



Anuario de Estudios Atlánticos
ISSN: 0570-4065
casacolon@grancanaria.com
Cabildo de Gran Canaria
España

Cabezas García, Álvaro
Ussel de Guimbarda, pintor atlántico. Aportaciones a su catálogo y estética
Anuario de Estudios Atlánticos, vol. AEA, núm. 64, 2018, Enero-Febrero, pp. 1-10
Cabildo de Gran Canaria
España

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274454797012>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

UNEM redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



USSEL DE GUIMBARDA, PINTOR ATLÁNTICO. APORTACIONES A SU CATÁLOGO Y ESTÉTICA

USSEL DE GUIMBARDA, ATLANTIC PAINTER. CONTRIBUTIONS TO YOUR CATALOGUE AND AESTHETIC

Álvaro Cabezas García*

Recibido: 6 de febrero de 2017

Aceptado: 27 de junio de 2017

Cómo citar este artículo/Citation: Cabezas García, Á. (2018). Ussel de GuimbarDA, pintor atlántico. Aportaciones a su catálogo y estética. *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 64: 064-015. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10170>

Resumen: Manuel Ussel de GuimbarDA fue un militar hispanocubano con antecedentes familiares en Cartagena (Murcia). Abandonó su actividad castrense para dedicarse al ejercicio de la pintura, primero en Sevilla y luego en Cartagena, donde murió. Tanto con su arte como con la gestión patrimonial que desarrolló en calidad de miembro de la municipalidad sevillana fomentó los valores del pasado prerrevolucionario para apuntalar tanto a la aristocracia como a la nueva burguesía como clases sociales preponderantes, en plena lógica con el proceso de restauración política que estaba teniendo lugar esos años en España. El estudio de dos retratos de Isabel Parladé y Heredia, hasta ahora inéditos, firmados por él y conservados en una colección particular sevillana puede contribuir a la mejor comprensión tanto de su extenso catálogo como de la mentalidad estética y medio artístico de los que formó parte decisiva en la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: pintura, retrato, Costumbrismo, Sevilla, Cartagena, decoración, historicismo, casacón

Abstract: Manuel Ussel de GuimbarDA was a military hispanic-cuban whose family origins were in Cartagena (Murcia). He abandoned his military activity to devote himself to painting practice, first in Seville and later in Cartagena, where he died. Both with its art as with its management heritage that developed in quality of member of the municipality of Seville fostered them values of the period prerrevolutionary for shore up both to the aristocracy and the new bourgeoisie as classes social prevailing, in full logical with the process of restoration political that was taking place those years in Spain. The study of two portraits of Isabel Parladé y Heredia, until now unpublished, signed by him and preserved in a private collection in Seville, may contribute to the better understanding of both its extensive catalogue and the aesthetic and artistic medium mentality which he was decisive part in the second half of the 19th century.

Keywords: Painting, Portrait, Customs, Seville, Cartagena, Decoration, Historicism, Jacket

En un domicilio particular sevillano se conservan dos pinturas de Manuel Facundo Ussel de GuimbarDA y Malibrán (Trinidad de Cuba, 26 de noviembre de 1833 – Cartagena, 9 de mayo de 1907), desconocidas hasta ahora por la historiografía. Ambas se encuentran firmadas y fechadas y se encuadran dentro del género del retrato, tan practicado por este artista durante su etapa de estancia en la ciudad de Sevilla (1867-1886).

* Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Profesor del Centro Universitario EUSA, adscrito a la Universidad de Sevilla, y Profesor Sustituto Interino en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba. Instituto de Enseñanza Secundaria Alixar. Avenida Unidad, s/n. 41950. Castilleja de la Cuesta. Sevilla. España
Correo electrónico: alvarocabezasgarcia@gmail.com

Ambas obras reúnen todas las características propias de este pintor. En primer lugar, Ussel cautivó a su clientela sevillana –tras algunos años de titubeos y adaptación hasta que pudo hacerse un hueco en el panorama local–, con unos retratos cuyas influencias se remontan a la pintura alemana de finales del XVIII o de principios de la centuria siguiente, pero con el añadido de la reminiscencia del Goya de la época en que se dedicaba a decorar cartones para tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara. Otra de sus constantes estilísticas fue un destacado gusto por las artes decorativas: parece que entre sus iniciativas como concejal del Ayuntamiento de Sevilla estuvo la del arreglo de la sala capitular del edificio de las Casas Consistoriales, un recinto renacentista que le inspiró por su riqueza ornamental, al igual que el Real Alcázar de Sevilla, en una de cuyas dependencias ubicó su estudio y que le sirvió de escenario frecuente de sus pinturas. Este destacado gusto por la referencia monumental sevillana motivó la introducción de elementos decorativos en muchos de sus cuadros, algo que lo situó como pintor-decorador en su etapa cartagenera¹. Otra de sus preocupaciones fue el cuidado y arreglo de los jardines públicos, por lo que, como se verá a continuación, también gustaba de recurrir a la plasmación de espacios verdes en algunas de sus composiciones. Por último, como habrá de tratarse más adelante, la mayoría de los personajes que retrata se muestran caracterizados por un semblante melancólico que traducen cierta distancia y frialdad.

