

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
Facultad de Filosofía y Letras

**PEDRO SÁENZ Y SÁENZ:  
BIOGRAFÍA Y OBRA.  
LA VISIÓN DE LA MUJER FIN DE  
SIGLO A TRAVÉS DE SU PINTURA.**

**TESIS DOCTORAL**

Tomás Galicia Gandulla  
Málaga, 2001

AUTOR: Vgo<sup>a</sup> u'I ctekc'I cpf wnc

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga

ISBN: ; 9: /: 6/; 969/7; 8/;



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:  
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):  
[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)  
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización  
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.  
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta obra se encuentra depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad  
de Málaga (RIUMA). <http://riuma.uma.es>

A Elena , Alberto y Carlos,  
razones de este trabajo...

*Algo más que palabras*

## **Agradecimientos**

Quisiera manifestar y expresar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas sin cuya colaboración, la realización de esta Tesis Doctoral hubiese sido imposible.

En primer lugar, quiero expresar mi enorme gratitud a la Doctora Dña. Teresa Sauret Guerrero, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte, Directora de la Tesis, a quien tanto debo, pues es en los conocimientos que me ha transmitido y en el apoyo desinteresado prestado donde reside el fundamento de que este trabajo haya podido ser realizado y terminado. Su labor de coordinar, dirigir y supervisar el desarrollo del trabajo de investigación, así como la tutela en la redacción del texto definitivo es crucial en un trabajo de este tipo, partiendo de la inexperiencia por mi parte en labores de este tipo, tareas a las cuales la Dra. Sauret ha invertido grandes dosis de tiempo y de la paciencia necesaria hasta que el trabajo fue adquiriendo notas de la calidad necesaria.

También deseo manifestar el inmenso agradecimiento hacia mi familia, desde el apoyo recibido hasta la comprensión por tantas horas de dedicación a la realización de este trabajo, tiempo que he tenido que restar de poder atender más a mi mujer, Elena del Visso López, y a mi hijo, Alberto Galicia del Visso, así como expresar mi gratitud por el interés manifestado por la marcha del trabajo y el apoyo recibido tanto por mis padres como por mis suegros, por el aliento dado para que esta tarea llegase a buen término.

También expresar el reconocimiento hacia el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, personas que han colaborado desde la aportación de ideas relativas a la realización de la Tesis hasta la manifestación de la inquietud hacia la marcha del trabajo.

Quisiera también demostrar mi agradecimiento a aquellas personas que han colaborado en la recogida de datos necesarios para poder

realizar esta investigación, personas como la Dra. Mireia Freixa, de la Universidad de Barcelona, F. Fontbona, de la Biblioteca Nacional de Cataluña, Manuel Molina, de la Sala Temboury de la Diputación de Málaga, Antonio Luque Cuevas, encargado del Juzgado de Paz de Riogordo, José Luís Díez, Jefe de la Sección de Pintura del S. XIX del Museo del Prado, así como agradecer la colaboración de compañeros de estudio y amigos como Juan Luís Puerto Fernández, J. Ramón Jiménez Martínez Algora, Lourdes Jiménez Fernández, Alberto Huertas Mameli, Francisco Fernández Cervantes, Felipe García Pérez, Antonia Gandulla López, y tantas otras personas que han ayudado para la realización de este trabajo.

También quiero demostrar mi agradecimiento a todas aquellas personas que me han facilitado el acceso a las pinturas de Pedro Sáenz, escaparate de su producción y reflejo del credo artístico que cultivó durante su carrera. Entre estas personas, citar a Dña. Lolín Lozano Sáenz de Arbaiza, D. Antonio Pérez Gascón, D. José Lozano, , Dña. Concepción Ramos, D. Jorge Huelin Benítez, D. Francisco Blanca, D. Rafael García Valdecasas, D. Carlos Hafner, D. Juan José Gómez Raggio, , D. R. Luque Navaja, Sr. Gil Quero, Sr. Martín Sáenz, Sr. Guerrero, D. Pablo Martí Torres, D. Eusebio Villegas, D. J. Luís Valcarce, D. Manuel Ramos, D. Luís Quesada, y otras personas, que respetando sus deseos, no aparecen aquí al manifestarlo de esa forma.

Igualmente manifestar mi reconocimiento a aquellos que han colaborado como representantes de instituciones, como Dña. Rosario Torres, Delegada Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, D. Juan García Martínez, General Jefe de la Región Militar Sur, D. Francisco M. Arniz Sanz, Presidente de la Academia de Bellas Artes de Sta. Cecilia del Puerto de Sta. María (Cádiz), al personal del Museo de Bellas Artes de Málaga, del Ayuntamiento de Málaga, del área de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, a Unicaja, en especial a Trinidad, del archivo Díaz de Escobar, a la Asociación Económica de Amigos del País, personal de la Biblioteca de diversas facultades de la Universidades de Málaga, Granada y Sevilla, personal

de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca Nacional de Cataluña, de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando.

También expresar la gratitud hacia otros sectores vinculados al mundo de la cultura, como los anticuarios A. Ramón, de Barcelona o “El Portalillo” en Málaga, María I. Palacín y Violeta Moreno, de Arte Nova, casas de subastas, como Durán Subastas, Ansorena y otros locales, la Cofradía del Sto. Sepulcro, Iglesia de los Stos. Mártires, así como pedir disculpas si por error me olvidase de alguien.

## **0. INTRODUCCIÓN**

### **0.1. Estado actual de la disciplina**

El estudio de la pintura ecléctica que se desarrolla a fines del siglo XIX, vinculada a la promoción que de ella hace la burguesía como clase promotora, es un campo de la Historia del Arte de reciente estudio, aspecto motivado entre otras razones por lo actual de este tipo de producciones, lo que ha hecho que los trabajos realizados sobre la materia hayan estado más volcados hacia periodos anteriores de la Historia del Arte, los cuales han servido de base sólida para poder comprender a este tipo de pinturas como resultado tanto de las tendencias precedentes como del mismo contexto histórico en el que se desenvuelve.

Junto a este aspecto, las reivindicaciones culturales que han surgido recientemente en el país, han hecho que la investigación del fenómeno del Eclecticismo decimonónico se haya visto en aumento, gracias a trabajos como los realizados por los profesores Carlos Reyero o Teresa Sauret, por ejemplo. Junto a esta visión del fenómeno marco se han realizado estudios particulares, sobre todo desde el punto de vista del caso de artistas ligados a cada región objeto de investigación por razones específicas. Es el caso de la pintura malagueña de fines del siglo XIX, representada en figuras como Bernardo Ferrándiz, José Denis o Martínez de la Vega, estudiados por la Doctora Teresa Sauret, el estudio de la historia social de los pintores en esta época y el concreto sobre Enrique Simonet, realizados por el Dr. Francisco J. Palomo o el caso de estudios más recientes como el de José María Fernández por parte de la Dra. Belén Ruiz o investigaciones que se realizan en la actualidad como las que se llevan a cabo sobre Horacio Lengo o esta actual sobre Sáenz, por citar solamente a los relacionados con el centro malagueño. Es justamente este aspecto, el del papel que juega este pintor dentro del ambiente cultural que se desarrolla en la ciudad en estos momentos, el principal objetivo de este trabajo, junto a la visión de la mujer en un contexto cultural determinado, estudios

relacionados con los resultados de la investigación realizada a través del Proyecto I + D PB97/110, “Imagen y recepción de la mujer en la Historia”, con Investigadora Principal en la persona de la Doctora Sauret, a la vez que se incardina con las líneas de referencia de los cursos de doctorado de la Universidad de Málaga “Relaciones de Género en el ámbito mediterráneo”. Gracias a la labor desarrollada, sobre el caso concreto de Sáenz es posible ratificar de forma categórica datos concretos sobre su biografía, a la vez que reafirmar el papel predominante que juega el artista como introductor del Modernismo en el ambiente pictórico de la Málaga de comienzos del siglo XX, actitud con sello propio e influencias predominantes del foco madrileño en que se desenvuelve la principal etapa de su producción

La existencia de artistas que llegan desde fuera de Málaga concentrados en la ciudad en un momento concreto y gracias a unas circunstancias específicas que lo favorecen, junto a los que se forman en la misma y parten hacia lugares distantes, es el motivo de que se halla hablado durante cierto tiempo de la existencia de una Escuela Malagueña de pintura, aspecto controvertido entre los expertos ante la ausencia de una serie de criterios unificados a la hora de poder hablar de *escuela* como tal. Lo que sí es cierto es que se produce en estas fechas una revitalización del panorama artístico tanto en la ciudad como a nivel estatal, factor en el que tuvo mucha incidencia el influjo de las celebraciones de Exposiciones de Bellas Artes, realmente una nueva forma de mecenazgo artístico en cuya competitividad radica parte de esa ansia de originalidad así como el cansancio hacia las formas preestablecidas que se materializó en fenómenos como el *Decadentismo Fin de Siglo* o en todos los fenómenos de revisión de la tradición pictórica asociada a las Vanguardias.

Este estudio sobre la vida y obra de Pedro Sáenz y Sáenz pretende justificar la carrera artística de un pintor plenamente identificado con una época concreta y con el mundo que le rodeó, de tal forma que ese ambiente cultural y económico condiciona gran parte de su trabajo, el cual se plasma en



sus lienzos. Es en la trayectoria profesional de Sáenz donde se observa un recorrido que comienza desde una orientación de claro Eclecticismo pictórico decimonónico, evolucionando hasta lo que se ha dado en llamar Modernismo desde la ruptura con esas formas hacia las que impone la actitud que defiende un sector crítico que dirige la producción artística enfocada hacia la actitud de ser modernos, rompiendo con los esquemas establecidos.

Gran parte de este trabajo se centra en estudiar un fenómeno devaluado hasta épocas recientes, el de la pintura ecléctica decimonónica con finalidad comercial, creada con una orientación concreta hacia un sistema de promoción artística determinado por una sociedad que lo promueve. La situación que se crea es consecuencia de una serie de circunstancias relacionadas entre sí, desde el aspecto de la propia evolución de la sociedad como en la economía que ésta promueve, plasmadas ambas en un fenómeno cultural que ocasiona una manifestación plástica concreta. Para ello se parte desde la perspectiva del estudio de la vida y la obra de Pedro Sáenz y Sáenz (1864 - 1927), concerniendo al enfoque citado la parte que corresponde a la primera producción del pintor, centrada entre los años 1884 a 1899. A partir de este momento, los derroteros de su carrera se encauzan hacia el sentir modernista, nuevo enfoque que se reflejará en el lenguaje pictórico con que aborda sus producciones.

En el caso de la pintura ecléctica, lenguaje plástico generado en el siglo XIX y continuación de las tendencias culturales con origen en el siglo anterior, se asiste a un fenómeno devaluado casi en su momento, como consecuencia de la aparición de diversas formas de entender al producto artístico que rompen con lo establecido por la tradición académica, en esa revolución de las formas culturales y de sus lenguajes asociados que ocasionaron la eclosión de las Vanguardias, y también gracias a la influencia ocasionada por la aparición de la fotografía, nueva forma de atrapar la realidad que cuestiona la misma finalidad de la pintura y de sus formas expresivas. Y esa devaluación que la pintura de origen ecléctico sufrió se debe principalmente entre otras

consideraciones, a la asociación entre este lenguaje artístico y arte de promoción burguesa<sup>1</sup>.

Para poder comprender esta orientación cultural, es necesario entender que contexto social es el que promueve la ruptura en el concepto de obra artística, reflejado en ese cambio de tendencias que surgen como consecuencia de las mutaciones en las modas y los gustos de la clase social que lo promueve, grupo necesario en este momento histórico para que exista este producto artístico, un conjunto social que es el que promociona estas creaciones dentro del afán por la posesión de la obra de arte, asociado al interés de denotación social. Es por ello, y referenciado a un marco temporal concreto, lo que hace que la orientación en lo concerniente a la producción artística del siglo XIX, sobre todo a finales del mismo y comienzos del XX, ocasione una situación de especial complejidad.

En cuanto a los estudios científicos realizados por historiadores del Arte sobre los productos propios del Eclecticismo pictórico y del Academicismo Fin de Siglo, éstos son escasos<sup>2</sup>, situación motivada por esa depreciación hacia estas manifestaciones artísticas, relacionado con el concepto que de artista funcionario se asocia a dichos creadores y que se mantiene durante cierto tiempo. La mayor parte de las publicaciones sobre el arte pompier francés, similar en muchos aspectos a la producción del mismo período en España<sup>3</sup>, coinciden en catalogar a estas pinturas como despreciadas por la crítica y la

---

<sup>1</sup> El aspecto de la devaluación de la pintura ecléctica de origen académico es afirmado entre otros autores por BORNAY, E., *Las hijas de Lilith. Las artes plásticas y el mundo de la mujer a finales del siglo XIX*, Madrid: Cátedra, 1990; BUROLLET, T., “L’Art Pompier”, en V.V.A.A., *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984; FUGAZZA, S., *I Pompieri. Il volto accademico del Romanticismo*, Nuoro: Ilisso Ed., 1992; HOUSE, J., “Pompier Politics: Bouguereau’s Art”, en *Art in America*, Núm. 9 (1984), pp. 141-144; LECHARNY, L. M., *L’art pompier*, París: PUF, 1998; SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz Badenes y el Eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Málaga: Benedito Ed., 1996; THUILLER, J., *Peut-on parler d’une peinture pompier?*, París: PUF, 1984.

<sup>2</sup> En este sentido, aparte de las obras citadas en la nota anterior, destacan los estudios de Carlos Reyero y Teresa Sauret para el caso español y de A. Boime para el contexto europeo (Ver Bibliografía).

<sup>3</sup> Las influencias que se generan en la pintura española por parte de la situación que se origina en países como Francia e Inglaterra es objeto de estudio por C. Reyero en su obra *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*, Madrid: Univ. Autónoma, 1993.

Historia del Arte, achacando como causa principal precisamente la asociación entre arte académico y burguesía promotora, sin tener en cuenta que es precisamente la nueva burguesía la que promocionará el desarrollo del arte de vanguardia<sup>4</sup>, desde la óptica de promoción de nuevos valores plásticos y como inversiones monetarias en un producto con valor económico, posible de especular con él, que va adquiriendo principalmente en esta situación el producto artístico.

Es en este aspecto, el de la concepción de la obra de arte como mercancía con valor económico y sometido a las leyes de mercado y, por consiguiente, a la ley de la oferta y la demanda, situación que a su vez se asienta en estos momentos, donde es más evidente el asunto de los cambios de gustos y modas que se reflejan en el mundo del Arte<sup>5</sup>. La pintura ecléctica, ligada en gran parte a los medios de promoción académicos, herederos de la tradición figurativa continuada desde el Renacimiento, es la preferida por parte de la nueva clase promotora, la burguesía, factor que hace que en su momento sea un producto de alto valor económico, debido a los cambios de gustos que ocurren a finales del XIX y comienzos del XX. Simultáneamente aparece la mutación generada entre otros por la irrupción de la fotografía y las consecuencias que ello lleva aparejado en la concepción de la unicidad de la obra de arte, aspecto que incide en la aparición de las Vanguardias y la formulación de nuevos lenguajes artísticos necesarios para dar respuesta a las nuevas necesidades que se plantean como consecuencia en los cambios de finalidad del Arte y su misión social.

---

<sup>4</sup> Los aspectos relativos a la incidencia de las formas propias de la pintura pompiere en las plásticas posteriores son estudiadas sobre todo en la obra de Fugazza, Ob. Cit., y en la de Lecharny, Ob. Cit., autores que defienden la idea de la promoción de las vanguardias por la nueva burguesía.

<sup>5</sup> La concepción de la obra de arte como mercancía en un sistema capitalista sometida a la ley de mercado aparece reflejada en las obras BELL, O., *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza, 1997; GIMPEL, J., *Contra el arte y los artistas, o el nacimiento de una nueva religión*, Barcelona: Gedisa, 1979; HEINTZ HOLTZ, H., *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979; POLI, F., *Producción artística y mercado*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Será en los años setenta del siglo XX cuando esta pintura comience a revalorizarse, considerada en el mercado del arte como unos de los productos seguros de inversión económica con posibilidad de mantener un valor o evolucionar al alza en cuanto a la cotización monetaria de la obra de arte<sup>6</sup>. Este factor incide en un aumento del estudio de estas manifestaciones artísticas, como consecuencia de la necesidad de disponer de una serie de argumentos que hagan factible el análisis de un sistema socioeconómico que asegure el mantenimiento de esa inversión, junto a la necesidad de dotar a cada obra de su historia particular, factor que asegura la autenticidad de la misma.

Dentro del marco temporal en que se desarrolla el fenómeno, es esencial el conocer a la clase social que patrocinó la producción de este tipo de manifestaciones artísticas, reflejo de la sociedad que la promueve, sociedad que es a su vez producto de una serie de condicionantes de tipo político, económico, así como de la tradición cultural de la que es heredera. La clase promotora de este resultado cultural es una categoría propia con sus peculiaridades, y que es producto de una serie de cambios de diversa índole a todos los niveles, asumiendo las funciones que antes recaían en la nobleza, que es sustituida en su papel por esta nueva ordenación clasista fruto de un proceso de cambio de fundamento económico como supuso para Europa la Revolución Industrial, con todas las consecuencias que ésta ocasionó en su momento. Es una nueva clase que destaca por su pretensión de denotación en la sociedad, en un intento de destacar como la nueva promotora de la cultura, en un marco heredero de una serie de instituciones de raíz nobiliar.

Es precisamente la burguesía la que hace que aparezcan una serie de fuertes condicionantes en el desarrollo de la pintura decimonónica, destacando entre todos ellos la similitud de referentes en los diferentes países en los que se manifiesta, en un proceso en el que se importan a España modelos culturales y

---

<sup>6</sup> El valor monetario que adquiere la producción de un artista determinado puede ocasionar el ocaso de la misma, situación que se produce si ocurre el hecho de que la demanda de obras de ciertos artistas provoca la aparición de falsificaciones de los mismos, lo que genera la aparición de desconfianza por parte de los coleccionistas hacia la producción en general de este pintor, lo que crea la devaluación de estos productos asociados a un artista concreto.

sociales con origen en Francia e Inglaterra, así como la influencia continua de Roma en cuanto a tradición artística se refiere. Será en estos ambientes culturales donde se mantengan instituciones que harán de marco para el desarrollo del proceso pictórico, entre las que destacan las Academias de Bellas Artes, especialmente la de San Fernando de Madrid, centralizando la producción artística a través de las Academias provinciales en aquellos lugares donde aparecen, las cuales surgen como prolongaciones de su actividad. Paralela a esta institución, surge otra fórmula de gran trascendencia para este proceso, la de las Escuelas Provinciales de Bellas Artes, centros de formación de los futuros artistas en los cuales aprenden la técnica de expresión a emplear en sus manifestaciones artísticas; son los centros en los que los futuros profesionales adquieren los fundamentos necesarios para su posterior carrera profesional, y dentro de unos parámetros estéticos que son los que da la Academia en cuanto a ente que vela por la pervivencia del considerado buen gusto, el cual se manifiesta en una serie de concepciones, formulaciones de carácter neoclásico que serán cuestionadas, entre otras, desde la renovación que supuso la actitud modernista.

Junto a estos aspectos que marcan la base de la producción artística, destaca un producto generado en el ambiente oficial plenamente ligado a la protección de estos objetos de arte. El proceso de secularización de la sociedad junto a las revoluciones económicas y los cambios políticos, hacen que la figura del promotor de arte cambie desde su concepción tradicional asociada a la clase nobiliar y a la eclesiástica, necesitando un nuevo medio de difusión y comercialización del producto artístico que se promueve en este ambiente. Asociado con las instituciones anteriores surge un método de apoyo ligado a la oficialidad, el de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, medio de difusión y reconocimiento de la labor artística. Es este fenómeno de las Exposiciones y su relación con el ambiente de promoción estatal el que hace que aparezcan conductos paralelos de divulgación del producto cultural como reacción en un estado embrionario, materializado en galerías de arte y marchantes. Como alternativa al medio de promoción estatal, aparecen salones

y muestras paralelas, relacionadas con esas manifestaciones artísticas rechazadas por este medio, y que se canalizan como alternativa cultural a la que establece el circuito oficial.

Análogo con este fenómeno de difusión del ambiente artístico, aparece una nueva manifestación cultural de especial trascendencia, el de la crítica artística, realizada en un principio por literatos afines a la evolución de las formas culturales, y que con el paso del tiempo evoluciona hacia la creación de un lenguaje propio y específico que dé solución a los problemas que el mundo del arte plantea y a la visión de la situación artística en el momento de su realización. Son indicativos de especial importancia para evaluar la evolución de las tendencias artísticas en su momento, índices del grado de aceptación del artista en su tiempo, así como referente para observar la aparición de novedades y de cómo estas son aceptadas o no por el sistema que rodea al mundo del Arte.

Estamos así ante una producción pictórica caracterizada por un fuerte condicionamiento de tipo social en su concepción, con raíz desde la misma formación del artista, la promoción de su carrera y la incidencia de la crítica especializada en la misma, aspectos que limitan la posibilidad de libertad expresiva de profesionales que intentan destacar en este mundo y vivir de su profesión. Precisamente, el reconocimiento del artista por el medio será una de sus posibilidades para conseguir una cierta autonomía en el mundo artístico, al producir a un nivel de reconocimiento social que permite la aportación individual en un referente asociado al concepto de genio otorgado por el público al que se dirige.

Es el direccionismo que este sistema imprime al mundo artístico, con las formulaciones que lleva aparejado, el que provoca un cansancio hacia las formas establecidas ya en su mismo momento, en referencia a la necesidad constante de conseguir cierta originalidad en el tratamiento de los temas propuestos, lo que ocasiona un movimiento de ruptura y cambio, parte del cual

se presenta formalmente como continuación del sistema figurativo anterior, de base ecléctica, al conservar aspecto propios de la tradición anterior, como son la técnica que se aplica a la obra, la composición utilizada, etc., generando un producto nuevo desde diversos enfoques, nacidos de la decadencia de las formas tradicionales y en un intento de hacer algo nuevo que dé al arte un fin social. Surge el llamado “Decadentismo Fin de Siglo”, movimiento considerado desde la perspectiva más de actitud, entendido como ruptura de lo caduco, y enfocado al nacimiento de las nuevas formas.

Esta situación provoca una serie de consecuencias, como son el cambio en la concepción de la misión del artista, profesional que adapta su producción a las nuevas tendencias, tanto para dar reflejo de su época, en un intento de ser de su tiempo, moderno, a la vez que necesita dar salida al mercado artístico a su producción. La nueva ideología parte del intento de la consecución de la belleza dentro del marco de un objetivo compartido de dar utilidad al arte como un fin social, lo que hace que el producto artístico evolucione hacia nuevos derroteros, aspecto que se refleja en las temáticas que serán tratadas por los artistas, ocasionando la caída cuantitativa en el tratamiento de la pintura de historia y religiosa, a la vez que una orientación hacia el tratamiento de asuntos como el retrato o la pintura de género, circunstancias a las que los artistas se han de acomodar. Y con un protagonismo en lo narrado centrado en la figura de la mujer, a la cual se le niega su participación como profesional de la pintura, consecuencia de la estructura social en que se divide la sociedad del momento, relegando a ésta a tareas establecidas desde la organización masculina de los deberes y derechos propios de cada sexo.

Es en este ámbito en el que se desarrolla la vida y obra de Pedro Sáenz Sáenz, pintor representante de su tiempo, que se muestra influido por una serie de condicionantes en su obra pictórica fruto de la interacción del marco social, económico y cultural del momento. Es el caso del pintor que comienza su carrera profesional desde la formación académica que recibe en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga bajo la tutela de su maestro Bernardo

Ferrándiz, quien le proporciona una base formativa dentro de los parámetros dictados por la Academia, los cuales se insertan dentro del ambiente del Ecléctico decimonónico. Seguirá los pasos acostumbrados en este marco cultural, continuando una formación encaminada a la participación en el fenómeno de las Exposiciones de Bellas Artes, para lo cual amplía su formación en ciudades consideradas como capitales del arte en estos tiempos: París y Roma, donde comienza a adquirir una tendencia a cambiar de plástica, comenzando el camino del giro hacia el ambiente modernista.

Su carrera se verá afectada de gran manera por el fenómeno de las Exposiciones de Bellas Artes, circuito de promoción y reconocimiento de su producción desde 1887, fecha temprana en la que comienza su participación en estos eventos, y que continúa en Barcelona al año siguiente, verdadero origen de la actitud de cambio que promueve el Modernismo. La participación de Sáenz y de otros artistas de su círculo en estos certámenes junto al reconocimiento por parte de la crítica hacia este tipo de pinturas será uno de los factores esenciales para el asentamiento de las nuevas orientaciones en el campo artístico.

La carrera posterior de Sáenz es la típica de los pintores de su momento, caso de Blanco Corís, Emilio Sala y otros que forman el núcleo modernista madrileño, ambiente del que marchará Sáenz hacia 1910, una vez reconocido su prestigio, volviendo a su ciudad natal, lugar en el que desarrollará su actividad, principalmente centrada en la retratística femenina con tintes de cierto simbolismo de contenidos poco comprometidos, dentro de la línea de una gran influencia del Ecléctico que marca sus primeros estadios profesionales. Es el caso del pintor reconocido en su tiempo, compañero de artistas afamados desde su misma actividad, y que cae en cierto desconocimiento a causa de la evolución de los condicionantes del mercado artístico.



## **0.2. Estructura del trabajo**

La organización que se ha dado a este estudio sobre la situación generada a fines del siglo XIX y comienzos del XX, la cual se refleja en la pintura de Pedro Sáenz, se ha organizado desde el enfoque de tres grandes bloques diferenciados entre sí, a los que se aplica una metodología historiográfica concreta según las necesidades planteadas para realizar el discurso que defiende la tesis planteada.

El primer capítulo se centra en el estudio de la biografía de Pedro Sáenz, contextualizada en un momento cultural, social y político concreto, con la existencia de ciertos aspectos que marcarán su carrera, y que se reflejan en sus creaciones artísticas. En su primer apartado se estudia la situación social, política, económica y cultural del país, así como el caso concreto de Málaga, ciudad donde inicia su actividad y a la que vuelve a mediados de su carrera, permaneciendo en ella hasta su muerte.

Su biografía se divide en unos periodos delimitados por unos hitos de cierta consideración. Durante el primer periodo pictórico, el de su formación aparecen unos jalones importantes para el posterior lenguaje plástico de Sáenz, como son el aprendizaje con Ferrándiz entre 1882 y 1884 y la posterior salida desde Málaga hacia Madrid, Roma y París, en un proceso de formación similar al del resto de los artistas afamados del periodo, aspecto que condiciona su primera producción y que aporta la base técnica manifestada en el resto de su carrera profesional.

El siguiente aspecto de importancia dentro de su trayectoria es la estancia como profesional de la pintura en Madrid, caracterizada por la inclusión de sus pinturas en los principales medios de promoción oficiales del arte de su época, el de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, así como en las que se realizan siguiendo este modelo en diferentes ciudades de España

y del extranjero, reflejo de parte de la producción pictórica del momento. Igualmente, es el momento en que comienza la aparición de sus pinturas en las revistas artísticas ilustradas de su tiempo, fenómeno de especial relevancia en cuanto a la difusión de la cultura de la época en cuestión a diversas capas sociales a las que antes le estaba vedada este aspecto.

Es en este periodo madrileño cuando se produce un cambio definitivo en la plástica de Sáenz, a raíz de las relaciones que establece con otros pintores de este núcleo cosmopolita, caso de E. Sala y la órbita de modernistas que trabajan para la redacción de *Blanco y Negro*, aspecto que condiciona la lectura que de la actitud modernista realiza Sáenz en su pintura. Aparejada a esta situación está la escalada en cuanto a reconocimiento de sus cuadros en lo referente a su participación en las Exposiciones Nacionales, especialmente en los certámenes de 1901 y de 1904, que junto a la aparición de reproducciones de sus trabajos en revistas ilustradas, hacen que la pintura de Sáenz se difunda a muchos niveles y que éste adquiera el prestigio necesario para que sea considerado como gran profesional de la pintura.

El tercer apartado dedicado a la biografía del artista se centra en su trayectoria tras el definitivo asentamiento en Málaga, las relaciones que entabla desde 1914 con la revista de orientación modernista y con sede en Madrid *La Esfera*, dirigida por los hermanos Verdugo Landi, malagueños como Sáenz, y la relación del artista con la Academia de Bellas Artes de San Telmo, aspecto que vincula a Sáenz con este tipo de instituciones desde la época de formación hasta su muerte en 1927, asistiendo a la evolución de las directrices de la misma. Es el momento de apogeo de su carrera profesional, con su nombramiento como académico de la Academia malagueña, la Exposición monográfica de 1917 en su ciudad, etc.

El segundo capítulo se dedica al estudio de los condicionantes artísticos que provoca el ambiente cultural en la producción pictórica de Sáenz, aspecto que se refleja en sus pinturas. Y son éstos los que dan esa orientación y

personalidad propia al conjunto de la carrera de Sáenz, con la separación de su plástica en dos grandes tendencias: la del Eclecticismo academicista de orientación comercial, y el posterior cambio de rumbo hacia las formas plenamente modernistas, dentro de la visión que de esta actitud reelabora el artista en su producción.

Dentro del primer apartado de esta parte se estudian los condicionantes a su primera producción, de especial importancia en estos momentos, sobre todo por el papel cultural que asumen las Academias de Bellas Artes, que desarrollan una actividad de gran incidencia en cuanto a la canalización de la formación del artista se refiere a través de las Escuelas Provinciales de Bellas Artes, y sobre el fomento que de estas formas establecidas se realiza desde los circuitos de promoción de la obra artística a través de la fórmula de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, estableciendo un sistema de competición entre los artistas debido a la ansiada obtención de estos premios, valor de referencia del reconocimiento de la labor del artista por esta nueva forma estatal de mecenazgo. Junto a estos fenómenos de capital importancia para comprender este contexto cultural, así como de la evolución posterior, se contempla el fenómeno de la crítica artística coetánea, teniendo en cuenta la situación peculiar de los mismos críticos, en un momento incipiente de esta profesión, actividad que aparece generalmente asociada a la celebración de exposiciones, bien nacionales o de otros tipos. Destaca el hecho de que desde la primera intervención de Sáenz en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, sus obras ya son objeto de la crítica artística, manteniéndose en general el tono de aprobación hacia su trabajo por parte de este sector intelectual. Conjuntamente a la celebración de estos eventos, comienzan a aparecer sus obras reproducidas en revistas artísticas del momento, hecho de importancia en lo referente a la crítica, que aparece en forma de comentarios críticos sobre las obras en cuestión.

El papel que juega este sector intelectual en estos momentos es de especial importancia, siendo uno de los referentes principales para poder

estudiar los cambios de los gustos y modas estilísticas, aspecto reflejado en el mercado contemporáneo del arte. Los juicios de valor que emiten sobre las trayectorias de los artistas o sobre sus trabajos concretos son reflejo de la aceptación o de reprobación de las obras de cualquier pintor por parte de la sociedad que lo promueve, a la vez que permite comparar sus criterios particulares con las opiniones que se vierten sobre otros artistas contemporáneos. Destaca en el caso de Sáenz las críticas positivas que aparecen sobre su trayectoria profesional, evidenciando la aceptación de su carrera desde sus comienzos en 1887 hasta su muerte en 1927.

El segundo apartado de este capítulo trata sobre los lenguajes estéticos relacionados con la carrera de Sáenz, iniciada desde el Eclecticismo como fenómeno marco que engloba su primer periodo como profesional, así como las incidencias que este lenguaje artístico tiene sobre su formación. Lo cierto es que dentro de la esencia del Eclecticismo destacan diversas orientaciones, entre las que Sáenz opta en sus comienzos por una orientación de tipo comercial, con lo que roza las características del arte pompier francés de la misma época, tanto por afinidad como por la influencia de su aprendizaje dentro de la órbita del Academicismo. Es por ello por lo que la primera etapa de Sáenz, desde 1884 hasta 1899 se caracteriza por el predominio de la plástica ecléctica, destinado a los circuitos de promoción artística ligados al ambiente que promociona la oficialidad.

Posteriormente se produce un cambio en su orientación plástica y temática, con tendencias a su inclusión en las claves del Fin de Siglo relacionadas con el Modernismo, con las correlaciones que aparecen entre esta tendencia y los círculos del decadentismo, así como la relectura que se efectúa en el país de los prerrafaelistas a partir de su introducción en España principalmente desde Cataluña<sup>7</sup>. El Modernismo es adaptado en el país a las necesidades culturales que aparecen en estos momentos, con peculiaridades

---

<sup>7</sup> La introducción del prerrafaelismo en Cataluña como consecuencia de la situación social que existe en esta zona del país es reflejada en la obra CERDÁ I SURROCA, M. A., *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona: Ed. Curial, 1981.

propias como consecuencia de las características intrínsecas de la sociedad del momento en las diferentes regiones de España.

En el tercer apartado del segundo capítulo se estudian las formas en que Sáenz hace suyas estas tendencias culturales del fin de siglo, reflejadas en sus trabajos, a la vez que los mismos permiten observar la evolución del artista en el marco de dichas tendencias pictóricas. A través de los mismos es observable ese cambio de orientación coincidente con el cambio de siglo, manifestado en aspectos que van desde la temática que aborda, el empleo de la luz y las propias declaraciones del credo artístico de Sáenz, materializado en un culto a la belleza que se concreta en la figura de la mujer como protagonista de su producción.

El cuarto apartado se centra en el estudio de las diferentes temáticas que cultiva el pintor, desde las copias realizadas sobre obras de grandes pintores en su primera etapa, pasando al retrato, alegorías, etc., con el elemento común del protagonismo de la mujer en su pintura, lo que hace necesario estudiar la situación de este género en este contexto social y temporal concreto, con peculiaridades necesarias de entender para poder asumir en su integridad el mensaje que transmite Sáenz en sus obras, protagonizada casi en exclusividad por el tema femenino.

El tercer bloque versa sobre el estudio razonado del catálogo aportado de las pinturas de Sáenz, dividido en dos grandes apartados, el de los óleos y el de las reproducciones que de los mismos aparecen en las revistas artísticas del momento. Y cada bloque se subdivide en atención a los ciclos de la evolución de la carrera del artista: formación, Madrid y Málaga, periodos de su vida con peculiaridades propias que hacen aconsejable proceder de esta forma.

### **0.3. Metodología**

La metodología empleada para la elaboración del estudio parte desde dos grandes apartados, el del trabajo de campo y el de una consulta exhaustiva de bibliografía relacionada tanto con su vida como con las tendencias artísticas de su momento, la sociedad en que se mueve, la política que la condiciona, así como aspectos de relevancia para poder entender el fenómeno en su integridad.

El trabajo de campo se divide en dos apartados principales: la recogida de documentos de época relativos a su vida y la búsqueda de obras del artista. La primera de estas actividades se desarrolla principalmente en los archivos históricos, especialmente en los relativos a las revistas de la época en la que se refleja la evolución de la carrera de Sáenz, así como referentes de importancia, como la crítica, etc. Para ello se consultaron los archivos históricos Díaz de Escobar (Málaga), la Sala Temboury de la Diputación Provincial de Málaga, el Archivo Histórico del Ayuntamiento de Málaga, en cuanto a recogida de datos de cronistas del momento, destacando entre ellos los que aporta el primero, personaje destacado en la conservación y la difusión de la cultura de la ciudad y de los personajes ilustres que destacan en la misma.

Otra fuente de datos de especial importancia son las revistas ilustradas y periódicos de su tiempo, de las cuales se ha hecho un estudio exhaustivo en especial en aquellas fechas en las que se celebran Exposiciones de Bellas Artes, las cuales aparecen reflejadas en estos medios, apareciendo críticas a sus cuadros desde 1887 hasta la fecha de su muerte. Entre ellas destacan publicaciones como *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Ilustración Española y Americana* y otras de este tipo, así como periódicos como *El Liberal*, *El País*, *La correspondencia de España* y otros radicados en Madrid. De otro lugar, reseñar la aparición en publicaciones locales como *La Unión Ilustrada* y en periódicos como *El Regional*. De todas ellas, destaca por varias razones su participación en las páginas de *Blanco y Negro*, a raíz de obtener el primer premio del Primer Concurso Artístico en 1900, a partir del cual se publican

copias a color de sus pinturas, aspecto que posibilita el poder valorar sus obras con más integridad que cuando las mismas son reproducidas a partir de grabados y en blanco y negro. Es de especial relevancia el poder estudiar estos documentos de su época, en los cuales se refleja el grado de aceptación de su producción, consiguiendo en la mayor parte de las ocasiones la aprobación por parte de este sector de importancia decisiva en su trayectoria profesional. Igualmente sirve de referente en cuanto a comparación con ese indicativo de aceptación de los pintores de su entorno, apareciendo comentarios sobre sus pinturas junto a los que se efectúan sobre artistas de prestigio como Sala, Muñoz Degrain, Romero de Torres, Sorolla, Viniegra y otros representantes de talla de este contexto cultural.

Para conseguir estos documentos se han utilizado los fondos presentes en los archivos mencionados con anterioridad, así como los existentes en la Biblioteca Nacional de España, la de la Universidad de Málaga, de las universidades de Granada, Sevilla, así como en las bibliotecas de museos e instituciones relacionadas con este mundo, como la del Museo del Prado o la de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Esta búsqueda de datos de la época del pintor se completa con la adquisición de volúmenes de *Blanco y Negro* y de *La Ilustración Artística*, destacando los datos existentes en la primera de ellas en el periodo de colaboración de Sáenz entre los años 1900 a 1904, tras obtener el primer premio como ilustrador en la misma.

Otra aportación documental de especial interés es la de la obtención de las reproducciones necesarias para elaborar el catálogo documental de sus pinturas. Este trabajo se realizó principalmente entre colecciones privadas de pintura, de difícil acceso por diversas razones, generando la dificultad consecuente de establecer y conseguir el poder visitar domicilio particulares y el que el propietario acceda a que se realicen fotografías de algo muy personal y valorado, como es el patrimonio pictórico de personas gracias a las cuales se ha podido elaborar este trabajo. Junto a los fondos obtenidos del mundo del coleccionismo, la labor de recogida de fotografías de los trabajos de Sáenz se

completa con los existentes en instituciones públicas, como los depósitos del Museo del Prado en diversas instituciones, los del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga, de la Diputación Provincial de Málaga, etc., así como las obras existentes en casa de subastas y anticuarios de diversas provincias españolas a su paso por las mismas. Y por último, citar ese referente de especial importancia como es la aparición de sus cuadros en revistas ilustradas del momento, doblemente importante al permitir ubicar de forma concreta en el tiempo la producción de sus obras, a la vez que permiten observar objetivamente la evolución en la plástica de Sáenz, lo cual contribuye igualmente a tratar desde un enfoque lo más completo posible la biografía del artista, gracias a los comentarios que acompañan a dichas reproducciones.

En cuanto a los criterios metodológicos que se han seguido para la elaboración de esta tesis, si algo caracteriza a la misma es el eclecticismo del mismo, entendido como la suma de conocimientos desde diferentes enfoques, motivado por las necesidades que el propio trabajo va solicitando. Es la necesidad de conseguir los logros que el estudio necesita lo que obliga a adoptar diferentes enfoques a la hora de poder comprender en su totalidad lo que representa la obra de Sáenz en su momento, a la vez que justifica la importancia de su aportación al mundo artístico.

El apartado de la biografía necesita de un enfoque contextualizado dentro de la sociedad de la época, sobre todo en unos momentos históricos de gran complejidad como es el final del siglo XIX y la prolongación de sus características en la primera década del siglo XX, aspecto que evidencian la mayor parte de los estudiosos de la materia, sobre todo en lo tocante a esa línea de continuidad cultural desde finales del siglo XIX hasta los comienzos de la I Guerra Mundial. Se trata de unos momentos históricos de un protagonismo social asumido por la nueva clase, la burguesía, que manifiesta ese ansia de moderación que se refleja en el resultado pictórico del Eclecticismo, con unos mecanismos de promoción artística evidenciados en el sistema de las Exposiciones de Bellas Artes, aspecto que condiciona en gran medida la



producción artística del momento, y que se ven reflejados en la misma. De ahí la importancia de poder comprender el sistema sociológico que condiciona la creación de obras de arte con unas características propias que la diferencian de otras anteriores y posteriores.

Es por ello que para la elaboración del primer capítulo, se haya seguido un enfoque prioritariamente desde el punto de vista de la Sociología del Arte, en cuanto se justifica esa trayectoria profesional de Sáenz como el resultado de una situación social concreta dominada por la diferenciación clasista que se efectúa en Europa como resultado de las diferentes revoluciones industriales y sus consecuencias en la aparición de la nueva ordenación social, aspecto con particularidades en el caso español, como el retraso en la llegada de este fenómeno al país así como las desigualdades existentes en la conformación de la clase social que patrocina las formas culturales asociadas, la burguesía, con sus diferencias en cuanto a origen, aspiraciones y tipologías resultantes.

Otras de las orientaciones necesarias para poder estudiar lo que es la vida de Sáenz ha sido el enfoque propio de la metodología comenzada por Vasari con sus *Vidas*, aspecto en el que se contempla la trayectoria profesional de Sáenz desde un aspecto cronológico, ordenando sus etapas respecto a cambios decisivos en su vida que son los que orientan su propia producción. Desde este punto de vista, se sigue la biografía del pintor en lo referente a sus orígenes burgueses, su formación profesional dentro del marco del Eclecticismo académico de orientación comercial, su estancia en Madrid, lugar donde asimila las tendencias del Modernismo, así como la vuelta a Málaga, ya como artista de prestigio reconocido, donde permanece hasta su muerte.

En cuanto al capítulo destinado a las claves de la plástica de Sáenz, el enfoque es similar a lo anterior en lo relativo al objetivo prioritario del estudio de ese ambiente cultural que le rodea, tendente a encontrar unas claves comunes que se reflejan en las manifestaciones culturales del momento, producto de esos condicionamientos sociales, políticos y económicos, a la vez

que participa del enfoque formalista en cuanto a la oposición entre una serie de categorías formales a la hora de justificar el empleo por parte de Sáenz de criterios adscritos a una u otra tendencia pictórica, que se materializan en su pintura, como en el caso del empleo de la luz y el color, aspectos definitorios claves de ese cambio que se percibe en su trayectoria desde el predominio del empleo de las normas impuestas por la Academia hacia esa liberación de la creatividad que supone la actitud de querer ser modernos que caracteriza a los protagonistas del Modernismo, más como actitud que como estilo. Y esas manifestaciones pictóricas han sido argumentadas en cuanto al significado que las mismas poseen, sentido dado por el artista en una intención concreta que hace posible la asimilación de la obra en un significado pleno. Es la lectura iconológica de esas formas producto de la creación del artista un aspecto que responde a esas categorías de estudio relacionados con la Psicología del Arte, mediatizadas por la presencia de una serie de condicionamientos de toda índole que el círculo cultural y comercial le impone, formas que obedecen a una serie de limitaciones de diversos tipos, uno de los cuales es el de la intencionalidad del artista.

En el tercer bloque, el destinado a estudiar la obra de Sáenz, es donde es más patente ese eclecticismo metodológico, justificado de nuevo por las necesidades que éste requiere. Para dar una unidad de criterios al mismo, he aplicado una formulación al estudio individualizado de cada trabajo del artista, partiendo del estudio de los datos concretos del cuadro, seguido por la explicación iconográfica del mensaje que nos transmite el pintor. A este enfoque le continúa el estudio formal de las diferentes obras, en el que se pasa a contemplar aspectos como composición, colorido, etc., permitiendo entender la evolución estilística a través del resultado plasmado en ellas. Como conclusión, sigue el estudio de la adscripción a un lenguaje pictórico concreto, gracias a la unión de los aspectos estudiados con anterioridad.

## **1. Biografía. Pedro Sáenz y Sáenz (1864-1927). El artista en su contexto**

### **1.1. La España de Pedro Sáenz: política, sociedad, economía y cultura en el ámbito decimonónico**

El contexto histórico en el que se desarrolla la vida de Pedro Sáenz es un tiempo marcado por una vida política agitada, con frecuentes sublevaciones militares y con diversas fórmulas de gobierno: república, regencia y monarquía, formas que se van alternando en el poder, causante y causa de la inestabilidad social que se vive en el momento, todo ello acentuado por el papel del ejército como catalizador.

En 1864, año del nacimiento de Pedro Sáenz y Sáenz, se desarrolla la etapa final del reinado de Isabel II. Entre 1864 y 1865, gobierna el Gabinete de Narváez, rebatido por la represión efectuada contra las protestas estudiantiles que se producen, muestra de la conmoción social continua de este periodo. Como consecuencia, en 1868 accede al poder el gabinete de González Bravo, de claro carácter dictatorial.

En el periodo 1865 - 1868 comienza un nuevo periplo de la vida política española, definido por la aparición de nuevos bloques políticos: el republicano de Castelar, el democrático de Salmerón y el federal de Pi y Margall, a la vez que, aumentan los pronunciamientos militares. Entre 1868 y 1869 se forma un gobierno provisional presidido por Serrano, formando parte del mismo Prim, Sagasta, Topete y Ruiz Zorrilla, llegando al día 6 de junio de 1869, en que se redacta una nueva Constitución, tras la cual se inicia la búsqueda del nuevo rey para el país. Desde julio a diciembre de 1869 tiene lugar el gobierno de Prim, a la vez que se decantan por la elección de Amadeo de Saboya como rey de España, pero la llegada al país del nuevo rey coincide con el asesinato de Prim. También, en 1870, se produce la abdicación de Isabel

II en su hijo Alfonso XII. La falta de apoyo de las clases políticas al gobierno de la nueva monarquía ocasiona la abdicación de Amadeo I en 1873<sup>1</sup>. En este año, Estanislao Figueras asume la presidencia, instaurando la vigencia de “La Gloriosa”. El 11 de junio de este año es elegido presidente Pi y Margall, proclamando la República Federal. La reacción inmediata es la formación de cantones por grupos federalistas provinciales, entre los que se encuentra Málaga.

Los problemas se suman: continúa la III Guerra Carlista, la Guerra de los 10 Años en Cuba y la presencia de los cantones dentro del país. A este aspecto se une la formación del partido alfonsino por parte de Cánovas del Castillo, instando a una monarquía parlamentaria y contando con el apoyo burgués. Salmerón, como Presidente de la República realiza la represión contra el movimiento cantonés, aplicando una política radical unitarista. Le sucede Castelar, representante de la derecha republicana, instaurando un gobierno de tipo dictatorial.

El 3 de enero de 1874 se produce el Golpe de Pavía, en el que Serrano asume el ejecutivo, generando una ofensiva contra el carlismo y los cantones. A continuación le sucede Zavala, de orientación monárquica. Todo termina con la sublevación del general Martínez Campos, proclamando la Restauración de la monarquía, representada en la figura de Alfonso XII, primogénito de Isabel II. Antonio Cánovas del Castillo constituye el Ministerio de la Regencia, teniendo lugar la recepción del nuevo rey el 14 de enero de 1875. La Restauración supone la vuelta al poder de la clase burguesa de base agrícola latifundista.

Esta situación da lugar a la redacción de una nueva Constitución, realizando Cánovas en su aplicación una labor política de tipo centralizadora

---

<sup>1</sup> Sobre la situación sociopolítica del país en estas fechas, ver entre otros MONTERO, F., *Historia de España. Restauración y Regencia. La España Canovista*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, V.V.A.A., *Historia Social de España. Siglo XIX*, Madrid: Guadiana de Publicaciones,

jurídico-administrativa. Es el momento del llamado bipartidismo, con un sector Conservador, encabezado por Cánovas, con apoyo de la aristocracia madrileña y rural y otro partido, el Liberal, encabezado por Sagasta, apoyado por comerciantes e industriales. Las consecuencias en el plano social serán fenómenos sociales como el caciquismo y la oligarquía, verdaderos males de la sociedad de la época, que tendrá consecuencias en el posterior desarrollo político y social.

El primer tercio del S. XX aparece bajo el signo del regeneracionismo político y social. Aparecen dos sectores claramente diferenciados por Ortega y Gasset: la España Oficial, que prolonga los gestos de la época anterior, y la España Vital, aspirante, germinal y vitalista. Es la raíz de la sucesión de etapas alternantes que se desarrollan de forma continua en este espacio de tiempo: 2ª Etapa Canovista, Dictadura de Primo de Rivera, II República, Guerra Civil, etc.

El desastre del 98 da lugar a una serie de consecuencias en el orden político, tales como la insolidaridad de los grupos políticos ante el desastre, el impacto en el mundo comercial e industrial, el sufragio regionalista con la consiguiente oposición, la polarización marginal del sector obrero o el rechazo intelectual a la actualidad del país. Es esta situación la que ocasiona el hastío hacia la producción artística de la etapa anterior, ocasionando los deseos de recuperación del tradicional genio artístico español.

El Regeneracionismo de Alfonso XIII se convierte en un intento de unificar el país en todos los ámbitos de la sociedad. La coincidencia al mismo tiempo de tres generaciones de intelectuales produce una gran expansión del desarrollo artístico, creando un clima y ambiente cultural que no se corresponde con la situación de depresión que se vive en España, situación similar a la vivida en el Siglo de Oro. Sin embargo, como contrapartida, no mejora la distribución de las riquezas y se manifiesta en un aumento de las

---

1972.

diferencias sociales. La paradoja es la de un desarrollo cultural sin el progreso aparejado en la formación intelectual en los distintos niveles de la sociedad, con un alto porcentaje de analfabetos frente a un número escaso de población con estudios.

La situación del gobierno genera una necesidad de dar autenticidad al sistema político, revitalizándolo, debido a la necesidad de integrar a los regionalismos y la socialdemocracia, así como responder a la exigencia de atemperar los ánimos de la Iglesia y del Ejército.

El golpe de Estado de 1923 es el fin del proceso de disgregación política que se vive en el país, y el comienzo del final para la monarquía de Alfonso XIII. Se suceden una serie de periodos claves:

- 1909: Liquidación del pacto de El Pardo o de la solidaridad política.
- 1913: Crisis de los partidos dinásticos
- 1917: Marginación del movimiento obrero
- 1924: Cuarto momento de la crisis.

La dictadura de 1923 es la consecuencia directa a la apelación a los técnicos y el arrumbamiento de los políticos en la dirección del país, ocasionando la crisis sociopolítica de 1929, que será el origen directo de la Guerra Civil que asolará a España.

En el aspecto económico, el periodo se configura como en el que se produce la transformación industrial del país, desfasada con respecto a la que tuvo lugar en Europa. Se distinguen dos periodos en el caso español: el primero transcurre desde 1865 hasta 1881, y es el del definitivo equipamiento industrial del país. En el segundo, que se desarrolla desde 1881 hasta 1914, se consolida la industria en la periferia del país. La industrialización genera el progresivo aumento del consumo respecto a la economía en general, así como el

incremento de inversiones extranjeras en España por parte de industriales y burgueses de países con economías más desarrolladas. Igualmente, se produce la concentración de la industria textil en determinadas zonas. Este es el caso de Málaga, ciudad en la que comienza a desarrollarse una industria incipiente, gracias a la llegada de inversores tanto de otras regiones de España como desde Europa, afluencia de capital que favorecerá la creación de las bases económicas de la provincia. En la ciudad, el periodo 1840 – 1860 marca la introducción y desarrollo del nuevo sistema de producción capitalista, proceso que lleva aparejada una serie de transformaciones sociales y económicas, a través de la aparición de nuevos grupos y nuevas relaciones sociales<sup>2</sup>. El proceso de inmigración a la capital, principalmente situado entre 1808 y 1877, produce un aumento de población de origen no autóctono; dentro de este grupo de inmigrantes adinerados e inversores que llegan a Málaga se encuentra la familia de los Sáenz, originarios de la provincia de Logroño, concretamente de Lagunas de Camero, al igual que los Larios, emparentados ambos, quienes invierten en la industria textil, como la factoría de paños de El Pario en la hacienda de S. Isidro en la barriada de Pedregalejo, propiedad de la familia Sáenz<sup>3</sup>. La filoxera contribuye al proceso de aumento de habitantes en la capital desde los municipios dedicados al sector vitícola, atraídos por la actividad industrial, proceso que conlleva una especialización en actividades concretas: siderurgia y textil fundamentalmente.

La estructura social consecuente con a la situación política y económica de la España del siglo XIX, se considera como transicional entre dos épocas, la del S. XVIII y la actual. La sociedad aparece como un elemento dinámico, una realidad histórica caracterizada por un sistema de tensiones y movimientos en continuo cambio. El origen de las transformaciones sociales en el país comienza hacia 1808: es el momento en que se produce en España un cambio súbito, debido al efecto catalizador de una serie de acontecimientos, entrando

---

<sup>2</sup> MORALES MUÑOZ, M., *Economía y sociedad en la Málaga del siglo XIX*, Málaga: Diputación, 1983, p. 11.

<sup>3</sup> La relación de la familia con este lugar es indicada tanto por descendientes de la familia así

la misma en una fase profunda de metamorfosis. Hasta este año, predomina la organización típica del Antiguo Régimen, sociedad aristocrática de base campesina ordenada jerárquicamente por estamentos. La transformación hacia la nueva sociedad clasista se convierte en un proceso imparable, asociado al fenómeno de la industrialización y el comercio, junto a la desaparición de los estamentos y a un aumento del total de la población, gracias a los avances que se generan en los campos de la higiene y la medicina.

La sociedad del momento experimenta cambios radicales<sup>4</sup>. Hacia 1860 ya no aparece la nobleza como tal en el censo del país, no por que desaparezca, sino por su asimilación con la alta burguesía, que en estos momentos se consolida<sup>5</sup>. Esta nueva clase social se asimila a la aristocracia mediante fórmulas como la política matrimonial, apareciendo cierta forma de endogamia entre las principales familias adineradas de Málaga<sup>6</sup>, así como por la compra de títulos nobiliarios. El descenso en el clero que se produjo en épocas anteriores, comienza a recuperarse de nuevo hacia 1860.

La burguesía española durante el S. XIX aparece con aspecto complejo, deformado su concepto respecto al que posee en esta época en el resto de Europa debido a la existencia de varias clases, factor clave en la evolución política y social de España durante todo el siglo. Coexisten tres tipos, cada una de ellas con sus características e intereses propios. Junto a factores anacrónicos y disgregadores, aparece la influencia que ejerce en su evolución la pérdida de

---

como por su mención en la partida de defunción, lugar del fallecimiento de Sáenz.

<sup>4</sup> Los cambios en la sociedad del momento, desde la estamentaria a la nueva sociedad de clases protagonizada por la burguesía y sus enfrentamientos con el resto de grupos, es estudiado con profundidad entre otras, en los siguientes estudios: MARÍAS, J., “Estructura social de España”; JIMÉNEZ BLANCO, J., “Estructura social e ideologías”, CARO BAROJA, J., “Costumbres y formas de vida en la España del Siglo XIX”, ARANGUREN, J. L. “Moral y sociedad en el siglo XIX”, JUTGLAR, A., “Evolución de las burguesías españolas en el siglo XIX”, PALACIO ATARD, V., “De la sociedad estamental a la sociedad de clases”, MURILLO, F., “Los orígenes de las clases medias en España”, SALOM COSTA, J., “Proletariado y clases populares en el siglo XIX”, SECO SERRANO, C., “España oficial y España vital a comienzos del siglo XX”, todos ellos en *Historia social de España. Siglo XIX*, Madrid: Guadiana de Publicaciones, 1972.

<sup>5</sup> PALACIO ATARD, V., *Ob. Cit.*, p. 104 y ss.

<sup>6</sup> MORALES MUÑOZ, M., *Ob. Cit.*, p. 76.



las últimas colonias, suponiendo ante todo una disminución de mercados para los productos españoles, con la incidencia lógica que ocasiona en el desarrollo económico del país, y las derivadas al mundo de la cultura, considerando la noción de mercancía de la obra de arte como consecuencia de la capitalización de la pintura. La crisis del 98 es el despertar de la sociedad española a la realidad cultural, generando una apertura a la creación intelectual y destacando por su calidad artística, así como la disminución de las diferencias con el resto de Europa en todos los ámbitos.

La etapa que transcurre desde 1900 a 1930 se caracteriza por un fuerte incremento demográfico, pasando de una población aproximada de 18 millones de habitantes a 23 millones en 1930. Este aumento se produce sobre todo por un descenso de la natalidad, un fuerte declive de la tasa de mortalidad y una importante caída de la emigración, debido a la pérdida definitiva de las últimas colonias. Los movimientos interiores se centran en el trasvase de habitantes desde el interior hacia las zonas costeras, lugares donde se gesta principalmente la escasa industrialización del país. También las capitales de provincias se convierten en focos de atracción, debido generalmente a un aumento del sector servicios y de la burocratización creciente de la Administración.

Este aumento de la población, junto al auge económico que vive el país a comienzos de siglo generan un aumento de la clase burguesa, con el incremento de nuevos banqueros, la aparición de la nueva burguesía en Castilla y León, los ricos que aparecen debido al aumento del ferrocarril, etc. El ejército toma conciencia de clase social unitaria, mientras que aparece un grupo social proletario asociado a las zonas de industrialización y a las grandes ciudades. Dentro de la curia eclesiástica aparecen tres grupos diferenciados: el rural, el urbano y el alto clero. Con estas nuevas clases sociales aumenta el grado de complejidad de la sociedad española, sobre todo por la falta de una idea unitaria de clases como tales respecto a las novedades.

Como consecuencia de lo anterior, se asiste a una serie de cambios en las estructuras jurídicas, en los fundamentos económicos y en las mentalidades, con repercusión en el mundo artístico.

El cambio social que se gesta en este periodo conlleva el paso del modo de vida propio de la Ilustración al del Romanticismo, con un desfase en la entrada de sus principios en el país respecto al resto de Europa, y con manifestación aun más tardías en el campo artístico. El Romanticismo es considerado en ese contexto como “mal del siglo”, al promover un estado de indefinición política. La exaltación del movimiento evoluciona hacia una época de calma, asociado al comienzo de la industrialización.

En este contexto nacional, Andalucía se convierte en la quintaesencia de lo español durante el periodo, expresión de una forma de vida acentuada, apareciendo en el plano cultural una exageración del casticismo propio del s. XVIII, aspectos tratados por la pintura en general, dentro del ámbito propio del Eclecticismo, y reflejado en los trabajos de Sáenz en producciones en donde los prototipos étnicos, representado en lienzos del tipo de “Gitanilla”, o los tipos regionales, en obras como “Una malagueña”<sup>7</sup>, así como en las diferentes variantes de andaluzas que representa en su producción, especialmente en sus retratos de género, dando consistencia al fenómeno. El costumbrismo burgués aparece como tipología en Madrid, manifestado principalmente en las obras de Galdós, como *Fortunata y Jacinta*. Los arquetipos planteados en esta novela serán explotados por el mundo del arte, reflejados en la temática de los artistas de este tiempo. La pintura de género se convierte en uno de los temas de mayor predicamento por parte de los pintores, asuntos de fácil lectura y no comprometidos, con resultado agradable a la vista y que gusta a la burguesía, clientes principales de sus producciones, con paralelismo en la temática de la literatura coetánea.

---

<sup>7</sup> Lámina XVI y XLV.

Todas estas transformaciones hacen que el S. XIX aparezca como un periodo magnífico en el plano cultural, frente a la idea de decadencia y degeneración que se posee de las formas plásticas anteriores, ideas manifestadas en el círculo de los llamados “decadentes del fin de siglo”. Los periodos de declinación artística, como la fase anterior al resurgimiento cultural del país a fines del siglo XIX, se caracterizan por una serie de rasgos comunes: apología de lo oscuro y enigmático, pasión por doctrinas místicas, gusto por el sentimiento, la sensación y el instinto, lo refinado, lo raro y lo artificial. El impulso de la individualidad genera el exceso, a la vez que provoca la existencia de una zona para la imaginación, el inconsciente, la hostilidad a la razón y la lógica, todo ello dentro de la repulsa generada como consecuencia de la imposición anterior del racionalismo, ocasionando la vuelta al predominio de los sentimientos, aspecto propio del Romanticismo. El pintor burgués, caso de Pedro Sáenz, aparece enfrentado en ideas al bohemio, considerado ser equilibrado, realista y dueño de sí mismo, sin conocer la duda ni la inquietud moral.

La ambición de los pintores relacionados con el ámbito académico propio de este tiempo, se encamina hacia la búsqueda de la realidad fotográfica, objetivo plástico de nuestra cultura hasta 1839, año de aparición de la fotografía, hecho que ocasiona la ruptura de su objetivo tradicional, apareciendo un sector dirigido hacia la pintura no fotográfica, las vanguardias históricas, nueva forma de el lenguaje artístico frente a los que representan la línea de la pintura oficial. El mayor exponente de la continuación en la línea tradicional aparece en los pompier franceses, quienes en sus obras siguen persiguiendo esa plasmación de la materialidad con calidades fotográficas, aspecto que se refleja en la pintura de Sáenz dentro de su etapa propiamente ecléctica, la que se observa en su producción desde 1887 hasta 1900 aproximadamente, fecha del cambio en el tratamiento de formas y asuntos.

El principal origen de los artistas académicos se localiza en la aparición de los talleres de pintura, en los cuales se realiza la transmisión de

conocimientos técnicos de generación a generación. La obra de arte pasa a ser considerada a partir del Romanticismo como el espejo de un pensamiento individual y no como una idea superior, generando la primacía del individuo frente al taller, aspecto que se potencia en la cultura finisecular gracias al aumento del individualismo. Es la postura defendida por Alma-Tadema cuando habla de su concepción del arte y de los artistas, pensamientos generalizados entre los intelectuales del Fin del Siglo, momento cultural en el que se cuestionan los valores fundamentales del Arte<sup>8</sup>.

Aparece una nueva religión distinta de las acostumbradas, asociada a la elite intelectual de la sociedad. El movimiento del arte por el arte se desarrolla principalmente en estos momentos, así como el aumento de importancia del maestro artista frente a su creación. Comienza a tener mayor relevancia la firma del cuadro que la obra en sí, asociado al concepto de valorización de la producción del pintor por los sectores tanto oficiales como privados, pero detentados ambos por la burguesía del momento, de ahí la gran importancia de esta clase social en el desarrollo de las formas artísticas a partir del siglo XIX, sus verdaderos mecenas<sup>9</sup>.

La ley de la oferta y la demanda aplicada al mundo del arte favorece a algunos artistas, logrando éstos su enriquecimiento y disfrutando de vida de grandes señores frente a los artistas bohemios que no se someten a las reglas que propicia la oficialidad, aunque la mayoría de ellos proceda de esta capa de la sociedad<sup>10</sup>, así como los que lo intentan y son rechazados por el círculo. De ahí la creciente importancia que van a tener los nuevos medios de difusión culturales, sobre todo revistas ilustradas y periódicos, debido a las opiniones y críticas que en ellos aparecen relativas a este ámbito.

---

<sup>8</sup> ZIMMERN, M., "Lorenzo Alma-Tadema", en *L.I.A.*, Núm. 227 (1887), pp. 120-134.

<sup>9</sup> Sobre los cambios efectuados en la consideración del artista y de su obra, destaca la obra de J. GIMPEL *Contra el arte y los artistas o el nacimiento de una religión*, Barcelona: Gedisa, 1979.

<sup>10</sup> FUGAZZA, S., *I pompieri. Il volto accademico del Romanticismo*, Nuoro: Ilisso Ed., p. 80.

Frente a la actitud de la vida artística bohemia, las Academias de Bellas Artes ofrecen a los artistas el prestigio social y la seguridad para su producción, pero a costa de mermar la libertad de expresar sus propias ideas en los cuadros, convirtiéndose en lo que se ha dado por llamar funcionarios al servicio del régimen<sup>11</sup>. Es el caso de Sáenz y su inclusión dentro del ámbito de la Academia, tanto en lo referente a su formación como a la participación desde fechas tempranas en las Exposiciones de Bellas Artes que la oficialidad convoca, forma de promocionar el arte y a los jóvenes artistas, tal como establecen sus normas<sup>12</sup>. Aunque no se formalicen reglas sobre la forma de manifestar los temas ni sobre su ejecución, la existencia de un jurado previo de admisión comienza a condicionar la libertad de expresión de los pintores. Las Exposiciones se convierten en la forma de promocionar la producción de los artistas en el círculo de los posibles compradores, a la vez que la concesión de premios se convierte en el medio de reconocimiento de su valía, aspecto que es observable en lo referente a Sáenz, desde que obtiene la consideración de tercera medalla en el certamen de 1887 por su gran lienzo “Las Tentaciones de S. Antonio”<sup>13</sup>.

Las Academias de Bellas Artes, en cuanto a centro de tutela del gusto estético, se convierten en medios de presión sobre los artistas, al llevar aparejados una serie de privilegios como salarios, premios y las codiciadas pensiones en Roma, oportunidad para conocer el arte en su cuna, a la vez que promocionan Exposiciones al público, bien colectivas, como los famosos Salones de Francia, bien individuales, como la que le organiza a Sáenz la Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo en 1917. La pérdida de la libertad de expresión artística es recompensada con seguridad y honores.

---

<sup>11</sup> GIMPEL, J., *Ob. Cit.*, p. 55.

<sup>12</sup> Sobre el papel de las Academias de Bellas Artes como promotoras de la pintura oficialista ver: BOIME, A., *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres: Ed. Phaidon, 1971; PEVSNER, N., *Las Academias de Arte*, Madrid: Cátedra, 1982. En el contexto de Málaga, ver ÁNGELES PAZOS, M<sup>a</sup> Ángeles, *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*, Málaga: Ed. Bobastro, 1987; SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Universidad, 1987; PALOMO DÍAZ, F. J., *Historia Social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga: Imp. de la Universidad, 1985 .

<sup>13</sup> Lámina IX.

La compra de cuadros y obras de arte en general por parte de la oficialidad era entendida como una forma de aumentar el patrimonio cultural de los países, destinados a engrosar los fondos de museos y las decoraciones de edificios oficiales. La reducción de encargos por parte de este sector aumenta la importancia de las Exposiciones de Bellas Artes, como un modo de acceder a la clientela particular, formada en la mayor parte de los casos por burgueses y nobles relacionados con el ambiente de lo oficial, dado el carácter de acontecimiento social que poseen.

Las Exposiciones de Bellas Artes llevan aparejadas la edición de catálogos, con inclusión de reproducciones de obras presentadas y notas que acompañan a la relación de las mismas, así como el curriculum profesional de los artistas que comparecen, relatando los méritos que poseen en lo relativo a este ambiente. Asociado a este mundo aparece la crítica de arte, verdadera difusión de los artistas y su producción, enfocada en su origen hacia una discusión de los méritos individuales de los lienzos presentados, influyendo sobre su aceptación o rechazo por el círculo cultural, con las consiguientes consecuencias para el pintor.

### **1.1.1. Málaga en el Fin de Siglo. Condicionantes**

Dentro del contexto del desarrollo industrial del país y de las consecuencias en todo orden de la sociedad, las excepciones en el proceso de desarrollo industrial de España son Bilbao, Barcelona y Málaga, islotes urbanos y primeros conatos de industrialización de España. Málaga posee una industria textil importante, a la vez que sidero-metalúrgica, pero que sin embargo evoluciona posteriormente hacia un proceso de desindustrialización difícil de explicar. En el momento del nacimiento de Pedro Sáenz, 1864, la situación es la de una ciudad que se encuentra en plena fase de expansión económica.

Es el período en que se acusa en la ciudad una serie de circunstancias que influyen en el desarrollo urbanístico posterior. El punto de arranque del progreso de la provincia comienza hacia 1830, con precedentes en el último tercio del siglo XVIII, por el auge de las actividades básicas de su economía, en torno a la uva y sus derivados, así como en lo relativo a la caña de azúcar y su industria. El volumen de comercio a través de su puerto alcanza gran importancia, condicionando la economía malacitana. Artesanía y pesca son los otros soportes de la producción malagueña. El desarrollo económico junto a las características climáticas favorecen la instalación en Málaga de familias inversoras de otros puntos del país o del extranjero, caso de los Larios, Heredia, Livermoore, Crooke, Schooltz o Loring, colaborando en empresas que aumentan el potencial económico de la provincia, a la vez que debido a ello se convierten en la nueva burguesía del siglo XIX<sup>14</sup>.

Consecuencia de los cambios que se producen en la economía y de la división social aparejada, la fisonomía de la ciudad experimenta una serie de mutaciones, confiriéndole la base de partida para su actual conformación<sup>15</sup>. La ciudad se articula en torno al eje Parque-Alameda, dentro de una serie de actuaciones urbanísticas como el Plan de Ensanche de J. Moreno Monroy, en el que se busca dar respuesta a los deseos de modernidad a partir de un nuevo diseño del urbanismo. La Desamortización provoca una serie de grandes cambios, mediante la liberación de terrenos por la enajenación de solares propiedades de las órdenes religiosas, aprovechados para la creación de plazas y viviendas.

La burguesía se instala en la nueva zona de la Alameda así como en la parte oriental de la ciudad, apareciendo nuevos enclaves urbanos como La Malagueta, La Coracha, El Limonar y Pedregalejo. Asimismo, esta clase social

---

<sup>14</sup> En este sentido, ver GÁMEZ, A., *Fermín Alarcón Luján, un empresario capitalista en la Málaga de la segunda mitad del siglo XIX*, Málaga: CEDMA, 1990.

<sup>15</sup> Los cambios sociales y su influencia en la conformación de Málaga como base de la forma actual de la ciudad es estudiada en la obra MORALES FOLGUERA, J. M., *Málaga en el siglo XIX. Estudio sobre su paisaje urbano*, Málaga: Dpto. de Historia del Arte, Universidad, 1982.

será la que protagonice la transformación del centro urbano mediante la reordenación de sus calles, sobre todo en las actuaciones en torno a calle Larios, mediante la cual se comunica al puerto con la zona más interior de Málaga, a la vez que se ejecuta la calle paralela a la misma, la de Molina Lario.

Consecuencia del desarrollo industrial de la ciudad, comienzan a aparecer barrios obreros, sector de atracción de los inmigrantes que llegan en busca de empleo en la actividad industrial. Se polarizan en el sector occidental del planteamiento urbano, debido a la proximidad de fábricas así como por la extensión del ferrocarril, con viviendas que son patrocinadas por la misma burguesía inversora.

Igualmente, la oligarquía de la ciudad toma conciencia de un interés en la mejora de los equipamientos urbanos, comenzando el proceso de alumbrado público y del mobiliario, apareciendo la electricidad como una novedad en este sentido, aspecto paralelo a la construcción de la fábrica de suministro eléctrico que se construye en la zona de la Malagueta.

Urbanísticamente, se actúa en zonas emblemáticas, como las plazas de La Merced y de La Constitución. Junto a la primera de ellas se construyen las Casas de Campo, fomentando en este lugar un sentido comercial que pervive en la actualidad. En la segunda, los cambios obedecen sobre todo al traslado del Ayuntamiento al sector del Parque, factor que ocasiona un cambio en la centralización de la vida política en la capital. La construcción de la nueva Casa Consistorial será uno de los revulsivos de cambios en este contexto, actividad afrontada por Fernando Guerrero Strachan como arquitecto<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Esta figura es de gran importancia dentro del contexto cultural de la ciudad, contemporáneo de Sáenz. Arquitecto municipal, nombrado Académico de Número de la Academia de Bellas Artes de S. Telmo el 17 de diciembre de 1910, siendo nombrado su Presidente en 1926. En 1911 ganó el concurso para la edificación del Ayuntamiento, en colaboración con Manuel Rivera Vera. Fue Alcalde de Málaga desde 1928 hasta 1930, año en que fallece. (PASTOR PÉREZ, Fca., “Apuntes para la biografía de una familia de arquitectos: los Strachan”, en *Boletín de Arte*, Málaga: Dpto. de Historia del Arte, Universidad, Núm. 1 (1981)).



El comercio pasa a ser dominado por inmigrantes foráneos, que en un primer momento provoca la lucha de intereses con la anterior clase comercial de la ciudad<sup>17</sup>. Estos aspectos ocasionan la unión de actividades relacionadas de la agricultura con el comercio, generando la aparición del núcleo burgués malagueño, caracterizado por el cosmopolitismo, enfocado hacia la evolución de la economía de mercado<sup>18</sup>. Toda la organización económica que es necesaria es establecida por el Montepío de Viñeros, el Consulado y la Sociedad Económica de Amigos del País, adquiriendo esta última el verdadero protagonismo en el proceso. Tras este inicio llega una crisis como consecuencia de la filoxera, ocasionando la caída de la producción de la uva y de la comercialización de los productos derivados de la misma.

Esta actividad hace que se tenga una visión de la burguesía dominada por una serie de familias que conforman la oligarquía malagueña, dueñas de la economía de la ciudad:

*En Málaga, como en otros puntos del país, de la misma Europa, los años centrales del siglo XIX, fueron años de cambio. Cambios económicos, cambios sociales, culturales e incluso de carácter político. Unos cambios, unas transformaciones detrás de las cuales se hallaba la fracción dominante de la burguesía. Con nombres y apellidos bien conocidos, fueron los casos de Manuel Agustín Heredia, Martín Larios, Jorge Loring, José de Salamanca. (...) Comerciantes, industriales, especuladores y financieros que ocuparon posiciones sociales preeminentes junto a la vieja aristocracia patrimonial.<sup>19</sup>*

---

<sup>17</sup> HUELIN RUIZ, B., “Apuntes para una historia de la sociedad malagueña”, en *Gibralfaro*, Núm. 22 (1970), p. 37-41.

<sup>18</sup> LACOMBA, J. A., “La economía malagueña del siglo XIX”, en *Gibralfaro*, Núm. 24 (1972), p. 108.

<sup>19</sup> MORALES MUÑOZ, M., en SALINAS, R., *Obligado por la burguesía*, Málaga,: CEDMA, 2000, p. 11.

Hacia 1833 se inicia la recuperación de la ciudad, gracias a la industrialización comenzada principalmente por Manuel Agustín Heredia. En la prosperidad de la ciudad intervienen otras familias como los Larios, orientada hacia la metalurgia, textiles y derivados de la caña de azúcar, junto a otras industrias como la fundición de hierro de Tomás Triguero, abanicos, litografías y envases para comercializar derivados de la agricultura. La ciudad cambia su fisonomía, apareciendo altas torres de ladrillos asociadas a las fundiciones<sup>20</sup>. En Marbella aparecen los altos hornos de “La Concepción” y “El Ángel”, beneficiados por los problemas que sufre la siderurgia del norte como consecuencia de las Guerras Carlistas. El sector textil conoce un importante desarrollo debido a las actividades de los Larios, con la creación de la “Industria Malagueña”, dedicada a la manufactura del algodón. Junto a este grupo aparece esa clase media asociada a las profesiones liberales, así como la pequeña burguesía dedicada a actividades comerciales, establecidos en la zona de Atarazanas y calle Nueva, como en el caso de la familia Sáenz.

El progreso económico se vio acompañado de un resurgir cultural, fomentado desde diversas instituciones, como la Sociedad Económica de Amigos del País, gestionando la creación de escuelas y bibliotecas. Hacia 1830 comienza el proceso de desarrollo cultural mediante la aparición de nuevos organismos. En 1845 se crea la Escuela de Bellas Artes, centralizando las inquietudes artísticas de la localidad. El Liceo desarrolla desde sus inicios una labor de fomento de la cultura local, mediante la celebración de actividades como concursos y exposiciones de pintura, pero la crisis económica le afecta, hasta llegar al cierre a inicios del S. XX<sup>21</sup>. En esta situación se encuentra el germen para el desarrollo artístico que se produce en Málaga a fines del S. XIX y comienzos del XX, favorecido por el hecho de la llegada de Bernardo Ferrándiz a la Escuela de Bellas Artes, profesor e iniciador de Sáenz en el mundo de la pintura.

---

<sup>20</sup> SAURET GUERRERO, T., *José Denis Belgrano, pintor malagueño de la segunda mitad del siglo XIX*, Málaga: Museo Diocesano, 1979, p. 31.

<sup>21</sup> SAURET GUERRERO, T., *Ob. Cit.*, p. 34.

## 1.2. Biografía

### 1.2.1. Los primeros años: el periodo de formación artística

#### 1.2.1.1. Primeros años: el origen de la familia Sáenz en la ciudad

La fecha de nacimiento de Pedro Sáenz y Sáenz aparecía controvertida debido a las diferencias que aparecen en los diversos datos biográficos existentes<sup>22</sup>. La realidad es que nace el día 4 de Octubre de 1864 en Málaga, según aparece en su partida de bautismo<sup>23</sup>, falleciendo en Málaga el 10 de enero de 1927, con 62 años de edad<sup>24</sup>. En la partida de bautismo se especifica lo siguiente:

*En la ciudad de Málaga a seis de Octubre de mil ochocientos sesenta y cuatro yo D. Miguel Gradiñ, Cura Teniente de la Parroquia de S. Juan de esta ciudad, bauticé a Pedro, Francisco de Asís, de la Santísima Trinidad, que nació el día cuatro del corriente a las once y media de la mañana, hijo legítimo de D. Pedro Ángel Sáenz y Larios, natural de Laguna de Cameros, y de D<sup>a</sup>. Ángela Sáenz Martínez, natural de Málaga. Abuelos paternos D. Julián Sáenz, de Robles, el Logroño, y D<sup>a</sup> Gerónima Larios, de Laguna de Cameros, y maternos D. Antonio Sáenz y D<sup>a</sup> María Martínez, naturales de Laguna de Cameros. Fueron sus Padrinos sus abuelos maternos a quienes advertí su obligación y parentesco, siendo testigos D. José Benito Sáenz y D. Silvestre García. Y para que conste firmo la presente en el mismo día, mes y año.<sup>25</sup>*

Como se desprende de este documento, los padres de Pedro Sáenz y Sáenz fueron D. Pedro Ángel Sáenz Larios, nacido en Laguna de Cameros, provincia de

<sup>22</sup> Olalla Gajete lo hace en 1863, mencionando que Cuenca lo sitúa en 1864. J. Tembory en 1864 o en 1866, Cuenca en 1864, mientras que su hermano Antonio Sáenz lo sitúa el 14 de octubre de 1863, aspecto que recoge Díaz de Escobar en sus escritos sobre el pintor.

<sup>23</sup> Documento 1. La partida de nacimiento desapareció en uno de los avatares que sufrieron los documentos de las instituciones públicas en los acontecimientos previos a la Guerra Civil.

<sup>24</sup> Estos datos aparecen en la partida de defunción. Documento 2.

<sup>25</sup> *Libro de Bautismos* de la Parroquia de S. Juan, legajo 447, Núm. 1, libro 98, folio 98, año

Logroño, y Dña. Ángela Sáenz Martínez, natural de Málaga. Aquí se comprueba el origen foráneo de la familia Sáenz, llegando ésta a Málaga en varias tandas, de las cuales Pedro Ángel Sáenz llega en el segundo grupo. La familia se convierte en una de las que arriban desde el exterior con ideas emprendedoras, logrando con su gestión contribuir al desarrollo económico de la provincia, emparentados con la familia de los Larios y otras oriundas de Logroño que contribuyeron al lanzamiento económico de la ciudad.

La estirpe pertenecía a la clase acomodada de la época, alta burguesía comercial con recursos económicos holgados. Del matrimonio nacieron varios hijos: Pedro, Ángela, Dolores, Pilar, Antonio y José. La familia se dedicó a actividades comerciales, principalmente a la industria textil, a la vez que poseía numerosas propiedades en la provincia, con explotaciones agrícolas.

Igualmente, la situación económica holgada de la familia queda de manifiesto en la entrevista realizada por Manuel Carretero para *Vida Galante* en 1903<sup>26</sup>, durante el periodo de actividad del pintor en Madrid, en la cual reconoce la inversión de parte de su fortuna personal para su dedicación al arte, ante la sugerencia del periodista de poseer cierto patrimonio. No es de extrañar por ello la vinculación de ambos hermanos, Pedro y Antonio, con el ambiente artístico, dada la condición de burgueses de la familia, dedicándose Pedro a la pintura y Antonio a la literatura. Así, este último destaca en la composición de escritos de obras escénicas, publicando artículos poéticos en revistas como *Málaga Moderna*, revista dedicada a las artes, de ámbito local y de corta vida de aparición<sup>27</sup>. Antonio se formará como abogado, destacando en publicaciones como crítico taurino. José se dedicó a la vida pública, llegando a ser Síndico del Ayuntamiento de la capital<sup>28</sup>. La educación de los hijos evidencia, respecto a las costumbres de

---

1864, A.H.D. Málaga.

<sup>26</sup> CARRETERO, M. "Pintores Ilustres. Pedro Sáenz", en *Vida Galante*, 23 de enero de 1903, s/p.

<sup>27</sup> SÁENZ, A. *Málaga Moderna*, Málaga, 1 de agosto de 1901 y 24 de septiembre de 1901. En 1915 aparecen artículos en *La Unión Ilustrada* en los que se comenta el estreno de obras teatrales originales de Antonio Sáenz Sáenz.

<sup>28</sup> Sobre las profesiones de los hermanos de Pedro Sáenz, la de Antonio es corroborada por

la época, los recursos económicos del padre, considerado como un privilegio reservado a las clases pudientes en exclusiva.

Pruebas evidentes de la relevancia social de la familia del pintor son tanto la esquila que se publica con ocasión del fallecimiento de Pedro Ángel Sáenz como el artículo relativo al cortejo fúnebre que lo traslada al cementerio. En la esquila se indica:

*El señor don Pedro Ángel Sáenz Larios ha fallecido el día 5 de Julio de 1902 a las nueve de la mañana. –R.I.P.– Su director espiritual, sus hijos D<sup>a</sup> Ángela, D. Pedro, D<sup>a</sup> Pilar, D. José, D. Antonio y D<sup>a</sup> Dolores, hijos políticos D<sup>a</sup> Josefa Reguera<sup>29</sup>, D. Ángel Mondragón Martínez y D. Esteban Cebrián de la Tovilla, nietos, hermano político, sobrinos, sobrinos políticos, primos, primos políticos y demás parientes, albaceas y amigos,*

*Le ruegan se sirven encomendar su alma a Dios y asistir a la conducción de su cadáver que tendrá lugar el día 6 del corriente a las diez de su mañana, desde la casa mortuoria Pasaje de D. Luciano Martínez núm. 2, principal, al cementerio de San Miguel, favor que les será reconocido.*

*Por disposición expresa del finado se suplica se abstengan de enviar coronas.*

*El duelo se despide en el Cementerio. No se reparten esquelas.<sup>30</sup>*

Las grandes dimensiones de la esquila y su ubicación en la portada del ejemplar de ese día ya hablan de la importancia de este hombre en la sociedad de la ciudad, así como el hecho de aparecer en primera página, algo inusual y reservado para autoridades y personalidades de la vida pública.

---

artículos referentes a él, por parte de Díaz de Escobar y de los artículos de prensa aludidos, así como por la familia en la actualidad, siendo este último el caso de José.

<sup>29</sup> Sobre la esposa de Sáenz, en las notas mecanografiadas de J. Temboursy se la menciona como Josefa Marcos de la Reguera. Sin embargo, en esta esquila aparece como Josefa Reguera, y en el padrón de 1923 aparece como Josefa M. Reguera de Sáenz.

<sup>30</sup> *La Unión Mercantil*, Núm. 5.806 (1902), p. 1.

Reforzando el documento anterior, se une el artículo publicado sobre la conducción del cortejo fúnebre:

***Conducción.** Ayer a las diez de la mañana se verificó la conducción del cadáver al Cementerio de San Miguel, del que en vida fue nuestro querido amigo don Pedro Sáenz y Larios.*

*El acto resultó una verdadera manifestación de pésame dada las muchas simpatías y amistades con que cuenta la familia del finado.*

***La comitiva.** La comitiva se puso en marcha llevando el siguiente orden. Veinte y cuatro [sic] niños del asilo de San Bartolomé con luces. Pobres del asilo de San Enrique. El ataúd sobre un lujoso coche arrastrado por ocho caballos empenachados.*

***Las cintas.** Llevaban las cintas los señores don Félix García Souviron, D. Lorenzo de Sandoval, don Juan Gómez Mercado, D. Alejo López, D. Simeón Giménez, D. Martín Domingo, D. Joaquín Guerrero Ruiz y don Salvador Alvarez Net.*

***El cortejo.** En el acompañamiento vimos representantes de la industria, banca y el comercio (...).*

***El duelo:** Componían el duelo los Sres. D. José Navas (presbítero), don Esteban Cebrián, don Ángel Mondragón, don Juan Cebrián, don Eugenio y don Matías Benito Sáenz, D. Miguel Sáenz y don Ramón Martín Gil.*

*Nuevamente enviamos a la distinguida familia del finado el testimonio de nuestro pesar.<sup>31</sup>*

Al sepelio asiste toda la alta sociedad de la ciudad, relacionando a los asistentes de importancia en una larga lista, apareciendo en la misma más de cien

---

<sup>31</sup> Artículo de prensa sin especificar procedencia, en propiedad de los herederos de la familia Sáenz.

personas. Un cortejo fúnebre de esta característica sólo se organizaba para alguien con mucha trascendencia en el contexto de la ciudad en estos años de comienzos del S. XX.

La formación de los hijos varones de Pedro Ángel Sáenz es realizada siguiendo los cánones de las familias adineradas de la época. Según sus descendientes directos, los hermanos estudian internos en el colegio de los Escolapios de Archidona<sup>32</sup>.

Tras este periodo de formación, parece ser que P. Sáenz es enviado a Londres a pasar una temporada, debido a su inclinación hacia el toreo, aspecto del que el padre intentó disuadir<sup>33</sup>. Lo cierto es que el negocio de paños que poseía su padre podía tener vinculaciones con Inglaterra, país con el que el joven Sáenz mantuvo contactos, hasta el punto de que algunas telas empleadas en sus lienzos son manufacturas de Londres, como en el caso de la empleada en “La tumba del poeta”<sup>34</sup>. A partir de este momento comenzará el futuro pintor el aprendizaje de las técnicas artísticas encauzada de forma directa hacia el ambiente del sector oficial.

#### **1.2.1.2. Primera formación: la Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga (1882-1884)**

La pertenencia a una familia acomodada es causa para que el padre de P. Sáenz sintiese deseos de educar a su hijo dentro de los ambientes oficiales del momento, comenzando lo que se entiende en este contexto la formación para la carrera artística, bajo la tutela de las instituciones oficiales de enseñanza, materializado en sus estudios con Ferrándiz en la Escuela de Bellas Artes de

---

<sup>32</sup> Este aspecto no ha podido ser documentado al haberse destruido el archivo del colegio, según el encargado de los pocos documentos existentes, de fecha posterior, el padre Iniesta, de la Orden de los Escolapios en Granada.

<sup>33</sup> Esta información es suministrada por un eminente coleccionista malagueño, D. Rafael Vera, quien conoció en vida a la nuera de P. Sáenz, quien le comentó este aspecto.

<sup>34</sup> En la parte posterior del lienzo aparece una inscripción que menciona la procedencia de la tela como manufactura de Londres. Lámina XXXIX.

Málaga. Se trata de obtener una serie de conocimientos y destrezas para ser considerado pintor profesional, a partir de la obtención de títulos y diplomas con que nutrir la trayectoria artística del malagueño.

Las instituciones oficiales son las responsables en estos momentos de establecer la dinámica del proceso de divulgación, legitimación e integración social de los valores específicos del arte en el ámbito de macroambiente cultural; son los encargados de establecer la política cultural de una sociedad en un tiempo concreto, desarrollado a través de una serie de elementos. Entre éstos destacan las Academias de Bellas Artes, instituciones que asumen el dirimir el desarrollo de las formas artísticas a través de la celebración de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, con el prestigio que la obtención de premios conlleva para los galardonados<sup>35</sup>.

El comienzo de la vida artística de Sáenz está marcado por su inclusión en esta dinámica. Las Academias asumen el papel de formar a los artistas en su profesión y velar por el buen gusto<sup>36</sup>, ocasionando una serie de rasgos particulares asociados al tipo de pintura denominada academicista. En estas instituciones se velará por la transmisión de los valores artísticos, establecidos por parte del sector oficial inculcados a los alumnos, dotándoles de las técnicas artesanas necesarias para la transmisión de una idea materializada en la pintura. Aparece la figura del profesor burócrata, cuya misión consiste en la formación del discípulo según los dictámenes académicos establecidos. Para Lecharny, el objetivo principal es dotar al estudiante de una técnica que le ayude a representar con fidelidad el motivo escogido.<sup>37</sup> La finalidad de los estudios

---

<sup>35</sup> Las Exposiciones de Bellas Artes aparecen como un producto de la Academia, siendo la institución que las organiza hasta pasar estas competencias al Ministerio de Fomento a fines del siglo XIX. Para este aspecto, ver GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid: Univ. Complutense, 1987.

<sup>36</sup> Sobre el origen y el papel de las Academias de Bellas Artes, ver el monográfico PEVSNER, N., *Las Academias de Arte*, Madrid: Cátedra, 1982.

<sup>37</sup> LECHARNY, L. M., *L'art pompier*, París: PUF, 1998, p. 5. Los antecedentes de la teoría académica se sitúan en Francia hacia 1745, como consecuencia de la reacción contra el rococó. La génesis de tendencias contrarias a estas formas artísticas se concreta en la reaparición de las formas neoclásicas, como reacción contra unas formas consideradas decadentes. Diderot lo esboza como una renuncia a los modos frívolos, siendo el replanteamiento para el renacimiento



impartidos en las Escuelas de Bellas Artes tiene por objeto la enseñanza de los medios técnicos y culturales necesarios para representar principalmente a la pintura de historia con la categoría de universalidad, género noble por antonomasia. Los elementos de conocimiento suministrados en la formación del discípulo son los necesarios para representar las especialidades propuestas: retrato, pintura de historia, paisaje, naturalezas muertas, etc., a partir de cuya finalidad se organizan las asignaturas a impartir<sup>38</sup>. El retrato será uno de los géneros principales a tratar, rápido y lucrativo, variando el estilo aplicado según la evolución de los gustos del circuito artístico.

