vieja gloria*, *La feria de Sevilla*, *Ajuar de novios*, *Cigarreras sevillanas de vuelta de la fábrica*, *La trilla de Andalucía*, *Semper vincitor*, *Carretera de Alcalá de Guadaíra*, *Casas de campo iluminadas por la luna*, *El cementerio de la canción gitana* o *Allí duerme el poeta*, inspirada en Bécquer. De sus numerosos pergaminos miniados citamos el ofrecido por el Casino militar de Sevilla a la Duquesa de la Victoria en 1922 o el ejecutado el año siguiente por encargo de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación con destino a su presidente, Diego Gómez Quintana.¹⁸⁸

Este polifacético artista cultivó también la escultura, como prueban los relieves *Allá va la nave, ¡quién sabe do va!*, dedicado al general Felipe Hathé; *Santa Bárbara de los*

¹⁸⁶ CASCALES MUÑOZ, José. *Ob. cit.*, 1929, t. I, pp. 277 y 279.

¹⁸⁷ “Sesenta y ocho años dibujando”, en: *ABC* (Sevilla, 2 de diciembre de 1948), p. 13.

¹⁸⁸ Reproducido en GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas (Compendio histórico de vulgarización)* (Sevilla: Imprenta Municipal, t. II, 1935), p. 198.

artilleros, fundido en bronce (160 x 100 cm) para la Pirotecnia militar de Sevilla; *¡Hurra cosacos del desierto! ¡Hurra!* o la placa en mármol y bronce hecha en homenaje al referido presidente de la Cámara de Comercio, Sr. Gómez Quintana, para el Salón de actos de la sede. Igualmente, Cáceres fue decorador y diseñador de innumerables proyectos con aplicación a la cerámica, la metalistería, la orfebrería o la joyería, entre los cuales sobresale el realizado en 1904 para la corona de la Virgen de los Reyes de la Catedral hispalense. Y, por si fuese poco, como resultado de sus inquietudes literarias y americanistas escribió poemas como *La Canción del Atlántico*, leído en la Fiesta de la Raza en 1915 y publicado ese año en la revista de la Unión Ibero-Americana¹⁸⁹ y en la de Cultura hispanoamericana,¹⁹⁰ y pensamientos como *Tierra argentina*, dentro de la colección *Homenaje de intelectuales españoles a la República del Plata, con motivo de su primer Centenario de vida constitucional*, impresa en Buenos Aires en 9 de julio de 1916.¹⁹¹

Las alfareras (Tradiciones sevillanas)

El escritor y político Manuel Cano y Cueto (1849-1916), natural de Madrid, pero formado en la capital hispalense,

¹⁸⁹ “Discurso pronunciado en la Unión Ibero-Americana el día 12 de octubre por el Excmo. Sr. D. Luis Palomo”, en: *Unión Ibero-Americana* (Madrid: Unión Ibero-Americana, octubre de 1915, año XXIX, n.º 10), pp. 45-48.

¹⁹⁰ CÁCERES VALDIVIA, Luis. “La Canción del Atlántico”, en: *Cultura hispanoamericana* (Madrid: Centro de Cultura hispanoamericana, 15 de octubre de 1915, año IV, n.º 35), pp. 5-9.

¹⁹¹ CASCALES MUÑOZ, José. *Ob. cit.*, 1929, t. I, pp. 276-279.

fue uno de los intelectuales más activos de la Sevilla finisecular.¹⁹² Su producción se movió entre el teatro, la narrativa y la lírica legendaria. Según su amigo José Cascales, en “lo que más resalta su vena poética y su erudición vastísima, es en las leyendas y tradiciones sevillanas, que son las que más personalidad literaria le han conquistado, hasta el punto de que le consideren hoy nuestros más concienzudos críticos como el primero de España en este difícil género”.¹⁹³ De ahí que, entre 1895 y 1897, sus famosas *Tradiciones sevillanas* fueran reunidas y publicadas en ocho volúmenes con ilustraciones gráficas de Luis Cáceres, José Arpa y Salvador Clemente.¹⁹⁴

La labor de Cáceres se circunscribe a los volúmenes I y II, ambos de 1895. En el primero se ilustran los capítulos “Las alfareras”, “El vándalo”, “La copa de sangre”, “Abdo-l’-Aziz” y “Erik, el eskalda”; y en el segundo, “La leyenda de Orías (conquista de Sevilla)”, que se divide en un prólogo,

¹⁹² PALENQUE SÁNCHEZ, Marta. “Manuel Cano y Cueto”, en: Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <http://dbe.rah.es/biografias/10445/manuel-cano-y-cueto>).