Esta pareja de cuadros, por tanto, supone una muestra directa, y no menor, de la amplia y heterogénea producción de Guimbarda, que pintaba con rapidez y en formatos y géneros muy distintos, y cuyo catálogo pictórico se enriquece cada año con las novedades que reporta el mercado artístico².

UN PINTOR ATLÁNTICO PLENAMENTE EUROPEO

Ussel de Guimbarda recibió la atención historiográfica de forma tardía³. Desempeñó un papel crucial en Murcia, sobre todo en Cartagena y otras localidades cercanas, donde creó una suerte de imaginario visual con su pintura coincidiendo, en las últimas décadas del siglo XIX, con el mejor momento histórico vivido por esta región, hasta el punto de ser el indiscutido pintor oficial de su tiempo⁴. Por esos años se produjo el auge de la minería en ese territorio y esto creó una riqueza que, en ocasiones, permitió la construcción de teatros y templos que fueron decorados por Guimbarda. Fue a raíz del estudio de su etapa cartagenera cuando se rastrearón sus antecedentes inmediatos, en concreto la fructífera etapa sevillana en la que, basándose en el Murillo más sentimental, desarrolló una suerte de costumbrismo elegante, sofisticado, a veces alejado de lo estrictamente popular⁵.

La razón de esta distinción habría que buscarla en lo esmerado de su formación: nacido en La Habana española, en el seno de una familia de militares del regimiento de marina, pasó algún tiempo de niño en Nueva York, donde aprendió ciencias, idiomas, música y pintura⁶. Sin embargo, muy pronto marchó a España siguiendo los destinos de su padre, Manuel Ussel de Guimbarda y Ansoátegui –cartagenero de origen–, que fue nombrado jefe de la comandancia de Jerez de la Frontera en 1841. El niño mantuvo entonces en Cádiz contacto con los pintores Federico Madrazo y Kuntz (Roma, 1815 – Madrid, 1894) y Juan Antonio Ribera (Madrid, 1779 – 1860). Este último le dio algunas lecciones y le animó a marchar a

1 Agradezco enormemente a Miguel Sáinz de Rozas y a su familia la generosidad que tuvieron para conmigo y al profesor Dr. Martínez Lara, sus excelentes fotografías. Este asunto fue tratado por GARCÍA (2008), pp. 33-69.

2 Mientras escribo estas líneas ha aparecido en el mercado madrileño el dibujo de una dama, sobre papel y firmado, de 27,5 por 19 centímetros, lote nº 29 en el catálogo de la subasta de febrero de Segre.

3 Exceptuando la exposición que se le dedicó en Cartagena en 1934, el primer estudio específico fue el de RODRÍGUEZ (1972). Posteriormente GARCÍA (1986) le otorgó su auténtica dimensión artística y conformó su catálogo, que quedó plenamente actualizado y englobado en la realidad estética de su tiempo en la exposición *Ussel de Guimbarda y la sociedad de su tiempo*, celebrada en Cartagena en 2008, cuyo comisario fue el prof. Belda Navarro, a cuyo catálogo remito para conocer la bibliografía que trata su obra tangencialmente, así como las exposiciones en las que se han incluido algunos de sus cuadros.

4 Véase GARCÍA (1986), p. 37.

5 Su etapa sevillana fue tratada por VALDIVIESO (1981), pp. 134 y 135, quien ya destacó que había sido en Sevilla, por encima de todo, retratista, aunque los escasos ejemplos de asunto religioso o costumbrista que encontró le parecían vivaces y expresivos, pero ejecutados a base de superficies esmaltadas. Véase, también, SÁENZ (1988).

6 Véase GARCÍA (1986), p. 22.

la capital para estudiar en la Academia de San Fernando, recomendación que fue autorizada por su padre y realizada entre 1843 y 1845. Allí aprendió el oficio con Leonardo Alenza y Nieto (Madrid, 1807 – 1845), Rafael Tegeo Díaz (Caravaca de la Cruz, 1800 – Madrid, 1856) y con el referido Ribera, siempre en el más puro estilo academicista. A pesar de este prometedor inicio, muy pronto se trasladó a Cartagena, ciudad de sus antepasados, para continuar la carrera militar como era tradición en su familia⁷. Es esta serie de años, hasta su traslado a Sevilla, la que conforma la etapa más oscura de su carrera, seguramente por haber relegado el ejercicio de la pintura al desarrollo de sus ocupaciones castrenses⁸. Sí se conoce que pudo seguir formando su cultura visual en el viaje que emprendió a París en 1857, cuando obtuvo una licencia de cuatro meses para resolver asuntos particulares⁹. Tuvo tiempo, desde luego, para conocer el ambiente artístico que florecía en la capital francesa –de hecho, adquirió algunos cuadros allí–, y quizá quedó en él fijado ese gusto por lo luminoso y reluciente que incluirá en la mayoría de sus retratos y escenas de género. A su vuelta, con el enorme prestigio con el que su familia contaba en Cartagena y con el bagaje personal que ya atesoraba, fue nombrado miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Cartagena en 1860 y subdelegado de la Comisión Provincial de Monumentos Artísticos en Cartagena en 1864. A su preeminente patrimonio económico sumó el de su esposa, Adelaida o Adela Angosto Lapizburu, retoño de una rica familia de Cartagena, con quién se casó en 1865. El matrimonio tuvo una hija al año siguiente, María Antonia.