En 1849 se publica un Real Decreto en el que se instaura la norma básica que rige las Academias Provinciales, coincidiendo con el inicio de la de Málaga. Se establecen Academias de primera clase, dedicadas a la formación artística, y de segunda clase, como el caso de la malagueña, cuyo fin prioritario era la cualificación artesanal, relacionado con la expansión industrial que vive la ciudad en estos momentos<sup>39</sup>. Dentro de sus estatutos aparece el envío de pensionados a Roma, siendo a París en el caso de los grabadores. Es la gran oportunidad para la adquisición de formación fuera del país, en los centros internacionales del arte, a la vez que ocasión para ganar prestigio en el ambiente de la pintura oficial. A los profesores se les concede una serie de beneficios similares a los privilegios de la nobleza. Así, los alumnos aparecen igualmente exentos de cargas, así como se manifiesta la provisión de ayudas para estudiantes prometedores y sin medios económicos. La entrega de premios en actos solemnes es otro de los alicientes para la participación en este ambiente oficial, verdaderos acontecimientos sociales de la época.

---

de la pintura de historia, considerada como el principal de los géneros a cultivar

<sup>38</sup> Sobre la composición de las enseñanzas impartidas en la Escuela de Bellas Artes de San Telmo ver las obras de PAZOS, M<sup>a</sup> Ángeles, *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*, Málaga: Ed. Bobastro, 1987; SAURET, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987; y PALOMO DÍAZ, Fco. J., *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga: Imp. de la Univ. de Málaga, 1985.

<sup>39</sup> SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Universidad, 1987, p. 30.

En el caso de Málaga, el escaso número de artistas malagueños presentes en las Exposiciones Nacionales antes de la llegada de Ferrándiz a la ciudad, es indicativo de la situación de las artes en este momento<sup>40</sup>. Los factores de desarrollo artístico de la ciudad se basan en el desarrollo de la economía generada por la creciente industrialización, la aparición de las clases media y alta como consecuencia de lo anterior, la secularización de las formas de vida, el gusto de exteriorización de la clase dirigente y el desarrollo de la docencia en la capital para satisfacer la demanda cultural existente.

La afición de P. Sáenz por el arte comienza pronto. Su inclinación por el dibujo arranca desde pequeño, tal como manifiesta su hermano Antonio, quien describe como Pedro tenía predilección “por los lápices de colores”<sup>41</sup>. De ahí quizás el consentimiento paterno para que el hijo se dedicase al arte, relacionado con el relanzamiento del mundo cultural en la ciudad y la habilidad temprana de Pedro para el dibujo.

La etapa de formación de Sáenz en la Escuela de Bellas Artes de S. Telmo es la que está presidida por la figura de Bernardo Ferrándiz y Badenes, a cargo de la Cátedra de Colorido y Composición. Hombre dinámico de fuerte personalidad, será quien lleve a cabo la reforma de la institución<sup>42</sup>. Su relación con Sáenz aparecerá reflejada en cualquier medio en el que se relacione la vida artística del pintor, desde los catálogos de las Exposiciones Nacionales hasta los artículos de revistas artísticas, considerado como un aval en cuanto a la buena preparación del artista malagueño, gracias a la labor del reputado maestro, considerada demostración del buen aprendizaje del alumno. Esta es época de inicio del decaimiento industrial en la ciudad y de formación del

---

<sup>40</sup> Este aspecto es estudiado en PEÑA HINOJOSA, B., “Los malagueños en las Exposiciones Nacionales”, en *Gibralfar*, Núm. 10 (1959), pp. 3-5, y en SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz badenes y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Málaga: Benedito Ed., 1996.

<sup>41</sup> SÁENZ SÁENZ, A., *Ob. Cit.* .

<sup>42</sup> Sobre la actividad y la vida de Bernardo Ferrándiz y su papel en la pintura malagueña de esta época ver la obra SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz Badenes...*, *Ob. Cit.*

plantel de la mayoría de los artistas locales que despuntarán en estos momentos artísticos.

Durante esta fase de formación concursa durante dos años consecutivos al Premio Barroso, sin conseguirlo<sup>43</sup>. Estas recompensas se enmarcan dentro de las actividades de promoción que se destinan al mecenazgo de artistas noveles. Los antecedentes de promoción de las Bellas Artes, hasta la aparición de la Academia, se centran en la labor que realiza el Real Consulado junto a mecenas y artistas privados. Uno de estos mecenas será Salvador Barroso, estimulando la producción artística, al crear el premio de su nombre, enfocado a las matemáticas y el dibujo, creado en 1842<sup>44</sup>.

Las pruebas de dibujo realizadas en este concurso comprenden ejercicios de aritmética y geometría del dibujante, copias de figuras de yeso y tanteo de invención propia, todo ello en tiempos determinados, a discurrir en seis días, cuatro para copiar el yeso en sesiones de cinco horas, y dos días para el tanteo. Desde 1851 la Escuela de Bellas Artes se hace cargo de la celebración de los exámenes, estableciendo un tribunal con profesores de la misma<sup>45</sup>. De aquí se deduce la esencialidad de la técnica como objetivo de la formación del artista.

---

<sup>43</sup> A. M. M. Actas Capitulares de 1882, fol. 295 y de 1883, fol. 241.

<sup>44</sup> Salvador Barroso nace el 26 de diciembre de 1776 en Granada, estudiando Derecho Civil y ejerciendo como abogado en la Real Chancillería de Granada y de los Reales consejos. Ejerce la abogacía en Málaga, convirtiéndose en hombre de riqueza. Para la promoción cultural en la ciudad establece dos premios anuales, uno para matemáticas y otro para Dibujo y Pintura, destinados a jóvenes entre 15 y 20 años, naturales de Málaga capital, convocado como concurso público. El tribunal estará formado por tres jueces peritos en cada materia, nombrados por el Ayuntamiento. Para sufragar el premio se establece una pensión sobre una de sus fincas de tres mil reales, a distribuir entre los dos premios. Se celebrará el concurso el 26 de diciembre de cada año, en el periodo entre 1842 a 1885. El Ayuntamiento colaborará con dos accésit de 320 reales. Las convocatorias serán publicadas en el Boletín Oficial de la Provincia. Los problemas económicos junto a las repercusiones de la filoxera en la economía de los sucesores de Barroso darán fin al premio.

<sup>45</sup> BARRIOS ESCALANTE, C., “Los premios Barroso de Matemáticas y Dibujo”, en *Jábega*, Núm. 50, pp. 146-150.

Es en estos años cuando Sáenz pinta con Ferrándiz tres naturalezas muertas, “Conejo” y “Pato”, en posesión de su hijo en 1958, y actualmente en paradero desconocido, referentes de ese proceso de aprendizaje inicial<sup>46</sup>.

Las obras de Sáenz durante esta primera etapa se verán muy influidas por el Academicismo imperante en los medios de enseñanza de la época, generando una plástica influida por el costumbrismo que se hereda de tiempos anteriores, dentro de las líneas del Eclecticismo difundida por sus maestros, especialmente reflejada en la producción de Ferrándiz. Pero ya en tempranas obras se ve el artista que habría de llegar poco después, una vez concluido su periodo de formación en Málaga y asimiladas las tendencias de otras formas pictóricas europeas desde sus orígenes.

Este tipo de preparación asociada a las instituciones oficiales se verá complementada por su asistencia a las clases de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando<sup>47</sup>. Es patente la realización de copias de los grandes artistas reconocidos en la tradición de la historia del Arte, al ser considerados referentes en estos momentos, aspecto ejercitado por gran parte de los pintores del momento, siendo una forma de asimilar la técnica empleada. Lo incuestionable es la formación académica que recibe Sáenz, reflejada tanto en su producción como en la inclusión de la misma en las Exposiciones de Bellas Artes durante toda su vida, desde 1887 en que participa en el certamen de Madrid hasta 1927, año de su muerte, en el que participa en la celebrada en Málaga.

---

<sup>46</sup> Este aspecto aparece documentado en las notas que sobre Sáenz realiza TEMBOURY, J. *Ibid.*

<sup>47</sup> Ya en 1903 Sáenz se menciona como alumno de la Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la entrevista que concede a M. Carretero para la revista *Vida Galante*, aspecto que es asegurado por cronistas como Díaz de Escobar o su propio hermano Antonio. Pero sin embargo, no aparece en los documentos relativos a los alumnos que pasan por este centro de formación artística, por lo que se supone que asistiría por libre a esta institución, al igual que va a continuar su formación a Roma por estos medios. *Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Libro de matrículas (1877-1904)*, Archivo de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Su formación artística con Ferrándiz en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga aparece reflejada en las actas de alumnos distinguidos en la asignatura de “Colorido y Composición” en los cursos de los años 1882-1883 y de 1883-1884<sup>48</sup>. Del primer periodo aparece la “Lista nominal de los alumnos que por su aplicación y su puntual asistencia se han distinguido en el referido curso”, apareciendo el primero en una relación de cuatro alumnos, citando su domicilio en calle Nueva Núm. 34, con distinción de sobresaliente y primero de la clase. La alta calificación con que Ferrándiz premia su aprendizaje son muestra del reconocimiento por parte del maestro de la labor de Sáenz como alumno, lo cual es índice de referencia de lo prometedor de su carrera. Será durante este curso cuando realice uno de sus primeros dibujos, “La clase de los Escolapios”<sup>49</sup>, realizada bajo la clara influencia de su profesor en una línea costumbrista al gusto de la época, anticipo de su primera producción como profesional bajo el signo del eclecticismo.

En el año siguiente vuelve a aparecer en el acta de ese curso, esta vez con domicilio en Calle Nueva (pasaje), nº 2, apareciendo relacionado cuarto de la clase y con calificación de notable. Aparece con artistas como Francisco García Santa-Olaya, Federico Bermúdez Gil y otros futuros destacados pintores de este ambiente<sup>50</sup>, germen de artistas que saldrán de la enseñanza del gran maestro Ferrándiz<sup>51</sup>. Son los nombres de artistas locales que aparecerán en los catálogos de

<sup>48</sup> La primera vez que aparece en estos documentos es en el año 1882, no apareciendo en las actas de cursos anteriores. *Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga, Libro de Actas de Premios, Clase de Colorido y Composición*, cursos 1882/83 y 1883/84, folios 6 y 7. (Archivo de la Escuela de Artes y Oficios Aplicados)

<sup>49</sup> Lám. I.

<sup>50</sup> Federico Bermúdez Gil fue compañero de clase de Sáenz en su año de ingreso en la Escuela de Bellas Artes, con Ferrándiz como maestro. Concorre, al igual que su compañero, por primera vez a las Nacionales en 1887, tras conseguir galardón en el premio Barroso en 1885. Se incorpora como profesor a la Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga en 1903, estando en la misma hasta su jubilación en 1951. Más factores son coincidentes entre las carreras de ambos, como el hecho de realizar este pintor un estandarte para la Cofradía del Sepulcro y participar en la decoración del nuevo Ayuntamiento de la ciudad, a la vez que mantiene relación con la revista *La Esfera*, esta vez como crítico. Fallece el 25 de octubre de 1957.

<sup>51</sup> *Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga, Libro de Actas de Premios, Clase de Colorido y Composición*, curso 1883/84, folio 7

las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de forma continua, realizando también actividades de docencia de las Bellas Artes con posterioridad, forma de poder subsistir a costa de su profesión.

En este contexto, el comercio pictórico es escaso en Málaga durante casi todo el S. XIX, debido a la inexistencia de un mercado organizado para la difusión y la promoción de las obras de arte, apareciendo la ciudad sin marchantes ni galerías especializadas<sup>52</sup>, contexto en el que la oligarquía de la ciudad ejercerá el mecenazgo de forma esporádica. Los encargos no son generalizados, ante el número reducido de personas en condiciones de efectuar las compras y son pocos los destinados al coleccionismo. Se compran cuadros de poco valor, coincidiendo con la depreciación de la pintura ante la inundación del poco mercado existente por los pintores que van emergiendo en la ciudad<sup>53</sup>. La posterior bajada de precios que se origina genera la posibilidad de compra por parte de las clases medias, redundando en un aumento del comercio pictórico y de las posibilidades de los artistas de vivir de la profesión, sobre todo en campos como el retrato<sup>54</sup>. Será Ferrándiz el que patrocine entre los artistas la costumbre de vender sus obras en el extranjero, superando el comercio local. Estas condiciones de la situación de los pintores en el Fin de Siglo unido a los deseos de la familia por aumentar la formación artística de Sáenz deben ser las causas para la salida de Sáenz hacia 1884 para viajar a París y a Roma, tras su estancia en Madrid.

---

<sup>52</sup> Este aspecto aparece estudiado en SAURET GUERRERO, T., “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses. Una aproximación al estudio de la problemática del mercado del Arte en el siglo XIX”, en *Boletín de Arte* Núm. 1 (1981), Málaga: Universidad, Departamento de Historia del Arte, pp. 187-205.

<sup>53</sup> PALOMO DÍAZ, F. J., *Ob. Cit.*, pp. 219-257.

<sup>54</sup> En un artículo de *La Unión Ilustrada* de 1911, aludiendo a Sáenz y su éxito, refleja el articulista a la dificultad de vivir de este oficio por parte de los profesionales. *La Unión*

### **1.2.1.3. La formación cosmopolita: Madrid, París y Roma (1885-1888)**

En 1884 Sáenz pasa una temporada en París, el mismo año en que se casa con Dña. Josefa Marcos de la Reguera<sup>55</sup>. El pintor tiene en este momento 20 años. Esta mujer será la principal fuente de inspiración del pintor y modelo de algunas de sus obras, como la que realiza para la Asociación de Prensa<sup>56</sup>. De este matrimonio nacerán dos hijos: José Sáenz Marcos y Trinidad Sáenz Marcos<sup>57</sup>. Josefa, su mujer, nace en 1872, Trinidad, su primera hija, lo hace en 1892 y José lo hace en 1894, naturales todos ellos de Málaga.

Es la etapa de contacto con las tendencias más innovadoras en la época, siendo París el centro del mundo artístico<sup>58</sup>. Posteriormente, esta ciudad se convierte en la metrópolis por excelencia para el movimiento modernista, así como el lugar donde impera el Academicismo, predominante en los Salones de pintura que promueve el Estado, similar al caso español. Sáenz continúa su formación en este contexto, pudiendo calificar su producción en estas fechas bajo las formas propias del Eclecticismo. A su vez, París es considerado como el lugar de asimilación y reelaboración de otras corrientes artísticas foráneas, crisol de ismos y de influencias recíprocas, destacando la reelaboración de variantes a partir del prerrafaelismo y de la plástica oriental aportada por el arte japonés, asumida esta última influencia por otros movimientos, como el Impresionismo. Es durante esta etapa cuando pinta en París una serie de obras como “Retrato de T. S.”<sup>59</sup>. La mayor parte de las pinturas conocidas de este periodo son de pintura de género y de retratos, siguiendo las tendencias que se imponen en la capital

---

*Ilustrada*, Núm. 88 (1911), s/p.

<sup>55</sup> Este dato aparece un tanto confuso en la biografía que realiza J. Temboury, organizada de forma cronológica, apareciendo en este año de 1884 la marcha de Sáenz a París y su boda.

<sup>56</sup> Lámina XCIII.

<sup>57</sup> A. M. M. *Padrón de contribuyentes obligados al pago de Impuesto de Células Personales. Año económico de 1923 a 1924*, Tomo 1406/3, sección 474.

<sup>58</sup> La importancia de París en el mundo de la pintura de España es estudiado con detenimiento en REYERO, C., *París y la crisis de la pintura española. 1799-1889*, Madrid: Univ. Autónoma, 1993.

<sup>59</sup> Lámina XVII.

francesa, a la vez que ya en estos momentos se convierte en el medio principal de subsistencia de los pintores de tradición académica.

El gran salto lo experimenta al año siguiente, estudiando en Roma, costeadado por su cuenta, a pesar de que algunos biógrafos lo sitúan como pensionado de la Academia<sup>60</sup>. Es en esta ciudad donde permanece con Sorolla, Viniegra y Simonet como compañeros, entablando amistad con el primero. De esta relación no hay duda, hasta el punto de poseer cuadros de este artista sus descendientes en el estudio de Málaga tras la muerte de Sáenz.

### **1.2.2. Madrid (1888-1910)**

Tras las estancias de formación en los principales centros artísticos europeos, Sáenz comienza a ejercer su oficio en Madrid, comenzando a darse a conocer en la capital del país y centro cultural del mismo, sobre todo en lo tocante a la producción académica ligada a la labor de la Academia de S. Fernando y los medios de promoción artística que la misma proporciona. A partir de 1887 ya posee domicilio en Madrid, comenzando su actividad en el mundo de las Exposiciones de Bellas Artes. Lo cierto es que su trabajo estará condicionado por su concurrencia a estos eventos culturales, sujetos a las normas propias de participación y de admisión de obras, con lo que su producción estará sujeta a una serie de limitaciones. A pesar de ello se observa una evolución patente en estos circuitos tanto en la forma como en la temática, la cual es preconizada por los artistas con su participación y gracias a la designación del jurado entre miembros del círculo de los mismos artistas premiados, como el caso de la pertenencia de Sáenz al jurado de la Exposición Nacional de 1910.

---

<sup>60</sup> Mientras que Díaz de Escobar o Temboury lo mencionan como pensionado, él mismo se queja de que su estancia en Roma fue costeadada de sus fondos, en el artículo de *Vida Galante* de 1903 (*Ob. Cit.*). En la carpeta que Temboury posee para Sáenz menciona la existencia de una fotografía de Sáenz con Simonet, Sorolla y Viniegra en Roma, la cual no está junto al documento escrito. Igualmente, investigadores de la actualidad mencionan la estancia de Sáenz en Roma, como CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de Fin de Siglo*, Granada: Univ. de Granada, 1999, p. 602; GONZÁLEZ



Sáenz alterna en este periodo permanencias en Madrid, Málaga, Barcelona y París, hasta fijar su residencia en la capital del país, lugar con mayor facilidad para divulgar su producción, así como para poseer una clientela a la cual venderla. La permanencia de Sáenz en estos sitios es posible gracias a la situación económica holgada de que disfruta gracias a su familia, así como a la venta de sus cuadros. De 1893 será la caricatura que le realiza Blanco Coris, propiedad de Unicaja<sup>61</sup>, en la cual se nos presenta desde una perspectiva desenfadada, representado como pintor profesional gracias a los atributos con los que aparece, siguiendo la tradición de la retratística del momento. Retrata a Sáenz con 29 años de edad en cuyo tratamiento se centra en el rostro, aumentado en proporciones respecto al resto del cuerpo. De su oficio no deja ninguna duda, al representarlo frente a un caballete y con la paleta y pinceles en las manos. Igualmente, parodia incluso la firma que Sáenz emplea en estos momentos en la dedicatoria que le acompaña.

De capital importancia dentro de este periodo será la relación de amistad que entabla con Emilio Sala, la cual continuará en el tiempo, llegando a ser decisiva en su evolución posterior<sup>62</sup>.

---

LÓPEZ C. y M. MARTÍ, *Pintores españoles en Roma*, Barcelona: Tusquet, 1987, p. 523.

<sup>61</sup> *Pintura del S. XIX. Colección de Unicaja*, Málaga: O.B.S. de Unicaja, 1996, p. 22. Lámina CXXIV.

<sup>62</sup> Emilio Sala nace en Alcoy en 1850, falleciendo en Madrid en 1910. Es para sus contemporáneos un artista de gran nerviosismo y de carácter seco. Hijo de padres comerciantes, al igual que Sáenz, consigue una educación tangencial en el mundo del arte. Durante su formación en Valencia destaca en lo relacionado con el arte. Su primo, Plácido Francés era académico en la Academia de Bellas Artes de S. Carlos, utilizando Emilio esta excusa para entrar en el mundo artístico. Pese a ello, la familia se opone, obteniendo clases de Salustiano Asenjo, comenzando sus estudios artísticos en 1864, año de nacimiento de Pedro Sáenz. La obtención de una medalla en la Exposición Regional de Valencia le ocasiona enemistades fruto de la envidia. Como consecuencia de lo anterior, viaja a Madrid, estudiando a Velázquez, del que recibe sus influencias. Igualmente conoce la obra de Rosales, sobre todo a partir de fotografías. Ya posee una serie de cualidades artísticas basadas en la ejecución, la sobriedad y la corporeidad lograda en sus obras. Su establecimiento en Madrid le granjea las relaciones con el círculo de literatos y artistas del lugar, como Rosales, comenzando a exponer en las Exposiciones Nacionales desde 1874. En 1882 consigue medalla de oro en la Exposición Nacional de ese año por las obras realizadas para el techo de la casa de Juan Anglada. En 1885 se traslada a Roma durante tres años como pensionado de mérito para la Academia Española, entrando en contacto con Benlliure y con Villegas entre otros artistas del momento. El último año permuta la estancia de Roma a París, donde reside durante varios años, periodo en el que entabla amistad con Sáenz. En 1891 consigue medalla de oro en la Exposición Internacional de Berlín por *La Expulsión de los judíos de España*. Se presenta a la plaza de profesor de la

### **1.2.2.1. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Primeras apariciones en las revistas ilustradas: importancia del medio en el contexto finisecular**

En este periodo de la vida de Pedro Sáenz, los circuitos de promoción oficiales de la pintura cobran especial importancia. Las Exposiciones de Bellas Artes se convierten en el centro de intereses políticos de todo tipo, ligados a una idea de promoción de una cultura concreta, y de juegos económicos relacionados con el mundo del arte. Frente a esta forma de promoción, la reacción de los artistas contestatarios es la de escapar a la comercialización de este sistema y la lucha contra el arte tradicional establecido, bien mediante la presentación de obras provocativas o por la celebración de Exposiciones paralelas a las oficiales.

Dentro de los tipos de Exposiciones, las universales eran las más concurridas, como las ocurridas en 1888 en Barcelona o 1900 en París. Estos eventos suponían la posibilidad de conectar con compradores del extranjero, entre los que destacan los ricos industriales americanos<sup>63</sup>. En una época en la que la forma de darse a conocer es principalmente mediante la participación en estos acontecimientos, es de gran importancia el reconocimiento hacia la obra por parte de la oficialidad ante el público en general, forma de demostrar la

---

Escuela de Artes y Oficios de Madrid, plaza que le es denegada. Como consecuencia, se dedica a dar clases particulares, a la vez que obtiene la medalla de pensionado en Roma. Ya posee en estas fechas una cultura vastísima, con estudios sobre la física de la luz, declarándose partidario de la filosofía positivista inglesa. De gran espíritu observador, analiza todos los elementos de sus obras, tomando apuntes del natural. De gran importancia en el contexto de Sáenz será el trabajo conjunto como ilustradores de la revista *Blanco y Negro* desde 1899 hasta 1903. Desde 1907 a 1910 ocupó la cátedra de Teoría y Estética del Color de la Academia de S. Fernando, publicando obras como *Gramática del color* en 1906.

<sup>63</sup> La importancia de la burguesía como clase social impulsora de las formas académicas, responsable igualmente de la devaluación posterior de este tipo de pintura es estudiada en obras como HARDING, J., *Les peintres pompiers*, París: Flammarion, 1980; LECHARNY, L.M., *Ob. Cit.*; CELENONOVIC, A., *Peinture kistch ou réalisme bourgeois: L'Art Pompier dans le monde*, París: Ed. Seghers, 1974; D'ARGENCOURT, L., "Bouguereau et la marche de l'art en France", en *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984; FUGAZZA, S., *Ob. Cit.*; ISAACSON, R., "Les collectionneurs de Bouguereau en Angleterre et en Amérique", en V.V.A.A., *Bouguereau....., Ob. Cit.*

valía artística y de conseguir subsistir dentro del mundo del arte. Este aspecto condiciona en gran medida la producción de los artistas, al ver como unas temáticas son más solicitadas que otras, como el caso de la pintura religiosa que pierde campo frente a los retratos, el paisaje y la pintura de género, dentro del Eclecticismo decimonónico, como en el caso de España, donde se imita el modelo francés y las tendencias de su mercado.

Las dificultades aparecen en el aumento de la concurrencia de pintores y cuadros, aspecto favorecido por las experiencias favorables de algunos artistas en cuanto a reconocimiento social y encargos, aparte de las ventas directas en la misma Exposición, donde suele aparecer el precio de las obras<sup>64</sup>. Ante esta competencia, el objetivo del artista reside fundamentalmente en mostrar originalidad en la forma de plantear el asunto y hacerlo de manera insólita, ajustándose a los temas que poseen mayor demanda, como es el caso de los de carácter melodramático, de género o desnudos femeninos. La originalidad estriba en la forma de tratar los asuntos propuestos, como los que aparecen constantemente asociado a temas como la inocencia, bacantes, o dentro de lo religioso, aspectos repetitivos como las tentaciones de S. Antonio, las de S. Jerónimo o las variantes del tema mariano, preferentemente el asunto de la Stella Maris o de la Stella Matutina, relacionados con el tema preponderante de la mujer como motivo artístico y el concreto de la Virgen en la cultura finisecular<sup>65</sup>.

De esta forma, las Exposiciones se convierten en un referente de los gustos de los clientes y los cambios que se producen en los mismos. En la Exposición de 1887 se presentan un total de 853 obras de pintura, de las cuales 85 son de tema de historia, 16 religiosas, 385 de género, 248 de paisajes y marinas, 20 de alegorías y 80 de retratos<sup>66</sup>. Como ejemplo ilustrativo, en la

---

<sup>64</sup> El aumento de participantes en las Exposiciones durante el siglo XIX y la similitud de obras en cuanto a asuntos concretos es estudiada en GUTIÉRREZ BURÓN, F., *Ob. Cit.*

<sup>65</sup> Este aspecto aparece reflejado de forma extensa en HINTERHAUSER, H., *Fin de Siglo: Figuras y Mitos*, Madrid: Ed. Taurus, 1980 y en PRAZ, M., *Ob. Cit.*

<sup>66</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*, p. 940.

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895, se presentan un total de 1.257 pinturas, de las cuales 281 corresponden a paisajes, 79 a marinas, 117 a flores y naturalezas muertas, 24 al género “bucólico”, 180 a retratos y 308 a bocetos, apuntes, etc.<sup>67</sup>. En 1897 se presentan un total de 1211 pinturas, de las cuales 19 son de historia, 28 religiosas, 623 de género, 397 de paisajes y marinas y 131 de retratos, sin concurrir ninguna alegoría. En el certamen de 1899 se presentan un total de 907 cuadros, de los cuales 2 son de historia, 13 de asunto religioso, 430 de pintura de género, 307 de paisajes y marinas, 18 de alegorías y 120 de retratos<sup>68</sup>. Como consecuencia, se amolda la producción a los aspectos más solicitados y con mayores galardones, de donde se concluye cuales son las obras más solicitadas por el público de la época<sup>69</sup>. Lo innegable es el descenso en la realización por los pintores de asuntos de historia, a la vez que aumentan tanto el retrato como la temática del género. A partir de 1887, disminuye de forma paulatina el número de premios destinados a las obras de historia.

Las Exposiciones, al ser una de las formas principales de dar a conocer la producción artística, se extienden al ámbito de lo provincial. Surgen exposiciones en el entorno de aquellas capitales que poseen Academias dependientes de la de Madrid. En el caso de Barcelona, adquieren mayor importancia como consecuencia de una suma de factores, al ser centro de recepción de novedades culturales, y sobre todo como consecuencia de su poder económico e industrial, gracias a la presencia de un capital importante y la inversión por parte de la burguesía en adquirir obras de arte.

Muestra de la importancia social de este evento cultural se observa en un acontecimiento que se repite en las exposiciones de forma generalizada, como es el día del “vernissage” o barnizado de los cuadros<sup>70</sup>. Durante la jornada previa a la inauguración de la muestra se realizaba el barnizado de los

---

<sup>67</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *L.I.A.*, Núm. 701 (1895), p. 386.

<sup>68</sup> Gutiérrez Burón, J., *Ob. Cit.* p. 946.

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 947.

<sup>70</sup> Enseñat, J. B., “Crónica parisiense”, en *La Ilustración Artística*, Núm. 697, (1895), pp.

cuadros, pues los mismos debían ser entregados al certamen sin esta capa de protección. Representaba un ensayo general de primer orden en la víspera de la apertura del Salón, confluyendo artistas, barnizadores profesionales y críticos de arte, que tantas influencias tendrán en la valoración de la producción artística. Los pintores jóvenes solían barnizar ellos mismos sus obras, a fin de darse a conocer junto a las mismas. Otro de los protagonistas de la jornada eran los modelos profesionales, principalmente mujeres, como consecuencia del culto a la belleza femenina y al desnudo como principales temas a tratar por parte de los artistas. La presencia de los comerciantes, en el inicio de su establecimiento como marchantes actuales, también era habitual, atentos a los comentarios de la crítica, los precios indicados en los catálogos así como a las manifestaciones de las personalidades sobre las obras de los pintores, aspecto que incidirá para el reconocimiento social y asegurar la clientela en un futuro, germen de la evolución de las cotizaciones posteriores de los trabajos de los pintores de este marco cultural.

En relación a la promoción de la labor individual de cada artista, la importancia de la presencia de P. Sáenz en las revistas ilustradas de la época obedece a un triple motivo: de un lado, la reproducción en estos medios de sus trabajos, en relación con la tarea de mecenazgo artístico cultural que llevan a cabo estas publicaciones. Sus obras comenzarán a aparecer en ellas tras sus inicios en la participación en las Exposiciones Nacionales de Madrid de 1887 y en la Universal de Barcelona de 1888. Es el comienzo de la aparición de reproducciones de sus cuadros, primero a partir de grabados litográficos, y posteriormente a partir de fotograbados.

La segunda consecuencia relacionada con este campo es la de su actividad como trabajo para las páginas artísticas de estas publicaciones, caso de *Blanco y Negro* y *La Esfera*. En esta faceta, los editores contribuyen al mecenazgo artístico, a la vez que crean un nuevo campo de ocupación para los artistas, compensando la

---

326-330.

pérdida que tiene el sector como consecuencia de la competencia que la aparición de la fotografía. Es en esta faceta donde se incluye su presencia en las páginas artísticas de *Blanco y Negro*, tras ganar el primer premio del “Primer Certamen Artístico” de la revista en el año 1900.

Otra de las facetas relacionadas con el mundo de las revistas es la de servir de fuente de inspiración para los artistas del momento, al presentar obras de artistas de diferentes nacionalidades que son contempladas y estudiadas por los sectores intelectuales. Abundan las imágenes de distintos pintores con la misma iconografía y parecida presentación, principalmente en *La Ilustración Artística*, aspecto que refleja un indicativo de las temáticas preferentes que abordan los artistas en la época en cuestión, variando las mismas con el paso del tiempo. Suponen el manifiesto de las inquietudes artísticas de cada momento, enjuiciadas las producciones por la crítica contemporánea, en relación tanto al gusto de la oficialidad como a las efectuadas desde las posturas encontradas con la misma, personificado críticas artísticas como las de figuras como Valle Inclán.

La aparición de la producción pictórica de Sáenz forma más o menos continua en las páginas de estas publicaciones ayuda a seguir la evolución del lenguaje artístico del pintor, materializada en sus obras publicadas. Permite comprender la variedad de los registros que emplea en su carrera, hasta llegar a la manifestación de un estilo maduro y asentado. En el caso de P. Sáenz se observa la evolución de las formas desde los inicios en 1887 con “Las tentaciones de S. Antonio” hasta la última aparición en *La Esfera* en 1919, con lo que es posible asistir a la metamorfosis del lenguaje pictórico durante 32 años de su vida artística, teniendo en cuenta que los grabados son copias ajustadas a la realidad, pero mediatizadas por la falta de color en las reproducciones, aspecto fundamental en la pintura, pero que se pierde debido a los medios existentes en la época de estas revistas.

Igualmente es de gran trascendencia la publicación de los comentarios y juicios de los críticos del momento hacia las obras que se reproducen, especialmente en lo referente a las producciones presentadas con motivo de la celebración de los certámenes de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, así como en otras exposiciones de menor trascendencia. Las críticas, tanto por parte del sector defensor del arte de la oficialidad como del sector contestatario ante las normas impuestas, dan juego a la hora de valorar el reconocimiento de las obras por la sociedad del momento y su posterior evolución dentro del mundo artístico, entrando en juego las influencias que sobre el público realizan esta serie de comentarios, aceptándose en todos los publicados el valor de la obra de Sáenz y contribuyendo con ello a difundir su prestigio.

El año 1887 es el del inicio de participación de Pedro Sáenz en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, medio de promoción de su trabajo. Según Díaz de Escobar, desde Roma envía “Las tentaciones de S. Antonio”<sup>71</sup>, lienzo con el que obtiene Consideración de Tercera Medalla en la Exposición de Bellas Artes de Madrid<sup>72</sup>. Comienza así un periodo de la vida del pintor caracterizado por la presencia en los certámenes de pintura, tanto en Madrid como en Málaga y otros lugares del país y del extranjero, con residencia fijada en Madrid hasta 1910 aproximadamente. Sáenz se va introduciendo en los principales medios de difusión del arte de su época, dándose a conocer al público y clientes de este mercado, aumentando su prestigio a la par que consigue medallas y títulos.

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 se convierte en un verdadero acontecimiento social. Muestra de ello es el elevado número de artículos de prensa que aparecen como consecuencia de la celebración del mismo, verdadero indicativo de la expectación que estos acontecimientos culturales provocan en la sociedad del momento. La Exposición se convoca por Real

---

<sup>71</sup> DÍAZ DE ESCOBAR, N., *Ob. Cit.*.

<sup>72</sup> PANTORBA, B. de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Ed. Alcor, 1948; GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*, pp. 1.040

Decreto de 18 de junio de 1886, con reglamento de 3 de agosto de 1886, en el que se plantea un plazo de presentación de obras desde el 26 de abril al 5 de mayo de 1887, inaugurada el 21 de mayo de ese año, y clausurada el 10 de julio. A la misma concurren 522 expositores, con un total de 853 obras, destinándose un total de 36 medallas y 67 menciones, adquiriendo el Estado un total de 60 de ellas. De éstas, 25 son de temática histórica, 20 de pintura de género, 12 de paisaje y marinas y tres alegorías<sup>73</sup>.

El jurado de admisión, colocación de obras y confección del catálogo aparece formado por Federico de Madrazo como Presidente, en su condición de Presidente de la Academia de S. Fernando y Director del Museo del Prado, siendo Secretario el crítico Augusto Comas y Blanco, mientras que el jurado de Calificación está formado en la sección de pintura por Federico Madrazo, Carlos Luís de Ribera, Germán Hernández, Ricardo Navarrete, José Parada y Santín, Jacinto Octavio Picón, Juan Peyro Urrea, José Nin y Tudo y Modesto Urgell, elegidos por sufragio universal directo en la sesión del 20 de mayo de 1887, de acuerdo con el artículo 15 del Reglamento<sup>74</sup>. Las primeras medallas correspondieron a Villodas por “Victoribus gloria”, Checa por “La invasión de los bárbaros”, Amerigo con “Del saqueo de Roma”, J. Benlliure con “La visión del Coliseo”, Viniegra con “La bendición del campo 1800” y Martínez Cubells con “Doña Inés de Castro”. De estos premios se deduce la importancia aún de la pintura de historia en este contexto, siendo la mayor parte de los galardones para pinturas de este género. Entre las segundas medallas aparecen figuras como G. Bilbao, J. Garnelo, T. Muñoz Lucena, A. Reina Manescau, C. Pla, C. Álvarez Dumont y E. Álvarez Dumont, entre otros. En la ampliación que se concede para los premios de pintura aparecen Sorolla, con su “Entierro de Cristo”, E. Simonet, con “Decapitación de S. Pablo” y P. Sáenz con “La Tentación de S. Antonio” entre otros. La presencia de artistas malagueños en las Exposiciones Nacionales comienza a ser algo usual por estas fechas, al

---

y 1.302.

<sup>73</sup> *Ibid*, pp. 943-948.

<sup>74</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid: Imp. Tip. El Correo,



valorarse como el principal medio de reconocimiento social gracias a la obtención de premios en ellas. Así, en 1887 concurren artistas como A. Reina Manescau, con la obra “Floralia” o Luque Roselló con “César Borgia”, obteniendo medallas de tercera clase<sup>75</sup>.

Sáenz presenta para esta ocasión su lienzo “Las tentaciones de S. Antonio”. La otra de las obras presentadas será “Estudio de cabeza”<sup>76</sup>. En el catálogo de la Exposición Nacional de este año aparece con domicilio en Madrid en C/ Montera, 30, segundo. En la primera de estas dos creaciones, asimila el lenguaje ecléctico propio de los requisitos para la participación en este tipo de competiciones, tanto en la forma de presentar el tema como en la elección del mismo, tratado de forma asidua por los artistas de este círculo, desde la doble vertiente que ofrece en tanto desnudo femenino como asunto religioso, similar en el tratamiento a la versión de D. Morelli de 1879<sup>77</sup>. La omnipresencia del tema de las tentaciones de santos en el círculo de los expositores, tiene como referente el comentario que realiza Segovia Rocaberti sobre el mismo:

*¿Pero es que no ha de haber exposiciones  
sin sus correspondientes tentaciones?  
Francamente, además de irreverencia,  
Eso es “tentarle” al santo... la paciencia.*<sup>78</sup>

La primera crítica que aparece sobre este cuadro aparece en las páginas del periódico *La Época*, dentro de los artículos que con motivo de la celebración del certamen se publican en este medio. Analizando la pintura de historia, el

---

1887. GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*, pp. 965 y 966.

<sup>75</sup> PEÑA HINOJOSA, B., “Los malagueños en las Exposiciones Nacionales”, en *Gibralfaro*, Núm. 10, (1959), pp. 3 a 5.

<sup>76</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid: El Correo, 1887, p. 175.

<sup>77</sup> D. Morelli, “Las tentaciones de S. Antonio”, óleo sobre lienzo, Galería Nacional de Arte Moderno de Roma. Reproducido en FUGAZZA, S., *I Pompiers*, Nuoro: Ilisso Ed., 1992, p. 71.

<sup>78</sup> SEGOVIA ROCABERTI, E., *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid: Librería F. Fe, 1887.

articulista procede a estudiar los trabajos de varios pintores destacados, entre los que aparece Sáenz. Junto a éste, los comentarios sobre Muñoz Degrain, Muñoz Lucena, C. Pla o Simonet, por su óleo “La decapitación de S. Pablo”. Sobre el trabajo de Sáenz se afirma lo siguiente:

*SÁENZ. – La tentación de San Antonio.- Es un cuadro escogido como pretexto para la exhibición de figuras desnudas, pero que resulta una composición original, expresada con gran fuerza. El Santo, arrodillado en su cueva, es atormentado por una visión de seductoras mujeres, que entre besos y canciones penetran en su retiro. Es un cuadro de agradable efecto, en que el desnudo aparece tratado al modo rosalesco. La mujer que ofrece el dorso al espectador es un encanto de encarnación, verdad y modelado. Acaso el fondo está algo confuso; tal vez las rocas se acentúan poco visiblemente. De todos modos, las figuras, única cosa a que parece haber atendido el artista, tienen pocos rivales en la Exposición.<sup>79</sup>*

Junto a la crítica anterior, por “Las tentaciones...” recibe una serie de críticas en las revistas y periódicos que reflejan el certamen, siendo reproducido como caricatura en la revista satírica *La Avispa* de 1887<sup>80</sup>, así como en *La Ilustración* de 1887 y en *La Ilustración Artística* de 1889<sup>81</sup>, con motivo de la presentación al certamen barcelonés de 1888. En la primera de ellas se trata de un grabado caricaturesco en el que se representan los dos verdaderos protagonistas de la obra, el desnudo femenino, concretado en la mujer del primer plano, y la figura del santo, junto a la Biblia que aparece delante de él con la inscripción “Biblia de Carulla”, en alusión al crítico y escritor de este tiempo<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> SILES, J. de, “La Exposición de Bellas Artes. Pintura. III”, en *La Época*, Núm. 12.519 (1887), p. 2.

<sup>80</sup> *La Avispa*, Núm. 145,(1887), p. 7. Lám. CXXV.

<sup>81</sup> *L.I.A.*, Núm. 417,(1889), p. 424. Lámina IX.

<sup>82</sup> Sobre la incidencia de la revista *La Avispa* en el mundo artístico del momento ver el artículo REYERO, C., “El arte desacralizado: La Avispa (1883-1892)”, en *V Congrés Espanyol D’Historia de L’Art*, Barcelona, pp. 86-90.

El comentario que acompaña a la reproducción de la obra en *La Ilustración Artística* en 1889 con ocasión de la obtención de premio en la Exposición Universal de Barcelona del año anterior, es concluyente:

*Asunto éste que ha servido de tema a innumerables cuadros de pintores de todas las épocas y de todas las escuelas, y la verdad es que como pocos se prestan a grandes concepciones, ora el artista dejando volar su imaginación libremente acude a su fantasía para personificar la tentación en las más caprichosas formas, ora acudiendo al estudio del natural y ciñéndose a los preceptos de la escuela realista, trace una escena en la que el elemento humano prepondere de tal modo que a su lado palidezca, sino se borre por completo el carácter religioso que generalmente suele destacar por encima de todo en las obras del género de La Tentación de San Antonio. ¿Cuál de esas dos tendencias es preferible?. He aquí una pregunta que sólo nos atrevemos a contestar diciendo que ambas pueden producir obras dignas de ser admiradas.*

*Pedro Sáenz se ha amoldado a la segunda de las escuelas indicadas para presentarnos el interesante episodio de la vida del santo asceta de composición atrevida, dibujado con gran conocimiento del desnudo y pintado con seguridad y valentía; el lienzo del distinguido pintor madrileño fue con justicia alabado por cuantos lo vieron en el Palacio de Bellas Artes de nuestra Exposición Universal, no acaso por las bellezas de su ejecución que dejamos señaladas, sino también por el sello de originalidad que ha sabido imprimir a un asunto nada nuevo y por la habilidad con que ha salvado algunas dificultades anejas a la índole un tanto escabrosa de la escena representada.<sup>83</sup>*

Sáenz elige un tema ecléctico dentro de la línea de las composiciones pompiers que se presentan en los Salones parisinos, conjugando uno de los asuntos de mayor predicamento en los mismos, el de las tentaciones de S.

---

<sup>83</sup> L.I.A., Núm. 417 (1889), *Ob. Cit.*

Antonio o las de S. Jerónimo, junto a la presencia del desnudo femenino, otro de los protagonistas en estos certámenes. La presencia de la mujer de espaldas del primer plano fue el que más dio que hablar, como la cita que apareció en la revista *La Avispa* del mismo 1887, en la que aparece: *A propósito de este cuadro, dice en un periódico cierto crítico: <<La perspectiva aérea nos hace forjarnos la ilusión de que el primer desnudo está al alcance de nuestra mano>>*<sup>84</sup>. Junto a la caricatura de este cuadro, aparecen obras tratadas en la misma línea de autores como A. Muñoz Degrain, F. Terry y E. Garnelo Aparicio, todas ellas realizadas dentro de la misma tendencia ecléctica.

El aspecto ecléctico de “Las tentaciones...” es la consecuencia de la mezcla de elementos de varios estilos en la misma obra: de un lado, la presencia del dibujo armonioso con origen en el Neoclasicismo; de otra, un colorido, similar al de otras obras del periodo, procedente del Barroco y del Romanticismo; el aspecto carnal es el propio de un naturalismo en la representación de las carnaciones; y por último, un intento de realismo en el tratamiento de las formas similar al que ofrece la fotografía. El resultado es un arte de lo extremo, que gusta del detalle en el intento de hacer creíble el discurso planteado.

El desnudo es un tema permitido en este ámbito y justificado desde la forma académica, gracias a la ambigüedad que existe en este tipo de obras. La escena aparece sugerida por la historia religiosa, dándole a la misma un matiz onírico, mediante la composición que plantea el pintor a la hora de ejecutarla. Son las excusas para hacer de la mujer desnuda la protagonista de lo presentado, situadas de las más diversas formas y en escenarios distintos, y planteada como la materialización de la mujer fatal, encarnando el mal<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> *La Avispa*, Núm. 145, (1887), *Ob. Cit.*

<sup>85</sup> Este aspecto aparece tratado en profundidad a partir de la obra de Flaubert sobre el tema de las tentaciones en PRAZ, M., *La carne...*, *Ob. Cit.* pp. 390 y ss.

La forma de representar el asunto por parte de Sáenz entra dentro de la más característica plástica pompier, aportando la visión de criaturas idílicas sublimadas por el asunto que tratan, que evolucionan en un escenario acorde. Es la síntesis de los conocimientos adquiridos durante su formación, primero con Ferrándiz, luego durante su estancia en Madrid y las posteriores en Barcelona, París y Roma, lugares donde impera esta forma plástica asociada a los eventos de los certámenes artísticos.

“La Tentación de S. Antonio” será comprada por el Círculo Mercantil de Málaga en 1893, colocado en el testero principal del nuevo salón, como se deduce del siguiente artículo de prensa:

*Cuadro notable: Ha sido adquirido por el Círculo Mercantil el admirable cuadro del distinguido artista D. Pedro Sáenz “Las Tentaciones de S. Antonio”.*

*Dicho cuadro será colgado en el testero principal del nuevo salón, en el que ya a comenzado a instalarse el nuevo mobiliario de cuero, cómodo y elegante en extremo.*

*Las obras de decorado de este salón y el inmediato serán en breve terminadas.<sup>86</sup>*

El cuadro es destruido como consecuencia del incendio de este edificio en los disturbios previos a los producidos en la ciudad anteriores a la Guerra Civil.

La siguiente ocasión de la que se tiene noticia en que se presenta Sáenz a un certamen será en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, con la misma obra, “La Tentación de S. Antonio”<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> Recorte de prensa sin especificar, publicación del año 1893 de la carpeta de P. Sáenz del A.D.E.. Málaga.

<sup>87</sup> L.I.A. Núm. 417 (1889), p. 424.

Su trabajo vuelve a aparecer de nuevo en revistas ilustradas en 1890, con la obra “En el palco”<sup>88</sup>. Ésta aparece de nuevo reproducida mediante grabado realizado por Sadurní, en el cual aparecen exactamente los mismos motivos que en el lienzo que perdura hoy<sup>89</sup>. Presentando a una mujer en primer plano, de espaldas al observador, permite ver su rostro de gran belleza, que contrasta con el envejecido de la mujer que mira por los anteojos hacia el exterior de la obra situada en segundo plano. Aparece el estilo de Sáenz que mantendrá durante un periodo de tiempo más o menos acusado, en la época más cercana a su formación. En el comentario se menciona la realización por parte de Sadurní del grabado, manifestando la importancia de los grabadores en el mundo artístico y editorial del momento. Ya el crítico alude a la gran formación artística del pintor, comparando “Las tentaciones...” con este trabajo, con lo que la habilidad de cambiar de temática por parte del artista es manifiesta. Ya en estas fechas tempranas de su producción se habla de su habilidad para tratar el género femenino, convirtiéndose en la parte central de su producción, evolucionando hasta buscar la plasmación de la belleza a través de la figura femenina. Tan tentadora resulta una obra como la otra para la sociedad de la época, en referencia a la moralidad del momento, manifestando el mensaje de la personalidad de la mujer como encarnación de la tentación hacia la virtud masculina, dentro de un cierto juego simbolista de carga moral:

*En el palco, cuadro de Pedro Sáenz, grabado por Sadurní. – Aquellos de nuestros lectores que recuerden La tentación de San Antonio, que hace algún tiempo publicamos, y vean el cuadro En el palco, que hoy reproducimos, habrán de convenir con nosotros en que el autor de ambos trabajos está adornado de cualidades excepcionales que le permiten abordar con igual éxito los géneros más distintos. Y sin embargo, hay en el fondo de las dos obras una idea común que se traduce por la exposición de la tentadora belleza femenina aunque presentada de diversas formas. En la una, la mujer aparece en toda la desnudez que el espíritu del mal inspira para*

---

<sup>88</sup> L.I.A., Núm. 450 (1890), p. 97.

*apoderarse del alma del santo incorruptible; en la otra la apuesta dama se nos presenta cubierta de espléndidas galas que la moderna sociedad ha inventado para realzar las gracias que en ella puso la naturaleza: en aquella, el desierto adonde fueron a hacer penitencia los santos; en ésta, el teatro, sitio solaz y de recreo de los pecadores. La tentación es la misma, lo que varía es el objeto de ella y el resultado: el objeto, porque no se trata ya de impecables varones, sino de hombres muy dispuestos a dejarse querer; y el resultado, porque lo que no lograron las unas del austero anacoreta, de fijo lo conseguirá de los modernos sibaritas esa hermosa mujer que con tan inspirados y ricos toques ha pintado Pedro Sáenz, en el palco, haciendo resaltar sobre el oscuro fondo aterciopelado las delicadas facciones y el escultórico busto de la joven, que contrasta con su no menos apuesta pero más caduca compañera.*

El artista realiza un cuadro en consonancia con los modelos publicados en estas revistas, en cuyas páginas abundan grabados realizados a partir de lienzos originales, de motivos agradables y con cierto trasfondo en lo tocante a la temática. Son temas que a su vez sirven de inspiración a los artistas de la época, sobre todo cuando se reproducen trabajos de artistas extranjeros, como Chaplin, Bouguereau o Alma-Tadema, imitados gracias al éxito que cosechan en su momento y al reconocimiento social que ello acarrea. El conseguir este fin es logrado a partir de la premisa de la originalidad, reinterpretando los temas acostumbrados pero de una forma que conlleve una cierta admiración en la forma de tratar un tema ya conocido, que de hecho su conocimiento previo facilita la lectura por parte de los entendidos del momento.

En las Exposiciones Nacionales no vuelve a aparecer hasta 1895, certamen en el que concurre con tres obras, “Desengaño”<sup>90</sup>, “En Viena”<sup>91</sup>, y “Coquetería”, relacionadas con los números 1.056 a 1.058 del catálogo<sup>92</sup>. Esta

---

<sup>89</sup> Lámina X.

<sup>90</sup> Lámina XVIII.

<sup>91</sup> Láminas XX.

<sup>92</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895, Edición Especial*, Madrid: Est.

ocasión marca el punto de arranque para su comparecencia en esta actividad de forma ininterrumpida hasta 1910, reapareciendo en 1915 por última vez de las celebradas en Madrid.

La Exposición de 1895 se convoca por Real Decreto de 20 de febrero de ese año, con reglamento aprobado en la misma fecha. La inauguración se celebró el día 20 de mayo, siendo clausurada el 10 de julio del mismo año<sup>93</sup>. A la misma concurren 728 expositores, con un total de 1.280 obras, concediéndose un total de 55 medallas y 117 menciones, adquiriendo el Estado 44 de ellas. Se asiste a una disminución en el número de pinturas de historia y alegorías presentadas, a la vez que experimenta un gran aumento el número de pinturas de género y paisajes<sup>94</sup>. El jurado tiene como Presidente a Pedro de Madrazo, y como Vicepresidente a V. Palmaroli, Director del Museo del Prado. En la sección de pintura, los vocales son A. Ferrant como presidente, J. Moreno Carbonero, A. Gomar (en sustitución del dimitido A. Degrain), S. Martínez Cubells, Fco. Alcántara, Luis Sainz y J. Parada Santin. El Presidente y el Vicepresidente fueron nombrados directamente por el Ministro de Fomento, mientras que el Secretario fue nombrado por el propio jurado<sup>95</sup>.

La Medalla de Honor fue concedida para M. Benlliure por una de sus esculturas. En pintura, las medallas de primera clase fueron para J. Sorolla por “Aun dicen que el pescado es caro”, A. Pla y Rubio por “¡A la guerra!” y M. Urgell con “El Pedregal, pueblo civilizado”. En el reparto de medallas de segunda clase, destacan pintores de la talla de S. Rusiñol, J. Garnelo o C. Pla. En las medallas de tercera clase aparecen entre otros P. Sáenz, I. Díaz Olano, a la vez que en el apartado de menciones aparecen artistas como Pinazo o J. Romero de Torres<sup>96</sup>.

---

Tipográfico de Tomás Minuesa. 1895, p. 181.

<sup>93</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*, p. 943.

<sup>94</sup> *Ibid*, pp. 944-948.

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 970.

<sup>96</sup> *Ibid*, pp. 1.055-1.063.



La crítica sobre la Exposición de este año fue dura, y suscitó más de una polémica sobre la concesión de los premios, así como sobre el nivel general de las obras presentadas al certamen<sup>97</sup>. La impresión general no era positiva, y los lienzos grandes *los peores*. Se manifiesta la censura al jurado por el exceso de benevolencia en admitir las obras, no contando más de doscientas *obras dignas*<sup>98</sup>. En otro artículo del mismo año, Balsa de la Vega afirma: *La exposición actual tiene la importancia de un desastre. Las exposiciones le suponen (...) un desfallecimiento enorme del artista, una vacilación grande, un extravío del gusto, más grande todavía, un agotamiento completo de la inspiración*<sup>99</sup>. No pretende entrar en la valoración de la inclusión en el certamen de artistas representantes de nuevas formas artísticas, como las propias de los inicios del Modernismo:

<sup>97</sup> La repercusión de la Exposición se puede observar en la cantidad de artículos publicados en la prensa del momento: ALBIÑANA, A., “Exposición de Bellas Artes”, en *La Unión Católica*, Madrid, mayo y junio de 1895; ATICO, “Impresión de la Exposición de Bellas Artes”, en *Diario de Barcelona*, 23 y 28 de mayo y 3y 8 de junio de 1895; BAHAMONDE, P., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Diario Español*, Madrid, 21 y 30 de mayo y 4 de julio de 1895; Balsa de la Vega, R., “Conversaciones críticas”, en *El Liberal*, Madrid, mayo y junio de 1895; CASALS, S., “Exposición de Bellas Artes”, en *El Nuevo Mundo*, Madrid, 23 de mayo y 6 y 27 de junio de 1895; CONTRERAS Y CAMARGO, E., “Exposición de Bellas Artes”, en *El Resumen*, Madrid 23 de abril, 28 de mayo, 7 de junio y 3 de julio de 1895; FERNÁNDEZ DEL CARPIO, M., “La Exposición de Bellas Artes”, en *La Izquierda Dinástica*, Madrid, 19 y 20 de junio y 1 de julio de 1895; FUENTES E IRIARTE, F., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *El Tiempo*, Madrid, mayo, junio, julio de 1895; GÓMEZ CANO, M., “Exposición de Bellas Artes”, en *El Movimiento Católico*, Madrid, 24 y 28 de mayo y 6 de junio de 1895; GONZÁLEZ TURIOLES, N., “La Exposición de pinturas”, en *El Correo*, Núm. 5.511 (1895); GROIZARD, C., “Exposición de Bellas Artes”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 y 31 de mayo y 4 y 12 de junio de 1895; LAFONT, C., “Exposición de Bellas Artes”, en *La Gran Vía*, Madrid, 16 y 23 de junio de 1895; MECACHIS, “En la Exposición de Bellas Artes”, en *Blanco y Negro*, Núm. 215 (1895), pp. 8-11; MELIDA, J. R., “Balance de la Exposición de Bellas Artes”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Núm. 30 (1895), pp. 129-132; MILLÁN, P., “Exposición de Bellas Artes”, en *El País*, Madrid, mayo, junio y julio de 1895; QUEJERO BUSTAMANTE, E., “La pintura religiosa de la Exposición”, en *La Unión Católica*, Núm. 2.370 (1895); PALACIO, M., “Los pintores poetas”, en *La Época*, Núm. 16.168 (1895); PARDO, L., “Exposición de Bellas Artes. La primera impresión”, en *El Globo*, febrero-junio de 1895; PICÓN, J. O., “La Exposición de Bellas Artes”, en *Historia y Arte*, Núm. 4 (1895), pp. 57-62; ROYO VILLANUEVA, L., “En la Exposición de Bellas Artes”, en *Blanco y Negro*, Núm. 215 (1895); RUEDA, S., “Exposición de Bellas Artes”, en *La Gran Vía*, Núm. 100 (1895); SENTENACH, N., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895”, en *L.I.E.A.*, Madrid, 30 de mayo y 8 y 15 de junio de 1895; SORIANO, R., “Exposición de Bellas Artes”, en *La Época*, Madrid, mayo, junio, julio de 1895; STOR, A., “La Exposición de Bellas Artes”, en *Pro Patria*, Madrid, Mayo de 1895, pp. 370-377. (Recogido en GUTIÉRREZ BURÓN, *Ob. Cit.*)

<sup>98</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *L.I.A.*, Núm. 701, (1895), p. 386.

<sup>99</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes. Pintura”, en *L.I.A.*, Núm.

(...) lo de aplaudir o rechazar las obras de Rusiñol, Casas, Guinea, Nonell, Monturiol y demás pintores fin de siglo que pretenden crear una nueva estética y por lo tanto toda una modificación completa del sentimiento, del gusto, de la interpretación, de la verdad, etc. (...).<sup>100</sup>

Y es que comienzan a aparecer exposiciones de grupos y artistas al margen de la oficialidad, promovidas por marchantes y promotores ajenos a los dictámenes de la Academia, debido sobre todo a la disconformidad con los fallos del jurado, pero que a pesar de esto continúan exponiendo en las Nacionales. En este mismo año, en el Salón Parés de Barcelona expone la Hermandad de S. Lucas, *asociación de artistas de reciente creación*<sup>101</sup>. En la misma figuran pintores de la talla de Riquer, Caba, Mestres, L. Buxó, Hoyos o Utrillo, representantes de las novedades artísticas del fin de siglo en Cataluña y de la introducción de las formas modernistas en España. Este aspecto evidencia las influencias recibidas desde el contexto europeo en lo tocante a ese sentimiento de corporativismo que nace entre los pintores, siguiendo el ejemplo de los Nazarenos alemanes o de los Prerrafaelistas ingleses, en el sentido de grupo con finalidades comunes a defender dentro del ambiente pictórico de la época.

Las discrepancias en torno al fallo del jurado fue más allá, con consecuencias como la anulación de las medallas no reglamentarias por parte del ministro de Fomento, Sr. Bosch. Otra de las medidas adoptadas fue la compra de obras premiadas según los criterios de los críticos, no los del jurado. Las opiniones de artistas, críticos y académicos difieren bastante en esta época, a pesar de que el tribunal de pintura esté constituido por académicos.

---

704 (1895), p. 434.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> “Exposición en el Salón Parés de la Hermandad de S. Lucas”, en L.I.A.; Núm. 699 (1895), p. 362.

En esta Exposición se reserva una sala para los “pintores modernistas”, suscitando con ello cierta polémica, como se plasma en la crítica que realiza Sentenach:

*Llaman la atención en el certamen unos lienzos en que lo extraño de sus líneas y de sus tintas paran ante ellos a los visitantes. Muchos ríen al contemplarlos y aun hay quien los defiende, encontrando en ellos revelaciones de nuevos caminos. Llámense sus autores modernistas, impresionistas, puntillistas y otros apelativos, siendo los que figuran en nuestra exposición imitadores de otros de sus copias que hace año hicieron cierto ruido en la vecina Francia. ¿Debemos nosotros aceptar algo de lo que nos quieren imponer?, ¡No y mil veces no!. Se comprende que en Francia, donde la pintura a pesar de sus esfuerzos aun no ha podido obtener el dominio de uno de sus principales elementos, el color, ensayará por un momento de ver si por tales vías podía llegar en algo a conseguirlo; pero entre nosotros, en nuestra admirable escuela...ni podemos no debemos admitir tan morbosos dislates que hacen suponer que quienes lo cometen en una patológica afección de la retina y del sistema nervioso o en amén de llamar sobre sí la atención por la extravagancia, no descubriéndonos por lo demás ningún nuevo mundo con sus estilos.<sup>102</sup>*

De las dos primeras telas con las que participa Sáenz, aparecen reproducciones en *La Ilustración Artística*, con sus respectivas críticas. “Desengaño” aparece publicada en 1895, el mismo año de su participación en el certamen<sup>103</sup>. Se trata de un semidesnudo cuya presentación es semejante a la de numerosas obras de este tiempo, narrando una escena de género con ambiciones morales. Se presenta en ella a una mujer sentada en el suelo con una carta en las manos y trozos de otras rotas en el suelo, con postura de abatimiento tras la lectura de la misiva. Es similar a la obra de F. Stahl

<sup>102</sup> Recogido en PANTORBA, B. de, *Ob. Cit*, p. 159.

<sup>103</sup> *L.I.A.*, Núm. 729 (1895), p. 842.

“Ojeada Retrospectiva”, publicada en la misma revista, con similar forma de representar la escena y el mismo contenido moral.

Del comentario que acompaña a su publicación se deduce el éxito de Sáenz en las Nacionales, y como son los adinerados extranjeros unos de los mayores clientes de este tipo de pintura, al ser las Exposiciones lugares de confluencia de la clase intelectual de la época, a la vez que tanto la venta de sus cuadros como la obtención de premios dan carisma y reconocimiento social a la producción del pintor, dentro de una economía capitalista que se introduce dentro del arte:

*Desengaño, cuadro de Pedro Sáenz.- El autor de este cuadro no es desconocido para nuestros lectores; en los números 417 y 450 de LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA reproducimos dos bellísimos lienzos suyos, Las tentaciones de San Antonio, que fue premiado en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, y En el Palco; ya entonces alabamos como se merecía el talento artístico del joven pintor madrileño, que lejos de dormirse sobre sus laureles, sigue progresando en su brillante carrera, como demuestran los cuadros que presentó en la última Exposición General de Madrid, uno de los cuales fue premiado con medalla de tercera clase, que merecieron justos elogios de la crítica. Desengaño, que también figuró en ese último certamen, fue adquirido por el distinguido aficionado londinense Mr. C. Kettwell.*

“Desengaño” entra dentro de la producción académica relacionada con el reflejo de la anécdota, escenas de género que transforma lo representado en una instantánea, convirtiendo al observador en un mirón involuntario, al representar un momento íntimo de la vida de la representada. Es un arte erótico, en el que se combinan técnica más belleza, a la vez que arte de contraste, con el maniqueísmo de lo moral junto a lo inmoral, implicando con este juego al espectador dentro de lo narrado. El título informa del contenido,

pero sin aclararlo del todo, generando una lectura secundaria. Es la versión pictórica de la novela romántica, todo ello bajo la señal de lo melodramático.

Una de las características de este cuadro que se repite desde sus primeros lienzos, es la acumulación de objetos pintados, copiados del real, dando credibilidad a la escena gracias a un tinte de realidad en el tratamiento técnico de lo representado.

Del mismo año es la reproducción de otras de sus obras, “Fantasía japonesa”, presentada en la Exposición Nacional de 1900<sup>104</sup>. Lo extraño es el pie de ilustración, en el que se dice presentada a la Exposición Nacional de 1895, sin que aparezca en el catálogo de ese año<sup>105</sup>. Tampoco acompaña a la reproducción el comentario acostumbrado dentro de la sección de “Nuestros grabados”, característica de esta publicación. Sin embargo, la inclusión de dos obras del pintor malagueño en el mismo año indica la aceptación por parte del mundo editorial de la producción del artista.

La obra en sí sigue siendo manifestación del lenguaje académico de su primera época, realizando un tema costumbrista siguiendo las influencias que de Japón llegan a la cultura occidental, motivado tanto por las Exposiciones Universales como por la inclusión de temas relacionados con este mundo por las revistas ilustradas, en consonancia con la aparición paralela de folletines ambientados en este lejano país, pero que se queda en una simple escena de género ecléctica con temática exótica por la personalidad dada a su protagonista.

Otro lienzo presentado en el certamen de 1895 es “En Viena”, por el que obtiene medalla de tercera clase. Refleja un aspecto de la vida social propia de la burguesía y de la clase intelectual de la época, la reunión en cafés como

---

<sup>104</sup> *L.I.A.*, Núm. 730 (1895), p. 854. Lám. XC.

<sup>105</sup> *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895*, Madrid: Est. Tipográfico de Tomás Minuesa, 1895, p. 181.

lugar de actividad social. Para exponer el mensaje se vale de la representación de una dama caracterizada como perteneciente a la clase social acomodada, manifestado por la vestimenta que lleva. La sitúa en el interior de un café tratando el ambiente de forma que ayuda a contextualizar la escena descrita, todo ello con una minuciosidad en la representación que da ese índice de credibilidad a lo planteado.

Es la manifestación del arte de la anécdota, escena de género basada en un retrato ubicado en un entorno específico caracterizado gracias a la presencia de diversos elementos. Se inscribe en la temática de escenas contemporáneas tan prodigadas dentro de la plástica pompier, reflejo de la vida mundana de la sociedad, donde se aprecia la influencia del realismo pero con una carga melodramática distinta del fin que persigue la pintura realista.

La crítica a la obra es clara:

*En el café de Viena, cuadro de Pedro Sáenz.*

*El elegante café y repostería que con el nombre de Viena se abrió hace algunos años en la calle de Alcalá fue durante bastante tiempo punto de reunión de lo más escogido de la corte. Allí acudían las personalidades más importantes de la política y de la literatura madrileñas, que se pasaban las horas en interesantes discusiones de los problemas de la cosa pública los unos, y los otros de asuntos literarios, del último estreno, de la novela recién salida, del drama próximo a ponerse en escena, del poema que en breve se publicará; delante de sus puertas deteníase, al regreso de la Castellana o el Retiro, los más lujosos trenes, de donde descendían las damas que en Madrid más se distinguían por su elegancia (...).<sup>106</sup>*

El artículo continúa comentando la habilidad de Sáenz para retratar a mujeres, así como su gusto al seleccionarlas. El óleo fue comprado por un

---

<sup>106</sup> L.I.A., Núm. 735, (1896), p. 97.

aristócrata belga, el Conde Harmans de Bruselas, yendo a parar fuera del país, tal como sucedió con la obra anterior, “Desengaño”.

Sáenz continua su actividad como pintor en Madrid, con la siguiente aparición en Exposiciones Nacionales en el certamen de 1897, mediante convocatoria y reglamento aprobados por Real Decreto de 18 de marzo de ese año, inaugurada en el Palacio de Artes e Industrias el 25 de mayo y clausurada el 1 de julio, con asistencia de la reina regente, la familia real y autoridades, organizada en las tres secciones habituales de pintura, escultura y arquitectura, agregándose la de arte decorativo. Participaron 686 expositores, con 1.606 obras, de las que 1.211 eran de pintura, dibujos y grabados. Se concedieron 45 medallas y 118 menciones, adquiriendo el Estado 26 de ellas<sup>107</sup> El tribunal estaba formado por Rafael Conde y Luque como presidente, F. Pradilla como vicepresidente, y secretario, F. Arbós. Los vocales de pintura son Modesto Urgell, F. Alcántara, L. Sáinz, J. Nogales, Manuel Ramírez, Juan Peyro y Serafín Avendaño<sup>108</sup>. Rechazaron su condición de jurados A. Muñoz Degrain, S. Martínez Cubells, Augusto Comas y Alejandro Ferrant.

En esta exhibición, las medallas de primera clase serán para Ignacio Pinazo por “Retrato de D. José María Mellado” y para Sebastián Gessa por “Flores y frutas”. Es en este certamen cuando gana Sáenz por primera vez la medalla de segunda clase por “Crisálida”<sup>109</sup>. Para esta ocasión, el pintor se presenta con cinco obras: “Malagueña”, “La modelo”, “Crisálida”, “Ensueño” y “Santita”, relacionadas todas con los números 957 a 961 del catálogo<sup>110</sup>.

La primera de ellas, “Una Malagueña”<sup>111</sup>, aparece reproducida ese mismo año en un número de *La Ilustración Española y Americana*, dentro del apartado “Nuestros Grabados”, siendo la portada del ejemplar, publicada

<sup>107</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*, pp. 943 y 944.

<sup>108</sup> *Ibid* p. 971.

<sup>109</sup> Lámina XXIII.

<sup>110</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid: Celestino Apaolaza Imp., 1897, p. 145.

mediante un grabado firmado por Laporta<sup>112</sup>. Es la primera vez que aparece Sáenz en esta revista ilustrada de gran prestigio en los medios intelectuales.

De la crítica se deduce simplemente el aspecto formal del cuadro, perteneciente al tipo de pintura de género tan del gusto de estos ambientes por esta época, así como la mayor parte de los temas presentados:

*Una malagueña, cuadro de Pedro Sáenz y Sáenz. El cuadro de Pedro Sáenz, cuya reproducción publicamos en la primera plana de este número, figuró en la última Exposición General de Bellas Artes, y fue muy celebrado por la corrección y la gracia con que está dibujada la interesante figura de la malagueña, y por la brillantez del color. Pedro Sáenz, que es discípulo de Ferrándiz, alcanzó una tercera medalla en la Exposición de 1895, y una segunda en la de este año por su cuadro Crisálida.*

El mismo apareció reproducido a color en la revista *Blanco y Negro* en 1901, siendo una de las que más apego manifestó el artista<sup>113</sup>. Las obras presentadas en esta ocasión son el exponente de los gustos de la clase interesada en adquirir pinturas en estos tiempos, respaldados por la oficialidad, comprándole el Estado a “Crisálida” con destino al nuevo Museo de Arte Moderno, creado a instancias del ministro de Fomento, Sr. Bosch. El lienzo será adquirido por Real Orden 1.930 de 15 de julio de 1897 en 3.500 pesetas, a cargo de la partida destinada a la compra de obras premiadas. Para la crítica del momento, esta tela es *un cuadro no bello ni agradable*<sup>114</sup>. El tema es el resultado de la suma de dos de los géneros preferidos para las Exposiciones, sobre todo en París, el de los niños y el de los desnudos, aspectos que se suman hasta el punto de ser uno de los temas más desarrollados en estos eventos

---

<sup>111</sup> Lámina XLV.

<sup>112</sup> L.I.E.A., Núm. 36 (1897), p. 187.

<sup>113</sup> “Cantando sus penas”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 24 de agosto de 1901, p. 5. Aún a pesar de las similitudes entre ambas obras, en la relación de cuadros que efectúa J. Temboury aparece una de las pinturas que poseía su hijo titulada como “El descanso de la copla”.

<sup>114</sup> PANTORBA, B. de, *Ob. Cit.*, p. 131.



artísticos<sup>115</sup>. Supone la representación de un elemento anecdótico mediante la plasmación de la técnica pictórica aprendida en la Academia. Es la materialización del componente erótico de la temática pompier, con la aplicación de un colorido propio de cuadros del barroco. La presencia de anécdotas afectan al contenido que se transmite, como la presencia de objetos típicos de la gimnasia rítmica, dentro de un decorado natural tratado para ser creíble. El desnudo es contemplado de una forma por completa ambigua, más si se tiene en cuenta el título, haciendo alusión al estado intermedio de los insectos por el que pasan en su evolución desde larva a mariposa. Es una fase de transición hasta llegar a la madurez plena de belleza, relacionado con un tema que es del gusto de Sáenz, el de las mariposas, las cuales estarán presentes en varios de sus cuadros.

La otra obra que aparece reproducida en revistas ilustradas es “La modelo”<sup>116</sup>, composición marcada por el naturalismo en el tratamiento y que se complementa con un intento de naturalidad por la pose. La crítica afirma en esta ocasión:

*La modelo, cuadro de Pedro Sáenz (Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897).- El ser anónimo que ofrece el artista forma parte del concepto, la desdichada criatura que presta su belleza y sus encantos para que el pintor los retrate en el lienzo, contribuyendo inconscientemente a aguzar sus aptitudes y cimentar su gloria, es la modelo que nos presenta en su precioso lienzo el discreto pintor don Pedro Sáenz, representándola en el momento en que fatigada por la violencia de la actitud adoptada, busca junto a la chimenea del taller calor y descanso para sus entumecidos y fatigados miembros. La producción de nuestro amigo ha de estimarse como un estudio, y como tal fue juzgado y apreciado en la última Exposición Nacional de*

<sup>115</sup> El aspecto de los desnudos infantiles y el mundo de la pintura es tratado en BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 142-157.

<sup>116</sup> Lámina XXXII.

*Bellas Artes, llamando la atención por su buen dibujo y acertado colorido.*

La escena en cuestión puede encuadrarse dentro de la producción ecléctica de narración de escenas contemporáneas, relacionada con la actividad de un modelo profesional, creando un misterio añadido por el desarrollo de lo insignificante. Refleja a una criatura sublimada por el tratamiento de la escena, con luces frías y sombras cálidas, utilizando el claroscuro para hacer salir a los cuerpos de la oscuridad que domina el cuadro. Vuelve a utilizar la acumulación de objetos en la obra con la finalidad de crear un ambiente creíble, copiándolos del real y que se incluyen en el espacio ficticio creado en el lienzo. La obra, de las preferidas por Sáenz, fue copiada por él mismo con posterioridad, creando una versión reducida del mismo centrada en la figura de la mujer y la chimenea, titulada “Ante la lumbre”<sup>117</sup>, que presentará en la Exposición de 1917 en Málaga.

También aparece reproducida su obra “Ensueño” en otro de los números de revistas ilustradas<sup>118</sup>. El asunto es el de un semidesnudo de perfil en el que se acerca el hombro desnudo hacia el espectador, en una pose muy estudiada. La presencia de flores en la obra es de gran importancia, pues ya comienza a aparecer la unión de los elementos inseparables de su pintura, mujeres y estos elementos vegetales, aspecto por el que el artista va encaminando su producción hacia los retratos caracterizados por la influencia del Modernismo.

La crítica de la Exposición fue la acostumbrada, de desacuerdo hacia los premios concedidos y por la repetición de los temas usuales. Lo que sí es claro es el descenso del número de pinturas de historia, el género propugnado por parte de la Academia en tiempos anteriores, lo que refleja un cambio de gustos en lo tocante a la temática a abordar por los artistas.

---

<sup>117</sup> Lámina XXVI.

<sup>118</sup> *L.I.A.* Núm. 799 (1897), p. 258. Lámina XCII.

La siguiente exposición a la que concurre es la de Barcelona de 1898. Los grabados publicados sobre el evento demuestran lo concurrido de la muestra y la forma de exponer las obras, documento gráfico de la época<sup>119</sup>. Las bases serían las mismas que se establecen para el certamen de 1896. Dentro de este contexto, los certámenes organizados por el Ayuntamiento de Barcelona adquieren gran importancia en el mundo artístico. Las normas para la participación son similares a las de cualquier certamen tanto nacional como extranjero; para esta ocasión se establecen una serie de condiciones: han de ser obras admitidas que no hayan figurado en exposiciones anteriores ni expuestas públicamente en Barcelona, incluyéndose en las secciones de Bellas Artes o Industrias Artísticas. El máximo de obras a presentar por cada participante es de cuatro, que sólo se puede modificar en casos excepcionales o por consideración del jurado. Las obras particulares deben llevar el permiso por escrito de su autor. El plazo de admisión será desde el día 20 de marzo hasta el día 1 de abril de 1896, teniendo que ser entregadas las obras en el Palacio de Bellas Artes por su autor o representante autorizado. Se establece el jurado de admisión de obras, quienes valorarán las obras antes de su exhibición. Los gastos de transporte correrán a cargo del expositor, menos los autores premiados, a quienes se le reembolsará dichos costes.

El jurado para adjudicar los premios estará formado por cuatro representantes para la sección de pintura, dos para escultura y dos para arquitectura. Junto a éstos, elegidos por votación secreta entre todos los participantes en la muestra, aparece una Comisión Ejecutiva, el Presidente y el Secretario. Los premios establecidos serán los de Medalla de Honor, de Primera, Segunda y Tercera Clase, sin que el número de premios pueda exceder del cinco por ciento del total de obras expuestas. Se destinan 75.000

---

<sup>119</sup> “IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas”, en *L.I.E.A.*, Núm. 18, (1898), p. 285 y Núm. 20, (1898), p. 320.

pesetas para la compra de obras<sup>120</sup>. Es de suponer que estas normas o similares serán las que estén en vigor cuando participa de nuevo en Barcelona en 1898.

Para la presentación en el certamen, Sáenz lleva sus cuadros “Ensueño”, con el número 85 del catálogo, y “La toilette”, presentada con el título de “El aseo” en otras ocasiones, con el número 155<sup>121</sup>. Será por esta última por la que consiga la medalla de tercera clase en este certamen, tal como atestiguan los documentos existentes, como la medalla, título y mención concedida por el Ayuntamiento de Barcelona al pintor<sup>122</sup>. Los cuadros aparecen valorados en el catálogo en 750 ptas. el primero y en 3.000 ptas. el segundo, aspecto extraño ya que las obras del pintor no suelen aparecer con precios. En cuanto al domicilio, ya aparece en su residencia de C/ Barbieri, 5 en Madrid.

Sáenz concurre a la Exposición de Barcelona por segunda vez, debido sin duda a la importancia del evento en el ambiente cultural de la época. Pretende darse a conocer en la ciudad que es el núcleo de recepción de las novedades pictóricas y culturales europeas.

En *La Ilustración Artística*, aparecen reproducidas dos de sus obras; se trata de “Arte y juventud” y de “El aseo”<sup>123</sup>. La primera muestra a una joven que sostiene un libro en sus manos que tiene el formato de las revistas ilustradas de la época, retrato de una mujer agraciada vestida con ropas de su tiempo y con un paisaje de fondo. Sin embargo, “El aseo” entra dentro de la misma temática que afronta en “La modelo”, pero tanto el lienzo original, en propiedad de un coleccionista malagueño, como en una fotografía de su estudio de esta época, el lienzo es más alargado de cómo lo representa el grabador que copia la tela para su publicación en la revista, faltando ambos extremos en la

---

<sup>120</sup> “Exposición General de Bellas Artes e Industrias Esencialmente Artísticas de Barcelona de 1896”, en *L. I. A.*, Núm. 721, (1895), p. 714.

<sup>121</sup> *IV Exposición de Bellas artes e Industrias Artísticas. Catálogo Ilustrado*, Barcelona: Imp. de Heinrich y Cia, 1898, PP. 40 y 47.

<sup>122</sup> Documentos 6 a 9. Son propiedad del coleccionista que posee el lienzo en cuestión.

<sup>123</sup> Láminas XXXV y XXV.

reproducción. La firma del grabador aparece en el margen derecho, pero es ilegible.

En el comentario de las obras se alude a la diferencia temática entre ambas producciones. Le califican como *Discreto pintor malagueño Sr. Sáenz*, a la vez que le introduce en (...) *la escuela artística en la que milita*. A “Arte y juventud” lo relaciona con la pintura simbolista, comparándolo con las obras de Van Hove, argumentando que armoniza las corrientes artísticas de la época con los principios simbolistas. Es de resaltar el concepto que del simbolismo se tiene en una época en la que Barcelona es ya el centro de asimilación del lenguaje modernista que se extenderá al resto del país. En cuanto a “El aseo”, es enjuiciado como un “estudio”, el mismo calificativo que se utiliza para “La modelo”, ambas de la misma época. Hace mención de la obtención de premio por la presentación de la pintura en la exposición de 1898 en Barcelona.

El siguiente certamen al que se presenta es el último del siglo XIX, celebrado en Madrid en 1899 en el mismo lugar que la vez anterior, con convocatoria y reglamento aprobados por Real Decreto 10 de marzo de ese año. Se inaugura el día 20 de mayo, clausurándose el 10 de junio. El jurado estará compuesto por E. de Hinojosa, Director General de Instrucción Pública, J. Facundo Riaño de Vicepresidente, y Fernando Arbós como Secretario. De la sección de pintura, los vocales serán S. Martínez Cubells, A. Ferrant, M. Villegas, M. Domínguez, E. Pelayo, M. Ramírez, M. Santamaría. Como en la ocasión anterior, se produce el rechazo de nombramientos para el tribunal, haciéndolo L. Menéndez Pidal y E. Álvarez Sala<sup>124</sup>. En esta ocasión concurren 508 expositores en pintura; se exponen 1.294 obras, de las que 911 son de pintura, dibujo y grabado, 99 de escultura, 13 de arquitectura y 171 de arte decorativo. Este año será de nuevo polémico, dejando desierta la medalla de honor del concurso<sup>125</sup>. Las primeras medallas corresponden a L. Menéndez Pidal por “Salus infirmorum” e I. Pinazo con “Lección de memoria”.

<sup>124</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*, p. 972.

<sup>125</sup> PANTORBA, B. de, *Ob. Cit.* p. 160.

En las críticas que van apareciendo con ocasión del evento, el tono que predomina es el crítico, como en la realizada por R. Blasco en las páginas de *La Correspondencia de España*. En el apartado dedicado a la “Impresión general”, el escritor ataca a la falta de ideas, la disminución en el número de la pintura de Historia así como la apelación a la temática basada en la sociedad moderna como alternativa válida frente a la anterior:

*(...) En efecto, si abundan los trozos de pintura admirables, por lo general hay escasez, por no decir pobreza, de ideas; pequeñez o frivolidad vulgar en los asuntos.*

*No es que lamentemos la casi total ausencia de los cuadros de historia y de los asuntos religiosos, antes bien aplaudimos la tendencia que parece impulsar a casi todos los pintores y aun a algunos de los más notables escultores – entre los pocos de estos últimos que concurren al certamen – a cumplir la misión de pintar su tiempo, a no vivir del pasado, sino del presente mirando el porvenir, y a buscar en el diario drama de la vida sus asuntos y sus modelos.*

*(...) En ese estudio de sociedad moderna encontrará el artista más elevado asunto – y acaso más difícil, lo cual hará más ruidoso el éxito y más sólido el triunfo – que en el estudio de la historia más o menos antigua.<sup>126</sup>*

En *Blanco y Negro* aparece un artículo sobre la Exposición, en el que anticipan las preferencias sobre las obras de los artistas que participan:

*En nuestra rápida visita a la Exposición durante los días del barnizado, hemos participado del entusiasmo de los artistas hacia las obras de Sorolla, Emilio Sala, Moreno Carbonero y Blay, en primer término, mas nada podemos anticipar en este número, o por lo menos*

---

<sup>126</sup> BLASCO, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *La Correspondencia de España*, Núm. 15.070 (1899), p. 1.

*en estas primeras planas, ya que no sabemos todavía que sitios de la Exposición serán este año los preferidos por el público.*<sup>127</sup>

Pedro Sáenz concurre con nueve obras, relacionadas desde los números 726 a 734<sup>128</sup>. Las mismas fueron: “Aseo”<sup>129</sup>, “Inocencia”<sup>130</sup>, “Una mariposa”, “Arte y Juventud”<sup>131</sup>, “Amapola”<sup>132</sup>, “La gitanilla”<sup>133</sup>, “Violeta”<sup>134</sup>, “Retrato de la Sra. A. de T.”, y “De la compra”<sup>135</sup>. En las mismas páginas del catálogo aparece junto a personalidades del arte como Santiago Rusiñol y Emilio Sala, su gran amigo. En el reparto de premios aparecen Mestres Borrel y J. Romero de Torres con terceras medallas. Aparece la sección de premios para pintura de paisaje y marinas, dentro de la cual aparece G. Bilbao con medalla de primera clase, y los malagueños F. Bermúdez Gil y R. Verdugo Landi con medallas de tercera clase.

De las obras presentadas por Sáenz, Blasco afirma:

*(...) Seis cuadros de correcto pincel de Pedro Sáenz ocupan el centro de la pared de la derecha. Sus títulos son: <<Violeta>>, <<Gitana>>, <<Amapola>>, <<Inocencia>>, <<De la compra>>, <<Aseo>>. Lo simpático del color atrae la vista sobre estas obras, de las cuales preferiríamos, por su ejecución, la última, si el asunto no fuera tan tristemente prosaico.*<sup>136</sup>

Las revistas ilustradas de la época le reproducen algunas de sus obras presentadas, con mayor presencia de las mismas que en otras ocasiones,

<sup>127</sup> L. R., “Exposición de Bellas Artes de 1899”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 13 de mayo de 1899, s/p.

<sup>128</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1899. Edición oficial*, Madrid: Imp. Y Fundición de los Hijos de J. A. García, 1899, pp. 106 y 107.

<sup>129</sup> Lámina XXV.

<sup>130</sup> Lámina XXXI.

<sup>131</sup> Lámina XXXIV.

<sup>132</sup> Lámina XXXIII.

<sup>133</sup> Lámina XVI.

<sup>134</sup> Lámina XXIV.

<sup>135</sup> Lámina XXIX.

<sup>136</sup> BLASCO, R., *Ob. Cit*

motivado por un aumento de renombre en este ambiente gracias a la obtención de premios en anteriores certámenes. Una de ellas es “La gitana”, publicada en *La Ilustración Española y Americana*<sup>137</sup>. Del comentario se desprende la continuidad en la línea del eclecticismo de la producción del pintor, dentro de la temática de escenas y tipos populares, pintura de género en la que el detallismo y la veracidad de la modelo representada da ese grado de verismo a la obra que la hace atractiva para el público. Pese a las críticas por parte de los comentaristas del momento hacia la Exposición, Sáenz no sale mal parado de las mismas, sino todo lo contrario. Remarcar la insistencia que se hace en estos medios y en los catálogos de las Nacionales sobre el aprendizaje con Ferrándiz, omitiendo la presencia en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Lo que es evidente es que el hacer referencia a su formación con el maestro es muestra de prestigio dentro del ambiente académico:

*En la última Exposición General de Bellas Artes figuró el cuadro que nuestro grabado de la página 204 reproduce. Una gitana le tituló su autor, el laureado pintor malagueño Pedro Sáenz, discípulo de Ferrándiz, y sin necesidad de título compréndese, por la verdad y arte con que está pintado, que el original pertenece a la gitanería que abunda por las regiones andaluzas.*

Un aspecto de interés es la existencia de una fotografía de su estudio madrileño en el que están dispuestas casi todas estas telas, datada aproximadamente en este tiempo. Entre otras obras aparece “Inocencia”, “Retrato de la Sra. A. de T.”, “De la compra”, “Amapolas”, “El aseo”, “Retrato del niño J. S.”, “Venus de Tiziano”, “Arte y Juventud” y algunos más, por lo que podría tratarse de los días previos al envío para su exposición<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> “Una Gitana”, en *L.I.E.A.*, Núm. 37, (1899), p. 204.

<sup>138</sup> Apéndice fotográfico.



Otra de las reproducciones de las pinturas presentadas en este certamen es “Violeta”, aparecida en *La Ilustración Española y Americana*<sup>139</sup>. El asunto del cuadro es típicamente ecléctico, representando la vida cotidiana de la ciudad de una clase social en concreto, asociado a la materialización de la belleza en la figura de la mujer. El tema es el mismo, incluso en la composición del cuadro, que el representado en “En Viena” por el que obtuvo tercera medalla en el certamen de 1895, aspecto que le motiva a repetir tema. A su vez, comienza la etapa en la que el simbolismo adquiere mayor presencia en su temática, con las relaciones entre el título, lo representado y la presencia de la mujer, aspecto cultivado en el eclecticismo gracias a la presencia de títulos dudosos que generan ambigüedad. Las flores comienzan a ser una constante en su producción, bien materializadas en el lienzo y también presentes en el título del cuadro, como en este caso. Igualmente, comienzan las relaciones estrechas de su pintura con otras artes, como la poesía o la música, similar a la establecida entre el mensaje de esta tela y la ópera de Verdi por parte del escritor responsable del comentario que acompaña al grabado:

*Violeta, el mismo nombre que lleva la ópera de Verdi La dama de las camelias, convertida en Traviata por el libretista italiano, lleva la protagonista del cuadro de Pedro Sáenz cuya copia figura en nuestro primer grabado del presente número. Cuando en la última Exposición de Bellas Artes contemplábamos este cuadro, admirando su colorido y lo elegante de la figura, dudábamos, como dudamos ahora, si la identidad de nombres era debida a mera coincidencia o a deliberado propósito.....simbólico.*

*El autor es discípulo de D. Bernardo Ferrándiz, y obtuvo tercera medalla en la Exposición General de 1895, y segunda en la de 1897.*

Es en revistas catalanas donde comienzan a aparecer reproducidas sus obras de este certamen. En diciembre de 1898 aparecen publicados grabados de

<sup>139</sup> L.I.E.A., Núm. 27, (1899), p. 33.

los cuadros “Arte y Juventud” y “Aseo”<sup>140</sup>. En el comentario que las acompaña se menciona la variedad de registros pictóricos de Sáenz en sus representaciones. La primera de las obras, “Arte y juventud”, es referida como pintura simbolista. Un retrato de una joven vestida de traje de gala con guantes negros leyendo una de las revistas de gran formato propias de la época se asocia con un título que no concreta la acción, lo cual es interpretado por el periódico como un estilo moderado de simbolismo. Igualmente le relaciona con esta estética, al incluirle dentro de (...) *la escuela artística en que milita*, reflejando el ambiente de tendencias diferenciadas propias de la cultura finisecular.

“El aseo”, llamada en otras ocasiones “La toilette” o “El aseo de la modelo”, es definido como un estudio, en la línea de “La modelo”. Por estudio se entiende la obra que reproduce una actividad dentro de las tareas cotidianas de la profesión de modelo, caracterizando para ello el ambiente mediante la disposición de profusión de elementos propios del taller del pintor, situando lienzos, bastidores, máscaras, etc. en un ambiente cercano al que dispuso para “Desengaño”. La credibilidad de la escena está asegurada por la presencia en un primer plano cercano al espectador de la palangana en la que ella se lava, naturalismo en la escena parecido al realismo de Courbet, pero sin la provocación esencial en los cuadros de esta tendencia pictórica. Importante es la pose de la mujer reflejada en el lienzo, prácticamente la misma que adoptará para su gran obra “La tumba del poeta”.

