

■ Alegorías para un joyero del XIX. Las pinturas de los techos de la antigua joyería-relojería "Ghiara" en Málaga*

Francisco García Gómez

Las pinturas de la antigua joyería-relojería "Ghiara" constituyen los únicos vestigios en Málaga de la decoración pictórica de locales comerciales del XIX, una práctica muy extendida en el fin de siglo. Se trata de dos lienzos encastrados en el techo, que pueden atribuirse al pintor local José Ponce, y que presentan un doble interés formal e iconográfico.

The paintings of the "Ghiara's" old jeweler's & watchmaker's represent the only traces of the pictorial decoration in the 19th century premises in Malaga, a really widespread practice at the end of the century. They are two canvases stuck up on the ceiling which can be attributed to the local painter José Ponce, and that offer a double interest formal and iconographical.

La decoración pictórica de paredes (los llamados *paneaux*) y techos (los *plafonds*) de comercios fue una práctica muy extendida en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. La concepción de dichos locales como espacios atractivos para el (posible) cliente, tenía en las pinturas uno de sus principales reclamos. El comercio se concebía como un lugar persuasivo en el cual todo aquel que entrara quedara fascinado por el esplendor mostrado. Lo cual era un importante paso para lograr el lógico objetivo ansiado por todo comerciante: la compra. En cuanto a los clientes fijos, la decoración creaba un ámbito lujoso, acogedor y familiar en el que realizar sus compras habituales, es decir, un complemento a la buena atención que se le demostraba (un mimo hacia el cliente de confianza hoy por desgracia perdido en buena parte de las franquicias y las grandes superficies).

Se trataba de una práctica común a toda Europa. Y aunque los encontramos incluso en pequeñas poblaciones, era en las grandes ciudades donde se situaban los

GARCÍA GÓMEZ, Francisco: "Alegorías para un joyero del XIX. Las pinturas de los techos de la antigua joyería-relojería 'Ghiara' de Málaga", en *Boletín de Arte* n° 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 549-581

principales ejemplos. Urbes como París, Londres, Viena, Berlín, Roma o Barcelona contaban con excelentes exponentes de dicha ornamentación, en tiendas, cafés y restaurantes. Si bien hay numerosas obras exclusivamente ornamentales, sin otro significado que exija profundizar en la lectura de la imagen, también abundan las pinturas que contienen alguna alusión alegórica o simbólica —aunque sea levemente— a las características del negocio. Es decir, responden a un programa iconográfico más o menos erudito, aunque siempre de fácil entendimiento y plasmado con sencillez: no hay que olvidar que se trata de comercios, no de edificios institucionales, en los que sí es más habitual el recurso a programas de mayor complejidad conceptual¹. Como veremos, se trata principalmente de imágenes ligadas a la tradición de la mitología clásica, y a sus diferentes interpretaciones a lo largo de la historia occidental, con todo el prestigio que para la mentalidad burguesa ello confería a la obra. Tradicionalismo de raíz académica que sin embargo no impedía la presencia de detalles —sobre todo formales— que delatan la relación con determinadas propuestas de la modernidad pictórica, estableciéndose con ello un juego tradición-modernidad característico de la concepción ecléctica del arte decimonónico. De este modo, la pintura a la vez adornaba con suntuosidad y ennoblecía por medio de referencias culturales el local, revirtiendo todo ello en su principal cometido: la atracción del público, con sus lógicas consecuencias. Es decir, poseía una considerable función propagandística, o mejor dicho, publicitaria. Importancia de la decoración que explica que los empresarios recurrieran a artistas reconocidos en su ciudad, entre los cuales solía haber bastantes especializados en pintura decorativa².

⁰ Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación I+D+I, BHA 2000-1033, "Pintura mural y patrimonio histórico en Málaga y Melilla. Configuración urbana e imagen simbólica", del Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento del Ministerio de Educación y Cultura, cuya investigadora principal es la Dra. Rosario Camacho Martínez.

¹ En su muy citado discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Reflexiones sobre la pintura decorativa* (1885), Alejandro Ferrant afirma que *la pintura es el complemento obligado de los edificios públicos de carácter monumental y contribuye poderosamente a fijar su expresión, precisando la impresión profunda, pero necesariamente vaga, que produce la arquitectura reducida á sus propios recursos con alusiones claras y directas al objeto á que se destina el edificio, y á las ideas que presidieron á su fundación. Así considerada, la pintura decorativa es el comentario perpetuo del edificio*. FERRANT Y FISCHERMANS, A.: "Reflexiones sobre la pintura decorativa", en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. Don Alejandro Ferrant y Fischermans el día 20 de Diciembre de 1885*. Madrid, Imprenta Tello, 1885. Cit. por SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, Universidad, 1987, pág. 265.

² Una de las escasas publicaciones especializadas en dicha pintura en España, que la estudia por tipologías arquitectónicas, es: JORGE ARAGONESES, M.: *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*. Murcia, Diputación Provincial, 1964. Dentro de los comercios murcianos, destacan las ornamentaciones de pastelerías (generalmente con amorillos jugueteando entre dulces) y farmacias (alegorías de Galeno o de la Farmacia). También es interesante, para el caso de Bilbao: PALIZA MONDUATE, M.: "La pintura decorativa en los interiores de la arquitectura ecléctica. Consideraciones sobre algunos ejemplos bilbaínos realizados en torno a 1990", en AA.VV.: *Actas del XIV CEHA. Correspondencia e integración de las artes*. Málaga, 2003, Tomo 2 (en prensa).

Málaga no iba a ser una excepción, máxime cuando una de sus principales fuentes de riqueza era el comercio, que desde el siglo XVIII había impulsado su desarrollo económico. La pintura decorativa en la ciudad gozaba de buena salud, como lo atestigua la abundancia de artistas especializados³. Por ejemplo, en 1896, en la guía de la ciudad de José María Padrón, se recogen los *pintores adornistas* que había en Málaga: Eduardo Andrade, José Gálvez, Eloy Gutiérrez, Manuel Enrique Jaraba García, José Maldonado, Juan Ortiz Lara, Juan Palomo Jiménez, Luis Pellegrini, Emilio Rus, José Sánchez y Manuel Sánchez⁴. A ellos se suman tres pintores escenógrafos, entre ellos el célebre Antonio Matarredona Gisbert, natural de Alcoy aunque residente en Málaga, y que también era decorador. Y, por supuesto, hay que tener en cuenta la producción decorativa de los más prestigiosos pintores de caballete de la ciudad, los que surtían la enorme demanda burguesa tanto oficial como privada: Bernardo Ferrándiz Bádenes, José Denis Belgrano, Joaquín Martínez de la Vega, Javier Cappa Muñoz, Antonio Muñoz Degraín, José Blanco Coris, José Ponce Puente, Enrique Jaraba Jiménez, César Álvarez Dumont o José Moreno Carbonero⁵.

Los principales encargos de los pintores decoradores solían ser para viviendas particulares, de las que hoy apenas quedan ejemplos⁶ y, por supuesto, comercios. También teatros y arquitecturas efímeras. En cambio, los programas institucionales y de edificios de gran empaque (como teatros y sociedades culturales-recreativas), eran otorgados a los pintores de renombre. Es el caso de las cuatro principales decoraciones de la Málaga del XIX y principios del XX: el Liceo Artístico y Literario (actual Antiguo Conservatorio María Cristina, decorado desde 1870)⁷, el Teatro

³ Visiones generales sobre la pintura decorativa en Málaga: SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, págs. 263-306 y FABRE ESCAMILLA, E.: *Enrique Jaraba Jiménez. Un pintor empresario en la Málaga de principios del siglo XX*. Málaga, Universidad-Fundación Unicaja, 2002, págs. 133-163. La cátedra de pintura decorativa de la Escuela de Artes y Oficios de Málaga fue ocupada por pintores como Enrique Jaraba o Luis Berrobianco Meléndez.

⁴ PADRÓN RUIZ, J. M^a: *Málaga en nuestros días*. Málaga, Imprenta y Litografía de Herederos de Fausto Muñoz, 1896, págs. 380-381. Otros pintores decoradores anteriores fueron Ángel Romero y Manuel Montesinos. SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, pág. 266.

⁵ Como afirma Teresa Sauret, los pintores decoradores eran considerados de segunda y tercera fila dentro de la profesión. SAURET GUERRERO, T.: *op. cit.*, pág. 267.

⁶ Cuatro de ellos son las paredes y el techo de la sala pompeyana del palacio de la hacienda de "San José" de los Heredia; el techo de un salón en la primera planta de Plaza de la Merced nº 12; el techo del comedor del palacio del Marqués de Valdeflores en Carretería nº 60 (pintado por José Fernández Alvarado en torno a 1906); y el techo del salón de la casa del Paseo de la Farola nº 12, rehabilitada en 1993 para sede de la Jefatura de Costas. Algunas de estas decoraciones, estudiadas en: GARCÍA GÓMEZ, E.: *La vivienda malagueña del siglo XIX. Arquitectura y sociedad*. Málaga, Consejo Social de la Universidad-Cajamar-Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2000, T. I, págs. 671-683 y FABRE ESCAMILLA, E.: *op. cit.*, págs. 138 y 140.

⁷ Con pinturas de Martínez de la Vega, Denis, Cappa y Nogales.



1. Interior de la antigua joyería "Ghiara", actual boutique "Charo".

Cervantes (1870)⁸, el Círculo Mercantil (en calle Larios desde 1891, y hoy desaparecido)⁹ y el Ayuntamiento (ya en el XX, 1916-1918, aunque con una estética completamente decimonónica)¹⁰. No obstante, a veces los bocetos para estos edificios eran trasladados con la colaboración de pintores decoradores, como sucedió con el del techo del Teatro Cervantes de Ferrándiz, ejecutado a gran escala por algunos de sus discípulos, entre ellos Matarredona¹¹.

⁸ Con techo y telón de Ferrándiz.

⁹ La decoración de sus salones fue obra de Martínez de la Vega, y de los pintores decoradores y escenógrafos Matarredona, Carlos Zárate, Abelardo Guirval y Fernández Alvarado, además de poseer numerosos cuadros de artistas locales.