¹⁹³ CASCALES MUÑOZ, José. *Sevilla intelectual. Sus escritores y artistas contemporáneos* (Madrid: Lib. de Victoriano Suárez, 1896), p. 41.

¹⁹⁴ CANO Y CUETO, Manuel. *Tradiciones sevillanas* (Sevilla: Tipografía de El Universal, 1895, vols. I-IV; Tipografía de La Región, 1896, vols. V-VI; y Tipografía de Francisco de P. Díaz, 1897, vols. VII-VIII). Sobre la literatura ilustrada española de esa centuria cf. GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, FERRI COLL, José María y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (eds.). *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* (Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria; Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2019).

titulado “Alvar Sánchez, el frontero”, y dos partes, llamadas “El asno ciego” y “Los golfines”. En total son 24 dibujos, la mitad en cada volumen, realizados a plumilla en diferentes formatos. La variedad temática ofrece al autor la posibilidad de resolver con éxito asuntos de distinta naturaleza, adoptando originales soluciones compositivas. Suele alternar uno de gran tamaño al comienzo del episodio, que ocupa casi la totalidad de la hoja, con otro de reducidas dimensiones. Unas veces reproduce con sentido narrativo un pasaje determinado de la historia versificada; otras, se limita a incluir algún motivo de carácter anecdótico. En cualquier caso, siempre hace gala de una depurada técnica al servicio de un estilo realista.

Estos dibujos participaron en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901,¹⁹⁵ a la que Cáceres también presentó las pinturas *Nueva luz y vieja gloria* y *En el vado*.¹⁹⁶ La primera muestra nacional del siglo XX, en la que se expusieron 1.613 obras, se inauguró el 29 de abril en el Palacio de las Artes e Industrias de Madrid, con asistencia de los reyes y autoridades, y se clausuró el 24 de junio.¹⁹⁷ Más tarde, en 1930, los dibujos se pudieron ver en la exposición primaveral de Bellas Artes de Sevilla, organizada por el Ateneo hispalense, que ese año abrió sus puertas el 22 de abril en el Pabellón de Brasil para la Exposición Iberoamericana, entonces en plena celebración.

¹⁹⁵ *CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901* (Madrid: Casa Editorial Mateu, 1901), p. 31, n.º 207.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 30-31, n.ºs 206 y 208.

¹⁹⁷ PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (Madrid: Editado y distribuido por Jesús Ramón García-Rama J., 1980), p. 174.

El artista concurreció, además, con los cuadros *La tumba soñada por el poeta*, *La trilla* y *Cementerio de Triana - Crepúsculo*.¹⁹⁸

Ultimado este introito sobre la labor de Cáceres para las *Tradiciones sevillanas*, publicamos ahora varios dibujos referentes a los capítulos iniciales del volumen I. El primero, como se sabe, se titula “Las alfareras”, en alusión a las santas Justa y Rufina. En él se cuenta en verso la historia de estas hermanas que vivieron en la antigua *Hispalis*, la Sevilla romana. En la margen derecha del río Betis, hoy Guadalquivir, tenían una humilde tienda de cacharros de cerámica. Un día paró ante ella el cortejo de una procesión de mujeres. Portaban un ídolo de la diosa Salambó, identificada con Venus cuando se le rendía culto en honor de la muerte de Adonis. Les pidieron un donativo para dicha celebración. Pero las santas no sólo no accedieron, sino que, como era costumbre entre algunos cristianos, destrozaron el simulacro en señal de repulsa al paganismo. Fueron denunciadas ante el prefecto Diogeniano, luego encarceladas, torturadas y obligadas a seguir descalzas al mandatario por los montes de Sierra Morena. Devueltas al calabozo, Justa, extenuada, entregó su alma en la cárcel. Rufina fue llevada al anfiteatro para ser devorada por un león, pero la fiera sólo le lamió los pies. Por ello, le cortaron la cabeza y su cuerpo fue mandado