Junto al asunto del estudio, el tema realmente ejecutado es el del desnudo, género que gustará Sáenz de representar como culmen de su culto a la belleza en sus cuadros, recreándose en transmitir las calidades de la piel y en los juegos de luces y sombras creados por los pliegues de la ropa con que medio viste a la modelo.

---

<sup>140</sup> L.I.A., Núm. 885 (1898), p. 799 y p. 802.

También aparece reproducida “Amapolas”, cuadro de nuevo en una línea simbolista moderada, basada en la relación del nombre del cuadro con la presencia de flores en su producción. El comentario es conjunto para la obra citada junto con “Inocencia”, por la que obtiene medalla de segunda clase, y “De la compra”. Del mismo se desprende la afinidad de Sáenz por uno de los temas predilectos de los academicistas franceses, el del desnudo femenino, caracterizado de diversas formas. Difiere la concepción de “Inocencia” de “El aseo”, desnudo infantil el primero y pretensión de estudio el segundo.

“Inocencia” refleja un asunto que no es la primera vez que Sáenz aborda, el tema del desnudo de niñas de forma manifiesta, obteniendo en el certamen anterior el mismo premio que en éste por una obra similar. El desnudo de niños es un tema del que no dudan en hacer uso los academicistas, como del tema de la inocencia, asociado a cierto matiz simbólico. Se asocia esta virtud con la infancia, representando un concepto universal. El tema, ambiguo, es tratado con anterioridad en Francia por artistas como Perrault, con su “Innocence” de 1894, siendo un tema recurrente por los artistas del Fin de Siglo, con cierto matiz de decadentismo. El propio Sáenz realiza otra versión, por completa distinta a ésta, llamada también “Inocencia”<sup>141</sup>, reproducida en la revista artística *La Esfera* en septiembre de 1914<sup>142</sup>, en el que el protagonismo es también asumido por la presencia de una niña en la pubertad junto a la presencia de flores en primer plano, pero con una realización del tema totalmente distinta, empleando para ello el lenguaje modernista que asimila para estas fechas. El comentario sobre estas obras menciona:

*(...)Sáenz presenta varias obras, de entre ellas Aseo e Inocencia, dos figuras de niñas cuasi mujercitas ya, una que acaba de bañarse y otra que está tendida en lujosa tela son, en mi juicio, juntamente con un retrato de señora y una media figura de joven titulada "Mariposa", lo mejor de cuanto exhibe este artista.*

<sup>141</sup> Lámina LXXIX.

<sup>142</sup> *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p.

*Puede pedírsele a Sáenz que sea algo más robusto y firme, así en la línea como en la factura; pero es innegable que ha sabido vencer las terribles dificultades que ofrece la pintura de las carnes de cuerpos tan finos y delicados de la mujer cuando está alcanzando la pubertad.*<sup>143</sup>

Igualmente, en *La Correspondencia de España* se menciona de nuevo a este lienzo:

*Seis cuadros de correcto pincel de Pedro Sáenz ocupan el centro de la pared de la derecha. Sus títulos son Violeta, Gitana, Amapola, Inocencia, De la compra, Aseo. Lo simpático del color atrae la vista sobre estas obras de las cuales preferimos, por su ejecución, la última, si el asunto no fuera tan sumamente prosaico.*<sup>144</sup>

En otro artículo se menciona:

*(...) Pedro Sáenz se presenta ya como una realidad en esta Exposición. Los dos desnudos de niña, Aseo e Inocencia son dos preciosidades.*<sup>145</sup>

También aparece reproducido el lienzo en la revista *Blanco y Negro* dentro del monográfico dedicado a la Exposición<sup>146</sup>.

A “Amapolas”, en su publicación en la misma revista le acompaña un texto en el que aclara el significado de la presencia de las flores en la obra<sup>147</sup>, manteniendo la correspondencia entre éstas y la mujer con el resultado de la belleza gracias a la unión de estos dos componentes, en una intención

---

<sup>143</sup> L.I.A., Núm. 914 (1899), p. 426.

<sup>144</sup> BLASCO, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 de mayo de 1899, pp. 1-2.

<sup>145</sup> CANOVA Y VALLEJO, “Exposición Nacional”, en *La Época*, Madrid, 17 de mayo de 1899, p. 1.

<sup>146</sup> L. R., *Ob. Cit*

<sup>147</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 29 de junio de 1901, p. 8,

claramente simbólica en lo tocante al título que utiliza, haciendo protagonista a las flores.

“De la compra” es la manifestación de la tendencia de los pintores del momento en reflejar aquellos aspectos cotidianos de las distintas clases sociales, reflejando en esta ocasión a una mujer, caracterizada como perteneciente a la clase obrera, durante su trabajo o en una de las tareas de la época como realizar la compra diaria. Destaca el tratamiento minucioso de la escena, con profusión de detalles en cuanto a la ubicación, como los carteles pegados en los cristales del negocio en el que espera la mujer retratada. Continúa con la introducción de elementos de la calle en la escena de tal forma que aumente el grado de veracidad de lo narrado. Igualmente se complace en representar el estado de introspección de la mujer, en la línea de otras obras suyas como “Ensueño”.

Al igual que en las Nacionales, Sáenz presenta sus obras en las Exposiciones locales que se organizan en Málaga, a pesar de tener su residencia fijada en Madrid<sup>148</sup>. En el mismo año, 1899, concurre en esta Málaga a la exposición que organiza el Liceo malagueño. Para ello, presenta tres obras: “Retrato de la Sra. A. de T.”, “Una mariposa” y “Amapolas”, con los números 125 a 127 del catálogo, presentadas en el certamen de ese año en Madrid<sup>149</sup>. El jurado estará compuesto por los profesores de la Escuela

<sup>148</sup> Las Exposiciones de Bellas Artes aparecen en Málaga siguiendo los pasos de las que se desarrollan en otras provincias, principalmente tomando como referencia las Nacionales de Madrid. Es la ocasión de la burguesía para aparecer como la clase dominante en el campo cultural, ejerciendo como tal y orientando la producción artística en lo tocante a ser la principal clientela de artistas, tanto provinciales como de fuera de este ámbito. La cadencia de los certámenes es anual o bienal, coincidiendo con la exposición agrícola e industrial. Las obras de los artistas se presentan amoldados a las condiciones que imperan, al estar necesitados del prestigio social que la participación les confiere. En Málaga se inician en 1843, destinadas a compradores de la clase media malagueña, convirtiéndose en muestrario de la producción dirigida a este grupo social de la ciudad, con la presencia de abundantes temas agradables para los gustos de la burguesía del fin de siglo. Son cuadros de pequeño formato, siguiendo las directrices de la tendencia que se impone en la Nacional, reflejando el cambio de destino de los mismos desde los museos e instituciones de la oficialidad hacia la decoración de las casas de la clase pudiente.

<sup>149</sup> *Liceo de Málaga. Exposición Regional de Bellas Artes. 1899.* Catálogo. Málaga: 1899, p. 19.

Provincial de Bellas Artes, eminentes pintores tanto en el ámbito local como nacional. Son Moreno Carbonero, Simonet, Nogales, Martínez de la Vega, Emilio Ocón, J. Denis y J. P. del Cid. De las disconformidades sobre el desarrollo del evento, como en la mayoría de los que se organizan, destaca la renuncia a participar en el concurso de Simonet, planteando quejas sobre el reglamento en vigor. Esto producirá una serie de acusaciones y respuestas en la prensa local sobre el desarrollo del certamen<sup>150</sup>.

El reglamento para exponer es similar al de las Exposiciones Nacionales, con libertad de asunto y de procedimientos técnicos a emplear en la concepción de las obras. Desde 1900 a 1905 son organizadas por el Ayuntamiento de la capital, o por el Liceo, como en el caso de la organizada en 1899, así como la patrocinada por el Círculo Mercantil en 1904<sup>151</sup>. Será a partir de 1911 cuando sean dirigidas por la Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo, tras la reorganización de ésta<sup>152</sup>. Así, aparece un vacío expositivo tras la desaparición del Liceo desde 1906 a 1910.

La concurrencia a estos acontecimientos sociales y culturales de ámbito local era abundante, participando los artistas de más renombre de la ciudad, como Ferrándiz, Denis, Sáenz, Martínez de la Vega y otros, todos ellos relacionados también con la Escuela Provincial de Bellas Artes y la Academia de Bellas Artes de Málaga. Los jurados estarán formados por los mismos artistas relacionados con la enseñanza de la pintura en Málaga, como Moreno Carbonero, E. Simonet, J. Nogales, J. Martínez de la Vega, E. Ocón, J. Denis y otros, como en el caso del año 1899<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> Recortes de prensa sin especificar. Caja 45, Exposiciones. A.D.E.

<sup>151</sup> *Liceo de Málaga. Exposición Regional de Bellas Artes. 1899. Catálogo*, Málaga, 1899. *Catálogo de la Exposición Provincial de Málaga. 1901*, Málaga: Imp. Fin de Siglo, 1901.

<sup>152</sup> *Anales de la Academia de Bellas Artes de S. Telmo de Málaga*, Núm. 1, 1911.

<sup>153</sup> Recorte de prensa sin especificar procedencia del año 1899, A.D.E., caja 45.

### **1.2.2.2. La experiencia en Blanco y Negro (1900-1904). La recepción del Modernismo.**

En 1900, durante su periodo de residencia en Madrid, consigue un primer premio en el concurso que patrocina la revista ilustrada *Blanco y Negro*<sup>154</sup>. El certamen se convoca para promocionar la pintura desde la difusión por medio de la publicación de obras en sus páginas en el ámbito nacional, con lo que la producción de los ganadores se da a conocer en todo el país y dentro de los sectores sociales a los que llega la publicación en la época, más amplio que la burguesía coleccionista<sup>155</sup>.

En estos momentos, las artes gráficas adoptan una posición intermedia entre la vanguardia y la decadencia, desde la disyuntiva planteada entre arte e industria, en la que aparece la ilustración como un arte menor producido en serie destinado al mayor número posible de público.

La sociedad de consumo encontrará en los artistas gráficos las respuestas a las necesidades del mundo de la industria, con creadores que compaginan la actividad tradicional con la que demanda esta nueva forma comunicativa.

Ya en su nacimiento, en mayo de 1891, *Blanco y Negro* nace adoptando el fotograbado, evolucionando hacia las autotipias o fotograbados directos. Esta publicación goza de una mayor aceptación por parte del público respecto a las existentes en el mercado en estos momentos, con un formato más manejable, apareciendo como un semanario de información general dirigido a la burguesía predominantemente; se plantea como objetivo el ser crónica de lo que constituye la vida moderna. Fue fundada por Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio, influido por la revista alemana “*Fliegende Blätter*”, bajo una ideología liberal, independiente y partidaria de Sagasta, de un claro

---

<sup>154</sup> *Blanco y Negro*, 7 de abril de 1900, p. 12.

<sup>155</sup> *Blanco y Negro*, 6 de enero de 1900, p. 22.

convencimiento monárquico. La redacción se establece en Claudio Coello 41, en la Imprenta Rivadeneira. En 1897 aparece en sus páginas la primera reproducción en color de obras artísticas, con una obra de Méndez Bringa, evolucionando a la introducción de la bicromía, tricromía y cuatricromía. La introducción del color será uno de los hitos en las revistas de esta orientación, al suponer una mayor fidelidad al original. En 1899 se trasladan las dependencias a calle Serrano, en las cuales estarán durante bastante tiempo. Su orientación artística se encuentra bajo la influencia del Modernismo francés, algo patente en las colaboraciones que se muestran en sus páginas<sup>156</sup>. El estilo de la revista es consecuentemente de un claro dominio de las formas modernistas, con preferencias hacia temas tradicionales, de realismo anecdótico y popular, predominando las formas que imperan en las Exposiciones de Bellas Artes.

En un artículo publicado en la propia revista en 1904 con motivo de su décimo aniversario se hace una pequeña historia de la publicación en sus diez primeros años<sup>157</sup>. Aparecida el 10 de mayo de 1891, renuncia a la idea que se produce en su momento de que nace con la finalidad de ser un periódico de anuncios. Del primer número se hizo una tirada de 20.000 ejemplares, pasando en diez años a una demanda de 60.000 ejemplares. Para una revista de la época, en la que estas publicaciones aparecen y desaparecen en breves periodos de tiempo, triplicar la producción en diez años es sin duda un éxito. La difusión de la revista se generaliza en las capitales de provincias del país, gracias a la adopción de los adelantos técnicos y la mejora de los canales de distribución. El precio pasó de los 15 céntimos iniciales a los 30 de 1901, factor que se asegura en el artículo que no influyó en el descenso de las ventas. Se definen como introductores de novedades tipográficas, como el reticulado de Max Levi, así como el color, aportado por el operador alemán Stermer. Las plantilla del periódico está constituida en 1901 por 147 personas, con un presupuesto

---

<sup>156</sup> Sobre la relación de la revista y el mundo cultural del Madrid del momento destaca el estudio AZNAR ALMAZÁN, S., *El arte cotidiano. Modernismo y Simbolismo en la ilustración gráfica madrileña. 1900-1925*, Madrid: UNED, 1993.



diario de 2.400 pesetas. El elenco de personalidades del mundo artístico trabajando en la redacción es importante, con figuras como A. Huertas como redactor artístico, junto a J. Arija, N. Méndez Bringa, J. Blanco Coris, J. Xaudaró y otros artistas del momento, destacando entre los colaboradores Emilio Sala, cuyas obras aparecen con profusión en esta revista. Es la época de la aparición de los trabajos de Muñoz Degrain o Moreno Carbonero, con predominio de los temas pintorescos. En sus páginas aparecen dos maneras de enfocar las formas modernistas, a través de unos modernistas prácticos, centrados en la compatibilidad entre arte e industria, y unos modernistas simbolistas, más relacionados con el mundo estético.

En estos momentos, en Madrid se forma un centro modernista con una esencia distinta a la del núcleo catalán, siendo ambos los focos principales de producción y distribución de revistas ilustradas al país. La burguesía madrileña, formada en su mayoría por personas dedicadas a actividades de carácter liberal, difiere de la catalana, dedicada más a las actividades fabriles, al ser el principal foco de industrialización del país, y a su cercanía a Francia, por lo que la influencia de las corrientes modernistas es más directa. El Madrid de la época aparece como superficial, cosmopolita y tendente a la internacionalización<sup>158</sup>.

En pintura coexiste un nutrido conjunto de artistas sin formar grupo, cuyo elemento común es la presencia en sus obras de un decorativismo exuberante. La orientación modernista estará dada por Martín Fernández de la Torre, Federico Beltrán Masses, Eduardo Cicharro y Julio Romero de Torres, conectados con Anglada Camarasa. Será este último quien efectúe un viaje a Inglaterra, contactando con los prerrafaelistas, cultivando un estilo en la línea de los decadentes. Beltrán Masses efectúa una obra sensual, basada en desnudos femeninos, materializado en el culto a la mujer, tema dominante en la época y grueso de la producción de P. Sáenz. Cicharro ejercerá un orientalismo complicado y extravagante.

---

<sup>157</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de mayo de 1904, pp. 1-22.

<sup>158</sup> AZNAR ALMAZÁN, S., *Ob. Cit.* p. 122.

El Modernismo en Madrid se desarrolla gracias a una confluencia de tendencias, con un renovado romanticismo idealista, visión decadente de las formas del simbolismo, con una permanencia de los valores figurativos en las obras. En las revistas ilustradas, sobre todo en *Blanco y Negro* predominan artistas como Arija, Chiorino y Varela, con influencia en sus obras de los teóricos ingleses del Modernismo. Arija manifiesta influencias del neogótico inglés, el prerrafaelismo y la antigüedad clásica. Chiorino representa a través de sus imágenes al prototipo de la mujer prerrafaelista, en el que la figura femenina es la parte integrante de una naturaleza simplificada junto a un recargamiento simbolista en los temas religiosos. Varela aporta un decorativismo manifiesto en sus obras debido a la influencia de Mucha. Es en este ambiente cultural en el que vive Sáenz en su periodo de colaboración en *Blanco y Negro*.

Caso similar al de Sáenz es el de Lozano Sidro, artista nacido en Priego, que marcha a Málaga, estudiando en el taller de Moreno Carbonero y en la Escuela Provincial de Bellas Artes. En 1894 se traslada a Madrid junto a Moreno Carbonero, comenzando a trabajar como ilustrador en la revista a partir de 1902, coincidiendo con P. Sáenz. Su producción se encamina al sector de la alta burguesía, realizando obras dentro de la factura tradicional de los gustos burgueses, complementando su trabajo como ilustrador de cuentos. Sus obras muestran una gran similitud en temática y forma de representación con las obras de P. Sáenz.

Artistas modernistas por excelencia en la plantilla de *Blanco y Negro* serán Méndez Bringa y Díaz Huertas, cuyas obras se convierten en el testimonio de las modas, usos, costumbres e inquietudes de la sociedad madrileña de la época y del país en general.

La aparición de Pedro Sáenz en esta revista se debe a una causa distinta de la presencia en las revistas en las que sus obras son reproducidas con

anterioridad, relacionada con la labor de promoción que se desarrolla mediante la celebración de “certámenes artísticos”, a raíz de la implantación del color en esta publicación, aparte de la labor de difusión de las formas artísticas propias de su época en las páginas artísticas destinadas a este fin, y presentes en todos los números de la misma. En la plantilla de la revista aparecen colaboradores de forma continua, artistas dedicados, entre otras facetas, a contribuir con sus cuadros a la labor de promoción del arte desde estas páginas.

Una de las labores de más importancia en la difusión del ambiente cultural es la celebración de certámenes artísticos convocados por la revista desde 1900, celebrándose este año el primer concurso de planas a color, resultando ganador Pedro Sáenz, con su obra “Arte y Juventud”<sup>159</sup>. Las bases se fundan en una libertad de selección de temas y del tratamiento.

El primer certamen artístico de *Blanco y Negro* se convoca en enero de 1900<sup>160</sup>, mediante convocatoria del director de la revista, Torcuato Luca de Tena, firmada el 1 de enero de ese año, en la que se establecen las bases para la participación en el certamen. En ellas se menciona que gracias a la implantación definitiva del color en las páginas artísticas, y manifestando una labor de patronazgo de las artes, se establece el concurso de forma periódica, cuyo primer certamen es este que nos ocupa. Las bases de participación son redactadas a continuación, resumidas en 14 puntos, en los que se establecen las normas que deberán regir a los participantes en el certamen.

En el punto 1 se aclara que (...) *Se abre un concurso de planas a color para su publicación en BLANCO Y NEGRO, con entera libertad en la elección del asunto*<sup>161</sup>. Se intenta con esta medida fomentar la libertad en el mundo de las artes, lejos del direccionamiento del campo de la pintura de los circuitos oficiales, pero sin embargo, la presencia de un jurado de admisión condiciona

---

<sup>159</sup> Lámina XXXIV.

<sup>160</sup> “Certamen artístico de Blanco y Negro”, en *Blanco y Negro*, 6 de enero de 1900, p. 22.

<sup>161</sup> *Ibid.*

tal presupuesto. Los artistas ejercitan esta actividad como algo usual en una época en que estos medios se constituyen en la forma principal de difusión de su producción, a la vez que representan una de las actividades propias del mundo artístico, citas de las personalidades relacionadas con el mundo de la cultura.

En las bases del concurso no se establecen número máximo de colores a emplear, ni tampoco la técnica que se emplee en la realización de las obras. Sin embargo, en el artículo 3 argumenta la dirección la necesidad de dar unidad a la exposición de las obras participantes con la excusa para dar a todas ellas el mismo formato: 45 cm. por 30 cm. de dimensiones en cuanto a espacio pintado, con un total máximo de 65 cm. por 50 cm. contando los márgenes en blanco.

El plazo de presentación de las obras concluye el uno de marzo de 1900 a las doce de la noche, debiendo ser enviadas las obras a la sede del periódico en C/ Serrano, 43. Los trabajos deberán ir firmados obligatoriamente por los autores, en contra de la tradición de algunos artistas de no hacerlo.

La censura aparece en el artículo sexto, estableciendo un Jurado de admisión compuesto por el director de *Blanco y Negro* y por los señores Romeo y Arija, en el que se establecen que (...) *se desecharán las obras que reconocidamente no puedan figurar en el certamen por no ajustarse a las presentes bases o por ser claramente indignas de publicación.*

Los premios establecidos fueron cuatro primeros galardones de 250 ptas. cada uno y diez accésit de 100 ptas. para los segundos premios. El jurado para calificar las obras estará compuesto por Sala, Picón, Arija y Romea.

Los trabajos admitidos a concurso se expusieron en el Salón de Fiestas de la sede de la publicación, fallando los premios a los quince días siguientes a la inauguración del certamen. Los artistas no premiados podían retirar las obras

tras el fallo del jurado. La propiedad de los cuadros premiados será de la revista, incluido el derecho de reproducción, y las no premiadas se devuelven a sus autores. De aquí se deduce que la obra con la que gana Sáenz el primer premio pasó a propiedad de la editorial por el precio de 250 ptas., en contraste con las 2.500 ptas. que le paga el Estado por “Inocencia” tras la exposición de 1899. Con todo, si las obras no premiadas son consideradas de interés, se procedería a negociar la compra con los autores.

La siguiente noticia relacionada con este certamen es la publicación de la lista de autores junto a la población en que residen y el número de obras que presentan a concurso<sup>162</sup>. Según manifestación de los editores, la concurrencia fue superior a la que se esperaba, superando las 400 obras presentadas, elaborándose un catálogo del mismo. Las obras al óleo se presentan sin barnizar, estableciéndose una fecha para la realización del mismo. El proceso del barnizado era una de las actividades claves en el aspecto social de las exposiciones, lugar de cita para la flor y nata de la sociedad de la época, en cuyo proceso los barnizadores profesionales se codeaban con los grandes artistas del momento. La lista, al parecer incompleta en su publicación, consta de 199 artistas, algunos de los cuales concurren con cuatro o más obras, pero por norma general lo hacen con una o dos. En el caso de Sáenz, aparece en la tercera columna con una sola, con la cual ganará el certamen.

Lo extenso de la lista es consecuencia del elevado número de artistas aficionados o profesionales que existen en estas fechas en el país, de donde se concluye una revitalización del mundo artístico, a pesar de la crisis de 1898. Igualmente, este aspecto demuestra lo concurrido de los concursos de pintura, en especial éste en cuanto a la labor de promoción de los artistas en estos momentos por este medio. La publicación de producciones de pintores en revistas de este tipo, sobre todo los no consagrados o los más jóvenes,

---

<sup>162</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 10 de marzo de 1900, p. 21.

constituye un medio de darse a conocer en el mundo de los clientes de este ambiente. Ante 199 artistas, la competencia tuvo que ser grande.

El día 31 de marzo del mismo año aparece otro artículo relacionado con el evento, con título enmarcado por un dibujo de Blanco Coris, representando a una musa y una paleta con pinceles, símbolos del carácter del certamen, dentro de la línea mantenida por la publicación. De la importancia de la revista y del certamen da nota la visita de la reina regenta y de las infantas doña Isabel y doña María Teresa a las dependencias donde se celebra el certamen. A estas representantes de la monarquía española le acompañan personalidades del mundo de la política y de los medios de comunicación de la época.

El artículo se acompaña de fotografías tanto de las personalidades que visitan la muestra como de las dependencias e instalaciones de la editora. En el último párrafo del artículo se manifiestan de nuevo las intenciones del certamen: argumentando que la plantilla de colaboradores artísticos es más que suficiente para las necesidades de la publicación, manifiestan que los concursos, éste y los que se celebrarán con posterioridad, son un incentivo para la divulgación de las labores artísticas entre la juventud que se dedican a esta actividad. Se alude a la imparcialidad del tribunal encargado de valorar las obras presentadas, aspecto éste a analizar dadas las relaciones de amistad que unían desde hacía tiempo a Sáenz con Sala, miembro principal del jurado de valoración de las obras expuestas.

En la manifestación de intenciones se subraya la labor de promoción del mundo artístico. Las revistas comienzan a tomar un mayor partido en cuanto a iniciativa y presencia en la sociedad del momento, aspecto que es conocido y valorado por la comunidad de artistas, con el precedente de los concursos promocionados desde la oficialidad materializado en las Exposiciones Nacionales e internacionales, así como en los celebrados por la mayoría de los municipios del país, reflejo del momento económico que se vivía en la época. La disminución de los mercados asociados a la pérdida de los últimos enclaves

coloniales se ve compensada por las relaciones que se mantienen entre la antigua metrópolis y las excolonias, gracias a la labor que realizan las publicaciones periódicas.

El 7 de abril del mismo año aparece una nota con la asignación de los premios correspondientes<sup>163</sup>. El tribunal, compuesto por las personas que se mencionaban en el artículo de la convocatoria del certamen, dictaminó los siguientes premios: *Arte y Juventud, número dos del catálogo, original de D. P. Sáenz*. Junto a esta obra, los siguientes primeros premios fueron para Nombela, Morera, Muñoz Lucena y Juan Francés. Los primeros premios y segundos premios se aumentan en uno más. Se cierra la nota indicando que están a disposición de los artistas las cantidades que se expresaban en la convocatoria como parte de las recompensas. En el artículo aparecen reproducciones de algunas de las obras, entre las que se encuentra la de Sáenz, así como las cuatro restantes merecedoras del mismo galardón.

Tras ganar el concurso, Pedro Sáenz publicará una serie de cuadros en las páginas de esta publicación, desde 1901 a 1904, ambos inclusive, dependiendo la mayor o menor presencia de sus trabajos en las páginas artísticas de esta revista del año en cuestión. Un aspecto que llama poderosamente la atención es la aparición de algunas de sus pinturas con unos títulos diferentes a los originales que les asigna su autor, desconociendo el responsable de esta situación y el porqué de esos cambios. Lo cierto es que en la carrera de Sáenz los títulos dan sentido al mensaje iconográfico que acompaña a la imagen, por lo que no creo que fuese él quien cambiase el título, los cuales los conserva desde su primera aparición, como en el caso de “Laura” en 1903, en la que mantiene este apelativo hasta la celebración de la Exposición de Bellas Artes en Málaga en 1917.

---

<sup>163</sup> Blanco y Negro, Madrid, 7 de abril de 1900, p. 12.

Otro aspecto de singular importancia es la presencia en algunos casos de textos acompañando a las imágenes, a tenor de lo representado en las mismas. Con ello se consigue un nuevo avance en el mundo de la colaboración de las artes, en concreto de la literatura junto a la pintura, a la vez que reflejan la influencia del nuevo género que comienza en estos tiempos, como es el cartel, unión de textos e imágenes para la transmisión de un mensaje único. El escrito de estas apariciones complementa la información que nos aportan las imágenes, a la vez que la sitúan en un contexto determinado.

La primera reproducción de Sáenz que se publicará en estas páginas es la llamada “Arte y Juventud. El año que nace”<sup>164</sup>, cuyo título es posible que no sea el original, al coincidir con el que le da el artista a otra obra distinta que aparece publicada en *La Ilustración Artística* en el número de 12 de diciembre de 1898, el cual aparecerá reproducido con posterioridad en esta revista con otro título.

La obra galardonada ya en su reproducción tiene uno de los arrepentimientos clásicos en la producción del artista, cambiando el número del año de 1900 a 1901, algo obvio al realizarla para el concurso de 1900 y siendo publicada al año siguiente. La composición representa un retrato de medio cuerpo de una de las jóvenes que se convertirá en musa del pintor, en disposición de frente y sujetando lo que parece el volumen de una de las publicaciones ilustradas de la época. El peinado de la joven junto a la disposición de un crisantemo en el peinado tiene clara relación con “Crisantemos”<sup>165</sup>, en la que aparecerá caracterizada como japonesa.

La reproducción se realiza en cuatromía, mezclas de cuatro colores que consigue un gran parecido con el original a partir de las combinaciones de los mismos. Incluso el fondo del retrato se asemeja a las portadas de las encuadernaciones anuales de *La Ilustración Artística*. Lo manifiesto es que no

---

<sup>164</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de enero de 1901, p. 20. Lámina XXXV.

<sup>165</sup> Lámina XXXVII.



se trata de un volumen de *Blanco y Negro*, al poseer ésta un formato menor del que sujeta la modelo y con tapas de color rojo, diferentes de las verdes que emplea esta publicación.

La obra aparece con el pie de ilustración *El año que nace. Arte y juventud, por Pedro Sáenz. De nuestro primer concurso artístico, un primer premio*. Es la primera aparición de las producciones galardonadas en el concurso artístico en las páginas de la publicación<sup>166</sup>.

La siguiente aparición en esta revista de una de sus pinturas es en el número de 11 de mayo del mismo año, apareciendo su obra “Crisantemas”<sup>167</sup>. Esta obra es una de las más bellas del artista, existiendo dos posibles versiones del mismo asunto, al observar diferencias notables entre las dos a las que he tenido acceso, estando una de ellas actualmente en propiedad de la Diputación Provincial de Málaga. Su realización en el tiempo está asegurada, al figurar junto a la firma la fecha de 1900, realizada en Madrid, dentro de las obras que produce durante su estancia en la capital.

Se trata de un retrato en primer plano realizado en tres cuartos y sentada, en posición hierática, con composición organizada a base de triángulos, y con un tratamiento simétrico de los elementos que participan en la obra. El mensaje presentado se argumenta de dos formas: a través del título se asocia con la iconografía de las flores, matiz propio del Modernismo, y en especial en relación con el círculo decadente de la cultura del momento.

La modelo aparece un poco más mayor que en la anterior “Arte y Juventud”, siendo una de las tres profesionales de las que habla el artista en su artículo de *Vida Galante*. La predilección de Sáenz por esta modelo es

---

<sup>166</sup> El destino del original está en manos de un anticuario de Barcelona, al no estar actualmente en la sede de Prensa Española, actual propietaria de *ABC* y *Blanco y Negro*, según algunos responsables del mismo. El cuadro apareció en una subasta de obras de arte en París, siendo comprada por este anticuario, vendida a un coleccionista de Madrid, y recientemente adquirida de nuevo por el citado anticuario.

manifiesta tanto por las veces en que la retrata como por los motivos que usa para hacerlo, como en el retrato con fondo amarillo en que aparece con un traje de gasa que deja ver ligeramente sus pechos<sup>168</sup>. En el “Retrato con guirnaldas” vuelve a retratarla<sup>169</sup>, de nuevo ataviada como mujer de la clase burguesa, señorita de la época, tratada de forma majestuosa hasta en el gesto que imprime en su rostro.

En el mismo año es publicada otra de sus pinturas, siendo una de las ocasiones en la que aparecen juntos texto e imagen<sup>170</sup>. Se trata de “Amapolas”<sup>171</sup>, la cual es una de las que presenta en diversos certámenes artísticos<sup>172</sup>. Se trata de un retrato de busto de los habituales en su trayectoria, en el cual el mensaje se compone de tres elementos: la modelo, las flores y el atuendo que caracteriza a la mujer y le da la personalidad a la misma.

El texto aparece sin su autor, por lo que es posible que sea del mismo pintor o de literatos de su círculo cultural. En el mismo aclara la intencionalidad perseguida, así como la elección del asunto por parte del pintor.

*La violeta, en el emblema de las flores, simboliza el excelso pudor de la modestia, pero la amapola es también, aunque no lo diga el lenguaje simbólico, una de las más acertadas expresiones de la sencillez, porque nace y se cría pobremente en los surcos de los campos, sola casi siempre, sin más caricias que las del viento o el batir suave de la espiga de los trigos, brotando en las lindes del camino, como para servir de guía al hombre con sus luces rojas. En la mujer, la amapola es el mejor tocado; y prendidas*

---

<sup>167</sup> Lámina XXXVII.

<sup>168</sup> Lámina LXVI.

<sup>169</sup> Lámina LV.

<sup>170</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 29 de junio de 1901, p. 8.

<sup>171</sup> Lámina XCVI.

<sup>172</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1899. Edición Oficial*, Madrid: Imp. de Hijos de J. A. García, 1899, p. 107. Aparece relacionada con el número 730 del mismo.

*como al descuido, hacen de la mujer la obra más bella de la Naturaleza.*

Escriba el texto el pintor o lo haga otra persona, lo que está claro es que Sáenz conoce el lenguaje modernista de la simbología de las flores. La presencia del comentario entraría dentro de la misión de clarificación del mensaje que aporta la imagen mediante la aclaración y reforzamiento del contenido que se transmite. En esta ocasión elige la amapola, pero en otras ocasiones hace uso de otras flores, como los crisantemos, rosas, violetas, etc. Las flores se convertirán en elementos indispensables presentes en gran parte de su producción, en algunas de las cuales la presencia de la modelo obedece a la justificación de la figura femenina para introducir a la verdadera protagonista de la obra, las flores, y la simbología que comportan. Relaciona amapola con sencillez, de una forma poética, mencionando las luces rojas que sirven de guía al hombre, como el recurso que usa de vez en cuando de colocar pinceladas rojas en sus lienzos, zonas que hacen de reclamo para que la mirada del espectador se dirija hacia esos puntos de la composición. Finalmente, manifiesta su objetivo buscado el culto a la belleza personificado en la figura de la mujer, alejándose en su obra de cualquier aspecto que resulte feo o desagradable.

De nuevo es presentada una de sus pinturas en el número de 10 de agosto del mismo año, con la reproducción de una obra suya que también aparece publicada en *La Ilustración Artística* de 1901, bajo el verdadero título de la obra, “Flores del campo”<sup>173</sup>. En esta ocasión, la obra se publica con el pie de ilustración “Al caer la tarde. El Ave María”<sup>174</sup>. Se relaciona de forma más directa con la influencia manifiesta en su producción de los prerrafaelistas ingleses, en concreto con la parte de la producción de éstos que se dedica a presentar la vida del campo y el mundo pastoril del fin de siglo de un modo

<sup>173</sup> *L.I.A.*, Núm. 1.002 (1901), p. 184.

<sup>174</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 10 de agosto de 1901, p. 8.

idealizado, alejado de la podredumbre de la vida en la ciudad industrial despersonificada de esta época.

Para su realización vuelve a retratar a la modelo de las dos primeras pinturas publicadas en la revista, pero caracterizada con traje de campesina y situada en medio del campo, con ovejas al fondo, en la línea de “Los bellos corderitos” de Ford Madox Brown, pero con una disposición distinta de la presentada en la pintura inglesa. En esta ocasión, las verdaderas protagonistas vuelven a ser las flores, las que ha recogido la campesina y que lleva en el hatillo formado por su falda. El tratamiento es de placidez, planteando una escena en la que el fondo de paisaje es utilizado como elemento en el que se sitúa la trama.

Sin embargo, la siguiente aparición de Sáenz en la revista es de temática distinta, entroncando con aquella parte de su producción que toca al costumbrismo de forma plena, lejos del simbolismo estudiado de otras composiciones. Se presenta como *Cuadros andaluces. Cantando sus penas por Pedro Sáenz*<sup>175</sup>. En esta ocasión, el cuadro parece el mismo que el que aparece como “Una malagueña” publicada en *La Ilustración Española y Americana* de 1897<sup>176</sup>. Son trabajos ajustados a los gustos de la burguesía del momento, típico cuadro costumbrista en el que se sitúa una mujer ataviada con traje típico andaluz y con la guitarra en las manos. Aparecen a su alrededor tiestos de flores en un espacio que parece ser un patio andaluz. De destacar es la diferencia existente entre las distintas publicaciones en color y en blanco y negro, aumentando la gama de matices de la primera forma al permitir contemplar de una forma más aproximada a la realidad la misma composición.

La última aparición de una de sus pinturas en 1901 será en el número de 5 de octubre, con su obra “Mundos”<sup>177</sup>. Vuelve a la presentación de imágenes

---

<sup>175</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 24 de agosto de 1901, p. 5.

<sup>176</sup> *L.I.E.A.*, Núm. 36 (1897), p. 185.

<sup>177</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 5 de octubre de 1901, p. 9. Lámina LX.

junto a texto, el cual aparece sin autor. La imagen representa a una joven en una pose graciosa, apoyada con los codos sobre una mesa y sujetando el rostro con ambas manos, en las cuales y sobre la mesa aparecen las flores que dan título a la obra: mundos.

El texto vuelve a ser complemento aclaratorio del mensaje de la obra:

*Así llaman vulgarmente a esas hermosas flores que coronando los nativos arbustos adornan los jardines, y cortadas en abundantes ramos constituyen una nota alegre y simpática en los más aristocráticos y en los más humildes hogares. Flores de larga vida, nacen en primavera y duran hasta los últimos días de Octubre, cambiando suavemente de coloración, hasta que blanquean por completo, como si anunciaran la nieve invernal. El notable artista autor de esta página pintó una hermosa mujer con las manos llenas de flores, y tituló su obra <<Mundos>>. Fue un gran acierto de pincel y un gran acierto de expresión.*

El año 1901 fue un año prolífico para Sáenz, toda vez que al premio del año anterior con ocasión del certamen de la revista hay que añadir el conseguido en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año. Sin embargo, sus obras maestras de este periodo, “Stella Matutina” y “La tumba del poeta”<sup>178</sup>, no aparecen reproducidas en esta revista. Son seis las imágenes que se le publican en este año, de diversas temáticas, pero la mayoría de ellas bajo el denominador común de la presencia y protagonismo de las flores: “Crisantemas”, “Amapolas”, “Mundos” y “El Ave María”, cuyo título verdadero proporcionado por su autor era “Flores del campo”. Predomina en todas las obras la estética del modernismo, sobre todo en el tratamiento de las formas, así como la herencia que del prerrafaelismo y de los artistas madrileños y catalanes ha adquirido en sus años de formación. La colaboración con artistas insignes de la órbita del modernismo en el foco madrileño es crucial para la

<sup>178</sup> Láminas XLIV y XXXIX.

posterior evolución de su plástica, condicionada a los requerimientos de esta publicación.

Vuelve a aparecer en la revista con una reproducción a dos páginas publicada el 4 de enero de 1902. Se trata de la obra titulada “¡Salud a los lectores!”<sup>179</sup>. Inaugura Sáenz el primer número del nuevo año con un trabajo que originariamente llevaba el título de la que le hizo ganar el concurso de planas a color, “Arte y Juventud”, el cual apareció publicado en *La Ilustración Artística* en 1898<sup>180</sup>. Recurre a trabajos realizados anteriormente para satisfacer la demanda de la revista, pero transformando la imagen como en otras ocasiones, añadiendo el título de esta publicación a la portada de la revista que sujeta la modelo con ambas manos, y añadiendo el número del año que comienza, título con que también se conoce esta obra.

Continúa su presencia en las páginas artísticas de la revista en noviembre del mismo año, con “Florista valenciana”<sup>181</sup>, la cual aparece en las fotografías del artículo de *Vida Galante* de 1903. Es una de las creaciones de su producción más en la línea de Sala, incluso en la elección de un tema valenciano, como su amigo. Esta es otra de las ocasiones en la que se presenta de forma simultánea texto e imagen.

El texto vuelve a hacer de aclaración a la imagen:

*Hermosas son las flores cuando lucen sobre sus tallos apiñadas en los arbustos del jardín, pero redoblan sus encantos al ser separadas de la rama que les dio vida si las manos que las corta primero y agrupa después en artístico o sencillo bouquet es una mano de mujer.*

*En las provincias levantinas, patria de flores hermosas y de las mujeres semejantes a las flores, éstas apenas sienten el calor de*

---

<sup>179</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 4 de enero de 1902, p. 34. Lámina XXXIV.

<sup>180</sup> *L.I.A.*, Núm. 885 (1898), p. 799.

<sup>181</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 22 de noviembre de 1902, p. 12. Lámina LIII.

*las manos que las corta, aumentan el brillo de sus colores y exhalan más delicados aromas. Se ha cumplido su destino: caer prisioneras de sus hermanas, y entregarles poco a poco la vida como homenaje a su mayor belleza.*

Será en la siguiente ocasión en la que cambia de registro para la composición del retrato presentado. Se trata de “Imperia”<sup>182</sup>. El óleo también aparece en fotografías de su estudio, con lo que se puede datar con certeza la realización de la misma. Se relaciona más con la que será su posterior producción retratística: composiciones sobre fondo neutro de retratos de mujer realizados en busto, con el tronco ligeramente girado hacia el interior del espacio representado consiguiendo con ello la presencia de la perspectiva, y centrándose en un estudio de la psicología de los personajes gracias al reflejo de la personalidad a través de la mirada, que suele dirigirse de forma directa al espectador. Es el antecedente de los trabajos que se publicarán en *La Esfera* a partir de 1917.

Aparece acompañada de un pie de ilustración firmado por las siglas “ENE”. El texto hace alusión de nuevo a uno de los dogmas del Modernismo: la relación entre todas las artes, y en concreto de la literatura con la pintura. Bajo el epígrafe de “Creaciones teatrales” se explica la simbología de la imagen que realiza Sáenz:

*Ufana, alegre, altiva, enamorada, como el pardo jilguerillo que cantó el clásico, se presenta a los ojos de sus apasionados, que son cuantos la ven, la figura del drama shakesperiano de Benavente, La noche del sábado. Y conste que se dice aquí shakesperiano y que no se rebaja ni una línea del calificativo, porque el grande ingenio del joven e ilustre autor, ya en plena madurez, ha llegado en esa novela dramática, según él mismo la califica, a mostrar intuiciones verdaderamente geniales de nuevas y generosas fórmulas de teatro*

<sup>182</sup> Blanco y Negro, Madrid, 25 de abril de 1903, p. 17. Lámina XLIII.

*amplio, como lo es la vida concebida y llevada a las tablas por Shakespeare.*

*Imperia es una criatura loca y extraña, soñadora e inquietante, como tantas criaturas de Shakespeare, como Rosalina, como Catalina... Adorna su cabeza gentil con todas las flores silvestres que engalanaron la de Ofelia, la loca enamorada, exceptuando tan solo la flor del naranjo, y en torno suyo se forma tibio ambiente amoroso. No es flor de estío ardiente, ni de lozana primavera, sino de invierno soleado y de otoño melancólico. Es alta, noble... y no pueden amarla ni comprenderlas los imbéciles.*

La presencia del artista en esta revista en 1903 continúa con una de sus producciones relacionadas con el tema de los decadentes, modernistas o cultura del Fin de Siglo, en concreto siguiendo los pasos de su pintor más admirado, Sir Lawrence Alma-Tadema, consagrado en su época ya por estas fechas.

La obra en concreto es “Elia”, con subtítulo “Danzarina de Gades”<sup>183</sup>. En esta ocasión, la relación entre texto e imágenes está asegurada mediante la total correspondencia entre el sentido del comentario que acompaña a la obra y la misma. La figura es la típica de las recreaciones arqueológicas que realiza el artista holandés: mujer ataviada con ropaje de la antigüedad clásica, sentada en banco de mármol, y tratada de la misma forma que la planteada por Alma-Tadema. El registro es el mismo que empleará para una de sus principales obras, “Estío”<sup>184</sup>, que le proporcionará buenas críticas tras su presentación en la Exposición de Bellas Artes.

En esta ocasión el texto aparece firmado por Mauricio López Roberts, en el cual narra la historia ficticia de Elia, danzarina que espera sentada en el banco de piedra la hora del baile en la fiesta que se celebra a su alrededor. Se insinúa la presencia de la bailarina en Roma, alejada de su país, España, al cual añora, comparando su baile con las palomas y con las modernistas mariposas.

---

<sup>183</sup> Blanco y Negro, Madrid, 18 de julio de 1903, p. 3.



Para ello, la ubica en la infancia de Gades, la fenicia Cádiz, perdiendo la libertad para complacer a las personas que la llevaron de su origen.

En el mismo año aparece con un trabajo que vaticina lo que será el grueso de su producción, los retratos femeninos de busto, con adornos en la cabeza, generalmente sombreros o pamelas y con la presencia de alguna flor que actúe de ornato, todo ello a base de triángulos compositivos. Aparece reproducida con el título “Una ciudadana del 93”<sup>185</sup>, título quizás puesto por la redacción de la revista, al no entrar en la línea de los que suele utilizar para sus obras.

El retrato presenta una gran analogía con los que durante este periodo publica su amigo Sala, y a tenor de los que Sáenz presenta en las Exposiciones de Bellas Artes a las que concurre por estas fechas. La producción que aparece durante este año en la revista es de muy diferente contenido, desde “Imperia”, con tratamiento de las formas similares pero con una carga simbólica distinta, hasta “Elia”, donde el artista hace patente su admiración por Alma-Tadema, aspecto que se hará manifiesto en “Estío”, obra de este periodo pero realizada con un mayor complicación de las formas. Sigue el artista dominando varios registros pictóricos en lo tocante a la temática, pero con un estilo regido por el modernismo con connotaciones simbolistas.

En 1904, último año en que se reproducen sus trabajos en las páginas de *Blanco y Negro*, aparece una de sus obras emblemáticas, resumen de su ideal artístico, el cual plasma en esta gran obra, si no la mejor de él, indiscutiblemente una de las mejores. Se trata de “Laura”<sup>186</sup>, publicada como “Su poeta preferido”<sup>187</sup>. Se asiste de nuevo a un cambio de título en la obra

---

<sup>184</sup> Lámina LVIII.

<sup>185</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de septiembre de 1903, p. 3. Lámina L.

<sup>186</sup> Lámina LIV.

<sup>187</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de abril de 1904, p. 9.

presentada, que a su vez, mediante el título en que es publicada, vuelve a relacionar el tema de la literatura con el de la pintura<sup>188</sup>.

En la pintura se representa a su modelo más carismática, la que aparece en las dos primeras obras que presenta en la revista y en otras producciones, como “Retrato con guirnaldas” y que es la elegida para representar el concepto de belleza medievalizante que relaciona de forma inequívoca su producción con la de los prerrafaelistas, tanto por el tema elegido como por la forma de componer la escena, realizada en tres planos: el primero, en el que se sitúa a la modelo, de cuerpo entero; el segundo, que aparece compuesto por una escalinata y columnas, y un fondo de paisaje de vegetación con árboles, entre los que asoma el cielo.

El trabajo que presenta posteriormente es de unas características totalmente diferentes de “Laura”. Se trata de “La de los claveles rosas”<sup>189</sup>, representación de retrato de señora ataviada con traje de la época y con mantón sobre unos hombros, que aparecen prácticamente desnudos. El título de la obra entronca con la zarzuela, de moda en este tiempo, a la vez que es un motivo que se representa de forma frecuente por parte de la nómina de artistas modernistas que colaboran con esta revista, y bajo el mismo título. Lo extraño de la obra siendo de Sáenz es disponer la flor que da título a esta producción en la boca de la modelo. Es la única de su producción con esta pose, si bien obedece a sus parámetros habituales: modelo femenino con flores y dispuesta sobre fondo neutro, en compostura estudiada lejos del naturalismo pictórico. Se idealiza la presentación de la obra antes de plasmarla en el lienzo.

La creación que se le publica con posterioridad es una de las que el artista emplea para fines diversos. Se trata de la composición que servirá más

---

<sup>188</sup> “Laura” fue presentada a la Exposición de Círculo de Bellas Artes de Madrid, motivo por el cual es publicada como portada en *La Ilustración Española y Americana* en 1903, titulada con este nombre (L.I.E.A., Núm. 21 (1903), p. 363). Con el mismo nombre fue presentada en la Exposición malagueña de 1917.

<sup>189</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 23 de abril de 1904, p. 5. Lámina XLVIII.

tarde como cartel para la exposición malagueña de 1917<sup>190</sup>. En esta ocasión es utilizada para conmemorar el trece aniversario de la publicación de la revista<sup>191</sup>. Con un texto de agradecimiento a la fidelidad de los lectores que hacen posible la continuidad de la publicación, aclaran la reproducción de la obra mediante el empleo de la cuatromía, combinación de cuatro colores mediante los cuales se obtienen las mezclas que proporcionan la gama cromática necesaria para reproducir los originales a color. Gracias a la adopción de este avance técnico podemos ver hoy en día obras que se han destruido o que están en paradero desconocido de una forma más aproximada a la del lienzo original.

La última referencia a Pedro Sáenz en esta revista, aparte de su mención como miembro del tribunal de pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, es con su obra “Pensativa”<sup>192</sup>. En esta ocasión se trata de un retrato de interior en el que aparece una joven sosteniendo la cara con ambas manos, sentada en un sofá y apoyada en una mesa. Al fondo aparece un cortinaje, si bien pudiese ser una puerta o un bastidor de cuadro. La modelo aparece tratada con minuciosidad, pero el resto de la obra aparece más abocetado de lo que acostumbra. Adorna el escote del vestido con lazo rosa, pero se nota la ausencia de uno de los elementos característicos de su obra, las flores.

Ya tras esta ocasión no aparece Sáenz de nuevo en esta publicación, quizás por su vuelta a Málaga, si bien si sigue apareciendo en otras revistas ilustradas, tanto madrileñas como barcelonesas, pero con motivo de información gráfica debido a la celebración de las Exposiciones Nacionales. Su aparición en *Blanco y Negro* posee una significación distinta de su presencia en otras revistas. Aquí aparece ya como artista consagrado gracias a sus éxitos en las Exposiciones y de su reconocimiento por parte de la clientela, y resume

---

<sup>190</sup> Lámina LXXXIX.

<sup>191</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de mayo de 1904, p. 14. Lámina LI.

<sup>192</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de mayo de 1904, p. 8. Lámina LXI.

trabajos y plásticas en su época de esplendor, con manifestaciones pictóricas que reflejan su credo artístico, quizás mediatizado por las exigencias de la editorial de la revista, que dará el visto bueno a la selección de las obras reproducidas. Se desarrolla un proceso de mediación de la redacción de la revista en el que se ejerce una adecuación de los requisitos de la misma dentro de una estética de referencia y la producción tanto de Sáenz como del resto de los colaboradores que toman parte en estas apariciones.

Otro aspecto fundamental para poder estudiar su producción de forma más completa es la presencia del color, modificadas por la aplicación técnica de la cuatromía, pero que es reflejo de la gama de colores y los contrastes que ocasionan en su utilización por parte del artista. Contrasta con las reproducciones que aparecen en otras revistas de la época en las que se mediatiza la labor del grabador a la hora de traspasar el original a la plancha que sirve de base para su publicación. A pesar de la fidelidad de las mismas, en ellas falta un elemento propio de la pintura, la aplicación del color por parte del artista, si bien en las reproducciones de *Blanco y Negro* se pierde la característica de la pincelada por el reticulado de los medios de reproducción, aspecto que se encuentra mejorado en las reproducciones que aparecerán posteriormente en *La Esfera*, gracias a las mejoras técnicas de los procesos de impresión que van apareciendo de forma continua.

Es en este ámbito donde es observable una influencia manifiesta sobre la pintura de Sáenz por parte de Emilio Sala, tanto en el aspecto técnico como, principalmente en la selección de motivos, pintura de género basada en retratos caracterizados femeninos, hasta el punto de que se llegan a confundir reproducciones de ambos artistas en las páginas de esta publicación. La consideración de Sala como ilustrador y su papel dentro de la nómina de artistas de la revista queda patente al ser considerado como presidente del jurado del primer concurso artístico de la revista en 1900, donde obtiene el primer premio Sáenz. La presencia simultánea de los dos artistas se desarrolla desde 1901 hasta 1904, llegando a publicar Sáenz un total de 15 pinturas en estos años, mientras

que la presencia de Sala es continua, con artículos de colaboración con literatos del círculo cultural madrileño.

Es durante este periodo de colaboración con la revista cuando se observa la evolución dentro del lenguaje pictórico Sáenz, hacia la adopción plena de la plástica modernista, como evolución desde un eclecticismo de aspecto pompier y junto a la influencia de los prerrafaelistas, las cuales se mantienen en su producción con giro hacia 1900, influido quizás también por los nuevos derroteros que adquiere el mercado del arte, con el cambio de los gustos del público, los cuales son patentes en el mundo de las exposiciones de Bellas Artes.

### **1.2.2.3. El éxito en las Exposiciones de Bellas Artes**

La siguiente ocasión en que se presenta a un certamen nacional tras la de 1899 será la de mayor reconocimiento de su trabajo en los mismos. En el año 1901 participa con cinco de sus cuadros, dentro de los cuales se encuentran los más queridos por su parte, conservándolos junto a él hasta su muerte. Son “Stella Matutina”<sup>193</sup>, “La tumba del poeta”<sup>194</sup>, “Laura”<sup>195</sup>, “Retrato de Dña. J. R.” y “Fantasía Japonesa”<sup>196</sup>, relacionadas con los números 974 a 978 en el catálogo oficial de la misma<sup>197</sup>.

En este año, la medalla de honor del certamen es para J. Sorolla, y las de primera clase son para Gonzalo Bilbao y para J. M. López Mezquita<sup>198</sup>. Comenta el crítico de *Blanco y Negro* la dificultad del Jurado para decidir ante la presencia de numerosas obras de gran valía, así como (...) *ese cúmulo de influencias y recomendaciones que, si en todos los países pesa sobre los encargados de distribuir mercedes o distinciones, en el nuestro va adquiriendo*

<sup>193</sup> Lámina XLIV.

<sup>194</sup> Lámina XXXIX.

<sup>195</sup> Lámina LIV.

<sup>196</sup> Lámina XXII.

<sup>197</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Madrid: Ed. Mateu, 1901, s/p.

<sup>198</sup> “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 3 de agosto de 1901.

ya caracteres de verdadera plaga, capaz de perturbar el ánimo del hombre menos pusilánime<sup>199</sup>, muestra de las influencias de todo tipo que se realizan a la hora de conceder las medallas, cuestión aparte de la valía de las obras galardonadas. López Mezquita es aún muy joven, discípulo de Larrocha y de Cecilio Pla, obteniendo la medalla por su obra “Los presos”. A tenor de esto, en *La Ilustración Artística* se menciona:

*Los presos, este es el título de la obra que el niño o cuasi niño Mezquita (poco más de diez y siete [sic] años de edad) ha presentado y que acaba de merecer la segunda primera medalla reglamentaria.<sup>200</sup>*

Respecto al tono general que domina en la muestra, Balsa de la Vega es concluyente en cuanto a la calidad de las obras expuestas:

*(...) Pienso ante lo creciente de la avalancha de individuos que se dedican a la pintura y a la escultura, que es preciso encauzar el gusto nativo por el arte que en todos ellos se advierte pero que no en todos alcanza completa y apropiada sazón para que produzcan cuadros y estatuas. Las cuatro quintas partes de los noveles expositores serían muy buenos artistas industriales (o industriales artistas, como ustedes quieran) si de una parte, los Jurados de las Exposiciones, ejerciendo con sano criterio rigurosa Justicia, rechazaran las obras que merecieran ser rechazadas, y si de otra parte los gobiernos fomentaran las enseñanzas del arte aplicado a la industria. Ganaríamos todos: el buen gusto, la producción nacional, los amantes de lo bello, y los cientos, si no miles, de engañados discípulos de las Escuelas de Bellas Artes que ni llegan a ser artistas ni a ser obreros.*

*Digo esto porque la actual exposición, alcanzando en las secciones de pintura y escultura a mil trescientas y pico obras, debe*

---

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> BALSA DE LA VEGA, R., “Exposición de Bellas Artes y de Arte Decorativo - Madrid 1901”, en *L.I.A.*, Núm. 1.014, (1901), p. 363.

*reducirse para los juicios de la crítica a poco más de doscientas cincuenta (...)*<sup>201</sup>.

La aptitud que se observa en este comentario deja entrever el aspecto que el mundo de las Bellas Artes tiene a comienzos del siglo XX para la crítica contemporánea, ante la proliferación de artistas gracias a los pedidos y encargos de la burguesía en sus ansias de demostrar su poder en el ámbito económico y cultural del país. La enseñanza de las Bellas Artes y Artes Decorativas están en su momento de esplendor, manifestado en la existencia de numerosos artistas que encuentran en las Exposiciones el modo de darse a conocer y adquirir fama. El éxito en las Nacionales les garantiza poder tener una clientela selecta y poder vivir de su producción artística. Esta influencia del certamen promovido por los representantes estatales del mundo artístico da lugar a la creación de un arte dirigido por la oficialidad que será la que dé el rumbo de la evolución de las formas y la plástica asociada. A ellos concurren artistas de la talla de Rusiñol, Sorolla, Moreno Carbonero y otros menos conocidos como A. Parladé, M. Alcázar, D. Muñoz, o Gómez Gil, que participan con la intención de que el éxito en la muestra sea el camino para difundir su carrera, sobre todo gracias a la inclusión de sus nombres y de su producción en estos canales de promoción. Son muchas las revistas ilustradas de consideración que mencionan la celebración del evento.

Francisco Alcántara coincide en la opinión de la mala calidad de la Exposición en la crítica que de la misma publica en las páginas de *El Imparcial*:

*(...) La diferencia entre ésta y las anteriores Exposiciones es escasa. Mala en general, como aquellas, ofrece algunas ventajas si se atiende a los progresos de contados artistas y a la marcha casi*

---

<sup>201</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición de Bellas Artes y Arte Decorativo”, en *L.I.A.*, Núm. 1.013, (1901), p. 347.

*imperceptible, pero real, hacia la conquista de la luz, de la naturaleza tal como la siente cada uno.*

*En cuanto a si debe considerarla mejor o peor, opto por lo último. Ella es tal, que si a votación se sometiera su calificativo, el de mejor que la pasada apenas alcanzaría un empate. Es más: en el propio espíritu de todo observador desinteresado creo que se darán tantos votos en pro como en contra; pero teniendo presente todo lo que nos obliga más que antes a vivir en serio, es peor que todas, porque no se ven en la generalidad de nuestros artistas propósitos firmes de abandonar la intelectual pereza que impide en España dar cima y honroso remate a los asuntos a un 95 por 100 de los que cultivan las bellas artes.*

*Por los dedos se pueden contar las obras que de tales merecen el nombre. Las demás son lo de siempre: bosquejos indecisos donde las figuras no encierran caracteres ni dicen nada interesante y grave o lo apuntan torpe y ridículamente, de modo que excitan la hilaridad o la compasión, lo mismo en pintura que en escultura.*

*(...) No; por eso creo y declaro que esta Exposición es tan mala como todas las de los últimos, y tanto más mala cuanto que ha envejecido en nuestros artistas la pereza en el pensar y en nuestro público y en los que escribimos la corruptora benevolencia para ese arte estafalario y vergonzoso que nos presenta ante los extranjeros como necios aspirantes a una consideración de pueblo artista que en general hoy no merecemos.*

*Y no vale argüir con lo de la falta de estímulos, que es muy positiva, pero que no disculpa esa producción mecánica e insustancial que surge sin que nadie la pida en demanda de una limosna del presupuesto, para producir asco desde que aparece en las Exposiciones hasta que se pierde en el olvido.*

*(...) En nuestra historia artística existen antecedentes que nos permiten colegir lo que será el arte español futuro, cuando consigamos desenvolver nuestro carácter y presentar de nuevo un*



*producto análogo al del siglo XVIII, con rasgos tan vigorosos como los que distinguen hoy el arte alemán, inglés o francés.*<sup>202</sup>

En cuanto al retroceso continuo de la presencia de las obras de asunto histórico, religioso o mitológico, Solsona asegura:

*Escasean los cuadros de asunto religioso; los de historia apenas se encuentran, falta el desnudo y abundan el paisaje y la pintura de género.*<sup>203</sup>

El estilo de Sáenz ha cambiado, con una mayor presencia de las influencias de las versiones de la pintura inglesa en sus obras, a través de las diversas reinterpretaciones de los pintores de la Hermandad de los Prerrafaelistas, nada extraño si se tiene en cuenta la amistad estrecha con E. Sala, quien realiza sus estudios en la Academia de Roma sobre los precedentes italianos. De hecho, donde más se observa el giro es en sus tres obras preferidas, “Stella Matutina”, “La tumba del poeta” y “Laura”. La primera de ellas será reproducida en numerosos medios, desde el catálogo oficial hasta las revistas ilustradas de la época, a la vez que la presentará en otros certámenes. Es por ella por la que obtiene la consideración de medalla de primera clase, hecha efectiva en 1915<sup>204</sup>. La segunda de ellas será presentada también en otros certámenes, incluso en exhibiciones en el extranjero, como París o Berlín<sup>205</sup>. En la de 1901 de Madrid fueron sus obras más reconocidas y comentadas.

En *La Ilustración Artística* aparece reproducida “Stella Matutina” junto a los comentarios que sobre la Exposición escribe Balsa de la Vega, quien le reprocha a Sáenz el exceso de detallismo en el trato de todas las partes de la

<sup>202</sup> ALCÁNTAR, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 19.229 (1901), p. 2.

<sup>203</sup> SOLSONA, C., “La Exposición de Bellas Artes. Religión, historia, desnudo”, en *La Correspondencia de España*, Núm. 15.805 (1901), p. 1.

<sup>204</sup> PANTORBA, B. de, *Ob. Cit.*, p. 168.

<sup>205</sup> CARRETERO, M., *Ob. Cit.*

composición, desde las figuras hasta el fondo de vegetación y de paisaje que componen el gran lienzo:

*(...) Pedro Sáenz es un artista delicado para escoger e interpretar los asuntos que ejecuta. Yo que estimo grandemente a Sáenz y que sé la conciencia con que pinta, quisiera que cuando cogiese los pinceles se quedase – perdóneme el distinguido pintor malagueño esta malquerencia – tan corto de vista como yo. Ve detalles en todas partes; las masas las fragmenta, y esto le obliga a una labor terrible que perjudica a veces el conjunto. Por otra parte, la nota tranquila de su paleta, al poner de relieve la construcción minuciosa del más pequeño accesorio, parece menos jugoso de lo que es en realidad. Mas con todo esto que apunto, Sáenz avalora sus obras con la distinción de la línea, del toque y del modo de desarrollar las escenas. Añadamos que siente lo que pinta, y que siente lo apacible, lo tierno, y comprenderán mis lectores porqué su gran lienzo Stella Matutina ha merecido una primera medalla.*

*Inspirose Sáenz, para dar al asunto la nota mística que no había de encontrar en el medio ambiente actual en las obras de los prerrafaelistas, aquellos Orcagna, Mantegna y beato de Fiessole que hoy admiramos. Otro de los lienzos de este pintor es asimismo nota poética y delicada, y a la vez un alarde de dibujante y de colorista sobrio; titúlase La tumba del poeta.<sup>206</sup>*

En una tela de estas dimensiones, tanta minuciosidad deberá ser un trabajo de gran esfuerzo, al narrar la escena mediante la introducción de diversos elementos conjuntados en el óleo, pero con un tratamiento de personajes y organización de la escena en tres planos similar a la composición típica de los prerrafaelistas. A su vez, las figuras son tratados a modo medievalista, desde los ángeles cantores a la Virgen, con el halo dorado. Cuando el crítico alude a los prerrafaelistas comparando la obra de Sáenz con la de éstos no se refiere a la hermandad inglesa, sino a los pintores italianos

---

<sup>206</sup> Balsa de la Vega, R., *Ibid.*

anteriores a Rafael, tal como hicieron éstos mismos. Se le compara a Orcagna o al Beato de Fiessole, artistas que representan la dulzura en el tratamiento de sus obras.

En *La Ilustración Española y Americana*, dentro de los artículos que se dedican a la Exposición, aparecen también unas notas relacionadas con Sáenz, por parte del mismo crítico<sup>207</sup>:

*Delicado también, pero dentro de otra nota más real, Sáenz pintó un lienzo inspirado en los inmediatos predecesores de Botticelli (...) Stella Matutina, y esté compuesta la escena con vistas a aquel realismo sincero, inocente, pero sentidísimo, de los maestros de quienes el gran Ruskin llevó el espíritu a su obra del prerrafaelismo.*

*De arqueologismo quizá pueda tildarse la obra de Sáenz, más con eso es preciso admitir, conociendo su manera minuciosa y sus gustos estéticos, no muy conformes con los reinantes, que a pesar de ciertas diversas, hijas del deseo de escribir todo detalle, que un sentimiento de inefable dulzura inunda la obra.*

Vuelve Balsa de la Vega a mencionar a Sáenz en otro de sus artículos dedicados al certamen en los siguientes términos:

*Si Pedro Sáenz nos representa a la Madre de Jesús bajo la denominación de Stella Matutina, frase con que esta “santa de perlas” como llama Picatoste a la Letanía, le saluda. Pulido escogió otra de las que hacen el fino oriente de la más mística y delicada poesía para pintar un gran lienzo titulado Mater purísima.*

*Yo creo haber expuesto a usted mi sentir respetuoso a las dificultades de todo género... con que lucha hoy el cuadro religioso. Sáenz se refugió en el sentimiento, tan inocente como sencillo y sincero, de los místicos realistas florentinos del siglo XV. Pulido*

<sup>207</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición General de Bellas Artes”, en *L.I.E.A.*, Núm. 12, (1901), p. 202.

*procura hermanar el realismo moderno con lo fantástico de una parte importante de la composición figurada.*<sup>208</sup>

Solsona también comenta la participación de Sáenz en el grupo de las obras de asunto religioso:

*(...) Ferrant, Sáenz y Pulido han pintado a la Virgen. La de las Mercedes de Ferrant, es un accesorio del cuadro. Don Jaime el Conquistador resulta la figura principal, y es de sentir que no se pueda estudiar en ella por su colocación y su tamaño, la impresión que la presencia de la Madre de Dios hace en aquel rey conquistador en todas las acepciones de la palabra, y mucho más conquistador que santo. El cuadro es de caballete y pintado por Ferrant, hecho queda el elogio.*

*La Stella Matutina de Sáenz es muy simpática. Sentidas y bien colocadas las figuras de los ángeles, es la Virgen muy hermosa; mayor en la gracia que en la belleza, y más humana que divina en la expresión de la mirada.*

*En la Mater purísima de Pulido, los ángeles, las flores, el paisaje, el asunto, la composición, todo es mejor que la figura principal, que antes parece distraída que emocionada. El conjunto, muy agradable.*

*(...) Pintaban diosas los maestros del Renacimiento, pintaban madres los flamencos. Sólo pintaron vírgenes Andrés del Sarto y Murillo. Eso revela la suprema dificultad del empeño, y la consideración y el respeto que merecen los que lo intentan. Pero bueno será que sino pintan la cara de la Virgen Santísima, no pinten caras de monja.*

*(...) Mejía y Marqués, Garate y Texidor, presentan desnudos muy recomendables, y Sáenz en La tumba del poeta ha dibujado medio cuerpo de mujer con éxito.*<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes IV”, en *L.I.E.A.*, Madrid, 30 de mayo de 1901, p. 326.

Igualmente, en *El Imparcial* se vuelve a mencionar la participación de Sáenz en el evento:

*SÁENZ, (P.) ocupa un gran espacio con sus obras, consistentes en varios retratos y un cuadro grande de asunto religioso, titulado <<Stella Matutina>>. A la Virgen, sentada y con el niño en brazos, rodéanla seis ángeles arrodillados, que tañen varios instrumentos o cantan: el pavimento es de ricos mármoles blancos. La figura principal, o sea, la madre con el niño, destácase sobre un ciclo de amanecer, visto a través de enramada florida que traza verde arco. San Juan niño, sentado ante la virgen, sostiene un gran cuaderno abierto, la música que canta el coro de ángeles. Discreto, pensado hasta en sus últimos detalles de trajes, accesorios y tipos, es cuadro ente el que reposa el espíritu, pues el color, un tanto frío, resulta apropiado al asunto. También tiene otro cuadro titulado <<La tumba del poeta>>. Sáenz propende en todo a la elevación, al decoro, a la elegancia, inclinaciones nobles, verdaderas musas, en cuya compañía se llega muy lejos.<sup>210</sup>*

También en *La Época* se le menciona con el mismo motivo:

*Pedro Sáenz es un artista malagueño, de quienes sus paisanos tienen, y con razón, grandes esperanzas. Dotado de sensibilidad exquisita, persigue en la pintura, aun más que en el trazo, que tanto destrozos produce entre la gente joven el ideal, y esto ya es plausible.*

*Enamorado de las composiciones prerrafaelistas, fanático ardiente de la manera dulce de Bouguereau practicando con éxito creciente el desnudo, presenta en esta exposición varios notabilísimos trabajos. El más importante de ellos es el que titula Stella Matutina. La virgen, teniendo en brazos al niño Jesús y rodeada de arcángeles que cantan. Hay en este lienzo mucha vaguedad, gran distancia, no*

<sup>209</sup> SOLSONA, C., *Ob. Cit*

<sup>210</sup> ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 29 de abril de 1901, pp. 3-4.

*poco de misticismo, y si, en conjunto, se resiente de frialdad, débese, sin duda, al deseo de iluminarlo todo a la pálida luz del amanecer. El fondo es muy armónico, y acompaña y sirve admirablemente a las figuras. El cuadro, no obstante, que no llega a todos, porque el género de pintura a que pertenece, tanto para pintarla como para verla requiere sentirse.*

*La tumba del poeta es un pretexto, pero muy artístico para presentar un desnudo. Y los otros cuatro trabajos que asimismo presenta el Sr. Sáenz le confirman en la buena opinión de que goza desde que, en la anterior exposición, se revela como artista distinguidísimo, y de gran porvenir. Meditando, como el Sr. Sáenz lo hace, y meditando mucho antes de ponerse a pintar dando preferencia a lo que pinta y a como se pinta, la vista fija en el ideal más que en los tubos de colores, se llega muy lejos.<sup>211</sup>*

En *El País* también se vuelve a hablar del asunto en los siguientes términos:

*¡Garnelo, Marcelino Santamaría, Ramón Pulido, Pedro Sáenz! Por Jesucristo vivo, no nos abruméis con vuestra pintura. Los santos bien se están en el cielo. Bajarlos otra vez a la tierra es obra de titanes, para eso no vale el talento.<sup>212</sup>*

Sin embargo, la crítica firmada con el seudónimo de Miss-teriosa no es tan agradable para la producción de Sáenz:

*Stella Matutina y La tumba del poeta, son los cuadros más salientes entre los seis que presenta D. Pedro Sáenz. El primero (premiado con la consideración de primera medalla), es un hermoso espécimen para la cromo-litografía. El segundo, es decir, La Tumba del poeta, ha dado gran contingente para la caricatura. Como*

---

<sup>211</sup> CANOVA Y VALLEJO, “Exposición Nacional de Bellas Artes VII”, en *La Época*, Madrid, 5 de mayo de 1901, p. 1.

<sup>212</sup> PARDO, L., “Exposición de Bellas Artes. Pintura y más pintura”, en *El País*, Madrid, 6 de

*genialidad y como dibujo, puede pasar; pero el color de la carne de aquella buena y desnuda señora, recuerda los salmonetes mal fritos.*<sup>213</sup>

Seguramente, esta mención a “La tumba del poeta” como objeto de caricatura se refiere a las notas cómicas de Xaudaró en las páginas de *Blanco y Negro* en la que se le asocia con una foca.

La influencia de la obra de Alma-Tadema sobre Sáenz aparece concretada en obras como “La tumba del poeta”, realizando una tela presidida por el arqueologismo grecorromano que tanto predicamento tuvo en el pintor holandés. Y es que Sáenz se manifiesta admirador incondicional de él. El detallismo en el tratamiento realista de la obra es evidente, al observarse en una de las fotos de su estudio la presencia del pequeño friso que utiliza para dar materialidad a la idea de la tumba, a la vez que se conoce el nombre de la modelo que protagoniza la obra, Salomé, la cual estará presente en otras de sus muchas realizaciones. Se observa un giro en el tratamiento respecto de épocas anteriores, hacia una manifestación de las influencias de los prerrafaelistas en sus composiciones, que se hará patente en otras como “Estío” o “Elia”<sup>214</sup>, ambas de tema arqueologista, forma de evasión de la realidad gracias al traslado en el tiempo llevada a cabo tanto por los academicistas como por modernistas y decadentes.

Donde se hace más patente el influjo de los prerrafaelistas en la carrera de Sáenz es en “Laura”<sup>215</sup>, composición basada en asunto medievalista gracias al decorado que usa junto a la caracterización de la modelo, ataviada al uso. Se trata de una de sus obras más apreciadas, presentada en otros certámenes, como en el del Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1903 o en la de 1917 en Málaga.

---

mayo de 1901, p. 1.

<sup>213</sup> MISS-TERIOSA, “La Exposición de Bellas Artes. Crónica retrospectiva. IV”, en *El Día*, Núm. 7.417 (1901), p. 1.

<sup>214</sup> Láminas LVIII Y XLVI.

<sup>215</sup> Lámina LIV.

Sáenz llega a ser premiado con una de las menciones más altas dentro de este ambiente, la cual ya reflejará en el catálogo de la Exposición del mismo año en Málaga. En esta muestra presenta su obra premiada, “Stella Matutina”, con el número 21 del catálogo<sup>216</sup>. El reglamento de esta exhibición es el usual de la época: en la sección de pinturas se podrán presentar (...) *obras de pintura ejecutadas por cualquiera de los procedimientos conocidos, dibujos y grabados*<sup>217</sup>. El reconocimiento de su producción en Madrid le hace no perder sus vínculos con su ciudad de origen. Es el éxito conseguido fuera de su ciudad el que le da gran prestigio en la misma, retomando las relaciones con el ambiente local.

Es en Madrid donde se vuelve a presentar a una Exposición, en esta ocasión a la que convoca el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1903<sup>218</sup>, a semejanza de las Nacionales y de las que organizan las diferentes capitales con instituciones culturales de este tipo. Para la ocasión presenta varios trabajos, entre las que se encuentran “Laura”, “Una tirana” y “Retrato de niña”. El comentario que acompaña a la publicación de la primera de estas pinturas es el siguiente:

*Una tirana, retrato de niña y Laura son los títulos de los cuadros de Pedro Sáenz. El último, reproducido en el número anterior, da idea del decoro de sus figuras. Laura es la encarnación de un delicado sentimiento de la belleza ideal (...).*<sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> *Catálogo de la Exposición Provincial de Málaga. 1901*, Málaga: Imp. Fin de Siglo, 1901,

s/p.

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> “Exposición de Bellas Artes en el Círculo de Bellas Artes”, en L.I.E.A., Núm. 21 (1903), p. 363.

<sup>219</sup> L.I.E.A., Núm. 22 (1903), p. 363.



#### **1.2.2.4. La declaración artística de Sáenz: el artículo de *Vida Galante***

En 1903 aparece un artículo que le dedica la revista ilustrada *Vida Galante*<sup>220</sup>, realizando la entrevista Manuel Carretero, en la que el artista habla de sus intenciones y de su trayectoria, ya como artista maduro y reconocido. El artículo, titulado “Estudios y modelos. IX Pedro Sáenz” es una clara manifestación de las intenciones del artista, en especial en lo referente a su profesión. En este momento vive en Madrid, en C/ Barbieri N° 5, en el barrio madrileño de Lavapiés. Junto a su domicilio, el pintor establece su estudio. En este artículo, se describe la producción del artista:

*”Dos o tres (obras) aparecían con asuntos de gran composición, el resto lo formaban interpretaciones de la belleza femenina...”.*

Ya aquí nos aparece Pedro Sáenz como pintor de mujeres, temática de su producción, justificando más adelante el porqué de su elección. Describe las obras en los siguientes términos:

*(...)Alejados de las notas tristes de la vida, de los sentimientos bruscos y de todas las sensaciones desagradables que a los sentidos podían ofender, nuestra vista no percibía otra cosa que rostros de mujeres bellas, de rubias, de morenas, ya excitantes como brindando amor, ya melancólicas y como dormidas dentro de su misma inocencia... Y oíamos también en la boca del artista malagueño, apasionado de tanta belleza, nuestro mismo canto, nuestra eterna norma, lo que es nuestra felicidad y queríamos constituyera la del mundo entero. ¿Qué es lo más dulce, lo más deseado, lo más completo, por lo que se lucha sin cesar y lo único que recompensa nuestras desilusiones y nuestra pobre vida?...¡La mujer!...Y yo no comprendo - decía el artista - como se pinta otra cosa que no sean mujeres, copiando todas sus incomparables gracias...*

---

<sup>220</sup> CARRETERO, M. *Ob. Cit.*

En este apartado, Sáenz hace una declaración de valores con respecto a los ideales del Modernismo: el culto a la belleza a través de la mujer, manifestando:

*(...) La Eva soñadora, la mujer ideal que nos acaricia y nos duerme en esas horas de placer, en las que se mide la dicha en tiempo feliz que no debía tener término.*

*¿Luego en todas sus pinturas entran las mujeres a componer la parte principal?*

*A componerlo todo. Y con ellas, con las caras bonitas he conseguido mis mayores triunfos. Desde “Las Tentaciones de San Antonio”, uno de mis primeros cuadros que me compró el círculo de la Unión Mercantil de Málaga, hasta este desnudo que ve usted aquí, en “La Tumba del Poeta”, expuesto hace pocos meses en el salón de París, en mis cuadros entra siempre la mujer. Y figura femenina era también con la que gané el primer premio de planas a color del Blanco y Negro. Y en fin, todo lo que hago y haré.*

De su formación nos dice que salió de Málaga con 17 años, tras cursar estudios con Ferrándiz, pasando después en Madrid a la Academia de San Fernando, aspecto extraño que no aparece en sus referencias en los catálogos de las Exposiciones Nacionales hasta poco después:

*(...) donde estuve hasta que por mi cuenta marché a Roma y París... En París trabajé con Emilio Sala, lecciones y amistad que conservo con cariño.*

En los siguientes párrafos es donde describe el pintor su antigua relación de amistad con Sala, con influencias en su registro por parte del pintor alicantino. Posteriormente, Sáenz define el Modernismo desde su punto de vista:

*-¿Dicen que del Modernismo es usted colaborador y gran aficionado?  
- Siempre que por Modernismo se entienda acercarse en dibujo y color a la verdad, tener en estima el pedazo, más que los grandes tamaños sin*

*concluir y de dudosa interpretación, cuénteme usted entre sus cultivadores.*

*- Luego ¿cree usted que el “se supone” no debe existir en pintura?*

*- De ningún modo. Las caras de Van Dyc o de nuestro Velázquez nos confunden y son modernistas y pinturas asombrosas.*

De aquí se deduce una adscripción de Sáenz por el Modernismo, entendido como el intento de plasmar la realidad mediante la aplicación de la técnica, así como un rechazo de la pintura vanguardista o impresionista. Demuestra que por este tiempo ya es dueño de un lenguaje pictórico elaborado y maduro, con unos fines específicos, a la vez que rechaza algunas de las corrientes artísticas de su tiempo. El artículo se convierte en la principal definición de sus principios artísticos.

De su afición por el tema de los desnudos comenta:

*A ellos soy gran aficionado. (...)Aquí somos pocos [los cultivadores del género]. En cambio tiene usted que en el extranjero los pintores de más fama trabajan ya en él. En Francia Chaplin y Bouguereau, en los Estados Unidos Abbey y en Inglaterra, el sublime Alma-Tadema, hacen maravillas de esa clase de pintura... Pero allí cuentan con un público inteligente que les compran a buen precio las producciones y, al mismo tiempo, con verdadera riqueza de modelos a copiar<sup>221</sup>.*

*-¿Con quien ha pintado usted el desnudo de la Tumba?*

*- Con la Salomé, cuando estaba más llena de carnes; ahora está delgada y no la uso de desnudo. Y es lástima, porque su cuerpo tiene todo el tono que Rubens daba a sus pinturas.*

*-¿Y otros?*

*- Trabajo también con la Matilde, que es una madrileña llena de espíritu y que sostiene por mucho tiempo la sonrisa sin perder expresión... y con la Encarna, que es de las modelos más bonitas y bien formadas de hoy en*

<sup>221</sup> Sobre el papel del coleccionista “inteligente”, ver el estudio POLI, F., *Producción artística*

*día... Aquí en este cuadro me sirve para una chula y otras cosas de la tierra que estoy manchando....Con la Santita he trabajado, y antes que nadie.*

El artículo concluye con unas alusiones referentes a la dificultad para vivir de la pintura, así como manifiesta el poseer una pequeña fortuna con la que invierte en literatura y revistas extranjeras, donde vuelve a aparecer la importancia de los nuevos medios de difusión cultural en el momento, así como el papel de fuente de inspiración que constituye la presencia de formas en estas revistas, en cuanto a modelo de difusión cultural:

*- ¿Les costará a ustedes mucho el oficio?*

*- De ello no puede usted tener idea. Los lienzos, los colores, los modelos, el estudio, etc., etc., son partidas de importancia para los que nos dedicamos al arte, y más aun para los que no disfrutan, como me sucede a mí... de pensión o cátedra alguna.*

*- Pero para usted no llegará a constituir nunca valladar insuperable, porque, según tengo entendido, usted es rico.*

*- No lo crea usted. Mi fortunita no me alcanza para pagar las obras de literatura y revistas extranjeras que compro. Si tuviera más...*

*- ¿Qué haría usted? ¿No producir?*

*- No; comprar todas las pinturas que me gustasen...<sup>222</sup>*

Es relevante la aparición en el artículo de tres fotografías en las que se pueden ver al artista en su estudio junto a lienzos de importancia en su producción, como “La Tumba...”, “Elia”, “Retrato con guirnalda”, “La Venus de Tiziano” y otros. También aparece el friso que utilizó para pintar “La Tumba...”, esculturas clásicas como El Laoconte o La Venus de Milo, así como máscaras africanas y elementos orientales, abanicos japoneses, elementos de presencia incuestionables en el Modernismo y que aparecen de forma continuada en sus

---

y mercado, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

<sup>222</sup> CARRETERO, M., “Estudios y Modelos. IX. Pedro Sáenz”, en *Vida Galante*, Madrid, 23

cuadros de este tiempo. En las fotografías aparecen las modelos ataviadas de diversas formas y posturas, como Salomé y Encarna, al igual que la silla del pintor que aparece en muchos de sus cuadros de todas sus etapas artísticas, una silla tipo Carlos V que aparecerá en lienzos como “El Aseo”, “El descanso” y otros de su producción<sup>223</sup>.

#### **1.2.2.5. La madurez del artista**

En 1904 será la ocasión en la que concurra con el mayor número de obras presentadas a las Exposiciones Nacionales en que participa durante su carrera. El jurado de esta ocasión estará formado por J. Sorolla como presidente, Marceliano Santamaría como secretario, y como vocales A. Ferrant, M. Domínguez, A. Saint-Aubin, M. Ramírez y R. de los Rios<sup>224</sup>. En la gran concurrencia que se produce en la Exposición, Sáenz presenta sus obras “Nereida”, “Estío”<sup>225</sup>, “Una tirana”, “Laura”<sup>226</sup>, “La aficionada”<sup>227</sup>, “Hortensia”, “Aurelia”, “Carlota”, “Retrato de la Excma. Sra. S. A.”, “Idem de la niña T. S.” e “Idem del niño J. S.”, relacionadas con los números 1.260 a 1.270 del catálogo oficial. Con domicilio sigue apareciendo en C/ Barbieri, 5, en Madrid.

La opinión general sobre la calidad del evento sigue siendo mala, argumentado por una serie de causas a partir de la definición de arte expresivo, el papel de la influencia externa sobre la pintura española, así como la herencia de la tradición cultural, llegando a formular el deseo de un arte genuino español basado en el amor a la belleza:

---

de enero de 1903, s/p.

<sup>223</sup> Apéndice fotográfico.

<sup>224</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, Edición Especial*, Madrid: Casa Ed. Mateu, 1904.

<sup>225</sup> Lámina LVIII.

<sup>226</sup> Lámina LIV.

<sup>227</sup> Lámina LXVIII.

(...) *Arte expresivo, o para entendernos, empleando las palabras usuales entre los del oficio, naturalista. Nuestro naturalismo actual, salvo el cambio de los tiempos, es el de Velázquez y Zurbarán, y todos nuestros pintores del siglo XVII. La diferencia es bien poca, si se tiene presente que aquellos pintores, aunque educados en las austerísimas disciplinas del Renacimiento, comenzaron pintando menudencias o no se excusaron de estudiar a ratos la vida vulgar; tan definida y clara era entonces y fue antes la inclinación naturalista. Goya es la encarnación de nuestro naturalismo, en el que se resuelve una cuestión estético-social de gran trascendencia.*

(...) *La educación, el cambio de ideas, los viajes, pueden modificar a la larga el temperamento, pero vivimos en el presente y sometidos por la herencia a cuanto actuó sobre la raza, y nos ha hecho como somos. Hoy es preciso que se nos distinga en nuestro arte por todos los caracteres que separan nuestro país de los demás. Un español puede parecerse en algo a un italiano o francés, menos a un inglés o ruso o alemán. ¿Por qué lo que producimos no ha de diferenciarse de lo que producen otros, tanto como personal y colectivamente nos diferenciamos de ellos?*

*Es ya hora de que aspiremos a poseer un arte español, de que pensemos en una educación artística a la española y para el fomento y robustez de nuestro arte. En pintura contamos con elementos y si su cultivo hubiera sido aquí inteligente, algo más que las bajas tareas mecánicas, hace al menos cincuenta años se hubiese emprendido la grandiosa tarea. Esta ha de tener por base el suelo en que nacemos, la luz de la infancia, las plantas, las flores, los animales de la región, el grupo social de que formamos parte, los conterráneos, su historia y sus costumbres. Así, en vez de pacientes imitadores y viviendo siempre al acecho de comprador, hubiéramos tenido artistas del alma, capaces de amar fervorosamente la belleza, poseídos del noble egoísmo patrio fuerza de las naciones, habían de haberse repetido las humillaciones de lo que podríamos llamar la bandera artística patria ante las iniciativas ajenas.*

(...) *Cerebros vacíos, corazones muertos, figuras de hombres, es lo que hemos tenido en arte, si se exceptúa media docena. Coro de*

*admiradores de todo han sido: parisienses, romanos, venecianos, titiriteros, cualquier cosa, menos hombres capaces de ser otros, o por lo menos capaces de afirmar algo frente a las grandes afirmaciones ajenas.*

*Y no creáis, muchachos animosos, fundamento de hermosas esperanzas, que a las grandes cosas se llega por recónditos y misteriosos caminos. Las grandes cosas se alcanzan en arte y en todo, con grandes amores. Amad la belleza real circundante y todo el resto, constancia en el trabajo y triunfos serán sus añadiduras. Menos que en el resto de las disciplinas hay que esperar en las artísticas del maestro. Si os sentís artistas, abrazaros al trabajo, que es el gran maestro, y a expresar lo que cada uno tenga que decir, haciéndose cuenta de que es solo en el mundo. Atreveros a vivir pobres, que el afán desmedido de las comodidades brillantes encanalla: si sois artistas de veras, apeteceeréis la condición de obreros, y así conservareis la fortaleza necesaria para dotar a vuestro país de un arte que algún día, si trabajáis hasta el fin, podrá ser fuente de grandezas rendimientos nacionales , porque aquí, por ahora y por mucho tiempo, esta es la patria de la pintura.*

*De todas las direcciones, es buen gusto de partida el estudio profundo de la naturaleza, y aunque nosotros somos naturalistas por temperamento, cada cual siga su camino, en la inteligencia de que el artista se anula cuando sigue grandes pasos.<sup>228</sup>*

Vuelve a aparecer Sáenz con motivo de los artículos que se le dedican al evento en las páginas de los periódicos del momento, como el aparecido en *El Imparcial*, en el que se afirma: *Pedro Sáenz presenta varias obras, un desnudo de mujer, retrato de niña, otro de niño y Estío, de inspiración clásica y elegante conjunto*<sup>229</sup>.. En *Nuevo Mundo* también aparece reproducida

<sup>228</sup> ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 13.335 (1904), p. 1.

<sup>229</sup> ALCÁNTARA, F., *Ibid.*

“Estío”<sup>230</sup>. En *La Época* se hace referencia a la participación de Sáenz en los siguientes términos:

*Pedro Sáenz es uno de los pocos pintores que abordan con fortuna el desnudo, esa pequeñez que muchos no acometen porque no quieren, a semejanza del por qué no quería Don Simplicio la mano de Doña Leonor.*

*Nereida, Estío, Una tirana, Laura, La aficionada, Hortensia, son, con unos cuantos buenos retratos, el bagaje artístico con que en esta Exposición da fe de vida el inspirado artista malagueño. Basta con detenerse ante la titulada Estío para aquilatar los méritos sobresalientes del autor.*<sup>231</sup>

De estas obras, la más celebrada fue “Estío”, posiblemente llamada con posterioridad “Una bacante”. En ella, presenta a una joven ataviada con ropa grecorromana y con accesorios que la identifican como una de las danzarinas de las fiestas dedicadas al dios Baco, los ritos dionisiacos. Fue reproducida en *La Ilustración Española y Americana* y en *La Ilustración Artística*<sup>232</sup>, acompañada del comentario habitual:

*Estío, cuadro de Pedro Sáenz.- Es este uno de los cuadros con que Pedro Sáenz ha concurrido a la actual Exposición Nacional de Bellas Artes, y él sólo bastaría para labrar la reputación de un pintor, si no se tratara de quien, como el celebrado artista malagueño, se ha conquistado ya desde hace tiempo un puesto importante en el arte español contemporáneo. Esta figura que representa el Estío está sólidamente construida, así en el busto desnudo como en el resto del cuerpo cubierto por amplio ropaje; la cara es de una frescura y de una expresión admirables, reflejándose en su vaga mirada esa dulce lasitud que en las horas de las siestas*

---

<sup>230</sup> *Nuevo Mundo*, Madrid, 26 de mayo de 1904.

<sup>231</sup> CÁNOVAS, A., “Exposición Nacional de Bellas Artes V”, en *La Época*, Núm. 13.997 (1904), p. 1.