¹⁰ En la decoración de las salas de Recepciones (el Salón de los Espejos) y de Juntas participaron Jaraba, Antonio Burgos Oms, Ponce, Nogales, Muñoz Degrain, Álvarez Dumont, Berrobiano, Federico Bermúdez Gil, Joaquín Capulino Jáuregui, Fernández Alvarado y Leopoldo Guerrero del Castillo.

¹¹ SAURET GUERRERO, T: "La decoración pictórica del Teatro Cervantes de Málaga", *Boletín de Arte*, nº 1, Málaga, 1980, pág. 193.

EL ÚLTIMO TESTIMONIO DE LA DECORACIÓN COMERCIAL EN MÁLAGA

Málaga cuenta con un magnífico ejemplo de este tipo de ornamentación en su centro histórico, en el local que ocupó originariamente la antigua joyería "Ghiara". Se trata de dos grandes lienzos rectangulares pintados al óleo y encastrados en el techo, que presentan un doble interés¹² (FIG. 1). En primer lugar, por la propia calidad de las pinturas, ciertamente destacable. En segundo lugar, por constituir en la actualidad los únicos vestigios de dicha tipología pictórica en la ciudad, además de hallarse en muy buen estado de conservación. Lamentablemente, los otros ejemplos —por otra parte no excesivos— de pintura ornamental en comercios malagueños han desaparecido. Es el caso de las decoraciones de los ya inexistentes cafés "Universal" (en calle Granada, realizada por Ferrándiz en 1872), "La Loba" (en la Plaza de la Constitución, pintado por Manuel Carreto en 1877), "Inglés" o "Español"¹³. O de la "Cervecería Mediterráneo", de cuyo salón se conserva una fotografía en el Archivo Díaz de Escovar, en la que se aprecia la excelente decoración a base de paneles con guiraldas y motivos florales (FIG. 2). Una de las pérdidas más notables fue la del lienzo que decoraba la farmacia "Mata" en calle Larios, una *Alegoría de la Farmacia* (figura femenina con los atributos de dicho oficio) pintada por José Moreno Carbonero, y que fue eliminada hace unas décadas aduciendo su pésimo estado de conservación¹⁴.

El local que estudiamos se halla en la planta baja del edificio de calle Santa Lucía nº 2, esquina a calle Granada. Precisamente el acceso a la tienda se efectúa por esta última calle, una de las de mayor importancia comercial en la Málaga del XIX. El inmueble es un bloque de viviendas plurifamiliares que consta de tres pisos (es decir, bajo más tres plantas), y que ocupa una superficie de 120 m². Fue proyectado en 1885 por el arquitecto Manuel Rivera Valentín para el promotor Baldomero Ghiara del Peral¹⁵. Es decir, para el propietario de la joyería que llevaba su nombre, y que habitaría con su familia en el piso de la primera planta a partir de su terminación en 1888 ó 1889¹⁶. Al exterior, el edificio presenta unas fachadas sumamente sobrias,

¹² Agradezco al profesor Eduardo Asenjo Rubio la realización de las fotografías que aquí se reproducen de dicho comercio.

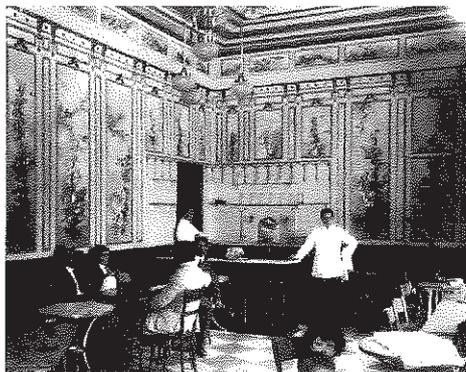
¹³ FABRE ESCAMILLA, E.: *op. cit.*, págs. 136-137.

¹⁴ SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX...*, pág. 279.

¹⁵ Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.), Leg. 1303/215. El inmueble, incluido en el Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Centro de Málaga (Ayuntamiento de Málaga, 1992), cuenta con el grado de protección Arquitectónica I, el cual posibilita tanto su restauración como su rehabilitación.

¹⁶ Mientras que en el Padrón Municipal de 1887 se aprecia que aún no estaba finalizado el edificio, ya sí aparece habitado por la familia Ghiara en el siguiente, de 1889. En concreto, en esa fecha vivían en el citado no como Santa Lucía nº 2, sino como Granada núms. 9-15 (calle perteneciente al distrito 3), repartidos en sus diferentes plantas, Baldomero Ghiara (39 años de edad), su segunda esposa María Delgado Martín (30 años; la primera había fallecido a finales

2. Salón de la antigua "Cervecería Mediterráneo" (Archivo Díaz de Escovar)



más aún en comparación con el adyacente de la calle Luis de Velázquez nº 2, esquina a Santa Lucía, uno de los más ornamentados de la zona¹⁷. A diferencia de lo que era común en la arquitectura de finales del Ochocientos, los huecos (tres muy juntos en la más estrecha fachada a Granada, y cuatro mucho más espaciados en el frente a Santa Lucía), no presentan decoración, sino únicamente unas sencillas molduras enmarcándolos. Ni siquiera los habituales cierros de madera, en este caso tres en los huecos de la izquierda de calle Granada (la vía más importante), junto a la esquina, sobresalen por sus adornos. Y la portada (en Santa Lucía) presenta una simple solución simuladora de despiece de dovelas. De manera que nos encontramos con una de las construcciones más austeras de un arquitecto que precisamente sobresalió en sus proyectos domésticos por su sencillez y rechazo de

de la década anterior), y su hija Aurelia Ghiara Picasso (12 años, fruto de su primer matrimonio) y, como *agregados*, su hermana Carmen Ghiara, su suegra María Martín Martos y una hermana de ésta (Antonia), su cuñado Diego Delgado (empleado en el negocio), sus padres Juan Ghiara Parody y Micaela del Peral Triguero, su sobrino Juan Giral Ghiara, y dos dependientes: Federico Sierra Ruiz y Diego Torres Marmolejo. En 1891 este último ya no aparece, y en su lugar se encuentra el hermano de Federico Sierra, Victoriano; además de tres criadas. Un buen ejemplo de las extensas unidades familiares en las casas del XIX, y constatación de que los empleados solían habitar en los comercios o con los propietarios. A.M.M., Padrones Municipales, T. 761/3, 1889, fol. 84; T. 852/3, 1891, fol. 14. Los Padrones han sido una excelente fuente para conocer la historia de la familia desde 1880 hasta 1906. Así, ya en 1880 ocupaba el anterior edificio ahí situado (que sólo abarcaba los núms. 13-15), en concreto Baldomero (en ese momento viudo), su hija, sus padres y una criada. T. 609/3, fol. 108v. En 1894 se detalla la ubicación por plantas: en el bajo y tercero, Diego Delgado (viudo de Carmen Ghiara), su hija Carmen Delgado Ghiara, su madre María Martín y su tía Antonia (seguramente todos en el tercero); además de Federico y Victoriano Sierra (probablemente en el bajo, en la misma tienda). En el primero y segundo, Baldomero, su esposa, su hija y su madre, ya viuda. Además, un matrimonio en la portería. T. 956/3, fol. 16v. En 1898 se indica que Federico Sierra se ha casado con Aurelia Ghiara. T. 999/3, fol. 38. Y en 1906 ya sólo viven este matrimonio con sus cinco hijas, sin que sepamos el destino de Baldomero Ghiara y su esposa: o bien ya han muerto (jóvenes) o se han mudado. T. 1075/3, fol. 73. Esta breve genealogía no la incluimos de manera gratuita, sino que resultará importante —como luego veremos— para averiguar la datación de los cuadros y el responsable de su encargo.

¹⁷ Projectado en 1877 por Gerónimo Cuervo. A.M.M., Leg. 1240/18.

los excesos decorativos (todo lo contrario que el eclecticismo de su producción religiosa, como los conventos de las Carmelitas de San José y de las Mercedarias de la Caridad, y el Colegio de las Esclavas)¹⁸. El resultado resalta hoy día precisamente por su racionalismo, por poner en evidencia la estructura de un edificio plurifamiliar sin recurrir a su cubrición ornamental. Algo en lo que, a finales del XIX en Málaga, también destacarían los maestros de obras Eduardo Strachan y Antonio Ruiz.

La única nota decorativa al exterior la ofrece precisamente el bajo comercial, que se ha mantenido sin grandes cambios desde su creación. Lo más llamativo son las placas de mármol gris vetado, que fueron traídas de Italia por Ghiara (apellido de inequívoco origen transalpino), y que se disponen en rectángulos verticales con las esquinas ochavadas. Dichas placas se sitúan bajo ménsulas de madera, con forma de volutas coronadas por gruesas puntas de diamante y terminadas abajo en follaje. Aunque el tratamiento es similar en las dos fachadas, se privilegia la de Granada por estar situada en ella el acceso a la tienda, para lo cual se recurre a finas pilastrillas acanaladas flanqueando los mármoles. Además, el bajo posee un zócalo de piedra clara moldurada. Por tanto, sólo esa planta del exterior prepara al viandante para las "celestiales" sorpresas que le aguardan al cruzar el umbral de la puerta...

La joyería-platería-relojería "Ghiara" era una de las más importantes de la Málaga de entre siglos. Se trataba de un negocio familiar que había sido fundado en 1852 por Juan Ghiara Parody, y que posteriormente continuaría su hijo Baldomero, en los antiguos núms. 9 al 15 de calle Granada. En un anuncio incluido en la guía de Muñoz Cerisola de 1894, se dice que posee taller para la composición de joyas, además de practicar la compra-venta de piedras preciosas¹⁹. Sin embargo, la dirección del negocio cambió en el tránsito entre los siglos. Así, en la guía de Padrón, en el emplazamiento habitual de calle Granada, aparecen los joyeros Delgado y Sierra²⁰. Pero no es un cambio radical, ya que se trata de Diego Delgado Martín (el cuñado por partida doble de Baldomero Ghiara) y Federico Sierra Ruiz (su futuro yerno), dos antiguos empleados de confianza que ya encabezaban el comercio. Y en 1903 únicamente aparece como propietario Federico Sierra (y Cía.), en aquel momento ya casado con Aurelia, la hija de Ghiara²¹. Por consiguiente, pese al cambio de titularidad,

¹⁸ Sobre Manuel Rivera Valentín: RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.: "Manuel Rivera Valentín (1851-1903). Primero de dos generaciones de arquitectos malagueños (I)", *Boletín de Arte* nº 12, Málaga, 1991, págs. 235-254 y "Nuevas aportaciones documentales a la biografía del arquitecto malagueño Manuel Rivera Valentín (1850-1903)", *Boletín de Arte* nº 19, Málaga, 1998, págs. 393-394. Sobre la imbricación de su obra en el contexto de la arquitectura doméstica local: GARCÍA GÓMEZ, F.: *op. cit.*, T. I, págs. 297-299.