¹⁹⁸ RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000), pp. 223-225.

quemar. El arzobispo Sabino rescató los restos para darles digna sepultura en el cementerio.¹⁹⁹

El martirio de las vírgenes Justa y Rufina es el primer dato histórico de la Iglesia de Sevilla. Según un antiguo breviario hispalense, sucedió en el año 287, aunque también es posible que ocurriera al principiar el siglo IV.²⁰⁰ Comoquiera que sea, su culto debió surgir *ipso facto*, ya que los breviarios de mayor antigüedad sostienen que san Leandro (h. 540-h. 600) fue enterrado en el templo dedicado a estas mártires. No obstante, su devoción creció de manera considerable a partir de 1504, cuando fueron nombradas patronas de la ciudad.²⁰¹

En el arte figuran siempre juntas, pues comparten historia, iconografía y atributos. Sus principales imágenes se distribuyen entre Andalucía y Aragón. En el Gótico, para enfatizar la firmeza de su fe en Cristo frente a la idolatría pagana, se suele incluir el ciclo martirial, por lo que portan garfios y palmas como símbolos del tormento y de su triunfo sobre la muerte. En ocasiones sostienen en sus manos el libro de los Evangelios, signo de su

¹⁹⁹ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo. *Primera parte, de la Historia, Antigüedades y grandezas, de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla* (Sevilla: Oficina de Matías Clavijo, 1627), ff. 52v-54r.

²⁰⁰ REPETTO BETES, José Luis. *Andalucía, tierra de santos. Santos, beatos, venerables y siervos de Dios, nacidos o fallecidos en Andalucía* (Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1982), p. 49.

²⁰¹ Cf. RICALDONE, Pedro. *Vida de las Santas Justa y Rufina, Patronas de Sevilla* (Sevilla: Tipografía y Librería Salesiana, 1896); y MILLA PÉREZ, Manuel. *Santas Justa y Rufina, patronas de Sevilla* (Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1961).

inquebrantable fe, o los cacharros de alfarería, recordando su profesión. En el siglo XVI, durante el Renacimiento, se introdujo la Giralda para señalar el nuevo rol de las hermanas como protectoras de la capital hispalense. Las representaciones de estas doncellas romanas fueron especialmente numerosas en el arte sevillano del Barroco. Entre los grandes maestros, Murillo fue uno de sus más frecuentes y acertados intérpretes, ya que, con altísima calidad, supo plasmar un refinado sentido de la hermosura femenil sin renunciar al espíritu popular propio de las jóvenes alfareras de Triana.²⁰²

El dibujo que nos concierne se conserva en una colección privada de Sevilla (fig. 3). Está ejecutado a plumilla y tinta negra sobre papel agarbanzado (295 x 190 mm). El artista lo firmó así en la parte inferior derecha: “L. Cáceres”. Y debajo, en el ángulo de ese lado, incluyó el nombre de las santas, el título del capítulo, el autor del libro y el nombre de la publicación: “Justa y Rufina / «Las alfareras»” y “Cano y Cueto / «Tradiciones sevillanas»”. Esta última información se omite en la edición final. En ella, el dibujo, acompañado de los cuatro primeros versos, abre el capítulo, que se cierra con otra ilustración de menor formato.²⁰³

²⁰² GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *Murillo en la Catedral de Sevilla. La Mirada de la Santidad* (Sevilla: Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, 2018), pp. 206-213.

²⁰³ CANO Y CUETO, Manuel. *Ob. cit.*, 1895, vol. I, pp. 11 y 81.