Quizá la seguridad financiera de la que gozaba a estas alturas le impulsó a abandonar la carrera militar y, todavía joven, trasladar su familia a Andalucía para dedicarse plenamente a la pintura en un ambiente propicio como el que se daba en Sevilla alrededor del impulso artístico de los duques de Montpensier. Inauguró esta nueva etapa con la presentación a la exposición nacional de 1866 del lienzo de grandes dimensiones *Murillo, en Capuchinos, pintando la Virgen conocida con el nombre de la Servilleta*, hoy no conservado¹⁰. Para conseguir una posición oficial, imprescindible en unos momentos en los que la pintura de consideración solo provenía del amparo de instituciones regularizadas, obtuvo por concurso la plaza de profesor en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, ciudad en la que había vivido puntualmente dos décadas atrás.

Su presencia en Sevilla se señala entre 1867 y 1886, precisamente la etapa en la que se consolidó como pintor. Fue en esta ciudad donde por primera vez firmó sus cuadros como “Wssel” –antes lo había hecho con los grafismos “Ussel” o “Guimbarde”–, quizá una mezcla de la “M” de Manuel y la “U” de Ussel, algo que, parece, hizo para llamar la atención y diferenciarse de la competencia artística dando un toque europeizante a su apellido¹¹.

Puede suponerse que su importancia social –un militar con ascendiente y destacada posición económica, viajado y formado con exquisitez en el extranjero, llegado a Sevilla para desarrollarse como artista–, le reportó un trato preferente con los miembros de las más conspicuas familias hispalenses. Estas estaban experimentando un renacimiento en el marco de la llamada “segunda corte de España” y demandaban con insistencia pintura que, por un lado, decorase los interiores de las nuevas casas que se construyeron para poner de relieve su posición y, por otro, recrease por medio de retratos la identidad de los integrantes de los linajes más destacados. Es posible, por tanto, que los primeros comitentes de Guimbarde en Sevilla se acercaran a él no por la calidad de su pintura –no la conocían–, sino por las maneras, posición, estilo y cultura mostradas por un hombre de treinta y cuatro años que parecía llevar a sus espaldas varias décadas viviendo en sociedad, que podía ser uno de ellos, ya que no se dedicaba al arte para vivir de él –como tantos integrantes de la competencia¹²–, sino que lo hacía por mero gusto.

7 En 1854 se le concede el empleo de subteniente de Infantería de Marina, sin sueldo ni antigüedad. Véase GARCÍA (1986), p. 23.

8 Una de las pocas obras de esta etapa es *La Batalla de Lepanto*, de 1856, adquirida por el Estado. En esa ocasión copió la misma pintura del pintor lorquino Juan de Toledo conservada en el coro de la iglesia de Santo Domingo de Murcia.

9 Véase GARCÍA (1986), p. 24.

10 Véase MÉNDEZ (2008), p. 15.

11 Véase GARCÍA (1986), p. 56.

12 A la llegada de Ussel en la ciudad ejercían su actividad José Roldán (Sevilla, 1808 – 1871), Joaquín Domínguez Bécquer (Sevilla, 1817 – 1879), Andrés Cortés (Sevilla, 1810 – 1879), Manuel Barón (Sevilla, 1814 – 1884), Manuel Cabral Bejarano (Sevilla, 1827 – 1891) y Eduardo Cano (Madrid, 1823 – Sevilla, 1897), entre otros de menor categoría. Véase VALDIVIESO (1986), pp. 391-425.

Combinaba, por consiguiente, a la perfección con las necesidades y la mentalidad de la aristocracia sevillana de nueva creación, deseosa de dejar testimonios artísticos de relieve de su pujanza en medio de una ciudad que gozaba aún del importante patrimonio de su pasado glorioso¹³. Ussel, enamorado de esta riqueza artística, resolvió instalar su estudio en el Salón de Carlos V del Real Alcázar¹⁴ para así captar aquellos escenarios que, como decorados de ópera, aparecerían tan frecuentemente en sus cuadros para dotar las escenas de costumbrismo, que observaba se daban en las calles, de una impronta monumental. Con esto conseguía dos cuestiones: identificar el lugar donde estas se localizaban –diferenciándose así de tantas muestras anodinas de este género–, y dignificar el asunto para que fuera adecuado exponerlo en los interiores de los inmuebles de los principales de la ciudad. Tiene bastante sentido pensar que algunas de estas familias –desde luego, las que actuaron como clientes de Guimbarda– tenían un gusto muy inextricable, derivado de los modelos que difundían del estilo imperio los duques de Montpensier y que, junto a los muros forrados de damasco y tapices, el mobiliario rico en detalles y adornos, y las cuberterías de brillante plata, no querrían colocar cuadros de pobres pilluelos y vendedoras de buñuelos si no reunían unos colores vistosos y una impresión de prestancia, algo que conseguía Ussel con sus tonos pastel, la falta de crudo naturalismo de sus personajes y la inclusión de elementos ornamentales agradables.