¹⁹ MUÑOZ CERISOLA, N.: *Guía de Málaga. Indicador comercial de España para 1894*. Málaga, 1894, s/p.

²⁰ PADRÓN RUIZ, J.M^a: *op. cit.*, pág. 367.

²¹ A principios de siglo la calle Granada se denominaba de Salvador Solier. *Guía del Forastero en Málaga e Indicador General de la Provincia*. Málaga, Tip. Zambrano, 1903, s/p. Sobre los lazos familiares de los Ghiara, ver la nota 16.

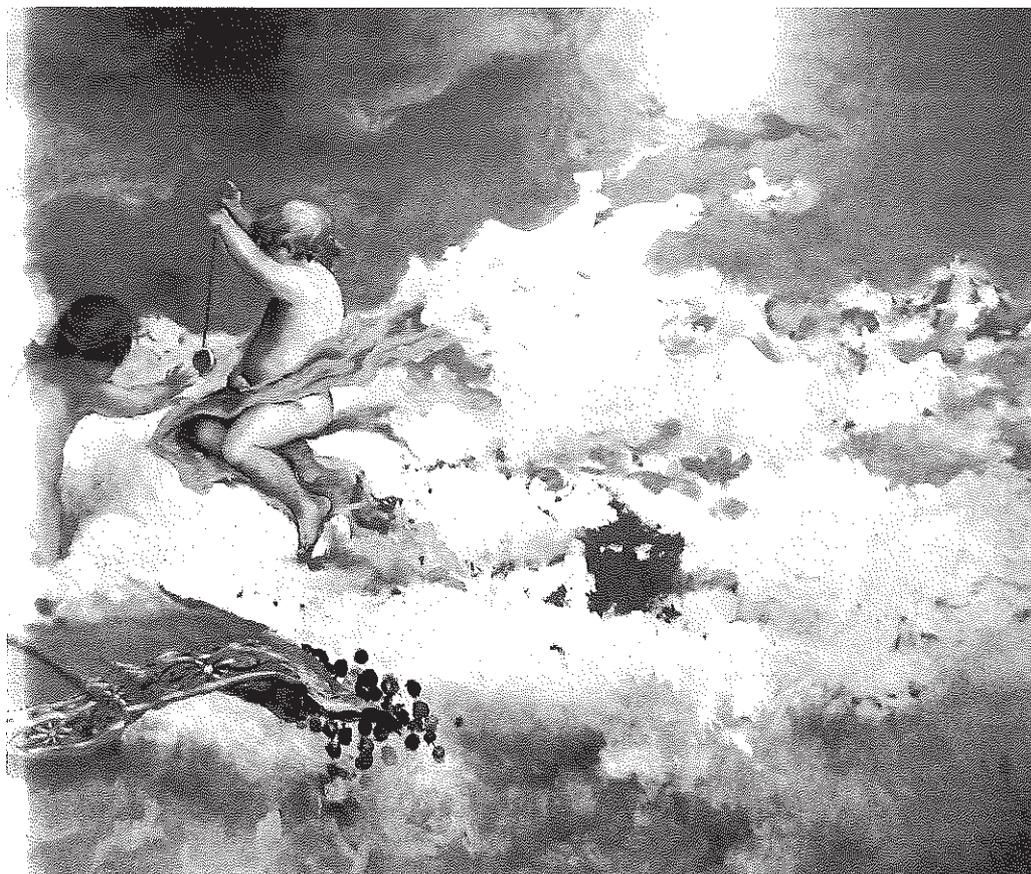


3. José Ponce Puente?: Amorcillos con relojes

la joyería continuaba vinculada a la familia Ghiara, además de asociada a este nombre por los malagueños, después de más de medio siglo de funcionamiento. De ahí que en 1921 el negocio se anuncie en una guía como "Sucesores de Ghiara"²². A pesar de tales cambios, en su última etapa continuó manteniendo su prestigio²³.

²² Aunque se indica que fundada en 1842, en vez de en 1852. BENÍTEZ FERRETER, J.: *Guía de Málaga*. Málaga, Agrupación de Comerciantes y Federación Gremial Malagueña, 1921, s/p.

²³ Según el testimonio de una antigua empleada de un comercio cercano de calle Granada, parece ser que la reina Victoria Eugenia de Battemberg compró en ella durante la visita que con su esposo Alfonso XIII realizó a la ciudad en 1926.



Posteriormente, el local fue ocupado durante gran parte del siglo XX por la célebre confitería "La Española", de dulce recuerdo en Málaga. De hecho, la mayoría de los ciudadanos relacionan actualmente dicho local con la pastelería, de manera que en la memoria histórica más reciente se ha perdido su originario destino (sin el cual ya veremos cómo no puede comprenderse la iconografía de una de sus pinturas). Tras cerrar hace unos años dicho negocio, en su lugar se instaló una cafetería de escaso éxito y corta vida. Desde 1999 el local está ocupado por la *boutique* femenina "Charo", que ha respetado e incluso enaltecido el valor de la decoración. A pesar de esta larga historia de cambios en los negocios, la ligera elegancia de las pinturas no ha desentonado en ningún momento con la ornamentación de los sucesivos ambientes. Sin embargo, debe reconocerse que su sentido iconográfico más completo tenía lugar mientras el establecimiento se dedicaba a joyería. Veamos el porqué.



4. José Ponce Puente: *Triunfo de Cervantes*

Originariamente, el local contaba con cuatro lienzos. Por desgracia, dos de ellos fueron sustraídos hace unos años. Se trataba de los cuadros más pequeños. En uno de ellos se representaba una muchacha a la moda decimonónica con sombrilla, que se ha atribuido a José Denis Belgrano²⁴. El otro era un *Putto jugando con unas mariposas*, de José Nogales Sevilla, un lienzo de mediocre factura según Morales Folguera²⁵. De manera que hoy día sólo quedan dos lienzos, sin duda los más llamativos del conjunto, debido a su tamaño y a su temática alegórica. Enmarcados por molduras doradas decoradas con ovas y bandas cruzadas, ambos se colocan en

²⁴ SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX...*, pág. 279.

²⁵ Medía 1,70 x 2,50 m. MORALES FOLGUERA, J. M.: *José Nogales Sevilla*. Málaga, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1975, págs. 70-71. Baldomero Ghiara era uno de los principales clientes de Nogales, y poseía en su vivienda otros cuatro cuadros de su mano: *Flores y espinas* y tres paisajes. *Ibidem*, págs. 101 y 110-111.



perpendicular uno del otro, describiendo una L. El primero, paralelo al muro de la fachada, se sitúa justo encima del ingreso, ocupando todo el ancho del establecimiento: mide unos 5,50 x 3 m. (FIG. 3). El otro se ubica, en perpendicular al anterior, en el lateral izquierdo del local, paralelo a la fachada de calle Santa Lucía: sus medidas son de aproximadamente 5,20 x 2,70 m. (FIG.4). Es decir, ambos están colocados junto a los huecos de sendas fachadas, para que de este modo puedan lucirse mejor gracias a la iluminación natural, y para que también puedan advertirse desde los escaparates: así se llama más la atención sobre la posible clientela, constituyendo una auténtica invitación a su ingreso.

Y los dos coinciden en una particularidad: presentan un pequeño círculo en relieve (de pocos centímetros de diámetro) en sus extremos superiores derechos. No se trata de defectos de los lienzos, sino de sendos óculos de vigilancia (que además se abren en zonas neutras, con fondos oscuros, de manera que apenas deterioran las composiciones). Una vez abiertos, a través de esas mirillas el propietario podía observar, desde el estrecho entresuelo situado encima, tanto a la clientela como a sus empleados, en un juego *voyeurístico* de cajas chinas que hubiera hecho las delicias de Hitchcock o de Buñuel (y que adelantaba en un siglo la controvertida

5. José Ponce Puente (Archivo Díaz de Escovar)



videovigilancia): el jefe, arriba, mirando abajo a los que miran a quienes miran. Sin duda se trataba de un negociante desconfiado, pero es que una joya es algo demasiado succulento...

¿DOS CUADROS DE JOSÉ PONCE?

Los dos lienzos van firmados, aunque no fechados. En el situado sobre la entrada, se lee bien clara en su extremo inferior derecho la firma *J. Ponce*, correspondiente al pintor y fotógrafo malagueño José Ponce Puente. Era éste un artista académico nacido en Málaga el 7 de noviembre de 1862 y muerto en la misma ciudad el 6 de junio de 1931, que fue profesor de diversas asignaturas en la Escuela de Bellas Artes²⁶ (FIG. 5). Y como tal pintor académico en el tránsito entre siglos (si bien el grueso de su producción la realizó en el XX), su ideario estético era el eclecticismo, entendido básicamente como conciliación burguesa de lo clásico y lo moderno, o lo que es lo mismo, un clasicismo con toques de modernidad, principalmente la aportada por el realismo. Como era frecuente en ese academicismo atemperado de un centro provinciano (aunque de importancia) como Málaga, Ponce surtía la demanda tanto pública como privada de la burguesía local, realizando

²⁶ Desde 1893 fue profesor auxiliar e interino de Dibujo Artístico y de Figura. Hasta 1917 no obtuvo la plaza fija, en concreto de profesor de término de Composición Decorativa. Sobre Ponce: PRADO LÓPEZ, M. del: *Pintores malagueños contemporáneos*. Málaga, Academia Provincial de Bellas Artes de San Telmo, 1934, págs. 28-29. PEÑA HINOJOSA, Baltasar: *Los pintores malagueños en el siglo XIX*. Málaga, Diputación Provincial, 1964, págs. 71-73. PALOMO DÍAZ, F. J.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga, Ed. del autor, 1985, pág. 79; SAURET GUERRERO, T.: El siglo XIX..., págs. 728-730 y CHAVES GUERRERO, Elisa: "José Ponce Puente", en SAURET GUERRERO, T.: *Pintura malagueña del siglo XIX en colecciones particulares*. Catálogo Exposición, Málaga, Ayuntamiento, 2003, págs. 240-241. En el tránsito entre siglos su estudio estaba situado, precisamente, en el nº 8 de calle Santa María, muy cerca de la joyería "Ghiara": FERNÁNDEZ RIVERO, J. A.: *Historia de la Fotografía en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga, Universidad-Miramar, 1994, pág. 177.

indistintamente pintura de historia (adecuada a las necesidades de la oficialidad), de género, retrato, paisaje, bodegón y, como en este caso, pintura decorativa. Y para cada uno de dichos géneros era capaz de manejar variados recursos estéticos, incluso diversos estilos, si bien hay que reconocer que esa versatilidad no siempre se producía de manera feliz²⁷. Por otra parte, también su producción abarcó un nuevo arte que acababa de nacer en su forma moderna, y que en el fin de siglo logró algunas de sus mejores plasmaciones: el cartel. Así, Ponce realizó, por ejemplo, el primer cartel de la Semana Santa malagueña, concretamente en 1922, en el que representó una mujer con mantilla²⁸. Presencia de dicha indumentaria que encuadra la obra en la línea del regionalismo tan en boga por aquel entonces.