<sup>232</sup> *L.I.A.*, Núm. 1.172 (1904), p. 396 y *L.I.E.A.*, Núm. 20 (1904), p. 322.



*estivales se apodera del alma sumiéndola en dulces sueños; y la actitud de reposo está tan perfectamente interpretada, que sería difícil concebir otra que mejor se ajustara a la situación física y anímica que el pintor ha querido representar, y con la cual armoniza también el trozo de paisaje que se ve al fondo, paisaje lleno de luz y de color, con todos los esplendores de un mediodía de verano.*

En *El País* también se menciona la valía de “Estío” frente al resto de las obras expuestas:

*Sáenz, mejor que en su <<Nereida>>, nos gusta en los siete restantes trabajos que expone. Y no es que las carnes del desnudo de <<Nereida>> resulten falsas, aunque sí un poco cocidas, sino que es en <<Una tirana>> en <<La aficionada>> y en <<Estío>>, resulta mejor expresado el artista.*<sup>233</sup>

Muestra en ella la clara influencia de la forma de presentar los asuntos por parte de Alma-Tadema, en la forma más evidente dentro de su producción. Su marca es manifiesta en la forma de tratar los mármoles, aspecto que costó al académico inglés la crítica de Ruskin<sup>234</sup>. El tema es el propio de la producción del pintor holandés, el de un arqueologismo con tratamiento realista que entra dentro de la temática decadente del fin de siglo. En esta época, Sáenz es colaborador de la revista *Blanco y Negro*, junto con pintores que se encuadran dentro del Modernismo, como E. Sala, gran amigo del malagueño y en cuyo círculo de amistades se encuentra una de las principales figuras del Modernismo español, J. R. Jiménez, con quien colabora en algunos artículos<sup>235</sup>. La influencia de los prerrafaelistas es de notar en “Laura”, que será publicada en *Blanco y Negro* en este mismo año<sup>236</sup>.

<sup>233</sup> ANAYA, J. F., “Exposición de Bellas Artes. Pintura”, en *El País*, Núm. 6.138 (1904), p. 2.

<sup>234</sup> ZIMMER, H., “Lorenzo Alma-Tadema”, en *L.I.A.*, Núm. 227 (1887), p. 128.

<sup>235</sup> En concreto, en 1904 aparecen ambos realizando artículos juntos en *Blanco y Negro*, como “Sobre unos apuntes de Emilio Sala”, *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de mayo de 1904, p. 7 o “Hora de ensueño”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 23 de enero de 1904.

Un matiz que se observa en esta Exposición es el giro de la temática del pintor, en la que predominan los retratos. De las once obras presentadas, seis son cuadros de este tipo sin más, mientras que los demás pueden considerarse retratos situados o caracterizados, siempre protagonizados por la mujer como elemento central. Este género será la forma más segura de asegurarse clientela e ingresos, al margen de la moda, que incide sobre las tendencias y gustos pictóricos de la burguesía que compra las obras.

La crítica fue un poco dura con el certamen, cuestionando la validez del mismo:

*Aceptemos el hecho consumado de las Exposiciones oficiales, aunque, a la verdad, cada vez se ve menos claro su valor estético y menos su influencia educativa. Lógica en un mes de lo que valen más de dos mil obras artísticas o con pretensiones de tales. La costumbre y las condiciones del Reglamento fuerzan a que se juzgue solamente con los ojos lo que debiera ser objeto de la más elevada atención y de más reflexivo examen. Así a nadie debe maravillar los patentes errores del Jurado: lo extraño es que no se hayan vuelto locos los señores que lo componían. Criterio fijo, ya se ve que no han seguido ninguno, y esto se dice en son de elogio y no de censura, pues si todos los dogmatismos son malos, pésimos son los dogmatismos en materia de arte.*

*El jurado ha concedido recompensas a los artistas nuevos que traen algo original e inesperado; han reconocido los méritos de los que ya gozaban fama, aun cuando éstos no hayan demostrado grandes progresos; y hasta ha premiado con mano generosa valías modestísimas de jóvenes que parecen haber nacido viejos, o que a los viejos proceder se aferran como si estuviesen metidos en un claustro, sin saber si hay más vida ni más aire en que volar.<sup>237</sup>*

---

<sup>236</sup> Blanco y Negro, Madrid, 16 de abril de 1904, p. 9.

<sup>237</sup> “Pintura. Exposición de Bellas Artes de 1904”, en Blanco y Negro., Madrid, 19 de junio de 1904, p. 19.

Destacan en la muestra las obras de Benedito, Casas, E. Chicharro, Gonzalo Bilbao, Martínez Cubells o A. de Beruete. De lo conflictivo de los premios otorgados, la prueba es el final de este artículo:

(...) A los jurados también les damos la enhorabuena, no tanto por el acierto con que hayan desempeñado su misión, cuanto por la suerte que han tenido al no haber resultado con lesiones más o menos graves causadas por los pretéridos.<sup>238</sup>

Gracias a la participación en este certamen, Sáenz consigue ser propuesto para Comendador de Número de la Orden de Alfonso XII.

Al siguiente certamen, en 1906, concurre con tres obras, “Allí viene”, “Las primeras violetas” y “Retrato de la Excma. Sra. H. de C.”, relacionadas con los números 1.076 a 1.078 del catálogo<sup>239</sup>. En esta publicación aparece domiciliado aun en Madrid, y como alumno de Ferrándiz y de la Academia de San Fernando. Junto a él aparece su amigo E. Sala, quien participa con seis retratos, manifestando ambos el giro de su producción, similar a la que se puede observar en las páginas artísticas de *Blanco y Negro* con anterioridad.

En 1907 participa en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, con “La tumba del poeta”, relacionada con el número 46 del catálogo, en el cual no se especifica precio de la obra<sup>240</sup>. De la misma fecha es la reproducción de uno de sus cuadros en *La Ilustración Española y Americana*, “Una andaluza”<sup>241</sup>. La obra es un anticipo de lo que será el grueso de su producción a partir de ahora: retratos femeninos realizados en forma de bustos con fondos neutros y caracterizando a las

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906, Edición Oficial*, Madrid: Casa Ed. Mateu, 1906, p. 82.

<sup>240</sup> *Catálogo de la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1907*, Barcelona: Imp. de Heinrich y Cia, 1907.

<sup>241</sup> L.I.E.A., NÚM. 39 (1907), p. 47.

modelos con una serie de accesorios, generalmente a través de la ropa. En este caso atavía a la modelo con un sombrero rondeño y ropaje similar al utilizado en las corridas de toros goyescas, con lo que no entronca con las obras anteriores simbolistas o prerrafaelistas, sino un retrato sin grandes pretensiones. Ya no son sus obras de temas con mensaje asociado y de composiciones elaboradas, sino retratista femenino del gusto de la burguesía, que se plasmarán en las reproducciones que comenzarán a aparecer pronto a partir de la aparición de *La Esfera* en 1914.

En 1908 vuelve a aparecer en el certamen nacional, esta vez con seis obras: “Retrato de la Sra. M. S.”<sup>242</sup>, “Idem de la Srta. M. P. de V.”, “Flores de Abril”, “Idem de Mayo”, “Inspiración”<sup>243</sup> y “Peonías”, relacionadas con los números 729 a 734 del catálogo<sup>244</sup>. El número con que aparecen los óleos en el mismo da a entender que la concurrencia al certamen fue menor, quizás motivada por los escandalosos premios concedidos en otros certámenes o por la mayor presencia de marchantes y galerías privadas en el mercado del arte, ligado a la capitalización de éste. En esta ocasión se le vuelve a conceder condecoración en reconocimiento a su obra<sup>245</sup>.

El jurado de este certamen estuvo formado en la sección de pintura por S. Viniegra, E. Álvarez Dumont, R. Navarrete, R. Pulido, F. Álvarez de Sotomayor, M. Benedito y M. Ramírez<sup>246</sup>. La concurrencia fue de 82 expositoras y 599 expositores, con un total de 895 pinturas, aparte de las 178 rechazadas<sup>247</sup>.

---

<sup>242</sup> Lámina LXII.

<sup>243</sup> Lámina LXVII.

<sup>244</sup> *Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Madrid: Mateu, 1908, p. 57.

<sup>245</sup> PANTORBA, B. de, *Ob. Cit.* p. 184.

<sup>246</sup> “La Exposición se inaugura. Notas informativas”, en *El Mundo*, Madrid, 30 de abril de 1908. “La Exposición General de Bellas Artes”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 9 de mayo de 1908, s/p.

<sup>247</sup> ALCÁNTARA, F., “Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 14.770 (1908), p. 3.

El tono general de la crítica vuelve a ser el del pesimismo hacia las producciones presentadas:

*(...) La actual Exposición, en nuestro humilde concepto, ni por el número de obras realmente notables, ni siquiera por el mérito excepcional de las mejores, puede citarse como acontecimiento artístico que deba entusiasrnos.*

*La lucha de tendencias que viene apasionando los ánimos en el campo artístico se revela en los juicios de las obras que promueven.*

*Para los unos, toda orientación que se desvía del canon tradicional, todo atrevimiento que no se ajuste a los procedimientos consagrados por la costumbre es herejía intolerable digna del más severo anatema. Para otros, toda novedad y toda rareza constituye un progreso admirable y una genialidad indiscutible. Guárdenos Dios de caer en ninguno de estos radicalismos irreconciliables.*

*Ajenos a todo exclusivismo, nuestra admiración y nuestro aplauso siempre estarán propicios para todo artista que realice la belleza honrada y sinceramente, cualesquiera que sean sus ideales y modos de expresión; pero declaramos francamente que donde no vemos la sinceridad y descubrimos el rebuscamiento y la afectación nos impresiona amargamente ver el artificio mañoso desnaturalizar la leal espontaneidad del arte<sup>248</sup>.*

Con ocasión del certamen reaparece en la prensa diaria, como en el artículo de *El Imparcial*, en el que se menciona:

*En esta sala hay seis cuadros de Pedro Sáenz, esas cabezas de mujer, amplias, decorativas, de su predilección y entre las que se distingue en este concurso la que tiene un fondo de paisaje en que azulea el último término.<sup>249</sup>*

<sup>248</sup> “La Exposición General de Bellas Artes”, en *Blanco y Negro*, Ob. Cit

<sup>249</sup> ALCÁNTARA, F., “Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 29 de abril de 1908, pp. 3 y 4.

En *Blanco y Negro* también aparece un artículo sobre la Exposición, en la que se elogian sus retratos: *Aparte de esta impresión, en la exposición hay obras estimables. Retratos femeninos de Pedro Sáenz (...)*.<sup>250</sup> También se le menciona en publicaciones como *La Correspondencia de España* y *El Mundo*<sup>251</sup>, en esta última en estos términos:

*Pedro Sáenz. Cinco o seis bustos en otros tantos cuadros.*

*En otro, una joven muy elegante sentada sobre un recodo de balaustre, y como fondo el campo. Es de tonos y ambiente agradabilísimos.*

En *La Correspondencia de España* se mencionan los trabajos presentados:

*El Sr. Sáenz (D. Pedro) es un notable pintor de mujeres. Ya sabe él lo que se hace. Entre otros varios trabajos, presenta en la Exposición un primoroso retrato, pero verdaderamente primoroso, de la señorita M. S. y otro de la actriz de comedias Mercedes Pérez de Vargas, también muy bueno y extraordinariamente parecido.*

Las figuras de <<Flores de Abril>> y <<Flores de Mayo>>, especialmente la última, son encantadoras.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> “Exposición General de Bellas Artes”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 9 de mayo de 1908.

<sup>251</sup> SOLDEVILLA, F., “La Exposición de Bellas Artes II”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 de mayo de 1908, p. 2 ; *El Mundo*, Madrid, 30 de abril de 1908.

<sup>252</sup> SOLDEVILLA, F., *Ibid.*

### **1.2.3. Málaga (1911-1927)**

#### **1.2.3.1. El definitivo asentamiento en la ciudad**

Sáenz realiza un giro en su trayectoria cuando decide volver a situar su residencia en Málaga, quizás por varios motivos, desde los padecimientos de su hija Trinidad, aquejada de una enfermedad mental, o debido a la continuidad de los negocios de su padre<sup>253</sup>.

El éxito de su trayectoria profesional es reconocido por parte del sector oficial cuando es nombrado miembro del Jurado de la Exposición Nacional de 1910. El tribunal de la sección de pintura estará compuesto por Alejandro Ferrant como presidente, E. Martínez Cubells como secretario, y de vocales, E. Simonet, P. Sáenz, R. Bellver, M. Hernández Nájera y Sebastián Gessa<sup>254</sup>. El fallo del jurado fue muy censurado, escribiendo un manifiesto un grupo de intelectuales en contra de la decisión del mismo, algo habitual en estos eventos.

Aprovechando su presencia, Sáenz presentó fuera de concurso tres de sus obras, algunas de ellas ya utilizadas para el mismo fin, como “La aficionada”. Junto a ésta, presentó una segunda versión del tema “Inocencia” y “De sobremesa”<sup>255</sup>, ambas publicadas en *La Ilustración Artística* con ocasión del certamen<sup>256</sup>. Las acompaña el correspondiente comentario junto a su publicación, alabando la labor de retratista de mujeres por parte del pintor y su saber a la hora de escoger a las modelos retratadas:

*Hemos tenido ocasión de celebrar varias veces sus bellas figuras de mujer y sus encantadoras cabecitas infantiles, pintadas con gracia, donaire y verdad, de tonos simpáticos y agradables; pero los*

<sup>253</sup> En el artículo de Silvio Lago de *La Esfera* en 1914, el crítico asegura que tras permanecer 20 años Sáenz en Madrid, se vuelve a establecer en Málaga. Si en 1887 ya aparece en Madrid, su vuelta a Málaga será hacia 1907.

<sup>254</sup> PANTORBA, B. de, *Ob. Cit.*, p. 195.

<sup>255</sup> Láminas LXXIX y LXX.

<sup>256</sup> *L.I.A.*, Núm. 1.481 (1910), p. 316 y *L.I.A.*, Núm. 1.507 (1910), s/p.

*lienzos que reproducimos merecen especial elogios. En la candorosa niña cuyo sereno semblante revela la inocencia de su alma, ha logrado el artista sorprender y expresar ese momento en que la pureza de los pensamientos se manifiesta de manera transparente y refleja la serenidad y la calma del espíritu. No menos atractivo ofrece la agraciada joven que ha servido a nuestro amigo para hacer gala de su habilidad dando valor y calidad a los accesorios que completan la composición.*

El pintor es ya un artista de reconocido prestigio y su producción es tenida en cuenta por parte de la crítica, la cual suele alabar sus cuadros. Representa la trayectoria de alguien que se inscribe en el marco de la pintura oficial, con una serie de cambios que se enmarcan dentro del agrado de este sector, no provocativa.

La llegada de Sáenz a Málaga se corresponde con su presencia en las revistas y periódicos de la ciudad. La aparición de revistas ilustradas en Málaga será bastante posterior respecto a otras ciudades del país. Frente a publicaciones de corta duración, gestionadas por artistas locales, hay que esperar a la aparición el cinco de mayo de 1909 del primer número de *La Unión Ilustrada*. Su finalidad es la de proporcionar información gráfica con calidad literaria, con formato y diseño similar a las revistas gráficas madrileñas del carácter de *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo*.

Para el éxito de esta revista se conjugan dos circunstancias: la esmerada presentación junto a la ausencia de publicaciones locales similares en el mercado<sup>257</sup>. Sus antecedentes se sitúan en la empresa de J. Creixell Olivella<sup>258</sup>, con la edición de *La Unión Mercantil*. Esta editora posee unas bases de desarrollo basadas en la idea de empresa moderna, rentable, con una

---

<sup>257</sup> García Galindo, J. A. *Prensa y sociedad en Málaga 1875-1923: la proyección de un modelo de periodismo periférico*, Málaga: Ed. Edinford, 1995, p. 182.

<sup>258</sup> La relación personal de Sáenz con Creixell queda atestiguada en el hecho de dedicarle una de sus pequeñas tablas, “Eucaliptos”, Lámina LXXIV.



infraestructura técnica e informativa adecuada. El propósito es el de formar un semanario regional que evolucione a poseer una difusión nacional.

Su fundación coincide con la guerra con Marruecos, por lo que el seguimiento del evento ayuda a la continuidad de la nueva publicación, con un aumento de la tirada que corre paralelo al grado de aceptación de la publicación. En su presentación se incluyen 16 páginas de información gráfica embutida en el resto. Como director actuará Pedro Alfaro.

Se plantea en esta revista un compromiso de alejamiento de ideal político, comprensible dados los vaivenes del periodo que abarca su aparición. La estructura que se adopta es la de ocio, mujer, deporte, teatro y otras secciones alternativas. La suma de estas divisiones pretende dar una visión colorista de la realidad. Se dirige a lectores de clase media y alta, potencial de público interesado en el mundo de la actualidad. Para su publicación de noticias ilustradas contrata servicios de agencias fotográficas de su época.

En 1912 consigue alcanzar su difusión en todo el país, Marruecos e Hispanoamérica, todo ello gracias a la introducción de adelantos técnicos que agilizan la impresión, cortado y empaquetado junto a la revolución de los medios de transportes.

Otra de las publicaciones claves de esta época fue *Gibralfaro*, que aparece el 31 de enero de 1909, con intención de ser una revista dedicada en exclusiva al periodismo cultural, durando su aparición hasta octubre del mismo año. Se dirige a intelectuales y profesionales malagueños progresistas, fundada por Alberto Jiménez Fraud y V. Moreno Villa. Lo reducido del sector de público al que se dirige junto a la limitación autoimpuesta de objetivos da lugar a una vida corta, como en el caso de otras series de iniciativas que se limitan a la divulgación cultural. Es el caso de publicaciones como *Revista malagueña*, *El Ateneo*, *El arte moderno*, *Málaga Moderna* y otras.

En 1911 se le dedica un artículo en la revista malagueña *La Unión Ilustrada*<sup>259</sup>, titulado “Pintores notables: Pedro Sáenz” en el que se realiza una valoración muy positiva de la actividad del pintor. En él se alude a Sáenz como (...) *pintor malagueño de fama universal, que actualmente reside entre nosotros, de donde se deduce que ya está establecido definitivamente en su estudio de C/ Los Mártires.*

Ya en este artículo se le vuelve a definir como “pintor de mujeres”, tema preferente de Sáenz en toda su producción artística:

*(...) Un artista que bien podía ocupar un puesto preeminente entre los mas afamados. Hoy es de los primeros, quizás el mas afamado pintor de mujeres.*

Su valía es argumentada por los premios obtenidos de las Exposiciones a las que concurre, manifestación del reconocimiento de su obra por parte de las instituciones oficiales:

*(...) y buena prueba de ello nos ofrecen los premios obtenidos en diferentes exposiciones.*

Menciona también su elección como jurado de la Exposición Nacional de 1910:

*(...) El año anterior, y dadas sus cualidades artísticas excepcionales, se le eligió como miembro del jurado de la Exposición(...).*

Igualmente le definen como artista emancipado de otras actividades:

---

<sup>259</sup> *La Unión Ilustrada*, Núm. 88 (1911), s/p.

*(...) es de los pocos pintores que pueden ufanarse de vivir de lo que sus cuadros le producen, porque el arte pictórico ha decaído de tal modo en España, que únicamente logran cobrar sumas considerables por sus pinturas cuatro o cinco artistas de grandes méritos que sobresalen notablemente, de entre los infinitos que a pintar se dedican con éxito desdichado.*

En dicho artículo aparecen reproducciones de cuadros que se van a enviar a América para su venta, como “Después de la cena”, cuadro que se menciona como adquirido por un aristócrata argentino. Junto a él, aparece la reproducción de “En espera”.

En 1912 vuelven a hacer referencia a él en la misma publicación<sup>260</sup>. En él de nuevo es definido como (...) *maestro del colorido y sin igual creador de mujeres*. De la calidad de sus obras, expone:

*(...) los retratos y creaciones de mujeres que son los que su fama cimentaron, no pueden reconocer rivales en la actualidad. Son bellezas ideales, seductoras, de ojos rasgados, cuya mirada, en la que el artista vuelca su inspiración, parece escrutarnos para saborear ufana la sensación de arte que su contemplación nos ha producido. Nosotros quisiéramos tener siempre ante nuestra vista un cuadro del maestro que sabe con sus creaciones identificar a las personas de más diversos temperamentos artísticos. Decir esto es hacer el mejor elogio aunque en verdad resulte parido de las obras de Sáenz. Recientemente ha expuesto algunas de sus obras, que han sido justamente elogiadas.*

En esta ocasión, aparecen reproducciones de obras como “Inspiración”, “Un retrato”, “La vendimia” y una fotografía suya<sup>261</sup>.

<sup>260</sup> *La Unión Ilustrada*. Núm. 172 (1912), s/p.

<sup>261</sup> Láminas LXVII, XLIII y LXIX.

Es posible que por su traslado a Málaga o bien por la censura de la crítica y de los artistas ante el fallo del certamen de 1910, no aparece en la Exposición Nacional de 1912, siendo la primera vez que no concurre desde hacía mucho tiempo<sup>262</sup>.

### **1.2.3.2. La Esfera: relaciones modernistas (1914-1919)**

Habrá que esperar a la aparición de una de las principales revistas ilustradas del periodo para que la obra de Sáenz vuelva a aparecer en estos medios, esta vez en las páginas artísticas de *La Esfera*, publicada en Madrid a partir de 1914, gestionadas por los hermanos Verdugo Landi, ambos de Málaga, por lo que las relaciones de convecinos pudieron influir en la aparición continua de los trabajos de Sáenz en esa publicación desde 1914 hasta 1919.

Los hermanos Verdugo Landi patrocinan otra de las editoriales más importantes en el contexto de la época de Madrid, “Prensa Gráfica”, que presentará publicaciones como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *Por esos mundos* y otras. El domicilio de la editorial estará en C/ Herosillas 57. *La Esfera* aparece el tres de enero de 1914, con un tamaño grande y profusamente ilustrada, finalizando su andadura el 27 de septiembre de 1930. La dirección estará bajo Francisco Verdugo Landi, y como gerente, Mariano Zabala. El primero destacará como periodista y dibujante. Nace en Málaga en 1874, muriendo en Madrid en 1959. Posteriormente tras la experiencia de su editorial propia, pasa a la redacción de *ABC* desde 1936 a 1957, obteniendo el título de comendador de la orden de Alfonso XII gracias a su labor artística. Su hermano Ricardo fue un marinista especializado cuyas obras aparecen de forma continua en *La Esfera*, concurriendo a las Exposiciones Nacionales en más de una ocasión.

---

<sup>262</sup> *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1912*, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1912.

*La Esfera* tendrá corte liberal, dirigida a la burguesía progresista del momento. Su presentación se basa en un naturalismo tradicional cargado de la influencia del Modernismo. Dentro de la revista destacan los artículos artísticos firmados por José Francés bajo el seudónimo de Silvio Lago, realizando críticas sobre artistas del momento, como el artículo monográfico publicado sobre Pedro Sáenz en el número 39 de la revista en el año 1914.

Hacia 1920 la revista intenta acomodarse a las solicitudes de la sociedad cambiante, introduciendo crítica de cine junto a una mayor presencia de contenidos dirigidos al sector femenino. La fotografía va ganando terreno a la ilustración gráfica, proceso imparable que llega hasta nuestros días, ocupando mayor presencia en las páginas de la revista. El aspecto más importante de la publicación es la preocupación por reflejar la actualidad artística de su momento, desarrollando su labor los críticos artísticos, mecanismo de difusión de la producción de los creadores de su tiempo. Las críticas son realizadas por artistas, literarios no expertos, dentro del clima de colaboración y trabajo relacionado entre literatos y pintores, generando una descripción minuciosa y virtuosa más afín al campo de la literatura. Es la época de Pedro de Madrazo, Jacinto Octavio Picón, Federico Balart, Manuel Abril y José Francés. Este último organiza el Salón de los Humoristas. De formación autodidacta evoluciona a reaccionario, con un estilo de crítica completamente literaria y paralela al tipo de pintura simbolista relacionada con el *Decadentismo Fin de Siglo*.

Una de las ventajas de esta revista es la utilización del color para las reproducciones artísticas, ventaja que ya introdujo *Blanco y Negro*. Ya no se trata de grabados reproducidos en escala de grises o sepias, sino fotograbados a color en los que se refleja de forma más directa la realidad del original reproducido, aspecto que permite el estudio de la aplicación del color por parte del artista, cosa que antes era imposible. Con ello se permite el estudio pleno de la obra artística. Sin embargo, adolece esta publicación de los comentarios artísticos presentes en las otras publicaciones. Así, falta el punto de vista de la

crítica del momento respecto a la obra en su momento, no pudiendo conocer la asimilación de la producción por parte de la crítica contemporánea y su valoración dentro del mundo artístico de su tiempo.

En el año 1914, la revista *La Esfera* le dedica un artículo a Pedro Sáenz, a la vez que se reproducen varias de sus obras<sup>263</sup>, firmado por Silvio Lago, seudónimo de J. Francés. Al comenzar le define como pintor de mujeres estableciendo una analogía con Boldini, retratista especializado en obras femeninas, y una frase de éste:

*(...) Yo le estoy agradecido al placer de pintar mujeres bonitas, bien vestidas y cubiertas de joyas o de flores, sobre fondos armoniosos y elegantes. Si alguna vez la modelo no responde con la frescura y la belleza de su rostro, a las otras bellezas indudables del traje, las joyas y los fondos, lo sueño tal y como ella quisiera ser, y quedamos ambos complacidos.” Acaso en estas palabras está resumida y admirablemente defendida la estética de los pintores de la belleza femenina. Realmente es deleite subidísimo y exquisito el pintar mujeres bonitas y elegantes.*

En cuanto a la técnica de Sáenz, Lago comenta:

*(...) Surgen espontáneas todas las buenas cualidades técnicas y causan sus cuadros una grata sensación de placidez, de suavidad, de melodiosa ternura. Idéntico empeño pone en robar a las carnes desnudas sus nácares y rosas, que a los accesorios decorativos sus valores exactos. Además, el parecido. Los retratos de mujeres pintados por Pedro Sáenz acusan claramente el carácter del modelo. Y, sin embargo, lo mismo los retratos que los cuadros de desnudo, tienen el sello inconfundible del artista... Esto es lo que constituye la personalidad de un artista. Es el espíritu del pintor que asoma detrás de la figura pintada y que prolonga por toda la obra de Pedro Sáenz, como he dicho antes, una sutilísima*

---

<sup>263</sup> LAGO, Silvio. “El arte de ....”, *Ob. Cit.*

*sensación de languidez, de suavidad, de dulzura, no exentas de melancolía.*

Respecto a la forma de emplazar Sáenz a los modelos en los retratos, Lago comenta:

*(...) También acaso contribuya a esta admirable semejanza de unos cuadros a otros, el laudable empeño de colocar casi siempre de frente a sus modelos. Esta costumbre indica la confianza que en sí mismo tiene el artista... y la belleza de las mujeres que le encargan retratos, o elige él para modelos.*

De “La Tumba del poeta” afirma:

*(...) Pero el desnudo más bello de Pedro Sáenz es el de “La Tumba del Poeta” y tal vez sea éste también su cuadro más admirable. Todo en este lienzo responde al concepto clásico del dolor que tenían los helenos, y que en sus frescos y sus mármoles queda supeditado a la serenidad y armonía de líneas. Como en el arte helénico, la musa del poeta se tapa el rostro para no dejarle ver deformado por la desesperación y son a la manera de los paganos comentarios el bajo relieve de la derecha y el fondo azul del mar. ¡Página sentida y bien interpretada la de este cuadro que había de recorrer triunfalmente varias exposiciones europeas y americanas!*

Por último hace referencia a la Medalla obtenida por “Stella Matutina”, así como el premio obtenido en el concurso de *Blanco y Negro*. Concluye manifestando que se encuentra residiendo en Málaga. Es en la serie de reproducciones de retratos de Sáenz a partir de este momento donde se observa un cambio estilístico en la producción del pintor, girando hacia la adopción plena de las directrices del Modernismo en los trabajos realizados, en los que caracteriza a las modelos dándoles la personalidad buscada, obras todas ellas de protagonismo femenino. Sáenz aparece de forma definitiva ante la crítica como un pintor especializado en retratos femeninos.

La siguiente aparición será en 1915, el 18 de septiembre, con un “Estudio de cabeza”<sup>264</sup>, retrato femenino sin grandes pretensiones, a modo de boceto. Son retratos con fondos neutros en el que se centra en el estudio de la fisonomía de la retratada, y cuya personalidad viene definida por la aparición de elementos añadidos como adornos. Con todo, aparecerán en esta revista obras de mayor tratamiento, gracias a una composición más estudiada.

Una de sus obras aparece comentada en el artículo que aparece publicado con ocasión de la Exposición Nacional de ese año. Se trata de su óvalo “Retrato de la Srta. E. I.”<sup>265</sup>. De nuevo se asevera la presencia del artista en este certamen, a pesar de estar fijada su residencia ya en Málaga<sup>266</sup>.

De mayor composición es el caso de “Una malagueña”<sup>267</sup>, retrato de una mujer sentada en una silla apoyada sobre el respaldo de la misma y que mira hacia el exterior de la obra. Utiliza su clásica organización triangular formada por las líneas de los brazos y la cabeza, con un fondo a modo de pared de habitación que si es tratado. La personalidad de la retratada la consigue gracias a los elementos que añade al retrato, con un traje típico, una peineta, los pendientes la flor en el pelo, etc. La suma de estos accesorios dan el asunto de la obra, al que ayuda el título que añade, con lo que el mensaje queda definido.

En el número 119 de 8 de abril de 1916 reaparece, ocasión que se corresponde con otra obra de tratamiento más especial, “La mantilla española”<sup>268</sup>. En esta reproducción del óleo que será presentado en la exposición organizada para él por la Academia de Bellas Artes de Málaga en 1917, se centra de nuevo en un primer plano de retrato femenino, en el que el protagonismo queda asumido por parte del accesorio principal que luce la

---

<sup>264</sup> Lámina LXXVIII.

<sup>265</sup> Lámina XXV.

<sup>266</sup> *La Esfera*, Núm. 73 (1915), s/p.

<sup>267</sup> *La Esfera*, Núm. 10 (1916), s/p. Lámina CXII.

<sup>268</sup> Lámina XCV.



modelo, una mantilla, prenda típica de esta época y del país. La modelo parece ser la misma de la obra anterior, cambiando la temática y la forma de representarla, pero se tratan de retratos sin el contenido simbólico de su producción anterior. Se manifiesta de esta forma lo que será la clave del desarrollo de la producción que realizará hasta su muerte: la de retratos femeninos sin gran complicación en cuanto a la temática, recurriendo a la caracterización de la modelo para dar significación a lo representado.

Vuelve en ese mismo año dentro de la sección de “Arte Contemporáneo”, en el número 127, de 3 de junio de 1916, con “La pintora”<sup>269</sup>, otra de las obras presentadas en 1917, cuadro más elaborado que el anterior, al presentar a una joven en actitud de pintar dispuesta ante un lienzo con paleta y pincel. La representación es en tres cuartos, con fondo negro que omite cualquier detalle aparte de los dos elementos que componen la obra: la mujer y el bastidor. El valor simbólico de la imagen se resume en la presencia femenina en el campo de la pintura, algo reservado hasta ese momento para los hombres.

Ya en 1918 aparece publicado otro de sus retratos, en el número 213, de fecha 26 de enero del mismo año. Dentro de las páginas de arte moderno aparece un magnífico “Retrato de señora”<sup>270</sup>, realizado en forma de busto y engalanada con pieles, en el que resalta el rostro y el escote de la mujer. La realización es la típica de la mayor parte de su carrera, estando el artista especializado en este tipo de retratos, ya desde sus comienzos, como se manifiesta en la fotografía de su estudio de hacia 1898.

De nuevo aparece con otra de sus obras características: mujer retratada con traje de la burguesía de la época con composición organizada a partir de triángulos y con adornos de lazos en el pelo. Es la que aparece en el número

---

<sup>269</sup> Lámina XCVI.

<sup>270</sup> Lámina XCVII.

231 de 1 de noviembre de 1918<sup>271</sup>, tipo de retrato que realiza durante toda su trayectoria profesional, consistente en un primer plano de la modelo con fondo neutro, centrándose en el tratamiento de la figura de mujer, obras que realizará hasta su fallecimiento, dejando algunas de ellas inconclusas.

En 1919 aparece reproducido su lienzo “Andaluza”<sup>272</sup>, retrato en la misma línea de mujer en el que adquiere su significado gracias a la representación con ropaje característico de esta zona del país, con la cabeza tapada con un pañuelo, de tal forma que sólo aparecen de la mujer el rostro y una zona de cabello junto a una mano que sujeta el mantón que la cubre<sup>273</sup>.

Otro de los trabajos que aparece en las páginas de *La Esfera* será “Una húngara”<sup>274</sup>. La caracterización de la modelo la consigue gracias al peinado de la misma junto con un collar de abalorios y el ropaje, los pendientes, etc. La realización es la característica de esta etapa definitiva de él: composición triangular de la modelo junto a fondo neutro. Ya no son sus obras con contenido simbólico, sino retratos en los que el mensaje no es otro que la variación en la representación de la modelo gracias a los elementos que añade. Se convierten éstos en adjetivos añadidos al personaje que son los que dan la identidad al sujeto representado.

---

<sup>271</sup> Lámina CIII.

<sup>272</sup> Lámina CIX.

<sup>273</sup> *La Esfera*, Núm. 303 (1919), s/p.

<sup>274</sup> *La Esfera*, Núm. 305 (1919), s/p. Lámina CXI.

### **1.2.3.3. Sáenz y la Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo: la Exposición de 1917**

En el contexto de las Exposiciones de Bellas Artes, Sáenz reaparece en Málaga en 1915, en la Exposición que organiza la Academia de Bellas Artes de la ciudad. Presenta en esta ocasión cinco obras: “Retrato”, “La reina de la fiesta”, “Las primeras lilas”, “Retrato de señorita” y “Retrato”, relacionadas en el catálogo con los números 112 a 116 del mismo<sup>275</sup>. Como es habitual en él, las obras se mencionan sin aparecer el precio de las mismas.

Ese año regresa a Madrid con motivo de la Exposición Nacional, presentando dos de sus obras: “Retrato de mujer” e “Idem ídem”, relacionadas con los números 580 y 581 del catálogo<sup>276</sup>. En la página ocho del mismo se encuentra la relación de “Señores artistas que tienen derecho a tomar parte en la votación de la Medalla de honor, conforme al artículo 68 del Reglamento vigente para las Exposiciones internacionales de Bellas Artes”, en la cual está incluido el pintor.

El carácter de la crítica vuelve a ser del tono de los anteriores certámenes. Domenech comienza su artículo aludiendo a la falta de criterios serios en el proceso de admisión de obras:

*El hecho de ser una obra admitida en la Exposición debe constituir un honor. Verdaderamente no me explico que tomen arraigo las protestas contra la comisión organizadora o el Jurado por rechazar cierto número de obras. Aquí, las que no se admiten son malas de verdad, y si quedan en la Exposición otras tan malas como ellas, solo se debe protestar por no haber hecho un mayor expurgo.*<sup>277</sup>

<sup>275</sup> Academia de Bellas Artes de Málaga. Exposición de 1915. Catálogo de obras expuestas, Málaga, 1915, s/p.

<sup>276</sup> Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura, año 1915, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1915, p. 40.

<sup>277</sup> DOMENECH, R., “De Bellas Artes. La Exposición Nacional de 1915”, en ABC, Madrid, 22 de mayo de 1915.

Respecto a la consideración que hacia el Eclecticismo se tiene en estos momentos, realiza una serie de afirmaciones que matizan la visión negativa del fenómeno:

*Un artista tiene un campo propio de acción. Cuanto más potente sea su temperamento, tanto más distinto será el de otros artistas. Así es imposible juzgar con rectitud, viendo con un mismo criterio las obras de dos o más artistas de gran personalidad. El arte es un mundo especial, en el que se reflejan el mundo que todos habitamos y la vida entera de la humanidad; y del mismo modo que sería ridículo pretender conocer el mundo nuestro por lo que de él viésemos a través de una ventana, ridículo y falso es pretender conocer el arte a través del ventanal de una tendencia artística.*

*(...) El parentesco que hay muchas veces entre un cuadro y otro es sólo el de la técnica, y más veces aún el de los materiales empleados en una y otra obra.*

*Mirando así el arte, se tienen los ojos abiertos para todas las ideas y todas las emociones y se puede penetrar en el fondo de las obras artísticas para saber cual es su contenido.*

*¿Es esto eclecticismo? No. Es amplitud de horizonte mental y sensitivo. El eclecticismo es pobreza de inteligencia, de corazón y de voluntad: es un criterio acomodaticio a todo y, al fin y a la postre, un procedimiento culinario para el alimento del espíritu.<sup>278</sup>*

De la situación actual de las tendencias artísticas afirma que es el resultado lógico a la situación en que se encuentra sumida la evolución de las mismas en los últimos tiempos:

*La pintura ha vivido muchos años sin un contenido espiritual verdadero. La vaciedad, la ñoñez y lo trivial más vulgar ha sido una roña del arte pictórico durante mucho tiempo. Era lógico que viniese*

---

<sup>278</sup> *Ibid.*

la reacción violenta y entronizara en la pintura (y escultura) el ideal por encima de la forma o encarnación de aquel, hasta el límite violento de negar valor al lenguaje pictórico y plástico.

*Pero es también lógico que los espíritus se serenen y encaucen la vida artística. Esta es la misión de la crítica serena, que no puede vivir al vaivén de las fuerzas contemporáneas, sino profundamente arraigada en el pasado, fuente de saber y experiencia aquilatada para el porvenir.*<sup>279</sup>

Del carácter de la exposición comenta S. Lago en su artículo:

*Si podemos llamar a esta Exposición la del paisaje, también podemos llamarla la del retrato. En ninguna otra hemos visto tantos, tan claramente definidas sus tendencias y orientaciones distintas. Y no en balde dos de los más grandes pintores contemporáneos, José López Mezquita y Manuel Benedito han expuesto sólo retratos.*

Enjuicia las obras de Benedito, López Mezquita, Marceliano Santa María, Julio Moisés, Julio Romero de Torres y otros, todos con una producción naturalista idealizando a las representadas, pues el protagonismo de las obras es de la mujer por completo, tratadas en diferentes lenguajes, desde el académico tradicional al modernista, pasando por lenguajes particulares de la estética del fin de siglo como el de Romero de Torres.

Para concluir el artículo, el comentarista afirma:

*(...) Y por último, también serían dignos de más detenido examen los retratos firmados por Covarsi, Álvarez Sala, Pedro Sáenz, Mestres Borrell, Martiarena, (...).*<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> LAGO, S., “Exposición Nacional de Bellas Artes. Retratos”, en *La Esfera*, Núm. 73 (1915), s/p.

La alusión a Sáenz por parte de Domenech se realiza en los mismos términos:

*De los pintores ya conocidos del público vuelven al actual certamen: Urquiola, con un cuadro de mujeres muy hermosas; Cecilio Pla, Pedro Sáenz, Carlos Vázquez, (...) <sup>281</sup>*

Sáenz se ha especializado ya en retratos, de género femenino, realizando masculinos por encargo o por motivo de algún acontecimiento especial. Será la última vez que concurra a las Exposiciones Nacionales, quizás por su establecimiento definitivo en Málaga, por la enfermedad de sus hijos, especialmente de Trinidad, o bien por el cambio de orientación artística que se experimenta en la celebración de los certámenes<sup>282</sup>. Tan sólo aparece en el catálogo de 1926 haciendo mención al censo de votación para el certamen de ese año, en la “Lista alfabética de los poseedores de Medalla de Honor, primera, segunda y tercera clase que constituyen el censo en el actual certamen”<sup>283</sup>, apareciendo Sáenz como poseedor de primera medalla, la hecha efectiva en 1915 por “Stella Matutina” en 1901.

Gracias a su carrera artística, Sáenz fue nombrado Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo hacia 1912 - 1915, aspecto éste que no ha podido ser concretado ante la inexistencia de documentación del periodo 1911 a 1916 en el archivo de esta institución<sup>284</sup>. Este acontecimiento tuvo que tener lugar con anterioridad a 1915 y con posterioridad a su establecimiento definitivo en nuestra ciudad hacia 1911, al ser requisito para su ingreso y permanencia. En los Anales de 1911 no aparece en la relación de miembros de la

---

<sup>281</sup> DOMENECH, R., *Ob. Cit*

<sup>282</sup> *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917*, Madrid: Gráficas Mateu. *Exposición Nacional de Bellas Artes. MCMXXII. Catálogo Oficial Ilustrado*, Madrid: Mateu Artes Gráficas, 1922. *Exposición Nacional de Bellas Artes. MCMXXIV. Catálogo Oficial Ilustrado*, Madrid: Mateu Artes Gráficas, 1924.

<sup>283</sup> *Exposición Nacional de Bellas Artes. MCMXXVI Catálogo Oficial Ilustrado*, Madrid: Mateu Artes Gráficas, 1926, p. 137.

<sup>284</sup> La falta de esta institución de una sede es motivo de que sus fondos se encuentren en la Subdelegación de Gobierno de Málaga, por lo que es posible que exista mucha documentación

Academia<sup>285</sup>. Igualmente, en la relación de académicos de 1934 tampoco se hace mención de él, apareciendo en dicha relación el Presidente, Consiliarios, Bibliotecario, Secretario general, Vicesecretario, Académicos de número por antigüedad, Académicos de honor y Académicos correspondientes, con nombramientos desde 1893 hasta 1931, teniendo en cuenta al parecer la presencia en la relación sólo de miembros en activo<sup>286</sup>.

De la documentación consultada, la primera aparición de Sáenz como miembro de la Academia de Bellas Artes de S. Telmo es en una fotografía con ocasión de un banquete en honor del presidente de la misma, en cuyo pie de foto se indica: *Los académicos: Málaga; banquete ofrecido por los miembros de la Academia de Bellas Artes a su presidente D. Ricardo Gross, Marqués de Casa Loring. Los académicos después del banquete*<sup>287</sup>. En esta fotografía del grupo aparece Pedro Sáenz, de pie tras el marqués.

Donde aparece reflejado este aspecto documental es a partir de 1916 en las Actas de las reuniones de la institución. Con fecha 3 de septiembre se menciona a Sáenz como académico<sup>288</sup>. Igualmente, en la reunión de fecha 26 del mismo mes, Sáenz se disculpa por su no asistencia a la reunión.

Posteriormente, en la sesión del 23 de abril de 1923, se establece en el último punto la notificación de acudir a las reuniones. En la junta de 3 de diciembre del mismo año, en la reunión se plantea el rendir un homenaje a Ricardo Verdugo Landi, (...) *al igual que al compañero de Corporación Pedro Sáenz*<sup>289</sup>, en relación a la Exposición de 1917. El 14 del mismo mes aparece reflejada la excusa de Sáenz por su no asistencia.

---

a la que no se pueda tener acceso.

<sup>285</sup> *Anales de la Academia de S. Telmo*, Núm. 1, Málaga: 1911, p. 2.

<sup>286</sup> *Relación de académicos y Junta Directiva de la Academia de Bellas Artes de S. Telmo, 1934*, Carpeta de la Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo. Archivo de J. Temboury, Diputación de Málaga.

<sup>287</sup> *La Unión Ilustrada*, Núm. 291 (1915), s/p.

<sup>288</sup> Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo. Volumen de actas 1916-1944, Folio 1.

En la Junta de 19 de marzo de 1927, se menciona la nota de José Sáenz, hijo del artista, mencionando la intención de donar un cuadro al museo, (...) *Cumpliendo la voluntad de mi padre en distintas voluntades reiteradas de hacer a ese museo el donativo de un cuadro titulado "Pamela" (...)*, hoy entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Málaga.

Otra mención encontrada en la que aparece como tal es en el "Índice de documentación relacionada con la Academia de Bellas Artes de Málaga" de N. Díaz de Escobar, en la que aparece relacionado con el número 22 la "Invitación a los funerales por el alma del Académico Sr. Sáenz. (10 de febrero de 1927)". En las Actas de la Academia se le nombra el 7 de mayo de 1927 en el que se le refiere como *Pedro Sáenz, académico que fue de esta Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo*.

De esta forma, queda patente la condición de Pedro Sáenz como Académico de Número de la institución malagueña, aspecto no reflejado por ninguno de los cronistas que estudian su vida, ni tan siquiera en la biografía redactada por su hermano Antonio para Díaz de Escobar. Resulta extraño que alguien que comenzó su carrera dentro de este ambiente cultural y del que no se aparta durante su vida, un acontecimiento como éste no aparezca consignado por ellos. Sin duda, la inclusión del artista en el grupo de representantes de la cultura del mundo oficial tuvo que ser momento de gran importancia para su carrera. Parece ser que con motivo de su ingreso, Sáenz redactó un discurso de ingreso, en torno al tema de la pintura y centrado en uno de sus semidesnudos, alabando de nuevo las cualidades de las mujeres aplicadas al campo de las Bellas Artes<sup>290</sup>.

En febrero de 1917 tiene lugar en Málaga un acontecimiento de capital importancia para la vida del artista. Se trata de la exposición individual que le

---

<sup>289</sup> *Ibid*, folios 18 v - 19 v.

<sup>290</sup> Un ejemplar era propiedad de un coleccionista malagueño propietario de algunos de sus cuadros, estando extraviado. No existen copias en ningún archivo consultado, tanto en Málaga, como en Granada, Sevilla o en distintas instituciones de Madrid. Según la descripción, se trataba de un libretto azul con óvalo blanco en la portada, conteniendo el discurso así como



patrocina la Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo, como reconocimiento a su valía y trayectoria profesional. Para acudir a la inauguración del certamen se distribuyen invitaciones con un B.L.M. del presidente, el Marqués de Casa-Loring. Junto a ésta, se edita un catálogo con la relación de las cincuenta obras presentadas, y con anverso en el que se reproduce el cartel que utiliza para el evento, el mismo óleo que utilizó con ocasión del aniversario de *Blanco y Negro* en 1904, cambiando el texto de la cartela que sostiene la mujer representada.

La inauguración fue un acontecimiento social de importancia, tal como refleja la prensa local del momento:

*Exposición Sáenz. En la Real Academia de Bellas Artes inauguróse ayer la exposición de cuadros creados por el ilustre artista Pedro Sáenz.*

*El acto de apertura ofreció caracteres de acontecimiento, lo que es realmente la exposición: un acontecimiento artístico de los que muy de tarde en tarde, se ofrecen a nuestra admiración.*

*Asistieron entre otras personas los señores D. Salvador González Anaya, Alcalde, Presidente del Municipio, D. Antonio de las Peñas Sánchez, D. Mauricio Barranco Córdoba, D. Julio Cazorla, D. Antonio Milanés Zafra, D. Enrique Mapelli, D. Francisco Ojeda y D. Pedro Briales, que integraban la representación del Ayuntamiento. El senador D. Félix Sáenz Calvo, D. Ricardo Albert Pomart, D. Benito Ortega Muñoz, D. Manuel Aguilera, D. Eduardo Marquina, D. Amaro Duarte, D. José Rodríguez Cuevas, D. José Cintora Pérez y otros muchos.*

*Concurrió la banda municipal que interpretó durante el acto escogidas composiciones.*

---

fotografías de algunos de sus lienzos.

*Lindas y distinguidas señoritas y respetables señoras prestaron con su asistencia una nota simpática, pintoresca, bella. Fueron obsequiadas con ramos de flores.*

*El público invadió el salón donde se exponen las obras, admirablemente instaladas; y como no cesó de renovarse, es inútil nuestro deseo de citar nombres. Desfiló por la exposición lo más notable y distinguido de Málaga.*

*La impresión general, en la que está comprendida la nuestra, es que el ilustre pintor presenta un conjunto de obras notabilísimas algunas como “Stella Matutina” y “Una bacante”, dignas de los elogios que unánimemente se le prodigaban. Todas son dignas de la celebridad que merecidamente disfruta el Sr. Sáenz.*

*Pluma competentísima dará en estas columnas una impresión acabada de este acontecimiento pictórico.*

*Por hoy nos contentamos a dar cuenta de este éxito artístico y a expresar nuestra felicitación más entusiasta al Sr. Sáenz.<sup>291</sup>*

A continuación se relacionan las 50 obras que presentó a la muestra, evidencia de los diferentes registros que empleó Sáenz en su carrera artística, con cuadros de producción temprana, como “En el palco” a otras de producción reciente, como “La pintora”. Las obras presentadas fueron: “Stella matutina”, “El aseo”, “La tumba del poeta”, “Entre columnas”, “Ante la lumbre”, “Una bacante”, “La ofrenda”, “Violetas de Niza”, “Amapolas”, “Una castiza”, “Inocencia”, “La presidenta de la corrida”, “Laura”, “Retrato de la Excma. Sra. Marquesa de C. L.”, “Mme. Butterfly”, “El descanso”, “Inspiración”, “De la compra”, “Carmen la gitana”, “Retrato de la Sra. J. R.”, “La Reina de la Fiesta”, “Retrato del niño J. S.”, “Retrato de la niña T. S.”, “Retrato de la Sra. M. S.”, “Retrato de la Sra. H. A.”, “Retrato del Excmo. Sr. A. R. G.”, “Retrato de la Srta. T. S.”, “Cabeza de

---

<sup>291</sup> *El Regional*, Núm. 43, (1917), p. 5.

Niño”, Cabeza de Niña”, “Una Chulapa”, “De los Barrios Bajos”, “Retrato de D. D. F.”, “La pintora”, “La Aficionada”, “Peonías”, “Retrato de la Srta. A. M.”, “Cartel de la Exposición”, “Retrato de la Srta. B. M.”, “Retrato del niño J. S.”, “Fac-símil de la tumba del poeta”, “Estudio de Jardín (París)”, “Meditación”, “Matilde”, “La mantilla Española”, “Retrato de la Sra. A. G.”, “Una Cupletista”, “Pensativa”, “Retrato de la Sra. N. S.”, “Retrato de la Sra. B. N.”, “En el palco”.

En 1917 aparece otro artículo en el periódico local *El Regional*, publicado el 5 de febrero de 1917 y titulado “Los cuadros de Pedro Sáenz. Impresiones de un profano”<sup>292</sup>. En él, Pascual Santacruz hace una defensa de la obra del artista malagueño, dividida en tres partes cada una de ellas con un fin claro y específico<sup>293</sup>.

En la primera parte, compara las obras de Goya y de Murillo argumentando que el estilo del artista es el que le conforma como tal. De él manifiesta:

*Pedro Sáenz es un hombre equilibrado, todo ponderación y dulzura, bondad y optimismo, y su arte copia fielmente su contextura psicológica. Nada de colores chillones ni de hipérbolos pictóricas: todo es suave, dulce, templado, sugerente. El calificativo de elegante es el que mejor le cuadra a mi buen amigo. Su pincel es justo, armónico, atractivo como él. Su escuela es la del buen gusto. No es un realista violento, ni un romántico revolucionario que moja su pincel en su alma enferma e inquieta.*

De este párrafo se concluye el estilo que está desarrollando Sáenz en este tiempo, plasmado en trabajos con una temática ni vanguardista ni rupturista, sino encuadrados dentro de la demanda de pintura en un estilo acorde con los tiempos,

<sup>292</sup> SANTACRUZ, Pascual. “Los cuadros de Pedro Sáenz. Impresiones de un profano”, en *El Regional*, Málaga, 5 de febrero de 1917, p. 5.

<sup>293</sup> De las características de los críticos de arte de este tiempo, reflejadas en la obra de Gaya Nuño sobre la crítica de arte, es ejemplar la figura de Pascual Santacruz, quien escribe novelas por entregas en la revista local *La Unión Ilustrada*.

dentro de la vertiente modernista que se impone en su evolución. El crítico vuelve a hacer mención de Sáenz como pintor de mujeres:

*En cuanto a sus retratos de mujer, ya elogiados por mí en tiempo anterior, son casi perfectos. He dicho y repito que al pie de algunos podría escribir Campoamor una dolorosa, y Stihendal un pensamiento amoroso. Las mujeres de P. Sáenz son de una feminidad idealizada. No despiertan deseos impuros, aunque estén desnudas porque tienen poca carne sobre los huesos y mucha melancolía en los ojos. Las damas de sus cuadros parecen todas vírgenes, aunque estén casadas, porque en sus rostros brilla una seductora pureza. Viéndolas el observador no puede por menos que confesarse que así como él las pinta, deben ser las representantes de lo que el autor de Fausto llamó el eterno femenino (...). Pedro Sáenz no hace concesiones al mal gusto de las manadas epicúreas que piensan que el arte comienza pasadas las ligas para terminar en el escote. Un arte al servicio de la voluptuosidad será siempre chabacano. Yo creo con Varela, que el refinamiento en la pintura por descripción de lo erótico, acusa un cerebro pobre y un alma muy tosca. Harto nos enfangamos como hombres en la realidad, para que vayamos también a manchar con el barro de los burdeles y las alcobas, la limpia imagen de la belleza, que según Campoamor es un ángel que no tiene sexo.*

La temática de Sáenz, desde sus inicios hasta el final de sus días, estará protagonizada por la mujer como encarnación de belleza, a partir de la cual se establece la búsqueda del ideal femenino que consiga redimir a la sociedad de la crisis de valores propia de la cultura decadentista del fin de siglo. Para ello, valiéndose de la temática usual de esta forma de entender la cultura, retrata a la mujer de las más variadas formas, asociado a la tipología del género femenino que establecen los cánones de la época.

En la segunda parte del artículo, el periodista parte de su justificación como aficionado, no como técnico. Lo que afirma es la valía de Sáenz como artista, refiriéndose a obras como “La toilette de la modelo”, “Una bacante”, “Entre columnas”, y “La tumba del poeta”, principales obras del artista dentro de

su producción. De “La tumba...”, refiere que fue muy alabada en Berlín, acusando en ello el carácter internacional que asume el trabajo del pintor, concurriendo a certámenes fuera del país. De los retratos, grueso de su producción, dice:

*(...) los retratos tienen una vida interior que irradia de los trazos fisiognómicos [sic] y demuestra en Pedro Sáenz cualidades de observador sutil.*

Del retrato que realiza para la Marquesa de Casa Loring dice:

*(...) Entre éstos llama poderosamente la atención el de una dama extraordinaria por su gentileza y la hidalguía de sus sentimientos, que fue ornato de la buena sociedad malagueña, doña Eloisa Loring, marquesa de Casa Loring. Este retrato está tomado de una fotografía de la ilustre señora y en él reproduce aquella augusta bondad que tanto la enalteció, mezclada a esa tristeza poética y sugerente que el gran poeta belga Mauricio Maeterlinck ha observado en el rostro de las personas predestinadas a prematura muerte. Los ojos de la hermosa Marquesa están velados por sombrías visiones; dijérase que en sus retinas estampo la intrusa su helado beso y parecen mirar ya lejos del mundo, a la región misteriosa de donde no se vuelve.*

La utilización de la fotografía por parte de los artistas decimonónicos es algo habitual, a lo que Sáenz tampoco es extraño. Supone un punto de partida para el estudio de las poses de los personajes, el instante capturado por la cámara, a partir del cual el pintor dará su visión personal del asunto, idealizando en la mayor parte de las veces la fisonomía representada. Es el paso de la objetividad de la cámara a la subjetividad de la pintura mediante el proceso creador del pintor<sup>294</sup>.

<sup>294</sup> Sobre la relación entre pintura y fotografía a fines del siglo XIX, ver entre otras las obras NEWHALL, B., *Historia de la fotografía: desde sus orígenes a nuestros días*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983, SOUGUEZ, M. L., *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1994, RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1997, COLOMA MARTÍN, I., *La forma fotográfica: a propósito de la fotografía española*

En el apartado final del artículo el escritor se centra en un objetivo: el de promover la compra de obras del pintor, instando a la oficialidad del momento para ello. Recurre a la Corporación, al Cabildo eclesiástico y personas adineradas. Como argumento se basa en el culto a la belleza por parte de las personas pudientes de la sociedad malagueña, lo cual deben tomar como deber con la sociedad malagueña.

*Las Corporaciones de Málaga, su ilustrado Cabildo Catedral, las personas adineradas, deben demostrar su aprecio al notable artista, adquiriendo algunos de sus cuadros. En su precioso libro “Granada la Bella”, decía Ganivet que los Municipios tenían el deber estético de hermohear las ciudades con las obras de sus artistas, haciendo de calles y plazas lugares de recreo, otros tantos museos de arte regional. Y este deber lo extiendo yo a las sociedades y a las personas de riqueza material y gustos delicados.*

*¡Dichoso el que con su dinero puede hacer brotar el bien bajo sus múltiples formas, una de las cuales es la belleza! La civilización es una fórmula feliz de prosa y poesía, y las ciudades deben, como el Jano de la mitología, mirar con un rostro a Mercurio y con el otro a Apolo y a Minerva.*

*Ilustrísimo Sr. Don Manuel González García, hombre bueno y sabio, y por consiguiente dos veces artista: ¿Sería irreverencia en mí, proponerle encabezara una suscripción con objeto de que el bello cuadro de asunto místico “Estrella de la Mañana” fuera a enriquecer el acerbo artístico de esa hermosa Catedral?.*

*Bondadoso e ilustrado señor don José Álvarez Net, trabajador infatigable y victorioso don Félix Sáenz Calvo, cuya firme voluntad admiro ¿no podrían dar ustedes una prueba de amor a Málaga, adquiriendo algún cuadro a este excelente artista malagueño?.*

*Señor Marqués de Larios ¿se atrevería Usted a pecar por omisión esta vez?. No lo creo, porque nobleza obliga, y termino este articulejo dando las gracias a todos los que hagan algo por alentar o*

---

desde 1839 a 1939, Málaga: Univ. de Málaga, 1986.

*favorecer a este hombre bueno y artista prestigioso, con cuya amistad me honro y que llama Pedro Sáenz.*

El día 13 del mismo mes vuelve a aparecer otro artículo relacionado con la Exposición, bajo el título “Un rasgo del señor Obispo”, coincidente con la muerte de Denis, aspecto por el que se clausura la exposición en ese día:

*Aunque la exposición de cuadros del ilustre pintor Pedro Sáenz había sido clausurada en testimonio de pésame por la muerte del maestro Denis, pudo ser admirada por el Ilustrísimo Sr. Obispo Auxiliar, que con tal objeto se personó a las tres de la tarde en la Academia de Bellas Artes.*

*Muy lisonjeros comentarios para Pedro Sáenz hizo el señor Obispo ante los cuadros que constituían la soberbia exposición.*

*Pareciole excelente la idea de adquirir, para que luzca en una iglesia de Málaga el hermoso cuadro “Stella Matutina”, objeto de justísimas y favorables críticas, y prestó su asentamiento al proyecto de iniciar una suscripción para la compra del admirable lienzo<sup>295</sup>.*

En el mismo número aparece otro artículo relacionado con el evento artístico, titulado “Pedro Sáenz y la Prensa”:

*El ilustre pintor malagueño Pedro Sáenz que actualmente celebra con gran éxito una exposición de sus obras en la Academia de Bellas Artes ha querido demostrar su gratitud a la justicia con que le ha tratado la prensa haciéndole a nuestra Asociación un espléndido regalo.*

*Consiste éste en un precioso paisaje, admirable de color y de poesía, orlado de un marco bronceo.*

*El Sr. Sáenz estuvo anoche en el domicilio de la Asociación de Prensa para expresar al Presidente y expresarle la satisfacción con que donaba la obra, recibéndole en ausencia del Sr. Cintora los individuos*

---

<sup>295</sup> *El Regional*, 13 de febrero de 1917, p. 5.

*de la comisión de espectáculos y varios directivos que le manifestaron su gratitud por su delicado rasgo*<sup>296</sup>.

De esta muestra se publica un artículo referente a la visita que efectúa un periodista a la misma<sup>297</sup>, en el cual aparecen fotos del artista y reproducción de “La tumba...”. Al comenzar define la Exposición como “templo del arte”. La conclusión que lanza la realiza pronto, diciendo:

*Hora era de que tuviésemos un artista que pudiera presentar tantas y tan variadas pinturas, capaces de sujetar a profanos e inteligentes horas y horas, ante los más preciosos lienzos, y hora también de que Málaga conociera la labor de este mago de los pinceles, de este artista ilustre que sabe como pocos dar vida a las mujeres, presentándola en sus múltiples aspectos, y en toda la plenitud de la belleza española, ya envuelta en sedosas pieles o mostrando soberbios vestidos demostradores de su aristocrática alcurnia, ya luciendo la airosa mantilla, ya envuelta en los pliegues de un mantón de lana, tipo clásico de chula madrileña, ya mostrando en sus desnudos toda la ingenuidad y pudibundez de su alma virgen de toda mancha capital.*

En estas líneas se vuelve a ver la consideración de Sáenz como pintor de mujeres. De “La tumba del poeta” menciona:

*¿Qué otra idea que no sea una sensación profunda de arte os produce aquel desnudo que veis en “La tumba del poeta?”. Cuando contempláis a aquella doncellita de sedosas carnes, cuyo tono revela toda la pureza de la virginidad ¿no os parece encontraros delante a un ángel de candor, que ha de ser ejemplo con sus virtudes?. Este es el mérito de la obra de Pedro Sáenz, que nos da en sus cuadros, primero el alma de las figuras y después el parecido a la forma bella.*

---

<sup>296</sup> *Ibid.* En la actualidad, la Asociación de Prensa no posee dicha obra, estando en paradero desconocido.

<sup>297</sup> “La Exposición de Pedro Sáenz. Una visita”, recorte de prensa sin especificar origen, posiblemente de *El Regional*. Caja 45. A. D. E.



En cuanto a otra de las principales obras del artista, “Stella Matutina” dice:

*Una Virgen que no se parece a ninguna de las que concibieron los grandes maestros de la pintura, y sin embargo es una virgen y bastará que os fijéis un poco para comprender que unos ligeros atributos, un escapulario, un rosario, bastarían para convertirla en la virgen de vuestra devoción, que hasta ese mérito sorprendente tiene este cuadro en que todo se nos antoja sublime..*

De la dedicación al tema de la mujer, afirma:

*Sus mayores triunfos a la mujer los debe y ello lo prueban los dos cuadros adquiridos por nuestro gobierno que figuran en el Museo de Arte Moderno.*

Con ello se refiere a sus obras “Inocencia” y “Crisálida”<sup>298</sup>. Posteriormente, menciona los premios obtenidos, haciendo alusión al que obtuvo como ilustrador en la revista *Blanco y Negro*.

---

<sup>298</sup> Láminas XXXI y XXIII.

#### **1.2.3.4. La pervivencia de su obra (1917-1927)**

A partir de la Exposición Nacional de 1915 no vuelve a concurrir a otro certamen de estas características. En el catálogo de ese año aparece en la relación de “Señores artistas que tienen derecho a tomar parte de la votación de la Medalla de honor, conforme al artículo 68 del Reglamento vigente para las Exposiciones Internacionales de Bellas Artes”. Esto se debe al pasar a efectiva la consideración de Medalla de Primera Clase obtenida en 1901 por “Stella Matutina”. En los catálogos de las Exposiciones Nacionales de 1917, 1920, 1922, 1924 y 1926 no vuelve a aparecer el pintor.

Tras la inauguración del nuevo edificio del Ayuntamiento de Málaga, se procedió a la decoración del mismo, colaborando en ella los principales artistas de la ciudad. Dentro del nuevo consistorio, elemento de gran relevancia será el Salón de Fiestas, decorado mediante alegorías y retratos de personalidades relacionados con el municipio. Sáenz colabora realizando el de D. Andrés Borrego<sup>299</sup>.

En 1921 vuelve a aparecer en la Exposición de Bellas Artes de Málaga organizada por la Comisión de Festejos, presentando las obras “Carmen” con el número 56 e “Inspiración” con el número 105. Con ocasión del certamen se publica un catálogo comentado en el que se enjuicia la producción artística de la ciudad entre otros aspectos. El texto dice:

*Los Artistas: con los consagrados alternan los artistas que ya definen su posición y los que apenas se atreven a esbozarla. Un hecho digno de elogio. No ha habido quien, siendo artista, famoso o modesto, hijo de Málaga, no exhibiera algo en la Exposición. Muñoz Degrain, al que consideramos malagueño, el glorioso Ferrándiz, Moreno Carbonero, Simonet, Verdugo, Pedro Sáenz, el conde de Aguiar, Martínez de la Vega...alternan con los que, a la zaga,*

*demonstraron, si no se aburrieron, las más felices disposiciones artísticas: capacidad, temperamento, depuración, espíritu sensible y comprensivo, dominio y seguridad (...).*<sup>300</sup>

El tono artístico de la ciudad sigue marcado por los que serán las principales figuras de la pintura del fin de siglo, los artistas que se mencionan en el artículo, y que serán lo más representativo de la pintura malagueña de este periodo cultural. Forman un bloque que dará paso a una etapa bien distinta, marcada como siempre por la coyuntura social y económica.

En el año 1923 aparece domiciliado en su estudio de la calle de Los Mártires<sup>301</sup>, relacionados con el número 24, en el número 10/12 de esta vía, segunda planta. Consta como profesión la de pintor, casado, de 59 años de edad. Junto a él se relacionan las personas que conviven en el domicilio: Su mujer, Josefa M. Reguera Sáenz, de 51 años de edad, Trinidad Sáenz Reguera, de 31 años, José Sáenz Reguera, de 29, con profesión de comisionista, y Salomé Gallego León, nacida en Cuenca, de 49 años y soltera, posiblemente la misma Salomé modelo de Madrid, quien vendría a vivir con ellos a Málaga, más aún con la enfermedad mental de Trinidad, que se va acusando con la edad, hasta el punto que los retratos que le hace su padre ya no son de frente como al comienzo, sino que va girando la cara a fin de evitar esa mirada con el reflejo de la enfermedad.

En 1924 aparece en la Exposición local con un semidesnudo<sup>302</sup>, lienzo en el que el modernismo es patente. Será la última ocasión en vida que el pintor participa en estos eventos<sup>303</sup>.

<sup>299</sup> *El Regional*, 10 de abril de 1919, p. 2.

<sup>300</sup> MARÍN, B. y J. CORTÉS, *Album extraoficial y casi humorístico de la Exposición ... y sus alrededores. Prosa vil, ripios y cascotes de ...*, Málaga: Imp. S. Domínguez, Málaga, 1924, s/p.

<sup>301</sup> Padrón Municipal...A. M. M.

<sup>302</sup> Lám. LXXVIII

<sup>303</sup> *Catálogo Oficial de la Exposición y Feria de Muestras y álbum de Málaga y su provincia*, Málaga, 1924, s/p.

La aparición póstuma de Sáenz en el mundo de las exposiciones será en el mismo año de su muerte, en 1927. Esta ocasión se presenta una de sus últimas obras, “Pamela”<sup>304</sup>, relacionada con el número 39 del catálogo<sup>305</sup>. Como acto de reconocimiento a su trayectoria, su mujer e hijos presentan una de sus obras, pervivencia tras su muerte en un acto cultural y social en el que estuvo presente desde los inicios de su carrera artística, y que marcará en gran medida las formas de su producción pictórica.

En la “Relación de los objetos expuestos en el PABELLÓN DE MÁLAGA de la EXPOSICIÓN IBERO-AMERICANA de Sevilla”, aparece con el número 27 su obra “Stella Matutina”, presentada por su hijo D. J. Sáenz<sup>306</sup>. Y en la Exposición de 1934 sobre pintura malagueña, también se presentan obras del artista por parte de su hijo, que será quien herede la vasta colección de óleos, tablas y dibujos, así como el legado de los premios obtenidos por su padre durante su carrera profesional<sup>307</sup>. Durante nuestra época, en certámenes de pintura se presentan obras del artista, como la exposición de pintura del S. XIX de la colección de Unicaja o la reciente de pintura del S. XIX de la colección de arte de la Diputación de Málaga, apareciendo obras de capital importancia en su trayectoria. Es la pervivencia de la producción del pintor malagueño hasta el presente en un campo que cultiva desde sus inicios artísticos, allá en 1887.

Pedro Sáenz y Sáenz falleció el 10 de enero de 1927, tal como se refleja en su partida de defunción. En la misma aparece como Juez Municipal Narciso Díaz de Escobar, constanding el nacimiento del artista en Málaga, muriendo en la Hacienda de S. Isidro, donde la familia poseía propiedades, junto a un telar de su pertenencia. De profesión aparece la de “Pintor de Historia”, aspecto anecdótico para alguien del que no se conoce ninguna obra relacionada con el género en

---

<sup>304</sup> Lámina CXXII.

<sup>305</sup> *Exposición de Bellas Artes. Edificio de S. Telmo. Catálogo año 1927*, Málaga: Imp. Ibérica, 1927, s/p.

<sup>306</sup> Caja 45, Exposiciones, A.H.D.E.

<sup>307</sup> Exposición de Pintura Malagueña en la Sociedad Económica, recorte de prensa sin

cuestión. Dadas las relaciones de amistad de Sáenz con Díaz de Escobar, no es de extrañar que el abogado elevase al pintor al máximo grado relacionado con el mundo de la pintura académica, el género por excelencia de este ámbito de la cultura.

El estado civil se concreta también (...) *casado, con Dña. Josefa Marcos de la Reguera, de la misma naturaleza, de cuyo matrimonio deja dos hijos llamados Trinidad y José. Fallece en su domicilio a las siete de la tarde a consecuencia de una bronconeumonía. Será enterrado en el cementerio de S. Miguel, donde la familia poseía un panteón familiar. La comunicación es presentada por Antonio Cueto López, jornalero.*

Su fallecimiento es reflejado en las publicaciones de la época, tanto en el ámbito local como nacional. En *Vida Gráfica* aparece una nota de su fallecimiento, en la cual dice:

*En la semana pasada ha fallecido en Málaga el ilustre artista malagueño Pedro Sáenz. Como todos los grandes artistas era modesto en extremo Pedro Sáenz y por eso, rehuyendo de la lisonja, ajeno de vanidad, procuró siempre satisfacer más que al juicio extraño, los propios impulsos de su temperamento artístico. Despuntó grandemente como retratista, habiendo celebrado una exposición de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo, que fue admiración de todo el mundo. Ha legado a la posteridad óleos como “La Virgen de los Angeles”, que fue premiado con primera medalla en Madrid, y que perpetuará su fama de artista, que como otros tantos gloriosos ha sabido dar Málaga. Descanse en paz el gran pintor y reciba el más sentido pésame su hermano nuestro querido amigo (D. Antonio)<sup>308</sup>.*

---

especificar origen, Caja 45, A.H.D.E.

<sup>308</sup> “Pedro Sáenz.”, en *Vida Gráfica*, 17 de enero de 1927.

En *La Esfera* también aparece una nota necrológica<sup>309</sup>, reproduciendo la foto del artista realizada en su estudio que aparece en el artículo de Silvio Lago de 1914 en la misma revista. La nota dice:

*Muerte de un Artista Ilustre. Admirable pintor malagueño, Primera Medalla Nacional de Bellas Artes que ha fallecido en Málaga recientemente, siendo su muerte una sensible pérdida para el arte pictórico.*

Tras su muerte desaparece la descendencia directa de Pedro Sáenz. Su hijo, José Sáenz Marcos se casa con Josefa García Morales, muriendo ambos sin descendencia. Padecieron enfermedades nerviosas, falleciendo antes él. La terapia que recibe la viuda será costeada con algunos de los lienzos de su suegro, que va vendiendo a algunos coleccionistas de la ciudad. Su hija, Trinidad Sáenz Marcos contrajo durante su juventud una enfermedad mental que arrastrará durante toda su vida. Morirá en el hospital psiquiátrico de S. José, en Málaga.

A la muerte de José, cuyo domicilio aparece en C/ Cobertizo del Conde N° 2<sup>310</sup>, sus sobrinos heredan las pinturas del gran maestro, vendiéndola por lotes a diferentes coleccionistas de la Málaga de entonces. La herencia estaba formada por 80 obras aproximadamente, dentro de las cuales se encontraban sus lienzos más queridos, algunos de los cuales fueron donados por la nuera del pintor al Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga, como “Stella Matutina”, “La tumba del poeta” y “Pamela”. Su producción, reflejo de su carrera, está actualmente repartidos por la geografía nacional, especialmente en Málaga y Madrid, así como en el extranjero, perpetuando ese cosmopolitismo que caracterizó al pintor durante su vida, reflejo de esa característica propia del Modernismo.

---

<sup>309</sup> “Muerte de un artista ilustre” en *La Esfera*, Núm. 693, (1927).

<sup>310</sup> TEMBOURY, J. *Ob. Cit.*

### **1.3. CRONOLOGÍA**

14-10-1864 Nace en Málaga Pedro Sáenz y Sáenz, hijo de Pedro Ángel Sáenz Larios y Ángela Sáenz.

#### Periodo de Formación

1882/1884 Formación del artista en la Escuela Provincial de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, bajo la tutela de Bernardo Ferrándiz Badenes en las Clases de Colorido y Composición. Oposita al Premio Barroso en los años 1883 y 1884 sin obtener premio.

1884/1887 Boda con Doña Josefa Marcos de la Reguera.  
Estudios y estancias en Roma, París y Madrid, conociendo a Emilio Sala, Sorolla, Viniegra y otros artistas del mundo de la cultura.

#### Madrid

1887 Primera participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con dos óleos, obteniendo consideración de tercera medalla por “La tentación de S. Antonio”. Aparece con residencia en Madrid.

1888 Participación en la Exposición de Universal de Barcelona, consiguiendo galardón por la obra anterior.

1892 Nacimiento de su hija Trinidad.

1893 Caricatura de él realizada por Blanco Coris.

1894 Nacimiento de su hijo José Sáenz.

1895 Reaparece en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, consiguiendo medalla de tercera clase por el cuadro “En Viena”. Aparece con residencia en Madrid en C/ San Miguel 11, 2º.

1897 Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes, consiguiendo medalla de segunda clase por “Crisálida”.

- 1898 Consigue medalla de tercera clase por “El aseo” en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona.
- 1899 Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes por “Inocencia”. Participa en la Exposición Provincial de Bellas Artes de Málaga organizada por el Liceo.
- 1900 Primer premio en el Primer Concurso Artístico de la revista *Blanco y Negro* por “Arte y Juventud”.
- 1901 Consideración de medalla de primera clase por “Stella Matutina” en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Comienzan a aparecer en *Blanco y Negro* sus obras reproducidas dentro de la sección de páginas artísticas. Participa en la Exposición de Bellas Artes de Málaga. Sigue residiendo en Madrid en C/ Barbieri, donde monta su estudio.
- 1902 Fallecimiento de su padre en Málaga.
- 1903 Participa en la Exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con varias obras, entre las que destaca “Laura”. Entrevista de M. Carretero para la revista *Vida Galante*.
- 1904 Consigue el título de Comendador de la Orden de Alfonso XIII en la Exposición Nacional de ese año.
- 1906 Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes.
- 1907 Se presenta a la Exposición de Bellas Artes de Barcelona.
- 1908 Propuesto para condecoración en la Exposición Nacional de ese año.
- 1910 Participa como miembro del jurado de pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes.

### Málaga

- 1911 Aparece con residencia en Málaga.
- 1912/1915 Reside en Málaga, con estudio en C/ Los Mártires. Nombrado en este periodo miembro de la Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo de Málaga. Participa con dos obras en la Exposición



- Nacional de Bellas Artes, última vez que concurre a este evento en Madrid.
- 1917 Exposición monográfica de la Academia de Bellas Artes de Málaga, presentando 50 cuadros de diferentes etapas de su carrera, siendo un acontecimiento social de primer orden.
- 1919 Participa en la decoración del Salón de Fiestas del nuevo Ayuntamiento, realizando un retrato de Andrés Borrego.
- 1921 Participa en la Exposición de Bellas Artes organizada por la Junta de Festejos.
- 1924 Última concurrencia a certámenes de Bellas Artes en Málaga, con un semidesnudo.
- 1927 Fallece el 10 de enero de 1927 en la finca de S. Isidro en la barriada de Pedregalejo de Málaga. Participa a título póstumo en la Exposición de Bellas Artes de Málaga de ese año con “Pamela”.

## **2. El artista y su obra**

### **2.1. Los condicionantes de la producción en la pintura decimonónica**

Para comprender la producción artística del periodo cultural estudiado, y en especial la materialización a través de la producción de Pedro Sáenz, se deben entender con claridad los condicionantes que conforman estas manifestaciones, en especial en lo relativo a fenómenos de gran trascendencia, como la formación de los artistas y el marco en el que se despliega su actividad, concretado en el fenómeno de las Academias de Bellas Artes y los centros de formación que de ellas dependen, las Escuelas de Bellas Artes. En cuanto al marco en que se desenvuelve esta actividad, un factor de especial relevancia es el jugado por las Exposiciones de Bellas Artes, en el marco internacional, nacional y local.

#### **2.1.1. Las Academias de Bellas Artes**

El siglo XIX aparece como una época de crisis en la pintura española, reflejo de las condiciones políticas, económicas y sociales por las que atraviesa el Estado, y que condicionan la vida cultural del mismo. Ante este vacío cultural, se produce una reactivación del sector con origen en formas provenientes de otros países, especialmente desde París y Roma, ciudades relacionadas en lo tocante a la tradición artística gracias a la formación de los principales representantes del mundo cultural en ellas, herederas de la tradición artística continuadora de la del Renacimiento. España pierde ese protagonismo que asume durante la época del Barroco, quedando relegada a un segundo plano.

De esta forma, aparece en España un ambiente artístico durante el siglo XVIII caracterizado por la coexistencia de una serie de alternativas: una vía enfocada hacia el tradicionalismo de las formas artísticas, otra hacia el

arquetipo tradicional de Roma, y una tercera orientada hacia el ambiente cultural que se gesta en Francia, en concreto en su capital, ciudad que asume el papel de la anterior en lo tocante a liderar la actividad cultural de Europa<sup>1</sup>. El protagonismo de París en la vida artística española va en aumento, situándose hacia 1799 el comienzo del proceso de enseñanza, prácticas, conocimiento de pintores y de su técnica, la participación en los Salones, el juicio de los críticos y su introducción en el circuito oficial francés. Tal como señala C. Reyero,

*En todo caso las actividades de los pintores españoles que tienen contactos con París entre 1799 y 1889, poseen desde todos los puntos de vista, una cierta unidad diferenciada con respecto al devenir de la escuela española, tanto antes como después<sup>2</sup>.*

La renovación de las formas artísticas orientadas hacia el clasicismo como reacción ante el rococó, origina la imposición del Neoclasicismo como modelo en la Academia francesa<sup>3</sup>, punto de inflexión en la evolución artística de Francia hacia un papel predominante de la actividad de David y la escuela que crea<sup>4</sup>. La revolución de 1789 en Francia provoca la ruptura con el pasado hacia una orientación laica, apareciendo el predominio de las alegorías morales cuyo máximo representante será David, formando a jóvenes pintores en las Bellas Artes, y estableciendo el fundamento del concepto de lo “pompier”<sup>5</sup>. La transmisión de estas influencias a España se realiza a través de las figuras de J.

---

<sup>1</sup> REYERO, C., *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*, Madrid: Univ. Autónoma de Madrid, 1993, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Este aspecto aparece desarrollado en profundidad en la obra BOIME, E., *Historia social del arte moderno. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Madrid: Alianza Ed., 1994, así como en el libro del mismo autor *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres: Phaidon, 1971.

<sup>4</sup> Sobre las transformaciones culturales de esta época, ROSEMBLUM, R., *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid: Taurus, 1986.

<sup>5</sup> La evolución del propio arte de David va desde los cuadros puramente neoclásicos, en los que prima la representación de conceptos morales reflejados en alegorías tratadas según los cánones clásicos y renacentistas, hacia un arte cuyo fin es la defensa de la política del Imperio, con un incremento del sentimentalismo en el tratamiento de los temas, aspecto que es transmitido a sus discípulos y que será la raíz de un arte comercial en el que el anecdotismo y el sentimentalismo son la base de la pintura llamada “pompier”. Este aspecto aparece tratado, sobre todo en las influencias en España, en GARCÍA MELERO, J. E., “Pintura de Historia y literatura artística en España”, en *Fragmentos*, Núm. 6 (1985), pp. 50-71.

Madrazo y J. Ribera entre otros, que influirán en la pintura española mediante la introducción de novedades con origen en Francia, germen de los conocidos por “pintores davidianos”<sup>6</sup>, actuando de forma manifiesta como influencia en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando y en la actividad que realiza este organismo en el ámbito nacional.

Durante el siglo XVIII nacen las Academias, como consecuencia del aumento de asociaciones de intelectuales con ideales de reforma, las cuales poseen ámbito nacional con respaldo monárquico, basadas en la experiencia francesa antecedente, a la vez que suponen la evidencia del control político sobre el arte, centralizando y controlando el gusto artístico nacional. Las claves de su gestión son las de unidad, centralización y omnipresencia del Estado en todo lo concerniente a las Bellas Artes. La Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando se crea por decreto el 12 de abril de 1752, con expresión de ideales artísticos propios de la reforma, regeneración y organización de los ilustrados. Adquieren la misión de la enseñanza, dirigida por artistas que no proceden de la nobleza, en un intento de reforma democrática de este sistema, generando las bases de un monopolio de la enseñanza artística y luchando contra el arte del barroco desde el predominio de las formas neoclásicas, formulando las “reglas del gusto”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> REYERO, C., *Ob. Cit.* p. 16. El aspecto de los pintores llamados “davidianos” es estudiado por el profesor García Melero en su estudio sobre la relación entre literatura y pintura de historia, defendiendo la idea de la creación de una escuela española formada por J. De Madrazo, J. Aparicio y J. A. de Ribera, quienes fomentan desde sus puestos académicos el género de pintura basado en un dibujo purista y con la casi afectación general de las composiciones. Sitúa a F. de Madrazo y C. Luís de Ribera como puente entre esta tendencia y las que califica de romántico-academicistas (GARCÍA MELERO, J. E., *Ob. Cit.* pp. 52 y 53).

<sup>7</sup> Sobre el papel de la Academia de San Fernando destacan los estudios BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989; CALVO SERRALLER, F., “Las Academias artísticas en España”, en PEVSNER, N., *Las Academias de Arte*, Madrid: Cátedra, 1982, pp. 209-239; GARCÍA MELERO, J. E., *La Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en 1792. Renovación, crisis y continuismo*, Madrid: Academia de S. Fernando, 1992; NAVARRETE, E., *La Academia de Bellas Artes de S. Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Univ. Española, 1999; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *Academia*, III Época, Núm. 3, pp. 289-320.

Dentro de sus funciones, las Academias de Bellas Artes asumen el papel de formar a los artistas en su profesión, lo que conlleva una serie de características formales y estéticas que se evidencian en la producción de los mismos. En estas instituciones se velará por la transmisión de los valores artísticos establecidos a los alumnos, dotándoles del dominio de las técnicas necesarias para el ejercicio de su profesión. Aparece la figura del profesor burócrata, cuya misión consiste en la formación del alumno según los dictámenes académicos establecidos.

La labor de la Ilustración será la responsable de la extensión del modelo a otras provincias, dependientes de la de Madrid, como las de Valencia o Málaga, e incluso en las colonias, como en el caso de México. Habrá que esperar a la reforma que se produce tras la Guerra de Independencia para abolir los reglamentos provinciales sometidos a la regla nacional, publicándose en 1849 un Real Decreto en el que se establece la norma básica que rige las Academias Provinciales, coincidiendo con el inicio de la de Málaga. Se establecen Academias de primera clase, dedicadas a la formación artística, y de segunda clase, como el caso de la malagueña, cuyo fin prioritario era la cualificación artesanal, relacionado con la expansión industrial que vive la ciudad en estos momentos<sup>8</sup>.

Los antecedentes de la teoría académica se sitúan en Francia hacia 1745, como consecuencia de la reacción contra el rococó. La génesis de tendencias contrarias a estas formas artísticas se concreta en la reaparición de las formas neoclásicas, como reacción contra unas formas consideradas decadentes. Diderot lo esboza como una renuncia a los modos frívolos, siendo el replanteamiento para el renacimiento de la pintura de historia, considerada como el principal de los géneros a cultivar<sup>9</sup>. La fuente de inspiración para la temática a desarrollar será principalmente la de los grandes escritores de la antigüedad. El retrato será otro de los géneros a explotar, rápido y lucrativo,

---

<sup>8</sup> SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, p. 30.

<sup>9</sup> BOIME, A., *Thomas Couture and the eclectic vision*, Londres: Yale University, 1980.

variando el número de obras de estas temáticas según la evolución de los gustos del circuito artístico, al que se adaptan los pintores.

Asociada a la Academia aparece la Escuela de Bellas Artes de París, centro principal de formación de los artistas, dando bastante importancia al aspecto de la competitividad, inculcada a los alumnos, debido a los constantes concursos en los que participan para obtener premios y galardones con los que engrosar sus curriculum. Este aspecto propicia la llegada de españoles en busca de recompensas<sup>10</sup>, los cuales llevarán a España formas originarias de este país y las difundirán en centros similares de enseñanza, con lo que se ocasiona la difusión del modelo francés en España. Es el caso de F. de Madrazo, reconocido como gran retratista en los Salones parisinos, y como consecuencia, admirado en nuestro país.

Uno de los objetivos de la Academia es el de la enseñanza de jóvenes en pintura, escultura y arquitectura, por lo que dentro de sus estatutos aparece el envío de pensionados a Roma, siendo a París en el caso de los grabadores. Es la gran oportunidad para la adquisición de formación fuera del país, en los considerados centros internacionales del arte, a la vez que suponen la ocasión para ganar prestigio en el ambiente de la pintura oficial. La finalidad de los estudios impartidos en las Escuelas de Bellas Artes durante el siglo XIX tiene por objeto la enseñanza de los medios técnicos y culturales necesarios para representar la pintura de historia con la categoría de universalidad, por lo que los elementos suministrados en los mismos son los necesarios para las especialidades propuestas: retrato, pintura de historia, paisaje, naturalezas muertas, etc.

Consecuencia del intento institucional de revitalizar la vida artística del país es la creación de la Academia de España en Roma, fundada el día 8 de agosto de 1873, llamada Escuela Española de Bellas Artes en Roma,

---

<sup>10</sup> REYERO, C., *Ob. Cit.*, p. 66.

cambiando en octubre a la denominación de Academia de Bellas Artes<sup>11</sup>. El origen se sitúa en la necesidad de complementar la formación de los artistas españoles en la cuna del arte reconocido, Roma, a la vez que su estancia en esta ciudad posibilita el contacto de los pensionados con las ciudades del entorno relacionadas con la cultura clásica, origen de la española según la tradición. El objetivo es proporcionar a los artistas renombrados en España la posibilidad de aprender el clasicismo en su lugar de origen, mediante una vinculación estrecha de dependencia de la Academia de S. Fernando de Madrid. Aparecen en sus estatutos diferencias entre las distintas categorías de los pensionados, estableciéndose la de mérito, reservada para quienes ingresan mediante la valoración de premios concedidos a los artistas en su periodo previo, como en el caso de E. Sala, y los pensionados de número, quienes logran el ingreso mediante oposición<sup>12</sup>. Junto a la presencia de artistas directamente vinculados con la pensión de la Academia, aparece la presencia en la ciudad de artistas que consiguen su estancia mediante otra forma alternativa, como el caso de Sorolla o Pinazo<sup>13</sup>.

La pensión de Roma supone la imposición a los pensionados de pintura de estar vinculados durante cuatro años con la institución, en las especialidades de figura o paisaje. Aparecen los llamados “cuadros de envío”, obras a presentar por convenio como contraprestación por la pensión<sup>14</sup>. La realización de estas producciones será sobre asuntos clásicos; de ahí el interés de los pintores por estudiar las ciudades de la cultura clásica in situ. Los desnudos versarán sobre grandes asuntos, apareciendo la obligación de realizar estos temas en el desarrollo del primer y tercer año. Estos aspectos condicionan el interés por la mitología, opción permitida gracias al Reglamento de 1894, en un intento de adaptar el espíritu escapista y decorativo del cambio de siglo a la

---

<sup>11</sup> MONTIJANO, J. M., *La Academia de España en Roma*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998, p. 131.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>14</sup> REYERO, C., “El mundo clásico y la pintura española en la Academia Española de Roma, 1900-1936”, en *Actas de la IV Jornadas de Arte*, Madrid: C.S.I.C., 1993, p. 390.

normativa académica<sup>15</sup>. La rigidez del mismo y sus consecuencias en la pintura aparece manifiesta en reflejar tanto los asuntos a tratar como los tamaños permitidos, condicionando la libertad de los artistas en su libre expresión.

Estos imperativos aparecen reflejados en el reglamento de 1873<sup>16</sup>, vigente en la época de formación de Pedro Sáenz tras su primera estancia en Madrid. En el Artículo 30 se especifican las pruebas de acceso para conseguir la pensión de número, fundamentado en un ejercicio teórico de la especialidad de pintura de Historia, consistente en seis preguntas de perspectiva, anatomía pictórica y teoría de Historia del Arte. El ejercicio práctico consta de pruebas consistente en pintar en un día un boceto de 0,30 X 0,40 m. sobre un asunto histórico sacado de lo propuesto por el tribunal, y desarrollar dicho boceto en un cuadro de 1,3 X 1,7 m. en tres meses, llevados a cabo en rigurosa incomunicación<sup>17</sup>. En el artículo 31 se especifican las pruebas a desarrollar para la especialidad de paisaje, similares a las anteriores. En el artículo 43 aparecen desarrolladas las condiciones para optar a las plazas de mérito, consistentes en ser profesores de Escuelas Superiores de Bellas Artes, artistas poseedores de primer premio en las Exposiciones o distinguidos por sus obras por parte de la Academia de Bellas Artes. La importancia del estudio del desnudo en lo que afecta a la carrera de estos artistas aparece reflejada en el Artículo 48, en el cual se especifica que en el segundo año los pensionados de número entregarán un cuadro en cuyo asunto entren una o dos figuras desnudas, y en el tercero un cuadro de composición con dos o tres figuras del tamaño natural. Hasta 1913 aparece la temática condicionada a través de la interpretación de un asunto mitológico, basada en el obligado ejercicio del desnudo con dependencias clásicas<sup>18</sup>, con raíz en el arte de Ingres.