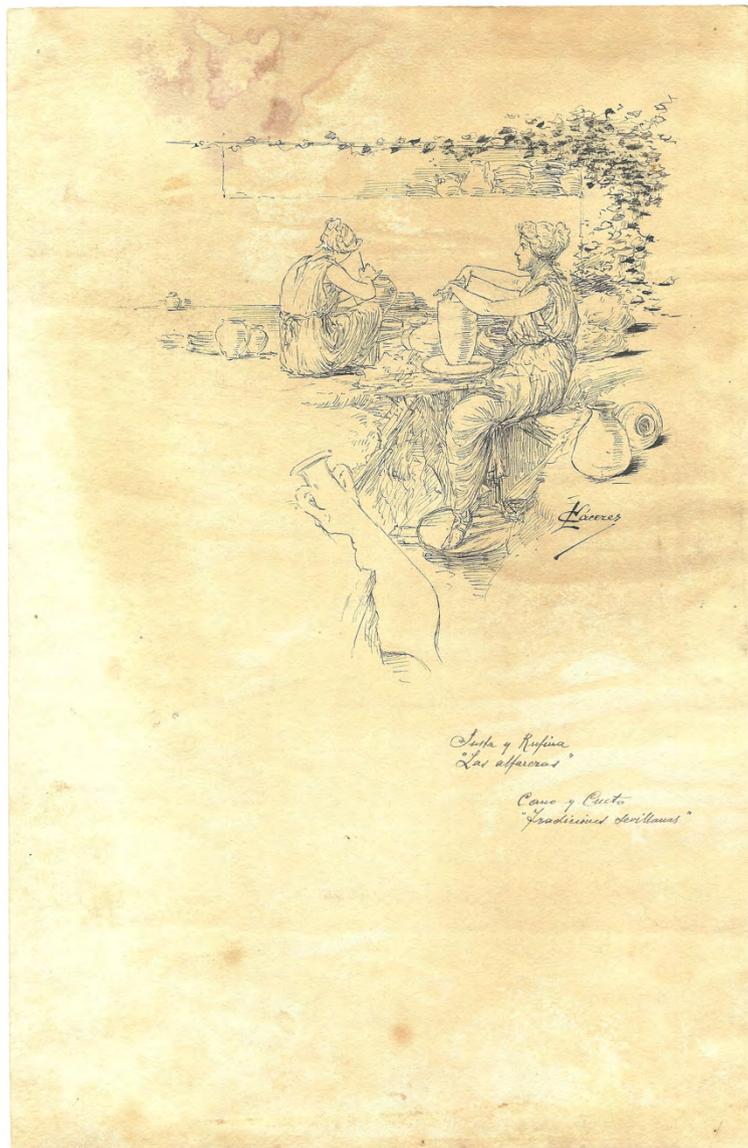


Fig. 3

Cáceres, sin dejar de lado la referida tradición iconográfica, aborda el asunto con originalidad. Efigia a las protagonistas en el obrador, concentradas en la faena, antes de la irrupción de las seguidoras de Salambó. Por tanto, escoge un momento cotidiano de su modesto quehacer, en lugar del padecimiento martirial o de una imagen simbólica de las patronas alfareras. Mientras una de las hermanas, captada de perfil, hace girar el torno para dar forma al barro, la otra, situada de espaldas al fondo, decora una pieza con el palillo. Ambas, al gusto romano, visten túnicas sin mangas y lucen el cabello recogido. Por doquier se reparten vasos cerámicos de diversa tipología. Para recrear el interior del humilde taller, el dibujante parece inspirarse en los versos del literato: “Sus paredes, más blancas que el armiño, / vestían de olorosa madreSelva, / tapiz hermoso y en perfumes rico, / que del portal en el dintel plegábase / ostentando sus flores á racimos.”²⁰⁴

El artista, atento al detalle, reproduce con precisión los pormenores de volúmenes y formas. Incluso, con su dominio de la línea, trata de reflejar el movimiento de la rueda de pie y de la vasija sobre el disco, ya casi perfilada por las delicadas manos de la mártir. La seguridad de su trazo se debe a un estudio concienzudo de la obra. Así lo prueba un interesante apunte de figuras femeninas de la misma colección, realizado a lápiz y plumilla sobre papel (250 x 180 mm). Su cotejo nos permite comprender el proceso creativo del dibujante.