Cromáticamente, Ponce prefirió casi siempre las tonalidades terrosas y tostadas, tanto ocres como pardos, como se patentiza en el lienzo que aquí comenzamos o en su más célebre pintura de historia: un algo envarado y oscuro *Colón en La Rábida* (Ayuntamiento de Málaga, 1887). Sus otros dos grandes cuadros históricos son la *Lectura de la petición fiscal a Doña Mariana de Pineda en el beaterio de Santa María Egipcíaca de Granada* (1892), con un largo título fiel a la importancia concedida por el academicismo a la correcta representación de un momento histórico concreto, y *Alíx Dordux abre las puertas de la ciudad a los cristianos* (1908), en esta ocasión un tema local. Cromatismo terroso que también empleaba en los retratos, quizás el género donde más destacó (junto al paisaje), como lo demuestran los de sus compañeros de la Escuela *José Nogales Sevilla* y *César Álvarez Dumont*. No obstante, en otras obras era capaz de aclarar y enriquecer su paleta, principalmente en los paisajes, en los que se aprecia la huella de su maestro Antonio Muñoz Degrain en el tratamiento de la luz: un buen ejemplo es su excelente *Paisaje del Darro* en colección particular malagueña. Efectos lumínicos de gran poesía y espiritualidad que también transmitía a algunos de sus cuadros en los que combina el paisaje con el género, como un interesante *El copo*, en la actualidad en paradero desconocido. En cuanto a los bodegones, fue pasando de una inicial torpeza dibujística a una mayor soltura cromática y compositiva, como se aprecia en la distancia cualitativa que separa el *Bodegón con sandía* del *Florero* (ambos en colecciones particulares malagueñas). Más dibujístico se nos muestra en su pintura decorativa para el Salón de Fiestas (o de los Espejos) del Ayuntamiento, una *Alegoría de la Música* (1919) (FIG. 6) que es el *pendant* de la *Alegoría de la Poesía* de José Nogales Sevilla, y para el que también realizó los tondos con los retratos de los escritores Juan José Relosillas y Juan María Maury (formando parte de la galería de malagueños ilustres). Dentro de este terreno de la pintura decorativa, debe

²⁷ *El Sr. Ponce es pintor más de voluntad que de vocación*, dirá Cánovas Vallejo. CÁNOVAS DEL CASTILLO Y VALLEJO, A.: *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*. Madrid, 1908 (Ed. facsímil: Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo-Unicaja, 1996), pág. 57.

²⁸ RODRÍGUEZ MARÍN, F.J.: "El cartel de Semana Santa", en PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo (coord.): *Semana Santa en Málaga. Patrimonio Artístico de las Cofradías*. Málaga, Arguval, 1990, pág. 123.

6. José Ponce: *Alegoría de la Música (Salón de los Espejos del Ayuntamiento)*

mencionarse igualmente la *Alegoría Artística* que pintó para el Círculo Mercantil. Y no se olvide que la pintura decorativa académica solía estar en el XIX, al igual que en la Edad Moderna, íntimamente ligada a la de historia, con su importancia concedida al contenido.

El otro lienzo es bastante más problemático en lo que respecta a

su autoría, ya que presenta una rúbrica en anagrama historiado: parece que una S sobre una P (que puede confundirse con una B por la curva inferior de la S). Atendiendo a esta marca, podría tratarse de Pedro Sáenz, aunque ciertamente el estilo de esta obra no concuerda en exceso con la del pintor simbolista-modernista por excelencia de Málaga, con su toque *pompier* y sus influencias de Alma-Tadema; y en su catálogo no hay ninguna pintura firmada con dicho anagrama²⁹. Pero salvo este autor, no se encuentra ninguno en la Málaga de entre siglos que responda a las iniciales S.P. o P.S. Por ello, y sin movernos de esta ciudad (creemos poco factible que el joyero acudiera a un pintor de fuera, cuando Málaga contaba con una importante nómina de artistas de calidad), es posible que la S sea una J estilizada, por lo que nos hallaríamos nuevamente ante una obra del propio José Ponce, lo cual sería también lógico al tratarse del mismo destino (aunque no hemos encontrado este anagrama en otros de sus cuadros). Además, la realización por parte de Ponce de algunas obras decorativas, aparte de las similitudes técnicas entre ambos lienzos, podrían garantizar dicha hipótesis. Y si bien el cuadro del fondo presenta una pincelada más suelta, cuando Ponce solía emplear una técnica más dibujística, ya hemos dicho que se trataba de un artista sumamente versátil, capaz de alterar su estilo en función de la obra. En este caso debemos indicar que los cuadros aquí



²⁹ Sobre este artista: GALICIA GANDULLA, T.: *Pedro Sáenz y Sáenz (1864-1927). Vida y obra. La visión de la mujer fin de siglo a través de su pintura*. Tesis Doctoral inédita, Málaga, Universidad, 2002.

estudiados, de ser ambos de su mano, se erigen sin duda en dos de sus mejores pinturas. De ahí que debamos pasar ya a su análisis pormenorizado.

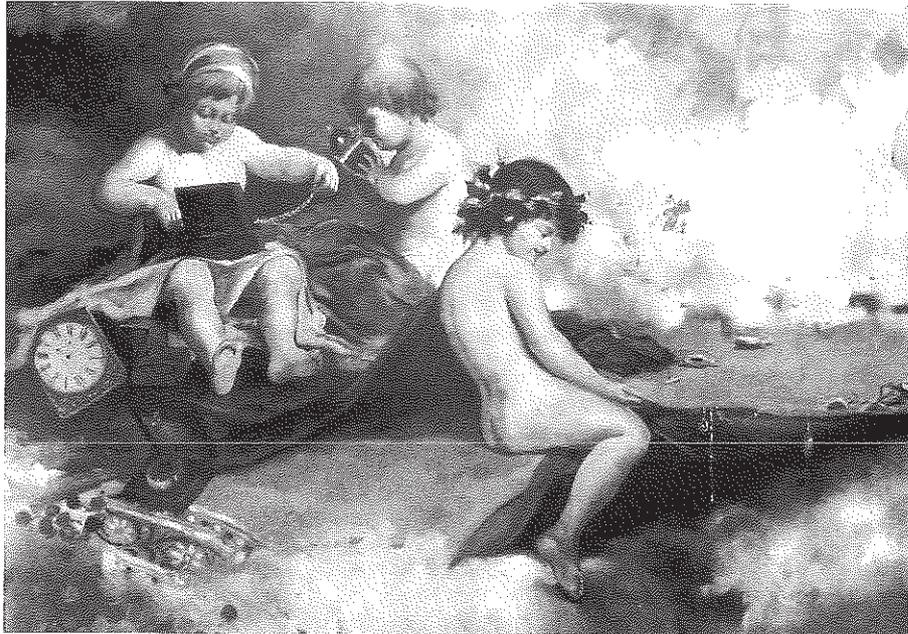
AMORCILLOS CON RELOJES O EL EMBLEMA DEL JOYERO

Aunque desde el punto de vista iconográfico los dos lienzos son interesantes, debe destacarse el situado al fondo. Como antes anunciamos, presenta una temática íntimamente ligada a la joyería. Es decir, se trata de pintura decorativa en su sentido más profundo, con un programa iconográfico relacionado con el espacio donde se emplaza. Lo cual explica que comencemos por él. En un celaje con abundantes nubes, cinco amorcillos (aunque sin alas, ni de plumas ni de mariposa, tan empleadas por el Modernismo) juguetean con relojes. En concreto, el niño situado en el extremo izquierdo va abriendo un joyero del que extrae relojes de oro de bolsillo con sus respectivas cadenas, que sus otros compañeros disponen sobre una alfombra roja (FIGS. 7 y 8). También advertimos un reloj de mesa de mayores dimensiones y, algo más disimulada, una cajita —puede que de música— con espejo y otro reloj o brazaletes. *Amorcillos con relojes* podríamos titularlo.