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 394.

<sup>16</sup> MONTIJANO, J. M., *Ob. Cit.*, p. 191 y ss.

<sup>17</sup> Sobre los exámenes a efectuar para conseguir la pensión en Roma se establece cierta polémica en cuanto a los contenidos de las pruebas teóricas. En 1895, E. Sala, Martín Rico y R. de Madrazo consideran que las asignaturas deben ser las de Perspectiva, Anatomía y Estética, así como Teoría e Historia del Arte. (BALSA DE LA VEGA, R., “Verdades y mentiras”, en *L.I.A.*, Núm. 680 (1895), p. 50.)



De todos estos aspectos se deduce la importancia de los centros de formación en la evolución de las formas artísticas en el país en este contexto, y del interés de los pintores por formarse tanto en su ciudad de origen como posteriormente en Madrid, París y Roma, no siempre por este orden.

La pertenencia a la Academia y el estudio en las Escuelas de Bellas Artes aparejadas conllevan una serie de prerrogativas a sus miembros. A los profesores se les concede una serie de beneficios similares a los privilegios de la nobleza.

Este modelo se proyecta en las Escuelas de Bellas Artes, dependientes de la Academia, como en el caso de Málaga, cuyo inicio aparece por Real Decreto el 31 de octubre de 1849, presenta unos rasgos definatorios, como la dependencia de la Academia de S. Fernando, la sujeción a normas ministeriales y las actividades peculiares de los profesores. Los objetivos serán formar a especialistas en dibujo lineal industrial y consecuentemente, el favorecer con esta medida el fomento de la industria. Esta finalidad es recogida por A. Jerez en una de sus obras, ya en 1884:

*(...) Los artículos de uso más común eran traídos de París, Marsella, o cuando menos de Madrid. En Málaga, como en todas las provincias, se avivaba de día en día, la necesidad de crear obreros que surtiesen las plazas de objetos artísticos e industriales, y a esta necesidad respondió el decreto de 21 de octubre de 1849, origen del primer ensayo. Y lo calificamos así, por que no otra cosa era la formación de las Escuelas de Bellas Artes, creadas por aquella sabia disposición en las provincias más importantes de España, y consiguientemente, en la capital de la de Málaga<sup>19</sup>*

---

<sup>18</sup> REYERO, C., “El mundo clásico...”, *Ob. Cit.*, p. 397.

<sup>19</sup> JEREZ, A., *Málaga contemporánea. Estudios y paisajes de la capital y la provincia*, Málaga: Tip. de la Biblioteca, 184, p. 51

La financiación correrá a cargo de la Diputación y del Ayuntamiento. La Escuela de Málaga será calificada de segunda clase, de estudios menores, ubicada en la Plaza de la Constitución en el Colegio de S. Telmo, de donde adquiere su nombre. Sin embargo, desde sus primeros momentos, y debido al amplio número de vocaciones artísticas que aparecen en la ciudad, existe la aspiración a solicitar el ascenso a la primera categoría.

La Escuela Provincial de Bellas Artes propone a la Diputación de Málaga la creación de una cátedra de Colorido y Composición, la cual es aprobada y sacada la plaza a oposición; en 1868 la obtiene Bernardo Ferrándiz, el cual ejerce la docencia en este centro durante 17 años, hasta su fallecimiento en 1885, desarrollando una actividad docente conflictiva y reformadora. De la importancia de la actividad realizada desde esta clase es muestra el comentario de Jerez sobre ello:

*Hasta la creación de la Escuela de Bellas Artes, y especialmente de la clase de colorido, poco pudiera decirse acerca de la pintura y de los pintores de Málaga. Aquella arrastraba una existencia pobre y estos seguían un estilo amanerado de mal gusto, volviendo la espalda a la Naturaleza y este vicio hacía producir obras de arte en las que todo era convencional y falso.<sup>20</sup>*

A partir de aquí, aparece lo que se ha dado en llamar la “Escuela Malagueña” de pintura, aspecto debatido por la falta de presencia de criterios unificados en la producción artística por parte de los pintores de la ciudad<sup>21</sup>. Lo cierto es que aquí se forman artistas de reconocimiento nacional como Moreno Carbonero o Leoncio Talavera. Ya en 1868 aparecen como alumnos destacados J. Denis o Emilio Herrera. La revitalización del panorama artístico en la ciudad da lugar a que ya en 1884 se hable de la citada Escuela, asociada a esa idea de

---

<sup>20</sup> JEREZ, A., *Ob. Cit.*, p. 87.

<sup>21</sup> Es este argumento el que refiere la profesora Sauret para cuestionar este calificativo de “escuela” a la producción consecuente con la revitalización artística de la ciudad a fines del siglo XIX en su obra *El siglo XIX... Ob. Cit.*

revitalización del panorama pictórico de la ciudad, pero sin esas connotaciones que de Escuela se posee en la actualidad, ligada a un tipo de manifestaciones artísticas con denominadores comunes. Ese resurgir del panorama cultural malagueño era definido así en 1884:

(...) *Los laureles que conquista la juventud que por entusiasmo ferviente o por necesidad fía su porvenir a los pinceles son muchos, y en presencia de semejantes éxitos, no vacilamos en asegurar a nuestros artistas evidentes glorias, que han de refulgir en decoro de esta capital, ni dudamos tampoco, que en un plazo breve, sea citada con legítimo orgullo la Escuela Malagueña*<sup>22</sup>.

La presencia de Ferrándiz supone la reafirmación del modelo ecléctico en la ciudad generado por la labor de docencia en la ciudad<sup>23</sup>, labor en la que participa y destaca Pedro Sáenz en los cursos 1882/83 y 1883/84. La formación de Ferrándiz es ejemplar respecto a la que se produce en el momento histórico. Su eclecticismo es el resultado de la suma de elementos provenientes del exterior, en concreto de su estancia de trabajo y aprendizaje en París. Él mismo lleva a cabo un proceso de enseñanza similar al que se impone en la capital francesa tiempo atrás. El ingreso en la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad conlleva el adiestramiento previo en un taller, bajo la tutela de un profesor de la Academia, el cual presenta al pupilo al centro<sup>24</sup>. Es aquí donde nace un fenómeno de gran importancia dentro de la carrera de los artistas: el de “ser alumno de”, aval de la formación recibida<sup>25</sup>, aspecto que se manifiesta en los catálogos de las Exposiciones y en cualquier referencia que se haga en el que

---

<sup>22</sup> JEREZ, A., *Ob. Cit.*, p. 95

<sup>23</sup> Sobre la actividad de Ferrándiz en Málaga, ver el monográfico SAURET, T., *Bernardo Ferrándiz Badenes y el eclecticismo pictórico del S. XIX*, Málaga: Benedito, 1996, y de la misma autora, “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses. Una aproximación al estudio de la problemática del arte en el S. XIX”, en *Boletín de Arte*, Núm. 2, Málaga: Universidad, 1981; A.A.V.V., *Bernardo Ferrándiz y el Realismo*, Valencia: Academia, 1985, pp. 9-13; “1868-1885: Discursos teóricos, teorías artísticas, praxis: el modelo Ferrándiz”, en *Boletín de Arte*, Núm. 6, Málaga: Universidad, 1985, pp. 175-194.

<sup>24</sup> Este aspecto del proceso de introducción del pupilo en el sistema establecido para la enseñanza de las Bellas Artes aparece estudiado en la obra BOIME, E., *The Academy and French Painting ... Ob. Cit.*

<sup>25</sup> REYERO, C., *París y la crisis...*, *Ob. Cit.*, p. 67.

se justifique la valía del pintor, como en el caso de Sáenz, quien aparece como alumno de Ferrándiz en todos los catálogos de las Nacionales en las que participa, así como en los artículos de prensa sobre su producción.

La referencia que se adopta en el ambiente español es la de grandes maestros franceses que triunfan en los Salones, enseñan en la Academia y mantienen sus propios talleres, aspecto que se cumple en el caso de Ferrándiz con todos sus requisitos. Su estudio particular lo tenía situado en Barcenillas, en el cual ejercía la docencia privada, costumbre de la época debido a los bajos salarios que percibían los profesores. Prado López recalca la actitud de Ferrándiz de recomendar a sus alumnos la independencia artística, marcada por la honradez y la libre orientación de sus aptitudes<sup>26</sup>.

El papel de Ferrándiz en París será el propio de los representantes de la pintura española. Tras su formación artística con Madrazo, alterna estancias en París, bajo la tutela de Duret<sup>27</sup>, dentro de un ambiente pictórico promulgado por la labor y la herencia de la labor de Ingres. En el París de esta época aparece la triada de artistas pompiers que dictan las formas establecidas como correctas: Pils, Cabanel y Bouguereau, destacando también Chaplin como pintor de mujeres por antonomasia. Los seguidores de Gêrome y de Meissonier divulgan la técnica y la temática identificada con la pintura de Fortuny, de éxito comercial<sup>28</sup>, llegando a 1864 con el éxito de Ferrándiz en el Salón de ese año. Carlos Reyero define la participación española en los Salones parisinos de la siguiente forma:

*[La participación española] presenta la imagen tópica de España que sobrevive al Romanticismo y alcanzará al final del siglo. Dicha imagen se conformó en virtud de la representación dominante de un cierto tipo de temas. (...) existe una voluntad de exhibir su*

---

<sup>26</sup> PRADO LÓPEZ, M., *Pintores malagueños contemporáneos*, Málaga: Imprenta Ibérica, 1934, p. 10.

<sup>27</sup> SAURET, T., *Bernardo Ferrándiz...*, *Ob. Cit.*, p. 57.

<sup>28</sup> REYERO, C., *París y la crisis...* *Ob. Cit.*, p. 94.

*origen: son muchos los pintores que, forzados seguramente por los críticos y el público otorgan al argumento iconográfico castizo una importancia añadida pues su exotismo ante el entorno constituye un elemento expresivo singular frente a la unidad estilística a la que tiende la pintura académica del siglo XIX.*<sup>29</sup>

Ferrándiz aparece como el más popular artista “castizo” del II Imperio, uno de los iniciadores del comercio pictórico encabezado por Goupil al estilo de Meissonier. Es el representante de esa moda aparecida en los años sesenta del siglo XIX sobre la popularidad de pequeñas obras con escenas tratadas de forma preciosista y técnica minuciosa sobre personajes aristocráticos o populares anónimos en una escena trivial, ambientadas en el S. XVIII, los “cuadros de casacón”, representados por Fortuny y Ferrándiz<sup>30</sup>. La influencia de esta concepción de la obra en su línea formal es ejemplificada en el dibujo de Sáenz “La clase de los Escolapios”, fechado en 1882, durante su formación con el maestro<sup>31</sup>. La diferencia en la situación del mercado pictórico en España y Francia es uno de los principales alicientes para la llegada a París de artistas españoles, noveles o célebres, como en los casos de Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, Leoncio Talavera o Pedro Sáenz, citando sólo a artistas relacionados con la Málaga del momento.

Es escaso el número de artistas malagueños presentes en las Exposiciones Nacionales y provinciales de esta época<sup>32</sup>, en la cual la mayor parte de ellos se dan a conocer, de donde se deduce que el ambiente cultural en la provincia era bastante pobre en cuanto a representantes de la ciudad en la vida artística, aspecto que cambia tras la llegada de Ferrándiz. Las causas del desarrollo artístico de la ciudad se ven motivados por una serie de factores relacionados entre sí:

---

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 114.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 150.

<sup>31</sup> Lámina I.

<sup>32</sup> PEÑA, B., “Los malagueños en las Exposiciones Nacionales”, en *Gibraltar*, Núm. 10 (1959), pp. 3-5.

- Comienzo de industrialización de la ciudad, gracias a la llegada de capital proveniente de inmigrantes extranjeros, lo cual supone un revulsivo para la economía de la provincia.
- Formación de una clase social alta y media, como fruto de lo anterior, y con las consecuencias que lleva implícito este aspecto.
- Secularización de las formas de vida, con un menor peso de la clase religiosa, que conlleva una revolución social implícita respecto a la norma social establecida con anterioridad.
- Exteriorización social de la clase dirigente, como forma de manifestación de poder, una vez tomada conciencia de clase social como tal.
- Desarrollo de la docencia artística en la ciudad, a raíz de la creación de la Escuela Provincial de Bellas Artes<sup>33</sup>.

Teniendo en cuenta los aspectos relacionados con la formación de los artistas en este contexto, la crisis de la pintura española y la importancia de la canalización de la producción de los artistas, el resultado será el de un Eclecticismo de origen académico de clara influencia francesa, avalado por la formación cosmopolita de la nueva generación que desarrolla su actividad en el tránsito de siglo.

### **2.1.2. Las Exposiciones de Bellas Artes y su incidencia en la vida cultural**

Una de las consecuencias de la formación académica de los pintores en este contexto histórico es el de la preparación de los mismos para participar en los certámenes oficiales de Bellas Artes, celebrados siguiendo el modelo de los Salones franceses, por lo que se produce una adecuación de los itinerarios

---

<sup>33</sup> PALOMO DÍAZ, F. J., *Historia Social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga: Imp. Univ. de Málaga, 1985, p. 155.

formativos de las Escuelas de Bellas Artes con el fin de capacitar al alumno para la participación en estos eventos socioculturales. La situación de declive que presenta el arte español, y en concreto la pintura, respecto al pasado pictórico del país junto a la comparación con la vida cultural que se desarrolla en Francia, en concreto en París, provoca la injerencia del Estado en un intento de promocionar la labor de artistas tanto noveles como consagrados, instaurando una fórmula oficial planteada como un concurso para premiar y difundir la producción de estos artistas. La intervención del Estado se justifica ante la falta de recursos e iniciativas privadas, mediante una actividad encaminada a la canalización de premios, pensiones y control de los encargos estatales<sup>34</sup>. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes suponen la intromisión del Estado en la vida del arte, “contrario al clima de libertad del Arte”<sup>35</sup>, ocasionando un intervencionismo en el campo de las artes plásticas. Se conforma como un sistema otorgador de recompensas<sup>36</sup>, mediante el cual aparece una especie de escalafón de artistas, organizado por una serie de resortes de reglamentos y la burocracia que lleva aparejada.

El origen de las Exposiciones hay que situarlo en Francia, dentro de su relación con la Academia de Bellas Artes y su misión de mecenazgo y patrocinio de las artes. La existencia de los Salones en París tiene su fundamento en el origen de la misma Academia, instituyéndose como una fiesta de esta institución el primer sábado de julio de cada año<sup>37</sup>. El primer jurado se establece en 1746, formado por una comisión para velar por la calidad de las obras expuestas, el cual se suprime en 1848.

En el siglo XIX se convierte en el gran acontecimiento anual alrededor del que se organiza la vida artística del país. Su celebración será en el Palacio de Industrias de los Campos Elíseos hasta 1897, realizándose con posterioridad

---

<sup>34</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el S. XIX*, Madrid: Univ. Complutense, 1987, pp. 200 y 209.

<sup>35</sup> LAFUENTE FERRARI, E., “Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España”, en *Arbor*, Núm. 31 y 32 (1948), p. 338.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 339.

<sup>37</sup> LÈCHARNY, L. M., *L'Art Pompier*, París: PUF, 1998, p. 21.

en el Gran Palacio. La influencia del Salón es enorme debido a la falta de la tradición de marchantes en esta época, concurriendo los artistas con la finalidad de obtener recompensas oficiales bajo la forma de medallas, premios y condecoraciones, así como la difusión de su carrera y producción en los catálogos oficiales que se editan con ocasión de los mismos y en revistas artísticas. Participar en estos certámenes suponía tener clientes en el presente y obtener fama con vistas al futuro, ganando el artista un prestigio asociado a su carrera.

Dentro de los tipos de Exposiciones, las celebradas con carácter universal eran las más concurridas, como las ocurridas en 1889 o 1900 en París. Suponía la posibilidad de conectar con compradores del extranjero, entre los que destacan los ricos industriales americanos<sup>38</sup>. Del concepto que se posee en el momento de las Exposiciones, es relevante la definición dada en Málaga en 1877 con ocasión de la visita de Alfonso XII:

*Tienen los pueblos civilizados movimientos expansivos, por decirlo así, que se traducen en manifestaciones brillantes, como brillante es su estructura, como brillante es su especial organismo y su manera de ser*

*Esos movimientos se llaman Exposiciones.*

-----  
*Sin embargo, esos públicos certámenes, esos alardes de inteligencia, ofrecen varios aspectos; y de aquí la división de las Exposiciones en universales, nacionales, regionales y locales; división perfectamente lógica que denota a primera vista la importancia de cada concurso, según las limitaciones que determina su pronombre o calificativo.*

*Las Exposiciones son natural consecuencia de una de las fases adjuntas a la civilización, cual es la sociabilidad, y ese rasgo, es la expresión tangible del carácter esencialmente moral del progreso, pues revelar un desarrollo de sentimiento, una indudable noción de la*

---

<sup>38</sup> HARDING, J., *Artistes pompiers. French academic art in the 19<sup>th</sup> Century*, Londres: Academy Ed., 1979, p. 25.



*dignidad humana, que aspira, contra las tempestades de las guerras y los enconos (achaque de todos los tiempos y países) a la perfectividad posible.*<sup>39</sup>

En una época en la que la forma de darse a conocer es mediante la participación en estos eventos, es de gran importancia el reconocimiento de la obra por parte de la oficialidad ante el público en general, forma de demostrar la valía artística y de conseguir subsistir dentro del mundo del arte. Este aspecto condiciona la producción de los artistas, encorsetando su libertad de expresión, al ver como unas temáticas son más solicitadas que otras, como el caso de la pintura religiosa que pierde campo frente a los retratos, el paisaje y la pintura de género, dentro de un eclecticismo decimonónico cuya representación es la postura pompiere francesa y sus derivaciones al resto de los países, como en el caso de España, donde se imita el modelo francés.

Las Exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando se inician en 1793, no repetida hasta 1815, con el intermedio sufrido por la Guerra de Independencia y la vuelta a la normalidad política y social tras este evento. Se celebrarán casi anualmente sin interrupción hasta 1851, generando el impacto y desarrollo de la incipiente crítica, al ser el principal acontecimiento relacionado con las artes durante el periodo.

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes aparecen en su forma más conocida en España durante el reinado de Isabel II, con el Decreto de 12 de enero de 1854, firmado por Agustín Esteban Collantes, ministro de Fomento<sup>40</sup>. La finalidad es la de dar impulso a las Bellas Artes mediante la celebración de exposiciones públicas con la concesión de premios a las obras merecedoras de

---

<sup>39</sup> JEREZ PERCHET, A., MUÑOZ CERISOLA, N., *Crónica de la visita de S. M. el rey D. Alfonso XII a la ciudad de Málaga en marzo de 1877*, Málaga: Est. Tip. de El Museo, 1877, pp. 55 – 60.

<sup>40</sup> PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Ed. Jesús R. García-Ramos, 1980, pp. 25 y 26. Para las Exposiciones realizadas en el siglo XIX así como en lo relativo a sus orígenes destaca la obra GUTIÉRREZ BURON, J., *Ob. Cit.*

los mismos, los cuales han de ser considerados como categorías administrativas<sup>41</sup>.

En el artículo primero de este Decreto se establece que se celebren cada dos años, con carácter público. En el artículo segundo se establecen las normas de admisión de obras, que han de ser de artistas nacionales y extranjeros, siempre que las de estos últimos sean ejecutadas en España, con un máximo de tres por autor. Se excluyen las copias de obras anteriores, y han de ser producciones de artistas vivos, o de fallecidos en el intervalo de desarrollo del certamen. En el artículo tercero se establece la formación del jurado, siendo miembros de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, dividido el mismo en tres secciones: pintura, escultura y arquitectura. El artículo cuarto indica las categorías de premios, siendo los correspondientes a pintura dos de primera clase, cuatro de segunda y seis de tercera. La valoración de los mismos queda establecida en el artículo quinto, adjudicando a la medalla de primera clase una medalla de oro con valor asociado de 3.000 reales, a las de segunda clase un valor de 1.500 reales, y a las de tercera clase, 640 reales. A la medalla de honor se le asocian 10.000 reales. El artículo octavo concluye que los premios habrán de ser otorgados en acto solemne y público, motivo de aliciente para participar ante la importancia que la sociedad da a este tipo de actos<sup>42</sup>.

El cambio sobreviene en 1856, cuando la organización del certamen pasa a depender del Ministerio de Fomento, en vez de la Academia, aspecto regulado en 1854<sup>43</sup>. Desde 1859 a 1898 se sucede un periodo confuso y contradictorio, en el que se observa en el campo de la cultura una mezcla de admiración por lo extraño e introversión y revisión de los aspectos propios,

---

<sup>41</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *Ob. Cit.*, p. 347.

<sup>42</sup> Manifestación de la importancia que la sociedad da a estos acontecimientos es observable en el artículo que aparece en *El Regional* con motivo de la inauguración de la Exposición individual de P. Sáenz en 1917, en el que se relaciona la participación de los representantes de la oligarquía malagueña (*El Regional*, Málaga, 13 de febrero de 1917, p. 5)

<sup>43</sup> GAYA NUÑO, J. A., *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid: Ibérica Europea de Ediciones, 1975, p. 188.

prefigurando lo que habrá de ser el novecentismo y los cambios culturales que ello comporta.

En España, pese a las similitudes respecto a sus orígenes franceses, se observa una serie de rasgos peculiares tales como la ausencia de movimientos revolucionarios respecto a las formas establecidas presentes en estos eventos, fenómeno distante de la realidad artística española<sup>44</sup>. Aparece como un deber estatal orientado a una serie de objetivos tales como ayudar a los artistas a comunicar con el público y a ayudar al mismo a conocer el arte que se produce en su entorno cultural.

Las Exposiciones Nacionales se convierten en el centro de intereses políticos de todo tipo, ligados a la idea de promoción de una cultura concreta, y de juegos económicos relacionados con la obra de arte. La reacción de los artistas contestatarios es la de escapar a la comercialización del sistema y la lucha contra el arte tradicional establecido, bien mediante la presentación de obras provocativas o con la celebración de Salones paralelos a los oficiales. La consecuencia para el panorama artístico del siglo XIX es el aumento de importancia del mundo del arte, forma de exteriorización de la conciencia humana<sup>45</sup>. Las Exposiciones representan la ocasión del público de entrar en el mundo de los iniciados intelectuales, de tal modo que aparece la concepción del arte como la manifestación de la cultura nacional, expuestas en las mismas<sup>46</sup>.

La complejidad del sistema aparece con el aumento de la concurrencia de pintores y cuadros<sup>47</sup>, favorecido por las experiencias favorables de algunos artistas en cuanto a reconocimiento social y encargos, aparte de las ventas

---

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 343.

<sup>45</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*, p. 70.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 87 y 91.

<sup>47</sup> El número de artistas aumenta con el paso del tiempo, no tanto por los que se suman a estos eventos sino por la repetición de los mismos en sucesivos certámenes. Según Gutiérrez Burón, el número de artistas que comparecen durante todo el siglo XIX es de 2.557, sobre un total de 5.837 artistas reflejados a través de las diferentes convocatorias. *Ibid*, p. 544.

directas en la misma exposición, donde suele aparecer el precio de las obras. Ante esta competencia, el objetivo del artista reside en tener originalidad, y plantear el tema de una forma insólita, ajustándose a los que poseen mayor demanda, como es el caso de las obras de carácter melodramático, militares o desnudos femeninos, temas impuestos desde la etapa de formación en las Escuelas de Bellas Artes y los centros que complementan esta formación.

Como ejemplo ilustrativo, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895, se presentan un total de 1.257 pinturas, de las cuales 281 corresponden a paisajes, 79 a marinas, 117 a flores y naturalezas muertas, 24 al género “bucólico”, 180 a retratos y 308 a bocetos, apuntes, etc.<sup>48</sup>. De ahí, como consecuencia de amoldar la producción a los aspectos más pedidos es de donde se concluye cuales son las obras más solicitadas por el público de la época.

Las Exposiciones de Bellas Artes aparecen en Málaga siguiendo los pasos de las que se desarrollan en otras provincias, principalmente tomando como referencia las Nacionales de Madrid. Es la ocasión de la burguesía malagueña para aparecer como la clase dominante en el campo cultural, ejerciendo como tal y orientando la producción artística en lo tocante a ser la principal clientela de artistas, tanto provinciales como de fuera de este ámbito. La cadencia de los certámenes es anual o bienal, coincidiendo con la exposición agrícola e industrial. Las obras de los artistas se presentan amoldados a las condiciones que imperan, al estar necesitados del prestigio social que la participación les confiere, así como la obtención de premios.

Se inician en 1843, destinadas a compradores de la clase media malagueña, convirtiéndose en muestrario de la producción dirigida a este grupo social de la ciudad, con la presencia de abundantes temas agradables para los gustos de la burguesía del fin de siglo. Presentan preferentemente cuadros de pequeño formato, siguiendo las directrices de la tendencia que se impone en la Nacional, reflejando el cambio de destino de los lienzos desde los museos e

instituciones de la oficialidad hacia la decoración de las propiedades de la clase pudiente.

La concurrencia a estos acontecimientos sociales y culturales era abundante, participando los artistas de más renombre de la ciudad, como Ferrándiz, Denis, Sáenz, Martínez de la Vega y otros, todos ellos relacionados también con la Escuela Provincial de Bellas Artes y la Academia de Bellas Artes de Málaga. Es significativa la presencia de estos artistas de renombre que participan fuera del marco local e incluso internacional, obteniendo premios en París, como en el caso de Ferrándiz e importando el modelo foráneo que implanta en la ciudad. Los jurados estarán formados por los mismos artistas relacionados con la enseñanza de la pintura en Málaga, como Moreno Carbonero, E. Simonet, J. Nogales, J. Martínez de la Vega, E. Ocón, J. Denis y otros, como en el caso del año 1899<sup>49</sup>. También, de forma esporádica, se organizan exposiciones individuales, como la que organiza la Academia para Pedro Sáenz en el año 1917<sup>50</sup>.

Ante esta situación, las Exposiciones se conforman como el fenómeno más característico del arte académico del siglo XIX, por satisfacer los ideales socioculturales de la sociedad del momento. Son manifestaciones con una serie de características: públicas, periódicas, competitivas y didácticas, con premios como reclamos y el reconocimiento para las obras de mayor calidad, planteadas como propuesta a la prepotencia de la Academia de San Fernando, y consiguiendo con su actividad revitalizar el mercado artístico<sup>51</sup>. En esencia, y con salvedades, suponen un muestrario parcial de la situación de las Bellas Artes y del grado de desarrollo del país, limitado al mundo gestionado por la burguesía conservadora partidaria del pacto social desde la moderación.

---

<sup>48</sup> Balsa de la Vega, R., "Exposición Nacional de Bellas Artes", en L.I.A., Núm. 701 (1895), p. 386.

<sup>49</sup> Recorte de prensa sin especificar procedencia del año 1899, A.D.E., caja 45.

<sup>50</sup> *Real Academia de Bellas Artes de Málaga. Exposición Pedro Sáenz. Catálogo*. 1917.

<sup>51</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*, p. 285.

### **2.1.3. El papel de la crítica de Arte en la evolución de las formas artísticas**

Una de las consecuencias aparejada al fenómeno de las Exposiciones es la de la aparición de forma generalizada del fenómeno de la crítica artística, ligado al desarrollo de estos eventos culturales, críticas difundidas sobre todo a través del papel que asumen las revistas ilustradas relacionadas con el mundo cultural, así como la prensa diaria<sup>52</sup>. Estos certámenes llevan aparejados la edición de catálogos oficiales, con inclusión en algunos de ellos de reproducciones de obras presentadas y notas que acompañan a la relación de las mismas, así como un breve curriculum profesional de los artistas que comparecen. Asociado a ello aparece la crítica de arte, juicio positivo o negativo hacia los trabajos y los artistas que los crean. Llegan a la discusión de los méritos individuales de los lienzos presentados, incidiendo sobre la valoración de la producción de los artistas, su aceptación o rechazo por el círculo cultural.

Esta situación está condicionada por la aparición del mercado de arte contemporáneo como hoy se entiende, que tiene sus inicios en Francia a mediados del S. XIX, como oposición al sistema académico, en el cual los mecanismos de promoción del mundo artístico estarán formados por las exposiciones locales, nacionales o internacionales, así como la compra y encargos realizados a artistas reconocidos para engrosar la decoración de edificios oficiales y museos. Aparte de la gestión estatal destinada al relanzamiento de la vida artística, comienza a gestarse los inicios de la diligencia privada de los productos artísticos.

Sin embargo, y frente a esta premisa, las Academias efectúan una labor de favoritismo hacia los artistas vinculados al mundo del arte oficial, relacionados con la idea del prestigio: éstos intentarán llegar a un estado intermedio entre innovación de las formas artísticas y el respeto de la

formulación de preceptos de la Academia. Este aspecto conlleva una serie de reacciones como la aparición de salas de los llamados “Malditos” en las exposiciones, en las que se presentan las pinturas de artistas contestatarios para su época, como el caso de los modernistas o de Julio Romero de Torres en sus inicios<sup>53</sup>. Vuelve a repetirse en España un proceso iniciado en Francia en 1889 a partir del triunfo de los realistas en el Salón de ese año.

La admisión de artistas en las Exposiciones o en las galerías de marchantes de moda produce la aparición de representantes comerciales. Las Academias se desenvuelven con desfase por la falta de acomodo a la realidad social, ante las nuevas solicitudes de producción en todos los sectores de la sociedad, en especial ante la aparición de las nuevas clases sociales con economía pudiente, quienes demandan producciones artísticas sin carga social y con temas decorativos o costumbristas similares a los presentados en las exposiciones oficiales, aunque con menor tamaño que éstos, llegando a provocar en las Exposiciones provinciales la aparición de cuadros de menor tamaño y de distintos temas a los usuales, dirigidos a una burguesía pudiente que se convierte en el principal cliente de los pintores, junto a los restos de la antigua nobleza. Este aspecto supone la evolución de la difusión del “tableautin” de los salones parisinos.

La burguesía se presenta como una clase social dueña del control de los avances industriales, planteando una exigencia de renovación radical en todos los ámbitos. Su principal propósito es legitimar en el plano cultural su situación económica y social, intentando imponer su ideología artística, funcional respecto a las nuevas demandas productivas y a la reciente distribución de actuaciones en el conjunto de la sociedad. Frente a la postura de las instituciones oficiales, las vanguardias realizan un proceso de oposición,

---

<sup>52</sup> De la importancia dada por la sociedad del momento a este tipo de certámenes es buena muestra de ello la importante recopilación de artículos que aparece dentro de la bibliografía de la obra de J. Gutiérrez Burón.

<sup>53</sup> COLORADO CASTELLARY, A., *El Arte en el Noventa y Ocho*, Madrid: Ed. Celeste, 1998, pg. 61.

legitimado por marchantes de arte, críticos y coleccionistas, provocando una realidad sociocultural distinta de la establecida. Se va implantando el sistema basado en las galerías privadas en competencia con el académico de los salones oficiales como la catalana Sala Parés, generando un aumento de los beneficios de los artistas gracias a la venta de su producción, convertida en mercancía por una política promocional adecuada. Otro de las ventajas, quizás la principal, es la liberación por parte del artista respecto de los sometimientos de la oficialidad, apareciendo cierta independencia en los temas y en el tratamiento de los mismos, enriqueciendo la variedad temática en la producción artística del periodo.

La conformación del nuevo sistema mercantil asociado a la obra de arte lleva una serie de consecuencias implícitas, tales como la realización de exposiciones individuales o colectivas en las galerías, la fundación de revistas especializadas con función de crítica y promocional de las obras reproducidas, la formalización de contratos con los artistas sobre la venta de sus obras, la organización de exposiciones en el extranjero y el desarrollo a escala internacional basado en una red eficiente.

Con estas características, los artistas se introducen en el complejo mundo de la venta de su producción. Pedro Sáenz participa en esta dinámica contemplando todos estos aspectos, desde la participación en exposiciones colectivas, hasta la de exposiciones individuales, como la organizada por el Marqués de Casa Loring en 1917 en Málaga. Su obra se difunde en numerosas revistas especializadas, como *La Avispa*, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *La Ilustración Artística*. Participa en exposiciones en el extranjero, tal como indican documentos de la época, y vende su producción fuera del país, gracias a las relaciones establecidas dentro de la promoción de sus cuadros, con venta de productos y encargos al ser conocida su producción fuera de nuestras fronteras, promovida por los canales de difusión existentes en la época, como en el caso de 1895 y la venta de óleos a aristócratas del extranjero.



Los primeros grandes marchantes de arte cuentan con la ayuda prestada por parte de la crítica a la afirmación sociocultural de su misión. El papel de éstos nace con el actual sistema de mercado, con una afirmación de la labor propia de este sector que se asienta con la proliferación de las exposiciones y el aumento de las manifestaciones independientes, junto con el progresivo desarrollo de la imprenta y sus innovaciones tecnológicas que permiten la reproducción gráfica de las obras de arte, avances técnicos que se desarrollan en poco tiempo. Los críticos ejercen su labor como cronistas de sucesos artísticos y como escritores y artistas comprometidos, convirtiéndose en teóricos del arte. Es el caso de Silvio Lago (José Francés), Manuel Carretero, Pascual Santacruz y otros anónimos que no firman sus comentarios en artículos de prensa y revistas en el caso de Pedro Sáenz.

El inicio del trabajo de los críticos de arte en España aparece ligado al de la Academia de San Fernando, ejerciendo su tarea desde una faceta propia de poetas, pseudopoetas o incipientes críticos<sup>54</sup>. Desde 1859 hasta 1898 aparece un periodo confuso y contradictorio, en el que la cultura se encuentra dominada por una mezcla de admiración hacia lo extraño a la vez que se produce un estado de introversión y revisión de la propia tradición, prefigurando lo que será la cultura del fin de siglo. Gran parte de la labor de los críticos de arte se vincula a la celebración de las Exposiciones Nacionales, a la vez que aparecen artículos comentando las reproducciones de obras en las revistas ilustradas de la época. Generalmente son personas en nómina de estas editoriales, como Cuenca, Balsa de la Vega o Silvio Lago, literatos que compaginan su actividad con estas incursiones artísticas. Rafael Balsa de la Vega, que desarrolla principalmente su actividad en *La Ilustración Artística*,

---

<sup>54</sup> GAYA NUÑO, J. A., *Ob. Cit.* p. 160.

aparece metido de lleno en el ambiente cultural de su momento desde la óptica de crítico de arte<sup>55</sup>.

Junto a este tipo de figuras, el campo de la crítica de arte tiene otros exponentes de lujo, como Benito Pérez Galdós en sus escritos sobre la exposición de 1884, Jacinto Octavio Picón y Federico Balart en la de 1890, el mismo junto a Pedro de Madrazo en la de 1892, Francisco Alcántara en 1895 o J. Ramón Melida en 1899, asiduo de las revistas ilustradas<sup>56</sup>. Así mismo, aparecen libros comentados sobre los salones, como el de Segovia Rocaberti sobre la Exposición de 1887<sup>57</sup>.

Debido a la labor en aumento de los críticos, P. de Madrazo establece una serie de reglas a la función de los críticos: establecer a priori los principios generales que a juicio propio debe seguir el arte para cumplir su destino en la sociedad, aplicar la teoría artística y examinar las obras, y examinar el producto del arte y no las manos del que la ejecutó, aspecto que no se cumple en la mayoría de las labores efectuadas.

En su compromiso, este sector intelectual da nombre a los movimientos, redactan manifiestos, organizan exposiciones, mantienen relaciones con financiadores, con marchantes y con periodistas. De la unión de estos aspectos se forma un clima de fervor intelectual, y aparece un nuevo

---

<sup>55</sup> Rafael Balsa de la Vega nace en 1859, asiduo colaborador de la anterior publicación, de *El Liberal* o de revistas extranjeras como *Le Moniteur des Arts*, dentro del cosmopolitismo que caracteriza a este ambiente. Pinta algunas obras y escribe recopilaciones como *Artistas y críticos españoles* o *Las bucólicas*, dentro de su etapa de gran actividad en los años finales del S. XIX. (Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe)

<sup>56</sup> GAYA NUÑO, *Ob. Cit.*, p. 189.

<sup>57</sup> SEGOVIA ROCABERTI, E., *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid: Librería F. Fe, 1887; SASTRE DEL CAMPILLO, EL (A. MARTÍNEZ VIERGOL), *La Exposición en Azul (Catálogo satírico de la Exposición de Bellas Artes de 1895)*, Madrid, 1895; ALCÁNTARA, F., *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid: Centro Ed. Artístico, 1897; CABELLO Y LA PIEDRA, L. M., *El Arte, los artistas y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid: Imp. Hijos G. Hernández, 1897; MARTÍNEZ VIERGOL, A., *Exposición General de Bellas Artes de 1897. Catálogo satírico*, Madrid: Tip. L. Minón, 1897.

sistema de mercado en el cual tiene cabida la posibilidad de especulación comercial y económica.

Paralela a la evolución de las formas de los artistas se puede observar la del movimiento crítico español, en el que se pasa de una enumeración de obras con motivo de las Exposiciones Nacionales a realizar juicios de valor sobre la producción pictórica de estos artistas, permitiendo ver la evolución del mercado artístico y de sus formas asociadas, como el establecimiento de formas alternativas que siguen las pautas de comercialización de las formas establecidas

En esta época, los marchantes de arte aparecen divididos en dos grupos principales: los dedicados a la venta de obras consagradas por el sistema frente a los que apuestan por los nuevos valores. Las galerías organizan una serie de exposiciones individuales o colectivas, con gastos a cargo del artista o de ésta, dependiendo del prestigio del artista, o incluso por parte de un patrocinador. Aparecen actividades complementarias de gran importancia para la difusión de la producción artística, como son la edición de catálogos y la inclusión de reproducciones en libros de arte. De todo ello se concluye en que la influencia en el mercado artístico depende del ámbito de las diferentes actuaciones efectuados por los constituyentes del sistema.

La crítica de arte se convierte en un proceso por el que se llega a la formulación de juicios de valor sobre las obras analizadas, juzgando tanto a las obras individuales como a grupos de ellas de un artista o de un movimiento en concreto<sup>58</sup>. Pero el aspecto que valoran es el cualitativo, centrado en el valor de la obra en el plano estético dentro de un contexto social determinado, así como el éxito de la trayectoria profesional del artista, apareciendo el curriculum del mismo tanto en lo tocante a su formación como los premios obtenidos en los

---

<sup>58</sup> En esta línea destaca la actividad de defensa de los Prerrafaelistas efectuada por Ruskin y Morris, o la de la obra de Delacroix que protagoniza Baudelaire, así como en el caso español destaca la actividad de Valle-Inclán de apoyo hacia la actitud de lo moderno, materializado en figuras como J. Romero de Torres.

distintos certámenes, permitiendo seguir su trayectoria gracias a estos datos. Aparecen por ello dos clases de críticas fundamentales, dependiendo de la actitud que se tome hacia el artista y su producción: la tradicional, partidaria de tendencias conservadoras, y la representante de lo moderno, comprometida con la vanguardia y con otros movimientos renovadores no tan radicales. El juicio crítico se basa en intentar descifrar la originalidad expresiva del artista en sí, acompañado de un juicio moralista sobre la personalidad del mismo aplicada a la obra.

La crítica innovadora juzga los trabajos pictóricos de modo orgánico, considerando la producción de los artistas individuales en relación con las directrices y las tendencias artísticas del momento, y en el ámbito más general de la dinámica sociocultural. Como innovación, la crítica partidaria de las nuevas formas plantea el rechazo del planteamiento político, concibiendo al arte como una esfera autónoma de las relaciones de poder<sup>59</sup>. La función del crítico de arte nos aparece como la de un intermediario entre el microambiente artístico y el ambiente cultural más amplio, formando una institución en la opinión pública artística. Con ello, influye en la producción y en su cotización, incidiendo en la orientación del ambiente pictórico hacia los géneros a desarrollar y las formas de ejecutarlos respecto de las tendencias más solicitadas.

Junto a los comentarios de especialistas distinguidos, aparecen las publicaciones especializadas, que se constituyen en el centro en el cual emerge la actividad crítica de mayor compromiso. Los libros y las revistas de arte se convierten en el medio idóneo donde se manifiesta la actividad crítica de mayor compromiso respecto a una serie de valores. Los textos sobre arte enfocan la producción desde varios puntos de vista, convirtiéndose sus autores en críticos al valorar la producción artística y su relación con el género. Son todos ellos canales a través de los cuales se da ésta se da a conocer de un momento dado, promocionando o anulando la creación de los artistas según la

mayor o menor difusión de su trabajo, así como del valor tanto económico como cultural que se le dé a la misma.

La crítica se compromete con ciertos artistas en las revistas especializadas, las cuales aparecen con una tirada limitada destinadas hacia un público interesado en este ambiente cultural, así como los motivados por especular con el valor económico de las obras de arte, convertidas en géneros de valor según la crítica especializada y la situación del mercado. Este aspecto influye en la producción de las obras de arte, produciéndose una instrumentalización creciente de la cultura con una finalidad económica e ideológica. Las revistas y los demás medios de difusión se convierten en medios de publicidad sobre artículos con valor económico, pudiendo llegar el mismo a cotas impensables debido al valor de los juicios emitidos por la crítica especializada<sup>60</sup>. De otro lado, los catálogos de las Exposiciones de Bellas Artes aparecen con la función de informar a los coleccionistas de las cotizaciones de las obras, convirtiéndose en un referente sobre el valor de la producción de un artista, o incluso de una obra en concreto con un interés especial dentro del mundo del coleccionismo.

La situación del mercado del arte que se origina con el afianzamiento del capitalismo hace que la valoración de las obras de arte se haga a menudo más desde la perspectiva del interés económico que desde el aspecto estético<sup>61</sup>, apareciendo la figura del cliente más que la del público al que se dirigió el artista en la mayoría de los casos. Junto a ello, se une el aspecto de la necesidad de preparación cultural y de sensibilidad estética para distinguir la presencia de valores estéticos distintos de los meros relacionados con las modas.

---

<sup>59</sup> POLI, F., *Producción artística y mercado*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 71.

<sup>60</sup> En este sentido destacan principalmente varias publicaciones, como *Blanco y Negro*, que se nutre de los representantes del mundo cultural para sus colaboraciones artísticas, así como son de gran importancia las actividades de críticos artísticos en las páginas de *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Española y Americana*, en la que realizan su trabajo escritores como R. Balsa de la Vega o L. de Cuenca, papel similar al que desarrolla J. Francés bajo el seudónimo de Silvio Lago en las páginas de *La Esfera*.

<sup>61</sup> Este aspecto aparece tratado en la obra HEINZ HOLTZ, H., *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, así como en POLI, F., *Ob. Cit.*

## **2.2. El artista y sus lenguajes estéticos: del Eclecticismo academicista a las Poéticas Fin de siglo. Panorámica artística finisecular**

### **2.2.1. El Eclecticismo en el ambiente cultural de fin del siglo XIX y sus derivaciones en el campo de la pintura**

La obra de Pedro Sáenz acontece en el periodo de la Historia del Arte que transcurre entre finales del S. XIX y comienzos del XX, caracterizado por ser un momento cultural en el que el tránsito de siglo no supone una ruptura total respecto a la continuación de las formas artísticas, sino que continúa la evolución de las formas anteriores hasta el comienzo de la I Guerra Mundial. Este periodo aparece dominado por el fenómeno del Eclecticismo<sup>62</sup>, como lenguaje propiciado por la burguesía, protagonista de la oficialidad, término que engloba a diversas y diferentes formas de expresión artísticas con el denominador común de partir desde la unión de diversos elementos plásticos de tradiciones artísticas anteriores, y que ocasionan, mediante la selección de los mismos, formas expresivas diferenciadas respecto de las que lo originaron.

Pero el Eclecticismo llega en ocasiones a generar un resultado distinto del propuesto desde la Academia, consecuencia de la injerencia de los medios de promoción de la burguesía destinados a los artistas y a su producción, bajo la clave de la moderación<sup>63</sup>, con un tratamiento realista de lo propuesto en cuanto al empleo de la técnica de representación, pero caracterizado por una ausencia del factor de la provocación propio del Realismo, aspecto condicionante de las diferentes respuestas de la propuesta ecléctica. Este es el aspecto que condiciona el freno a ese intento de ruptura que protagonizan los artistas que se consideran como modernos, agrupados bajo el signo del Realismo, convirtiéndose en una solución de continuidad de buena parte de los

---

<sup>62</sup> La definición del Eclecticismo que da la Real Academia de la Lengua es la siguiente: “Eclecticismo: (De eclético). m. Escuela filosófica que pretende conciliar las doctrinas que parecen mejores o más verosímiles, aunque procedan de diversos sistemas. || 2. Fig. Modo de juzgar u obrar que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas.” (*Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.).

<sup>63</sup> SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz ...*, Ob. Cit., Málaga: Benedito Ed., 1996.

valores instaurados por la tradición. Las claves que caracterizarán a este tipo de producción serán las que imponen el tradicionalismo, la moderación y la conciliación, desde el patrocinio de la clase burguesa<sup>64</sup>. La política de la moderación que promociona esta clase social, con origen en la Francia de Luís Felipe, genera un reflejo pictórico, patente en un modelo generalizado al ser el más producido en cantidad por los artistas, el que obtenía mayor número de recompensas en los circuitos que la misma burguesía promociona y que genera un producto artístico que ella misma adquiere de forma asidua.

Para Boime, el Eclecticismo es el resultado cultural de la situación política que se ocasiona en Francia tras el proceso de la Revolución, generando un estado de búsqueda del consenso sociopolítico que se traduce en un intento de moderación, el cual se refleja en lo que llama el *just milieu*. Sitúa a Cousin como el precursor de esta situación, en aras de conseguir en el plano artístico el objetivo “Du vrai, du beau et du bien”<sup>65</sup>. La estética aparejada será la del *just milieu*, narrada en un lenguaje plástico situado entre el Romanticismo y el Clasicismo, generando un arte calificado como oficial, con representación en la obra de Delacroix<sup>66</sup>. El origen del modelo lo sitúa en los cambios sociales que se generan en la época de David, Guerin o Ingres, trabajos en los que es observable una influencia manifiesta de la pintura del Barroco español, sobre todo en la producción de figuras como Velázquez y Murillo.

A partir de estos condicionantes se puede llegar a la afirmación de que el Eclecticismo llegó a ser una propuesta seria, con una serie de dependencias en su origen con lo académico, pero con un producto que difiere de la esencia propia del concepto de lo pompiere. Como consecuencia de la instauración de un modelo ecléctico de forma generalizada, aparecen una serie de respuestas diferenciadas, dentro de las cuales se encuentra la que se caracteriza por ser el resultado de una combinación de elementos del Romanticismo en la temática,

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 177.

<sup>65</sup> BOIME, A., *Thomas Couture and the eclectic vision,.. Ob. Cit.*, p. 28 y ss.

<sup>66</sup> Vid ROSENTHAL, L., *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 a 1848*, París: Mácula Ed., 1987.

Academicismo en lo relativo a la técnica y un intento de objetividad en el tratamiento de los asuntos que enlaza con los presupuestos del naturalismo. Pero el grueso de la producción de lo llamado ecléctico está compuesto por esa reducción hacia lo folklórico o moralizante, ausente de provocación, que utiliza la precisión fotográfica para hacer atractivo ese resultado en aras de intentar conseguir un verismo en el tratamiento de los temas que incidiera en la credibilidad de lo representado.

Relacionado con la estética del Eclecticismo, tiene cabida el fenómeno del Academicismo<sup>67</sup>. La relación de la Academia con las Bellas Artes aparece justificada desde la óptica de justificar la misión del artista, enfocada hacia la imitación de la Naturaleza, debiendo determinar qué representación de la misma es la más válida<sup>68</sup>. El arte figurativo se entiende desde su papel como nexo entre el alma y la naturaleza. La misión del Arte es la búsqueda de lo original, de donde el ideal deriva en algo real, y el concepto se vuelve en algo sensible<sup>69</sup>. De ahí que el Arte sea entendido como algo diferente de la simple imitación, siendo prioritariamente creación, finalidad última del artista y principio generador de lo bello. La defensa de la espontaneidad del proceso creador es la esencia de la de la libertad del artista. Schelling entiende de esta forma la relación entre sociedad, arte y el papel de la Academia:

*Si la sociedad burguesa nos muestra en gran medida una desarmonía categórica entre la idea y la realidad, se debe a que esta*

---

<sup>67</sup> El término Academicismo aparece contemplado desde la perspectiva de asociación del vocablo a esa producción pictórica que se desarrolla en Francia en el S. XIX bajo la fórmula de lo pompiere, por lo que la creación académica aparece infravalorada e incluso rechazada por los círculos intelectuales relacionados con el mundo del arte, y más concretamente con el de la pintura. Sin embargo, el término en su origen designa a aquella producción artística creada siguiendo las normas de una Academia de Bellas Artes, institución que proporciona carácter oficial a las normas estilísticas de un periodo concreto. De esa relación entre normas establecidas desde la institución oficial y el cuestionamiento de la libertad creativa del artista coartada por esos imperativos, proviene el rechazo hacia ese tipo de producciones y de las manifestaciones asociadas. Recientemente, se ha definido al Academicismo como la creación por parte del artista sujeta a reglas y a gustos preestablecidos.

<sup>68</sup> SEIJO CASTROVIEJO, M<sup>a</sup>. A., "Vida y obra de F. W. Schelling", en SCHELLING, F. W. J., SCHELLING, *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Madrid: Ed. Nacional, 1984, p. 37.

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 38.



*sociedad tiene que perseguir provisionalmente otros fines que los que parten de ella, y a que los medios se han hecho tan poderosos que han arruinado el fin mismo para el que fueron forjados.*

*La sociedad burguesa, en tanto en cuanto debe perseguir fines empíricos con desventajas para los absolutos, no puede producir más que una identidad aparente y forzada, ninguna verdaderamente interior. Las Academias no pueden tener más que un fin absoluto, aparte de éste no tienen ningún otro.<sup>70</sup>*

Para entender el concepto de Eclecticismo que impera en la época en que éste se encuentra en fase de desarrollo, es ilustrador el concepto que del mismo plantea Baudelaire en su escrito para el Salón de 1846:

*La duda ha engendrado el eclecticismo, pues los incrédulos gozaban de la buena voluntad de la salvación. El eclecticismo, en las diferentes épocas, se ha creído siempre más grande que las doctrinas antiguas, porque llegado el último podía recorrer los horizontes más alejados (...) Por muy hábil que sea un ecléctico, es un hombre débil, pues es un hombre sin amor. No tiene un ideal, no toma partido – ni estrella ni brújula. Mezcla cuatro procedimientos diferentes, que únicamente producen un efecto negro, una negación. (...) La obra de un ecléctico no deja recuerdo.<sup>71</sup>*

Uno de los factores claves para el desarrollo y consolidación del Eclecticismo decimonónico es la influencia de los canales directos de comercialización del producto artístico. La valoración de la producción del artista se ve condicionada por la aceptación de éste por este círculo, de tal modo que la clase adinerada del momento prima el desarrollo de un tipo de pintura académica, relacionada con la promoción del arte que se ejecuta desde

---

<sup>70</sup> SCHELLING, F. W. J., *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Madrid: Ed. Nacional, 1984, p. 85.

<sup>71</sup> BAUDELAIRE, C., “Salón de 1846”, en *Salones y otros escritos... Ob. Cit.*, p. 162.

los medios de protección oficiales, acaparados por la misma clase social<sup>72</sup>. La demanda de este tipo de pintura es la que propicia la inclinación de los artistas a realizar determinadas temáticas, como el caso del retrato, la pintura de género y otros temas que se encuentran dentro de las preferencias del momento. Es por condicionantes de este tipo por los que no es de extrañar que de la pintura ejecutada por Sáenz, la mayor parte de sus trabajos sean retratos o cuadros de género en los que el objetivo es ejecutar representaciones bajo el prisma de la pintura de género, gracias al anonimato de las protagonistas junto a la presencia de una serie de accesorios que dan a la escena representada un grado de unidad de contenido. Es el caso de la primera versión del tema del *desengaño* que realiza el pintor, personificado en una mujer con traje típico de rondeña en el que un retrato femenino es convertido en escena de género gracias a la actitud de la modelo en que es representada junto a la presencia de una serie de accesorios que dan una unidad de desarrollo a la escena tratada, adjetivos que complementan al protagonista de la composición<sup>73</sup>.

Es en estos estadios del siglo XIX cuando se produce una desestabilización de los criterios de valoración de las obras de arte por parte del público al que se dirige este tipo de producciones, manifestado en una serie de líneas de referencia. La codificación del lenguaje pictórico se da entre lo admitido por el público y la crítica, produciendo un lenguaje de lo pactado<sup>74</sup>, aspecto visible en las producciones relacionadas con una de las líneas del Eclecticismo decimonónico, a la vez que es característica de la producción más ligada al arte pompiere. La actitud de inconformismo de algunos artistas desemboca en una postura de denuncia hacia las formas establecidas, generando como consecuencia el rechazo de la producción del creador y el

---

<sup>72</sup> Es la misma clase social, formada por la burguesía y la nobleza, disminuida en estos momentos en número, la que condiciona la participación de artistas y obras en los certámenes de Bellas Artes, mediante la figura tanto del jurado de admisión de obras como por el jurado de calificación. La participación en estos eventos indica un propósito de obtener algún galardón, por lo que los trabajos presentados han de acomodarse a estos requisitos.

<sup>73</sup> Lámina XV.

fracaso de su producción dentro de los mercados del arte y en los círculos de fomento oficial. La promoción del artista y de su obra se gestiona a través de una serie de mecanismos de canalización mediante el control de los órganos de docencia, inculcando a los artistas en fase de estudio una serie de directrices para formular su obra<sup>75</sup>.

### **2.2.2. El Academicismo “Pompier” y sus implicaciones en la pintura española de finales del siglo XIX**

Dentro de este ambiente del Academicismo y del Eclecticismo, aparece un fenómeno contradictorio conocido como arte “pompier”, con origen en Francia y con una serie de características propias asociadas a una producción generalmente pictórica, con reflejos en otras manifestaciones artísticas, como escultura o fotografía.

En lo que coinciden los estudiosos de esta forma artística es en lo referente al origen del término, así como en su relación con el fenómeno de las Academias de Bellas Artes y de los Salones aparejados, aspectos que se relacionan tanto desde el aspecto de la formación de estos artistas como en el del ejercicio de su profesión<sup>76</sup>. El término aparece a mediados del siglo XIX en Francia para designar a pinturas con una serie de elementos propios, en las que gana protagonismo la presencia de cuerpos masculinos desnudos tocados con cascos propios de la antigüedad, a similitud de los empleados por David en sus cuadros de historia antigua y similares a los empleados por los bomberos en la época. De ahí el uso del término “pompier” ( en francés, bombero), para designar a este lenguaje pictórico: *En el origen, hacer pompier significa*

---

<sup>74</sup> La clave de la sumisión de parte de la producción de los artistas al concepto de lo pactado, resultado de la política de la conciliación, es una de las características principales de la producción vinculada al academicismo (SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz...*, *Ob. Cit.*)

<sup>75</sup> La canalización de la obra pictórica en el contexto temporal del siglo XIX aparece estudiada principalmente en GIMPEL, J., *Ob. Cit.* y en POLI, F., *Ob. Cit.*

solamente: buscar, para representar a los Griegos y los Romanos, un falso ideal pseudo-clásico, y esto que contiene en una palabra, todos los horrores, los pintores según la tragedia del siglo XVIII<sup>77</sup>. Otros posibles orígenes del término están relacionados con el nombre de los talleres de obras dedicadas a retoques, así como la homonimia con pomposo<sup>78</sup>. Lo que si está demostrado es el matiz peyorativo asignado a esta palabra y a las producciones artísticas que se engloban bajo este término, sobre todo por la coincidencia temporal con el origen de las vanguardias y su asociación con producciones patrocinadas por la burguesía<sup>79</sup>. En este aspecto, Thuiller habla de una injuria hacia estos pintores y sus trabajos, promovida desde los sectores intelectuales, que rechazan este lenguaje pictórico por su asociación al Salón y por el patrocinio de la burguesía, clase social que propicia la aplicación de estas formas en el discurso pictórico.

Lo que queda claro, debido a la labor de estos expertos en el fenómeno es la delimitación del término, en base a una serie de aspectos coincidentes:

- La cronología, centrada a fines del siglo XIX y comienzos del XX, con origen situado hacia 1830 y motivado por los encargos del sector de la oficialidad para la decoración de edificios públicos.
- La temática, siendo principalmente la de mitología teatral tratada de modo grandilocuente, representada en figuras como Cabanel o Bouguereau, considerado como el máximo representante del pompier francés.
- La relación con la técnica empleada, de corte realista, centrada en el tratamiento de todas las partes del lienzo con gran detallismo.

---

<sup>76</sup> BUROLLET, T., "L'Art Pompier", en V.V.A.A., *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984, p. 32.

<sup>77</sup> BANVILLE, T. de, *Gil Blas*, recogido en LECHARNY, L. M., *Ob. Cit.*, p. 15.

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>79</sup> THUILLER, J., *Peut-on parler d'une peinture "pompiere"?*, París: PUF, 1984, p. 17.

El precedente aparece en el mismo origen de la Academia francesa, con génesis en las formas neoclásicas empleadas por David en sus creaciones, que evolucionan hacia una mayor presencia del sentimentalismo en el tratamiento de las obras de sus seguidores, caso de Lemaire, en el que lo antiguo como temática es asociado con nostalgia junto a nobleza de sentimientos. El clasicismo es entendido como la perfección absoluta, fusión del orden moral junto a la supremacía estética. Igualmente, aparece relacionado con el Eclecticismo, en cuanto a aparecer nutrido de elementos realistas y románticos<sup>80</sup>. La conclusión principal establecida sobre estas formas es la de la consideración como un estilo convencional afianzado hacia 1890, y creado por una nómina de artistas considerados como “funcionarios del arte”, todo ello motivado por la influencia del mercado artístico de la época, sobre todo centrado en el papel del Salón y la ausencia de marchantes como tales<sup>81</sup>.

Las características propias de este lenguaje pictórico son las consecuencias de su relación con la sociedad burguesa y el acomodo a sus intereses<sup>82</sup>. El resultado es el de ser un arte basado en la anécdota, con predominio de la temática del género, adaptación de la pintura a la evolución de los gustos sociales y al destino de esta pintura, una vez disminuyen los encargos de la oficialidad de pinturas destinadas a edificios públicos. Es la misma burguesía la que encarga obras destinadas a engrosar sus fondos como colecciones, dentro del protagonismo de esta clase social en el ámbito de la cultura.

Relacionado con este aspecto aparece la característica de una presencia del erotismo en la temática abordada de forma manifiesta, en el que se aúnan

---

<sup>80</sup> En lo tocante a la relación entre el pompiere y el Eclecticismo, destaca la revisión que de este último realiza Thuiller en su obra sobre el pompiere respecto al trabajo de Boime en su libro *The Academy and French Painting...*, *Ob. Cit.*

<sup>81</sup> ISAACSON, R., *Ob. Cit.*, pp. 104-113.

en su tratamiento técnica más belleza, en aras de conseguir el efecto del placer a través de la contemplación del resultado pictórico. Son producciones de erotismo encubierto por la temática en que se basan, realizados los desnudos, preferentemente femeninos, y con la excusa del tratamiento de escenas mitológicas o históricas, a la vez que alegóricas. Es el caso de los temas en esta línea de Cabanel, quien aprovecha el tema de Venus para hacer desnudos femeninos con alta carga erótica, en los que la mayor parte de las veces la presencia de lo mitológico se limita al título empleado. Este aspecto apoya otra de las características propias de este lenguaje plástico, como es la presencia de contrastes, a partir de un juego moral basado en la temática y en la forma empleada en la representación de los asuntos.

Uno de los aspectos esenciales del pompiér es su relación con lo ecléctico, argumentado en aspectos formales y de temática. Aparece un predominio del dibujo de raíz neoclásica, junto al empleo del colorido propio del barroco, una temática de base romántica y un tratamiento realista de lo propuesto. Todo ello genera una presencia de lo extremo, con gusto por los detalles, en un momento de plena rivalidad entre pintores y fotógrafos. Es en el abuso de estos aspectos intrínsecos al pompiér donde Fugazza establece el límite entre arte de calidad y la presencia manifiesta de lo kitch<sup>83</sup>. Genera lo que según Rheims se le ha achacado al pompiér como algo intrínseco: el tratamiento de sujetos artificiales y enfáticos como base de esta forma de entender la pintura<sup>84</sup>.

Este lenguaje artístico se manifiesta en la elección de una temática consecuente, con mayor presencia de algunos temas específicos, aspecto mediante lo cual se evidencia el gusto hacia formas concretas. De nuevo, es el

---

<sup>82</sup> En este sentido, considerando al Eclecticismo como el resultado de la política del “just milieu” como consecuencia de la política de moderación francesa tras el proceso revolucionario, el pompiér vuelve a estar relacionado con la base de una de las manifestaciones típicas del Eclecticismo.

<sup>83</sup> Este aspecto aparece tratado principalmente en la obra CELEBONOVIC, A., *Ob. Cit.*

<sup>84</sup> RHEIMS, C., “L’Art pompiér”, en RITZENTHALER, C., *L’Ecole de Beaux Arts du XIX siecle. Les Pompiers*, París: Ed. Mayer, 1987.

caso del desnudo femenino, a partir de derivados de la estatuaria clásica similares a los empleados por David y sus seguidores, con tratamiento de estudios. Es un asunto que se potencia desde la misma oficialidad, en base a ser uno de los temas recurrentes para la obtención de becas y pensiones de formación en pintura. Son desnudos permitidos a partir de su presentación como casto y de gestos comedidos. La ambientación principal será la de escenas de historia, preferentemente clásica, junto a Oriente, con decorados insólitos, y el tema de interiores en el estudio del pintor, con una mayor tendencia hacia el naturalismo en el tratamiento de este caso concreto.

Junto al género anterior, el más trabajado será el del retrato, aspecto denostado por críticos de la época en cuanto a falta de originalidad por parte de sus practicantes, pero que se convierte en la principal forma de subsistencia para aquellos pintores que pretenden vivir de su profesión como única fuente de ingresos.

La pintura de género se convierte en la protagonista con el devenir del fin de siglo, motivado por los cambios de gusto en la clase social promotora. Son tratadas principalmente escenas contemporáneas, con la presencia de niños como protagonistas, el reflejo de escenas eclesiásticas contemporáneas, animales, etc., junto al reflejo de la vida social del momento, protagonizado en la mayoría de las ocasiones por la presencia femenina.

El género estrella en sus comienzos comienza a declinar con la caída de encargos desde el ámbito de lo oficial: el de la pintura de historia. Ésta se cultiva tanto en la variante de escenas militares como originarias del mundo antiguo, mitología o alegorías morales en las que el argumento es representado principalmente a partir de desnudos femeninos. Aparejada a esta temática se encuentra la pintura religiosa, en su vertiente acostumbrada junto al tema de las visiones de santos.

Todo ello se materializa gracias a una técnica concreta, que en definitiva busca conseguir los efectos propios de la fotografía, con la consecución de calidades, conseguidas a partir de su uso en el lienzo. Ésta se aprende y divulga en el seno de las Escuelas de Bellas Artes, con formas promovidas en última instancia por la labor de la Academia, a la vez que se divulga en el mundo de los talleres particulares de los mismos maestros de los centros de formación oficiales. La gama cromática empleada es la propia de la pintura de claroscuros del barroco propio de la escuela caravaggista, con el empleo de luz fría y sombra cálida, empleo opuesto al que realizan los orientalistas. Uno de los aspectos repetitivos es la presencia de multitud de objetos en los lienzos, que actúan como accesorios a lo narrado, y que a veces asumen el protagonismo junto a la presencia humana.

La técnica parte de una tendencia hacia la idealización de la representación de la figura humana, con lo que es utilizada al servicio de la imaginación. Su empleo es una de las premisas de la enseñanza académica, partiendo de un examen por separado de los elementos constitutivos de la obra, composición, diseño, aplicación de los colores, la expresión usada, todos estos elementos conjuntados en los ideales preestablecidos<sup>85</sup>.

Los estadios a seguir en el proceso de elaboración del lienzo son los mismos, dando lugar a una formulación del proceso: realización del croquis y trazado, estudio de los colores a emplear, dibujos detallados de todas las figuras de la composición y estudio de la vestimenta, estudio detallado al óleo de las cabezas, manos, animales, etc., y pintura fina y terminada. El croquis es utilizado para determinar las grandes líneas a emplear, base para la aplicación de la armonía de colores, emplazamiento de las sombras y demás aspectos aparejados. El estudio de las figuras es la primera confrontación del pintor con lo natural, resolviendo problemas de anatomía, pose, proporciones, perspectiva y del modelo en sí, argumento explicativo de la importancia de los modelos en esta época de referencia. El virtuosismo es consecuencia de la precisión del



trabajo impuesto en los estudios preliminares, aspectos que se cuidan con el avance del proceso compositivo.

---

<sup>85</sup> WALKER, M. S., “Bouguereau au travail”, en V.V.A.A., *Bouguereau...*, *Ob. Cit.*, p. 73.

### **2.2.3. Las Poéticas Fin de Siglo**

Junto a la plástica asociada al tipo de producciones con origen en el Eclecticismo y en el Academicismo, aparece otro sector dentro del rico panorama finisecular, las creadas como consecuencia de la irrupción de las vanguardias históricas, ruptura en la gramática de las formas artísticas y punto de partida para la modificación del lenguaje de las formas pictóricas<sup>86</sup>.

El *Fin de Siglo* es un momento de cambio tanto en lo cultural como en lo económico, social y político, a la vez que periodo revolucionario en diferentes aspectos de la sociedad, especialmente en el mundo del Arte. Esta época se caracteriza por la presencia de una serie de corrientes, experiencias artísticas e ideas estéticas bajo el dominio de la burguesía, clase social patrocinadora del gusto artístico y de sus formas de expresión<sup>87</sup>. El denominador común es la crisis del positivismo imperante en los círculos culturales junto al comienzo de las vanguardias, factor relevante en la escisión del mundo artístico en dos bloques, los conservadores y defensores de la tradición academicista y sus derivados junto a los revolucionarios vanguardistas, quienes contarán también con el patrocinio de la burguesía, resultado del cambio de gustos de ésta.

Una de las consecuencias que la situación generalizada de cambio conlleva es la aparición de un sentimiento de nostalgia de tiempos pasados y de insatisfacción ante la realidad de la vida cotidiana<sup>88</sup>. Esta disposición es la génesis de un hervidero de ideas, estilos y modas culturales que complican el

---

<sup>86</sup> La pervivencia de las formas tradicionales en la pintura como continuación de las teorías con origen en el Renacimiento y su transformación en el lenguaje de las Vanguardias aparece estudiado con detenimiento en la obra HOFMANN, W., *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: Península, 1995.

<sup>87</sup> Respecto al papel de la burguesía en la evolución del mundo del arte, y en especial de la pintura, destacan las siguientes obras: CELEBONOVIC, A., *Peinture kistch ou réalisme bourgeois: L'Art pompier*; París: Ed. Seghers, 1974, D'ARGENCOURT, L., "Bouguereau et la marche de l'art en France", en *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984, GIMPEL, J., *Contra el arte y los artistas, o el nacimiento de una religión*, Barcelona: Gedisa, 1979, MORRIS, W., *Arte y sociedad industrial*, Valencia: Fernando Torres Ed, 1975, POLI, F., *Ob. Cit.*

estudio de las manifestaciones culturales de este ambiente, en especial en lo referente al mundo del Arte, y más en concreto de la pintura, donde el intento de clasificar las manifestaciones pictóricas de los diferentes artistas con sus respectivos lenguajes da lugar a la aparición de una serie de compartimentos generales donde es difícil encasillar la producción del elenco de artistas que afloran en el mundo cultural de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El hecho de la formación de la mayoría de los artistas de este periodo en el ambiente de las Academias y de las Escuelas de Bellas Artes hace que reciban un aprendizaje de tipo academicista con claro predominio de la aplicación de un lenguaje técnico, evolucionando después por distintos derroteros, incluso a filas de las vanguardias, complicando el panorama artístico, sobre todo en el aspecto de la clasificación de las diferentes producciones que se originan en este ambiente.

En España se conjuntan una serie de influencias en el círculo cultural como resultado de la evolución propia del país y de las aportaciones que supone la actividad de los artistas nacionales en el extranjero, principalmente desde París o Roma<sup>89</sup>, uniéndose tendencias varias como las propias del Simbolismo, el efecto del japonismo, la visión de Ruskin de la naturaleza, el resurgir del exlibrismo, la búsqueda de los orígenes culturales y el exotismo arqueológico, junto a las tendencias que impone el mercado, dirigido por la oficialidad, y que se traspone a la burguesía, sector clave del periodo, al constituir el cliente al que se orienta la producción pictórica, y el que a su vez dirige la mayor parte de la elaboración artística del periodo. La corriente artística dominante en los años previos al Fin de Siglo será la producida por los últimos estadios del Eclecticismo junto a la llegada de nuevos lenguajes plásticos, como consecuencia de la aparición de un estado anímico que genera

---

<sup>88</sup> Sobre la incidencia de la Revolución Industrial en las mentalidades y formulaciones artísticas, ver KLINGENDER, F. D., *Arte y revolución industrial*, Madrid: Cátedra, 1983.

nuevas actitudes ante el mundo pictórico. Esta situación origina la confluencia de poetas y artistas de las más diversas manifestaciones, tendentes al esteticismo, con una técnica de fundamento principalmente académica<sup>90</sup>.

Es una época de crisis de los valores culturales imperantes hasta este momento, asociado al concepto de Decadentismo, entendido desde la perspectiva de fin de algo y germen de lo que habrá de acontecer<sup>91</sup>. Aparece un movimiento de renovación estética, en el ámbito literario y de las artes en general, en los principales países de Europa y la consecuente influencia en América, que se generalizan debido a las conexiones culturales y económicas que se mantienen entre las antiguas colonias y las metrópolis, ocasionando una globalización de los cambios. Éstos llegarán a España con el desfase temporal acostumbrado, como consecuencia del estado de desarrollo económico en que se encuentra el país, llegando la mayor parte de los mismos gracias a la formación que reciben estos artistas fuera de nuestras fronteras, especialmente en París<sup>92</sup>.

La crisis aparece por primera vez de forma manifiesta en Francia, alrededor de 1880-1886, principalmente en su capital cultural, París, entre los sectores de la juventud instruida, quienes poseen ciertas inquietudes culturales.

---

<sup>89</sup> Sobre estudios concretos de los artistas españoles finiseculares en Roma y París ver los trabajos de GONZÁLEZ LÓPEZ C. y M. MARTÍ, *Pintores españoles en París*, Barcelona: Tusquet, 1989. Dentro de los mismos destaca el estudio REYERO, C., *París y la crisis ...*, *Ob. Cit.* Sobre la presencia y formación de artistas españoles en la Academia de Roma destacan las obras BRU ROMO, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971; GONZÁLEZ, C., y M. MARTÍ, *Pintores españoles en Roma*, Barcelona: Tusquet, 1987; MONTIJANO, J. M., *Ob. Cit.*

<sup>90</sup> Esta situación es principalmente consecuencia de la formación que reciben los artistas en el marco de la Academia y las Escuelas de Bellas Artes. En este sentido es ilustrativa la afirmación que realiza Martín Triana en su estudio sobre los Prerrafaelistas: *A mediados del siglo pasado, el panorama de la pintura inglesa se veía dominado, como en el resto de Europa, por el Academicismo más absoluto, entendiéndose como tal el cumplimiento al pie de la letra de unos falsos cánones de belleza física, composición luminosa y gama de colorido vagamente inspirados en la obra de Rafael Sanzio.* (MARTÍN TRIANA, J. M., *El Prerrafaelismo*, Madrid: Ed. Felmar, 1976, p. 11.)

<sup>91</sup> La noción de decadentismo aparece tratada con detalle y asociada a los artistas representantes de este movimiento cultural en V.V.A.A., *Estetas y decadentes*, Madrid: Tablate-Miquis, 1985; GULLÓN, R., *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid: Labor, 1980; y GULLÓN, R., *Direcciones del Modernismo*, Madrid: Alianza Ed., 1990.

La actitud vital predominante es el pesimismo, junto al escepticismo y la insatisfacción ante el racionalismo y el materialismo por la generalización del sistema industrial, asociado a la noción que de progreso se tiene en esta época. El avance de la industrialización origina un proceso de urbanización apresurada, con las consiguientes desventajas sobre la calidad de vida de sus habitantes.

Los precedentes estéticos de estos cambios se encuentran en una serie de marginados sociales sin aceptación, representados en el campo de la literatura en figuras como Nerval o Baudelaire, efectuando también la labor de crítico artístico<sup>93</sup>. Para este último, la labor del crítico comienza en una selección de obras sobre las que emitir sus juicios, a la vez que dicta una serie de consejos sobre los resultados a los que llega. Estima que el crítico ha de juzgar al artista por su ingenuidad, la capacidad de crear siguiendo el propio temperamento, y ha de juzgar él mismo con ingenuidad, en busca de conseguir una discriminación de la calidad<sup>94</sup>. El rechazo que plantea al mundo cultural heredado desde el predominio del Racionalismo conlleva una serie de manifestaciones diversas, como son el nihilismo, dandismo, cinismo, decadentismo o misticismo, todas ellas vías de manifestación de innovación tras el fin de una época, que conducirá al comienzo de otra nueva. El dominio del cientifismo y del positivismo origina un paradigma cultural, en el que Zola y el naturalismo ocasionan un predominio del pensamiento racionalista, razón frente a sentimientos, enfrentamiento entre dos posturas que se mantiene en todos los campos del arte desde sus comienzos. En este contexto, las Academias de Bellas Artes se encargan de la función de vigilancia del clasicismo gracias a la labor que desarrollan y por la ortodoxia que éstas imponen, ejerciendo como guardián de las formas establecidas, tipificadas

---

<sup>92</sup> Sobre la importancia de París en el contexto de la pintura española, destacan los estudios REYERO, C., *París y la crisis de...*, *Ob. Cit.*, y GONZÁLEZ LÓPEZ, C. y MARTÍ, M., *Pintores españoles en París*, *Ob. Cit.*

<sup>93</sup> BAUDELAIRE, CH., *El pintor de la vida moderna*, Murcia, 1995.

<sup>94</sup> SOLANA, G., “Baudelaire crítico de arte: una vindicación de la pintura”, en BAUDELAIRE, C., *Salones y otros escritos sobre arte*, *Ob. Cit.*, pp. 16-18.

como correctas por la oficialidad, actuando de modo reaccionario frente a la aparición de novedades en el ámbito cultural<sup>95</sup>.

Como consecuencia, surge el fenómeno de las vanguardias, formas contestatarias contra el arte pactado y sus formas aparejadas por el mercado del arte y la cultura que conlleva. Pero aparte de esta respuesta, en el contexto decimonónico aparecen manifestaciones que surgen de la misma problemática y que a través de su evolución son precisamente el germen de las vanguardias históricas, debido a diversos factores, entre los que juega un papel crucial la llegada de la fotografía, cuestionando la pervivencia de la misión de la pintura como espejo de la realidad<sup>96</sup>. La aparición de este nuevo medio de captar la materialidad inmediata con un procedimiento distinto obliga a teorizar sobre la misión de la pintura, comenzando una ruptura en el concepto que hasta ahora se tiene sobre las funciones que poseía<sup>97</sup>. Ejemplo de ello es la visión que de este fenómeno posee Baudelaire, manifestado del siguiente modo:

*En esos días deplorables, una industria nueva se dio a conocer y contribuyó poco a poco a confirmar la fe en su necesidad y a amainar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés. << [El credo actual] creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida y disidente quiere que se desechen los objetos de la naturaleza repugnante, como un orinal o un esqueleto). De este modo, la industria que nos daría un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto>> (...) y*

<sup>95</sup> Las consecuencias de la liberalización de las formas artísticas como resultado de los cambios que se producen en la órbita de la cultura provoca la adaptación de estas instituciones a las nuevas corrientes, reflejado tanto en MESTRES Y BORREL, F., *La intromisión del academicismo y el modernismo en las Escuelas de Arte, por el académico numerario(...)*, Barcelona: Sobs. de López Róberts y Cia., 1921, p. 117, y en SANTAMARÍA, M., “Discurso”, en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la recepción pública de D. José Francés el día 4 de febrero de 1923*, Madrid: R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1923, p. 35.

<sup>96</sup> La aparición de la fotografía en las artes figurativas y las relaciones recíprocas entre ambas es estudiada entre otras en NEWHALL, B., *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983, y SOUGUEZ, M. L., *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1994.

<sup>97</sup> De las relaciones entre la fotografía y la pintura es muy ilustrativo el artículo GARCÍA MELERO, J. E., “La fotografía de “academias” y la pintura”, en *A distancia*, enero de 1991, pp. 45-54.

*entonces se dice: << Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen los insensatos) el arte de la fotografía>>.*

*Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco capacitados o demasiado perezosos para acabar sus estudios, ese universal entusiasmo no sólo ponía de manifiesto el carácter de la ceguera y de la imbecilidad, sino que también tenía el color de la venganza. (...) Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo había suplantado o totalmente corrompido. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes. (...) ¿Qué hombre digno del nombre de artista y que verdadero aficionado ha confundido nunca el arte con la industria?<sup>98</sup>.*

Además, surge una serie de condicionantes para el futuro desarrollo de las formas artísticas. Uno será el redescubrimiento del arte de los primitivos, así como de las posibilidades pictóricas que ofrece por la renovación de la cultura visual. Y dentro de esta línea se enmarca la influencia de la pintura de los maestros anteriores a Rafael, teorizada por los Prerrafaelistas, y las consecuencias que aportará sobre la aparición de nuevas formas artísticas, así como un retorno en el tiempo hacia el arte en sus orígenes primitivos. La vuelta a teorías del arte de tradiciones anteriores es un motivo más para la reelaboración de elementos de culturas precedentes adaptadas a las nuevas necesidades, variantes de base ecléctica que se impondrán en el panorama artístico.

Las novedades técnicas conllevan la asimilación de verdades en el campo de la pintura, como el condicionar a la imagen como un medio para expresar un mensaje, así como asumir que la plasmación de las mismas está configurada en su representación al ser pintada en la bidimensionalidad del

---

<sup>98</sup> BAUDELAIRE, C., “Salón de 1859”, en *Salones y otros escritos... Ob. Cit.* pp 231-233.

lienzo. La forma artística ha de poseer un carácter creador y no meramente imitador, implicando una forma de conocer la realidad representada. El arte es un material visual destinado a crear algo nuevo antes inexistente, mediante lo cual se aprehenden aspectos que inicialmente no existían y que sólo visualmente pueden ofrecerse, todo ello revalorizando el factor de la individualidad de los artistas. La obra se valora principalmente por su originalidad, entendiendo por ella una realidad creada visualmente, algo nuevo respecto al material preexistente, nueva interpretación subjetiva del mundo<sup>99</sup>. La consecuencia definitiva será la autonomía del Arte y el carácter creador de su lenguaje manifestado en el fenómeno de las Vanguardias.

Esta situación de novedades respecto a los lenguajes plásticos y esa ansiada búsqueda de la belleza, comporta una serie de reacciones por parte de la crítica, no siempre propensa a los cambios sustanciales que ocurren respecto de lo acostumbrado:

*Pero si han equivocado el concepto del nuevo misticismo todos o casi todos los artistas de hoy, también es indudable que han equivocado el camino de la verdad y la belleza aquellos que han pretendido producir obras de arte imperecederas, tomando como medio y fin la fiel y exclusiva interpretación de la belleza material.(...)*

*Mas si quedasen reducidas a estas dos escuelas y las consiguientes luchas de ambas confesiones de que vengo hablando, fácilmente podría orientarse cualquiera para determinar el rumbo del arte de hoy; pero deben agregarse que además de lo caótico de los ideales místicos, socialista, histórico, alegórico, bucólico, etc., todavía andamos a la greña en lo que respecta a la parte técnica, no tan sólo por lo que se refiere al concepto estético de la forma, sino por lo que atañe al procedimiento. (...) Si la escuela de los modernistas (¿) con sus grises y sus siluetas opacas y su luz tamizada,*

---

<sup>99</sup> El factor de la originalidad en la pintura se incrementa en este tiempo como consecuencia de la existencia de unos temas estandarizados a desarrollar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y el aumento de artistas presentes en estos eventos, todo ello orientado hacia la consecución de una serie de premios y galardones, enfocados hacia unas metas como la obtención de la codiciada pensión en Roma.



*aun cuando sean de aire libre, es la escuela del porvenir; si la de los decadentistas....*

*Yo, ¡Dios me perdone!, confieso ingenuamente que todas esas diferencias, todas esas discusiones con síntomas de una esterilidad enorme en cuanto a la potencia creadora, y al propio tiempo acusan una decadencia grande de las facultades fisiológicas precisas para ver bien e interpretar lo visto.<sup>100</sup>*

### **2.2.3.1. Decadentes Fin de Siglo**

Dentro de esta línea de renovación de los lenguajes pictóricos y literarios aparece la obra de los llamados “decadentes”. Las formas que generan en la pintura son morbosas, femeninas y delicadas en exceso, casi frívolas, utilizando un lenguaje propio del Academicismo francés de la época. Son manifestaciones culturales sofisticadas, con gran preocupación por la perfección formal y con capacidad estética considerable, basadas en el conocimiento de la tradición artística anterior y con un extremo dominio de la técnica. Se nutren de una carga cultural sobredeterminada y estética, en la que la mujer y su sexualidad es un tema común, preocupación principal del grupo de artistas, siendo los asuntos dominantes en las producciones de los representantes artísticos del momento<sup>101</sup>. El clasicismo permite ofrecer la verdad de lo representado a partir de la eliminación de lo fugaz y lo efímero, por lo que lo accidental es contrario a lo esencial, con una técnica que se utiliza para la ordenación geométrica de la imagen pictórica fundada en cánones precisos y con una temática tratada desde el prisma romántico. Pero la utilización de estas formas se hace con intención de elevar lo cotidiano a la categoría de Arte, ocasionando una nueva ordenación jerárquica de los temas según los gustos de los patrocinadores, desbancando a fines de siglo a la

---

<sup>100</sup> Balsa de la Vega, R., “Verdades y mentiras”, en *L.I.A.*, Núm. 697 (1895), p. 322.

<sup>101</sup> La temática de la cultura finisecular es tratada con profundidad entre otras en las obras PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acantilado, 1999; HINTERHAUSER, h., *Fin de Siglo: Figuras y Mitos*, Madrid: Taurus, 1980; LITVAK, L., *Erotismo Fin de Siglo*, Barcelona: Antoni Bosch, 1979; BORNAY, E., *Las hijas de Lilith (Las artes plásticas y el mundo de la mujer a finales del siglo XIX)*, Madrid: Cátedra, 1990.

pintura de historia de corte clasicista desde el concepto de tema por excelencia por una pintura de género de patrocinio burgués, aspecto reflejado en las Exposiciones Nacionales, tanto en las obras presentadas como en las críticas que se originan a partir de las mismas<sup>102</sup>.

Lo decadente se origina en las manifestaciones de jóvenes con inquietudes artísticas que se reúnen principalmente en barrios de París, más actitud diferente que una corriente homogénea, sino más bien entendible como la suma de actitudes distintas con denominadores similares. Se caracteriza por la presencia de un sentimiento rebelde y antiburgués, aunque la mayoría de sus practicantes provienen de esta clase social. Verlaine será el maestro de la nueva sensibilidad estética a través de sus escritos, a la vez que la novela de Huysmans, *A rebours*, se convierte en la guía para el credo decadente, identificándose con los escritos de Baudelaire y Edgar Allan Poe, reivindicando todos ellos el gusto por el misterio y los sentimientos ocultos. El término *decadente* aparece como adjetivo en la prensa de forma continua en esta época, etiqueta desdeñosa aplicada para estos artistas rebeldes y anticonformistas que cultivan la melancolía, el refinamiento y el cinismo, manifestando admiración por el arte y la literatura originada en la época del ocaso del Imperio romano, con matices peyorativos similares a los que se asocian al Modernismo en estos momentos. Son términos coetáneos aplicados a la producción de gran parte de los artistas que se separan de la tradición oficial académica.

Sin embargo, la decadencia está relacionada con nociones de renovación y transformación, surgiendo nuevos valores alternativos en un mundo en descomposición como pervivencia de las formas culturales. La modernidad se entiende como la ruptura con los moldes clásicos, construyendo un lenguaje autónomo personal de gran plasticidad expresiva<sup>103</sup>. Se conjugan la

---

<sup>102</sup> Este aspecto es observable en GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*

<sup>103</sup> El concepto de modernidad aparece estudiado con mayor detenimiento en el apartado dedicado al Modernismo y las repercusiones en la pintura de P. Sáenz.

búsqueda de motivos con origen en épocas y culturas lejanas junto a la angustia por expresar emociones exquisitas y refinadas.

La evolución de las formas que esta situación ocasiona se desarrolla en vías alternativas, dentro de las cuales la del Simbolismo desembocará entre otras formas figurativas en el Modernismo, llegando con posterioridad hasta el Surrealismo figurativo. Se presenta una atmósfera común con inquietudes personales asimiladas de diversas formas, exaltando la morbosidad erótica o la perversidad provocativa o sacrílega<sup>104</sup>. La influencia de los círculos decadentes en el Modernismo español se plantea desde la atracción hacia la obra de Verlaine de autores hispánicos como Rubén Darío, J. R. Jiménez, M. Machado, R. de Valle-Inclán, etc., en el campo de la literatura, punto de unión de lo decadente y el Modernismo<sup>105</sup>.

Unos de los referentes clásicos dentro del mundo de la decadencia será la obra de Joris-Karl Huysmans, novelista y crítico de arte, que capta la sensibilidad artística clasificada como moderna. Su actividad como crítico de arte está orientada hacia un rechazo al conformismo, al academicismo y al realismo artificial, declarándose defensor de las innovaciones que se desarrollan en el mundo artístico. Plantea una serie de objetivos para el arte:

- Oposición a lo natural y vulgar por medio del artificio ingenioso, imaginativo y creativo.
- Oposición al materialismo, racionalismo y utilitarismo por selección del arte para su contemplación.
- Pesimismo y cinismo moral frente al conformismo de los sectores progresistas.
- Búsqueda angustiosa de la identidad personal, forma de conseguir la autenticidad y la plenitud de la vida<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> HERRERO, J., “A Rebourts (“A Contrapelo”) y la crisis de valores culturales y artísticos de fin de siglo”, en HUYSMANS, J. K., *A contrapelo*, Madrid: Ed. Cátedra, 1984, p. 10.

<sup>105</sup> La relación del Modernismo y la literatura aparece estudiada principalmente en la extensa obra de L. Litvak (vid Bibliografía).

<sup>106</sup> HERRERO, J., *Ob, Cit.*, p. 48.

Dentro de la faceta de Baudelaire como crítico, éste define al Arte como la expresión de la totalidad misteriosa de la vida, penetración en el mundo de la belleza ideal e inaccesible por diversas modalidades estéticas y creativas ante un mismo deseo<sup>107</sup>. La monotonía de las formas culturales estandarizadas provoca la búsqueda de nuevas experiencias estéticas con la finalidad de revitalizar el mundo cultural.

Ante este panorama, se establece una diversificación de formas artísticas no unitarias, produciéndose con posterioridad el rechazo de algunas de ellas por el público, como el sufrido por el Academicismo y la pintura pompier, sin tener en cuenta los factores que la originan, y sus posteriores evoluciones. No se puede olvidar las derivaciones del arte pompier en el arte del Surrealismo figurativo, como en la pintura de Dalí, así como las consecuencias en la llamada pintura hiperrealista, herederas de las formulaciones sobre la pintura originada en el Renacimiento<sup>108</sup>. Son las últimas influencias del Romanticismo con sus connotaciones simbólicas las que perviven en el Modernismo, con un dominio del retrato en cuanto a los géneros por la situación en que se encuentra inmerso el mundo del arte<sup>109</sup>. Las asociaciones de conceptos entre Academicismo, pompier y arte burgués han provocado una devaluación de la producción de estos artistas ante el fenómeno de las Vanguardias, asociándole a la misma un matiz peyorativo, sin tener en cuenta que es justamente la burguesía americana la que favorece el desarrollo de fenómenos vanguardistas<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> LECHARNY, L. M., *Ob. Cit.*, pp.88-95.

<sup>109</sup> Del aumento de este género en el ambiente de las Exposiciones es ilustrativo el fenómeno del mayor número de obras de este tipo presentadas en las mismas, aspecto ilustrado tanto en los catálogos oficiales de estos eventos como en el estudio de Gutiérrez Burón sobre el fenómeno de las Exposiciones en el siglo XIX. También resulta concluyente el artículo de Silvio Lago sobre la Exposición de 1915 (LAGO, S., Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. Los retratos”, en *La Esfera*, Núm. 73 (1915), s/p.