²⁰⁴ *Ibidem*, pp. 60-61.



Fig. 4

En su cara principal (fig. 4), ensaya diferentes posturas y actitudes de la santa frente al torno, en distinto grado de inclinación, así como la posición y la expresión de varias cabezas, vueltas hacia lo alto

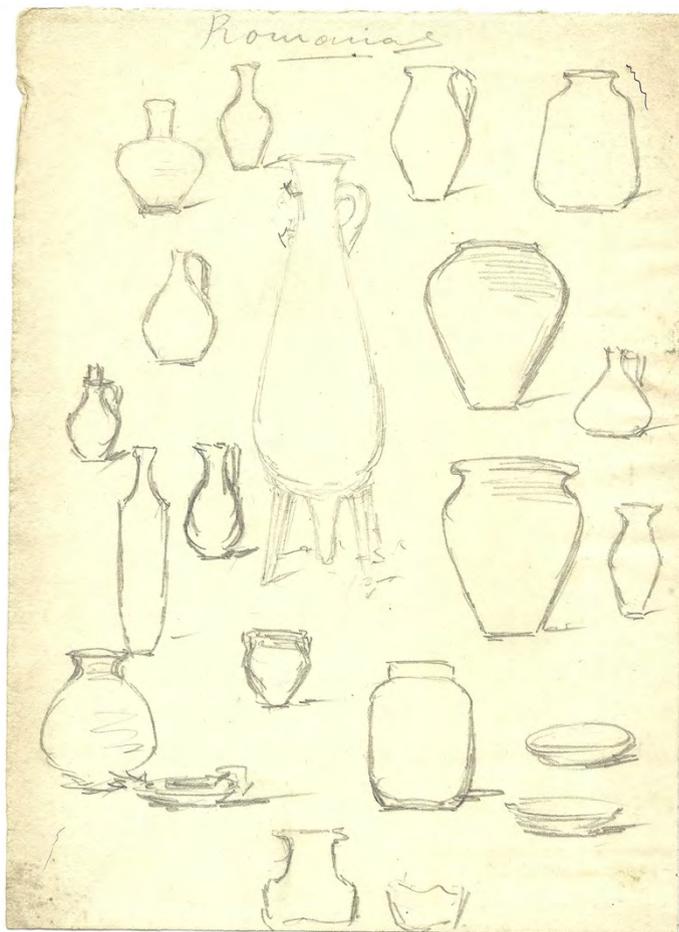


Fig. 5

Y en el reverso (fig. 5), bajo el título de “Romanias”, recoge a lápiz veintiún objetos de alfarería, entre cuencos, cazuelas, jarras, platos, fuentes, ollas, etc. El vaso del ángulo inferior izquierdo, de ancha panza y cuello estrecho, será colocado por Cáceres sobre su firma en la versión definitiva; y el ánfora central de gran tamaño con trípode la situará inclinada en el primer plano de la composición.

El vándalo (Tradiciones sevillanas)

En el segundo capítulo del volumen I, Cano y Cueto poetiza un terrible episodio de la historia de Sevilla. En 409, los bárbaros, tras invadir la Galia, llegaron a la Península Ibérica, poniendo fin al secular control del imperio romano sobre Hispania. Dos años después, tras cometer sangrientas correrías, los vándalos asdingos se hicieron con la *Gallaecia* interior y los suevos, con la costera; los alanos se adueñaron de la Cartaginense y la Lusitania; y los vándalos silingos se repartieron la Bética. Pero los godos de Valia, que ahora son ejército de Roma, entre 416 y 418 acabaron prácticamente con alanos y silingos. Los supervivientes fueron reunidos y unificados por Gunderico, rey de los vándalos asdingos.²⁰⁵

Este monarca trasladó su reforzado contingente a la Bética en 420 y, seis años más tarde, pese a la dura resistencia de *Hispalis*, tomó la ciudad con furor, violencia y crueldad. Se

²⁰⁵ ÁLVAREZ JIMÉNEZ, David. *El reino pirata de los vándalos* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017), pp. 43-73.

dice que el soberano, que mandó destruir y saquear la urbe,
fue en persona a la basílica de San Vicente y la profanó.