Como puede apreciarse, los objetos con los que juegan los niños no son meras piezas intrascendentes, sino que se presentan como atributos del joyero, conformando una especie de emblema³⁰. De ahí que desde el principio hayamos insistido en el carácter del local como joyería y relojería, algo por otra parte común a este tipo de establecimientos de artículos de lujo. E incluso, yendo más lejos, los relojes se muestran como productos a disposición de la clientela en la propia tienda. Porque no debemos olvidar que se trata de relojes del gusto contemporáneo, principalmente los de bolsillo (no tanto el de mesa, pues su modelo podemos encontrarlo en el siglo XVII, en bodegones y vánitas), ya que, pese a que existen desde mediados del XVI, fue en el Ochocientos cuando alcanzaron su mayor difusión (si bien su época dorada fue el XVIII, tanto con el Rococó como con el Neoclasicismo, principalmente los franceses y suizos)³¹. De manera que dichos objetos introducen cierta nota de anacronismo: los amorcillos, con su clásica intemporalidad, juegan indolentemente con objetos propios de la burguesía decimonónica en un espacio etéreo. Algo similar a como si en la actualidad se los

³⁰ La presencia de amorcillos traviesos que todo lo desordenan era habitual en las decoraciones de comercios, sobre todo en las pastelerías. Dos buenos exponentes de ello eran las pinturas de las confiterías murcianas de "Ruiz-Funes" (decorada por Antonio Meseguer en 1892) y "El Centauro" (pintada entre 1895 y 1900 por su propietario, el pintor escenógrafo José María Sanz Fargas). En ambas, los amorcillos juegan con los dulces, y simulan tirárselos a los clientes, añadiéndose en la de "Ruiz-Funes" un sorprendido pastelero. JORGE ARAGONESES, M.: *op. cit.*, págs. 182-185.

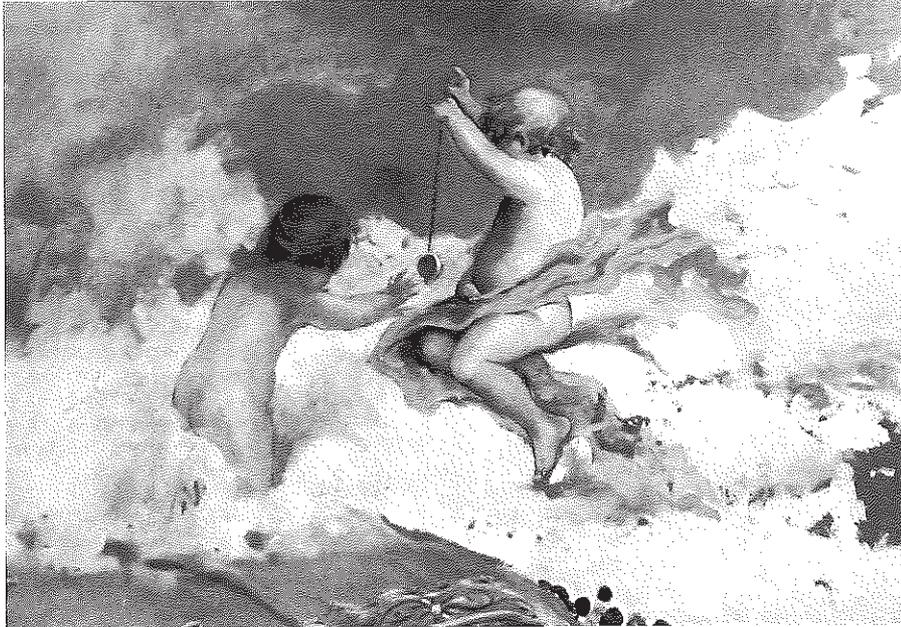
³¹ GARNIER, Richard: "Relojes de pared, de mesa y de bolsillo", en MALLALIEU, Huon (ed.): *Historia ilustrada de las antigüedades*. Madrid, Libsa, 2000, págs. 204 y 218-221.



7. *Detalle de los Amorcillos con relojes*

pintara con relojes digitales, si bien es cierto que el historicismo del XIX tendía a armonizar los avances industriales con la estética del pasado. En suma, una unión entre la tradición mitológica y el progreso técnico muy del gusto del Ochocientos, un siglo sumamente tecnologizado y a la vez obsesionado por la historia.

Y dado que más arriba acabamos de hacer referencia a las vánitas del barroco, es inevitable considerar una posible interpretación del cuadro como velada alusión al Tiempo (o incluso a Cronos). Es una lectura totalmente plausible, aunque poco adecuada al lugar: mal comerciante aquél que se dedique a sermonear a la clientela sobre los irreversibles efectos del paso del tiempo... Además, tampoco concuerda con el inequívoco carácter agradable y lúdico que emana de la composición, con las simpáticas actitudes de los amorcillos. Más idónea puede ser la reflexión sobre la idea de progreso, tan del gusto de la burguesía del XIX (y más aún de los negociantes), precisamente explicitada en el carácter moderno de los relojes. O también la contraria: la idea de intemporalidad del arte joyero, representada indudablemente por los amorcillos y su ubicación en una dimensión supraterrena. Como se ve, la presencia de un aparentemente nimio detalle iconográfico puede dar para multitud de interpretaciones. No obstante, y pese a estas atractivas hipótesis de lectura, hay que tener en cuenta que, aunque el lenguaje academicista decimonónico (en el que se inscriben plenamente las obras que aquí estudiamos) recurre



8. Detalle de los Amorillos con relojes

habitualmente a la iconografía codificada en siglos anteriores —principalmente en la Edad Moderna—, con frecuencia hace un uso de ella más bien mecánico, incluso decorativo, en el cual el motivo o el atributo se convierte en un mero acompañamiento de la imagen. Es decir, no todas las pinturas decimonónicas que tratan temas clásicos pueden interpretarse en los mismos términos que en el Antiguo Régimen. El recurso al pasado es más una forma de ennoblecimiento y de prestigio que una auténtica profundización en el sentido iconológico de los temas. Y con mayor razón en una pintura decorativa como la que aquí analizamos, concebida ante todo como un agradable guiño cultural en un establecimiento joyero, y en el que, parafraseando a Freud, un reloj es sólo un reloj. Al menos para el propietario. Otra cosa, por supuesto, son las referencias cultas que maneja implícitamente el artista.

Formalmente, el cuadro es de gran calidad. Comenzando por el punto de vista elegido para la representación, se advierte que es bastante frontal, aunque la visión sea levemente contrapicada. Es decir, no se pretende conseguir un ilusionismo decorativo por medio de escorzos (o la radical perspectiva de *sotto in su*), un *trompe-l'oeil* que engañe al espectador simulándole una visión celestial, sino sencillamente se le pone de manifiesto que se halla ante un lienzo. Por consiguiente, se concibe en la línea de los *quadri riportati* de la tradición renacentista, manierista, barroca y



9. Detalle de los Amorcillos con relojes

rococó, no en la de la *quadratura*³². Sobre todo porque no se trata de pintura mural en sentido estricto, sino —como ya se indicó al principio— de un lienzo encastrado en el techo: un auténtico *quadro riportato*, no su simulación; técnica también conocida en el XIX como *marouflage*. Comentario que es igualmente aplicable al otro cuadro, incluso más todavía, ya que su visión se presenta totalmente frontal. Y es que esa, la de *quadri riportati* sin ningún motivo de *quadratura*, era justamente la concepción de la pintura mural en la Málaga del XIX y principios del XX. Los principales ejemplos conservados, en el Liceo, el Teatro Cervantes y el Ayuntamiento, así lo demuestran, con la única excepción del *Apolo* que Enrique Jaraba pintó en el techo del Salón de los Espejos del Ayuntamiento, representado en un escorzo más o menos violento³³.

³² Los frescos barrocos en los que mejor se aprecia la diferenciación entre ambas concepciones de la pintura decorativa son los de la Galería Farnese (Roma, Palacio Farnese), que Annibale Carracci inició en 1597. Entre arquitecturas fingidas en perspectiva (la *quadratura*), pintó las escenas mitológicas como *quadri riportati*, es decir, como si fueran cuadros de caballete enmarcados trasladados al techo e incorporados a una *quadratura* entramada. WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1988⁵, pág. 65.

Teresa Sauret explica el predominio de dicho recurso porque favorece la claridad en la lectura de la obra y resalta la primacía del contenido³⁴.

Casi más aún que el motivo representado, lo más llamativo de este cuadro son sus recursos plásticos. Porque sorprende la soltura de la pincelada en algunos detalles, en especial en su parte derecha, unas nubes blancas situadas sobre el fuerte azul del cielo y resaltadas por medio de una atractiva mancha carmesí, colores todos ellos de una gran pureza de tonos (FIG. 9). Aunque no era infrecuente dicha técnica en la pintura de techos del XIX, incluso en la de tradición académica, debido a que estaba pensada para ser vista a considerable distancia, debe advertirse que en este caso el gran tamaño de los lienzos y su proximidad al suelo (el local tiene unos cuatro metros de altura), resalta dicha solución. Por otra parte, la propia composición contribuye a evidenciar dicho efecto, ya que los niños se encuentran levemente desplazados hacia la izquierda (donde además se concentran tres de ellos): sutil asimetría que permite al autor recrearse en las citadas nubes. Aunque en otros tonos, similares recursos plásticos aparecen en los fondos de dos pinturas de Ponce: el *Paisaje del Darro* (un poético cielo al atardecer en colores cálidos) y el pastel *Señora con pámela* (colección particular de Málaga), una de sus obras más ligadas al Modernismo de tendencia cartelística, en cuyo fondo —que contrasta con el tratamiento casi *pompier* de la mujer— llega a la total liberación decorativa del color, en tonos amarillentos de gran intensidad³⁵.

El resultado de todo ello es una obra de un considerable barroquismo, o mejor aún, de un marcado toque rococó. Porque su concepción alegórica, sus celajes (que nos sitúan en una dimensión supraterránea, en la que se rompen las leyes de la gravedad), su colorido cálido, sus gradaciones tonales, su preciosismo técnico, su pincelada suelta, la presencia de los amorcillos juguetones (que también lo entroncan con Murillo y, sobre todo, con Rafael³⁶), y, en especial, el gusto por la gracia, por un

³³ Aunque tradicionalmente considerado un Orfeo con su lira, Eduardo Fabre ha demostrado que es más idónea la iconografía de Apolo, un dios músico y solar. De hecho, este autor lo interpreta como una alegoría de Málaga y su clima soleado, en tiempos en los que ya se estaba comenzando a prestar atención a sus posibilidades turísticas. FABRE ESCAMILLA, E.: *op. cit.*, págs. 149-150.

³⁴ SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX...*, págs. 265-266.

³⁵ Estas dos obras, como otras tantas de la pintura local decimonónica, han podido admirarse en la interesante exposición *Pintura malagueña del siglo XIX en colecciones particulares*, comisariada por Teresa Sauret y celebrada en mayo-junio de 2003 en el Museo Municipal de Málaga.