Lo cierto es que su taller del Alcázar empezó a ser visitado por jóvenes miembros de la nobleza local que quisieron dedicarse a la pintura como aficionados. Entre ellos han quedado registrados la condesa del Sacro Imperio, la marquesa de Alventos o el que sería ulteriormente el III conde de Aguiar, el pintor Andrés Parladé y Heredia (Málaga, 1859 – Sevilla, 1933). Además de ellos, algunos discípulos de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría como José Cañaverall y Pérez (Sevilla, 1833 – Madrid, 1894), José Villegas Cordero (Sevilla, 1844 – Madrid, 1921), Joaquín Turina y Areal (Sevilla, 1847 – 1903), Emilio Sánchez Perrier (Sevilla, 1855 – Alhama de Granada, 1907) o Manuel García Rodríguez (Sevilla, 1863 – 1925) fueron visitando al maestro Ussel de Guimbarda para aprender de él. Esto prueba que, por lo menos desde finales de la década de los sesenta hasta la mitad de los ochenta, este representó el más solvente ejemplo de pintor de la Sevilla oficial, no solo por su calidad y gusto, sino por su condición de pintor áureo del señorío local¹⁵.

Después de presentar algunas obras en la exposición provincial de Sevilla de 1867 –*Estudio de cabeza y Cuatro países pequeños*– y en la de Cádiz de 1868 –*Tres estudios del natural, San Bartolomé* (copia de Ribera) y *La abundancia coronando el genio de España*–, comenzó retratando ese mismo año a Manuela Errazu de Goyena en 1870, a Dolores Halcón y Villasis, y entre este año y el siguiente participó en la serie de ilustres doctores para el Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y el Rectorado de la Universidad de Sevilla que hoy se conserva, en parte, en la Biblioteca Universitaria. En 1875 retrató tanto a la condesa de Peñaflor como a su hija, y por estas fechas fue cuando, tras el magisterio ejercido sobre el hijo de los condes de Aguiar, Andrés Parladé, se le encargaría la pareja de retratos inéditos que aquí se estudian por primera vez.

RETRATOS DECORATIVOS PARA ISABEL PARLADÉ

En los dos retratos la protagonista es Isabel Parladé y Heredia (Málaga, 1858 – Madrid, 9 de febrero de 1935), hija del matrimonio formado por Andrés Parladé Sánchez de Quirós y María Heredia Livermore, que engendraron once hijos, entre los que se encontraba, además de Isabel, el citado Andrés

13 Ciertamente, desde mediados del siglo XIX –es decir, tan solo cuatro décadas más tarde de la ocupación napoleónica de Sevilla–, se estaba fomentando la recuperación de los “abarrocados diseños” a iniciativa de los duques de Montpensier –barroquizaron la capilla y el patio del palacio de San Telmo y estas decoraciones son relacionables con las que se estaban dando por esos años en la Francia de Napoleón III–, importantes promotores artísticos en la ciudad de entonces. Además de eso, el gusto por las artesanías, como una suerte de experiencia local del fenómeno de las *Arts and Crafts* de William Morris, pareció acrecentarse en Sevilla con el cambio de siglo gracias al empeño de José Gestoso y Pérez (1852-1917). Véase RECIO (2009), pp. 127-129.

14 Concretamente en el patinillo de la casa nº 2 del apeadero, véase MÉNDEZ (2008), p. 17.

15 No solo fue apreciado por los nobles y aficionados, sino también por estudiosos como Tubino y Gestoso.

Parladé, que ejerció la pintura en Sevilla tras ser alumno, en primer lugar, de Moreno Carbonero en Málaga y, después, de Ussel de Guimbarba en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. La familia vivía en su residencia de la Puerta de Jerez, posteriormente renombrada como Casa Guardiola, y sería allí donde habría de ir Ussel para retratar a la hija de los condes de Aguiar.

La joven Isabel, si bien por estos retratos no parece que fuera mujer muy agraciada, sí tuvo entre sus virtudes la simpatía y la gracia. Así se desprende del testimonio del filólogo Marcelino Menéndez Pelayo (Santander, 1856 – 1912), que se enamoró de ella en su visita a la Feria de Abril sevillana del año 1893. Tras sondear por medio de un amigo sacerdote si tendrían éxito sus pretensiones descubrió que Isabel ya podía estar enamorada o comprometida con el que poco después se convirtió en su marido, Manuel de las Cagigas Larraz, con quien se casó en 1895, circunstancia que hizo confesar al influyente escritor español: «Me afligió mucho la boda de Isabelita Parladé y he andado mustio y cariacontecido bastante tiempo. Cuando acabe de pasar esta penosa impresión buscaremos sustitución conveniente y agradable antes de que la fría vejez se eche encima con todo su cortejo de alifafes»¹⁶. Conocida a partir de entonces en determinados círculos como Isabel de las Cagigas, fue madre de María, Isabel, Teresa¹⁷ e Isidro (1891 – 1956), este último diplomático e importante arabista español. El matrimonio cambió en varias ocasiones de residencia como consecuencia de los vaivenes profesionales de Manuel. Vivieron en Carmona (por 1891), Granada (1898), Valencia, Cáceres, Zaragoza (entre 1913-1917), Madrid y finalmente en Sevilla, donde murió viuda¹⁸.