<sup>110</sup> Este aspecto es tratado por los autores que han estudiado el fenómeno de los pompiers y la relación de los mismos con el mercado del arte, destacando ISAACSON, R., “Les collectionneurs de Bouguereau en Angleterre et en Amerique”, en V.V.A.A., *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984; FUGAZZA, S., *I Pompiers. Il volto accademico del Romanticismo*, Nuoro: Ilisso, 1992; LECHARNY, L. M., *Ob. Cit.*

Será Baudelaire uno de los defensores del grupo de los decadentes, a través de la defensa de una de sus figuras, la del “dandy”, quintaesencia de la personalidad extravagante a la que se asocia a los defensores y practicantes de lo que ya en su momento se conoce como decadentes. El escritor concibe al dandy en los siguientes términos:

*(...) pues la palabra dandy implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo mecanismo moral de este mundo; pero por otra parte el dandy aspira a la insensibilidad; y en ese aspecto, el Sr. G., que está dominado por una pasión insaciable, la de ser y sentir, se aparta violentamente del dandismo. (...) El dandy está hastiado, o finge estarlo, de política y razón de casta.<sup>111</sup>*

.....

*El hombre rico, ocioso, y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que corre tras la pista de la felicidad; el hombre educado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a la obediencia a los demás hombres, aquel en fin que no tiene más profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta, completamente aparte. El dandismo es una institución al margen de las leyes, tiene leyes rigurosas a las que están rigurosamente sometidos todos sus súbditos, sean cuales fueren por lo demás la fogosidad y la independencia de su carácter.*

.....

*Se hagan llamar refinados, increíbles, bellos, leones o dandis, todos proceden de un mismo origen; todos participan del mismo carácter de oposición y rebeldía; todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado rara entre los de hoy, de combatir y destruir la trivialidad. De ahí nace, en los dandis, esa actitud altanera de casta provocadora, incluso en su frialdad. (...) El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias (...) herederos de Sheridam, de Brummel y de Byron, si es que se presenta alguien digno de ellos.<sup>112</sup>*

---

<sup>111</sup> BAUDELAIRE, C., “El pintor de la vida moderna”, en *Ob. Cit.*, p. 358.

### **2.2.3.2. Prerrafaelismo**

Uno de los puntales básicos asociados con esa idea de renovación de las artes plásticas y de la cultura en general, aparece en la Inglaterra del momento, en la actividad que se produce alrededor del círculo de los Prerrafaelistas y su idea de la misión para con la sociedad del Arete. Los modelos básicos de la base ideológica que será el sustento del Modernismo se sitúan en Inglaterra, principalmente a través del trabajo de William Morris y el Prerrafaelismo, así como de las reinterpretaciones que se efectúa sobre este fenómeno cultural<sup>113</sup>. Las relaciones comerciales con este país desde el nuestro es un índice de referencia para conocer la entrada de nuevas nociones artísticas en España<sup>114</sup>. Es en el prerrafaelismo donde se vislumbran los inicios de la pintura de historia tratadas con indicios de modernidad, a la vez que son evidentes sus relaciones con una temática propia del Romanticismo, en especial en lo tocante al desarrollo de aspectos tales como el medievalismo y lo gótico, al igual que el concepto de hermandad a similitud de los Nazarenos alemanes, relacionado con la recuperación del espíritu de los antiguos gremios. El Romanticismo continúa prolongándose en el tiempo como soporte ideológico y temático del desarrollo de nuevas interpretaciones del arte, ante el rechazo efectuado hacia el positivismo racionalista, propugnando la vuelta a la preeminencia de los sentimientos<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> *Ibid*, pp. 377-379.

<sup>113</sup> La Hermandad se funda en 1848, difundándose a Europa mediante los mecanismos comentados con anterioridad. Paralela a las formas pictóricas se establece una trayectoria crítica representada por Ruskin y Morris. El primero es considerado uno de los mayores críticos de arte de Inglaterra, victoriano y erudito, gran pensador del S. XIX, poseedor de una educación intensa y excéntrica para su tiempo, con un sentido inflexible de la moral. De las relaciones con la literatura, se observan influencias de W. Scott, potenciando un medievalismo de corte romántico, base de la temática de la Hermandad, así como de W. Wordsworth, con su teoría de la belleza natural, así como la preferencia por la obra de Turner con la pasión hacia el icono representativo y la capacidad de interpretar a la Naturaleza en la pintura, a partir del paralelismo entre belleza y veracidad. Sus gustos son románticos, científicos y anti clásicos, con desdén hacia el barroco.

<sup>114</sup> En el caso de Sáenz, se conocen las relaciones comerciales de las empresas de su padre con este país, hasta el punto de emplear el pintor telas manufacturadas en Inglaterra en sus lienzos, caso de "La tumba del poeta".

La Hermandad Prerrafaelista basa su arte en el desarrollo de una pintura de corte naturalista junto a un realismo conseguido gracias a la técnica aplicada, maximizado por el detallismo extremo de su pintura en lo tocante a la forma empleada. Su estilo es consecuencia de la unión bajo un mismo denominador común de las aportaciones de pintores individualistas que conservan su personalidad, lo cual deja un vacío que deja problemas para su definición<sup>116</sup>. Basta comparar la producción de Millais con la de Burne-Jones para comprender las diferencias de registros empleados bajo un fenómeno unitario cultural.

El aspecto de la individualidad se dificulta aún más respecto a la evolución del grupo, en la que se observa una serie de saltos hacia delante, con disgresiones, y la decadencia del grupo motivada por las circunstancias de la sociedad victoriana. Las vinculaciones personales es otro factor que complica la escena, así como sus relaciones con la literatura, la teoría social, la educación y la arquitectura, aspectos que se repiten en el Modernismo como tal, en referencia a la sociedad en que fue concebido. Lo cierto es que las formas que inician el movimiento se continúan tras desaparecer éste, a través de la pintura victoriana, el Modernismo y el Surrealismo, basándose en relaciones ideistas y en el simbolismo que se asocia a este tipo de pintura. Igualmente, la asociación de intelectuales con un mismo objetivo cultural es algo que también se mantiene durante la vigencia del Modernismo.

Junto a la figura de Ruskin destaca la de W. Morris, en sus estudios sobre las relaciones entre el Arte y la sociedad industrial. El también Ruskin y Morris supone un punto de referencia indispensable en las vertientes culturales, estéticas y políticas de las formas relacionadas que surgen a partir de la

---

<sup>115</sup> GARCÍA MELERO, J. E. Y M<sup>a</sup>. DOLORES BASTIDA DE LA CALLE, *La obsesión por la imagen del pasado: el romanticismo, sus orígenes clásicos y su incidencia en las vanguardias*, Madrid: UNED, 1996, p. 148.

<sup>116</sup> HILTON, T., *Los prerrafaelistas*, Barcelona: Ed. Destino, 1993, p. 9.

Revolución Industrial<sup>117</sup>. Ambos elaboran una ideología asociada al campo del arte que será el sustento cultural para el posterior desarrollo del Modernismo.

Morris se convierte en el precursor de la moderna estética utilitaria, con base en el espíritu del Romanticismo lleno de nostalgias hacia el pasado, por oposición a los aspectos negativos que asocia a la aparición del maquinismo. El sentido de gremio que imprime a su concepción del mundo artístico es demostrado cuando funda la empresa “Morris, Marshall, Faulkner and Co.”, en la que aparecen Burne-Jones, Rossetti y Madox Brown, prerrafaelistas definidos como obreros en las artes de la pintura, la escultura, decoración y vidrieras. La base de su ideología se encuentra en la aplicación del pensamiento propio del socialismo utópico, con el enfoque liberal de Ruskin junto a su ideología progresista. La producción de bienes materiales es inseparable de su aspecto estético, evocando el periodo medieval como el propio de la unión del arte con la sociedad y exaltando el ayer aplicado hacia el mañana. Considera estímulos alienantes a los medios de comunicación, al servicio de los órganos de poder estatales.

Morris establece una serie de principios, declarando: *Aparte del deseo de producir cosas bellas, la mayor pasión de mi vida ha sido y es el odio a la civilización moderna, (...), vulgaridad ciega que ha destruido el arte, único solaz auténtico para el trabajo*<sup>118</sup>. Ya en esta declaración de intenciones, aparece el verdadero motivo de trabajo de los modernistas, el culto a la belleza como herramienta de cambio de la sociedad, culto hedonista neoplatónico que se mantiene como referencia primordial de la actividad del grupo. El arte debe ejercitar una misión consistente en presentar el auténtico ideal de una vida plena y razonable, en el que la percepción y la creación de la belleza y el disfrute del placer auténtico sean necesarias para la vida del hombre, aspecto inseparable de la producción de Sáenz.

---

<sup>117</sup> AGUILERA, V., en W. MORRIS, *Arte y Sociedad Industrial*, Valencia: Ed. Fernando Torres, 1975, p. 8.

<sup>118</sup> MORRIS, W., *Ob. Cit.*, p. 32.



En esta definición de las intenciones del prerrafaelismo es de destacar las aportaciones que, como teórico y defensor del movimiento, realiza Ruskin, quien define así lo esencial del mismo:

*El Prerrafaelismo no cuenta más que con un principio, el de absoluta e ilimitada verdad en todo lo que él hace, que se obtiene terminando mucho todo, hasta el más pequeño detalle de la naturaleza, y sólo de la naturaleza. O cuando tiene que ser confiado a la imaginación, procurando siempre concebir el hecho todo lo más real, de acuerdo a como que pareciese haber sucedido, más bien que del modo más bonito en que podría haber pasado. (...) El más insignificante detalle está pintado del mismo modo. Y una de las razones principales para la violenta oposición que la escuela ha encontrado en los demás artistas, es la enorme pérdida de tiempo y trabajo que tal sistema requiere por parte del que lo adopta, en contradicción con el estilo actual, descuidado e imperfecto. Este es el fundamento primordial prerrafaelista.<sup>119</sup>*

En cuanto a la oposición de los prerrafaelistas hacia el mundo generado por parte del sistema académico de enseñanza, afirma:

*(...) Consiste, sobre todo, en la afirmación de que los principios sobre los cuales el arte fue enseñado durante los últimos trescientos años son falsos, y que los principios que deben guiarnos son aquellos que predominaron antes de la época de Rafael. Al tomarlos, por tanto, como pauta, estos jóvenes, como una especie de lazo de unión entre ellos mismos, adoptaron el poco acertado y levemente cómico nombre de Hermanos Prerrafaelistas.<sup>120</sup>*

Igualmente, el concepto de modernidad vuelve a estar presente en los escritos de Ruskin, quien lo define en los siguientes términos:

---

<sup>119</sup> Recogido en MARTÍN TRIANA, J. M., *Ob. Cit.* p. 29.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 28.

*El gran hecho inmenso que separa el arte moderno del antiguo es que todo arte antiguo era religioso, y el moderno es profano.*

*(...) En el arte medieval, la idea es lo primero, la realización lo segundo; en el arte moderno, la realización es lo primordial y la idea lo secundario. Y asimismo, en el arte medieval lo principal es la verdad, y la belleza lo secundario, en el arte moderno, la belleza es preferida y la verdad preterida.<sup>121</sup>*

La labor de defensa de los postulados prerrafaelistas continúa en los escritos de Morris, para quien la ausencia de todo arte popular en este contexto social la plantea como algo doloroso e inquietante, resultado de la división de clases de la sociedad, creando tipos cultivados y degradados, quedando limitada a la burguesía el poder entender las formas artísticas. Considera al Arte como un medio de reducir diferencias sociales, debiendo incluir a todo aquello que rodea a la vida humana, posibilitando el ascenso de la pintura de género a la categoría de formas artísticas, a la vez que la clase modesta asciende a protagonista de las formas plásticas, consecuencia del triunfo del Realismo a partir de 1889 en Francia.

Un aspecto que refleja Morris es el de la subordinación del trabajador a las necesidades del mercado competitivo, algo similar al proceso de sometimiento de las formas artísticas en el mundo del academicismo y sus medios de promoción de los artistas, limitando su libertad de expresión. Para él, el comercio en auge de las formas pictóricas desencadena una enfermedad de las formas plásticas al convertirse en mercancía comercial y no en necesidad del espíritu humano. La carrera para ganar el reconocimiento social conlleva la supresión del arte popular.

Morris llega a formular una definición de Arte, resumen de su ideología:

---

<sup>121</sup> *Ibid*, p. 27.

*[Arte] es la expresión que encara el interés por la vida del hombre; surge del placer que el hombre halla en su vida, o debemos llamarlo placer, tomando en consideración toda la vida humana, por muy destruida que pueda estar debido al dolor y a los problemas de los individuos; y al igual que es expresión de placer de la vida en general, del recuerdo de los hechos del pasado y de la esperanza de los del futuro, así también es, en especial, expresión de satisfacción del placer del hombre en los hechos del presente: en su trabajo<sup>122</sup>.*

El papel de la Hermandad Prerrafaelista en Inglaterra es consecuencia del panorama generalizado que se desarrolla en Europa, y en particular en este país, con la influencia de la posición dominante de la Royal Academy y de los ciclos preparatorios para su ingreso realizados en la Academia Sass, monopolizando la enseñanza artística con ciclos de estudios de diez años<sup>123</sup>. Las exposiciones de pintura organizadas en este marco son las únicas oportunidades de promover y vender las obras artísticas. El estilo que propugnan los prerrafaelistas radica en una libertad de los dictámenes de la Academia junto al desarrollo de una aguda observación de la Naturaleza, así como reflejar el amaneramiento e ingenuidad de los primitivos italianos, aspectos reflejados en la interpretación del tema de la “Stella Matutina” que realiza Sáenz en 1900<sup>124</sup>. Es la muestra de la combinación de un tema religioso con ilustración preciosista medievalizante, basado en un motivo sentimental tomado de la temática del Fin de Siglo, empleando una paleta más rica e intensa de la utilizada por el Academicismo y aplicada en todo su detallismo. Con ello consigue, como en el caso de los prerrafaelistas, la crítica por la devoción del pintor en reflejar los detalles menores<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> *Ibid*, p. 183.

<sup>123</sup> La situación en Inglaterra es similar a la que se produce en Francia en el ambiente de la pintura promocionada por la Academia y la aparición de talleres previos al ingreso en la Academia, representado en este tipo por la academia Sass.

<sup>124</sup> Lámina XLIV.

<sup>125</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición General de Bellas Artes”, en *L.I.A.*, Núm. 1.103 (1901), p. 348.

Junto a estos factores, aparece el desarrollo de temas cargados de interés moralista con un enfoque naturalista del asunto, gracias a la influencia de la literatura del momento, consecuencia del ambiente moral, generando un interés por la acción decorosa y social, plasmada en el referente figurativo de la pintura asociada.

La etapa final del prerrafaelismo entra de lleno en cierto esteticismo, entendido como un culto a la belleza que se transmite a los artistas herederos de su credo y de sus formas. Sin embargo, la tendencia contraria a las formas propiciadas por la oficialidad queda reducida al pasar motivos y plásticas a pintores entroncados con esta forma de promoción, llegando al punto de que el mismo Millais es elegido miembro de la Royal Academy. La Academia acepta esta forma de entender el arte, haciéndola suya, dentro de una tendencia de acomodación a las necesidades que la sociedad requiere. La pervivencia y difusión de las formas prerrafaelistas queda asegurada gracias a su presencia en las páginas de las revistas ilustradas españolas de la época, en especial en *La Ilustración Artística* y en *Blanco y Negro*, así como en la posterior *La Esfera*, revistas de tradición modernista las dos últimas, que asumen la función de transmitir estas formas plásticas mediante la ideología de síntesis con la literatura, observable en las colaboraciones de J. R. Jiménez con E. Sala, la labor de E. Varela y otros artistas contemporáneos de Sáenz.

### **2.2.3.3. El Modernismo en la cultura finisecular**

Por último, en este recorrido por las estéticas finiseculares que muestran una influencia en la obra de Pedro Sáenz, queda hablar del fenómeno cultural conocido como Modernismo. Éste aparece en un marco temporal definido, ocupando su actividad prácticamente desde 1880 hasta 1915 aproximadamente, declinar que acontece debido a los cambios que produce el desarrollo de la I Guerra Mundial en Europa y Norteamérica, así como la aceptación de modo

mayoritario del arte de vanguardia<sup>126</sup>. Si el Fin de Siglo aparece como algo complejo, dominado por el Eclecticismo en el ámbito de la producción comercial dirigida a un público concreto, el contexto en que se sitúa el Modernismo se puede definir por un ambiente cultural similar, junto a las matizaciones que una serie de acontecimientos políticos añaden al contexto, como el caso de la pérdida de las últimas colonias españolas, Cuba y Filipinas.

Los cambios socioculturales que se originan unidos al proceso de aceleración de los mismos, crean una serie de nuevas figuras que producen la convivencia simultánea de muy diferentes formas de entender el Arte, en contraposición a cierta unidad en las formas estilísticas que se tenía hasta entonces<sup>127</sup>. Es por ello por lo que se dificulta el establecer separaciones precisas en las que agrupar los lenguajes diferentes de artistas y sus evoluciones en la forma de entender el Arte. Basta comparar la producción de un primer Picasso, bajo el signo de la enseñanza académica<sup>128</sup>, de los distintos periodos por los que atraviesa su producción. Intentar situar a un artista en concreto en un estilo único durante esta época es algo improbable, debido a la variedad de registros que aparecen durante la evolución de sus trayectorias. Es el caso, no tan extremo, de Pedro Sáenz, quien durante su progreso incide más en unos aspectos que en otros, por lo que estos cambios de registros se han de

---

<sup>126</sup> La bibliografía sobre el Modernismo es extensa, destacando principalmente las siguientes: AZNAR ALMAZÁN, S., *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña*, Madrid: UNED, 1993; AZAM, G., *El Modernismo desde dentro*, Barcelona, 1989; CIRICI PELLICER, A., *El modernismo catalán*, Barcelona: Ed. Aymo, 1987; COLORADO CASTELLARY, A., *Ob. Cit.*; FONTBONA, F., *Las claves del arte modernista*, Barcelona: Ariel, 1988; FREIXA, M., *El Modernismo en España*, Madrid: Cátedra, 1986; GULLÓN, R., *El modernismo visto por los modernistas*, *Ob. Cit.*; GULLÓN, R., *Direcciones del Modernismo. Ob. Cit.*; HOFSTATTER, H. H., *Historia de la pintura modernista*, Barcelona: Blume, 1981; LITVAK, L., *El modernismo*, Madrid: Taurus, 1975; LITVAK, L., *España, 1900. Modernismo, Anarquismo y Fin de Siglo*, Barcelona: Anthropos, 1990; REYERO, C. y M. FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid: Cátedra, 1995; SAURET, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, *Ob. Cit.*; SAURET, T., "Claves modernistas en la pintura malagueña del Fin de Siglo", en *Actas del V Congreso del CEHA*, Barcelona: Universidad, 1989, pp. 91-98; SCHMUTZLER, R., *El Modernismo*, Madrid: Alianza, 1980.

<sup>127</sup> Es el momento cultural caracterizado por la presencia simultánea de corrientes de muy diverso signo, apelándose a ella como la época de los "-ismos", por la convivencia de fenómenos tan dispares como impresionismo, postimpresionismo, simbolismo, modernismo y otros movimientos similares.

argumentar a favor del uso de uno u otro estilo, y teniendo en cuenta la definición que él mismo hace de su pintura, contextualizando la misma en un periodo sociocultural concreto, referenciando también las críticas que recibe su trabajo y los testimonios de reconocimiento de su producción, por lo que se dan una serie de matices para su adscripción a algunos movimientos culturales y a los lenguajes que los mismos llevan aparejados.

Así pues, el fin del siglo XIX aparece como un panorama variado, múltiple, lleno de contrastes y contradicciones. Es incluso complicado definir el concepto de modernidad, palabra clave si se habla de Modernismo. Lo que establecen los estudiosos del tema es el origen y difusión de la llamada modernidad en París, al igual que en lo relativo al fenómeno del Academicismo, y es que en esta época la ciudad desarrolla el papel de capital del Arte<sup>129</sup>. Esta situación conlleva la llegada a España de novedades artísticas desde París y Bruselas, concretamente a Cataluña, causa principal del origen de la difusión en España de las formas modernistas, a través de las obras de Casas, Rusiñol, etc., mostrando la recepción de nuevas formas plásticas en la pintura.

El Modernismo se concibe principalmente como una actitud, transformada en movimiento como consecuencia de la aplicación de sus rasgos peculiares en cada parcela de las diferentes artes a las que afecta, y que en este caso se aplican principalmente a la literatura, pintura, arquitectura, escultura y artes decorativas, por lo que su difusión afecta a todas las manifestaciones de las Bellas Artes<sup>130</sup>. Un movimiento que se caracterizará por el intento de conseguir la sinestesia de todas las artes, precisamente por la relación entre las diferentes manifestaciones en trabajos unitarios, en los que la imagen

---

<sup>128</sup> Ya a fines del siglo XIX, Picasso participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, aspecto observable tanto en los catálogos de las mismas como en las relaciones de premiados incluidas en la obra sobre este tema de J. Gutiérrez Burón.

<sup>129</sup> REYERO, C., y M. FREIXA, *Pintura y Escultura en España. 1800-1910, Ob. Cit.*, p. 295.

<sup>130</sup> En el Diccionario de la Lengua Española, se define al Modernismo, entre otras acepciones, como “Afición a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura. (...) || 3. Movimiento literario que, en Hispanoamérica y en España, entre finales del S. XIX y principios del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia artística, la creación de un mundo ideal de refinamientos, innovaciones del lenguaje, especialmente

complementa a la palabra y viceversa. En concreto son esas colaboraciones entre literatos y pintores a través de medios de difusión del Modernismo como son las revistas ilustradas, entre las que destaca *Blanco y Negro* en el caso del foco madrileño.

En el caso de España no se puede obviar el desarrollo previo del fenómeno en países europeos, a partir de lo cual influyen en nuestro país, sobre todo desde de Francia, Inglaterra o Bélgica. La forma de introducción de las novedades es similar a la que se produce con el fenómeno del Academicismo, principalmente como consecuencia de la formación de artistas españoles fuera del país, existiendo una serie de focos diferenciados para la recepción de las novedades entre los que destacan Cataluña y Madrid.

En estos países, la aparición del Modernismo también se vincula al papel de la burguesía como la clase social predominante en el momento, que se forma como consecuencia de la revolución industrial y que aparece consolidada, no como en el caso español<sup>131</sup>. Sin embargo, esta clase no posee el antecedente intelectual de promoción de las artes que tenía la nobleza en la sociedad estamentaria. Este aspecto es reflejado por Baudelaire en su escrito "A los burgueses", dentro de la crítica al Salón de 1846:

*Vosotros sois la mayoría – número e inteligencia – luego sois la fuerza, que es la justicia.*

*Poseéis el gobierno de la ciudad (...) Pero es necesario que seáis capaces de sentir la belleza (...) El ejercicio de los cinco sentidos requiere una iniciación particular, que no se consigue más que por la buena voluntad y la necesidad. Ahora bien, vosotros*

---

rítmicas, y una sensibilidad abierta a diversas culturas, sobre todo la francesa. (*Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa Calpe, 1999).

<sup>131</sup> Las particularidades de la burguesía española, en cuanto a condicionantes para su formación y establecimiento, aparecen estudiadas con mayor detenimiento en el apartado dedicado al contexto histórico en que se desenvuelve Sáenz durante su vida.

*necesitáis arte. El arte es un bien infinitamente precioso, un brebaje refrescante y reanimador, que restablece el estómago y el espíritu en el equilibrio natural del ideal.*<sup>132</sup>

Es la tendencia hacia el racionalismo y el positivismo propia de esa clase social la que acarrea esa reacción cultural, debida al cansancio hacia las formas tradicionales, y que desemboca en diversas manifestaciones entre las que se encuentra el Modernismo. El historicismo que antecede aparece contrario a la noción de modernidad, siendo considerado como el representante de la tradición en el campo artístico. Esa búsqueda de la belleza alejada de la noción que de la misma se tiene como consecuencia del auge del positivismo produce comentarios como el siguiente:

*No hay más que una verdad, como no hay más que una belleza: lo que hay es que cada generación ve y entiende la verdad según el ambiente que respira o que le ahoga; y hoy nos ahoga el positivismo.*<sup>133</sup>

La obra de arte total aparece conformada por la suma de idea y contenido<sup>134</sup>, con lo que el tema va ganando protagonismo frente al papel de la forma, la cual se subordina a la intención del mensaje a transmitir por parte del artista. Es el concepto que de arte da Baudelaire en sus escritos, en el que prima la imaginación como origen de la idea:

*Mediante la imaginación no quiero solamente expresar la idea común implicada en esa palabra de la que tanto se abusa, que es simplemente fantasía, sino la imaginación creadora, que es una función mucho más elevada, y que, en tanto que el hombre está hecho*

---

<sup>132</sup> BAUDELAIRE, C., *Salones y otros escritos de arte*, Ob. Cit., pp. 97-98.

<sup>133</sup> Balsa de la Vega, R., "Verdades y mentiras", en *L.I.A.*, Núm. 720 (1895), p. 692.

<sup>134</sup> HOFSTATER, H. H., *Ob. Cit.*, p. 21.



*a imagen de Dios, guarda una relación distante con ese poder sublime mediante el que el Creador proyecta, cree y mantiene su universo*

*Los pintores que obedecen a la imaginación buscan en su diccionario los elementos que concuerdan con su concepto; también, al ajustarlos, con un cierto arte, le dan una fisonomía completamente nueva. Los que carecen de imaginación copian el diccionario. El resultado es un gran vicio, el vicio de la banalidad, que es particularmente propio a aquellos pintores a quienes su especialidad acerca más a la naturaleza exterior*

*Un buen cuadro, fiel e igual al sueño que lo ha creado, debe ser producido como un mundo. Lo mismo que la creación, tal como la vemos, es el resultado de varias creaciones cuyos precedentes se completan siempre por la siguiente.<sup>135</sup>*

El concepto de arte social tiene su representante en la figura de H. Van de Velde, y su teoría del estado de ánimo cromático, basada en las consecuencias anímicas que se derivan de la aplicación del color por parte del artista. Es el resultado de una suma de tendencias, como la utilidad social del arte preconizada por Morris en Inglaterra junto al simbolismo defendido en la obra de Gauguin, fusionadas ambas en el Modernismo. La interacción de las distintas artes en el movimiento llega a consecuencias tales como el cuestionamiento de la obra de arte en su naturaleza a través de la ópera de Wagner. En el campo de la filosofía, Schopenhauer llega a la formulación de la verdad a través del mismo objeto en su representación.

Francia se convierte en uno de los principales focos de aparición del Modernismo y el de mayor influencia en España, en concreto sobre el núcleo catalán. Bernard, principal representante de la ruptura modernista es formado en el Atelier Cormon, relacionándose con Toulouse Lautrec y Van Gogh, al que se aúna Cezanne<sup>136</sup>. Los modelos que se siguen en estas transformaciones del lenguaje pictórico son los propios de las vidrieras y los esmaltes, con la

---

<sup>135</sup> BAUDELAIRE, C., *Ob. Cit*, pp. 239-241.

disposición plana de los colores que las caracteriza y los efectos que lleva aparejada, la aplicación de colores puros, y la delimitación del dibujo por líneas de contornos en arabesco<sup>137</sup>, todo ello junto a la influencia del grabado japonés. Gauguin junto a Bernard formarán el *Grupo de Pont Aven*, modelo de corporativismo similar al que se ha de producir en España, por influencia del modelo prerrafaelista<sup>138</sup>. Junto a ellos, aparece el grupo de los Nabis, artistas colaboradores de la Academia Julian de París, caracterizados por una mentalidad progresista.

El otro país que más ejerce su influencia en el contexto español es Inglaterra, lugar de origen de uno de los principales fenómenos influyentes en la aparición del Modernismo, el de la Hermandad Prerrafaelista, y sus posteriores derivaciones dentro de la pintura victoriana<sup>139</sup>, junto a la fuerte presencia de artistas asociados al movimiento esteta y decadente, tanto en el campo de la pintura como principalmente en la literatura, que efectúa la misión de soporte ideológico y teórico para la formulación plástica. El papel de los prerrafaelistas se materializa en servir de nexo entre Academicismo, Simbolismo, y Art Nouveau.

En Inglaterra sobresale dentro de este contexto cultural la figura de J. W. Waterhouse, discípulo de Leighton, de quien toma su base academicista. Su plástica se forma a partir de una triple influencia: la del prerrafaelismo, la de Alma-Tadema y la de Leighton. Junto a esta figura, aparece la de J. McNeill Whistler, representante de la personalidad esteta, manifestando en su producción una serie de influencias como son las de Velázquez, el arte japonés y el prerrafaelismo, junto a las propias del academicismo inglés. Como soporte literario, el representante genuino de la nueva actitud es O. Wilde, quien exalta

---

<sup>136</sup> El aprendizaje de artistas rupturistas en el marco de la tradición, siguiendo los pasos anteriores de la pertenencia a un taller, es síntoma de un alejamiento de presupuestos dentro del mismo sistema de formación artística que predomina durante la vigencia del Academicismo.

<sup>137</sup> HOFSTATER, H. H., *Ob. Cit* p. 55.

<sup>138</sup> El apogeo del prerrafaelismo inglés en Francia se produce en torno a 1885-1895, con las derivaciones que de ello se producen. (HINTERHAUSER, H., *Ob. Cit.* p. 110.)

<sup>139</sup> MAAS, J., *Victorian painters*, Londres: Barnie & Jenkins, 1988.

al arte prerrafaelista en 1882 en las páginas de su obra *El renacimiento del arte inglés*.

En referencia a la base ideológica del Modernismo en España, la misma radica en la actividad de Verlaine, admirado en el mundo hispánico por escritores modernistas de la talla de Rubén Darío o de J. R. Jiménez, almas impulsoras del Modernismo español, junto a espíritus críticos como Valle-Inclán, defensor de nuevas formas artísticas. Una de las figuras de mayor influencia en los cambios efectuados en el mundo del arte es J. K. Huysmans, a través de su faceta como escritor y crítico de arte. Esta actividad será entendida como manifestación de rechazo hacia el conformismo, el academicismo y el realismo artificial idealizado, defendiendo las innovaciones, por lo que se plantean una serie de objetivos para el mundo del arte.

Tras el condicionamiento temático y técnico que se ejerce sobre el arte del siglo XIX, estas nuevas tendencias artísticas intentan liberar al creador del imperativo a que la necesidad de reconocimiento social de su arte le conlleva. En el caso de Sáenz la búsqueda de una nueva identidad artística le lleva a seguir una serie de derroteros en su plástica, que se concretarán en una serie de cambios resumidos sobre todo en el empleo de la luz y del color a la vez que mantiene su predilección por una temática, la de la mujer, asociado a un hedonismo junto al fundamento teórico, planteamiento coincidente con los expuestos por los principales teóricos y artistas del momento, aun a pesar de la forma concreta en que se ejerza la pintura.

Uno de los soportes principales en la renovación de las bases teóricas del Modernismo es el culto a la belleza de sus seguidores, que entronca con la definición del arte realizada por Baudelaire, quien ejerciendo su faceta de crítico artístico lo define como la expresión de la totalidad misteriosa de la vida, penetración en el mundo de la belleza ideal e inaccesible a partir de diversas modalidades estéticas y creativas ante un mismo deseo<sup>140</sup>, todo ello

---

<sup>140</sup> *Ibid*, p. 48.

desde el punto de vista de las diversas interpretaciones que del concepto de belleza realizan los diversos artistas del momento. Es aquí donde reside una parte fundamental de su estética, desde la perspectiva de la definición del concepto de belleza y de lo bello, objetivo a conseguir para estos intelectuales. En concreto, Baudelaire define así este concepto:

*Lo bello es siempre extraño (...), contiene siempre un poco de rareza, de rareza ingenua, no buscada, inconsciente, y es esa rareza la que lo convierte particularmente en lo Bello (...) Esa dosis de rareza que constituye y define la individualidad, sin la que no existe lo bello, juega en el arte (que la exactitud de esta comparación sirva para perdonar la trivialidad) el papel del gusto o del condimento en los manjares.<sup>141</sup>*

.....

*El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que pueda estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente.*

*Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin ese segundo elemento, que es como la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana. Desafío a que se descubra una muestra cualquiera de belleza que no contenga esos dos elementos.*

*La dualidad del arte es consecuencia fatal de la dualidad del hombre. Considerar, si queréis, la parte eternamente subsistente como el alma del arte, y el elemento variable como su cuerpo. Por eso Stendhal, espíritu impertinente, guasón, incluso repugnante, pero cuyas impertinencias provocan útilmente la meditación, se ha aproximado a la verdad más que muchos otros, al decir que lo bello no es sino promesa de felicidad. Sin duda esta definición sobrepasa el*

---

<sup>141</sup> BAUDELAIRE, C., “Salón de 1855”, en *Ob. Cit*, p. 202.

*fin; somete demasiado lo bello al ideal infinitamente variable de la felicidad; despoja con excesiva presteza lo bello de su carácter aristocrático; pero tiene el gran mérito de alejarse decididamente del error de los académicos.*<sup>142</sup>

La vida cotidiana resulta pobre para el idealista, con lo que el arte se considera como un revulsivo contra lo imperfecto e insatisfactorio de ella. El esteticismo de fin de siglo sólo se concibe desde la perspectiva del anhelo de la belleza, dentro de la cual el prerrafaelismo es fruto de la reacción antiburguesa. Aparece un concepto de belleza lánguida, ideal, quimérica, terrible, ambigua y exótica, ocasionada por la huida de la realidad por parte del artista ante la repugnancia que la situación le ocasiona<sup>143</sup>. La belleza se convierte en una forma de protesta y de huida, dentro de la concepción neoplatónica del arte que se propugna en estos momentos.

La relación entre arte y artificio es la manifestación del triunfo del espíritu del hombre, fruto del poder de la imaginación liberada de los requerimientos académicos<sup>144</sup>. Es la forma de organizar y asociar de forma libre ciertos elementos trazados con una intención específica y elaborados para producir algo nuevo y evocativo.

El papel de Baudelaire como crítico de arte es fundamental para entender la evolución de las formas culturales en este contexto artístico. La utilización del término “modernidad” aparece por primera vez en su obra *El*

---

<sup>142</sup> BAUDELAIRE, C., “El pintor de la vida moderna”, en *Ob. Cit.*, pp. 349-351.

<sup>143</sup> VILLENA, Luís A. de, “Los tronos de rebeldía total”, en V.V.A.A., *Estetas y decadentes*, *Ob. Cit.*, p. 14.

<sup>144</sup> La actitud de Baudelaire con relación al concepto del academicismo queda clara en su crítica del Salón de 1855: *Pido humildemente perdón a los espíritus académicos de toda clase que habitan los diferentes talleres de nuestra fábrica artística. (...) Todo el mundo puede imaginar sin esfuerzos, que si los hombres encargados de expresar lo bello se ajustaran a las reglas de los profesores-jurados, lo bello desaparecería de la tierra, y que en todos los tipos, todas las ideas, todas las sensaciones se confundirían en una inmensa unidad, monótona e impersonal, inmensa como el tedio y el vacío. La variedad, condición sine qua non de la vida, sería borrada de la vida. (...) El profesor-jurado, especie de tirano-mandarín, me produce siempre el efecto de un impío que ocupa el lugar de Dios.* (BAUDELAIRE, C., “Salón de 1855”, en *Ob. Cit.*, pp. 201-202.)

*pintor de la vida moderna* (1859), escrito por él para explicar la obra de Constantin Guys<sup>145</sup>. El escritor afirma:

*El presente tiene como cada tiempo su propia belleza, que el artista debe plasmar.*

*Quien dice romanticismo dice arte moderno – es decir, intimidad, espiritualidad, colores, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes.*<sup>146</sup>

.....

*[La modernidad] se trata para él [Constantin Guys], de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio. (...) La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Ha habido una modernidad para cada pintor antiguo.*

*Sin duda es excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero no puede ser más que un ejercicio superfluo si su finalidad es comprender el carácter de la belleza presente. (...) En una palabra, para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que se haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente.*<sup>147</sup>

.....

*¿Qué es arte puro según la concepción moderna?. Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior del artista y el artista mismo.*<sup>148</sup>

Un nuevo aspecto que caracteriza de igual forma al Modernismo es el concepto de heroísmo en la vida moderna, sobre el que este escritor afirma:

*Muchas personas atribuían la decadencia de la pintura a la decadencia de las costumbres. Este prejuicio de taller, que ha*

---

<sup>145</sup> CABELLO PADIAL, G., “Historia del gusto e historia de la estética: el caso de Charles Baudelaire”, en *Actas del XIII Congreso del C.E.H.A.*, Granada, 2000, p. 983.

<sup>146</sup> BAUDELAIRE, C., “Salón de 1846”, en *Ob. Cit*, p. 104.

<sup>147</sup> BAUDELAIRE, C., “El pintor de la vida moderna”, en *Ob. Cit*, pp. 361-362.

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 399.

*circulado entre el público, es una mala excusa para los artistas. Pues estaban interesados en representar incesantemente el pasado.*<sup>149</sup>

Como aclaración al contenido del término, Paul de Man califica a la modernidad como lo antagónico a la tradición, dando sentido al término mediante la oposición de estos conceptos. Es el fenómeno de confrontación entre la tradición y la modernidad, que aparece reflejado en el proceso de modernización de la enseñanza de las Bellas Artes.

En la estética moderna no se habla de normas estéticas, sino de fundamentos de la acción y la imaginación humanas<sup>150</sup>, aspectos contrarios frente a la formulación de corte académica aplicada a la materialización de las Bellas Artes. La pretensión de Baudelaire es que el pintor de la vida moderna logre alcanzar una representación del presente. El objeto de la búsqueda del pintor debe ser el ir más allá del placer fugitivo de la circunstancia, camino de superación en la modernidad. Sin embargo, dentro de su actividad como crítico de arte, aparece una defensa continua de la carrera de Delacroix, acentuando la importancia de los temas en la concepción de la obra, afirmando en la crítica del Salón de 1859 que la elección del tema es fundamental en la creación, contrario a las manifestaciones que sobre la prioridad del tema manifiesta Alma-Tadema, defensor del tratamiento más que del contenido<sup>151</sup>. En ese sentido, Baudelaire afirma que el tema es para el artista una parte de su genio, amparando a Delacroix a partir de la idea de que el progreso del arte radica en el ejercicio de la composición, aspecto relativamente conservador teniendo en cuenta las novedades teóricas que se avecinan en el mundo de las artes plásticas.

La opinión decadente aparece como defensora de los nuevos valores artísticos, frente a la que se produce a su vez en el campo de la crítica antimodernista. Es en esa defensa de las novedades que supone la modernidad

---

<sup>149</sup> *Ibid*, p. 185.

<sup>150</sup> CABELLO PADIAL, G., *Ob. Cit*, p. 985.

<sup>151</sup> ZINMERN, H., "Lorenzo Alma-Tadema", en L.I.A., Núm. 227 (1887), p. 130.

donde ejercen su actividad intelectuales como Baudelaire, Gautier, Brook Adam, Bourguet o Max Nordam.

Las influencias que se ejercen sobre estos artistas son las provenientes de la concepción escultórica de la figura, presente en la obra de Leighton, fallecido por estas fechas, el concepto del espacio y de las perspectivas de Alma-Tadema y el romanticismo moral del prerrafaelismo, idealizando y sublimando el pasado, de tal modo que el arte se convierte en la plasmación del sueño del esteta.

La personalidad de Alma-Tadema es fundamental para entender el giro en la pintura que se produce en estos momentos, prototipo de artista difícil de encasillar por la producción que realiza y las diversas formas de entender su producción<sup>152</sup>. Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) realiza una pintura de corte académico en la que la evasión y aplicación de su imaginación se hace a través de un tratamiento realista de temas ambientados en escenarios arqueológicos con origen en el mundo de los francos, el egipcio y la cultura clásica, haciendo de la mujer, tratada con gran carga de erotismo, la protagonista de su obra. Hijo de burgués, de padre notario, desde sus inicios formativos demuestra su interés por la cultura antigua. Debido a una grave enfermedad durante su juventud pasa a estudiar arte, formado en Amberes con Wappers, estableciendo desde sus orígenes la relación entre literatura y pintura<sup>153</sup>. Su estilo entronca de forma palpable con el propio del ambiente academicista: minuciosidad en los detalles, cuidadosa representación de la escena y de la composición, elección de los accesorios, y especial atención al tratamiento de los mármoles y de las flores y guirnaldas. Sin embargo, la aplicación del colorido y la forma de tratar la representación de los temas difiere de la propia concepción academicista de la pintura. Ya no se trata del colorido barroco basado en los claroscuros, sino un colorido brillante lleno de

---

<sup>152</sup> En el caso de Alma-Tadema, su producción ha hecho que en las diversas obras consultadas, aparezca como simbolista, academicista, decadente o modernista, argumentando en cada una de ellas aspectos diversos para encasillarle en estas tendencias diferentes con aspectos confluentes.

<sup>153</sup> ZIMMERN, H., *Ob. Cit.*



optimismo. A este respecto obedece el comentario que sobre su obra realiza Ruskin: *La piedra de Tadema era buena, su plata menos buena, su oro malo, y su carne peor*<sup>154</sup>.

Tadema realiza una definición del arte en la que teoriza sus fundamentos pictóricos:

*(...) La elección [del tema] es, por supuesto, cosa de importancia; pero el asunto no es otra cosa sino el pretexto para hacer la pintura, y por lo tanto sería erróneo juzgar al lienzo por lo que representa. (...) El arte debe ser hermoso, porque su misión es elevar al espíritu. (...) Arte moderno significa expresión moderna del mismo; los pintores más modernos son aquellos que consiguen producir buenas obras artísticas, no análogas a las de otros tiempos, y que corresponden al espíritu de nuestra época. (...) Ahora buscamos las cosas agradables: preferimos un rayo de sol a una borrasca, y creemos de hecho que con la bondad nos irá mejor que con la opresión*<sup>155</sup>.

Las similitudes entre la teoría del pintor holandés y las propugnadas por el grupo de los estetas y decadentes son patentes. La evasión de lo cotidiano y vulgar así como la ruptura con las obras monótonas de la tradición son fundamentos de la nueva concepción de la misión del arte que propugnan los modernistas. Tal como declara Tadema, no es de su agrado el tocar temas y problemas de la vida cotidiana, llegando a realizar una concepción del arte dirigida hacia la obtención de la belleza, consecuente con la misión regeneradora del Arte. Junto a estos aspectos, destacar la noción que de arte moderno posee el propio pintor:

*(...) El arte debe ser hermoso, porque su misión es elevar el espíritu. (...) Arte moderno significa expresión moderna del mismo; los pintores más modernos son aquellos que consiguen producir*

---

<sup>154</sup> *Ibid.* p. 132.

*buenas obras artísticas, no análogas a las de otros tiempos, y que corresponden al espíritu de nuestra época. Si pintan un paisaje, un retrato, una escena doméstica o un asunto histórico o religioso, deben procurar que en su obra haya algo de lo que conviene con nuestro siglo. Ya no somos el pueblo de la religión de la muerte, como en los días de Holbein. Ahora buscamos las cosas agradables: preferimos un rayo de sol a una borrasca, y creemos de hecho que con la bondad nos irá mejor que con la opresión (...).*

*Siempre me admira que nuestro moderno público, con su amor al natural, se mantenga todavía fiel al antiguo método de retratar: una cabeza con algún ropaje, a veces una mano, cuando no las dos, y lo demás negro o pardo, y ya no se pide más; en una palabra, se quiere un retrato representando a la persona en condiciones en las que nunca se la ve.(...).<sup>156</sup>*

#### **2.2.4. La recepción de la Modernidad en España**

La génesis en España de esta disposición cultural conocida como Modernismo se ocasiona principalmente por la asimilación de una serie de influencias externas en el contexto de la tradición pictórica de la tierra, matizado por las diferentes formas en las que esta actitud afecta a las diferentes regiones del país, en el proceso de diferenciación cultural existente entre ellas desde tiempos atrás<sup>157</sup>. En concreto destacan dos focos diferenciados en el desarrollo del Modernismo en España: Cataluña y Madrid, con sus respectivas similitudes y diferencias a la hora de asimilar como suyas esas novedades que provienen del exterior, sobre todo por el peso de una mayor herencia cultural ligada al fenómeno académico en la segunda de estas ciudades, sede de la Academia de Bellas Artes de S. Fernando, y lugar por excelencia de celebración de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*

El papel de Cataluña, zona en la que tiene lugar parte del desarrollo de la obra de Sáenz a través de sus viajes y posibles estancias, es fundamental por varios aspectos<sup>158</sup>. Uno de ellos es la situación geográfica de proximidad con Francia, lo que permite mayor facilidad en las relaciones comerciales y culturales<sup>159</sup>. Otro es el menor peso académico en la formación de sus artistas, con lo que el condicionamiento de la tradición es más escaso que en centros culturales como Madrid, con la carga de la actividad ejercida desde la Academia de S. Fernando. También es de gran importancia la existencia de una fuerte base socioeconómica para el desarrollo de revistas ilustradas, relacionadas con el mundo artístico, destacando entre otras la labor de promoción efectuada por *La Ilustración Artística* y por la posterior *Pel y Ploma*, realizando con su labor la difusión de la actualidad artística a capas sociales bien distintas, a la vez que ayuda a establecer un consenso en el ambiente cultural por el hecho de la aceptación que el mantenimiento de la publicación de estas revistas plantea. Otro factor de extrema importancia es el de la formación de artistas oriundos de Cataluña en París o Roma, lo que les posibilita el aprender las formas artísticas y su técnica en los lugares de origen, así como su introducción en España, llegando estas tendencias nuevas a lugares como Madrid, donde son asimiladas con cierta personalidad, intrínseca respecto a la tradición preexistente.

La llegada de la modernidad a Cataluña se produce fundamentalmente desde París y Bruselas, gracias a las novedades que traen artistas catalanes de

---

<sup>157</sup> Este aspecto aparece estudiado en profundidad en VALDIVIESO, M., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Madrid, 1993.

<sup>158</sup> El papel de Cataluña en el desarrollo del Modernismo aparece tratado, entre otras, en las siguientes obras: BOZAL, V., *La ilustración gráfica en España*, Madrid: Comunicación, 1979; CALVO SERRALLER, F., *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, Barcelona: Tusquets, 1998; CIRICI PELLICER, A., *Ob. Cit.*; FONTBONA, F., “La modernidad en el fin de siglo y su entrada en España a través del arte catalán”, en V.V.A.A., *La mirada de José María Fernández*, Málaga: Junta de Andalucía-Unicaja, 1998; FREIXA, M., *Ob. Cit.*; REYERO, C., y M. FREIXA, *Ob. Cit.*; TUSSEL GARCÍA, G., “El modernismo catalán”, en *Arte*, Núm. 13 (2000), pp. 32-39.

<sup>159</sup> Para comprender el papel de Cataluña en el contexto socioeconómico del país a fines del S. XIX es muy ilustrativa la comparación que establece Pio Baroja con Alemania en su artículo “Literatura y Bellas Artes” (1899), recogido en GULLÓN, R., *El modernismo visto por... Ob. Cit.*

diversas tendencias plásticas, existentes en estos lugares como consecuencia de su actividad, que propicia la integración en los circuitos internacionales. Es el caso de Dario de Regoyos, F. Iturriño, R. Casas o Santiago Rusiñol, quienes importan esa nueva actitud en la forma de entender la cultura. Dentro de este proceso, el año 1888 es crucial en la recepción del concepto de lo moderno, con el desarrollo de la Exposición Universal de Barcelona y la construcción del “Castell dels Tres Dragons” por Domenech y Fontaner. El evento supone el momento propicio para la manifestación de las nuevas inquietudes burguesas, que se reflejan en una popularización del tratamiento realista reflejado en la pintura a través de distintos géneros.

Esta revisión cultural que supone el Modernismo posee una serie de características especiales en Cataluña, como son la búsqueda de la identidad nacional a partir de sus raíces culturales, junto a un rechazo del formulismo académico y el naturalismo que lleva aparejado, así como la presencia de un medievalismo autóctono organizado en líneas florales similares a las que se ejercitan en el resto de Europa dentro del contexto del Art Nouveau. El espíritu de colaboración entre los artistas se presenta en formas de asociacionismo, como en *L’Avenç*, amalgama de intelectuales unidos por los mismos fines. Así se concibe al Modernismo como una unión consolidada de derivados del realismo junto a elementos propios del Romanticismo<sup>160</sup>, dentro de lo cual la modernidad es entendida como un pintar sin sobrevalorar el argumento, en un supuesto ideológico en el que el arte es un fin, no un medio.

Gracias a la industrialización de esta región, se desarrolla un fenómeno clave en la difusión de las formas del Modernismo, el del cartelismo, manifestación que necesita la industria en su asimilación por la sociedad<sup>161</sup>, en la que la condición obrera e industrial propia de Barcelona se convierte en un buen caldo de cultivo para este fenómeno. Es el principal medio de difusión de la contribución que la obra de R. Casas supone al Modernismo, generando

---

<sup>160</sup> FONTBONA, F., “La modernidad en el fin de siglo... *Ob. Cit*, p. 15.

como consecuencia la popularización de las formas modernistas, hasta desvirtuarse de sus orígenes en obras de pintores posteriores, generando un resultado lejano de lo que se pretendía en sus orígenes<sup>162</sup>. La labor de Casas en esta actividad se materializa en la verosimilitud conseguida por su aplicación peculiar del color.

En este contexto, la labor de los carteles en cuanto a difusor de las nuevas formas culturales es de gran importancia. La contribución de este elemento, fruto de la unión de palabras e imágenes, junto al poder de llegar a cualquier clase social, hace que las formas empleadas en su elaboración, en especial en estos momentos con las propias del Modernismo, lleguen a personas y lugares ideas culturales antes reservadas a una cierta elite intelectual. Con ello se forma el resultado de una unidad de estilo aplicado a todas las formas integrantes de una única intención a transmitir, el mensaje en sí, de tal modo que incluso las palabras que acompañan a la imagen sean tratadas en la misma línea, la del arabesco propio del Modernismo.

La contribución a este proceso se materializa en la producción de artistas representativos del fenómeno, caso de Rusiñol, representante de la corriente simbolista, matizado por las influencias de Agrassot y de E. Sala, figuras relacionadas con el precedente que representa la escuela valenciana en la evolución de la pintura, con un gusto manifiesto por la presencia de la luz aplicado en las gamas cromáticas empleadas. Su participación en las “Fiestas modernistas” es nexo de relación con el ambiente decadente en su concepción europea. Junto a él, figuras de la talla de R. Casas, A. Riquer y otros, con figuras de otros campos, como la arquitectura, aspecto en el que destaca la figura de Gaudí.

El otro foco de importancia respecto al Modernismo en el contexto español es Madrid, con peculiaridades que lo distingue de Cataluña, como es

---

<sup>161</sup> En este aspecto destaca el estudio sobre los carteles, su aparición en el S. XIX y sus derivaciones hasta nuestros días: BARNICOAT, J., *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

una mayor influencia del ambiente internacional asociado a esta forma de entender el Arte. La idiosincrasia de la burguesía madrileña influye en la materialización de los resultados, sector social caracterizado por una mayor superficialidad, así como una adscripción preferente al sector de profesionales liberales, debido a una menor presencia de la industria en la distribución de las actividades económicas de la zona. A su vez, se conforma como el principal foco de atracción de población desde la periferia, ocasionando una mayor heterogeneidad en la procedencia de la población resultante del proceso. Entre sus representantes destacan figuras como M. Fernández de la Torre, Federico Beltrán, E. Chicharro o la actividad desarrollada por Romero de Torres, artistas foráneos que se asientan en la ciudad. Junto a ello, un aspecto de gran importancia es la presencia de importantes empresas editoriales relacionadas con el mundo de la revista ilustrada, que genera la existencia de un representativo núcleo de dibujantes, como Arija, Varela o Chiorino, manifestando una mayor influencia de las formas provenientes de Inglaterra que en el caso catalán, al que se unen las figuras de Lozano Sidro o de Xaudaró, todos ellos relacionados en un centro de gran importancia como es *Blanco y Negro*, junto a figuras de la talla de E. Sala, Méndez Bringa, J. García Ramos o Pedro Sáenz, en la faceta de ilustradores de las páginas artísticas que nutren la publicación.

Con todo, lo que se produce es una reelaboración ecléctica de lenguajes foráneos, conjuntando elementos dispares propios provenientes del Academicismo principalmente, junto a nuevas formas de entender el ejercicio de la pintura, a partir de nuevas teorizaciones en cuanto a la luz, el brillo, la paleta de colores, etc.,<sup>163</sup> asociado a conceptos teóricos sobre el papel del Arte respecto a la sociedad, argumentos que hagan del mismo algo útil para ella<sup>164</sup>.

---

<sup>162</sup> BORNAY, E., *Las Hijas de Lilith, Ob. Cit.*, p. 381 y ss.

<sup>163</sup> En este sentido, destaca la labor de E. Sala y sus estudios sobre las propiedades de la luz o sobre los efectos de la desecación de la pintura.

<sup>164</sup> En cuanto a la utilidad social de la pintura, y del arte en general, destaca la labor realizada por Baudelaire en Francia o de Morris y Ruskin en Inglaterra, al igual que el papel de la crítica en España, dentro de la cual destacan figuras como R. Balsa de la Vega o F. Alcántara, con sus juicios críticos sobre artistas y, sobre todo, sobre las tendencias artísticas imperantes en su tiempo.

En este sentido, el de la renovación de las formas plásticas, es esencial dilucidar el nuevo concepto que del empleo de la luz se tiene en este contexto, tal como se indica en el artículo de *ABC* relativo a la Exposición Nacional de 1915, en el que se afirma:

*(...) Tenemos un arte, el de la pintura, que se basa en un medio material, el de las substancias colorantes repartidas sobre una superficie y tomando la apariencia de las formas de los seres y cosas materiales; es decir, color definido en formas. Todo esto descansa en la luz; sin ella, la forma no es visible y el color no tiene existencia. Esos elementos físicos tienen un campo propio de expresión del ideal, de un aspecto concreto de él. Por eso el hombre ha creado otras artes (la música, la escultura la literatura y la arquitectura) para poder expresar fases o aspectos distintos del ideal estético.*

*En cada una de esas artes (o campo limitado de expresión estética), el hombre, generación tras generación, ha trabajado en el sentido de elevar esos recursos físicos al grado de intensidad expresiva; estudió las formas de los seres vivos, a la par que los escultores; luego se dio cuenta de que ésta se halla rodeada por el aire, y las imágenes en nuestra retina cambian según ese elemento físico; asimismo, la luz, que tenía para el artista el valor de un medio que hace posible la visión de las imágenes y la exaltación de su corporeidad, era también para él un elemento modificador de la forma y un elemento de belleza. El cromatismo difiere una característica propia de todas las imágenes físicas y es asimismo u a fuente de emociones estéticas, y el pintor trabaja con colores, que son luz, y con imágenes materiales.*

.....

*Si a la pintura le quitamos la fuerza expresiva del color, que es la luz definida en imágenes físicas, luz que colorea y alumbra el ambiente que envuelve y modifica esas imágenes; si éstas, por su condición física, se expresan en forma y cualidades materiales, ¿qué restará en la obra pictórica? Una idea o un sentimiento, todo lo grande que se quiera, expresado de un modo mezquino e impreciso. Cuando el artista quiera conceder poca importancia a los recursos*

*del lenguaje pictórico, o su temperamento no sea apto para manejarles, que cambie de arte; y si para él tanta importancia tiene el fondo psicológico de los seres y de la vida, que se dedique a la filosofía.*<sup>165</sup>

Sobre las relaciones que se generaron en el ámbito de la pintura entre defensores de la Academia y de la aparición del Modernismo, es esclarecedor el discurso del pintor y académico Félix Mestres y Borrel para la real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona<sup>166</sup>. A partir de esta visión, se comprende en su contexto la renovación espiritual que supuso el Modernismo en el campo de la pintura. El académico parte de la definición de ambos términos contextualizados en su momento, en que esta tendencia es considerada como un fenómeno maduro:

*Aceptamos las palabras modernismo y academicismo tal como el vulgo las interpreta, a pesar de estar convencidos de que ni el academicismo es hoy en día representativo de la intransigencia sistemática a todo la que sea novedad, algo así como un estado de esfinge parecido a la muerte; ni el modernismo es sinónimo de juventud, espontaneidad ni mucho menos de libertad reñida con toda tradición, como la mayoría suponen.*<sup>167</sup>

A partir de esta concreción de la terminología, se deduce que en la enseñanza de la pintura, así como del resto de las artes plásticas, la aparición de novedades enfrentadas con las formas promulgadas por parte de la Academia crean una serie de alternativas dentro de las artes visuales. La adaptación de los diferentes artistas representativos del mundo cultural a estas novedades en el país promueve una serie de cambios en las instituciones de enseñanza ligadas al mundo académico, necesitando de reformas ante las demandas del mercado artístico, aspectos reflejados en el mundo de las Exposiciones Nacionales,

<sup>165</sup> DOMENECH, R., “La Exposición Nacional de 1915”, en *ABC*, Madrid, 22 de mayo de 1915, s/p.

<sup>166</sup> MESTRES Y BORREL, F., *La intromisión del academicismo y el modernismo en las Escuelas de Arte, por el académico numerario....*, Ob. Cit.

<sup>167</sup> *Ibid*, p. 117.



muestrario de dichas mutaciones, reformas promovidas precisamente por artistas formados en el marco de la Academia y que asumen la renovación plástica que supone ese intento de ser modernos, y que serán los nuevos miembros de la institución. Con todo, de estas afirmaciones destaca ese intento de aclarar que no tiene porqué estar reñido el ansia de renovación que plantea el Modernismo con cualquier concepto que provenga de la tradición.

Este cambio de actitud es manifestado de nuevo en el discurso de M. Santamaría ante el ingreso de J. Francés en la Academia de S. Fernando en 1923<sup>168</sup>, el cual afirma:

*Algunos, poco informados, creen necesario para ser académicos cultivar las máximas clásicas, los métodos arcaicos, con preferencia a toda suerte de ideas, propalando la ausencia de nuevas orientaciones en estos cuerpos consultivos. No es así; los años traen con la natural evolución, el conocimiento justo de lo existente; aquel rancio sedimento que mantenía estas entidades, aparentemente, ha desaparecido. Hoy vivimos en modalidad actual apreciando siempre el mérito de los que trabajan con fruto, sean cuales fueren sus tendencias.*<sup>169</sup>

En este fragmento del discurso se plantea el reconocimiento por parte de uno de los representantes del mundo académico de una verdad irrefutable, la de la evolución de las formas plásticas como consecuencia de la evolución social, aspectos concatenados entre sí, y como el mundo de la Academia no puede ser ciego ni indiferente ante las nuevas necesidades que este aspecto lleva aparejada en el proceso de adaptación de la sociedad al arte y viceversa. La entrada de las formas modernistas, consecuencia del cambio de actitudes sociales, tienen su correspondencia en el marco institucional de la enseñanza, al que se debe acomodar, sobre todo por que los introductores de estas

---

<sup>168</sup> FRANCÉS, J., "Discurso", en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la recepción pública de ...*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1923.

<sup>169</sup> *Ibid*, p. 35.

novedades proceden de este mundo, caso de Sala, Sáenz, Sorolla, y también de los pintores modernistas catalanes. Esta situación provoca la necesaria reacomodación de las formas académicas a las nuevas demandas de la sociedad, impulsadas por los mismos artistas de renombre que proceden del ámbito de la formación oficial. La competencia que supone la aparición de los talleres como centros de enseñanza de la pintura, siguiendo el modelo francés, aumenta la necesidad de acomodo de las instituciones tradicionales de enseñanza de las Bellas Artes en este contexto.

La entrada de esta nueva actitud provoca cierta crisis en las Escuelas de Bellas Artes, no como una revolución en el mundo cultural, sino desde la perspectiva de una reacomodación necesaria de las formas instauradas ante las nuevas demandas del mundo cultural. Este aspecto aparece reflejado en el discurso de Mestres, argumentando la *carencia de normas educativas cimentadas en sólidos principios*<sup>170</sup>. Ante la situación el académico sostiene una serie de actuaciones por el bien de estas instituciones y del desarrollo del arte en el país:

*1º. Sostengo que el ideal artístico debe renovarse eternamente para bien del arte.*

*2º. Que la enseñanza del mismo debe, por el contrario, perseguir la mayor estabilidad.*<sup>171</sup>

En este aspecto, Mestres defiende una separación del concepto de ideal artístico, algo que evoluciona constantemente y fruto de la propia individualidad del artista, del proceso de enseñanza de la técnica pictórica, aspecto puramente mecánico y fruto de la habilidad del pintor en el caso de la pintura. Respecto a la tradición neoclásica de estos centros de enseñanza, afirma lo siguiente:

---

<sup>170</sup> MESTRES Y BORREL, F., *Ob. Cit.*, p. 117.

<sup>171</sup> *Ibid.*

*Los Neoclásicos, cuya influencia vivimos intensamente, puesto que en sus normas nos hemos educado, se convirtieron de devotos en fanáticos. (...) Dijeron los Neoclásicos: “Ordenando y seleccionando todo cuanto la humanidad ha producido obtendremos la síntesis de la Verdad, ella será el inmutable ideal artístico, en esta tierra estéril y desecada. Por consiguiente no caben vacilaciones; creemos escuelas, en la que una ordenada y férrea disciplina conduzca por el camino más corto a la obtención de los conocimientos necesarios, de las prácticas indispensables para el cultivo de nuestro ideal; se acabaron los tanteos, los interminables aprendizajes; nosotros proporcionaremos las fórmulas científicas, incluso la composición, y a fin de que no se extravíe la juventud al emanciparse de la tutela de la escuela, fundaremos Academias, donde se mantenga vivo el fuego sagrado, que rinde eternamente culto a nuestra diosa de Belleza única.”<sup>172</sup>*

En este párrafo, Borrel relaciona Eclecticismo con Neoclasicismo, en cuanto resume sus normas como ordenar y seleccionar todo lo que la Humanidad ha producido, obteniendo la síntesis de ello, algo que encaja del todo con la propia definición del Eclecticismo, al igual que mantiene el carácter positivista de ese movimiento base para el desarrollo del Academicismo, el de resumir el arte a una serie de fórmulas científicas, dentro de la más pura tradición racionalista. Para argumentar la evolución necesaria en el mundo cultural, Mestres basa su idea en el concepto de evolución, algo presente en cada faceta de la vida, por lo que el arte no puede seguir una trayectoria distinta:

*Y si la vida cambia constantemente ni debemos sorprendernos ni mucho menos protestar de que varíe también la obra del artista, pues éste para ser sincero y no conceptuoso y falsario debe impresionarse en ella tal cual se le ofrece, limitándose a desposeerla de todo aquello que tiene de superfluo y vulgar, a fin de transmitir la*

---

<sup>172</sup> *Ibid*, p. 119.

*espiritualidad a las generaciones futuras, a la par que deleitar a las presentes con el goce estético de sus escenarios.*<sup>173</sup>

La continuidad del estudio de los clásicos la justifica desde la óptica de un estudio profundo de los mismos a través del análisis de las grandes obras, generando una pureza del lenguaje hacia la eficacia educadora.

Con todo, el protagonista de estas nuevas tendencias vuelve a ser la burguesía, la nueva clase social hija de las revoluciones industriales que va alcanzando la dirección de la sociedad relevando de este papel a la nobleza, e incluso constituyendo parte de la misma. La industrialización de Cataluña, País Vasco y zonas costeras de Andalucía, como Málaga, propician la reunión de burgueses con tendencias de asociacionismo, creando un nuevo modo de mecenazgo. Es el caso malagueño, con industriales y comerciantes llegados de fuera de la provincia que sientan las bases para el desarrollo de un incipiente capitalismo que contribuirá a potenciar el desarrollo económico de la ciudad. Y el caso de los Sáenz es concluyente, familia burguesa que se permite que uno de sus hijos aprenda el arte de la pintura y lo desarrolle fuera de la ciudad, a tenor de lo corriente en el resto de los artistas renombrados de su momento.

Junto a los efectos de renovación en el ámbito de las Escuelas de Bellas Artes, a finales del siglo XIX se produce un proceso renovador del arte, promovido entre otros, por la crítica artística, enfocada hacia la desacralización de las Bellas Artes. El devenir de las Exposiciones Nacionales ocasiona una reacción por parte de sectores críticos hacia la situación del mundo de la pintura que se muestra en estos eventos. Ello es patente en el caso extremo de la revista *La Avispa*, que basa su actividad en el humor, partiendo de la consideración de que algo serio sea objeto de bromas y despreciado<sup>174</sup>, acción manifestada mediante la introducción del doble sentido o por la existencia de notas que ridiculizan lo que el sector oficial tiene por establecido.

---

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>174</sup> REYERO, C., “El arte desacralizado: *La Avispa* (1883-1891)”, en *V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, p. 84.

Esta labor de crítica a la situación artística que se vive parte de las características que adquiere la mayor parte de la producción presentada a los certámenes oficiales y de las formas plásticas aparejadas. Se centra en el arte como tal, tratando irreverentemente aspectos tales como el objeto artístico, la vacuidad del vocabulario de los críticos, la presencia del erotismo en la mayoría de las obras, la asociación de lo femenino con la pintura, la presencia del sentimentalismo ridículo, los efectismos técnicos, las incorrecciones técnicas, las recetas estereotipadas aplicadas a los géneros, la aparatosidad decorativa y la gestualidad fingida, aspectos coincidentes con aquellos que critican el devenir artístico desde las filas del Decadentismo.

El motivo que aparece como principal propulsor de los cambios culturales desde las formas tradicionales es el cansancio hacia una cultura homogénea propugnada por la burguesía, apareciendo el concepto y el sentimiento de la decadencia hacia las formas culturales establecidas, lo que propicia la reacción de un sector intelectual que propugna un cambio en la concepción de la cultura, y, lo más fundamental, en la finalidad social de las Bellas Artes.

#### **2.2.4.1. El Modernismo y su adaptación por la cultura hispana: claves de la actitud**

Las distintas formas en que se asimilan las innovaciones culturales que coinciden en estos momentos, originan diversas manifestaciones aparejadas, diferenciando entre ellas una variante pesimista, reflejada en la Generación del 98, de matiz moralizante, frente a una actitud propiamente modernista, estetas optimistas que propugnan la regeneración de las formas plásticas desde una nueva concepción de la misión del Arte. Así, el Modernismo aparece como una actitud de época, concepto diferente de escuela, relacionado con el

decadentismo de las formas culturales<sup>175</sup>. Aparece como un fenómeno propio, generado en una época en cuestión e integrado por la presencia de factores diversos. El concepto de modernista aparece asociado al movimiento de renovación de las artes plásticas, en un intento de superación de lo caduco: *El modernismo, con su afán de estilo y superación del arte prosaico del XIX es un vehículo expresivo para estas generaciones que quieren evadirse de lo caduco*<sup>176</sup>, con las connotaciones intrínsecas a la intención de evasión de una realidad que provoca el hastío entre los intelectuales.

Si el origen del Modernismo se sitúa en las tendencias parnasiana y simbolista, con objetivo principal en la consecución de la forma bella, el elemento esencial para llegar a una aproximación descriptiva es que sea considerado como un estado de ánimo, el cual influye en la concepción artística y en su materialización en las diversas manifestaciones culturales, creando una base teórica principalmente reflejada en la literatura que se manifiesta en las formas plásticas, nexo de unión con la tradición romántica, especialmente en la pintura y en la arquitectura, así como en las artes industriales.

Aparece en el marco cultural en que se desarrolla la actividad de la Generación del 98, la llamada “época de plata”, gracias al resurgir de la vida cultural en España aparejada a los acontecimientos de toda índole que se generan en el país como consecuencia del desastre y la toma de conciencia de la realidad sociocultural del país<sup>177</sup>.

La innovación que supone el Modernismo se entiende desde la aparición de una diversificación de técnicas y sus consiguientes resultados

---

<sup>175</sup> GULLÓN, R., *Direcciones...*, *Ob. Cit.*, p. 13.

<sup>176</sup> LAFUENTE FERRARI, E., “La pintura española y la generación del 98”, en *Arbor*, Núm. 36 (1948), p. 455.

<sup>177</sup> Sobre el concepto de resurgimiento cultural de España en este marco temporal, ver especialmente la obra MAINER, J., *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid: Cátedra, 1981. En este sentido, es de destacar la coincidencia de la misma situación que se produjo en la edad de oro de la cultura española durante el Barroco, en una época similar en cuanto a crisis sociopolítica.

plásticos, y en las formas asociadas a las diversas manifestaciones del ambiente cultural<sup>178</sup>. Esta forma de entender la vida como conjunto acarrea el mantenimiento de la concepción romántica de la misma, aspecto coincidente con uno de los pilares, el de la temática, de la tradición pictórica anterior.

Es esa forma de entender la existencia la que evidencia una diferenciación entre Modernismo y Noucentismo, considerando al primero como una época compleja y rica culturalmente, y al 98 como una reacción política y social de escritores y artistas ante el Desastre<sup>179</sup>.

La presencia de formas asociadas al movimiento modernista aparecen de forma continua en las revistas, periódicos y libros de la época, desde la óptica de admiración o de rechazo que provoca la actitud ante el público en general. Estas manifestaciones son las que permiten asociar a esta actitud una serie de características definitorias del proceso en el caso español: cosmopolitismo, provincianismo, decadentismo, individualismo, parnasianismo, intimismo, simbolismo o misticismo.

Su base es la oposición al mundo creado por la burguesía y sus manifestaciones en el positivismo y el racionalismo, propugnando la vuelta al mundo espiritual del Romanticismo. Es la definición formulada por J. R. Jiménez en *La Voz* en 1935: *Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la*

---

<sup>178</sup> GULLÓN, R., *Ob. Cit.*, p. 18.

<sup>179</sup> Para M. Freixa, “El *Noucentisme* catalán, a la luz de los recientes estudios, se formula como un movimiento que supera el ámbito estrictamente cultural o artístico para asumir una nueva actitud que tenía como primer objetivo la modernización de la sociedad a través de sus instituciones. El arte, la promoción cultural y la educación debían convertirse en los grandes aliados de este utópico proyecto. (...) Uno de los objetivos del proyecto *noucentista* era alcanzar la armonía social que debía fundamentarse en la solidificación de la estructura familiar y en la clarificación de las funciones que hombres y mujeres debían realizar; así como en una visión totalmente estamentaria de las clases sociales” (FREIXA, M., “Mujeres de un nuevo orden. La imagen de la mujer en la revista “Or i Grana””, en *Actas del Congreso Lucha de Géneros a través de la imagen*, Málaga ( en prensa). Agradezco a la Dra. Freixa permitirme ver su trabajo.

*belleza*<sup>180</sup>. En esta definición del literato, muy relacionado con el ambiente pictórico de su época, se deja ver una de las características principales de la actitud modernista: la oposición contra el racionalismo positivista del siglo XIX originado por la burguesía, desde una actitud de inconformismo encaminado a una acción para solucionar esa situación.

El concepto de modernidad aparece como el manifestar y ejercer una actitud distinta a la establecida, plasmado en el modo de situarse ante la vida y el arte. La necesidad de manifestarlo es la clave del estilo, radicada en las exigencias del imperativo de la belleza<sup>181</sup>. Esta actitud es la que se esfuerzan los artistas relacionados con el movimiento en dejar patente en sus diversos manifiestos. Es el caso de José Martí en el prólogo a la obra “Al Niágara”<sup>182</sup>, en el que manifiesta:

*Nadie tiene hoy su fe segura (...) No hay pintor que acierte a colorear con la novedad y la transparencia de otros tiempos la aureola luminosa de las vírgenes, ni cantor religioso o predicador que ponga unción y voz segura en sus estrofas y anatemas (...) En todos está hirviendo la sangre nueva.*<sup>183</sup>

El movimiento es consciente de su calificación como decadentes, tal como especifica R. Darío en su declaración en “Los colores del estandarte”:

*En Europa conocí a algunos de los llamados decadentes en obra y persona. Conocí a los buenos y a los extravagantes (...) ¿Y quienes son por fin los decadentes? (...) el verdadero nombre que habría que dar a los artistas modernos que se han agrupado bajo la*

<sup>180</sup> Citado en GULLÓN, R., *El modernismo visto por...*, Ob. Cit, p. 31.

<sup>181</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>182</sup> José Martí, (1835-1895), escritor cubano defensor de la independencia de la isla, cosmopolita que reside en diversos lugares, desde España a Estados Unidos, fundó el Partido Revolucionario Cubano en 1892, muriendo en combate en Dos Ríos. Fue uno de los iniciadores del modernismo, escribiendo dentro de múltiples registros literarios.

<sup>183</sup> GULLÓN, R., *Ob. Cit*, p. 35.



*luz del arte nuevo (...) Los prerrafaelistas son sus hermanos y la obra de ellos es obra propia.*<sup>184</sup>

En este comentario de Dario es patente la relación de prerrafaelistas, decadentes y estetas para conformar el resultado dado en el Modernismo, así como la indefinición del término “decadente”, desde la óptica de aspecto peyorativo o constructivo asignado al término. Esta situación de deseos de renovación es la misma que aparece en el artículo “Literatura y Bellas Artes” de Pio Baroja realizado en 1899:

*La hora no es favorable en España para pensar en la literatura y el arte. Los terribles problemas económicos e industriales, los movimientos reaccionarios de algunos, las tendencias anárquicas de otros y el peligro de volver a caer bajo la férula militar o teocrática nos llenan tantas veces de negras preocupaciones que el arte debe eclipsarse un instante y esperar para reaparecer cuando las pasiones se calmen y los espíritus se tranquilicen. (...) Esta inquietud se hace notar en la atmósfera moral del fin de siglo, ese rápido remolino de ideas, de utopías, de fórmulas metafísicas (...) Un pueblo sin dirección no puede tener entusiasmo por un arte que también carece de ideal. Tal vez el arte no ha seguido jamás una dirección fija pero es evidente que jamás se ha visto una desviación tan sorprendente como la que presenciamos en el presente. El flujo, las tendencias, las corrientes artísticas que agitan el mundo intelectual llegan a España muy debilitadas y casi siempre por intermedio de Francia, habiendo perdido su brillo y sobre todo su actualidad.*

*El movimiento modernista tiene en Barcelona más intensidad que en Madrid. El impresionismo en la pintura, el misticismo en la literatura y el prerrafaelismo en la ornamentación entraron primero en Cataluña, que es la Alemania de España, la región más industrializada y la más propensa a recibir influencias. Los catalanes, como los americanos, han adoptado las novedades rusas, francesas y belgas, queriendo persuadir a los demás españoles que son los*

---

<sup>184</sup> *Ibid*, pp. 52-54.

*inventores del género; pero nosotros no ignoramos que son simples imitadores.*<sup>185</sup>

De este artículo se deducen las que serán notas fundamentales del Modernismo así como de las relaciones culturales que se desarrollan en estos instantes en el ámbito cultural. La situación que conlleva la actualidad política y social de España en estos momentos inciden en el plano cultural, provocando una ralentización de las formas culturales, que a su vez refleja la situación moral que todas estas facetas revierten en el ambiente intelectual del país. Es este aspecto el principal causante de la falta de innovaciones propias, lo que provoca la asimilación de las novedades estilísticas y el ambiente que se gesta en Francia. Otro de los aspectos que se evidencia de este artículo coetáneo al desarrollo del Modernismo es la diferencia ya observable entre los centros de Barcelona y Madrid, aspecto que reflejan diversos autores, como consecuencia de la actividad industrial de la primera, lo que ocasiona una revitalización social que lleva aparejada una mayor actividad en el plano cultural, a la vez que se produce un centro diferenciado en Madrid con notas propias, producidas entre otras causas por la tradición y peso de la Academia de S. Fernando, influencia que se reflejará en las formas producidas en este centro pictórico.

Para Cerdá i Surroca, la introducción del prerrafaelismo en Cataluña es una aportación de sueño y visión colectiva de raíz elitista, elaborando un símbolo cultural que desembocará en el Modernismo<sup>186</sup>. Esta actitud se convierte en una de las claves de la “Renaixença” catalana, dentro de la tradición nacionalista de esta zona del país. Como consecuencia del mismo, aparece un nuevo movimiento esteticista-simbolista opuesto al Eclecticismo, y que parte desde la relectura del prerrafaelismo manifestado en el Modernismo. Y como constante, la burguesía juega un papel en el proceso, resultado del ansia de manifestarse en el campo artístico, a diferencia de las intenciones de la nueva alta burguesía, utilizando para ello un vehículo de especial relevancia, el

---

<sup>185</sup> *Ibid*, pp. 75-80.

<sup>186</sup> CERDÁ I SURROCA, M<sup>a</sup>. A., *Els Pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona: Ed. Curial, 1981, p. 153.

de las revistas catalanas, posibles gracias a la situación económica y social que se vive en esta zona, entre las que destaca *La Ilustración Artística* (1883-1898), pionera en la difusión del prerrafaelismo y haciendo eco de las teorías estéticas de Ruskin y de Morris<sup>187</sup>.

De nuevo, Pedro E. Coll en su artículo “Decadentismo y americanismo” parte de la definición del decadentismo como un romanticismo exacerbado debido a las imaginaciones americanas. En el mismo menciona:

*El llamado simbolismo no ha tenido nunca una estética, ni ha profesado ningún código; según uno de sus críticos significa individualismo en literatura, libertad del arte, abandono de las fórmulas enseñadas, personal originalidad (...) El simbolismo no fue nunca una capilla cerrada, sino una palabra abierta en donde se reunieron los que protestaban contra el naturalismo triunfante (...) Tal vez la nombrada decadencia americana son sea sino la infancia de un arte que no ha abusado del análisis y que se complace en el color y en la novedad de las imágenes, en la gracia del ritmo, en la música de las frases, en el perfume de las palabras.*<sup>188</sup>

Aquí se observa un sentido primordial a la hora de comprender el fenómeno del Modernismo y la actitud de modernidad: la de la libertad del arte y el abandono de las fórmulas enseñadas, aspecto recogido por Félix Mestre en su discurso citado anteriormente. La oposición hacia el racionalismo de corte burgués imperante en el siglo XIX ocasiona esta revuelta hacia la libertad de expresión artística manifestando la primacía de los sentimientos.

Igual sentido da Eduardo L. Chavarri al Modernismo en su escrito “¿Qué es el modernismo y que significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”:

---

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 197.

<sup>188</sup> GULLÓN, R., *Ob. Cit*, pp. 82-85.

*[El modernismo] entre nosotros se ha considerado como sinónimo de extravagancia, de afán impotente de originalidad, de absurdo premeditado... ¡Vicio nuestro este de fijarnos más en las palabras que en las ideas, enterándonos a medias de las cosas!*

*El modernismo, en cuanto movimiento artístico es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento. No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad (...) El artista, nacido en una generación cansada por labor gigantesca, debe sentir el cansancio de liberación, influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente.(...) Y he ahí la materia que ha venido a formar al “público” (es decir, lo contrario del “pueblo”, gens), masa trivial y distraída, que no tiene “voluntad” para la obra de arte, masa indiferente y hastiada, que protesta con impaciencia cuando se la quiere hacer sentir. ¿No habría de sublevarse todo espíritu sincero contra estas plagas?.*

*Tal es la tendencia de donde nació la nueva tendencia del arte, que tendencia puede ser considerada en último término, como una palpitación más del romanticismo. Adviértase que damos aquí a la palabra “romanticismo” su acepción más general, en cuanto indica lo contrario al espíritu gramatical y retórico, a las fórmulas inertes, cristalizadas, por decirlo así.(...)*

*Es característica del arte moderno la “expresión”: hacer de la obra de arte algo más que un producto de receta; hacer un trozo de vida (...) pintar el alma de las cosas para no reducirse al papel de un fotógrafo (...) Se trata, pues, de la “simplicidad” de llegar a la mayor emoción posible sólo con los medios posibles para no desvirtuarla .(...) El verdadero artista, para reflejar los variados matices del sentimiento actual ha de recurrir a nuevas fórmulas: palabras o giros peculiares de lenguaje, contrastes determinados de color, especiales sucesiones armónicas... Aquí está el peligro; pues los que no tienen personalidad propia ni suficiente talento para conseguir la independencia, no podían hacer sino imitar.<sup>189</sup>*

---

<sup>189</sup> *Ibid*, pp. 91-95.

Vuelven a salir referencias primordiales a la hora de interpretar el fenómeno del Modernismo. La consideración de extravagancia que se asocia al movimiento durante su desarrollo por sectores de la intelectualidad es justificada por Coll como una reacción contra el espíritu utilitarista que impuso la burguesía y las formas culturales que esta clase social promociona durante el siglo XIX. El escritor concibe ese utilitarismo como vulgaridad, manifestada en la materialidad de los resultados que produce ese racionalismo de las artes, generando una vuelta a la tradición romántica de la cultura occidental<sup>190</sup>. Vuelve a dictar lo que será uno de los dictámenes del movimiento: el de la lucha contra la receta estereotipada patrocinada por el arte oficial con origen en el espíritu académico. Y profundiza más en el aspecto de la necesidad de la presencia de la subjetividad de la pintura y las artes en general, al comparar las manifestaciones artísticas con el papel que posee la fotografía, situación resultante de ese afán de racionalismo que se propone desde la cultura burguesa del XIX, propugnando una misión del artista a no limitarse al papel del fotógrafo como tal. Como lucha contra el predominio de esas formas, propone una serie de recursos radicados en el campo de la pintura en el empleo de nuevas fórmulas basadas en el contraste de colores en el caso de la pintura<sup>191</sup>, así como en nuevas articulaciones de las formas en aras de conseguir un nuevo resultado. Pero ya anuncia uno de los peligros de estas “formulaciones”, el de la reducción de la subjetividad artística y del papel de creador del artista a mero imitador de esos modelos propuestos por los realmente innovadores<sup>192</sup>. Es esa falta de originalidad junto al establecimiento de fórmulas “académicas” las que

---

<sup>190</sup> Sobre el papel del Romanticismo y su incidencia en las manifestaciones culturales posteriores ver el estudio en profundidad GARCÍA MELERO, J. E., *La obsesión por la imagen del pasado...*, *Ob. Cit.*

<sup>191</sup> Resulta paradójico que pese a plantear la lucha contra las fórmulas académicas plantee la presencia de “fórmulas” como forma de afrontar ese cambio de actitudes en el plano de las Bellas Artes.

<sup>192</sup> Es en este aspecto donde nace un problema a la hora de caracterizar la obra de Sáenz, precisamente de su relación con Sala y la órbita de los intelectuales de su círculo, hasta el punto de plantear la incógnita de cuales de los elementos de la plástica de Sáenz son originales y cuales nacieron de su admiración y trabajo conjunto con los modernistas de círculo de Madrid, especialmente de los que comparten la experiencia de *Blanco y Negro* a comienzos del siglo XX. Es difícil dilucidar lo que puede ser resultado de un trabajo conjunto, con innovaciones achacables a esa actividad creadora, de la simplemente resultante de dejarse arrastrar por los criterios de una subjetividad artística predominante, cual sería el caso de Sala y sus relaciones con los literatos modernistas principalmente del foco de Madrid.

originaron el cansancio de sectores intelectuales hacia el arte establecido, y es ese peligro de estandarización del sector modernista lo que preocupa a este autor. Y es que la mera imitación de novedades intelectuales de artistas innovadores crea un producto que se tipifica como “arte kistch”.

Sobre el concepto que de la pintura tienen los escritores modernistas, resulta ejemplificador el artículo escrito por J. R. Jiménez sobre E. Sala, “Sobre unos apuntes de Emilio Sala”<sup>193</sup>. En este artículo, el escritor hace mención de aquellos aspectos que considera fundamentales en el tratamiento de la obra de arte.

*Es necesario tener la mano sutil e inquieta que sólo tienen las almas, para poder robar al ensueño y a la vida esas figuras adivinadas y lejanas que flotan en el fondo de nuestra fantasía como ideales místicos, como versos con alas, visiones de sensualidad y de quimera fragante, gracias de forma, que dejamos ir de nuestra misma niebla a la niebla de jardines y campos.*

*Estas iniciaciones que no vuelven, sueños de actitudes y de gestos, elegancia de miradas, el aspecto ideal de la figura humana, lo fugitivo, que tantas veces se pierde en la nada y en la sombra... (...) Los cuadros son la obra muerta de los grandes y verdaderos artistas; eso de condenar el alma a la mano, da sus naturales resultados, y el alma toma su venganza. <<Cuando el alma quiere volar, no debe pedir permiso a la ironía de la carne.>> Pues bien, los grandes artistas tienen su vida y el tesoro de sus inquietudes en bocetos, en manchas de color, en apuntes, galanuras fugitivas que apenas son, que parece que no están en ningún lado, imprecisas con la seguridad de lo no pensado, francas y frescas con las primeras apariencias. Yo creo que el talento de los pintores está en sus fugas de color y en sus*

---

<sup>193</sup> En *Blanco y Negro* se encuentran numerosas colaboraciones entre pintores y literatos, como los artículos de J. R. Jiménez y E. Sala llamados “Hora de ensueño”, (23 de enero de 1904), “Paisaje melancólico” (13 de febrero de 1904), o “Sobre unos apuntes de E. Sala” (4 de junio de 1904). Las colaboraciones de este tipo se dan entre más artistas relacionados con este ambiente, como Sala con M. J. Othon (9 de abril de 1904), Campoamor con C. Pla en “Humorada” (7 de mayo de 1904), o la colaboración conjunta de S. Rueda con Arija en

*pocos lápices. (...) Estas inquietudes y estas apariencias traen en sí líneas y gestos únicos; y estas líneas y estos gestos, que al fin son soñados, los fija el pintor para siempre con la creencia de que son de la vida. Son o pueden ser. Nadie ha visto diosas sobre nubes, ni ángeles con alas, ni estos gestos, ni esas mismas desnudeces de pechos o de muslos. Pero nadie deja de creer tampoco en una realidad sorprendida por otros ojos. (...)*

*Para apuntar bien hay que ser un gran artista, hay que tener ese fondo de finura, de precisión, de gracia que viene tras las grandes luchas con la naturaleza; para hacer unos apuntes se necesita mayor alma que para trabajar en grandes y serios telones. Ved estas notas de Emilio Sala. La mano ha acariciado bien al dibujar, y las vidas han surgido de la mano como podrían haber surgido de la frente. Son almas que sueñan y yerran sobre el papel. Tal vez van a desaparecer. Se dijera que llevan alas en las desnudeces o bajo las capas y los velos; hay en ellas misticismo, pendencia, melancolía, sensualidad y ensueños: elementos de alma de poeta. Lejos el artificio de los gestos fríos y modelados. Estamos en el reinado de los versos que huyen como mujeres, y de las mujeres que se convierten en rosas.<sup>194</sup>*

El texto es concluyente sobre la relación a existir entre pintura y poesía, dentro de ese ansia de integración de las artes que caracteriza al Modernismo, continuación de la premisa clásica del “ut pictura poesis”. Radica la esencia de la pintura en la preeminencia de la subjetividad encarnada en la fantasía del pintor a la hora de manifestar en su obra unos ideales, lejanos del ansia de positivismo y racionalismo que preconiza la burguesía en su etapa anterior. El pintor debe dar aspecto ideal a lo que representa, hasta llegar a la irrealidad de lo representado, temas que evaden de la cotidiana realidad. El talento del pintor se debe mostrar en “fugas de color y pocos lápices”, matizado en bocetos que representan los contornos de lo conocido.

---

“Cuerdas rotas”, (21 de mayo de 1904). Es una tradición que se mantiene durante años en esta revista, y de la que participa Sáenz con algunas de sus obras.

<sup>194</sup> JIMÉNEZ, J. R., “Sobre unos apuntes de E. Sala”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 4 de junio de 1904, s/p.

Decisivo es la concreción de las cualidades que para J. R. Jiménez debe poseer la pintura: la presencia del misticismo, de la melancolía, sensualidad y ensueños, similar a la tarea a afrontar por parte de la poesía, en un resultado lejano del artificio de la composición que representa la pintura academicista, aspecto que será el principal que se la achaca a las derivaciones del arte pompier en sus últimos estadios. Declaración modernista es el último párrafo, en el que define esa relación entre mujeres, poesía y flores que será elemento definidor de la actitud modernista.

La relación del mundo de los pintores continuadores de la postura académica de corte pompier, como en el caso de Bouguereau, con el Modernismo no aparece definida con claridad en la actualidad, ante la disparidad de referencias que se adoptan para la definición de términos como modernidad y de su implicación con el Modernismo, aunque hay elementos del mismo que se pueden entender dentro de los trabajos de artistas de esta órbita, más aun con la idea de modernismo de raíz peyorativa que existe en artículos del momento. Son muchas las ilustraciones de artistas de la época publicadas con el calificativo de “obras prerrafaelistas”, bien las propias de los artistas de la Hermandad bien las de las reinterpretaciones que van apareciendo sobre los postulados que se interpretan de sus obras, pero sobre todo en lo tocante a la temática, principalmente de tipo medieval, como el caso de Varela. Predominan las formas curvas, arabescos intencionados, que son los mismos que aparecen en los elementos arquitectónicos asociados al Modernismo, realizados por estas fechas. Destacan los diseños aparecidos en revistas catalanas y en *Blanco y Negro*, que se convierte en principal difusor de estas formas, que se renuevan en la posterior publicación de *La Esfera*, revista que ayuda al mantenimiento de las formas originadas con anterioridad.