³⁶ Aunque estos simpáticos amorcillos son, salvando las distancias, más rafaelescos que murillescos en sus gestos, no debe pasarse por alto la reivindicación de la obra de Murillo en la España romántica de la primera mitad del XIX, que tuvo en el sevillano José Gutiérrez de la Vega a su más destacado representante. Sin embargo, se trataba de una pintura más bien ligada a lo devocional. Aún así, Murillo fue un pintor sumamente valorado en toda la Europa decimonónica, y hay que tener en cuenta que su obra anuncia en más de un aspecto

10. Mariano Fortuny: *Idilio*
(Museo del Prado)



toque menor y ligero, por una levedad algo frivolisante y lindante con lo cursi, le confieren muchos puntos de contacto con esa estética dieciochesca. Es precisamente lo que une esta obra a la importante ola de recuperación del espíritu rococó que se produjo en gran parte de la pintura del Ochocientos, en especial en tiempos del Segundo Imperio Francés (patente además en su arquitectura y decoración de interiores). Y dentro de esta tenden-

cia, qué duda cabe, se situaba parte de la obra de Mariano Fortuny, la más comercial. Porque no puede negarse que este cuadro tiene cierta relación con el fortunysmo, aunque por supuesto se trata de una interpretación convencional de éste, una pintura menos preciosista y con pincelada más gruesa, empezando porque su escala es muchísimo mayor que la de los cuadros de *tableautin*. Pese a todas sus diferencias (incluyendo las de calidad), nos recuerda en más de un aspecto a la famosa acuarela *Idilio* que Fortuny realizó en 1868 (Museo del Prado), una escena bucólica en la que un pastorcillo toca la doble flauta recortado ante un cielo de puros trazos azules y blancos (FIG. 10).

Por eso también está ligado, dentro del ámbito malagueño, a la obra de José Denis Belgrano, el máximo representante a nivel local de la exitosa pintura burguesa de *tableautin*. Y precisamente guarda relación —al igual que el otro cuadro— con las diversas decoraciones que aquél realizó en la Málaga de la segunda mitad del XIX, vinculadas principalmente al Liceo (hoy Antiguo Conservatorio María Cristina). Por ejemplo, la *Aurora* (FIG. 11) y el *Tocado de Venus* (FIG. 12) para el Salón de Actos,

determinadas soluciones plásticas del Rococó. Sobre el impacto de Murillo en los siglos XVIII y XIX: GARCÍA FELGUERA, M^a. S.: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación Provincial, 1989.

11. José Denis

*Belgrano: Aurora
(Antiguo
Conservatorio
María Cristina)*



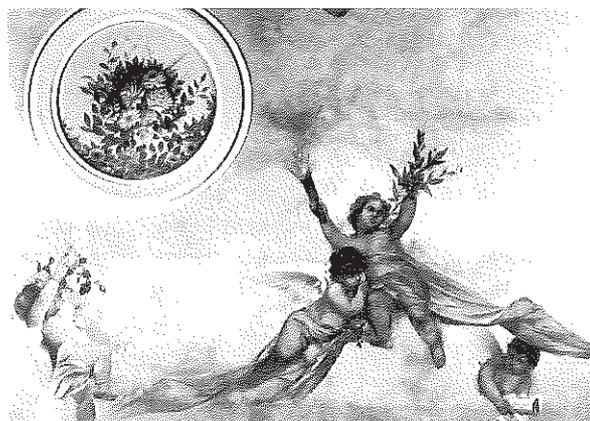
12. José Denis

*Belgrano: Tocado
de Venus (Antiguo
Conservatorio
María Cristina)*



13. José Denis

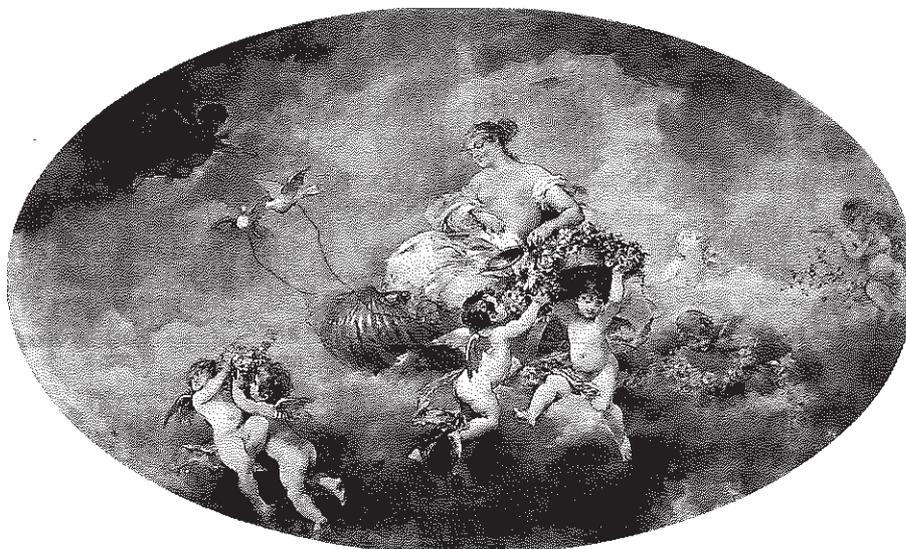
*Belgrano: Putti
(Colección
Unicaja)*



14. José Denis Belgrano: *Putti*
(colección particular)



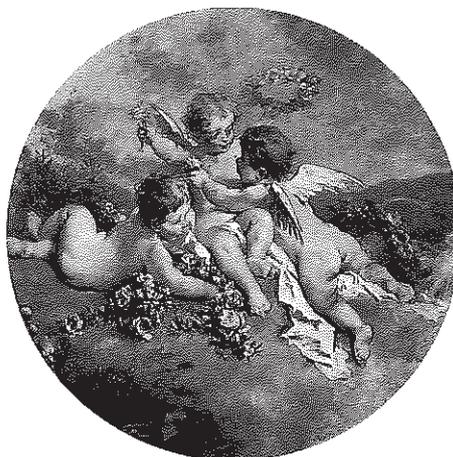
15. José Denis Belgrano: *Alegoría del amor* (Colección Unicaja)



fechadas en torno a 1870³⁷. O sus cuadros con querubines y amorcillos, como el lienzo rectangular —de factura más bien torpe— que actualmente se conserva en dicho edificio (FIG. 13); los dos tondos con parejas de *putti* que parece ser que realizó hacia 1891 para una de las ampliaciones del Liceo, pero que terminaron decorando una

³⁷ SAURET GUERRERO, T.: *José Denis Belgrano. Pintor malagueño de la 2ª mitad del siglo XIX, 1844-1917*. Málaga, Museo Diocesano de Arte Sacro, 1979, págs. 128-130.

16. José Denis Belgrano: *Alegoría*
(Colección Unicaja)



17. Javier Cappa: *Alegoría de la Música* (Antiguo Conservatorio María Cristina)



vivienda particular (en esta ocasión con una pincelada mucho más suelta)³⁸ (FIG. 14); y las cuatro alegorías que —al contrario que las dos anteriores— realizó para una mansión y que hoy día se muestran en el Antiguo Conservatorio María Cristina (Colección Unicaja), en especial la *Alegoría del amor* (FIG. 15) y la *Alegoría* con tres amorcillos jugando con flores (FIG. 16). Si bien hay que tener en cuenta que en su mayor

³⁸ *Ibidem*, págs. 217-221.



18. Detalle de los Amorcillos con relojes

parte se trata de pinturas anteriores, y algunas con un marcado carácter oficial (como las dos primeras), son evidentes los puntos de contacto en el trazo dibujístico (aunque Denis resalta más el contorno), en la pincelada abocetada de las nubes y en el cromatismo cálido, pastel y luminoso predominante. En este sentido, es la *Alegoría del amor* la que más concomitancias guarda con el cuadro aquí analizado, tanto en sus querubines como en su celaje. En el mismo sentido puede establecerse un paralelismo con la *Alegoría de la Música* que Javier Cappa pintó para el techo del Salón de Actos del Liceo (entre 1882-1885), un personaje clásico al piano acompañado de *putti*, con un colorido del cielo muy similar al cuadro de los amorcillos (FIG. 17). Todo lo cual viene a demostrar, como bien puso de manifiesto Teresa Sauret, la homogeneidad existente en Málaga en los ciclos decorativos, con predominio de escenas alegóricas entre nubes³⁹.

Volviendo al fortunysmo, debe tenerse en cuenta que se trata de un cuadro de finales del XIX o, más posiblemente, de la primera década del XX, cuando la pintura de casacones ya sólo era una moda del pasado. En esos años transcurridos, el realismo y, sobre todo, el impresionismo franceses habían producido un general interés por el estudio pictórico de la luz diurna. Por tanto, a la hora de valorar el cuadro que aquí comentamos, también debe considerarse la aportación del luminismo, o lo que es lo mismo, la adaptación española-mediterránea de las novedades impresionistas, con sus colores claros (a veces cegadores) y su pincelada suelta, pero advirtiendo que no se trata de impresionismo en sentido estricto (algo por otra parte bastante difícil de precisar cuando se estudia con detalle la heterogénea obra de los "impresionistas" franceses). Valencia era el principal centro de esa tendencia (con Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla y Cecilio Pla como los más destacados exponentes), y no hace falta insistir en el papel de los artistas levantinos en la pintura malagueña desde la llegada de Ferrándiz en 1868. Evidentemente, la relación con el luminismo debe hacerse con todas las prevenciones necesarias cuando de lo que se trata es de una pintura academicista, como en este caso. Sin embargo, en Málaga fue practicado por artistas como José Nogales Sevilla o Enrique Jaraba, con los cuales la obra de Ponce guarda relaciones estilísticas. Y esas manchas blancas, azules y rojas del cuadro de los *Amorcillos* son una solución típica del luminismo.