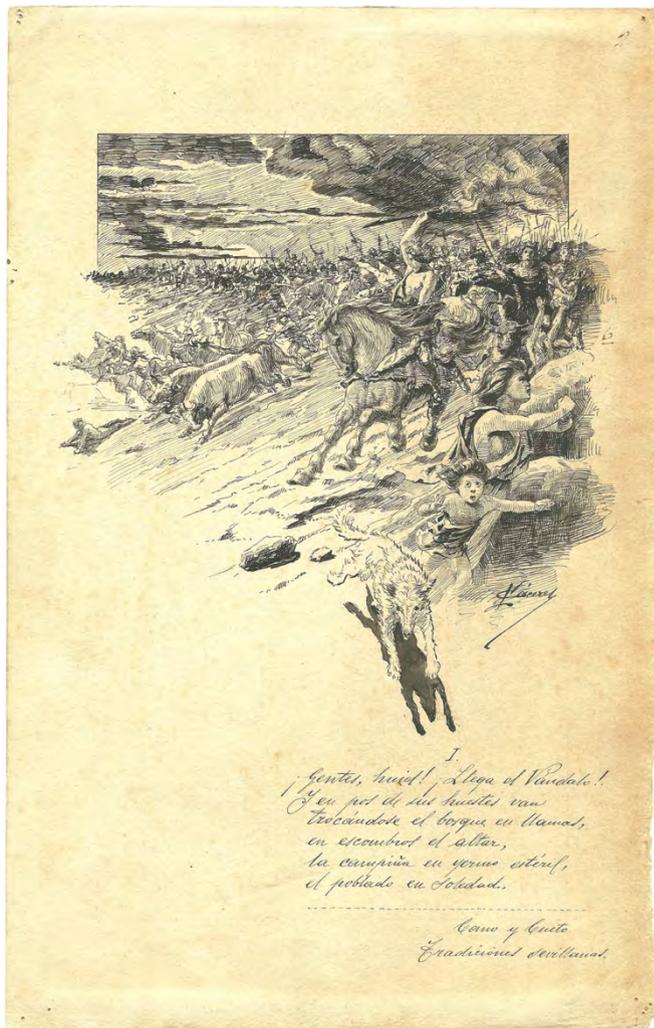


Fig. 6

Sería su último acto *vandálico*, pues al salir de la iglesia mayor, a la puerta del templo, murió de repente, como fulminado. Hidacio y san Isidoro afirman que, por justicia de Dios, lo arrebató el demonio a causa del sacrilegio.²⁰⁶

Un pequeño dibujo sobre dicha muerte clausura el capítulo. El que publicamos, de mayor tamaño, es el que lo principia (fig. 6).²⁰⁷ Custodiado en colección particular hispalense, el artista lo realizó a plumilla, tinta negra y unos toques de aguada sobre papel agarbanzado (295 x 190 mm). En la parte inferior derecha puso de nuevo su rúbrica: “L. Cáceres”. Debajo, en el ángulo de ese flanco, escribió la primera estrofa y los nombres del poeta y su obra, que rezan así: “I. / ¡Gentes, huid! ¡Llega el Vándalo!. / Y en pos de sus huestes van / trocándose el bosque en llamas, / en escombros el altar, / la campiña en yermo estéril, / el poblado en soledad.” y “Cano y Cueto. / Tradiciones sevillanas.”

La representación, haciéndose eco de estos versos iniciales, ilustra con acierto la precipitada fuga de hombres y animales ante el ataque impetuoso de los invasores. El dibujante logra una composición efectista, dinámica y de profunda perspectiva. En primer plano, un perro, un niño y una joven corren despavoridos en dirección al espectador, al que introducen en la escena. Detrás, a lomos de un fogoso caballo, Gunderico lidera su ejército empuñando en alto una lanza. A espaldas del rey braman sus hordas, a punto

²⁰⁶ BLANCO FREIJEIRO, Antonio. “La Sevilla Antigua”, en: *Historia de Sevilla* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992), pp. 73-74. Para otras fechas sobre el particular cf. ÁLVAREZ JIMÉNEZ, David. *Ob. cit.*, pp. 66, 69 y 72.