Junto a esta visión de la modernidad que defienden literatos y teóricos aparecen versiones que la ridiculizan, dentro de las tendencias a hacer del Modernismo algo superfluo asociado al matiz de extravagante, como en el



artículo a modo poético realizado por J. Jackson Veyán publicado en *Blanco y Negro*, en el que afirma:

*En el sistema nervioso,  
en las ciencias y en las artes  
en la moda, en todas partes  
el modernismo dichoso.  
Es el tirano que impera  
y yo contra él me sublevo.  
El aire es un aire nuevo,  
y el agua ya no es lo que era.  
Ni el doctor más eminente  
de eludirlo encuentra modo.  
Hoy es neurastenia todo  
lo que padece la gente.  
(.....)  
Los actos más censurables  
son un vicio natural.  
Hoy todo es criminal  
un enfermo irresponsable.  
A las cosas menos serias  
le dan grandes proporciones.  
Los callos, los sabañones  
son microbios y bacterias.  
(.....)  
En el Arte , la invasión  
es más terrible y cruel  
Hoy ya no pinta el pincel  
el cuadro es una impresión.  
No ha de copiar el artista  
la nube, el monte ni el río,  
y así el paisaje es un lío  
de la escuela impresionista.  
Ni la novela ni el drama  
han de tener interés  
y así, escribiendo un ciempiés  
se consiguen glorias y fama.  
Del modernismo me asusto  
y confesar en conciencia  
que eso es más bien decadencia  
falta de nervio y mal gusto.(...) <sup>195</sup>*

A estas nociones que el escritor asocia al concepto de modernismo hay que añadir las de temor ante los nuevos papeles que la mujer va asumiendo en los cambios sociales que se producen en este contexto, en el que se asocia el

paulatino cambio de roles que se produce en la sociedad con esta forma de entender la vida, defendiendo el autor la necesidad de pervivencia de las formas usuales de convivencia en sociedad<sup>196</sup>. El autor menciona una serie de términos resaltados en cursiva como neurastenia, impresión, decadencia, falta de nervio y mal gusto, resaltando con ello el matiz peyorativo que asocia al término, al hacer referencia a los mismos en plan de sorna; nacen del sarcasmo en una revista que precisamente se hace abanderada de la defensa del Modernismo, al incluir en sus páginas obras de matiz costumbrista, pero de tratamiento declaradamente modernista, y realizados por artistas reconocidos como tales. Con posterioridad, en 1902, M. del Palacio publica un artículo a modo poético en el que vuelve a ridiculizar al Modernismo mediante la asociación con formas estrafalarias de vestir<sup>197</sup>. Estas son las consecuencias de la resistencia por parte de la sociedad hacia la entrada de nuevas manifestaciones culturales, debido al peso de la tradición en el país. Sin embargo, con motivo del décimo aniversario de la revista, aparece otra crónica en 1904 en el que aparecen las portadas de números emblemáticos, en los que desde 1894 hasta esas fechas proliferan obras de marcado diseño modernista, con el protagonismo de la mujer y formas de una gran carga simbólica<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> JACKSON VEYAN, J., “El modernismo”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 7 de abril de 1900, p. 30.

<sup>196</sup> Sobre los cambios sociales que afectan a la mujer y a su papel en el seno de la sociedad, así como de las imbricaciones de estos aspectos en la figura plástica asociada, ver BORNAY, E., *Las hijas de Lilith, Ob. Cit.*

<sup>197</sup> PALACIO, M. del, “El Modernismo”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 3 de mayo de 1902, p. 7.

<sup>198</sup> “Décimo aniversario de <<Blanco y Negro>>”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de mayo de 1904.

### **2.3. Claves estéticas en la pintura de Pedro Sáenz**

La carrera como profesional de Pedro Sáenz transcurre en el momento histórico del *Fin de Siglo*, el cual, como se ha visto anteriormente, aparece caracterizado por un profundo movimiento de renovación en las artes plásticas que afecta de lleno a la pintura, manifestación en la cual es más patente este cambio.

En el caso del pintor, el resultado de su aprendizaje en esta órbita académica, bajo la tutela de profesores directamente relacionados con el mundo del Eclecticismo y de la Academia, entre los que destaca la figura principal de Bernardo Ferrándiz, hace que los primeros estadios de su producción estén directamente vinculados con el mundo del Eclecticismo, en un marco que fomenta la competitividad dentro del ambiente de las Exposiciones de Bellas Artes y el ansia a conseguir esos galardones que suponen el reconocimiento por parte del público al que se dirigen estas producciones, asegurándose un prestigio que incide en asegurar ingresos como profesional de la pintura.

Sin embargo, como se planteaba anteriormente, en los últimos años de del siglo XIX comienzan a aparecer señales de un cansancio hacia las formas y las temáticas que cultivan estos pintores, lo cual acarrea un movimiento de renovación planteado desde el concepto que en los ambientes culturales se tiene de decadencia de la cultura en general, concepto que se aumenta en el caso español tras el desastre del 98. Este intento de renovar el ambiente cultural hace que aparezcan diversidad de tendencias a la hora de entender las artes, desde la misión que ha de desempeñar el artista hasta las formas que el mismo ha de utilizar para transmitir ese mensaje al posible espectador. La diversificación de estéticas hace que aparezcan diferentes lenguajes, uno de los cuales es el del Modernismo, valorando la diversidad de manifestaciones que

se asocian con esta forma de entender la cultura desde la base de la existencia de focos diferenciados de interpretación.

Este cambio de orientación en el ambiente cultural, con matizaciones dependientes del núcleo en que se desarrolla, como son los casos de Madrid y de Barcelona, es observable en la pintura de Sáenz, en aspectos que van desde la temática que afronta en sus lienzos hasta el empleo de la luz y el color que imprime en ellos, además de sus propias declaraciones sobre el concepto que de modernidad tiene él mismo, junto a sus relaciones con artistas plenamente ligados al fenómeno de la modernidad y ese afán de ser de su tiempo, a la vez que intenta reflejar esa actitud en sus cuadros, siempre con la matización de la profesionalidad de Sáenz como pintor, actividad de la cual vive, principalmente como retratista de mujeres, género estrella en el cambio de siglo en consonancia con la política de moderación que predomina desde la herencia que se mantiene desde el Eclecticismo.

Es la actitud de ser moderno la que hace que los protagonistas del Modernismo hagan esa remodelación del ambiente cultural que se manifiesta en el cambio de orientación de la actividad de la Academia, en cuyas corporaciones comienzan a ingresar artistas provenientes de ese ambiente cambiante, como es el caso de Sáenz, J. Francés, Félix Mestres y otros.

### **2.3.1. Pedro Sáenz, pintor de su tiempo: entre el Eclecticismo académico y el gusto burgués**

La presencia de las características propias del Eclecticismo decimonónico en la producción de Pedro Sáenz es observable desde diversos parámetros. El primero de ellos es el punto de partida desde una formación inscrita en el círculo de lo académico, entendido como un proceso de aprendizaje dirigido a los alumnos de Bellas Artes por el cual se les suministra una serie de fundamentos, tanto en lo referente a la técnica como en los asuntos a tratar, que llega a crear una tipificación del producto artístico que es

observable en sus trabajos una vez dentro del mundo de la pintura profesional. Junto a la influencia de las directrices académicas, aparecen una serie de notas comunes que caracterizan a estas pinturas, de forma tal que se derivan en una serie de constantes en la producción de los pintores eclécticos del Fin de Siglo. Son esas notas de naturalismo en el tratamiento de las figuras, el reflejo de escenas idealizadas desde el prisma de hacer creíble el discurso propuesto, la presencia de grandes dosis de ambigüedad en el tratamiento de los temas, la presencia del maniqueísmo, el ansia de contemporaneidad, y sobre todo, la presencia de la moderación a la hora de configurar las escenas propuestas, esencia del Eclecticismo pictórico. Y son estas constantes las que se aprecian en esa primera producción de Sáenz, desde su etapa de formación hasta el inicio del siglo XX, en la que una serie de cambios en la realización de sus pinturas, demuestran un giro en su forma de entender el arte, aspecto que se propaga dentro de los diversos enclaves culturales del país.

La primera etapa en la producción pictórica de Sáenz es consecuencia directa de su formación en el campo de la pintura, la típica de cualquier artista del fin del siglo XIX en el ambiente que propicia la Academia, teniendo en cuenta la relación de ésta con el Eclecticismo, y es justamente en este aspecto donde reside la raíz de esta primera etapa ecléctica dentro de su carrera. Los inicios de su formación, principalmente a partir de la recibida de Ferrándiz, será la propia encaminada a la promoción de su trabajo artístico desde la óptica del Eclecticismo decimonónico originado en el siglo XIX en los centros culturales del país, a partir de las influencias foráneas en la vida cultural de Málaga.

Es en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga donde asimila las enseñanzas de Ferrándiz, en la asignatura de Colorido y Composición, en los cursos 1882/83 y 1883/84, destacando en el libro de menciones de calificaciones con el maestro. Es en este contexto donde recibe una formación

encaminada a la competición en el marco de las Exposiciones de Bellas Artes, ambiente en el que se desenvolverá durante su vida artística<sup>199</sup>.

Su proceso de aprendizaje se completa como la del resto de los artistas académicos formados en este periodo. Pero es que este tipo de preparación, aspecto que condiciona la evolución de los artistas, es la que suelen experimentar la mayor parte de los artistas reconocidos en su tiempo, proporcionada por la oficialidad, en casos como el del mismo Picasso. Lo que queda claro es la presencia de Sáenz en los centros de formación relacionados con el ámbito de actuación propio de la Academia, tanto desde la órbita de la enseñanza como desde la perspectiva de la orientación de estos estudios, encaminada hacia una competición en el ambiente de los certámenes de Bellas Artes por conseguir los méritos necesarios para el ascenso gracias al reconocimiento de la oficialidad, lo que genera un arte establecido adaptado a los requerimientos del sistema que lo demanda. El pintor, ante la situación del mercado artístico y sus demandas, se convierte en un elemento más dentro del círculo cultural. Por ello, su obra aparece subordinada a los medios de promoción y a las condiciones que imperan en el mercado, con las influencias creadas por críticos y financiadores, participando en las especulaciones que se forman en torno a la producción artística. Sin embargo, los pintores consagrados, con una alta consideración hacia su producción, consiguen la independencia tanto económica como artística al sobresalir en el medio. La adquisición de la celebridad por el artista conlleva poder liberarse de los requerimientos del medio oficial, con la limitación de producir en las condiciones en las que ha conseguido el éxito, pero que a su vez le posibilita para poder trabajar bajo cierto margen de libertad como producción paralela a la que le condiciona su obra aceptada.

W. Hofmann estudia la influencia de los condicionantes que influyen en la plasmación de la obra de arte, afirmando:

---

<sup>199</sup> Vid. *Capítulo 1, Biografía*.

*El arte que se dirige a un observador le exige más que aquel que no toma en consideración la categoría público- hoy ya sabemos que ésta es una categoría decadente. Desaparecen del ámbito de resonancia de la obra artística las originarias funciones públicas, pero subsiste una última: la satisfacción del observador contemplativo. Esta es la situación actual, cuyos principios hay que buscar en el Renacimiento.<sup>200</sup>*

Esta preparación como profesional, coincidente para la mayor parte de los artistas que destacan durante el siglo XIX, es lógica que ocasione un tipo de resultado similar, en el que el desarrollo de la propia individualidad aparece con el paso del tiempo, y sobre todo con el reconocimiento social del artista, factor que incide en dar una mayor libertad de expresión a sus creaciones, al poder influir en las direcciones que ha de tomar la evolución de su lenguaje una vez alcanzado el éxito. Es ese punto de inflexión el que aparece en sus producciones, como el caso de Sáenz en el cambio de siglo o el Sorolla que evoluciona hacia el luminismo, conformando sus lenguajes definitivos, en el que se mantienen aspectos de su formación primaria. Es sintomático en este ambiente la presencia simultánea de artistas en este marco temporal que muestran puntos de inflexión en sus trayectorias como consecuencia del desarrollo de sus carreras profesionales, rupturas que inciden en la elaboración de un lenguaje plástico ya formado, fruto de la evolución desde sus inicios hacia un lenguaje maduro.

Las claves para comprender la presencia de las características propias de la pintura ecléctica en la obra de Pedro Sáenz, relacionada con el concepto de pompier en Francia, parten de la esencia misma de esta plástica decimonónica. Aplicadas, éstas se reducen en una serie de aspectos presentes en la mayor parte de las producciones relacionadas con esta forma de acometer el desarrollo de la profesión de pintor, aplicado a las obras en sí.

---

<sup>200</sup> HOFMAN, W., *Ob, Cit.*, p. 20.

La primera de las características que define a este tipo de pintura es el predominio del dibujo frente a la aplicación del color, consecuencia de los tratamientos de raíz neoclásica que impera dentro de los círculos académicos. Esta premisa es perfectamente observable en una de las primeras obras de Sáenz, “La clase de los Escolapios”<sup>201</sup>, composición en la que el artista aplica los conocimientos adquiridos de Ferrándiz en cuanto a la aplicación de la perspectiva y la disposición de los diferentes elementos que componen la escena, todo ello desde la organización propia de esos cuadros de género que se popularizaron en el país a mediados del siglo XIX. Esta misma premisa de la preferencia de la línea sobre el color se mantendrá durante el resto de su trayectoria profesional, pero se manifiesta especialmente en esta primera etapa.

Otro de los aspectos propios de las producciones relacionadas con el Eclecticismo es el uso de una técnica naturalista aplicada a la realización de los motivos compositivos, heredera de ese preciosismo propio de la pintura promovida por los sectores vinculados al Academicismo, consecuencia de la importancia de la pintura en el ambiente del siglo XIX y de la revitalización del panorama artístico en España. Es la manifestación más evidente de la formación de Sáenz en su etapa de aprendizaje con Ferrándiz y las influencias recibidas en sus relaciones con la Academia de S. Fernando, París y Roma. Todo ello se hace palpable en lienzos de la categoría de “Inocencia”<sup>202</sup>, en el cual está presente en cualquier detalle de los que transmite el artista en su contemplación. El aspecto del empleo de una técnica naturalista se basa en la necesidad de hacer creíble el discurso propuesto, el cual es fruto de un proceso de idealización del artista a la hora de concebir lo que ha de representar, enlazando con otras de las características fundamentales de este tipo de pintura, la de la necesidad de veracidad ante el espectador.

Un elemento necesario para poder comprender el Eclecticismo presente en la producción de la primera etapa de Sáenz es la constante de ese reflejar el momento cotidiano en el tratamiento de los temas. Tras la popularización del

---

<sup>201</sup> Lámina I.



arte familiar basado en la representación del instante intrascendente, con origen en España en esas transformaciones que se producen en el país gracias, entre otros aspectos, a la labor de artistas españoles presentes en el ámbito parisino y dentro del marco del Salón<sup>203</sup>. En el caso de Sáenz esta preferencia, fruto de la adaptación al mercado del arte que le corresponde en su época, es manifiesta en obras tales como “En Viena”<sup>204</sup>, merecedora de medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1895, reconocimiento de lo oficial hacia este tipo de pintura. Es un arte agradable, del gusto de la burguesía, que transmite un mensaje de amabilidad a su contemplación, alabada por la crítica y que propicia seguir en la misma línea de producción anecdótica. La prueba es la repetición del mismo esquema con posterioridad en su cuadro “Violeta”<sup>205</sup>, en el que salvo diferencias formales, el contenido temático es el mismo, participando de la ambigüedad propia de este Eclecticismo de tintes simbólicos en cuanto a la doble lectura que propicia el título y lo representado.

La preeminencia del reflejo de la anécdota se refleja en trabajos de mayor elaboración compositiva, como en el caso de “El columpio”<sup>206</sup>, de asunto ligado con el japonismo de moda en los ambientes culturales como consecuencia de las influencias que se originan en las Exposiciones Universales, y que desembocará en una de las temáticas propias del Modernismo, pese a la disparidad de tratamiento que diferencia a este lienzo de otros como “Crisantemas”<sup>207</sup>, con un empleo de las formas propio de su segunda etapa. Otra de las facetas reflejadas en su pintura de este tipo es el reflejo de anécdotas fruto de instantáneas, en relación con la vida social del momento, presente en obras anteriormente mencionadas y en otras como “Abanico” o “Anteojos”<sup>208</sup>.

---

<sup>202</sup> Lámina XXXI.

<sup>203</sup> Vid. REYERO, C., *París y la crisis de la pintura española*, Ob. Cit.

<sup>204</sup> Lámina XXI.

<sup>205</sup> Lámina XVI.

<sup>206</sup> Lámina XIX.

<sup>207</sup> Lámina XXXVII.

<sup>208</sup> Láminas XXXI y XXVI.

Una de las constantes en la producción ecléctica del Fin de Siglo es el predominio de la ambigüedad en el tratamiento de los temas propuestos, y donde más patente es esta doble lectura de temas y de su trasposición en imágenes es en el uso que del desnudo y del erotismo realizan estos artistas, manifestado de forma tácita en la primera obra de Sáenz. Aparece la connotación de erotismo presente en sus composiciones, bajo la férula de lo comedido<sup>209</sup>, con una mayor presencia de ello en aspectos tales como el método de representación del desnudo. Pero no sólo reside en el tratamiento de esta temática ese afán de conseguir la belleza, sino también en los asuntos elegidos y la forma de representarlos. La presencia de modelos ataviadas con trajes de la época, donde aparecen esas prendas con connotaciones eróticas para la sociedad del momento<sup>210</sup>, es otra forma de introducir notas de sensualidad en el tratamiento de las obras. Son composiciones estudiadas, con mensajes añadidos por el contexto de la moral finisecular. Y durante su plástica más modernista, no abandona esa sensualidad que ya los críticos de la época le alaban por el buen gusto con que los trata, fuera de lo chabacano y superficial<sup>211</sup>. Será al final de su carrera donde más patente se manifieste su sentido del erotismo, con los semidesnudos del año 1924<sup>212</sup>, que distan mucho de las realizaciones contenidas de este momento, como “Ensueño” o “Desengaño”<sup>213</sup>, o las notas de este tipo presentes en “Arte y Juventud”<sup>214</sup>, cargadas de asociaciones simbólicas que permiten una doble lectura. La evolución de la moral hacia una mayor libertad es la causante de esa mayor autonomía de la expresión del erotismo en la pintura de Sáenz, avalado por el reconocimiento de la crítica hacia estas creaciones en concreto.

---

<sup>209</sup> El concepto de erotismo en este contexto es estudiado especialmente en HOFFMAN, W., *Nana. Mito y realidad*, Madrid: Alianza, 1991.

<sup>210</sup> El aspecto del fetichismo en la moral del fin de siglo aparece tratado con detenimiento en la obra LITVAK, L., *Erotismo Fin de Siglo, Ob. Cit.*

<sup>211</sup> SANTACRUZ, P., “Los cuadros de Pedro Sáenz”, en *El Regional*, Málaga, 5 de febrero de 1917, p. 5.

<sup>212</sup> Láminas CXIV y CXV.

<sup>213</sup> Láminas XLV y XXII.

<sup>214</sup> Lámina XXII.

Relacionado con el concepto de la ambigüedad manifiesta en sus obras, aparece el asunto del maniqueísmo, presentando en sus pinturas esa lucha entre el bien y el mal, con la presencia de lo prohibido por la moral imperante entre la sociedad burguesa que la patrocina, jugando con la hipocresía manifiesta de una sociedad que condena actividades que luego consagra en diferentes círculos, como la figura de la amante, aspecto del que participa Sáenz. Aparte del tratamiento formal que se imprime a sus trabajos, en relación con la temática que aborda Sáenz en su pintura, un elemento presente en ella dentro de la misma línea es la de presentarse como un arte de contrastes, presentando la lucha entre el bien y el mal, materializada en la figura de la mujer y presentada como arquetipos adaptados a las necesidades del mensaje propuesto. Hereda la temática del Romanticismo en cuanto a la personificación de conceptos supremos morales en este sexo, generando prototipos de mujer fatal o de mujer frágil propios de la cultura finisecular<sup>215</sup>. Ello condiciona una serie de reacciones en el espectador, de atracción o de repulsa hacia el protagonismo de lo representado, como en el caso de “La tentación...”, que tanto se aplica a S. Antonio como al resto de los hombres. O el caso de la mujer engañada y frágil de “Desengaño”<sup>216</sup>. Explota el tópico de la mujer fatal basándose en asociaciones simbólicas como “En Viena” o “Violeta”, asociado a la idea de mujer como la que presenta A. Dumas en su novela *La Dama de las Camelias*. La proliferación de escenas de este tipo está relacionada con la producción de un arte ambiguo, versión plástica de la temática de la literatura que triunfa en estos momentos, en una época en que comienza a ser estable el trabajo conjunto de ilustradores y literatos en el mundo de la cultura.

La principal característica de la producción más ecléctica de Sáenz es la de configurarse como un arte de la moderación, manifestado sobre todo en los contenidos de los mensajes a transmitir, debido a los requisitos de los destinatarios específicos a que se dirigen sus producciones. Ello conduce al artista a plantear su trabajo desde un deseo de moderación como consecuencia

---

<sup>215</sup> La consideración de la mujer en la cultura finisecular, en sus diversas vertientes, aparece tratada en las obras PRAZ, M., *Ob. Cit.*; BORNAY, E., *Las hijas de Lilith, Ob. Cit.*; HINTERHAUSER, H., *Ob. Cit.*

del mantenimiento de una moral ambigua, materializado en una ausencia de provocación en el manejo de los asuntos. Son tratamientos soterrados, con dobles lecturas que enriquecen el contenido temático de lo presentado, y con ello, aumenta el grado de originalidad. Es este deseo de moderación en el tratamiento de las escenas las que constituyen el principal punto de diferenciación de este tipo de lenguaje plástico con el Realismo. Comparando un cuadro como “Flores del campo” con las obras de Courbet o de Millais se entiende la diferencia entre estos conceptos artísticos<sup>217</sup>.

La clave de moderación presente en este tipo de pinturas es más observable en un tema en especial, el del desnudo, como tal o encubierto bajo la excusa de significaciones añadidas mediante la asociación de mensajes iconográficos tanto en el tratamiento de la escena, como en el título, aspecto que redundante en la ambigüedad de lo representado. Este tipo de pintura es utilizado para representar conceptos abstractos, generalmente reflejados en el título, como en los casos de “Inocencia” y de “Crisálida”<sup>218</sup>, en los que Sáenz usa desnudos infantiles para representar ideas universales, que se aportan en los títulos de los lienzos<sup>219</sup>. El primero es empleado por muchos pintores de este círculo para plantear el concepto de la ausencia de maldad, recurriendo para ello a la figura de una niña desnuda, con relación a la falta de pecado que se ha asociado siempre a la infancia. Lo que no está del todo claro es si el título es colocado a una representación en concreto, utilizado como excusa, o bien se busca la representación apropiada para un concepto en concreto. El caso es que utilizando las formas propias de la pintura pompiere se muestra un desnudo infantil que materializa un concepto universal: la fórmula empleada se

---

<sup>216</sup> Lámina XVIII.

<sup>217</sup> Lámina XLII.

<sup>218</sup> Láminas XXXI Y XXIII

<sup>219</sup> El culto a la imagen de niñas desnudas es propio de este ambiente social, calificado por Dijkstra como reflejo del miedo e inseguridad del hombre de la época a la nueva mujer y la nueva dimensión que toma la sexualidad en este contexto, lo que provoca un empuje hacia niñas y adolescentes, en relación con la profusión de la prostitución infantil (DIJKSTRA, B., *Ídolos..., Ob. Cit.*). Ocasiona un culto de admiración a la inocencia y la pureza de la infancia, contaminado por una morbosa fijación erótica hacia las menores. Este aspecto posee un origen prerromántico desde el culto a la etapa virginal de la infancia, con culmen hacia 1870. A su vez, aparece como aprendiz de mujer fatal, aspecto que explica el título de “Crisálida” dado por Sáenz a su obra. (BORNAY, E., *Las hijas de Lilith, Ob. Cit.*, pp. 142-146.).

corresponde con el motivo representado, dentro de los requerimientos académicos de comedimiento en las formas. El mismo caso es el de “Crisálida”<sup>220</sup>, en el que representa la idea de la evolución de la mujer desde niña hasta mujer, asociado al concepto de la evolución de la larva o crisálida hasta el estado de mariposa, en el que la belleza es total desde un estado originario en que la misma está en potencia.

Sáenz posee una obra en la que el tema es tratado de esta forma, en el caso concreto de una copia de un detalle de un cuadro de Tiziano, llamado por él “La Venus de Tiziano”<sup>221</sup>, pero, de forma totalmente subjetiva, elige un detalle de la misma y lo transforma según sus propias necesidades, con lo que la participación del artista en el proceso de construcción de su producto es mayor que la simple copia, generando un resultado en parte original. Recurre a seleccionar el desnudo voluptuoso del primer plano del lienzo de Tiziano pero representándolo como escena de interior, construida por él, con lo que transforma el contexto de la escena primitiva. La presencia del cojín, la ubicación en interior y la aparición de nuevos elementos distintos de los presentes en la obra original ayudan a dar a su versión un mayor sentido de erotismo que el existente en un principio, anulando la excusa de la mitología para tratar el asunto en sí, el del desnudo. Incluso cambia las tonalidades propias de la escuela veneciana por colores más propios del Barroco de tradición española. Es el caso de la utilización de la mitología como excusa generando un aspecto onírico ambiguo en el que se mezclan fantasía junto a realidad.

Lo comedido es manifiesto en las alusiones simbólicas que aparecen en el desarrollo de los asuntos propuestos. Son temas con dobles lecturas en los que el nombre asignado a la pintura ayuda a dilucidar el sentido que el artista imprime a su cuadro, y en el que el título resume la idea para presentar un asunto que sin esa adscripción temática podría ser rechazado por la moral de la época, al ser entendido como un simple cuadro de desnudo de niñas. De esta

---

<sup>220</sup> Lámina XXIII.

forma, aparecen ciertos rasgos simbólicos en su pintura, en una vertiente rebajada de los propósitos propios de esa tendencia pictórica, en unos momentos en los que se comienza a percibir el cambio de orientación estética en Sáenz, consecuencia de sus estancias en los centros de transformación de la cultura del momento. Sin ese componente simbólico que añade el título a la obra, ésta pierde parte de su interpretación plena, a la vez que queda limitado a un desnudo sin justificación del tratamiento propuesto.

El intento de plasmar la veracidad del discurso propuesto es patente en las producciones eclécticas, aspecto que se vincula de forma directa con el origen del Eclecticismo en el tratamiento neoclásico de las escenas a partir del cultivo de la pintura de historia. Este aspecto se refleja en algunas de las variantes de su temática, como la de los desnudos considerados “estudios”, aspecto cultivado por maestros de la época de diferentes tendencias. Sáenz opta por recurrir a la profesión de modelo y a una escena de interior de su propio taller para caracterizar a la mujer desnuda con el objeto de realizar un atisbo del Realismo en el tratamiento propuesto, que supone la posibilidad de hacer acceder al espectador al interior del lugar de trabajo del artista, creando cierta complicidad entre ambos. En sus lienzos sobre esta temática, “La modelo”, “Ante la lumbre” y “El aseo [de la modelo]”<sup>222</sup>, Sáenz opta por representar semidesnudos con formas realistas, incrementando el efecto gracias a la pose elegida que, situando a la mujer de espaldas en las dos primeras, consigue gracias a la ausencia que implica respecto a la actitud de ella, una mayor participación del observador gracias al grado de credibilidad aportado por este efecto pictórico. La actitud de la modelo, representada como si fuese ajena al hecho de ser reflejada en un cuadro, aumenta la sinceridad transmitida al espectador, con lo que consigue una mayor participación del mismo, a la vez que el tema de semidesnudo le convierte en mirón involuntario de una escena con connotaciones eróticas, aumentada por la sensación de desconocimiento de la acción que se transmite por parte de la protagonista.

---

<sup>221</sup> Lámina VII.

En “El aseo”, se asiste a un proceso similar, representando a la mujer semidesnuda en una tarea íntima y en un ambiente reservado, el taller del pintor. Sitúa profusión de objetos, como los marcos, bastidores y máscaras en un intento, conseguido, de no dejar dudas sobre el ambiente en que se ubica la escena, con lo que la realidad de la misma junto a la minuciosidad con que representa los objetos ayudan a dar ese grado de veracidad que necesita para que su obra sea aceptada y valorada por el público.

Aun a pesar de la preferencia de Sáenz por el tratamiento del tema del desnudo, falta ese componente claramente erótico que imprimen los artistas franceses en sus lienzos, más libres en cuanto a prejuicios morales, y representados bajo la excusa de la mitología. Es el caso de artistas como Bouguereau, con escenas de alto contenido erótico en sus desnudos femeninos, Gérôme y sobre todo Cabanel, quien utiliza el asunto de Venus como principal excusa para el tratamiento de las escenas, figuras empleadas por Gervex en desnudos de contenido moral como en el caso del cuadro “Rolla”, en que emplea la misma disposición de la modelo que en su obra mitológica “El nacimiento de Venus”, escena de desnudo en la playa en la que el contenido mitológico es suministrado por el título<sup>223</sup>.

Sin embargo, donde usa Sáenz de forma más manifiesta la excusa de la temática para afrontar el asunto del desnudo es en su lienzo “La tentación de S. Antonio”, hasta el punto que en la caricatura que de esta obra aparece en las páginas de la revista *La Avispa* de junio de 1887, el grabador se centra en el desnudo del primer plano para resumir el contenido de la obra<sup>224</sup>. Es aquí donde se vale de las formas voluptuosas femeninas para representar el concepto del pecado de la carne presente en la figura femenina situada ante el santo anacoreta y mostrado al espectador, excusa para retratarse a sí mismo en la figura del santo en la misma disposición que la empleada con posterioridad

---

<sup>222</sup> Láminas XXIV, XXVI y XXV.

<sup>223</sup> Algo así podría pasar con un famoso desnudo de Sáenz de mujer desnuda en la playa al que no he tenido acceso, propiedad de un coleccionista de Madrid.

<sup>224</sup> Lámina CXXV.

para “La Modelo”, en forma de semidesnudo masculino como virtud frente a desnudo femenino como maldad. Es por ello que el tema se concreta en la representación gráfica de la moral del Fin de Siglo de lo bueno y lo malo como conceptos abstractos, y de la asociación de carne a pecado y perdición<sup>225</sup>.

En donde es más patente la presencia de la formulación de origen académico aplicado a la obra de arte es en el retrato. Es el género que más crece en cuanto a cantidad realizada por estos artistas, en unos momentos en que aumentan de forma considerable el número de pintores, favorecido por los acontecimientos políticos y la bonanza económica, esta modalidad de pintura se convierte en la forma del artista de asegurarse ingresos y clientela fija que le asegure vivir de su profesión convirtiéndose en el medio de subsistencia de los artistas, con lo que Sáenz se especializa en los mismos hasta el punto de que de las obras presentadas en la Exposición de 1904, las once expuestas son de este tipo, de forma directa o bien asociada a temas de género o de la antigüedad<sup>226</sup>.

La forma de representar las escenas está basada en un tratamiento realista de las formas, aplicado a todos los elementos que aparecen en la misma, sobre todo en el caso del rostro, en el que media la subjetividad del artista a la hora de suavizar los rasgos. Sigue las pautas de los grandes retratistas de la historia del Arte, desde Velázquez a Van Dyck, así como a los de la Escuela Veneciana, referentes predilectos para artistas que poseen una formulación que parte de un proceso de estudio y observación de los grandes maestros de la historia del arte. Todas estas influencias son transmitidas por numerosos artistas, entre los que destaca Ingres y su producción retratística. Son figuras inundadas por un foco de luz que resaltan zonas y disimulan otras,

---

<sup>225</sup> El tema de las tentaciones de S. Antonio es objeto de atracción por parte de los pintores de forma generalizada, a raíz sobre todo de la publicación de la obra de Flaubert, *Les Tentations de Saint Antoine*, en 1874, renovando el interés hacia el tema, plasmado en las versiones plásticas que protagonizan Redon, Khnopff o Rops, suponiendo la oportunidad de representar un tema erótico a partir de uno religioso, recurriendo generalmente a la mujer desnuda rodeada de símbolos relacionados. (BORNAY, E., *Ob. Cit.*, p. 357.)

<sup>226</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Edición especial*, Madrid: Casa Editorial Mateu, 1904.



como en el caso temprano del “Retrato de T.S.”<sup>227</sup>. La unión del efecto que provoca el foco de luz dirigido hacia la cara de la protagonista unido a la presencia de un fondo oscuro, hace resaltar el rostro de la muchacha como verdadero objetivo temático por parte del artista. Es una fórmula empleadas por la mayoría de los artistas del momento y criticada por Alma-Tadema como falta de preparación y de aplicación de la técnica al desarrollo del tema<sup>228</sup>, lo que hace convivir esta forma de retrato junto a la del representado con fondo de paisaje, alternando principalmente estas dos opciones durante su carrera.

Un nuevo filón explotado por los artistas ligados al Eclecticismo es el de la pintura de género, asociado al concepto de contemporaneidad, clave en la pintura ecléctica. Es el caso de la representación de escenas basadas en la vida cotidiana, que suplantando en importancia a la pintura de historia, convirtiendo a lo mundano, en su faceta agradable, en protagonista indiscutible de la obra, consecuencia de la preeminencia del anecdotismo. El cambio de gusto de la burguesía hacia escenas realizadas conforme a la técnica académica y de temática agradable, libre de compromiso social, hace que proliferen este tipo de pintura.

Aparecen motivos de la vida cotidiana, como la actividad diaria de la compra, elevadas a temas importantes mediante su presentación a certámenes de Bellas Artes, con lo que su admisión a concurso da fe de la permisividad hacia este tipo de pintura<sup>229</sup>. Son escenas en las que lo cotidiano adquiere la categoría de protagonismo en el mundo artístico, anteriormente reservado a la pintura de historia, faceta que mantendrá Sáenz en otras obras posteriores, y sobre todo en su producción relacionada con el ambiente del Modernismo.

La vida contemporánea es representada en temáticas asociadas a la pintura de género, desde el mundo del teatro, a las fiestas de sociedad, etc. Son obras como “Anteojos”, “El abanico” o la mejor tratada “En el Palco”. El

---

<sup>227</sup> Lámina XVII.

<sup>228</sup> ZIMMERN, H., *Ob. Cit.*, p. 128.

objetivo es retratar esa vida de sociedad propia de la cultura finisecular, a la vez que asocia conceptos de moral valorando ese tipo de eventos, bien él directamente en la obra o por parte de la crítica que acompaña a su reproducción en las revistas ilustradas. El género de lo cotidiano gana adeptos en el mundo de la pintura, siendo tema merecedor de medallas y reconocimiento, como en el caso de la pintura francesa, dedicada a reflejar la vida en sociedad.

Paralela a esta temática se encuentra el reflejar escenas de la vida urbana, como el caso del boceto a lápiz de la pareja por la calle<sup>230</sup>. Es la elevación de instantáneas corrientes del mundo de la ciudad a la categoría de protagonista de la pintura frente a temáticas consagradas, a la que resta el protagonismo en estos acontecimientos culturales.

El idealismo que prima a la hora de componer las escenas y trasponerlas al óleo aparece en uno de los temas consagrados en esta forma de entender la pintura, asociado a las escenas contemporáneas, es el del ambiente del campo, vinculado a la reivindicación de la vida rural frente a la urbana, en los que el decorado de paisaje es tratado con los mismos visos de realidad que el resto de la composición, sublimando a la obra. Es el caso de “Flores del campo<sup>231</sup>”, ya en época de transición a las formas del Modernismo, en el que la presencia de la modelo ataviada como campesina en un marco idílico convierte a una tarea ruda en escena pastoril dulcificada, gracias al tratamiento que confiere a su realización. Idealiza de forma dulcificada actividades rudas, intentando con ello llevar al espectador el mundo del campo de modo dulce.

De lo visto, se deduce que Sáenz se especializa desde sus comienzos en realizar sobre todo pintura de retratos y de género, entendiendo ésta en la mayoría de las ocasiones como retratos caracterizados tanto por los accesorios que presentan los modelos y los objetos que complementan la escena. Apenas

---

<sup>229</sup> “De la compra”, Lámina XXIX, presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899 con el número 734.

<sup>230</sup> Lámina XXVII.

si aborda la pintura de historia como tal, así como la pintura religiosa, salvo por temas estereotipados como el de las tentaciones. Es el comienzo de su especialización como retratista de mujeres, aspecto por el que es conocido en su época.

Sin embargo, en los últimos años del siglo XIX se produce en su pintura la evolución desde las formas propiamente eclécticas hacia una serie de nuevos registros pictóricos, dentro de los cuales aparecen características propias del Modernismo, con el grado de eclecticismo que posee como resultado de la herencia de las formas que cultiva durante su etapa anterior, de la cual no llega a desligarse totalmente, sobre todo por el reconocimiento que gracias su inclusión en ciertos medios de promoción va consiguiendo. La mutación de su plástica es observable en aspectos como el cambio en la forma de entender el colorido así como en la creación de una serie de asociaciones simbólicas en elementos presentes en estas producciones. El cambio es admitido gracias a la aceptación por parte de la oficialidad y de la burguesía de estas nuevas formas, lo que permite que se practiquen, sobre todo debido a la comercialización de las mismas, en un momento en que comienzan a aparecer circuitos paralelos al oficial para la comercialización de la obra pictórica, factor que incide en la proliferación de las formas asociadas a las vanguardias y en los cambios de gustos. Aparecen nuevas vías de promoción artística, con consenso de los patrocinadores, nuevos ricos burgueses que patrocinan formas de expresión plástica acordes con los tiempos modernos, modos de expresión de la modernidad como alternativa a las fórmulas impuestas con anterioridad, ocasionando el declive del Eclecticismo académico como tal, pero conservando elementos del mismo que se perpetúan hasta la actualidad.

Teniendo en cuenta estos aspectos, la evolución de la plástica de Sáenz hay que entenderla en un continuo, adaptado tanto a los gustos de promotores como a los de los propios artistas. La ruptura de Sáenz con la oficialidad a través del Modernismo no es tal, ya que hay que entenderlo como un continuo

---

<sup>231</sup> Lámina XLII.

sin intermedio, en el que sigue concurriendo a las Exposiciones de Bellas Artes, aumentando incluso el número de obras expuestas, mediatizado por el cambio generalizado que se efectúa tanto entre los artistas participantes como en los cambios de las temáticas que se presentan y de las formas en que éstas se crean. Desde la primera comparecencia de 1887, con dos obras, hasta la de 1904, con once, el número de lienzos presentados aumenta, lo que refleja la importancia que concede el artista a su promoción a través de estos eventos culturales<sup>232</sup>. Sáenz se mantiene en la línea del círculo de la Academia, refrendada su obra por parte del sector oficial, manteniendo contactos con el mundo de las Exposiciones de Bellas Artes hasta 1915 en Madrid, y hasta su muerte en Málaga. Realiza una serie de cambios sustanciales en su forma de ejecutar los temas, pero se mantiene fiel a sus preceptos de cultivar el retrato y las formulaciones diversas que entroncan con el protagonismo de la mujer. La pintura se vuelve más alegre, más informal, predominando la temática del género, a la vez que casi desaparece esas connotaciones melodramáticas propias de su primera etapa.

### **2.3.2. La recepción de los movimientos de la modernidad fin de siglo en Pedro Sáenz**

Si se define el Modernismo como una actitud, consecuencia de un estado de ánimo concreto, es ese aspecto el esencial a la hora de adscribir a Pedro Sáenz al Modernismo. Y donde se hace patente su mentalidad a la hora de comprender el arte, y la pintura en concreto, es en el artículo publicado en *Vida Galante* en 1903<sup>233</sup>, en un momento de su trayectoria profesional en el que sus manifestaciones pictóricas se encuadran dentro de la órbita de este ambiente cultural.

---

<sup>232</sup> *Catálogo de la Exposición nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid: Est. Tip. El Correo, 1887, p. 175. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Edición Especial*, Madrid: Casa Editorial Mateu, 1904, p. 71.

<sup>233</sup> CARRETERO, M., “Estudios y modelos IX. Pedro Sáenz”, en *Vida Galante*, Madrid, 23 de enero de 1903, s/p.

Su relación con el Modernismo se vincula sobre todo en el cambio en la concepción de la vida que asimilan estos artistas, propugnando una renovación de las formas, desde la tradición de corte ecléctico que triunfa en Europa, a la vez que aparecen notas de renovación de las artes en general. El movimiento se caracteriza primordialmente por un culto a la belleza de origen neoplatónico, materializado en el protagonismo de la mujer como referente plástico. Y es esta faceta la primera que se desprende de esta entrevista:

*(...) Dos o tres aparecían con asunto de gran composición, el resto lo formaban interpretaciones de la belleza femenina...*

*(...) Alejados de las notas tristes de la vida, de los sentimientos bruscos y de todas las sensaciones desagradables que a los sentidos podían ofender, nuestra vista no percibía otra cosa que rostros de mujeres bellas, de rubias, de morenas, ya excitantes como brindando amor, ya melancólicas y como dormidas dentro de su inocencia... Y oíamos también de boca del artista malagueño, apasionado de tanta belleza, nuestro mismo canto, nuestra eterna norma, lo que es nuestra felicidad y querríamos constituyera la del mundo entero.*

*- ¿Qué es lo más dulce, lo más deseado, lo más completo, por lo que se lucha sin cesar y lo único que recompensa nuestras desilusiones y nuestra pobre vida?... ¡La mujer!<sup>234</sup>*

*- Y yo no comprendo – decía el artista – como se pinta otra cosa que no sean mujeres, copiando todas sus innumerables gracias...*

*Un muerto, uno que en el quicio del portal de un palacio fenece de hambre y de frío, mientras que el burgués a pocos pasos goza y vive... otro que roba, que mata, que prostituye... etc., de las infamias y crímenes de la vida: la eterna historia que todos conocemos y que a todos nos aflige... ¿por qué conservarla en los cuadros? ¿Es que va a morir o dejar de perseguirnos? Destiérrese esa costumbre, todo ese mal gusto y vengan sus compensaciones. La Eva soñadora, la mujer ideal que nos acaricia y nos duerme en esas*

---

<sup>234</sup> Es evidente la similitud de conceptos entre Sáenz y Baudelaire en lo relativo a la mujer.

*horas de placer, en las que se mide la dicha del tiempo feliz que no debía de tener término...*

*- ¿Luego en todas sus pinturas entran las mujeres a componer la parte principal?*

*- A componerlo todo. Y con ellas, con las caras bonitas he conseguido mis mayores triunfos. Desde Las tentaciones de San Antonio, uno de mis primeros cuadros que me compró el Círculo de la Unión Mercantil de Málaga, hasta este desnudo que ve usted aquí, en La tumba del poeta, expuesto hace pocos meses en el Salón de París, en mis cuadros entra siempre la mujer. Y figura femenina era también con la que gané el primer premio en el concurso de planas a color del Blanco y Negro. Y, en fin, todo lo que hago y haré. (...)*

De estas manifestaciones se llega a una serie de conclusiones sobre la actitud de Sáenz hacia el mundo de la pintura, fundamento de intenciones que es el que aplica a su producción. La afirmación principal es ese culto a la belleza que se concreta en la elección de la mujer como protagonista de su obra, afirmado y demostrado en la experiencia, con una trayectoria hasta ese momento, 1903, en la que la mayor parte de sus cuadros versan sobre el tema de la mujer, en las variantes propias de la cultura finisecular que se trasladan al Modernismo, y en especial la “Eva soñadora”, representada en gran parte de sus lienzos, como “Pensativa” o “Retrato de J. M.”<sup>235</sup>. Es una posición que mantendrá a lo largo de su carrera profesional, reflejado en los artículos posteriores sobre su personalidad, como el de Silvio Lago en *La Esfera* o los que se escriben en revistas y periódicos de Málaga tras su estancia definitiva en la ciudad.

Otra de las afirmaciones que realiza es su postura antiburguesa, característica del movimiento, reflejada en la frase (...) *mientras el burgués a pocos pasos goza y vive...*, aspecto que evidencia su rechazo al modo de vida que corresponde a esta clase social en este momento. Lo más llamativo es que

---

<sup>235</sup> Láminas LXI y XCIII.

Sáenz es burgués en cuanto a origen social, debido a su ascendencia y a su patrimonio económico<sup>236</sup>, y sin embargo, se opone a esa forma de vida.

Es en ese rechazo donde se manifiesta su oposición al realismo positivista que se asocia a este sector de la sociedad<sup>237</sup>. No se muestra partidario de la temática del Realismo social que triunfa en Francia, optando por una plástica de tipo idealista basada en el culto a la mujer, creando composiciones amables en un culto manifiesto a la belleza, a partir de la creencia de que reflejar estos aspectos en su obra no contribuye a eliminar los aspectos desagradables de la vida.

Donde aparece confusa su participación en el Modernismo es en la definición que del movimiento realiza:

- *¿Dicen que del modernismo es usted colaborador y gran aficionado?*

- *Siempre que por el modernismo se entienda acercarse en dibujo y color a la verdad, tener en estima el pedazo, más que los grandes temas sin concluir y de dudosa interpretación, cuénteme usted entre sus cultivadores.*

- *Luego ¿cree usted que el “se supone” no debe existir en pintura?*

- *De ningún modo. Las caras de Van Dyk [sic] o de nuestro Velázquez nos confunden y son modernistas y pinturas asombrosas.*

---

<sup>236</sup> La situación socioeconómica de la familia de los Sáenz queda reflejado en los artículos de prensa referentes a las honras fúnebres que se organizan con motivo del fallecimiento de P. Ángel Sáenz Larios en 1902 (Ver apartado de la biografía del artista).

<sup>237</sup> Respecto a la noción que de positivismo y realismo se tiene en esta época, resulta similar el concepto que manifiesta Baudelaire en su crítica al salón de 1859: *Este que se llama a sí mismo realista, palabra de doble significado cuyo sentido no está bien determinado, y que nosotros llamaremos, para mejor caracterizar su error, positivista, dice: <<Quiero representar las cosas tal y como son, o bien como serían, suponiendo que yo no existiera>>. El universo sin el hombre. Y este otro, el imaginativo, dice: << Quiero iluminar las cosas con mi espíritu y proyectar el reflejo sobre otros espíritus>>. Aunque esos dos métodos absolutamente contrarios puedan agrandar o empequeñecer todos los temas, desde la escena religiosa hasta el más modesto paisaje, no obstante, el hombre de imaginación ha tenido generalmente que darse a conocer en la pintura religiosa y en la fantasía, en tanto que la llamada pintura de género y el paisaje debían ofrecer en apariencia vastos recursos a los espíritus perezosos y difícilmente excitables. (BAUDELAIRE, C., *Ob. Cit.*, p. 242.)*

- *¿Y de desnudos, pinta usted mucho?*
- *A ellos soy gran aficionado.(...)*
- *En España creo que sólo usted se dedica a esta clase de pintura.*
- *Aquí somos pocos. En cambio tiene usted que en el extranjero los pintores de más fama trabajan ya en él. En Francia Chaplin y Bouguereau, en los Estados Unidos Abbey y en Inglaterra el sublime Alma Tadema, hacen maravillas con esta clase de pintura... Pero allí cuentan con un público inteligente que les compra a buen precio las producciones y, al mismo tiempo, con verdadera riqueza de buenos modelos para copiar.(...)*

Sáenz define al Modernismo desde el punto de vista formal, más desde el sentido (mal entendido) de hacer una pintura moderna entendida como actual, pero dentro de las claves tradicionales del arte burgués y convencional, a partir de un tratamiento naturalista conseguido por el empleo de la técnica, alejado de formas sin concretar, aspecto que se manifiesta en la mayor parte de sus creaciones, realizadas con una técnica heredera de su formación académica, la cual es aplicada desde una renovación consistente en la aplicación de la pincelada y el color, alejado de la gama de contrastes barroca de su etapa propiamente académica. La transformación aparece en esa aplicación de tonalidades distintas a las acostumbradas, junto a la novedad de las imágenes a las que recurre ahora y al ritmo de las composiciones, aspectos plasmados en sus representaciones<sup>238</sup>. Basta comparar estos aspectos reflejados en lienzos con elementos similares, como puedan ser “El aseo”, prototipo de pintura académica, frente a “La tumba del poeta”<sup>239</sup>, de plástica puramente modernista, tanto en la forma como en el asunto por sí mismo, que evidencia el alejamiento de la realidad gracias a la elección de un motivo propio de la mentalidad del pintor y que es atrapado en la tela.

---

<sup>238</sup> Las derivaciones de la importancia del color y la comparación con las tonalidades empleadas por artistas del mundo nórdico y del mediterráneo es planteada por Baudelaire con anterioridad, en sus escritos sobre el Salón de 1846. BAUDELAIRE, C., *Ob. Cit*, pp. 107-112.

<sup>239</sup> Láminas XXV y XXXIX.



En referencia al peso de la tradición, plantea su rechazo a algunas de las nuevas formas de acometer la pintura, esas inconcreciones que representa el arte de vanguardia que se va imponiendo en Europa arropado por la orientación que imprime el cambio de gusto de la burguesía promotora. A esas novedades se refiere cuando habla de los clientes que existen en Europa para la compra de artistas extranjeros, pero en este caso cita a los principales artistas franceses representantes de la pintura pompiere, a la vez que menciona a Alma Tadema, pintor que hoy en día es adscrito tanto al Academicismo o al Decadentismo, situaciones divergentes a la hora de entender el arte, que se puede interpretar como evolución de su carrera si esta no se mantuviese constante durante su trayectoria. Sin embargo, acierta Sáenz a la hora de aludir a Velázquez como moderno, cuya obra juega un papel crucial en este contexto respecto a los cambios que se producen en estos momentos dentro del mundo de la pintura y de la teoría que la sustenta.

Un aspecto claramente modernista que se evidencia de estas declaraciones es su carácter cosmopolita, manifestado en su formación, así como en esa intención de inscribirse en los círculos del arte europeo, patente en hechos como la participación en Salones franceses y alemanes, a la vez que su pintura es vendida en Hispanoamérica<sup>240</sup>. Esa postura de participación en el ambiente cultural fuera de España es patente cuando, mencionando su fortuna y el gasto que supone vivir de su profesión, manifiesta que ésta no le alcanza (...) *para pagar las obras de literatura y revistas extranjeras que compro*, aspecto que revela la conexión entre pintura y literatura, a la vez que evidencia el papel que toma en estos momentos las revistas ilustradas como fuente de inspiración para los pintores, vehículo de intercambio de expresiones.

Su actitud modernista queda patente cuando Sáenz participa de ese asociacionismo que caracteriza al círculo modernista del foco madrileño. A partir de su participación como ilustrador de *Blanco y Negro* realiza un trabajo conjunto con literatos adscritos al Modernismo, como en el caso de la

---

<sup>240</sup> *La Unión Ilustrada*, Núm. 88 (1911), s/p.

publicación en esta revista de su obra “Elia, danzarina de Gades”, con texto de Mauricio López Roberts<sup>241</sup>. Son trabajos del mismo orden de los efectuados por E. Sala y J. R. Jiménez, en los que se complementan literatura e imagen, ambas en correspondencia directa, aclarando y completando una el significado de la otra.

Este talante tiene su paralelismo en el lenguaje pictórico que se le asocia y le representa. Los caracteres que se asocian a la pintura modernista son los de amor a la forma, sensualidad, escepticismo, indiferencia moral y exotismo, presentes en la obra de Sáenz, en orden a un culto a la belleza de orden espiritual entendido desde un idealismo de las composiciones. La valoración de la obra vuelve a ser considerada a tenor del grado de originalidad y novedad, en contraste con la tradición y los modelos que ésta impone. Ser moderno supone aceptar una serie de aportaciones en consonancia con las novedades de Europa y Estados Unidos, derivado del realismo con connotaciones románticas y presencia del simbolismo, resultando una serie de variaciones sobre las fórmulas anteriores, manifestado en la quintaesencia de lo subjetivo. Se desarrollan transferencias estéticas entre literatura y pintura manifestadas en las colaboraciones conjuntas entre literatos y pintores, donde se conjugan la palabra y la imagen para transmitir una idea plena al lector.

Madrid se convierte en el centro de irradiación del Modernismo, tras su relectura del foco catalán, constituyéndose en el centro de las protestas hacia las formas establecidas, condicionando la elaboración de un nuevo lenguaje, renovado a partir de la interpretación que de la luz realizan Rosales y Fortuny en sus cuadros, alejada de los imperativos que impone la Academia. La prolongación del Romanticismo se constituye en protesta contra el positivismo y el materialismo, dando prioridad a los sentidos. La presencia del símbolo condensa múltiples figuraciones, haciendo forma visible a lo inexpresable, consiguiendo representar lo abstracto, como en el caso de la personificación que realiza de España a partir de la suma de una serie de símbolos de forma

---

<sup>241</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 18 de julio de 1903, p. 3.

intencionada y subjetiva<sup>242</sup>. Junto a elementos con connotaciones añadidas, aparece la predilección por ciertos colores, convirtiéndose el azul en el estandarte del movimiento. La existencia del símbolo permite la manipulación subjetiva de la realidad, percibiendo una realidad confortante del mundo, manifestado en el culto voluntario y declarado a la belleza, en un propósito de búsqueda de la perfección ideal, universalizándola gracias a la existencia patente de un deseo de cosmopolitismo, ser de todas partes, demostrado por Sáenz en sus diversas estancias fuera de Málaga y con desarrollo de su actividad en París, Barcelona, Madrid, Roma, Berlín, Zaragoza, etc., siempre teniendo a la capital francesa como referente del mundo de las artes.

Uno de los elementos presentes en la pintura modernista es el de la omnipresencia de las flores, con una simbología asociada. Este aspecto se inicia de forma manifiesta en Sáenz a partir de 1899, en cuadros como “Amapolas”<sup>243</sup>, en la cual la mujer hace de soporte a la protagonista de este retrato, flores humildes y silvestres que nacen en el campo de forma espontánea y que poseen su belleza en el color, rasgo que le da su significado dentro de las asociaciones de los mismos que establecen los modernistas, en especial a través de la obra literaria de J. R. Jiménez. En la publicación de esta obra en *Blanco y Negro*<sup>244</sup>, se hace mención a este aspecto, mediante la inserción de un texto a pie de imagen:

*La violeta, en el emblema de las flores, simboliza el excelso pudor de la modestia; pero la amapola es también, aunque no lo diga el lenguaje simbólico, una de las más acertadas expresiones de la sencillez, porque nace y se cría pobremente en los surcos de los campos, sola casi siempre, sin más caricias que las del viento o el batir suave de la espiga de los trigos, brotando en las lindes del camino, como para servir de guía al hombre con sus luces rojas. En la mujer, la amapola es el mejor tocado; y prendidas como al descuido, hacen de la mujer la obra más bella de la Naturaleza.*

---

<sup>242</sup> Lámina XXX.

<sup>243</sup> Lámina XXXIII.

Es en este tipo de colaboraciones escritor-pintor donde mejor se manifiesta el sentido de corporativismo que preside al Modernismo, influencia procedente del Prerrafaelismo. El hecho de que este texto esté sin firmar, da lugar a pensar sobre la posibilidad de que sea del mismo Sáenz.

Vuelve a afrontar esta temática y la misma forma de asociación de contenidos en otra de sus obras, “Crisantemos”<sup>245</sup>, en la que aúna la presencia del mundo floral junto al del japonismo, aspectos ambos característicos de la temática del Modernismo. En este lienzo, el protagonismo es compartido por la presencia de la mujer junto a la de estas flores de asociaciones exóticas, que son representadas en un esquema triangular, en el que el vértice inferior del mismo cae en el centro del cuadro. La simbología del crisantemo se relaciona con la del lirio<sup>246</sup>, con unas connotaciones sexuales que aumentan su efecto por la presencia de ese exotismo que su origen relaciona con el mundo de Japón.

De la misma característica es “Mundos”<sup>247</sup>, pero a partir de un tratamiento más amable de la composición. Publicada de nuevo en *Blanco y Negro*<sup>248</sup>, En esta ocasión se acompaña imagen de texto, al modo de “Amapolas” :

*Así se llaman vulgarmente esas hermosas flores que coronando los nativos arbustos adornan los jardines y cortadas en abundantes ramos constituyen una nota alegre y simpática en los más aristocráticos y en los más humildes hogares. Flores de larga vida, nacen en primavera y duran hasta los últimos días de octubre, cambiando suavemente de coloración, hasta que blanquean por completo, como si anunciaran la nieve invernal. El notable artista*

---

<sup>244</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 29 de junio de 1901, p. 8.

<sup>245</sup> Láminas XXXVII.

<sup>246</sup> La simbología de las flores en el Modernismo es estudiada por Litvak en varias de sus obras, destacando la lectura que de ello hace a partir de la interpretación de la obra de J. R. Jiménez en LITVAK, L. *Erotismo Fin de Siglo, Ob. Cit.*, y de la misma autora, *España 1900. Ob. Cit.*

<sup>247</sup> Lámina LX.

<sup>248</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 5 de octubre de 1901, p. 9.

*autor de esta página pintó una hermosa mujer con las manos llenas de flores, y tituló su obra <<Mundos>>. Fue un gran acierto de pincel y un gran acierto de expresión.*

La asociación entre mujeres y flores presente en sus creaciones se continúa en esta etapa, en manifestaciones como “Florista valenciana”<sup>249</sup>, asociación que se especifica de nuevo por su publicación en *Blanco y Negro*<sup>250</sup>, coprotagonizando de nuevo la obra:

*Hermosas son las flores cuando lucen sobre sus tallos apiñadas en los arbustos del jardín, pero redoblan sus encantos al ser separadas de la rama que les dio vida si la mano que las corta primero y agrupa después en artístico o sencillo bouquet es una mano de mujer.*

*En las provincias levantinas, patria de las flores hermosas y de las mujeres semejantes a las flores, éstas, apenas sienten el calor de la mano que las corta, aumentan el brillo de sus colores y exhalan más delicados aromas. Se ha cumplido su destino: caer prisioneras de sus hermanas, y entregarles poco a poco la vida como homenaje a su mayor belleza.*

El mismo protagonismo compartido es el caso de “La de los claveles rosas”<sup>251</sup>, en la que se muestra la integración de la mujer con el simbolismo de las flores, adoptando para ello un tratamiento del arquetipo de mujer popular, a tono con las características dadas a esta flor en el lenguaje de las flores y las asociaciones simbólicas que establece el Modernismo. En pose desenfadada, se muestra a una mujer vestida con manto y vestido de fiesta en una pose peculiar, con una flor en la boca, representación vinculada a esa mujer fatal propia de la cultura finisecular.

---

<sup>249</sup> Lámina LIII.

<sup>250</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 22 de noviembre de 1902, p. 12.

<sup>251</sup> Lámina XLVIII.

Las asociaciones de este tipo se mantienen durante la carrera de Sáenz hasta sus últimas consecuencias. Presentes desde sus inicios, estas ganan protagonismo, hasta llegar a ser la que dé el título a la obra. Estarán presentes en todo tipo de retratos, variando el tipo de flor dependiendo del mensaje a transmitir en la obra en concreto. Son cuadros presentados en las Exposiciones Nacionales, como en el caso de “Flores de Abril” o “Flores de Mayo”, evidenciando la importancia que da el pintor a esta temática, en consonancia con el ambiente cultural de su época.

La inclusión de Sáenz en este movimiento es patente en este tipo de creaciones, matizado por la colaboración entre literatos y pintores, siendo los primeros los encargados de formular y aclarar esa serie de asociaciones simbólicas que materializarán los pintores en sus cuadros. Esas vinculaciones se repiten en asuntos de paisajes, en los cuales se reincide sobre este lenguaje, asociado a los jardines y las estaciones. Son asociaciones de vitalidad con representaciones ambientadas en primavera, que se asocian con el amor pasional. Es el caso de “Alegoría de la Primavera”<sup>252</sup>, en el que la mujer aparece integrada en un jardín en ebullición de flores, tratado de tal forma que del mismo se desprende un alto contenido erótico, resultado de la combinación de estos elementos.

El asunto de la evocación aparece tratado en el fondo de paisaje que acompaña a "Laura"<sup>253</sup>, publicada en *Blanco y Negro* con el título de “Su poeta preferido”<sup>254</sup>, título que aumenta las connotaciones de la relación entre poesía y pintura. Esta presencia de la melancolía aparece aumentada por la caracterización en ambiente medieval de la protagonista, influencia manifiesta de los prerrafaelistas. La evocación aparece reflejada en el fondo de paisaje, con una luz crepuscular coincidente con la del otoño, en la línea de los

---

<sup>252</sup> Lámina LXV.

<sup>253</sup> Lámina LIV.

<sup>254</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de abril de 1904, p. 9. Se debe mencionar como el cambio del título en la publicación en esta revista desde “Laura” al dado en la misma contribuye en cierta medida a cambiar el significado de la obra, relacionando lo representado con el mundo de la poesía, dentro del paralelismo entre lo representado y la protagonista de la obra de Petrarca.

“jardines dolientes” de J. R. Jiménez. La presencia de hojas de árbol en el suelo, con su tonalidad característica, son la señal de la ambientación en otoño de esta escena de gran espiritualidad, la cual se ve aumentada por estas condiciones.

En la misma línea de tonos ocres relacionados con el otoño o el invierno se encuentra su obra “Paisaje II”<sup>255</sup>, en la que gracias al dominio de estos tonos consigue ambientar un paisaje en una época concreta del año, alejado de la paleta brillante que caracteriza a sus lienzos de ambientación mediterránea. Es el caso de “La dama de blanco”<sup>256</sup>, paisaje de tonalidades brillantes en el que el protagonismo del mismo aparece refrendado desde la óptica de terminar este elemento en la tabla mientras que la figura aparece sólo abocetada, en pose clásica que bien puede ser interpretada como escultura o mujer ataviada de esta manera.

Vinculado con el Modernismo es la inclusión del japonismo en la temática que afronta Sáenz, aspecto influyente tanto en los asuntos tratados por los modernistas como en la manifestación de su plástica, notorio en varios aspectos concretos. Es consecuencia del hastío hacia lo cotidiano por parte de este movimiento, y el deseo de evasión del mismo en una vía como es el exotismo. El tema es popularizado a partir de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 en Barcelona, refrendado por la aparición de folletines en revistas y de obras literarias como *Mme. Crisanthème*, de P. Loti. Es en la presencia de creaciones de este tipo en las que radica la causa de difusión entre distintas clases sociales de esta nueva temática.

En pintura, la asimilación de este nuevo motivo plástico es realizada por los artistas de forma gradual. En el caso de Sáenz, se observa la evolución de esta temática desde un tratamiento ecléctico representante de la pintura de género, en cuadros como “Fantasía japonesa” o “El columpio”<sup>257</sup>, en las que

---

<sup>255</sup> Lámina LXXXIV.

<sup>256</sup> Lámina CXVI.

<sup>257</sup> Láminas XXII y XIX.

está ausente el tratamiento modernista de este tema. Sin embargo, hacia 1900, la forma de tratarlo varía hacia unas características propiamente modernistas, radicada en una composición decorativa organizada en una superficie plana con colores brillantes en una paleta de tonalidades claras sin sombras, tratamiento plano que matiza la evasión de la fotografía en un resultado ausente de sombras, aspecto elogiado de la retratística del pintor por parte de Silvio Lago en su artículo de *La Esfera* de 1914.

El ideal lejano burgués se muestra en lienzos como “Crisantemos” o “Japonesa”<sup>258</sup>, obras de pintura de género realizadas a partir de la caracterización de modelos occidentales con atributos propios de la cultura japonesa: ropa, flores y elementos accesorios que ayudan a situar la escena en su contexto concreto, tratadas siempre con fondo plano y colores brillantes y claros.

Uno de los elementos definidores propio de la plástica modernista, y presente en la producción de Sáenz, es el predominio de la línea curva, formando arabescos que se constituyen en adornos de las mujeres que protagonizan sus pinturas. Donde es más evidente este rasgo es en “Arte y juventud”<sup>259</sup>, cuadro con el que obtiene el primer premio de planas a color de *Blanco y Negro*<sup>260</sup>. Es en el fondo tratado con colores planos donde es evidente tanto la influencia de la plástica japonesa como la presencia de adornos curvos en la línea de esos arabescos que en la misma revista popularizaría Arija o Varela en sus ilustraciones de corte medievalista. Las líneas con que es representado el pelo entran dentro de ese mismo tratamiento, curvas que dan gracilidad al contenido de la obra en sí. Incluso los números del año que aparecen son tratados en esta forma de curvas que dan gracilidad al resultado final, evidenciando un arrepentimiento en el mismo, mostrando el último cero de “1900” transformado en un uno. Como muestra de la presencia del japonismo en las influencias en la pintura de Sáenz, en esta obra en la que la

---

<sup>258</sup> Láminas XXXVII y XLVII.

<sup>259</sup> Lámina XXXVI.

<sup>260</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de enero de 1901, p. 20.



modelo no aparece caracterizada como japonesa, la presencia de un crisantemo en el pelo, unido a la forma del peinado, recuerdan las formas orientales en su lectura por el modernista. La presencia de la curva es evidencia de una subjetividad patente en el decorativismo de estos trabajos, eligiendo el artista la línea como definidora de un lenguaje concreto.

Motivo recurrente en la plástica modernista es la presencia del motivo de la mujer meditando ante un libro abierto, como en el caso de “Arte y juventud” en su primera versión<sup>261</sup>, así como en la comentada anteriormente. En esta primera versión del asunto, titulada con motivo de la publicación en *Blanco y Negro* “Salud a los lectores” por su publicación en el primer número del año<sup>262</sup>, es evidente esa postura de recogimiento ante un libro abierto, matiz que en la crítica que acompañó a su publicación en *La Ilustración Artística* le valió a Sáenz el calificativo de simbólico con matizaciones de moderado a la hora de afrontar un tema en esta línea<sup>263</sup>. Es el motivo elegido para su versión más tardía de “Arte y Juventud” presentada al concurso de *Blanco y Negro*, variando muchos de los elementos presentes en la obra, conformando un resultado distinto desde una misma temática.

Otra de las claves para observar la existencia del Modernismo en la pintura de Sáenz es la presencia de lo fantástico, entendido como la unión de una parte real junto a una parte imaginaria<sup>264</sup>, materializado en el realismo del tratamiento unido a la subjetividad de la representación. Lo fantástico es concebido como lo opuesto a lo cotidiano, materializando ese deseo de evasión propio de la cultura finisecular asociada al decadentismo.

Este aspecto se ve concretado en una serie de trabajos, siendo la principal manifestación de esta actitud “La tumba del poeta”<sup>265</sup>, lienzo

---

<sup>261</sup> Lámina XXXIV

<sup>262</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 4 de enero de 1902, p. 34.

<sup>263</sup> *L.I.A.*, Núm. 885 (1898), p. 799.

<sup>264</sup> LITVAK, L., *España 1900... Ob. Cit*, p. 103.

<sup>265</sup> Lámina XXXIX.

realizado hacia 1900 y presentado en múltiples exposiciones de Bellas Artes<sup>266</sup>. Supone la concreción del exotismo arqueológico presente en estos artistas, caso de su principal representante, el holandés Alma Tadema, basadas en culturas de la antigüedad, en las que se unen extravagancia, variedad y exotismo. En “La tumba...” se aúnan la selección de elementos reales combinados por el artista en el lienzo en un resultado irreal, fruto de su imaginación, seleccionados con subjetividad y formando un resultado fruto de esa acción de combinar los elementos presentes en la obra con la finalidad de conseguir representar un asunto en particular, el del tema de la muerte y el dolor que lleva aparejado, dentro de la temática que se asocia al ambiente del prerrafaelismo, decadentismo y simbolismo, concretados en el Modernismo. El pintor selecciona objetos reales, como el friso que sirve de sarcófago<sup>267</sup>, las flores, instrumento de música e incluso la misma modelo<sup>268</sup>, en una combinación marcada por la presencia de la luz del Mediterráneo, tonos brillantes y llenos de luz que contrastan con los propios de la etapa anterior, dominados por la presencia de las tonalidades propias de su etapa más ecléctica<sup>269</sup>. Une una serie de elementos reales, y mediante la suma de ellos, da un resultado concreto fruto de su imaginación y alejado de lo cotidiano, aunando elementos propios del Modernismo, como es la sensualidad del tratamiento de la figura, desnuda, a lo que se une el tratamiento del cabello y las connotaciones sexuales que el mismo tiene en la cultura finisecular. Aparecen alusiones musicales así como la presencia de las rosas, símbolo modernista de la pasión, hasta llegar al resultado final de simbolizar el “dolor de los griegos”<sup>270</sup>.

---

<sup>266</sup> Este lienzo se puede considerar una de las principales obras de Sáenz, aquella que el artista presentará a certámenes nacionales, como la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, y en salones internacionales, como París o Berlín, siendo la más nombrada en los artículos que sobre su producción se escriben en diversos medios y por parte de sus biógrafos: Díaz de Escobar, J. Temboury o su hermano Antonio. Igualmente, junto a “Stella Matutina”, es la que presenta mayor bibliografía de sus cuadros.

<sup>267</sup> El friso aparece en las fotografías que acompañan al artículo de Carretero en *Vida Galante*, *Ob. Cit.*

<sup>268</sup> La personalidad de la modelo es definida en el mismo artículo, siendo Salomé, una de las que trabajan con el pintor en esta etapa madrileña, que aparece en las mismas fotografías de Cao Durán del citado artículo.

<sup>269</sup> Aunque la temática sea distinta, la composición y formato de “La tumba...” y de “El aseo” son la misma, pero donde estriba la mayor diferencia del resultado es precisamente en la diferente gama de color que emplea en ambas obras, colorido brillante frente a colorido tenebrista propio de la pintura española del Barroco.

<sup>270</sup> LAGO, S., “Pintores ilustres. Pedro Sáenz”, en *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p.

El mismo planteamiento es el que se vincula a “Estío”<sup>271</sup>, sólo que en esta ocasión la influencia de Alma Tadema es aun mayor. Es el reflejo de la crítica de Ruskin a la obra del pintor holandés sobre la calidad de sus pinturas y el tratamiento de sus mármoles en ellas<sup>272</sup>. Sáenz ambienta a una de sus modelos en la época clásica, a partir de la caracterización por la vestimenta y la presencia de la pandereta, aspecto utilizado por pintores de esta órbita a nivel internacional, como el inglés Godward en “La joven de la pandereta”. Ambienta la escena con la luz propia de la melancolía, contribuyendo con ello a aumentar el misterio que se pretende conseguir en estas composiciones, logrando la finalidad de la evasión de la realidad cotidiana burguesa que tanto cansa a estos artistas y al público al que se dirige. Es el mismo efecto que consigue con “Elia”<sup>273</sup>, realizada en la misma época.

Donde es patente esta concepción de la evasión de la realidad es en “Bacanal”<sup>274</sup>, en la que el tratamiento es similar al utilizado en “Las tentaciones...”, pero desde la óptica del paganismo. Materializa una escena fruto de su mente, en la que la subjetividad del artista se ve gracias a la composición que aborda, mediante la disposición de una serie de personajes en una actividad fruto de su imaginación que evidencia su erudición sobre los ritos de la antigüedad clásica. Vuelve a ser pretexto para el tratamiento del desnudo, en una composición en la que la diferencia principal respecto a su predecesora es ese tratamiento del color desde la tradición mediterránea, con colores brillantes que el pintor selecciona para conformar su mensaje de evasión.

En el caso de “Laura”<sup>275</sup>, la evasión se consigue gracias a la presencia del medievalismo como marco temporal de ambientación de la escena, reflejado en la caracterización de la modelo, a la que se une un decorado de columnas propio del tratamiento que ejecuta Alma Tadema en su obra. A ello

---

<sup>271</sup> Lámina LVIII.

<sup>272</sup> ZIMMERN, H, *Ob. Cit*, p. 130.

<sup>273</sup> Lámina XLVI.

<sup>274</sup> Lámina LII.

<sup>275</sup> Lámina LIV.

se une un tratamiento melancólico de la atmósfera que refleja en la pintura, en línea con la propuesta de J. R. Jiménez y las asociaciones simbólicas que da al crepúsculo y al otoño.

Sáenz continúa con esta presencia del simbolismo en sus composiciones, presente en pinturas propias de la subjetividad de la mente del artista, mediante la representación de conceptos universales abstractos, alejados de la realidad inmediata del hombre. Es el caso de “Inspiración”<sup>276</sup>, cuadro realizado hacia 1910, en el que da forma a este juicio universal mediante la caracterización de la modelo con referentes a la antigüedad clásica, reflejado en la túnica y con alusiones a otras artes, mediante la presencia del violín y su relación inequívoca con el mundo de la música, aspecto paralelo a la tradición de Baudelaire de colaboración entre las diferentes artes. Y para representar este concepto vuelve a hacer protagonista a la mujer, dentro del culto neoplatónico a la belleza que traslada en su arte.

El mismo proceder es el que lleva a cabo en “La vendimia”<sup>277</sup>, concreción en imagen de un concepto abstracto y universal utilizando para ello a la figura de la mujer, consiguiendo hacer de la imagen un símbolo en el que reconocer la intención del mensaje del artista, a transmitir al espectador.

Dentro de la temática finisecular de evasión de la realidad, uno de los asuntos que tratan los pintores es el de la pintura religiosa, adaptada a las nuevas necesidades fruto de las demandas de la sociedad a la que se dirige este tipo de producciones. Ya son cuadros que son juzgados como tales, siguiendo criterios estéticos, lo cual altera su función primitiva<sup>278</sup>. El cuadro religioso aparece desnaturalizado de sus orígenes, conformando una obra de claros referentes estéticos, no para motivar al creyente. La obra ejemplar en este aspecto es la más reconocida de su trayectoria, “Stella Matutina”, obra dentro

---

<sup>276</sup> Lámina LXVII.

<sup>277</sup> Lámina LXXIX.

<sup>278</sup> ÁLVAREZ LOPERA, J., “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid: Fundación Universitaria, 1988, p. 82.

del culto mariano propio de la cultura decadentista del fin de siglo<sup>279</sup>. A partir de un asunto común en la temática finisecular, Sáenz opta por representarlo a manera de los prerrafaelistas, tanto en lo referente a la composición como a lo medievalista del asunto. Este concepto aparece tratado en la forma de representar a los ángeles y en detalles como la aureola de santidad de la Virgen, aprovechada para insertar el título de la obra. El resultado es un lienzo destinado a conseguir un resultado estético que prima sobre el puramente religioso, demostrable al compararlo con producciones posteriores como “Mater Dolorosa”<sup>280</sup>, en la que prima ese dolor religioso destinado al creyente. La influencia de los prerrafaelistas es patente en “Stella...”, observada ya por los críticos del momento en los comentarios que efectúan sobre esta obra<sup>281</sup>, la cual proporciona al pintor el reconocimiento de Consideración de Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901.

Aspecto presente en la pintura de Sáenz dentro de los propios del Modernismo es la confrontación entre la cultura anglosajona y la latina, que los modernistas reflejan en sus trabajos. Es el caso de “Imperia”<sup>282</sup>. Con el título de “Creaciones teatrales” se presenta este retrato en el que la misión del mismo es aclarada por el texto que lo acompaña, firmado por “ENE”, estableciendo una comparación entre Benavente y Shakespeare:

*Ufana, alegre, altiva, enamorada, como el pardo jilguerillo que cantó el clásico, se presenta a los ojos de sus apasionados, que son cuantos la ven, la figura del drama shakesperiano de Benavente, La noche del sábado. Y conste que se dice aquí shakesperiano y que no se rebaja una línea del calificativo, porque el grande ingenio del joven e ilustre autor, ya en plena madurez, ha llegado en esa novela dramática, según el mismo la califica, a mostrar intuiciones*

---

<sup>279</sup> La figura de la Virgen dentro del repertorio iconográfico del fin de siglo aparece estudiada con detalle en HINTERHAUSER, H., *Ob. Cit.*, en la que se hace una serie de referencias respecto a los prototipo de mujer en este ambiente cultural.

<sup>280</sup> Lámina LXXIII.

<sup>281</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes. Pintura”, en *L.I.A.*, Núm. 1.013 (1901), p. 348, y *L.I.E.A.*, Núm. 16 (1901), p. 257.

<sup>282</sup> Lámina XLIII.

*verdaderamente geniales de nuevas y generosas fórmulas de teatro amplio, como lo es la vida concebida y llevada a las tablas por Shakespeare.*

*Imperia es una criatura loca y extraña, soñadora e inquietante, como tantas criaturas de Shakespeare, como Rosalina, como Catalina... Adorna su cabeza gentil con todas las flores silvestres que engalanaron la de Ofelia, la loca enamorada, exceptuando tan sólo la flor del naranjo, y en torno suyo se forma tibio ambiente amoroso. No es flor de estío ardiente, ni de lozana primavera, sino de invierno soleado y de otoño melancólico. Es alta, noble... y no pueden amarla ni comprenderla los imbéciles.<sup>283</sup>*

De este texto se deduce la relación que se establece entre el drama de Jacinto Benavente y la obra de Shakespeare *Sueño de una noche de verano*, a la vez que el tratamiento del retrato armoniza con la intención de establecer el símil entre ambos escritos, sirviéndose de la imagen para ilustrar esta reivindicación de la cultura hispana.

Rubén Darío, uno de los principales intelectuales del mundo modernista, establece que los cánones del arte moderno deben partir de un absoluto amor a la belleza mediante el desenvolvimiento de las manifestaciones de la personalidad<sup>284</sup>. Es la consecuencia debida a la atmósfera reaccionaria en que vive el país, cuya manifestación de oposición se concreta en la decadencia, propugnando un arte en el que no se abuse del análisis y que se complazca en el color y en la novedad de las imágenes, en la gracia del ritmo y en la música de las frases<sup>285</sup>. Con ello se intenta dar un giro a la situación de las Bellas Artes en el país, renovando repertorios, colorido y composiciones, libres de los requerimientos de la Academia. Este giro en la obra de Sáenz es real en las obras reproducidas en *Blanco y Negro* durante el periodo de colaboración en la revista como ilustrador, coincidente con otros

<sup>283</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 25 de abril de 1903, p. 17.

<sup>284</sup> DARÍO, R., “Los colores del Estandarte”, en GULLÓN, R., *El Modernismo visto por... Ob. Cit.*

<sup>285</sup> COLL, P. Emilio, “El castillo de Elsinor”, en GULLÓN, R., *El Modernismo visto por... Ob. Cit.*

cuadros de la misma época y que guardan similitud. Obras como “Florista valenciana”, “La de los claveles rosas” y otras se conciben desde la óptica de un mayor optimismo, conjugando flores y mujeres como canto a la belleza. El intento es pintar el alma de las cosas, escogiendo para ello este grupo de intelectuales diferentes caminos, como los afrontados por Sorolla con su luminismo o el Modernismo de Sala, con la influencia que ejerce en Sáenz.

Sus pinturas ganan en espontaneidad, reflejando un desenfado en el tratamiento de la escena distinto de la seriedad acostumbrada durante el periodo del Academicismo y en sus retratos de encargo. Sin embargo sí hay obras de un mayor empaque y seriedad en el tratamiento durante este periodo, como el “Retrato de niña con abrigo”<sup>286</sup>, en el que realiza un retrato con composición estudiada y de gesto serio, pero en el que el fondo es tratado con tonalidades más alegres de las oscuras usadas con anterioridad. Es el caso de “Retrato con guirnaldas” o el “Retrato de Encarna”<sup>287</sup>, retratos de busto de una de sus modelos más empleadas en este tipo de composiciones en las que la alegría de los tonos empleados difiere de obras anteriores marcadas por una gama cromática más oscura y pesimista. Su empleo de los tonos amarillos en el fondo se generaliza en esta época, dando mayor alegría a la composición, a pesar de la seriedad del gesto de la retratada.

Dentro de su producción, la mayor parte de su pintura es protagonizada por los retratos caracterizados, en los que el mensaje viene dado por los objetos que coloca junto a las modelos en los mismos, funcionando como adjetivos a la presencia de la protagonista con contenido propio. A partir de su etapa inicial de la influencia del Modernismo, comienza a realizar obras de este tipo en los que la vestimenta de la modelo se conjuga con la pose adoptada, dando mayor o menor seriedad a la realización del tema según el fin perseguido. Es el caso de las malagueñas o andaluzas que retrata en diferentes momentos de su carrera, tratadas con poses desenfadadas y rostro alegre, presentadas en composiciones estudiadas, como en el caso de “Una Malagueña” aparecido en

---

<sup>286</sup> Lámina LVII.

la revista *La Esfera* en 1916<sup>288</sup>. Son obras de este tipo las que van a caracterizar este segundo momento del Modernismo en la obra de Sáenz, a tono con lo que se produce en el ambiente pictórico en general, tras sus comparecencias a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Gusta de retratar a señoras de la burguesía en poses y situaciones propias de su clase social, en cuadros como “En espera” o “Después de la cena”<sup>289</sup>, tratando la pintura de género desde la óptica de un retrato caracterizado, con un uso de la técnica acorde con las formas heredadas del Academicismo. Incluso el asunto de las escenas ambientadas en su estudio ganan en luz y color, como en el caso de “El bastidor”<sup>290</sup>, que difiere en gran medida de “El aseo” o “La modelo”, tanto por la presentación de la modelo como por los medios que emplea en la representación.

Sigue recurriendo a representar el estado de ánimo de la representada, en esas poses de meditación ayudada de la mano sujetando la cabeza, en la línea de la pensativa reproducida en *Blanco y Negro*<sup>291</sup>, realizadas en obras como en “Retrato de J. M. Pensativa” o en “Pensativa II”, obra de su último periodo, sin ese detallismo característico de su obra, pareciendo más boceto<sup>292</sup>.

Obra enigmática dentro de su producción es “La ofrenda”, similar a la judía que realiza Martínez de la Vega en cuanto a pose de la modelo y caracterización, realizada dentro de los preceptos del Modernismo<sup>293</sup>. Es un retrato caracterizado con vestimentas extrañas, en la línea de la húngara que se reproduce en *La Esfera* de 1919<sup>294</sup>, en que vuelve a presentar a tipos lejanos como medio de evasión hacia sociedades más desconocidas.

---

<sup>287</sup> Láminas LV y LVI.

<sup>288</sup> Lámina CXII. *La Esfera*, Núm. 105 (1916), s/p.

<sup>289</sup> Láminas LXX y LXXI .

<sup>290</sup> Lámina XCVIII.

<sup>291</sup> Lámina LXI. *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de mayo de 1904, p. 8.

<sup>292</sup> Láminas XCIII y CXVIII.

<sup>293</sup> Lámina XCI.

<sup>294</sup> Lámina CXI. *La Esfera*, Núm. 305 (1919), s/p.



Ya en su última etapa realiza “Pamela”<sup>295</sup>, presentada en la Exposición de Bellas Artes de 1927<sup>296</sup>. El colorido y la representación entroncan de forma directa con esa interpretación madura que del Modernismo realiza Sáenz. Es de estas fechas la realización de dos semidesnudos en los que es patente su concepto final del erotismo, presentada la modelo con un gesto de picardía y dejando entrever sus senos a través de transparencias así como de forma directa, definiendo al erotismo como el sugerir, sin mostrar de forma chabacana, y realizados con esa gama de colores alegres propia de su etapa final.

Un asunto que realiza Sáenz en esta etapa es el de la utilización de los paisajes para servir a su vez como estudios para la inserción de retratos de exterior en un marco decorado integrando al personaje en la naturaleza que le rodea, como en “Mujer con paisaje” o “Mujer con sombrilla”<sup>297</sup>.

Gusta de representar jardines, para lo cual se inspira en los de la finca de La Cónsula en Churriana. Es el caso de “Paisaje con escultura”<sup>298</sup>, en el que sitúa una figura de mármol en un fondo de paisaje con predominio de tonos verdes, resultando una composición agradable. Es el momento en que realiza óleos sobre tablas con estos motivos, como “La dama de blanco”<sup>299</sup>, obra inconclusa tratada de la misma forma que la anterior, o “Eucaliptos”<sup>300</sup>, tabla con motivos escuetos dedicada a uno de sus amigos, el fotógrafo Creixell.

---

<sup>295</sup> Lámina CXXII.

<sup>296</sup> *Exposición de Bellas Artes de Málaga*, Málaga: Imp. Ibérica, 1927, s/p.

<sup>297</sup> Láminas LIX y LXXII.

<sup>298</sup> Lámina C.

<sup>299</sup> Lámina LXXIV.

<sup>300</sup> Lámina L.

## **2.4. Interpretaciones iconográficas**

### **2.4.1. Los géneros a fines del siglo XIX: una aproximación a su problemática**

Durante los años que transcurren entre fines del siglo XIX y comienzos del XX ocurren una serie de cambios en lo tocante a las preferencias de las temáticas a afrontar por parte de los artistas, aspecto que redundará en las iconografías que éstos tratan. Esta orientación se ve reflejada en varios aspectos. Uno de ellos es el número de obras de cada temática presentadas en las sucesivas Exposiciones de Bellas Artes, así como los artículos relacionados con estos eventos que aparecen en los periódicos y revistas ilustradas del momento, baremos del gusto que patrocina la burguesía dentro de su papel de promotora de las artes plásticas.

En este contexto juega un papel de especial importancia las crónicas relativas a las Exposiciones de Bellas Artes, en las que se hace una valoración de los trabajos expuestos en las mismas. Las críticas que aparecen se convierten en el indicativo de cuáles son las formas artísticas aceptadas o rechazadas por parte del mundo cultural del momento, a la vez que propician una inclinación del gusto del público ante lo que se les presenta, teniendo en cuenta la importancia dada en la trayectoria de los artistas a la obtención de premios en estos certámenes. Gracias a estos aspectos, se observa una pervivencia de las formas eclécticas, propiciadas por parte del mundo académico.

El panorama artístico que refleja la opinión de los escritores no es positivo, sino que manifiesta continuas quejas tanto del sistema de acceso de las obras como de los premios concedidos, aspectos que se hacen continuos en el desarrollo de estos eventos, como en el caso del que aparece con motivo de la Exposición Nacional de 1901:

*Al inaugurarse cada Exposición hay que contestar a estas inevitables preguntas: ¿Es mejor que la pasada? ¿Cuenta con alguna obra estruendosa? Porque el mérito para el público amigo de divertirse suele ser el estruendo de cualquier género, bueno o malo.*

*La diferencia entre esta y las anteriores Exposiciones es escasa. Mala en general, como aquellas, ofrece algunas ventajas si se atiende a los progresos de determinados artistas y a la marcha casi imperceptible, pero real, hacia la conquista de la luz, de la naturaleza tal como la siente cada uno.*

*En cuanto si debe considerarse mejor o peor, opto por lo último. Ella es tal, que si a votación se sometiera su calificativo, el de mejor que la pasada apenas alcanzaría un empate. (...) pero teniendo presente todo lo que nos obliga más que antes a vivir en serio, es peor que todas, porque no se ven en la generalidad de nuestros artistas propósitos firmes de abandonar la intelectual pereza que impide en España dar cima y honroso remate a los asuntos a un 95 por 100 de los que cultivan las bellas artes.*

*Con los dedos se pueden contar las obras que merecen el nombre. Las demás son lo de siempre: bosquejos indecisos donde las figuras no encierran caracteres ni dicen nada interesante y grave o la apuntan torpe y ridículamente, de modo que excitan la hilaridad o la compasión, lo mismo en pintura que en escultura.<sup>301</sup>*

Sin embargo, estas manifestaciones contrarias al sistema propio de las Exposiciones, evidenciadas en la mayor parte de los comentarios que aparecen relacionadas con estos eventos, aparece suavizada en lo tocante al proceso de admisión de obras, como en el caso de 1915:

*(...) A Dios gracias, nuestros jurados no han procedido hasta el presente como los de París, que no admite obras por su tendencia. Así, mientras que en los salones de la capital francesa fueron posibles eliminaciones de cuadros pintados por Eduardo Manet, Claudio Monet, Sisley, Millet y de tantos otros que tienen un puesto eminente*

---

<sup>301</sup> ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 12.229 (1901), p. 3.

*en el arte contemporáneo, en España, que yo recuerde, no se ha rechazado una obra que relevara algo de temperamento en su autor, aunque las tendencias fuesen diametralmente opuestas a los criterios artísticos de los individuos del jurado. Al contrario, ha bastado que un artista se presente con un cuadro de orientación nueva, por estrambótica que sea y por mal que esté realizado dentro de ella, para que se le haya admitido. Y es que, con todos nuestros defectos morales, tenemos que reconocer que somos un pueblo de temperamento muy liberal.*<sup>302</sup>

En cuanto a la calidad del panorama artístico español en estos momentos, en 1904 se afirma:

*Arte expresivo, o para entendernos, empleando las palabras usuales entre los del oficio, naturalista. Nuestro naturalismo actual, salvo el cambio de los tiempos, es el de Velázquez o Zurbarán, y todos nuestros pintores del S. XVII. La diferencia es bien poca si se tiene presente que todos aquellos pintores aunque educados en las austerísimas disciplinas del Renacimiento, comenzaron pintando menudencias o no se excusaron de estudiar a ratos la vida vulgar; (...) Hoy es preciso que aspiremos a que se nos distinga en nuestro arte por todos los caracteres que separan nuestro país de los demás(...)*

*Es ya hora de que aspiremos a poseer un arete español, de que pensemos en una educación artística a la española y para el fomento y robustez de nuestro arte. En pintura contamos con elementos si su cultivo hubiera sido aquí inteligente, algo más que la última de las bajas tareas mecánicas, hace al menos cincuenta años que se hubiera emprendido la tarea. (...)*<sup>303</sup>

Son patentes algunas nociones básicas en lo referente al tratamiento de los temas, como la falta de originalidad, realizados siguiendo cierto formulismo

---

<sup>302</sup> DOMENECH, R., *Ob. Cit*

<sup>303</sup> ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 13.335 (1904), p. 1.

con origen en la pintura más reconocida de la tradición española, la del Siglo de Oro, con referentes en Velázquez principalmente, figura que será considerada como propulsora de las formas que empleará la renovación de la pintura que formula el Modernismo. Igualmente, la excesiva influencia de los lenguajes plásticos provenientes del extranjero, principalmente desde París, Roma o Londres conforma un panorama pobre en creatividad, en el que domina debido a ello un eclecticismo en el tratamiento de las formas que genera un cansancio hacia las mismas que desembocará en el llamado “Decadentismo Fin de Siglo”, con la apertura hacia nuevas formas de conocer el arte y su aplicación en variedad de registros pictóricos.