Cuando Isabel fue retratada por primera vez por Ussel contaba diecisiete años. Su familia llevaba cerca de una década en Sevilla y, a partir de la relación de aprendizaje que mantenía su hermano Andrés con Guimbarba, este último acabó retratando, por lo menos, tanto a Isabel –en las dos obras que aquí se presentan–, como, años más tarde, a una de sus hermanas menores, Teresa, casada posteriormente con Pedro de Zubiría e Ybarra, I marqués de Yanduri¹⁹.

Como se ha referido anteriormente, a diferencia de otros retratistas que por estos años ejercían su actividad en Sevilla, Ussel de Guimbarba practicó un tipo de retrato que podría llamarse decorativo por darse con frecuencia la inclusión, por parte del pintor, del o de los personajes en un marco o ambiente de notable belleza que reunía, en la mayoría de los casos, valores destacados en relación con la obsesión del pasado perdido en las luchas políticas de cariz revolucionario²⁰. Participa así Ussel de la ideología liberal-conservadora que permitió el nacimiento y la supervivencia, hasta bien entrado el siglo XX, del género del casacón, cuyo mayor representante en España fue Mariano Fortuny (Reus, 1838 – Roma, 1874), artista al que Guimbarba siguió y con quien mantuvo una cierta amistad y, desde luego, una clara dependencia estética²¹. Como él, pretendió recrear con el género del casacón una suerte de pasado

16 En la carta a Valera (23-1-1895), su amigo confidente. Cfr. MADARIAGA (2008), p. 109.

17 Retratada por el pintor Gonzalo Bilbao Martínez (Sevilla, 1860 – Madrid, 1938) cuando tan solo era una niña.

18 El diario *La época* publicó el martes 12 de febrero de 1935, p. 3, la siguiente reseña sobre su muerte: «Fallecimiento de la señora viuda de las Cagigas: En su residencia de Sevilla ha fallecido la señora doña Isabel Parladé y Heredia, viuda de las Cagigas. De soltera, figuró esta señora mucho en la sociedad de Madrid, donde fué muy admirada por su belleza. Las Parladé, como otras aristocráticas muchachas sevillanas, tuvieron en la época de la Restauración, gran predicamento en nuestros salones. Después, en Sevilla, gozaron también de muchos afectos y simpatías; y en la memoria de cuantos fueron sus amigos están las fiestas que daban en su cortijo, a orillas del Guadalquivir. Era hermana la finada del anterior conde de Aguiar y estuvo casada con don Manuel de las Cagigas y Larraz, de cuyo matrimonio fueron hijos: doña María, religiosa del Sagrado Corazón; doña Teresa, casada con don Manuel de Mora Figueroa, hermano del anterior marqués de Tamarón; don Manuel, fallecido, y la finada doña Isabel, que estuvo casada con don José Luis Duarte. Reciban todos nuestro muy sincero pésame».

19 Su retrato, identificado erróneamente como *Condesa de Aguiar* –era en ese momento la hija de los segundos condes de este título–, es una acuarela sobre papel de 72 por 53 centímetros, firmado por Ussel de Guimbarba y fechado en 1886. Se encuentra en una colección particular de Cartagena y formó parte de la exposición *Ussel de Guimbarba y la sociedad de su tiempo*, celebrada del 21 de febrero al 20 de abril de 2008 en el Centro Cultural de Cajamurcia de Cartagena, que figuraba con el número de catálogo nº 53, pp. 204 y 205. Aunque es un retrato en solitario, la indumentaria que lleva la joven es análoga a la de Isabel Parladé en su retrato en el patio sevillano, amén del parecido mantenido entre ambas.

20 MÉNDEZ (2008), p. 19 dice que huye de lo anecdótico y que ofrece realismo y valores documentales.

21 GARCÍA (1986), p. 27 cree que fue Fortuny, además de Madrazo, el artista al que se acercó más el estilo de Ussel. BARÓN (2004), p. 152 señala que el gran parecido radica en el recurso al colorido esmaltado. Se conserva alguna correspondencia epistolar entre ambos y gracias a ellas se conoce que Fortuny lo acompañó en ocasiones en su estudio del Alcázar. También que dijo de Guimbarba «hay en él mucho del dibujo de Miguel Ángel y mucho, en los tonos de su colorido, del Ticiano...», cfr. MÉNDEZ (2008), p. 17. De la misma manera, el pintor hispanocubano envió cartas de recomendación a Fortuny y Rosales

idealizado, de fijación en lo dieciochesco, la mejor época para la aristocracia y la naciente burguesía, de lentas y agradables vivencias en un medio acomodado, de charlas y reuniones, de encuentros y fiestas, de señorío y preponderancia de clase. Todo esto casaba perfectamente con los pasos políticos que se estaban dando entonces en la España de la Restauración. Guimbarda se presenta así, por tanto, como impulsor de esta corriente estética con su pintura²², tal y como había hecho en su actuación política²³.