²⁰⁷ CANO Y CUETO, Manuel. *Ob. cit.*, 1895, vol. I, pp. 85 y 92.

de arrollar a unos pastores con su ganado vacuno y caballar, que huye atropelladamente. La línea de guerreros bárbaros se pierde en la lejanía. Y en la zona superior, enmarcada, el humo enemigo va cubriendo poco a poco el celaje.

No hay duda de que este dibujo es uno de los más expresivos del libro. Cáceres, con amplia economía de recursos, adapta magistralmente la imagen a la narración poética, traduciendo con certeza la impía brutalidad de los agresivos vándalos. Y lo hace merced a su indudable virtuosismo técnico. Con trazos firmes y seguros, elabora una escena convincente, de acción vibrante, en la que contrasta la rudeza de los verdugos con el temor de sus inocentes víctimas. A tal movimiento físico y anímico, el artista, gracias a una cuidada distribución de las líneas, añade atinados efectos lumínicos, en sintonía con el carácter dramático de esta leyenda sevillana.

En conclusión, ponemos punto final al escrito congratulándonos de haber podido presentar nuevos dibujos de dos grandes artistas hispalenses y, tras su análisis, de cumplir con el doble objetivo propuesto con anterioridad. Así, hemos incrementado el nivel de conocimiento sobre la dedicación a esta faceta del pintor José Arpa y sobre el quehacer del dibujante Luis Cáceres. Sumamos, pues, estas aportaciones a sus respectivos catálogos. Asimismo, esperamos haber fomentado el interés por el sugerente mundo del dibujo sevillano contemporáneo, aún lleno de múltiples posibilidades de estudio e investigación.

Bibliografía

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *A Corpus of Spanish Drawings. Vol. III: Seville School, 1600 to 1650* (Londres, etc.: Harvey Miller, etc., 1985).

BESA GUTIÉRREZ, Rafael de. *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018).

BLANCO FREIJEIRO, Antonio. “La Sevilla Antigua”, en: *Historia de Sevilla* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992), pp. 17-90.

CÁCERES VALDIVIA, Luis. “La Canción del Atlántico”, en: *Cultura hispanoamericana* (Madrid: Centro de Cultura hispanoamericana, 15 de octubre de 1915, año IV, n.º 35), pp. 5-9.

CANO Y CUETO, Manuel. *Tradiciones sevillanas* (Sevilla: Tipografía de El Universal, 1895, vols. I-IV; Tipografía de La Región, 1896, vols. V-VI; y Tipografía de Francisco de P. Díaz, 1897, vols. VII-VIII).

CASCALES MUÑOZ, José. *Sevilla intelectual. Sus escritores y artistas contemporáneos* (Madrid: Lib. de Victoriano Suárez, 1896).

CASCALES MUÑOZ, José. *Las bellas artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días* (Toledo: Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929).

CATÁLOGO de la exposición *José Arpa Perea* (Sevilla: Fundación El Monte, 1997).

CATÁLOGO de la exposición *Sobre papel. Dibujos del Museo de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2003).

CATÁLOGO de la exposición *García Ramos en la pintura sevillana* (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Deporte, 2012).

CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 (Madrid: Casa Editorial Mateu, 1901).

“DISCURSO pronunciado en la Unión Ibero-Americana el día 12 de octubre por el Excmo. Sr. D. Luis Palomo”, en: *Unión Ibero-Americana* (Madrid: Unión Ibero-Americana, octubre de 1915, año XXIX, n.º 10), pp. 44-49.

EL Manuscrito de la Academia de Murillo (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982).

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo. *Primera parte, de la Historia, Antigüedades y grandezas, de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla* (Sevilla: Officina de Matías Clavijo, 1627).

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. *La Escuela de Alcalá de Guadaíra y el paisajismo sevillano. 1800-1936*. Catálogo de exposición (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2005).