Lo importante de las anteriores reflexiones de estilo es constatar el hecho de que no se oculta la materialidad de la pintura, lo cual supone un destacado rasgo de modernidad en una obra inmersa en la tradición académica. Evidentemente, no hay que olvidar este último factor, ya que el contenido sigue siendo el elemento esencial, por muy anecdótico o intrascendente que se presente. Pero no puede negarse el hecho de que se produce un equilibrio entre el tema y los aspectos formales, como patentiza también (aparte de la pincelada) la recreación en el arabesco a lo Ingres del niño situado en el centro (coronado con laurel, es el único que se sitúa en

³⁹ SAURET GUERRERO, T: *El siglo XIX....*, págs. 289-295.

solitario, ya que los otros se disponen en parejas) (FIG. 18). Así es como debe ser entendido el eclecticismo finisecular en los artistas vinculados al arte oficial, que es lo mismo que decir arte académico. Una modernización (más o menos tímida) de su pintura de base clasicista gracias al conocimiento (aunque sea superficial) de lo que estaban haciendo (o acababan de hacer) los pintores que habían marcado el nuevo rumbo del arte en las últimas décadas: es decir, los realistas, los impresionistas, los "postimpresionistas" (por usar el confuso término extendido) y los simbolistas. En especial, las tres primeras tendencias fueron las que protagonizaron los inicios del denominado "giro lingüístico" del arte contemporáneo, es decir, lo que Werner Hofmann ha llamado la *independización de los contenidos formales*⁴⁰. Pero todo ello sin romper con las normas académicas, como manifiesta en este caso el hecho de que la mayor parte de la obra está tratada recurriendo a los tradicionales recursos del claroscuro (más aclarados, eso sí) y, en el caso de las figuras, al contorno que, sin ser excesivamente rígido, las delimita⁴¹. Y eso seguiría siendo así incluso a comienzos del XX, cuando ya aquellas tendencias, que en su mayor parte habían conseguido (o lo estaban logrando) el éxito de público, comenzaban a quedarse obsoletas por obra y gracia de las vanguardias. Es decir, la Academia siempre a remolque de la modernidad, asimilando con retraso (una vez pasada de moda) y desvirtuando tales aportaciones. Pero, volviendo a nuestro cuadro, hay que considerar que, de ser obra de Ponce, es evidente que éste no dejó en saco roto las enseñanzas de su maestro Muñoz Degrain, en este caso sí un buen conocedor de lo que se estaba cocinando en el fin de siglo europeo. A pesar de todo ello, el conjunto que aquí estudiamos se inscribe plenamente, tanto en contenido como en forma, en el gusto oficial. Lo cual resulta mucho más patente en el segundo de los cuadros.

EL TRIUNFO DE CERVANTES O LA DESORIENTACIÓN ICONOGRÁFICA

El mayor de los lienzos es el que posee una iconografía más enigmática. Al menos, problemática en cuanto a su ubicación. Porque en él se representa un clásico triunfo alegórico. En concreto, en una carroza tirada por palomas en un cielo en el que revolotean golondrinas (FIG. 19), y acompañado por la Fama soplando una larga tuba y un amorcillo alado portando flores (otro se esconde entre un paño que cuelga de

⁴⁰ HOFMANN, W.: *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*. Barcelona, Península, 1995².

⁴¹ Todo ello en la línea del más destacado representante del eclecticismo francés de mediados del XIX, Thomas Couture, aunque, claro está, con un desfase de medio siglo. Precisamente a propósito de Couture y de su *juste milieu* entre clasicismo y romanticismo (o entre dibujo y color; pintando temas clásicos con una técnica más suelta), estableció Boime su teoría del eclecticismo pictórico: BOIME, A.: *Thomas Couture and the Eclectic Vision*. New Haven, Yale University Press, 1980. En el caso malagueño, el eclecticismo burgués ha sido estudiado por: SAURET GUERRERO, T.: *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia, 1835/Málaga, 1885) y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*. Málaga, Benedito, 1996.



19. *Detalle del Triunfo de Cervantes*

las ruedas), se sitúa un busto de perfil coronado de laurel (FIG. 20). Lo sorprendente, al tratarse de una joyería, es que el personaje retratado no es ni Benvenuto Cellini ni Enrique de Arfe (por poner como ejemplos a dos de los más célebres orfebres de la historia, uno extranjero y otro español), sino el mismísimo Miguel de Cervantes, gola incluida, lo que parece más que probable, con un mínimo margen de error (un busto de Cervantes es ya tan conocido e inequívoco como uno de Beethoven). Con ello se rompe el carácter programático —alusivo a la función del local comercial— que tan claramente corresponde al cuadro de los *Amorcillos con relojes*, además de presentar (pese a toques de ligereza) un efecto de mayor seriedad que el otro cuadro. Es entonces cuando surge el problema hermenéutico.

El único paralelismo que podemos establecer entre el "Príncipe de los Ingenios" y su presencia en una joyería es sencillamente metafórico: a Cervantes, el escritor más *brillante* en lengua española, debemos algunas de las mejores *joyas* de nuestra literatura, gracias a su habilidad para hacer *filigranas* con las palabras. Muy poético, pero poco científico. Tampoco cuadra si nos atenemos a su profesión de recaudador de impuestos (en concreto, comisionado en la cobranza de contribuciones del Reino de Granada, que desempeñó durante unos pocos años a partir de 1594), la cual



20. Detalle del Triunfo de Cervantes

nunca ha sido precisamente de las que más simpatías ha desatado desde los tiempos de San Mateo, pese a que el negocio joyero tradicionalmente ha estado ligado en más de un aspecto a la usura (sin que se deban malinterpretar nuestras palabras). Por tanto, debemos buscar una explicación más factible para su presencia en "Ghiara", que por otra parte no resulta en absoluto molesta, faltaría más, ¿qué mejor compañía que la del autor de *El Quijote*, estemos donde estemos?

La justificación que proponemos puede incluso ayudarnos a fechar el cuadro. Porque entre el 7 y el 9 de mayo de 1905 tuvieron lugar en Málaga unas Fiestas Cervantinas, con motivo del tercer centenario de la publicación de la primera edición de *El Quijote*, y convocadas —a iniciativa del gobernador civil Manuel Cano Cueto— por diversas instituciones culturales de la ciudad. Entre los actos se desarrollaron, tras su inicio mediante una misa de campaña, una Exposición Cervantina en el Instituto General y Técnico (que incluía diversas ediciones de sus obras, cuadros sobre episodios de *El Quijote* y multitud de objetos relacionados con el escritor), una fiesta escolar en el Teatro Vital Aza, diversas fiestas literarias en centros docentes, un festival en el Instituto, representaciones teatrales de capítulos de la obra en

cuestión, y una convocatoria de premios literarios y artísticos⁴². Éstos se dividían en dieciséis temas, y los dos últimos se dirigían en convocatoria extraordinaria a los alumnos de la Escuela de Industrias y Bellas Artes. En concreto, el Círculo Malagueño, conforme a lo dispuesto por un jurado de profesores, premiaría *los dos mejores bocetos, completamente originales y con libertad de ejecución de un episodio del Quijote*⁴³. Las celebraciones se clausuraron en el Teatro Cervantes con la entrega de premios, sendos discursos sobre el homenajeado pronunciados por los intelectuales Miguel Bolea y Sintas y Enrique Pérez Lirio⁴⁴, y una representación de la compañía de la célebre actriz María Tubau.

Algunas particularidades malagueñas explican la importancia de dichos eventos en la ciudad, unos de los más interesantes de los que se celebraron en toda España. Téngase en cuenta que el principal teatro de Málaga rendía desde 1870 homenaje a Cervantes, por medio tanto de su denominación como incluyendo un retrato suyo sobre el escenario. Un escritor que también anduvo por estos lares en 1594, dejando además breve testimonio de Málaga en su obra magna, en la que el ventero que arma caballero a Alonso Quijano habla de los Percheles y de la Isla de Arriarán (unas manzanas de casas situadas extramuros, en la playa junto a la Puerta del Mar, donde en el siglo XVIII se emplazaría la Alameda)⁴⁵. Es decir, en pleno orgullo patrio por sus más grandes literatos (a sólo siete años del Desastre del 98, con sus conocidas consecuencias ideológicas y culturales: *que inventen ellos*), Málaga podía enorgullecerse del paso —aunque furtivo— de Cervantes por ella, con lo que así tenía mayor motivo para rendirle homenaje⁴⁶. Como puede verse, ya desde entonces se evidencia cómo cualquier pretexto es bueno para una conmemoración.

A las Fiestas Cervantinas se une otra circunstancia igual de decisiva para nuestra investigación. Porque en 1906 dos titulares de la cátedra de composición decorativa en la Escuela de Bellas Artes, Enrique Jaraba (uno de los más destacados pintores decoradores de la Málaga de comienzos de siglo) y Eugenio Vivó y Tarín, presentaron sendos bocetos para la decoración del techo del Teatro Cervantes de Jaén⁴⁷. El boceto elegido fue el de Vivó, mientras que Jaraba terminaría pintando el

⁴² Aparte de las noticias diarias aparecidas en los periódicos locales, una crónica de los actos es la de DÍAZ DE ESCOVAR, N.: "Fiestas Cervantinas", en *Efemérides Malagueñas*, s/f. Archivo Díaz de Escovar (A.D.E.), Caja 17, Carpeta 3-5.

⁴³ Bases del concurso. A.D.E., Caja 17, Carpeta 3-5.

⁴⁴ *III Centenario de la Impresión de "El Quijote". Discurso pronunciado por el Señor Don Enrique Pérez Lirio en el Teatro Cervantes de Málaga el día 9 de mayo de 1905*. Málaga, Tip. La Moderna, 1905.

⁴⁵ Sobre ese sector: GARCÍA GÓMEZ, F.: *Los orígenes del urbanismo moderno en Málaga: el Paseo de la Alameda*. Málaga, Colegio de Arquitectos-Universidad, 1995, págs. 78-83.

⁴⁶ Sin embargo, el 11 de mayo de 1905, el diario *La Unión Mercantil* se lamentaba de que no se hubiera colocado una lápida conmemorativa de la estancia de Cervantes en Málaga.

⁴⁷ FABRE ESCAMILLA, E.: *op. cit.*, pág. 56.

21. *Enrique Jaraba Jiménez:
Boceto para el techo del
Teatro Cervantes de Jaén*

telón de lujo en colaboración con Antonio Matarredona. El coliseo fue proyectado por Manuel Rivera Vera, hijo precisamente de Manuel Rivera Valentín, el autor del edificio de Ghiara. Origen malagueño del arquitecto que explicaría la presencia de tales pintores de su ciudad en la decoración del teatro.