Su consagración definitiva –a partir de aquí vendría la retahíla de compromisos que cosechó y aumentaron aún más sus encargos– fue que los duques de Montpensier recurrieran a él para que pintara los retratos de María de las Mercedes Orleáns y Borbón –donde también incluye ambientación monumentalista– y el de Alfonso XII, que hoy forman parte de la colección pictórica de la Real Academia de Medicina de Sevilla²⁴.

A continuación se analizarán las pinturas inéditas que aquí se aportan.

Isabel Parladé y una amiga en un patio sevillano (1875).



Firmado en el ángulo inferior izquierdo “Wssel 75”, sus dimensiones son 85 centímetros de alto y 61 de ancho. Óleo sobre lienzo.

en Madrid para que amparasen a su discípulo José Villegas. Véase MÉNDEZ (2008), p. 18. Otro dato para el parentesco: Ussel, como Fortuny, realizó varias acuarelas. Véase GARCÍA (1986), p. 120.

22 Aunque puede haber muchos más, los más destacados ejemplos de la pintura de casacones conservados de la mano de Ussel de Guimbarda son *En el balcón* (colección de Mariano Bellver, de Sevilla, 1882), *Mujer leyendo música* (colección Agustín Pedreño, de Cartagena, 1884), *Pescando en el estanque* (Museo de Bellas Artes de Murcia, 1885-1890) y parte de la decoración del techo del Teatro Principal de Cartagena (1893).

23 Los cargos políticos que desempeñó en Sevilla a partir de 1874 –regidor del Ayuntamiento, concejal de obras públicas, regidor de la Diputación Foral, regidor económico del consistorio–, le permitieron formar parte de la comisión de restauración del lienzo *Aparición del Niño a San Antonio de Padua* de Murillo, de la de las pinturas de Pedro de Campaña en el retablo de la Purificación de la Virgen de la Catedral de Sevilla, de la del arreglo de la sala capitular del Ayuntamiento de Sevilla, de la del traslado de los restos de Pedro de Castilla y el Infante don Juan, de la de la compra de nuevos cuadros para la Academia e incluso de la del libro que editaría esta institución en 1882 con motivo del bicentenario de la muerte de Murillo. También se ocupó de mejorar los Jardines de las Delicias y el Prado de San Sebastián. Véase MÉNDEZ (2008), pp. 28 y 30.

24 Para conocer más, véase LÓPEZ (2012).



En un ámbito del que se muestran, por medio de un uso inteligente de la luz, solo algunos elementos decorativos como la balaustrada con decoración de tracería gótica, se disponen dos damas: la de la izquierda, de identidad desconocida, sentada; y la de la derecha, la citada Parladé, de pie. Esta disposición permite sin dificultad reconocer quién es la auténtica retratada, algo a lo que contribuye igualmente que la aristócrata mire al espectador. Ataviada con un vestido de color rosa²⁵, cubre su cabeza con una mantilla española de encaje y recoge su pelo graciosamente con flores moradas. El oscuro flequillo le cae desordenado por la frente, algo que refuerza la impronta juvenil de la retratada, de rostro redondeado y bien definido con cejas marcadas, nariz prominente y labios carnosos que ensayan un intento de sonrisa. La mirada parece perdida en otro lugar y la disposición del cuerpo –un brazo con pulsera que pende con laxitud, otro que lleva un abanico con vitola pintada con agradables motivos al pecho– demuestra una educación exquisita y unos modales totalmente adecuados a las circunstancias de la época. Su compañera –que sedente se apoya en un respaldo verde, aparece ataviada con un vestido negro con encajes, que contrasta claramente con su empalidecida piel, y lleva el pelo recogido distinguidamente con una cinta– la contempla fijamente, pero sin dejar traducir las emociones de su semblante. Sus dos extremidades superiores están adornadas por pulseras y porta discretos pendientes en sus orejas. La composición se completa con la colgadura de un mantón celeste con motivos florales de distintos colores sobre parte de esta balaustrada, cuyos pliegues se exponen convincentes por su verosimilitud. Las figuras son tan formidables que ocupan casi toda la composición, con lo que se consigue formular así un retrato para presidir uno de los lugares más destacados del domicilio.