GALÍ BOADELLA, Montserrat. “José Arpa Perea en México (1895-1910)”, en: *Laboratorio de Arte* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, n.º 13), pp. 241-261.

GARCÍA BAEZA, Antonio. *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. ICAS, 2014).

GÓMEZ ZARZUELA, Vicente. *Guía de Sevilla, su provincia, etc. para 1874* (Sevilla: Imprenta de La Andalucía, 1874).

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *Juan de Dios Fernández y la serie*

pictórica de san Francisco en La Rábida (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2015).

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *Murillo en la Catedral de Sevilla. La Mirada de la Santidad* (Sevilla: Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, 2018).

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Paulino. “José Arpa, pintor en Roma”, en: *Carmona y su Virgen de Gracia* (Carmona, septiembre 1976), s.p.

GONZÁLEZ MORENO, Fernando. “A Miguel de Cervantes: *Don Quijote* por José Arpa Perea”, en: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2010, n.º 41), pp. 231-248.

GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas (Compendio histórico de vulgarización)* (Sevilla: Imprenta Municipal, t. II, 1935).

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, FERRI COLL, José María y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (eds.). *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* (Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria; Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2019).

HERNANDO CORTÉS, Carlos. “Datos documentales sobre artistas sevillanos del siglo XIX”, en: *Archivo Hispalense* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1991, t. LXXIV, n.º 225), pp. 221-230.

MENA MARQUÉS, Manuela B. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): dibujos, catálogo razonado* (Santander: Fundación Botín, 2015).

MILLA PÉREZ, Manuel. *Santas Justa y Rufina, patronas de Sevilla* (Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1961).

MONTERO PEDRERA, Ana María. “La creación de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla y la formación de la clase obrera a finales del siglo XIX”, en: *Fuentes* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009, n.º 9), pp. 166-178.

MORENO MENDOZA, Arsenio. “El museo”, en: *Museo de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Ediciones Gever, 1991), t. I, pp. 13-63.

MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Imprenta Provincial, 1961).

PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura* (Madrid: Cátedra, 2001).

PALENQUE SÁNCHEZ, Marta. “Manuel Cano y Cueto”, en: Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <http://dbe.rah.es/biografias/10445/manuel-cano-y-cueto>).

PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (Madrid: Editado y distribuido por Jesús Ramón García-Rama J., 1980).

PÉREZ CALERO, Gerardo. “La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)”, en: *Laboratorio de Arte* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, n.º 11), pp. 275-300.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya* (Madrid: Cátedra, 1986).

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Tres siglos de dibujo sevillano* (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1995).

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Dibujos de Domingo Martínez”, en: *Domingo Martínez en la estela de Murillo* (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), pp. 41-55.

REINA GÓMEZ, Antonio. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010).

REPETTO BETES, José Luis. *Andalucía, tierra de santos. Santos, beatos, venerables y siervos de Dios, nacidos o fallecidos en Andalucía* (Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1982).

RICALDONE, Pedro. *Vida de las Santas Justa y Rufina, Patronas de Sevilla* (Sevilla: Tipografía y Librería Salesiana, 1896).

RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000).

RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen. *El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo* (Sevilla: Tesis doctoral defendida en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, 2015).

RODRÍGUEZ SERRANO, Carmen. *José Arpa Perea, un pintor viajero* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017).

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. “Nuevas obras de los pintores Domingo Martínez y Juan de Espinal”, en: *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos* (Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2018), pp. 452-469.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. “La pintura de la Donación Bellver: un tesoro artístico para Sevilla”, en: *Donación de Arte Mariano Bellver. Un legado para la*

ciudad de Sevilla (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. ICAS, 2018), pp. 96-181.

SEDANO, Eugenio. *Estudio de Estudios. Artículos-siluetas de pintores y escultores sevillanos* (Sevilla: Tipografía de El Orden, 1896).

“SESENTA y ocho años dibujando”, en: *ABC* (Sevilla, 2 de diciembre de 1948), p. 13.

SOSA ORTIZ, Virginia. *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII-XIX) de la Universidad de Sevilla: historia y conservación* (Sevilla: Tesis doctoral defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, 2015).