Debemos comentar aunque sea brevemente los bocetos de Jaraba (FIG. 21) y Vivó (FIG. 22) para el techo del teatro jiennense⁴⁸. Porque en ellos ambos artistas recurren a la alegoría celestial de tradición clásica: la coronación con laurel del busto del escritor, por parte de victorias aladas, y con la compañía de personajes mitológicos como Mercurio (en el de Vivó), Apolo (en el de Jaraba) o ninfas y musas (en los dos). Así, se sitúa en un ámbito parnasiano, que expresa la superioridad creativa —y casi moral— de Cervantes y lo vincula con la Antigüedad. Todo ello plasmado con un lenguaje académico y a la vez barroquizante, es decir, eminentemente ecléctico. Resumiendo: con sus diferencias —principalmente compositivas—, la exaltación de Cervantes la conciben en términos similares a Ponce, si bien éste incrementa el clasicismo de la concepción: añade el carro (que lo vincula con la representación grecolatina, renacentista, barroca y neoclásica del triunfo) y elige un punto de vista más cercano al motivo, que de esta manera resalta mucho más y queda menos disperso en el cielo (de hecho, en los bocetos de Jaraba y Vivó no se privilegia visualmente en exceso). Pero con independencia de ello, la elección del busto del escritor en los tres casos (en lugar de pintarlo como personaje "de carne y hueso", lo que en Málaga había hecho Joaquín Martínez de la Vega con otros genios de la cultura en el *Parnaso* del techo del Salón de Actos del Liceo, siguiendo el modelo académico francés de glorificación de hombres ilustres, codificado fundamentalmente por Ingres y Delaroche), constituye un elemento que permite afianzar nuestra hipótesis sobre el origen del proyecto. Más aún si sabemos que, en

⁴⁸ Reproducidos en: SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX...*, pág. 306.

22. *Eugenio Vivó y Tarín: Boceto para el techo del Teatro Cervantes de Jaén*



el festival celebrado en el Instituto General y Técnico la noche del 8 de mayo de 1905 con motivo de los actos cervantinos, se llevó a cabo —tras una representación del capítulo LXIX de la segunda parte de *El Quijote* (el episodio de la “resurrección de Altisidora) y un himno a Cervantes— una escenificación que nos describe Díaz de Escovar:

El festival terminó con una apoteosis admirable. Una lindísima joven, vestida de matrona, representando a España, precedida de pajes y heraldos y escoltada por estudiantes, avanzó hasta la escalinata, sobre la que aparecía un busto de Cervantes y recitó con un estudiante el diálogo “España”, también original de la señorita Luengo [directora de la Escuela Normal] y de un poeta local. Últimamente se coronó la estatua de Cervantes, a la vez que potentes focos de luz eléctrica iluminaban el cuadro, que fue aplaudido por todos con entusiasmo.

Gustó tanto esta fiesta que hubo necesidad de repetirla otra noche, con no menor concurrencia ni menos éxito⁴⁹. Y en el certamen del día siguiente en el Teatro Cervantes volvió a coronarse el busto del escritor.

Es probable, por tanto, la hipótesis de que el origen del encargo de la joyería a Ponce estuviera en esta celebración. Puede que el propietario de la tienda, que en ese momento parece que era Federico Sierra —el yerno de Baldomero Ghiara—, asistiera a los actos cervantinos. Admirado por la coronación del busto, encargaría la obra a Ponce para ornamentar y dignificar su establecimiento. Porque, indudablemente, la pintura guarda claras relaciones con la citada representación, de la que parece casi su plasmación libre, sustituyendo España por la Fama, añadiendo el carro y emplazando el conjunto en un ámbito celestial con aves y querubines. Por tanto, proponemos como posibles fechas del cuadro las de 1905, 1906 ó, a lo sumo, 1907. Sea cual sea la verdad, resulta evidente el hecho de que el joyero era un lector

⁴⁹ DÍAZ DE ESCOVAR, N.: *op. cit.* A.D.E., Caja 17, Carpeta 3-5.

amante de Cervantes, lo que sencillamente explica la presencia del escritor en su tienda, sin mayores problemas iconográficos (que para nada preocuparían al propietario). En cuanto a los *Amorcillos con relojes*, sí es más aventurado indicar alguna fecha. Así, pudo tratarse tanto de un encargo anterior como posterior al de Cervantes, y ambas hipótesis son igualmente plausibles. Puede que lo encargara Ghiara a finales del XIX; o puede que se añadiera ya en tiempos de Sierra, junto con el de Cervantes, es decir, que fuera éste quien decidiera emprender la decoración a gran escala del negocio.

Atendiendo a sus aspectos formales, pueden hacerse a propósito del *Triunfo de Cervantes* varias apreciaciones similares a las comentadas sobre el anterior. Es el caso de la composición y el encuadre. Como ya dijimos, constituye un buen ejemplo del modelo formal de *quadri riportati* o *marouflage* de la pintura decorativa malagueña del Ochocientos. Más aún todavía que el de los amorcillos, debido a la elección de una rígida composición en friso, con un punto de vista extremadamente de perfil, patente sobre todo en el busto cervantino y en la esbelta figura de la Fama. Con ello se está inscribiendo de lleno en la tradición del clasicismo, lo que viene incrementado por la presencia del carro triunfal. De ahí que debamos volver al terreno de la iconografía, haciendo un breve repaso por el motivo.

El carro lo vincula, en primer lugar y como es lógico, a los relieves greco-romanos (o, más atrás en el tiempo, a las representaciones de los carros en los relieves asirios y persas, comenzando por los radios de las ruedas). También a las recreaciones que de éstos se hicieron en la Edad Moderna, sobre todo desde el modelo de los *Triunfos de Federico de Montefeltro y Battista Sforza* que pintó Piero della Francesca en 1472 (Uffizi). Pero los vehículos de los Duques de Urbino están situados en un ámbito terrenal, por mucho que Piero los diferencie espacialmente del paisaje del fondo. Por ello debemos aludir a los carros celestiales. Más que al de fuego que arrebató a Elías ante el asombro de Eliseo, a los presentes en la mitología clásica: Apolo, Aurora y Faetón (o Faetonte). Dado que este último héroe trágico, cual Ícaro, sufrió el castigo divino por su arrogancia, no es indudablemente pertinente en este caso, en el que el carro surca con seguridad el ámbito celestial, desafiando las leyes de la gravedad.

Pero sí Apolo y Aurora, cuyos carros son la hermosa metáfora de la luz solar que aparta las tinieblas e ilumina la Tierra. Guercino y Guido Reni realizaron en Roma las que probablemente sean las *Auroras* más célebres de la historia de la pintura. Y no es mera coincidencia que ambos artistas, exponentes del conciliador eclecticismo boloñés del XVII, fueran recreados con frecuencia en el XIX. En el caso que nos ocupa, el triunfo cervantino está más próximo al de Guido, tanto por composición (aunque Ponce invierte la dirección, pasándola de derecha a izquierda) como, sobre todo, por la perspectiva. Porque mientras Guercino (en el Casino Ludovisi, 1621-3) efectúa un extraño y atrevido escorzo de compromiso entre perspectiva frontal de perfil y de *sotto in su*, que no es ninguna de las dos y que no concuerda con la arquitectura, Reni (en el Palacio Rospigliosi, 1613-4) había elegido una visión frontal,

con una disposición de las figuras a modo de dinámico friso. En cuanto a los antecedentes malagueños, ya hemos visto cómo la ciudad cuenta precisamente con una *Aurora* realizada por Denis Belgrano para el Salón de Actos del Liceo, en la que opta por una visión en diagonal, de tres cuartos, para expresar con acierto su radiante llegada desde las nubes (FIG. 11).

Pero, a diferencia de todos ellos, Ponce sustituye los briosos corceles de la *Aurora* por rollizas palomas, en un recurso de indiscutible ligereza casi rococó, que contrasta con el clasicismo de la composición, y que lo asemeja a la ya citada *Alegoría del amor* de Denis Belgrano, en la que el carro en forma de concha de Venus es tirado por dos de estas aves (FIG. 15). Y es bien conocida la ancestral interpretación de la paloma como animal simbolizador de pureza, paz, amor y armonía, desde el Espíritu Santo y Noé hasta Picasso. En cuanto a las golondrinas, Bécquer no hizo más que dar expresión poética a su tradicional papel de anunciadoras de la primavera.

Recapitulando, tenemos que a la vez Cervantes es coronado en un carro como un héroe de la Antigüedad y que, al hallarse en la eterna primavera celestial, se nos presenta como un astro que ilumina con su genio y con la armonía de su arte a los demás mortales. En el fondo, no eran tan ilógicas las metáforas que antes propusimos medio en serio medio en broma.

Técnicamente el cuadro es de buena factura, con una adecuada combinación de dibujo en claroscuro para las figuras y de pincelada suelta para las nubes. Sin embargo, sus recursos formales no deslumbran tanto como los del cuadro anterior, pese a mantener una considerable unidad estilística. Por un lado, el color es más apagado, predominando esas gamas tostadas, ocre y pardas características de la producción de Ponce. Por otro lado, no encontramos ningún detalle como esas nubes de los *Amorcillos con relojes* que tanto hemos alabado. En este sentido, su modernidad es menor. Pero ello no es óbice para considerarlo uno de los mejores cuadros de Ponce, por la seguridad de su trazo y el dominio cromático, además de por el interés de su iconografía de manera que el nivel de calidad de ambos lienzos es bastante homogéneo, lo cual no siempre se producía en las decoraciones murales.

En suma, ambas pinturas conforman un excelente ejemplo de los niveles de calidad que alcanzó la pintura decorativa en la Málaga del siglo XIX. Juntas conforman un conjunto de gran armonía, que además posee un considerable atractivo iconográfico. Queda por nuestra parte desear que continúen manteniendo el magnífico estado de conservación en que hoy día se encuentran, ya que por desgracia no quedan más exponentes de esta tipología ornamental. Así la ciudad podrá seguir contando con una de sus más destacadas "joyas" patrimoniales, y las nuevas generaciones podrán seguir conociendo cómo se concebían los comercios de hace más de un siglo. Unos locales que constituían toda una amable y artística invitación al cliente.