²⁵ De este color visten las gitanas de *Escena costumbrista en el Alcázar de Sevilla* (colección Carmen Thyssen Bormemisza, Madrid, 1872), *Lavando en el patio* (colección Carmen Thyssen Bormemisza, Madrid, 1877) y la *Vendedora de rosquillas* (colección Carmen Thyssen Bormemisza, Madrid, 1881). Hay reflejos rosas en la maja de *Torero sentado* (colección Tornel-Sempere, de Murcia, 1881), y también es el color del vestido de la dama de compañía de *En el balcón* (colección de Mariano Bellver, de Sevilla, 1882), de la maja de *Pescando en el estanque* (Museo de Bellas Artes de Murcia, 1885-1890), de Teresa Parladé (colección particular, de Cartagena, 1886), del *Ángel leyendo* (colección Familia Sanz Gómez, c.1894), de la mujer de *Bajo la parra* (colección particular de Tobarra, Albacete, c.1895), de la *Florista* (colección Francisco Domínguez Ardois, c.1896), e incluso el atuendo de la virgen y la toga de San Juan Evangelista del *Triptico de la Asunción* (iglesia de la Caridad de Murcia, c.1893) son rosas, así como algunas de las alegorías del techo del Palacio Ruano de Lorca, el ángel de la Guarda del *Triptico de la Inmaculada* (iglesia de la Caridad de Cartagena, c.1893), y la flamenca y la mujer sentada de *La Feria de Sevilla* (colección Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, 1901-1903). Sin duda fue el color preferido de Ussel, el que encarnaba los más altos y delicados valores del universo femenino.

Isabel Parladé y una amiga en un jardín sevillano (1877)



En esta ocasión se trata de una pintura sobre una tabla firmada en el ángulo inferior derecho “Wssel 77” y con las medidas siguientes: 22 centímetros de altura y 15 de anchura.



La composición muestra dos damas en un espacio ajardinado. Se sitúan sobre una zona de tierra, pero junto a ellas se disponen algunas plantas y arbustos. Miran al espectador y posan juntas. La de la derecha es la misma protagonista del cuadro anterior: Isabel Parladé y Heredia, que aparece ahora ataviada con un vestido de color marfil que le cubre hasta los pies. Tocada con mantilla negra, el cabello, del mismo color, aparece recogido y adornado con flores anaranjadas. En un gesto lleno de serenidad entrelaza sus manos²⁶ y sostiene, mostrándolo, un abanico cuya vitela está pintada con esbozos de vivos colores²⁷.

²⁶ MÉNDEZ (2008), p. 26, dice que es muy característico en su pintura.

²⁷ Ussel de Guimbarda se dedicó mucho a la pintura sobre vitela de abanicos, ya que era fácil y rápida de hacer y muy demandada. Quizá uno de los mejores ejemplos sea el abanico dedicado a la reina María Cristina (colección particular de

A su derecha, una amiga, aun no identificada, se abraza a ella, apoyando una mano delicada, con un anillo, sobre su brazo. Luce un bello vestido burdeos, cuyos pliegues brillan, y de factura algo más complejo que el de Parladé: puñetas abiertas que dejan entrever el blanco encaje, un volante plisado en el talle, dos volantes en el vuelo y cola. Está tocada con mantilla blanca y tiene colocado un abanico negro sobre uno de los pliegues de la falda.

Los rostros mantienen la placidez y cierta dosis de ensimismamiento tan característico en la producción de Guimbarde, pero por la complicidad que muestran las damas –con levedad trazan una sonrisa– y el formato de la obra consiguen que parezca un poco más luminosa y encantadora que la anterior. Por ello, en vez de estar pensada para colocarse en el lugar de preeminencia social de una residencia, lo está, por contra, para adornar habitaciones interiores como el dormitorio de la retratada.

Entre sus mejores logros se cuenta el contraste entre la pincelada suelta que recrea el espacio representado y el minucioso detallismo de las figuras. Por eso el horizonte se vislumbra a través de manchas de color, que van del blanco al celeste para plasmar un día claro, pero de nubes altas y constantes. La vegetación está muy esbozada y solo se perciben elementos de hojas verdes claras con algunas ramificaciones. El pavimento es terroso y parece hasta un tanto enfangado, como si fuese –con sus surcos y pisadas– el resultado de una noche pasada por agua olvidada con el paso a la mañana clara²⁸. Un último detalle sirve para dar el toque maestro a la composición: Ussel crea una elegante simetría al extender las colas de los vestidos de las damas en direcciones opuestas. Con ello ocupa el espacio y mantiene el equilibrio. Sin duda, este es un punto de detenimiento en una composición que, como era frecuente en el artista, realizaría a una pasmosa velocidad. Es por ello por lo que Guimbarde consigue pausar la velocidad de su propia práctica pictórica con este y otros ejemplos.

AMBIENTACIÓN, COLOR Y POSICIÓN SOCIAL

Pintor de casacones, de pintura mitológica, costumbrista, retratista, paisajista, copista fiel de Velázquez, Murillo, Ribera y Goya, decorador de interiores arquitectónicos y muralista de asuntos religiosos, Manuel Ussel de Guimbarde, un joven militar hispanocubano y prominente hombre de negocios en Cartagena, se trasladó a Cádiz y Sevilla para, a través del arte y de la gestión patrimonial, reforzar los valores estéticos de la política restauracionista en España. Para ello, apuntaló a la clase dirigente de la época con los retratos que realizó de las principales familias sevillanas y ornamentando los lugares de ocio y de culto a los que acudía la burguesía cartagenera en una suerte de Neobarroco pictórico. Empezó, desde sus responsabilidades municipales hispalenses, una serie de acciones encaminadas a la defensa y protección de los bienes artísticos para poder manifestar que su clase social apostaba no solo por la conservación de determinados valores e ideologías, sino también por aquellos testimonios del pasado que se habían perdido en un grado elevado y sin remisión cada vez que se había producido un proceso revolucionario, desamortizador o liberal²⁹. Todo esto lo hizo, como hombre de su época, volviendo su mirada hacia el ayer. Tenía una formación completa e internacional y, a buen seguro, numerosas referencias bibliográficas donde basarse para articular su obra y pensamiento. Toda esa ideología la plasmó de la manera más convincente: siguiendo los modos de referentes directos como Fortuny y Madrazo –esmaltando y combinando los colores, dándole un toque de lavado que los hacía parecer más brillantes– y con la vista fija en la máxima referencia estilística que se mantenía vigente en Sevilla: Murillo, en su etapa más vaporosa. Entre sus mejores aportaciones se encuentra la ambientación historicista, sea en medios naturales sea monumentales, utilizando, a su entera libertad, distintos elementos expresivos, los más convenientes en cada caso. La inclusión de estos detalles en las obras, junto con los personajes retratados o las escenas representadas, también significaban una determinada opción estética, la del más claro pintoresquismo, concretamente la que servía a la clase para la que se afanaba y a la que

Cartagena, 1888), expuesto en la exposición *Ussel de Guimbarde y la sociedad de su tiempo* con el número 77 de catálogo, pp. 252 y 253.

²⁸ A veces se servía de fotografías, véase MÉNDEZ (2008), p. 26.

²⁹ En el caso de Sevilla, y eso lo viviría Ussel al poco de llegar a la ciudad, la destrucción de las murallas y de las puertas de la ciudad tras la Revolución Gloriosa de 1868.

él mismo pertenecía³⁰. Los rostros de sus personajes con frecuencia se mostraban desde cierta distancia psicológica, como si también las figuras formasen parte del decorado, del resultado final que Guimbarde pretendía.

Trabajaba constantemente y con premura: el tamaño de su catálogo demuestra que se trataba de un hombre muy capaz y esforzado, que no se detenía ante el cansancio³¹. Las pinturas inéditas que aquí se presentan reúnen todos estos valores y características, imprescindibles para la contribución de la comprensión de su pensamiento estético.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGONESES, M. J. (1962). *Presencia y estela de Wssel de Guimbarde en Lorca*. Madrid: Arte Español.
- BARÓN, J. (2004). «Manuel Wssel de Guimbarde (1833-1907). 49. *Escena costumbrista en el Alcázar de Sevilla, 1872*». *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza* (cat. exp.). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, p. 152.
- DE LA BANDA Y VARGAS, A. (1976). «Miscelánea de pintura española decimonónica», *Boletín de Bellas Artes*, nº 4, pp. 97-108.
- GARCÍA ALCARAZ, R. (1986). *El pintor Ussel de Guimbarde*. Murcia: Ayuntamiento de Cartagena.
- GARCÍA ALCARAZ, R. (2008). «Pinturas decorativas de Wssel de Guimbarde». *Wssel de Guimbarde y la sociedad de su tiempo* (cat. exp.). Cartagena: Ayuntamiento, pp. 33-69.
- LÓPEZ GARRIDO, M^a. I. (coord.). (2012). *La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (2008). «Bosquejo biográfico de un humanista». *Tres estudios bibliográficos sobre Marcelino Menéndez Pelayo*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2008). «La Andalucía de Manuel Wssel de Guimbarde». *Wssel de Guimbarde y la sociedad de su tiempo* (cat. exp.). Cartagena: Ayuntamiento, pp. 13-30.
- RECIO MIR, Á. (2009). «El peso inmenso de la Historia: Neoclasicismo e Historicismo». En HALCÓN, F.; HERRERA, F. y RECIO, Á.: *El retablo sevillano. De sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, pp. 391-436.
- RODRÍGUEZ CÁNOVAS, J. (1972). *Ussel de Guimbarde, el hombre y el pintor*. Cartagena: Athenas.
- SÁENZ OSTIATEGUI, M^a. E. (1988). *La pintura del siglo XIX en el Museo de La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- VALDIVIESO, E. (1981). *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: El autor.
- VALDIVIESO, E. [1986] (2002). *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.

30 Si bien no por nacimiento, fue gracias al arte por lo que gozó del reconocimiento oficial: comendador de la Real Orden de Isabel la Católica, concedida en marzo de 1877, y caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III en octubre del mismo año. Pertenecía, además, desde marzo de 1877, al Consejo Supremo de los Hospitalarios. Por las mismas fechas ocupó la vacante de Domínguez Bécquer para la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Véase GARCÍA (1986), p. 33. En 1887, a su marcha a Cartagena, sería nombrado académico supernumerario. Fue sustituido por Eduardo Cortés y Cordero (Sevilla, c.1837 – 1903). Véase MÉNDEZ (2008), p. 30.

31 MÉNDEZ (2008), p. 34 expresa que pintaba unos doscientos cuadros cada año, la mayoría de pequeño formato para coleccionistas ingleses y norteamericanos.