Ya en 1915, la valoración de lo hecho en épocas recientes sigue siendo enjuiciado desde la óptica de la negatividad:

*La pintura ha vivido muchos años sin un contenido espiritual verdadero. La vaciedad, la ñoñez y lo trivial más vulgar ha sido una roña del arte pictórico durante mucho tiempo. Era lógico que viniese la reacción violenta y entronizara en la pintura (y escultura) el ideal por encima de la forma o encarnación de aquel, hasta el límite violento de negar valor al lenguaje pictórico y plástico.*

*Pero es también lógico que los espíritus se serenen y encaucen la vida artística. Esta es la misión de la crítica serena, que no puede vivir al vaivén de las fuerzas contemporáneas, sino profundamente arraigada en el pasado, fuente de saber y experiencia aquilatada para el porvenir.<sup>304</sup>*

Esta situación hace que se tenga un sentido de rechazo hacia lo producido recientemente en el panorama artístico español, presidido principalmente por el Eclecticismo, por lo que se origina un concepto del término apartado del juicio justo que la perspectiva histórica proporciona, definido con motivo de la Exposición de 1915, en los siguientes términos:

---

<sup>304</sup> DOMENECH, R., *Ob. Cit.*

(...) *Mirando así el arte, se tienen los ojos del alma abiertos para todas las ideas y todas las emociones y se puede penetrar en el fondo de las obras artísticas para saber cual es su contenido.*

*¿Es esto eclecticismo? No. Es amplitud de horizonte mental y sensitivo. El eclecticismo es pobreza de inteligencia, de corazón y de voluntad: es un criterio acomodaticio a todo y, al fin y a la postre, un procedimiento culinario para el alimento del espíritu.*<sup>305</sup>

En este contexto cultural, las Exposiciones se convierten en grandes acontecimientos anuales alrededor de los que se organiza gran parte de la vida artística del país, escaparate parcial de la creatividad del momento, mediatizado por la existencia de un tribunal de acceso para las obras, referenciado en una época en la que la presencia de marchantes privados de arte es casi inexistente, comenzando a aparecer vinculados a estos acontecimientos patrocinados por la oficialidad. Se genera un arte de la anécdota basado en escenas de género que van sustituyendo en número a la pintura oficial por excelencia, la de historia<sup>306</sup>, en la cual la anécdota se convierte en instantánea. La defensa de la pintura ecléctica de base académica de temática histórica es patente en el comentario que se realiza sobre la obra de T. Muñoz Lucena presentada al certamen de 1887:

*Muñoz Lucena.- El cadáver de Álvarez de Castro.- Obra de verdadero mérito, que en un pincel joven, educado en nuestras mejores escuelas, se muestra como una maravilla de ejecución. Es difícilísimo pintar de modo más exacto algunas de las figuras que componen este cuadro. El color hace recordar el de los lienzos de nuestro museo clásico, en la*

---

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> La disminución del número de pinturas de historia frente a otros géneros aparece reflejado en lo tocante al fin de siglo en las tablas que aparecen al final de la obra GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*

*época en que Velázquez concluía en su estudio sus obras maestras. (..)<sup>307</sup>*

De ello se deduce la importancia que da la crítica del momento al tema pictórico considerado principal, consecuencia de ser el asunto obligado a tratar tanto por los pensionados como por aquellas personas que aspiren a serlo<sup>308</sup>. Sin embargo, el género de pintura de Historia, calificado como el más noble, disminuye en su cultivo entre los pintores, como consecuencia de los cambios de gusto entre los promotores de arte en estos momentos, aspecto reflejado por los escritores en comentarios como estos:

*En efecto, si abundan los trozos de pintura admirables, por lo general hay escasez, por no decir pobreza, de ideas; pequeñez o frivolidad vulgar en los asuntos.*

*No es que lamentemos la casi total ausencia de cuadros de historia y de los asuntos religiosos, antes bien aplaudimos la tendencia que parece impulsar a casi todos los pintores y aun a algunos de los más notables escultores (...) a cumplir la misión de pintar su tiempo, a no vivir del pasado, sino del presente mirando al porvenir, y a buscar en el diario drama de la vida sus asuntos y sus modelos.*

*(...)Salvo contadas excepciones que nos complaceremos en señalar, todo el talento del artista se ha aplicado a representar incidentes vulgares, escenas, sucesos, sin trascendencia. Grandeza de ejecución, género chico en la concepción: este es el efecto general que produce la primera visita al Palacio de las Artes.*

*Si renunciamos, y hacemos bien, a pintar la historia antigua, y por desgracia la pintura del presente nos da pocos asuntos dignos de inmortalizarlos en el lienzo o en el mármol para pintar nuestra época y hacer pintura y esculturas de ideas, cual lo exige el progreso de nuestra cultura intelectual, los combates diarios de la vida ofrecen*

---

<sup>307</sup> SILES, J. DE, “La Exposición de Bellas Artes. Pintura III”, en *La Época*, Núm. 12.519 (1887), p. 1.

<sup>308</sup> Sobre la relación entre la pintura de historia y el mundo de la Academia, destaca el artículo REYERO, C., “El mundo clásico y la pintura en la Academia Española..”, *Ob. Cit.*

*a la observación del artista vasto campo donde escoger asunto en el que la realidad, que tanto y con tan buen acierto parece seducirle, le preste sus modelos.*<sup>309</sup>

De esta crítica es patente dos sentidos propios del sentir de la época: la pervivencia y defensa de las formas originadas desde el mundo del Academicismo de base ecléctica, dentro de la política de la moderación a través de su género máspreciado, el histórico, a la vez que defiende ese ansia de modernidad, ese “ser de su tiempo”, que cada vez se impone con más fuerza dentro del ambiente cultural decimonónico. Sin embargo, desde estos medios de difusión de la actualidad artística del país comienzan a resonar voces que tienden a proclamar la necesidad de cambios en unas formas que son evaluadas como caducas respecto a esa actitud de modernidad que se pretende afianzar:

*(...) La lucha de tendencias que viene apasionando los ánimos en el campo artístico se revela en los juicios que las obras expuestas promueven.*

*Para los unos, toda orientación que se desvía del canon tradicional, todo atrevimiento que no se ajuste a los procedimientos consagrados por la costumbre es herejía intolerable digna del más severo anatema. Para otros, toda novedad y toda rareza constituye un progreso admirable y una genialidad indiscutible. Guárdenos Dios de caer en ninguno de estos radicalismos irreconciliables.*

*Ajenos a todo exclusivismo, nuestra admiración y nuestro aplauso siempre estarán propicios para todo artista que realice la belleza honrada y sinceramente, cualesquiera que sean sus ideales y modos de expresión; pero declaramos francamente que donde no vemos la sinceridad y vemos el rebuscamiento y la afectación nos impresiona amargamente ver el artificio mañoso desnaturalizar la leal espontaneidad del arte.*<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> BLASCO, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *La Correspondencia de España*, Núm. 15.070 (1899), p. 1.

<sup>310</sup> “La Exposición General de Bellas Artes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 9 de mayo de 1908, s/p.



De la devaluación de la pintura de historia como tema presente en esta serie de eventos, es significativo el comentario con motivo de la Exposición de 1904 en referencia a este aspecto:

*(...) Amplio, vastísimo es el horizonte del arte, tanto como lo pueda ser el de la literatura en general, y toda tentativa de limitación debe ser repudiada, pero del propio modo como en los años pasados de aconsejó por la crítica la postergación de lo que llamamos "pintura de historia", recomendando en toda ocasión la que se dice de género, en la que sobresale más que en ninguna otra la individualidad artística, hoy debiera proscribirse el prurito manifiesto de nuestros pintores de objetivar sus obras en el falso tema tabernario. La clase social proletaria ofrece a la inspiración artística aspectos dignos de ser interpretados; lo que precisa es que el artista se acerque más a ella y la estudie mejor.*

*Por lo que concierne a la pintura de historia, tan la creemos dentro de la actividad artística del pintor, que diferimos casi por completo de aquel prejuicio que sobre ella se tuvo. En este género, como en todos, cabe la revelación personal del genio, y no menos artista es el que logra constituir con la lógica y la belleza necesarias una escena de la vida del pasado, que es la que acierta a interpretar otra cualquiera de la presente.<sup>311</sup>*

En el texto aparecen claros varios aspectos, como la defensa que anteriormente realizó la crítica de la pintura de historia, el protagonismo de la misma, la influencia de la crítica en el número de obras de cada género a cultivar por parte de los pintores, así como el aumento y declive de la pintura de género como consecuencia de una saturación de pinturas sobre esta temática que provoca falta de originalidad por parte de los artistas. Si en los comentarios sobre el certamen de 1887 se hacía hincapié sobre los artistas de pinturas históricas, en las críticas posteriores se observa un predominio sobre asuntos como el retrato, el paisaje o la propia pintura de género.

Ante todo se perpetua un arte de lo ecléctico, arte de la perfección en lo tocante a la técnica, con gran lujo de detalles<sup>312</sup>. El resultado es un arte ambiguo, versión plástica de la literatura de la época, a la vez que un arte de lo extremo, con un gusto por el detalle en busca de la sensación de realidad que haga creíble el discurso pictórico, todo lo cual se refleja tanto en el ambiente que rodea al fenómeno de las Exposiciones como en su reflejo en las obras que más llaman la atención y que serán las que se reproduzcan en las páginas artísticas de estas revistas y periódicos. Lo evidente gracias al seguimiento de las obras publicadas es la temática que se practica en el contexto del eclecticismo, permitiendo observar el favorecer un género en detrimento de otro según la concesión de premios, aspecto criticado en la mayoría de los certámenes, como en el de 1901<sup>313</sup>.

A su vez, es patente un giro hacia el cultivo de los géneros más demandados por la burguesía de la época, principal cliente de la pintura, y con ello, delimitadores del gusto artístico. De la evolución de los gustos en lo tocante al número de obras presentadas a concurso según el género al que pertenecen, es representativo el hecho de que en la Exposición Nacional de 1915, las principales obras expuestas sean retratos, lo cual genera una serie de críticas hacia los practicantes de este género<sup>314</sup>:

*Están hoy convencidos los pintores de que el retrato es el único medio de ingreso seguro en su carrera, y sin embargo carecemos de retratistas dignos de que por sus obras se recuerde alguno de los nombres de antiguos, grandes de verdad. Esto da idea del modo torpe de considerar su oficio.*

.....  
*El retrato es efectivamente medio seguro de vida, aun en tiempos como los actuales en que parecen desaficionados las gentes a*

---

<sup>311</sup> ANAYA, J. F., “Exposición de Bellas Artes. Pinturas”, en *El País*, Núm. 6.138 (1904), p. 1.

<sup>312</sup> RHEIMS, M., *Ob. Cit.*

<sup>313</sup> “Exposición General de Bellas Artes”, en *La Ilustración Artística*, Núm. 1.103 (1901), p. 348; “Exposición General de Bellas Artes. Pintura”, en *La Ilustración Española y Americana*, Núm. 16 (1901), p. 257.

<sup>314</sup> LAGO, S., “Exposición Nacional de Bellas Artes. Los retratos”, *Ob. Cit.*

*la pintura; pero es el retrato igual en méritos de ejecución y de psicología a las creaciones musicales que arrebatan a las multitudes y las hacen soltar las pesetas, o lo que es lo mismo, el retrato digno de los grandes siglos del arte.*<sup>315</sup>

El retrato se convierte en la forma más indudable de asegurar unos ingresos necesarios a aquellos profesionales de la pintura que desean vivir de su arte, aspecto que ocasiona la proliferación de retratistas con distintos niveles de calidad, a la vez que esta situación produce la saturación del mercado ante la existencia de una demanda específica.

La esencia de la plástica que domina en estos momentos está marcada por el Eclecticismo de la moderación, que radica en ausencia del sentido de provocación existentes en otras manifestaciones artísticas del mismo periodo, al gusto del arte promocionado por parte de la burguesía<sup>316</sup>. Es este aspecto de moderación en el tratamiento de las formas el que hace que aparezca en las formas artísticas ese sentimiento de anecdotismo, sentimentalismo y pintoresquismo tratados desde situaciones cotidianas. Es el estilo concensuado por críticos y coleccionistas y promovido por la oficialidad, salvaguardado por su presencia en las páginas de las revistas ilustradas.

Donde es más patente esta tendencia a evitar la falta de compromiso del mensaje que debe proporcionar el cuadro es en los que se realizan desde la óptica de la pintura de género que se asienta durante todo el siglo XIX, y que creará un cansancio hacia las formas y los temas, que será una de las causas de la modernización de las formas plásticas. Esto es patente en la crítica sobre la Exposición Nacional de 1908:

*Aunque no existe obra sin asunto y la más ligera impresión de cualquier clase tenga el suyo, adopto este título con el objeto de*

---

<sup>315</sup> ALCÁNTARA, F., “Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 14.770 (1908), p. 1.

<sup>316</sup> SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz Badenes y el eclecticismo pictórico del S. XIX*, Ob. Cit. p. 175.

*agrupar bajo él los cuadros más o menos aparatosos sobre asuntos resonantes de los que cautivan la atención del público que, como tantísimos pintores, no comprende aun pintura sin asunto a la manera literaria, con su personaje principal y otros que le sirvan de cortejo.*<sup>317</sup>

La defensa de la pintura de género viene desde tiempo atrás, en una justificación del principal género acometido por el Eclecticismo desde la óptica de la comercialidad de la obra pictórica, patentes en escritos como el que sigue:

*En las injusticias sociales, en las aspiraciones de los humildes en el heroísmo de la virtud, y en el brutal atropello de las pasiones y los vicios de cada diaria lucha por la existencia, el drama surge a cada paso, la tragedia palpita a veces en el suceso que parece más vulgar a primera vista.*

*En ese estudio de la sociedad moderna encontrará el artista más elevado asunto – y acaso más difícil, lo cual hará más ruidoso el éxito y más sólido el triunfo – que en el estudio de la historia más o menos antigua.*

.....  
*Tampoco hay que caer en un exagerado realismo(...)*<sup>318</sup>

Una de las temáticas más tratadas es la de las escenas contemporáneas, motivos de género que desbancan a la pintura de historia. Se relatan como instantáneas, momentos de la vida cotidiana, escenas íntimas y de la vida urbana, así como reflejo de la vida social con acciones en los palcos, teatro, la salida del mismo, etc. Las escenas de la vida del campo son tratadas de forma distinta a los practicantes del realismo francés como Millet, ambientes en los que lo que predomina es el lado anecdótico de este tipo de vida carente de la provocación de otros tipos de tratamientos<sup>319</sup>. El misterio que acompaña a la obra viene dado por la aparición de lo insignificante dentro de la labor artística.

<sup>317</sup> ALCÁNTARA, F., *Ob. Cit.*

<sup>318</sup> BLASCO, R., *Ob. Cit.*

<sup>319</sup> FUGAZZA, S., *Ob. Cit.* p. 45.

Relacionado con ello, la pintura de historia evoluciona hacia un tratamiento de escenas a veces extravagantes tratadas con colores de épocas anteriores, haciendo revivir a personajes legendarios dispares resucitados de forma tangible, con pasaporte al pasado gracias al tratamiento detallista en exceso de la escena, caso de la pintura del académico inglés L. Alma-Tadema o J. W. Godward. Junto a ésta aparece el tema de la pintura militar, reflejo de dramas y de reivindicación de un pasado esplendoroso.

La gran perdedora respecto a la tradición europea pictórica es el género religioso, que disminuye y se transforma. De la propia pintura del barroco aparece una nueva serie de tratamientos que se relacionan con la pintura de género, como las representaciones de escenas contemporáneas relacionadas con lo cotidiano, así como escenas históricas, destacando el tratamiento del tema de las tentaciones de S. Antonio o de S. Jerónimo, en consonancia con el concepto de mujer fatal presente en la moral del fin de siglo. Son escenas que se relacionan con el asunto de las visiones, factor presente en estas producciones, junto a la presencia de gran dosis de sentimentalismo y anecdotismo, conjugadas ambas en el resultado pictórico.

Vinculado con este ansia de la moderación, no es de extrañar que uno de los géneros que sufre de un mayor aumento en su práctica sea el del paisaje, hasta el punto de crearse secciones especiales en las Exposiciones para esta temática, a la vez que se constituye como área propia en las especialidades ofertadas por la Academia de España en Roma<sup>320</sup>. Este aspecto del auge del paisaje es reflejado en la mayor parte de las críticas que sobre el mundo artístico se vierten, como en la relativa al certamen de 1908:

*Desde principios del siglo XIX viene siendo el paisaje la más conveniente preparación para el estudio del hombre y de los animales. (...) En el alma de las cosas y del mundo en general se*

---

<sup>320</sup> MONTIJANO, J. M<sup>a</sup>., *Ob. Cit.*

*recrea la nuestra. Nosotros vemos en el paisaje como el rostro de un ser rico de expresiones apacibles o trágicas, agitadas o serenas, y en la grandeza y amplitud de sus conjuntos panorámicos, o en las deliciosas expresiones de sus gestos, partes o detalles, apreciamos caracteres como en la envoltura humana magnífica. Serán algo inconcretos o musicales, mas no por eso menos positivos.*<sup>321</sup>

De estos aspectos se concluye en como durante el tránsito al siglo XX, bajo la herencia de las formas propias del Eclecticismo, se asiste a un cambio en el predominio de las temáticas dentro del cual la gran perdedora es la pintura de historia, beneficiando a otros géneros como el retrato, el género o el paisaje, reflejo de un cansancio hacia las formas consensuadas por la misma clase social que aboga por un nuevo tratamiento del objeto artístico, renovación que se efectuará desde diferentes perspectivas y que genera una diversificación de las plásticas en el siglo XX.

#### **2.4.2. La figura femenina y Pedro Sáenz**

##### **2.4.2.1. La figura de la mujer en el Fin de Siglo: del patrón burgués a la disidencia**

Si algo caracteriza a la producción pictórica de Sáenz desde sus comienzos es el protagonismo de la mujer en ella, algo que ya en 1903 él admite y justifica. Desde el inicio de su actividad profesional, el pintor escoge el motivo femenino como el protagonista indiscutible de su obra, aspecto que se mantiene hasta el final de la misma, elección justificada desde la óptica de considerar al género femenino como el idóneo para la representación del concepto de belleza al que rinden culto los modernistas, en ese afán de dar al arte una misión regeneradora de la sociedad en la que viven.

---

<sup>321</sup> ALCÁNTARA, F., “Exposición de Bellas Artes. El paisaje”, en *El Imparcial*, Núm. 14.770 (1908), p. 3.

Es por ello por lo que la pintura de Sáenz supone un referente de consideración a la hora de delimitar el papel de la mujer en un contexto histórico definido, el del *Fin de Siglo*. Su trabajo se constituye en un reflejo de las distintas acepciones que de la mujer se posee en este marco temporal, reflejando conceptos estereotipados como el de mujer burguesa, mujer fatal, mujer prerrafaelista y otros tipos que la sociedad del momento tipifica, todo ello reflejado de forma iconográfica gracias a la presencia de objetos considerados accesorios que dan el sentido pleno a la comprensión del mensaje que el artista transmite.

El concepto que de la mujer se tiene a finales del siglo XIX y comienzos del XX es consecuencia directa de la herencia sociocultural propia de una sociedad moralista, que a pesar de basar su cultura en el patrón del positivismo y del racionalismo, mantiene muy presente la herencia ligada a la tradición del cristianismo, con las consecuencias que ello tiene para la mujer en cuanto a derechos y deberes se refiere, así como la idea que del sexo femenino se tiene por una sociedad dirigida por el hombre, a cuyos dictámenes se ha de amoldar<sup>322</sup>.

Se sitúa alrededor de 1870 el momento de máxima expresión de esta situación cultural, reflejo de la retórica moralista surgida en Francia, considerada eco de la sexofobia social que patrocinara la sociedad victoriana inglesa<sup>323</sup>. Pero es en este mismo momento cuando comienza a fraguarse un proceso de cambio, con origen en las denuncias efectuadas sobre la sexualidad, la supremacía política masculina y el cuestionamiento de la naturalidad de la sumisión femenina<sup>324</sup>. La influencia de las sociedades británicas y francesas en el marco europeo tiene unas consecuencias en diversos aspectos, entre los que

---

<sup>322</sup> Sobre la situación social en que se desenvuelve la mujer en el contexto social de finales del siglo XIX y comienzos del XX, destacan, entre otras, las obras CANTERLA, C., (coord), *De la Ilustración al Romanticismo. La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz: Univ. de Cádiz, 1994; LAFFITE, M., *La mujer en España. Cien años de su historia: 1800-1939*, Madrid: C.I.S., 1980; ARANGUREN, J. C., *Moral y sociedad. La moral social en el siglo XIX*, Madrid: Edimón, 1974; MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989.

<sup>323</sup> BORNAY, E., *Ob. Cit.*, p. 15.

destaca el de ser los principales referentes culturales de la Europa del momento, por lo que el hecho social tiene su correspondencia en las diferentes artes, especialmente en campos como la literatura y la pintura, expresiones artísticas relacionadas en estas fechas.

Esta situación tiene su principal raíz en una serie de argumentos asociados a la importancia dada a instituciones como la familia y del matrimonio, con el valor añadido de asegurar la descendencia para el mantenimiento del patrimonio familiar, aspecto que aumenta en importancia en esta época como consecuencia de la diversificación de fortunas entre la nueva clase burguesa. Esta salvaguardia de la institución familiar acarrea una serie de consecuencias, como es el caso de la protección mediante la aplicación de severos códigos de conducta sexual en la figura de la mujer, sobre todo en casos en los que las uniones se realizan por motivos económicos principalmente. Es el fundamento que ocasiona la proliferación de la prostitución entre esta sociedad<sup>325</sup>, elemento cotidiano que pasa a ser necesario como consecuencia de la separación de sexualidad y placer, limitando la primera en el seno familiar a la simple tarea de reproducción, evitando con ello la realización de lo que se consideran excesos de cualquier tipo<sup>326</sup>.

El tema de la prostitución es estudiado en su momento por diferentes autores. Dentro de ellos está J. Ramos, quien realiza un estudio del mismo, a partir de los efectos que según él se generan en la sociedad por su causa:

#### *LA PROSTITUCIÓN*

*Hay necesariamente que clasificarla como una de las más graves dolencias que aquejan a la sociedad, y su desaparición es la más difícil de lograr, porque tiene invadidos todos los organismos de*

---

<sup>324</sup> Vid. GONZÁLEZ DURO, E., *Represión sexual, dominación social*, Madrid: Akal, 1976.

<sup>325</sup> GUEREÑA, J. L., "El tiempo de la prostitución reglamentada. Madrid, 1847 – 1909", en RAMOS PALOMO, D., - VERA BALANZA, T., *El trabajo de las mujeres. Pasado y presente*, Actas del Congreso Internacional del SEIM, Tomo II, Málaga: Diputación, 1996, pp. 53 – 76.



*la paciente, o lo que viene a ser lo mismo, se ha apoderado de las diversas clases sociales. No data de ahora la terrible dolencia. Desde las más remotas épocas vienen padeciéndolas cuantas sociedades se han sucedido en el transcurso de los siglos, a pesar del sinnúmero de leyes restrictivas y de las no menos numerosas disposiciones coercitivas que se han dictado y puesto en practica, no tanto para impedir su desarrollo y propagación, cuanto para hacerla desaparecer.*

*Es pues la prostitución enfermedad tan grave y tanto su cronicismo, que conceptúo de primera e inexcusable necesidad, dedicarle preferente atención, porque ella, más que otra alguna dolencia social, ha de contribuir poderosamente al total aniquilamiento de esta ya caduca sociedad.*

*La historia nos enseña que las costumbres licenciosas de los pueblos antiguos fueron causa principal de su decadencia y hasta de su muerte, y que la prostitución de la mujer, fue el punto de partida de todas las prostituciones.*

*Siempre habrá hijas que como las de Loth cometan abominable incesto incluso con su mismo padre. Raqueles y Lías que entreguen sus doncellas a sus maridos. Bethsabés que abandonen a los suyos para vivir con otros, (...)<sup>327</sup>*

La solución que da este escritor se basa en un proceso de educación dirigido a la mujer, pero con un enfoque peculiar, encauzado hacia la formación de la mujer burguesa encargada de la familia y de la tutela de los valores morales de la sociedad:

*(...) bastará con cultivar esmeradamente su inteligencia; instruirle, moralizarla; inculcar en su alma el amor al bien, al decoro, a la virtud, para que dejando de ser como desgraciadamente hoy lo es, hembra inconsciente que lucra mediante su sexo, se*

---

<sup>326</sup> Sobre los antecedentes en el tema de la prostitución, ver MOLINA MOLINA, A. C., *Mujeres Públicas, mujeres secretas. La prostitución y su mundo: siglos XIII-XVIII*, Murcia, 1998; ROSSIAUD, J., *La prostitución en el medievo*, Barcelona: Ariel, 1986.

<sup>327</sup> RAMOS BAZAGA, J., *Llagas sociales. Apuntes de un policía*, Málaga: Imp. Fin de Siglo, 1906, pp. 75-77.

*regenera, y acaba por ser mujer, y mujer libre con entera conciencia de su sagrada misión, y exacto conocimiento de su valor en la Sociedad.*<sup>328</sup>

Posteriormente, este autor pasa a clasificar a los diferentes prototipos de mujeres de la vida, como el “ama”, la “pupila” o las “reuniones de confianza”. Sin embargo, dentro de estos prototipos, destaca la figura de la “Cocotte”, encarnación de la figura de la mujer fatal de la cultura finisecular:

*Además de las mujeres de las que nos hemos ocupado, hay otra clase cuyo apelativo, importado de Francia, es la cocotte. Llámase así a la que comercia con su cuerpo por cuenta propia.*

*(...) Estas mujeres tienen conciencia de sus actos, poseen una viveza de imaginación extraordinaria, están por lo general bien educadas y conociendo a fondo lo que practican no ignoran el mal que causan con su vergonzosa vida.*

*(...) La cocotte es elegante, casi siempre bonita y maestra en el arte de insinuarse sin que parezca pretenderlo. Sus formas encantan, sus trajes admiran, sus perfumes adormecen (...). Es en suma una mujer deliciosa, encantadora.*

*Caprichosa, antojadiza, voluntariosa, como mimada siempre y por todos, tiene a todas horas exigencias que arruinan y matan. Lo mismo se entrega para perder a un hombre, como Dalila, que suscita la discordia entre amigos, o promueve una guerra como Aspasia de Mileto.*<sup>329</sup>

Ramos tiene claro a quien responsabilizar de esta situación, así como la forma de solucionarlo:

*A el Estado corresponde la protección de la mujer. El debe obligar a los padres a que lleven a sus hijas durante la niñez a las escuelas públicas, donde además de enseñarlas a leer, a escribir y a hacer labores, nutran su tierna inteligencia con máximas de sana*

---

<sup>328</sup> *Ibid.*

*moral, e inculquen en su alma con el amor a la virtud un odio mortal al vicio.*

*Después, cuando lleguen a la juventud, si se dedican al servicio doméstico, a costureras o planchadoras, o bien si van al taller o a la fábrica para trabajar colectivamente, que sean respetadas, y se les asigne como mínimo un jornal de seis reales.*

*(...) Para que un país no decaiga, para que la raza no degenera, para que un pueblo sea sano y fuerte, prospere y realice sus aspiraciones, es condición precisa, indispensable, que la primera materia, la mujer, ocupe en la sociedad el lugar que merece como hija, como esposa y como madre.<sup>330</sup>*

En este texto se dejan entrever las líneas de referencia del concepto que sobre la mujer se tiene a comienzos del siglo XX, asociado con el de mujer burguesa, que se asienta como consecuencia de los cambios sociales que se producen tras la industrialización europea.

Como consecuencia de esta situación, aparece una asociación de conceptos como sexo y enfermedad, relacionados ambos con el de pecado, castigo divino como consecuencia de la transgresión de la moral establecida<sup>331</sup>. La proliferación de enfermedades venéreas, asociadas al asentamiento de la prostitución como consecuencia del hacinamiento urbano y debido a la migración hacia la ciudad ante los requerimientos de la industrialización, hace a la mujer la responsable de la situación, transmisora de la enfermedad<sup>332</sup>.

Un resultado de este proceso de emigración desde el ámbito rural al urbano es el de la transformación de la sociedad desde una organización eminentemente rural a urbana, llevando aparejado un proceso en el que se ven reducidos los papeles y responsabilidades de la mujer, lo que ocasiona la total

---

<sup>329</sup> *Ibid*, pp. 87-90.

<sup>330</sup> *Ibid*, pp. 95 y 96.

<sup>331</sup> Este aspecto aparece desarrollado con detenimiento en LITVAK, L., *Erotismo Fin de Siglo*, *Ob. Cit.*

<sup>332</sup> Vid. LAQUEUR, T., *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid: Cátedra, 1994.

dependencia económica de ésta de la figura del marido, apareciendo la mujer de interior<sup>333</sup>. Esta situación genera un concepto idealizado de lo femenino como criatura con encanto, bondad y delicadeza, similar al que de las monjas se tiene<sup>334</sup>. El nuevo papel de la mujer en la sociedad crea la figura de la ociosa, reflejada en un prototipo de languidez e indolencia, culmen de la feminidad y reflejo de su espiritualidad. Es el ideal opuesto a la figura de la mujer fatal del fin de siglo.

La política que lleva asociada la Restauración en Europa, la misma responsable de la política de la moderación y de la conformación del Eclecticismo artístico, lleva aparejada la imposición de fuertes códigos morales, ocasionando el fenómeno de la represión sexual, con raíz en el cristianismo y el proceso de proscribir al sexo por la oposición establecida entre cuerpo y espíritu<sup>335</sup>. El sexo constituye el pecado principal, incluyendo incluso al mismo deseo, apelando a la abstinencia como forma de evitarlo. Se le achaca a Eva ser la encarnación de la maldad, personificación de las tentaciones que ha de sufrir el hombre en su lucha contra el pecado<sup>336</sup>. Como justificación a esta situación, la Iglesia basa estas creencias en los textos paulinos, en los cuales se establece la necesidad de sumisión de la mujer al hombre, al ser la misma la encarnación del vicio de la lujuria, lo que conlleva una maldad intrínseca<sup>337</sup>. Frente a esta postura, aparece el fenómeno de la mujer desexualizada, cuyo referente principal se encuentra en el culto a la Virgen María<sup>338</sup>.

---

<sup>333</sup> Este aspecto es estudiado en SCOTT, J. W., “El trabajo de la mujer y la familia en Europa durante el siglo XIX”, en NASH, M. (Ed), *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, Barcelona: Ed. del Serbal, 1984, pp. 51 y ss.

<sup>334</sup> BORNAY, E., *Ob. Cit.*, p. 69.

<sup>335</sup> Vid CIPLIJAUSKAITE, B., *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista*, Barcelona: Edhesa, 1984.

<sup>336</sup> Sobre la asociación de la maldad a la figura de la mujer, destacan, entre otras publicaciones, PEDRAZA, P., “Las últimas ogresas: Histéricas, vampiras y muñecas”, en SAURET GUERRERO, T., *Historia del Arte y mujeres*, Málaga: Universidad, 1996, pp. 153 – 176; A.A.V.V., *The earthly chimera and the femme fatale: fear of woman in nineteenth century art*, Chicago: David and Alfred Smart Gallery-University, 1981.

<sup>337</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>338</sup> La devoción en la cultura finisecular por la Virgen, como intercesora entre Dios y los hombres, a la vez que por su ausencia de cualquier relación con el sexo, aparece tratada dentro de la obra HINTERHAUSER, H., *Ob. Cit.*

A fines del S. XIX se produce una generalización de los estudios sobre el erotismo, como los realizados por Freud<sup>339</sup>, en los que se comienza a analizar los elementos eróticos presentes en el arte de su época, a partir de la premisa de que el sexo es el motor primario de los actos humanos<sup>340</sup>. Artistas, escritores, poetas y filósofos manifiestan su obsesión por el sexo<sup>341</sup>, ofuscación producida en esencia por una sociedad represiva en este tema que da lugar a que cualquier objeto o situación tabú sea más deseado que si no lo fuese, manifestando la atracción hacia lo prohibido. La represión sexual burguesa se establece tanto desde el Estado institucional como desde la religión, proponiendo un modelo ideal de sociedad basado en el matrimonio feliz, considerando a la familia como célula base de la sociedad, en un sistema que diferencia a todos los niveles entre la reproducción y lo que se concibe como sexo malsano<sup>342</sup>. Esta situación ocasiona que el aumento del placer vaya unido a un aumento de las transgresiones sexuales, a la vez que el crecimiento de las prohibiciones conlleva el placer de poder transgredirlas. En este proceso, la sociedad humana presenta una distinción entre sexualidad y erotismo, asociada a las prohibiciones que conllevan, dando lugar a la complejidad del acto erótico, por lo que éste se plantea como una diversidad de la sexualidad promovida por el razonamiento del ser humano.

Otra faceta de la sexualidad que se vive en el final del siglo XIX son las relaciones extramatrimoniales, con las connotaciones que de ello se deriva. En una sociedad caracterizada por la hipocresía y la ortodoxia familiar, la insatisfacción de los impulsos sexuales por parte del hombre ocasiona la aparición de la figura de la amante, mujer que absorbe los instintos generados por el juego amoroso, figura de tradición anterior asociada a toda época de

---

<sup>339</sup> LAQUEUR, T., *Ob. Cit.*

<sup>340</sup> Referente al asunto de la sexualidad, destaca el estudio FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1987; TUBERT, S., *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid: El Arquero, 1988.

<sup>341</sup> Vid. VALCARCEL, A., *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*, Barcelona: Anthropos, 1991.

<sup>342</sup> LITVAK, L., *Erotismo Fin de Siglo. Ob. Cit.*

represión sexual, que ocasiona y justifica su presencia. En el caso de esta época es llamativo el que se institucionalice la necesidad de llevar ropa interior fina, en contraposición de lo considerado normal para la respetable madre de familia. Aspecto de consideración es el de la aceptación social de la figura de la amante, “la mantenida”, que se convierte en un reflejo del poder social del hombre al permitirse el lujo de una doble vida: la respetable junto a su familia y la ostentosa, con la figura de la amante<sup>343</sup>.

En el campo de la fisonomía femenina, el peligro del parto disminuye en la época. Sin embargo, la mujer aparece sometida al campo de las especulaciones de los médicos de la época. La fisiología femenina es desconocida en gran parte, y vista con desconfianza: el útero se relaciona con la etiología de la histeria. Este desconocimiento provoca que las enfermedades sexuales posean un tratamiento no médico, sino de tipo moralizador, localizando la raíz del problema en los condicionamientos morales y no fisiológicos.

Relacionado con este aspecto, un estigma que la mujer sigue arrastrando es el de la menstruación, motivo de asombro y de repugnancia, que perjudica a la mujer en su incorporación al mundo laboral, por la serie de connotaciones que conlleva, provocando unas consecuencias en todos los niveles, sobre todo en lo referente a la religión y a lo laboral. La impureza del alma que se asocia a la menstruación aparece recogida desde antiguo en textos bíblicos, justificación de la consideración que posee en estos momentos:

*La mujer que padece la incomodidad ordinaria del mes, estará separada por siete días: cualquiera que la toque, quedará inmundo hasta la tarde. Aquello sobre que durmiere o se sentare en los días de su separación, quedará inmundo. Quien toque su lecho, lavará sus vestidos; y él mismo después de lavarse en agua, quedará*

---

<sup>343</sup> Vid. DIEGO, E. de, “Prototipos y antiprototipos de comportamiento femenino a través de los escritores españoles del último tercio del siglo XIX”, en A.A.V.V., *Literatura y vida cotidiana. Actas de las IV jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Zaragoza-Madrid: Univ. de Zaragoza – U.A.M., 1987, pp. 233-250.

*inmundo hasta la tarde. (...) Si el marido inadvertidamente se junta con ella en el tiempo de la sangre menstrual, quedará inmundo siete días, y cada cama en que durmiere, quedará inmunda.*<sup>344</sup>

A su vez, una menstruación doliente es considerada como consecuencia de la constitución irritable de la mujer o por practicar una serie de hábitos indolentes. El desarrollo de las mantillas higiénicas no se produce hasta el final de siglo, aspecto que supone una serie de mejoras sustanciales en el campo de la higiene y en el de la prevención de enfermedades asociadas a las infecciones de la zona.

Esta situación, producto de la moralidad de la época junto al desconocimiento científico de la naturaleza femenina, conlleva que la sexualidad de la época obligue a la mujer a adoptar un sentimiento de pasividad y frialdad, constituyéndose la sexualidad en uno de los deberes repugnantes del matrimonio y justificándose su realización a partir de la necesidad de la reproducción y el mantenimiento de la especie. Como consecuencia, el papel de la amante adquiere un valor de lubricidad legendaria.

Trigo defiende a la mujer como no carente del instinto sexual, argumentando un retraimiento de los deseos e impulsos sexuales por las barreras sociales, morales y educativas<sup>345</sup>. A partir de los estudios que realiza, pasa a afirmar que las zonas erógenas de la mujer demuestran una mayor capacidad sexual frente a las del hombre, dando una serie de razones para ello: un sistema nervioso más sensitivo, una piel más fina y delicada, unos sentidos más finos y una relación mística entre senos y vagina, redundando todo ello en una mejor constitución física de la mujer para el sexo. Realiza una descripción del orgasmo femenino como el placer físico que hace olvidar las convenciones morales, gracias a lo cual el clímax supone la forma más perfecta de unión entre los amantes. Con ello, aparece el supuesto peligro moral de la mujer

---

<sup>344</sup> *Levítico, XII-XV.*

<sup>345</sup> LITVAK, L., *Erotismo Fin de Siglo, Ob. Cit.* p. 185.

complacida, con el riesgo de ser considerada prostitutas por su marido o amante.

Felipe Trigo aboga por el feminismo en sus escritos, con un enfoque hacia una liberalización de la mujer en la sociedad, pasando por una emancipación erótica, defendiendo una autonomía femenina a partir del encuentro de una personalidad sexual distinta de la mera imitación de la masculina, mediante la asunción de una serie de roles que les son propios, pero sin perder su identidad de mujer. Plantea una igualdad de los sexos, no una unificación sexual que elimine la idiosincrasia femenina. El autor proyecta el dominio emocional de los padres sobre los hijos, el lugar de la mujer dentro de la familia y el miedo a lo inmoral, apareciendo la mujer casadera sin personalidad ni deseos propios, sino sólo los propios de sus deberes familiares.

El problema de la educación de las jóvenes se plantea desde la necesidad de la entrada en la carrera del matrimonio, sin nociones mínimas de educación, ni sexual ni maternal, tanto en cuanto las nociones educativas que reciben son en conventos e instituciones de enseñanza relacionadas con el clero, con lo que la educación sexual es un tabú, lo que provoca la falta de experiencia propia en el caso de la enseñanza conyugal, familiar o maternal<sup>346</sup>.

Todo ello origina una absoluta falta de información en materia sexual por parte de las jóvenes, y la consiguiente inquietud en lo referente al sexo, con la atracción de lo prohibido, lo que motiva que el concepto de mujer se relacione sólo con las nociones de esposa y madre, con la maternidad elevada a lo sagrado. Como contrapartida, la sexualidad se presenta como una obligación siniestra del matrimonio, hasta el punto de elaborarse manuales de cortejo que indican las obligaciones del proceso.

Como consecuencia de esta situación asociada a actividades fundamentales, como son la reproducción y el sexo, se produce un excesivo



culto a la virginidad, con una severidad inflexible y ridícula aplicada al mito de su conservación hasta el matrimonio. La exageración del proceso llega con el embarazo extramatrimonial, que lleva aparejado la expulsión social de la implicada y su anulación como persona a todos los niveles.

La imagen que se pretende de la mujer casada es la de una persona frívola, pasiva, sin inteligencia, con un mundo centrado en torno a su marido y su casa, con lo que su existencia se justifica bajo estas dos excusas para la “realización” de la mujer como tal. La mujer perfecta casada aparece como un prototipo de mujer, distinto de los tipos generados por la literatura costumbrista de la época<sup>347</sup>. El cuidado y manutención de los hijos son el único objeto de la situación de la mujer, lo que ocasiona que la divulgación de los métodos anticonceptivos sea de tipo rudimentario, sin base científica.

Toda esta situación provoca que, debido a la poca preparación sexual de las jóvenes, se desarrolle la figura de las reveladoras<sup>348</sup>, iniciadoras en la sexualidad de la mujer, recayendo el cargo en la persona de las criadas, amigas de la madre y prostitutas. Ello ocasiona un desarrollo de la literatura basada en este tema, así como el desarrollo de la trata de blancas, motivado también por causas de miseria y de seducción. La mujer seducida conlleva su expulsión tanto de su familia como de la sociedad, y lleva la deshonra a su familia.

---

<sup>346</sup> SIMON PALMER, M. C., “Las neurosis femeninas y la educación española”, en *Asclepio*, Núm. 35 (1983), pp. 327-342.

<sup>347</sup> Vid. CARMONA GONZÁLEZ, A., *La mujer en la novela por entregas del siglo XIX*, Sevilla: Caja S. Fernando, 1990. PERINAT, F. – MARRADES, M<sup>a</sup>. I., *Mujer y sociedad en España, 1800 – 1939*, Madrid: C.I.S., 1980.

<sup>348</sup> Sobre la codificación de las mujeres en prototipos aparecen escritos en la época de referencia, en los que se clasifica a distintos prototipos de mujeres según su cometido social. Entre éstos aparecen *El álbum del bello sexo o Las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid: Imp. del Panorama Español, 1843; *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Imp. de J. Boix, 1843-1844; ROBERT, R., *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas. Ideada y dirigida por...*, Madrid: Imp. J. M. Morete, 1871-1872; SÁEZ DE MELGAR, F., *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales. Sus costumbres, su educación, su carácter. Influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país a que pertenece. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las más notables escritoras hispano – americanas – lusitanas bajo la dirección de la señora doña...., e ilustrada con multitud de magníficas láminas dibujadas por don Eusebio Planas*, Barcelona: Est. Tip. Ed. de Juan Pons, 1881.

Consecuencia de todo lo anterior es la formulación de la “utopía amorosa” de F. Trigo, en base a la exaltación del erotismo como la fuerza liberadora de la individualidad de cada persona que conducirá a una sociedad feliz. El autor plantea una reforma de los aspectos básicos de la sociedad de la época, planteando eliminar conceptos arcaicos de la moralidad de la sociedad del momento, planteando que la reforma del hogar pasa por la eliminación del concepto de familia existente. En una libertad de conducta debe subsistir el afecto, generando una unión como aventura perpetua. Las prohibiciones conllevan la privación de las fuentes del placer, por lo que la emancipación femenina pasa por la necesidad de que la mujer asuma su papel dentro de la sociedad en que se encuentra, con lo que la revolución social y económica es paralela a la revolución erótica<sup>349</sup>.

#### **2.4.2.2. Reinterpretaciones de la figura femenina en las Poéticas Fin de Siglo**

Este concepto que de la mujer se tiene en este marco temporal y social posee un referente iconográfico en el mundo de la cultura, especialmente en la literatura y en la pintura, tomando ésta de la primera la base teórica del concepto de mujer que se traduce en imágenes, sobre todo en plásticas que tienen como base ideológica la continuación de los supuestos del Romanticismo<sup>350</sup>. Es en el campo de la literatura donde la mujer asume el papel de protagonismo que se reflejará visualmente en la pintura, en escritores como Flaubert, Zola, Tolstoi, Ibsen, etc., coincidiendo la mayor parte en elegir un tema preponderante, el del adulterio de la mujer burguesa<sup>351</sup>, manifestación de la transgresión de los códigos morales en grado extremo.

---

<sup>349</sup> Vid. CAPEL MARTÍNEZ, R. M. (Coord.), *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*, Madrid, Minist. de Cultura, 1982.

<sup>350</sup> ARIAS COSSIO, A. M., “La imagen de la mujer en el Romanticismo español”, en A.A.V.V., *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: U.A.M., 1984, pp. 113-118.

<sup>351</sup> CIPLIAJAUSKAITE, B., *Ob. Cit.*

En el campo plástico, este proceso lleva aparejado la formulación de una serie de prototipos, asociados a los mismos que aparecen en el campo de la literatura, formulando una serie de imágenes que equivalen a los expresados en novelas, poesías y dramas teatrales. La mujer aparece como el símbolo más importante dentro de la producción artística de la época, con prototipos de mujer encarnación del mal, la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo<sup>352</sup>.

Durante el periodo artístico dominado por el Eclecticismo, la figura de la mujer aparece desarrollada desde la vertiente de su atractivo sexual, recurriendo al pretexto de la mitología o la historia de la antigüedad para su representación en el desnudo. Son representaciones femeninas de gran carga erótica, en formas como venus o bacantes, prototipos de mujer conceptuados como encarnación de maldad, dentro de la asociación sexo y pecado.

Frente a este tipo de representación, aparece el de la mujer ociosa propia de la burguesía, o bien en actividades sociales propias de su clase, como teatros, bailes, etc., con lo que se constituye en un referente para la realización de pintura de género, demandada por la burguesía dentro del afán de notoriedad que le asocia a la pertenencia de obras de arte.

En la etapa previa al cambio de siglo, aparecen nuevos movimientos culturales, consecuencia del hastío de la situación promovida por la burguesía. Dentro de esta tradición, el simbolismo, en cuanto tiene de relación con la decadencia, supone una protesta a distintos niveles, manifestado en aspectos tales como la exaltación de la libertad femenina, reflejando el nuevo papel de la mujer en la sociedad<sup>353</sup>. La primera y principal consecuencia es el estudio de la mujer dentro de este contexto y en el plano cultural, consiguiendo que su figura

---

<sup>352</sup> Vid. HIERRO, G., "La mujer y el mal", en *Isegoria*, 6 de noviembre de 1992, pp. 167-173; PEDRAZA, P., *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona: Tusquets, 1991; POMEROY, S., *Diosas, Rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad*, Madrid: Akal, 1987.

<sup>353</sup> GULLÓN, R., *El modernismo visto por los modernistas...*, Ob. Cit, p. 10.

sea revalorizada desde diversos aspectos, elevada a protagonista al asumir la función de personificación de la belleza.

En el Modernismo, la mujer adquiere el protagonismo figurativo en el mundo del arte como consecuencia de la evolución social, así como por ser uno de los temas principales heredados de la cultura del Eclecticismo decimonónico, adquiriendo una serie de connotaciones simbólicas que dan nuevo sentido a su representación<sup>354</sup>. La tendencia decadentista realiza una reinterpretación peculiar de la imagen femenina, dando forma a aquellos prototipos que inquietan a la sociedad masculina, conformando la “misoginia fin de siglo”, con tratamientos pictóricos que nacen sobre todo en el ámbito de la cultura académica<sup>355</sup>. Es en Francia e Inglaterra, principales centros de aparición de las novedades en el campo de la pintura, donde nacen los prototipos de mujer transformados en arquetipos por la pintura y la literatura de la época, sobre todo a partir de la actividad de la Hermandad Prerrafaelista. En concreto, en Francia, Baudelaire efectúa una definición al respecto que resulta ilustradora al respecto:

*[La mujer] El ser que es, para la mayor parte de los hombres, la fuente de los más vivos, e incluso, digámoslo para oprobio de las voluptuosidades filosóficas, de los más duraderos placeres; el ser hacia el cual o en beneficio del cual tienden todos sus esfuerzos; ese ser terrible e incommunicable como Dios (...) para quien y por quien se hacen y deshacen las fortunas; para quien, pero sobre todo por quien los artistas y los poetas componen sus joyas más delicadas; de quien derivan los placeres más enervantes y los dolores más fecundos, la mujer, en una palabra. (...) Más bien es una divinidad, un astro, que preside todas las concepciones del cerebro masculino; es una reverberación de todas las gracias de la naturaleza*

<sup>354</sup> FREIXA SERRA, M., “La imagen de la mujer en el Modernismo Catalán”, en A.A.V.V., *La imagen de la mujer en el arte español*, Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer – UAM, 1984, PP. 119 – 140.

<sup>355</sup> La aparición de los prototipos femeninos en la cultura plástica del fin de siglo es planteada desde la óptica de herencia formal desde el academicismo, tema que se transforma en las

*condensadas en un solo ser; es el objeto de admiración y de la curiosidad más vivas que el cuadro en la vida pueda ofrecer al contemplador. Es una especie de ídolo estúpido quizás, pero deslumbrante, encantador, que sostiene los destinos y las miradas pendientes de sus miradas.*

*Todo lo que adorna a la mujer, todo lo que sirve para ilustrar su belleza, forma parte de ella misma; y los artistas que se han aplicado particularmente al estudio de ese ser enigmático se entusiasman tanto por todo el mundus muliebris como por la mujer misma. La mujer es, sin duda, una luz, una mirada, una invitación a la felicidad, a veces una palabra; pero es, sobre todo, una armonía general.*

.....

*La mujer está en su derecho e incluso cumple una especie de deber aplicándose a aparecer mágica y sobrenatural; tiene que asombrar, encantar; ídolo, tiene que adorarse para ser adorado. Tiene, pues, que tomar de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus. (...) En estas consideraciones es donde el artista filósofo encontrará fácilmente la legitimación de todas las prácticas empleadas por las mujeres para consolidar y divinizar, por así decirlo, su frágil belleza.<sup>356</sup>*

Es en este marco sociocultural en el que aparece el prototipo de la mujer fatal, más propio del decadente que del esteta, más cercano éste a la espiritualidad. En lo que coinciden todos los estudiosos del tema es en la forma figurativa que adopta el concepto de mujer fatal, con una apariencia física presidida por una belleza perversa con abundante cabellera<sup>357</sup>, encarnación de vicios y seducciones, que posee a su vez una capacidad de dominio e incitación al mal desde una postura de frialdad, con una fuerte sensualidad en la que la belleza se convierte en potencial de destrucción hacia los valores establecidos

---

diferentes manifestaciones de este momento cultural: Simbolismo, Realismo, Prerrafaelismo, Modernismo, etc. BORNAY, E., *Ob. Cit.*, pp. 15-17.

<sup>356</sup> BAUDELAIRE, C., "El pintor de la vida moderna", en *Ob. Cit.*, pp. 381-385.

por el hombre<sup>358</sup>. Es la materialización en figuras femeninas célebres por su maldad, argumento que sirve de excusa para representar el modelo de mujer asociado. Son las figuras representadas en su paralelo literario, como Venus, Pandora, Medea, Helena de Troya, Eva, Salomé, Judit, Salambó, Lorelei, Cleopatra, Mesalina, etc., figuras con origen en la historia, cuyos hechos son magnificados, y que dentro de la pintura académica son utilizados dentro de una exageración de gestos, presidido por ese ansia de teatralidad que caracteriza a la pintura de corte oficial y comercial que patrocina los círculos de promoción oficiales.

Surge junto al concepto de mujer fatal el del ideal de mujer prerrafaelista, caracterizada por la manifestación de un paradigma de inocencia, pureza y actividad espiritual y mística, rodeada de un halo de misterio, jugando con esa ambigüedad que surge de las relaciones entre los mismos miembros de la Hermandad, asociado al prototipo de la *Beata Beatrix*, representación de la pureza con una gran carga asociada de erotismo, sobre todo en la época en que desarrolla su actividad. Y a cada tipo se le asocia una representación plástica concreta resultado de las fórmulas impuestas desde la literatura, que perpetua unos moldes similares. Aparece la teoría de la mujer perfecta, resultado de la ociosidad de la mujer burguesa del siglo XIX, abundando las representaciones pictóricas de mujeres llenas de encanto, bondad y delicadeza, representada a partir de una imagen de languidez e indolencia, colmo de la feminidad y reflejo de su espiritualidad. Es la manifestación de los requisitos necesarios aplicables al modelo: ingenuidad y pureza, gracia en las líneas de la expresión, belleza del cabello y del peinado, curvas débiles del cuerpo, mejillas y carnaciones pálidas y manos blancas y finas. Son figuras diáfanas, casi incorpóreas, con túnicas flotantes junto a la presencia de flores místicas, con largos cabellos de connotaciones eróticas<sup>359</sup>.

---

<sup>357</sup> BORNAY, E., *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid: Cátedra, 1994.

<sup>358</sup> Vid. DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid: Círculo de Lectores, 1994.

<sup>359</sup> La figura del prototipo de mujer prerrafaelista aparece tratada en profundidad en HINTERHAUSER, H., *Ob. Cit*

Los modernistas adquieren una visión de la mujer desde el concepto de lo decorativo, siendo la cabellera su símbolo por excelencia<sup>360</sup>.

Los pies también adquieren connotaciones eróticas, reflejado en sus creaciones de forma tácita. Los guantes se convierten en otro objeto con vínculos asociados. Donde es más patente el deseo de estimular la imaginación erótica es en la presencia de transparencias, jugando con la participación del espectador en reconstruir en su imaginación aquellas zonas del cuerpo propuestas que no son mostradas de forma precisa, en un intento de aumentar el efecto perseguido por un sugerir sin mostrar.

Dentro de los objetos con asociaciones simbólicas utilizados tanto en la pintura como en la poesía, y relacionados la mayor parte de las veces con la figura femenina, está el asunto de las flores, que dentro del Modernismo acaparan gran parte de los elementos con un contenido simbólico. La decoración con flores en el tratamiento de los asuntos concentra una estilización hacia una concepción anímica, lo que ocasiona una popularización de algunos árboles y flores, asociados con conceptos sobre el bien y el mal, aspecto paralelo al de los prototipos de mujer fatal y mujer virginal, modelos a las que acompañan flores en concreto. Así, el lirio aparece como un símbolo de la época, con el significado de virginidad reencontrada; la azucena es la flor de la pureza, representando la virginidad para los modernistas. En contra, las flores de tallos largos aparecen asociadas a connotaciones fálicas. El crisantemo tiene un valor similar al lirio, mientras que el loto y el nenúfar adquieren asociaciones eróticas, reforzadas por su origen orientalizante. Junto a ello, aparece el poder evocador de los perfumes, dentro del desarrollo y de los valores asociados a las cualidades olfativas.

---

<sup>360</sup> El asunto de la cabellera femenina es tema de la obra BORNAY, E., *La cabellera femenina*. .., *Ob. Cit.* El tema adquiere connotaciones simbólicas, siendo en general manifestación de la energía del individuo, simbolizando energías superiores al encontrarse en la cabeza, mientras el vello adquiere significado de fuerzas inferiores. La cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo. De su color derivan asociaciones secundarias, en los que los castaños o negros ratifican el sentido de energía oscura, y los cobrizos tienen carácter demoníaco. Bellos cabellos abundantes significan

El Prerrafaelismo aporta a Europa en esta época la estética de la candidez y de la humildad, haciendo furor en Europa. Su popularización en España se debe a la difusión de las obras de Ruskin, presidido por el modelo de mujer etérea, que entronca con una imagen mortecina y enferma de aspecto estético. La sexualidad de dichas figuras es novedad en esta época, con una serie de valores en las relaciones de nuevo cuño, con base en un vitalismo amoral y decadente de refinamientos crueles.

Dentro de las diversas manifestaciones que aparecen en el campo de la sexualidad, la necrofilia da rienda suelta al tratamiento de los temas basados en la figura de la mujer, sobre la base de la inspiración decadente de algunos de sus temas. Dentro de la estética de la época se desarrolla la unión entre el amor y la muerte, convirtiéndose en tema modernista de forma plena. Aparejado a la muerte, la exaltación de la enfermedad como fase previa a la misma, ocasiona una mayor intensidad imaginativa. Todo ello con una serie de derivaciones de tipo social que lleva incluso a provocar enfermedades por la influencia de la moda, como el caso de las cloróticas anémicas, promovidas por las descripciones plásticas de la literatura modernista y por las representaciones pictóricas de los artistas de la época. Es a partir de la popularización de las cloróticas cuando se populariza el encanto de la agonía. La carne femenina muerta se desarrolla como tema de pintura, con paroxismo literario en las novelas de Zamacois. La unión de eros y thanatos provoca un acto sexual próximo a lo religioso, lo místico o lo ascético. Aparece en el Modernismo un erotismo místico con un éxtasis distinto del religioso.

Otro aspecto importante a desarrollar en la época es el culto al fetichismo, asociado a la representación de la figura femenina. Dentro de una sociedad que venera el ultraadorno, se desenvuelve la mística sensual de los objetos, joyas, vestidos o sobre todo, tejidos, hasta el punto de que los fetiches llegan a ser la plasmación de la propia sexualidad, punto de apoyo de las

---

evolución espiritual (CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Círculo de Lectores,



fantasías sexuales, con lo que el desnudarse aparece como la operación clave en las sagas pornográficas de la época.

Un tópico fetichista de la época es el de la cabellera, explotado tanto en literatura, mediante las continuas alusiones al tema como en la pintura, con representaciones femeninas en las que aparece el cabello tratado de una forma claramente simbólica. La larga cabellera, dispuesta de modo sugestivo, es un tópico que se explota durante la época que nos ocupa. Junto a esta faceta, también se explota el tema de las connotaciones sexuales del calzado y del pie femenino, convertidos en fetiches, en un momento en el que la mujer va tapada casi en la totalidad del cuerpo, con lo que las pocas zonas del mismo que se dejan entrever adquieren unos valores eróticos de magnitud. Conforme el cuerpo femenino se va mostrando, estas ideas van perdiendo su valor, pasando a otras zonas del cuerpo. También hay que reseñar el papel de la moda, con elementos de vestir que van tomando una serie de valores añadidos que pasan a otras prendas al desaparecer algunas de estas y ser sustituidas por otras.

Asociado al tema del fetichismo se produce el del servilismo de la mujer hacia la moda. Todas aquellas que se lo pueden permitir, acatan de forma servil los dictámenes de la moda, debido a que la elegancia adquiere un valor añadido de nobleza<sup>361</sup>. De nuevo, el pie aparece con nuevas connotaciones de este tipo, asociado a la moda de las medias y de los ligeros. Los brazos enfundados en guantes aparecen como tentadores, dentro del juego del “sugerir”. El juego erótico aparece asociado a las transparencias, con la necesidad de armonizar y combinar la ropa interior con el vestido. El corsé adquiere un matiz erótico, concentrando la atracción sexual en los senos, factor que se modificará tras la sustitución de éstos por los corpiños.

---

p. 118.)

<sup>361</sup> De la importancia que adquiere la moda en estos momentos, es muy significativo el hecho de aparecer en las revistas ilustradas de la época, de forma asidua, artículos sobre la moda originaria de Madrid, bajo el epígrafe de “La mujer moderna” en *Blanco y Negro*, en los números de comienzos de siglo.

Una faceta de importancia dentro de las derivaciones de la conducta sexual que se produce en esta época es la aparición de tendencias de tipo mortificatorio. El horror aparece como fuente de belleza y de placer. Ya durante el Romanticismo aparece la unión de dolor y goce, generando una simbiosis de crueldad y de deseo, pero es en el final de siglo cuando adquieren su máxima expresión los refinamientos voluptuosos de la perversidad.

Otra circunstancia generada de la práctica sexual propia de estos momentos es la de los “frutos verdes”, o atracción por la virginidad de las jóvenes, en el que la pureza y la inocencia se cotizan alto en la época. La figura de la niña virgen es típica del fin de siglo, apareciendo como contrapartida o como variedad las figuras de la niña esposa o de la niña violada. Una variación del tema es la de la niña colegiala de cabellos cortos, figura que se arrastra hasta nuestros días. Relacionado con ello, un factor que influye en la proliferación de prostíbulos en la época es el de la falsa leyenda de la cura de la impotencia y de enfermedades venéreas mediante la desfloración de una virgen, influyendo en la incorporación cada vez a más temprana edad de las jóvenes a los prostíbulos, a la vez que ocasiona un aumento de la trata de blancas y de la incorporación de niñas a estos asuntos. La virginidad de las jóvenes se convierte en un bien cotizado que se mantiene en la época, aspecto no nuevo pero que aumenta en esta época.

La homosexualidad se exalta en el contexto de una sociedad represiva, con legislación represiva y condenatoria. Se defiende la idea del uranismo, alma femenina en un cuerpo masculino. El homosexual aparece como un espíritu superior no satisfecho con una sexualidad ordinaria, consecuencia de un erotismo de origen mediterráneo y pagano<sup>362</sup>.

---

<sup>362</sup> REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid: Cátedra, 1996.

### **2.4.2.3. La mujer a través de la pintura de Pedro Sáenz: de su conceptualización al modelo**

Visto los modelos de mujeres que aparecen asociados a la cultura finisecular y el tratamiento que de ella realizan diversas manifestaciones culturales, es lógico que estas formas se traduzcan en las diversas formas iconográficas que emplea Sáenz en su pintura. La realización de su carrera profesional desde 1884 hasta 1927, año de su muerte, hace que estas formas sean testigos del concepto de mujer que en cada caso se promueve, dentro del ambiente de la pintura, reflejo de ese concepto que se establece en el campo de la literatura<sup>363</sup>.

Ya en los primeros trabajos de Sáenz es evidente el reflejo pictórico del prototipo iconográfico de la mujer fatal, en obras como “La tentación de S. Antonio”<sup>364</sup>, utilizando para su tratamiento la excusa de un tema de origen religioso para poder representar al verdadero protagonista de esta pintura, la mujer desnuda símbolo de la encarnación de la maldad que tienta las virtudes del santo anacoreta, quien se resiste a la tentación del sexo, manifestación del pecado. Es la excusa de los pintores y literatos para cifrar esa versión de la mujer como encarnación de la maldad absoluta, corrompiendo la pureza del hombre, haciéndola responsable de ese pecado. De ahí la proliferación del tratamiento del tema en cuestión, hasta llegar al punto de conseguir la crítica del momento por ser un asunto demasiado recurrente, si bien es propicio para representar ese concepto de maldad asociado a la figura femenina.

Este asunto iconográfico es propio del contexto que propicia el *Academicismo Fin de Siglo*, tanto en esa vertiente de su tratamiento desde asuntos que sirvan de excusa, extrapolados en el tiempo, como en versiones de

---

<sup>363</sup> Este aspecto donde es más evidente es en las colaboraciones que aparecen en publicaciones, especialmente en *Blanco y Negro*, entre pintor y literato. De esta forma se complementan los dos lenguajes propios a la hora de caracterizar el fenómeno de la mujer, como en las colaboraciones entre J. R. Jiménez y E. Sala, o entre las del propio Sáenz y Mauricio López Robert entre otros.

<sup>364</sup> Lámina IX.

esa mujer fatal en lo contemporáneo. Es la lectura de contenido temático de otros trabajos suyos del mismo periodo, orientación dada incluso por la crítica a óleos como “En el palco”<sup>365</sup>, en el que es patente ese concepto de lujuria que se vehicula a la mujer, poseedora de una belleza destructiva que daña a la pretendida pureza masculina, dentro de esa doble moral propia de la época con instituciones establecidas como la figura de la amante. Es el mismo caso de “En Viena” o “Violeta”<sup>366</sup>, creaciones en las que esa carga de erotismo está presente tanto en la indumentaria de la protagonista como en los gestos en que ésta es representada, además de serlo solas en lugares públicos, algo mal visto por la moral de la época.

Junto a la figura de la mujer fatal provocadora de males, aparece la desengañada, como consecuencia de una actividad amorosa no conforme a lo establecido, lejos de la institución de la familia, lo que acarrea este desenlace. Es el caso de esas representaciones en las que aparece la mujer en postura de abatimiento tras leer una carta, que posee en las manos, acompañada de diversos objetos que caracterizan una situación entendible dentro del contexto de lo amoroso. Es la consecuencia a transgredir las normas morales colectivas dadas por las instituciones, principalmente por su consenso religioso cristiano y la presencia de altas dosis de hipocresía.

Convive con estos prototipos, presentes en la pintura de Sáenz, una figura clave dentro de este proceso, figura que posteriormente el propio pintor amoldará a la plástica propia del Modernismo. Se trata de la representación del concepto abstracto de la *Inocencia*, el cual se asocia a la niñez como algo establecido. Inocencia como ausencia de maldad, entendiendo a la misma asociada a conceptos como el sexo, causante de pecado. Para ello, es recurrente el empleo de desnudos de niños en pose comedida pero de cierta carga sexual implícita, sobre todo por las asociaciones que se establecen entre virginidad y solución para enfermedades de transmisión sexual. Anteriormente a la

---

<sup>365</sup> Lámina X.

<sup>366</sup> Láminas XX y XXIV.

representación de la primera versión de Inocencia<sup>367</sup>, Sáenz va más allá, utilizando una imagen similar para un concepto ambiguo, algo propio de la plástica pompier ligada a los círculos del academicismo de corte comercial. Se trata de “Crisálida”<sup>368</sup>, pintura en la que se muestra otro desnudo femenino de niña, pero en cuyo título se puede entrever bien el concepto de belleza en potencia o bien el de un ser destructivo asociado a la potencial belleza que tendrá en su momento. Lo cierto es que Sáenz juega de nuevo con un concepto ambiguo y provocador, sobre todo en el marco cultural en que se mueve.

Entra Sáenz también a representar a la mujer dentro de su actividad como modelo, profesional que trabaja para el artista en un intento de que su representación pase a ser un elogio a la belleza. Y para hacer creíble el discurso, lo hace desde la óptica de la naturalidad fingida, intentando convencer al espectador de ser una instantánea lejos de una pose intencionada, haciendo al mismo cómplice de esta situación. Son lienzos como “La modelo”, “El aseo” o “Ante la lumbre”<sup>369</sup>, reflejos de situaciones parecidas plasmadas por otros artistas del momento y bajo el prisma de conseguir un intento de naturalidad.

Es una pintura que se sirve de la mujer para conseguir esa anhelada representación de la belleza, y desde la perspectiva de conseguir una originalidad en el tema que le diferencie de las producciones que realizan artistas similares del mismo contexto, motivado por la necesidad de conseguir el prestigio necesario para poder vivir de su profesión y, gracias a ese reconocimiento, poder ganar algo de libertad expresiva en sus creaciones.

Sin embargo, hacia 1899 comienza el cambio de registro en la pintura de Sáenz, aspecto que se hace evidente en las representaciones que efectúa sobre el tema de la mujer, tema casi exclusivo en su producción. Dentro de los géneros que se cultivan en el momento, Sáenz realiza una adaptación a un

---

<sup>367</sup> Lámina XXXI.

<sup>368</sup> Lámina XXIII.

<sup>369</sup> Láminas XXXII, XXV y XXVI.

ejercicio de los asuntos más prodigados, decantándose por el cultivo de temas desde la óptica de la pintura de género y del retrato, así como de la unión de ambos tipos en el retrato de género, pintura por excelencia que practicó hasta el final de sus días, y que son los trabajos que más fama le granjearon en su momento.

Tras sus estancias de formación en diversos enclaves relacionados con el mundo del arte, Sáenz posee una sólida base, aspecto que le permite su establecimiento en Madrid, propiciando su relación con representantes de primer orden del movimiento modernista madrileño, caso de E. Sala, J. R. Jiménez y toda la órbita de intelectuales que trabajan en el mundo que genera y promueve la revista *Blanco y Negro*. Ya antes de obtener en 1901 el primer premio del concurso de planas a color de esta revista, se observa un giro radical en el tratamiento de los temas, evidenciado sobre todo en el cambio de la gama cromática que emplea en la realización de sus pinturas, la cual se vuelve más viva, alejada de esos contrastes de luces y sombras propia de la pintura ecléctica.

Y ese cambio de orientación tiene su paralelo en el tratamiento del tema, y sobre todo en el de la mujer, protagonista de su obra de forma declarada y voluntaria, como evidencia él mismo en el artículo de M. Carretero. Sáenz concibe a la pintura con un fin socializante que redima al mundo de la vulgaridad en la que ha caído, y para ello recurre a la figura de la mujer como poseedora de los dones de la belleza. Ya no se trata de la mujer fatal poseedora de la belleza que corrompe el ideal de hombre puro, sino la poseedora de esa cualidad que ha de plasmar con su pintura y que debe servir de redentora de la moral masculina.

Este aspecto es representado en el tratamiento dado a “La tumba del poeta”<sup>370</sup>, óleo que pese a tener una composición similar a la empleada en “El aseo”, el cambio en el tratamiento del color, aparte de la diferencia temática,

---

<sup>370</sup> Lámina XXXIX.

hace que se aleje de ese concepto de pintura academicista y sus formas asociadas. Crea un desnudo en el que representa un concepto, el dolor, y para ello recurre a la figura de la mujer, desnuda pero sin esa carga tan clara de sensualidad que tenían esas primeras obras suyas. Es la representación de un concepto abstracto, el del dolor ligado a la muerte, en cuyo título resume la unión que promueve el Modernismo de relación intrínseca entre literatura y pintura.

Esta característica se evidencia en los retratos de género que realiza en estos momentos, aunando la belleza femenina con el lenguaje modernista de las flores. Son casos como “Amapolas” o “Crisantemos”<sup>371</sup>, cuadros con nombres de flores y con un protagonismo compartido por la mujer y estos elementos, aunados en ese intento de conseguir la representación de la belleza. El tratamiento difiere, huyendo de esos contrastes entre zonas iluminadas y en penumbras, presentando a las modelos en situaciones en las que las sombras se limitan a las que generan los pliegues de paños, con un tratamiento del cabello con connotaciones eróticas, pero dentro del uso comedido que la política del decoro preside. Huye Sáenz del tratamiento del erotismo de forma chabacana, aspecto que le elogian con motivo de la Exposición de 1917<sup>372</sup>.

Sáenz tipifica diversos aspectos de ese concepto que de la mujer se tiene en el momento, desde el retrato de la burguesa representada con los atributos propios de su clase, como “Retrato de la Sra. M. S.” hasta diversos tipos<sup>373</sup>, como japonesas, chulapas, etc., a la vez que afronta el asunto del casticismo, utilizando para ello de nuevo a la figura de la mujer. Las representaciones de la mujer en actividades cotidianas se hacen desde el prisma de conseguir la representación de la belleza, huyendo de tópicos propios de su etapa anterior, patente en lienzos como “Mujer con sombrilla” o “El descanso”<sup>374</sup>.

---

<sup>371</sup> Láminas XXXIII y XXXVII.

<sup>372</sup> SANTACRUZ, P., *Ob. Cit.* p. 5.

<sup>373</sup> Lámina LXII.

Sin embargo, donde destaca Sáenz será en esas representaciones de mujeres caracterizadas para los retratos con elementos que son los que las definen, como en “Retrato con guirnaldas”<sup>375</sup>, o el caso más extremo de “Una húngara” o “Malagueña”<sup>376</sup>, creaciones dentro de su producción en una etapa donde el Modernismo del pintor es algo ya maduro.

Un aspecto llamativo de la pintura de Sáenz es la representación de la mujer como pintora, en casos como “La aficionada” o “La pintora”<sup>377</sup>. En el primero de ellos, realizado con un lenguaje en su tradición más académica, el título hace referencia a la actividad de la pintura como algo no propio de mujeres, no profesionales de esta actividad, aficionadas que aprenden la pintura como pasatiempo, pero no con un fin profesional<sup>378</sup>. Sin embargo, en la más tardía “La pintora”, ya el título da a entender un cierto reconocimiento de la actividad de la mujer dentro del campo de la pintura, actitud dentro de esa tendencia a ser moderno que caracteriza a Sáenz en estos momentos.

La presencia del prerrafaelismo en la pintura de Sáenz hace de la mujer su protagonista, tratada de diversos modos, pero desde la óptica de la mujer frágil personificando los conceptos de belleza en un ideal anhelado por los seguidores de los postulados de la hermandad. Este aspecto es patente en obras de diverso género y signo: desde la simbolista “La tumba del poeta”, hasta la religiosa “Stella Matutina”<sup>379</sup>, ideal en el proceso de asumir este lenguaje por parte de Sáenz, quien opta por un tema mariano para realizar su obra más significativa de las influencias de las formas prerrafaelistas. Es la visión peculiar de un tema recurrente de la pintura de fin de siglo, junto al asunto de la “Stella Maris”, representada de diversas formas, y optando nuestro artista

---

<sup>374</sup> Láminas LXXII y LXXXIII.

<sup>375</sup> Lámina LV.

<sup>376</sup> Láminas CXI y CXII.

<sup>377</sup> Láminas LXVIII y XCVI.

<sup>378</sup> La participación de la mujer como profesional de la pintura es escasa, limitada a las comparecencias a las Exposiciones de Bellas Artes en un número muy inferior al masculino, como en el certamen de 1904, reflejado en el comentario que publica J. P. Anaya en *El País* de 24 de mayo de 1904: *El elemento femenino, el sexo bello, tiene lúcida y numerosa representación en el presente certamen artístico. Pasan de cincuenta las expositoras, y entre ellas las hay notables (...)*.



por un tratamiento que contiene las características propias propugnadas por los ingleses de esta tendencia. Dentro de la concepción modernista de la mujer, opta Sáenz por el protagonismo de la mujer en la realización de su obra más premiada y elogiada de toda su producción<sup>380</sup>. Es la materialización del concepto que de la actitud moderna y de sus implicaciones con el prerrafaelismo posee el pintor.

El concepto prerrafaelista de la reivindicación de la vida del campo frente al hacinamiento de la vida en la ciudad es patente en “Flores del campo”<sup>381</sup>, en el que escoge a una de sus modelos predilectas para realizar esa visión idílica propuesta por el círculo modernista y que es patente en este trabajo. Aparte de la técnica empleada en la composición, el hecho de la elección de este tipo de motivos es indicativo de la relectura que de los prerrafaelistas realiza Sáenz.

Sin embargo, su trabajo en el que es más patente este concepto que de la mujer espiritual y frágil, creada como prototipo por los prerrafaelistas, es en “Laura”<sup>382</sup>, desde diversas ópticas, como la importancia de escoger un asunto medieval reflejado en la caracterización de la modelo, así como la ambientación en que transcurre la escena, paisaje melancólico relacionado con el concepto que del otoño y el crepúsculo posee el círculo modernista en la época. Sáenz opta por realizar un óleo en el que hace protagonista a Laura, motivo principal de la literatura de Petrarca, en línea con esas formulaciones que realizan los artistas ingleses sobre personajes de la literatura, como en el caso de Ofelia. Dentro del ambiente típicamente modernista de reclamar el valor de la cultura latina frente a los valores de la sajona, es característico de esta actitud moderna el hacer prevalecer a autores y creaciones propias de esta tradición cultural, reivindicando unos valores culturales propios, tan válidos como los que se importan desde fuera.

---

<sup>379</sup> Lámina XLIV.

<sup>380</sup> Las críticas que aparecen sobre el cuadro en estos momentos aparecen transcritas en el apartado de su biografía.

<sup>381</sup> Lámina XLII.

<sup>382</sup> Lámina XLIV.

Es en esta línea en la que se mueve Sáenz en el tratamiento de temas arqueologistas en la línea de Alma-Tadema, como son los casos de “Estío” o “Elia”,<sup>383</sup>, narraciones pictóricas en la más pura línea de la pintura victoriana y que se generan como consecuencia de la admiración que manifiesta Sáenz por el pintor holandés en 1903, lo que hace evidente la actitud del artista malagueño de cultivar esas formas dentro de la tradición modernista, eso sí, desde la óptica de reivindicar por el nombre una asociación con la tradición latina, como es evidente en el texto que acompaña a “Elia” de Mauricio López Roberts en su publicación en *Blanco y Negro*. Son tratamientos de la antigüedad que sirven como justificación para el tratamiento de figuras femeninas en poses indolente y desde la óptica de evasión de la realidad a través del tiempo, todo ello desde el protagonismo femenino de la pintura. El asunto de las bacantes es algo usual del momento, pintura mitológica que sirve de pretexto para realizaciones de semidesnudos, aspecto que condiciona al artista en esa búsqueda de la originalidad que le permita el reconocimiento por parte del público a que se dirige este tipo de producciones.

Otro tema femenino promovido por la cultura burguesa del momento es el de la representación de la mujer ociosa o indolente, en esa actitud de ensimismamiento propia de esa actitud. Este aspecto aparece reflejado en la pintura de Sáenz en obras como “Pensativa”,<sup>384</sup> y otras de realización posterior, en las que se representa ese concepto de ocio que pasa a asumir la mujer al ser liberada de muchas de las funciones que poseía con anterioridad, plasmado con maestría en pinturas como “El descanso”, “Mundos” o “El bastidor”,<sup>385</sup>.

El simbolismo que practica Sáenz se materializa en la misma línea, desde el planteamiento de la mujer como protagonista. Es el caso de “Inspiración” o “La vendimia”,<sup>386</sup>, trabajos en los que Sáenz hace uso de la

---

<sup>383</sup> Láminas LVIII y XLVI.

<sup>384</sup> Lámina XLI.

<sup>385</sup> Láminas LXXXIII, LX y XCVIII.

<sup>386</sup> Láminas LXVII y LXIX.

figura femenina para representar conceptos abstractos, en su intento de hacer de la pintura algo que cambie a la sociedad.

Dentro de la cultura modernista, el planteamiento de la concepción de la mujer como elemento cargado de sensualidad y erotismo queda reflejado de forma patente en obras como los semidesnudos que realiza en los años previos a la finalización de su carrera profesional, entre 1924 y 1927. Son creaciones realizadas en forma de busto, en los que a partir de transparencias, Sáenz se concentra en representar este erotismo en el tratamiento de los pechos de la modelo vistos de forma taimada, desnudos de gran belleza compositiva y tratados desde un planteamiento alejado de toda morbosidad.

Lo que es evidente en la trayectoria profesional de Sáenz es la utilización de la mujer como protagonista de su obra, acompañada de diversos adjetivos iconográficos que completan esa intención de transmitir la belleza como algo redentor de los males de la sociedad, y manifestado por él mismo de una forma voluntaria, en el artículo de M. Carretero de 1903.

### **2.4.3. El tratamiento de los géneros en la pintura de Pedro Sáenz**

#### **2.4.3.1. Las copias**

Respecto a los diversos géneros afrontados por los artistas en el tránsito de siglo, se encuentra uno que destaca por su peculiaridad, el de las copias realizadas sobre pinturas de artistas anteriores de reconocido prestigio dentro del mundo de la pintura. Dentro de la formación del pintor, siguiendo los cánones establecidos por los medios oficiales de enseñanza, destaca el dominio de la técnica, objetivo que es logrado mediante prácticas pictóricas continuas,

eligiendo como un motivo más el realizar copias de lienzos de artistas referentes en la Historia del Arte<sup>387</sup>.

Dadas las características propias de la pintura académica, impartida en los centros de enseñanza de las Bellas Artes en estos momentos, el hecho de la reivindicación de los momentos de esplendor de la tradición pictórica española hace utilizar como referente a los clásicos de la pintura barroca para servir de modelos a la hora de realizar estas copias, practicando gracias a ello tanto la aplicación del color propia de esta tendencia como el dominio de lienzos de gran tamaño, el estudio de las composiciones, etc.

Los pintores objeto de admiración, de los que harán sus versiones, son Velázquez, Murillo, Zurbarán y otros reconocidos como grandes maestros dentro de la tradición académica, defendidos tanto a nivel teórico como práctico, dentro del proceso de reivindicación de una época de esplendor del arte español en un contexto que destaca precisamente por la ausencia de artistas de reconocido prestigio, así como una falta de tendencias propias, al encontrarse en estos momentos la producción pictórica bajo los diseños de la influencia que se ejerce internacionalmente, sobre todo de las provenientes desde Francia e Inglaterra, centros internacionales de arte, junto a Roma, ciudad que encarna la pervivencia de los valores tradicionales en el mundo artístico<sup>388</sup>, referentes para la formación de artistas del periodo, y con la meta de alcanzar la estancia en esta ciudad para poder asimilar las influencias de la tradición en su lugar de origen.

Pedro Sáenz realiza en su primera etapa una serie de trabajos que versan sobre esta temática, la de las copias, datación aseverada por el hecho de emplear en ellas su firma característica de estos momentos, “P. Sáenz”, pintada

---

<sup>387</sup> En este momento cultural, caracterizado por el cansancio hacia las formas estandarizadas de la pintura, se da la constante reivindicación de la necesidad de un arte original de la categoría del que se realizó durante el Siglo de Oro, aspecto manifestado por la crítica en numerosas ocasiones, como en el artículo de F. Alcántara obre la Exposición Nacional de 1901 publicado en *El Imparcial* el 29 de abril de 1901, parecer que se manifiesta en la mayor parte de las críticas al respecto.

<sup>388</sup> Vid. REYERO, C., *París y la crisis de la pintura española, Ob. Cit.*

en rojo, diferente de la que emplea con posterioridad. Y para realizarlas, se decide por los referentes del momento, con ciertas matizaciones. Es el caso de las copias de “La Inmaculada de El Escorial” de Murillo, de la que se le conocen dos lienzos<sup>389</sup>, realizados en gran formato y en los que sigue fielmente la composición y el colorido empleados por el artista barroco en su momento. Similar proceso adopta en el tratamiento de “El bobo de Vallecas” de Velázquez<sup>390</sup>.

Sin embargo, realiza pinturas dentro de este contexto en las que está presente cierto tipo de manipulación por parte de Sáenz, lo que genera un tratamiento en el que la presencia de ciertas notas hacen de ello una transformación en los motivos, que da lugar a la presencia de aspectos de creación propias del artista. Es el caso del lienzo “Retrato de Carlos V”<sup>391</sup>, copia de un detalle de “La Apoteosis de Sto. Tomás” de Zurbarán. Escoge de nuevo Sáenz el estudio de una obra de pintor barroco reconocido por el ambiente cultural, pero introduciendo un matiz propio de su pintura al seleccionar un fragmento de esta composición, limitándose a realizar un estudio del rostro del emperador, y transformando el fondo hacia un tratamiento más propio de la retratística académica, de tratamiento neutro similar al empleado en sus composiciones retratísticas, con lo que transforma la copia inicial en un cierto proceso de creación artística.

El mismo caso se acentúa en “La Venus de Tiziano”<sup>392</sup>, aumentando ese grado de transformación impresa en la obra. Selecciona en esta caso un detalle del lienzo “La Bacanal” del pintor veneciano, pero realiza una modificación tal que pierde las características propias de esa escuela pictórica, al modificar una de las principales características de esta pintura, como es el empleo del color. Sáenz selecciona un detalle, el del desnudo femenino que aparece en el margen inferior derecho de la obra original, pero la sitúa en un contexto de creación propia, llegando al extremo de modificar una acción realizada en exterior hasta

---

<sup>389</sup> Láminas III y V.

<sup>390</sup> Lámina II.

<sup>391</sup> Lámina VI.

la ubicación en un ambiente de interior de su propia invención, en el que dispone a la modelo, dando un empleo de la luz y del color más en la línea del tenebrismo que de la luz veneciana. Junto a ello, dispone una serie de accesorios que transforman el sentido de la acción original, tales como el trípode o el cojín sobre el que se recuesta la mujer, realizando un proceso en el que se combinan tanto la copia como la creación propia, gracias a las transformaciones ejercidas por el artista malagueño.

### **2.4.3.2. El retrato**

El retrato es considerado en este contexto histórico el arte por excelencia, a la vez que es el medio principal de subsistencia para los pintores durante el siglo XIX, siendo incluso su medio de enriquecimiento, como el caso de Boldini o Chaplin u otros pintores dedicados principalmente a esta especialidad, caso de Sáenz.

La estética de este género se formaliza bajo dos premisas: la reproducción fidedigna de los rasgos anatómicos junto a la captación de la personalidad por la selección de los gestos, actitudes, etc., reflejando la psicología del retratado, su posición social, etc. Con ello se consigue el reconocimiento de la individualidad del protagonista, valorando la petición de reproducción de algunas características intrínsecas de él por parte del cliente, con la finalidad de congraciarse al patrono mediante la conjunción de estos aspectos<sup>393</sup>. Los requisitos de éste junto con la maestría del pintor son los que consiguen la reputación que le asegure una de las principales fuentes de ingreso. Es el caso de Sáenz, llamado por la crítica desde sus comienzos “gran retratista de mujeres”, idealizando la representación de las mismas en la

---

<sup>392</sup> Lámina VII.

<sup>393</sup> SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña, Ob. Cit.*, pp. 154-166. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., "El retrato como género artístico. Pintura y fotografía: Asunción Jodar, Francisco Fernández" en *Retratos sobre un fondo de días compartidos*, Granada, marzo, 1996, s/p.

mayoría de las ocasiones en las que el retrato es de encargo, siguiendo las premisas del momento.

En unos momentos de tanta influencia de las corrientes y formas artísticas imperantes en Francia, es de especial importancia la influencia de la pintura de Ingres en el contexto español, sobre todo en lo referente al retrato. Ya en la época de formación del pintor francés con su maestro, David, es manifiesta la influencia de la pintura de Rafael sobre su concepto de pintura, con la influencia de la pintura barroca en especial en lo tocante al empleo del color, heredado de Caravaggio o de Domenichino. Ello genera un predominio del dibujo sobre el color, a tenor de lo dispuesto desde las instancias académicas, hasta el punto de afirmar que el dibujo lo comprende todo, a excepción de la tinta, o que el dibujo comprende tres cuartas partes y media de lo que constituye la pintura.

El campo en el que destacó de forma especial Ingres fue en el del retrato, logrando el éxito al mantener la fórmula de conseguir un parecido fisiognómico junto al reflejo de una penetrante psicología, el embellecimiento formal por el ritmo junto a una representación detallada de los accesorios, fórmula que será la que emplee Sáenz en sus retratos, coincidiendo ambos de nuevo al prescindir del tratamiento del fondo en la mayoría de sus obras.

Los rasgos de la retratística de Ingres son coincidentes con los empleados por el círculo de artistas ligados con el Academicismo, bien como estilo a desarrollar durante su vida, bien como formas en las que aprenden la técnica de la pintura. Estos coinciden casi de forma manifiesta en una intensidad formal en la línea para perfilar y sintetizar los rasgos en la silueta, la predilección por los formatos ovalados, ideal y elegante por remitir a una concentración única en la figura y en su expresión. Junto a esto, la transmisión al espectador del sentido del reposo, calma psicológica y elegancia de expresiones, alegando para ello que (...) *la tranquilidad es la primera belleza*

*del cuerpo, lo mismo que en la vida la sabiduría es la más elevada expresión del alma.*<sup>394</sup>

La particularidad del retrato es la de suponer la evocación de algunos aspectos del ser humano particular visto por otro sujeto, imagen no fiel sino el recuerdo de algunos aspectos sometidos a la reserva de una visión particular de otra persona, y por lo tanto, subjetiva<sup>395</sup>, suponiendo la negación completa de toda relación objetiva entre modelo y retrato, materialización del deseo de contemplarse por parte de los seres humanos mediante la interpretación de su propia imagen por parte del artista, con lo que este género se constituye en uno de los presentes siempre en el desarrollo de la Historia del Arte.

El retrato adquiere el valor de documento público, manifestando la calidad humana del retratado, bajo el signo de la abundancia de obras de este tipo junto a calidad media o alta de la producción de este género. La calidad de las obras, en relación a la aceptación en los circuitos comerciales del arte, será uno de los condicionamientos que permitirá al artista vivir de su trabajo, como en el caso de Sáenz.

La intencionalidad del género se encuentra en la posibilidad de congelar la imagen en el tiempo. Desde el Renacimiento cambia la concepción del retrato, siendo concebida como efigie en pintura, con el objetivo de pasar el protagonista a la posteridad<sup>396</sup>. Mediante ello se consigue conjurar a la muerte, gracias a una imagen que sea reflejo de las virtudes y logros para ser recordados. Para ello, el retrato se acompaña de una serie de símbolos que dan significado al conjunto y lo complementan, situando a la figura en su contexto. Es la aplicación de estos elementos en mayor o menor medida una de las constantes de la retratística de Sáenz, elementos caracterizadores para esos

---

<sup>394</sup> Recogido en GARCÍA GUATAS, M., *Jean Auguste Dominique Ingres*, Madrid: Historia 16, 1993, p. 57.

<sup>395</sup> FANCASTEL, G. Y P. FRANCASTEL, *Ob. Cit.* p. 9.

<sup>396</sup> Ver SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “El retrato como género artístico. Pintura y fotografía”, en A.A.V.V., *Retratos sobre un fondo de días compartidos*, Catálogo de la Exposición..., Granada: Universidad – Facultad de Bellas Artes, 1996, s/p.



retratos de mujeres asociados a la pintura de género tan del gusto de la burguesía del momento y que son una de sus principales fuentes de ingresos. Es el caso de la presencia de flores en sus composiciones, con la simbología asociada a las mismas y que dan sentido pleno a sus creaciones, como en “Amapolas”, “Mundos” y otras de esa línea<sup>397</sup>, junto a la caracterización de la modelo en un ambiente determinado, como en el caso de los retratos de gitanas o de mujeres con trajes típicos de Andalucía o de otras regiones, como “Una malagueña”<sup>398</sup>, en el que la presencia de elementos auxiliares a la mujer, como la silla o las peinetas, ayudan a contextualizar la escena en un ambiente específico.

A su vez, el sujeto representado se caracteriza mediante la actitud denotada y los múltiples objetos que los rodean. Difiere mucho la actitud de burgueses representados en su óleo “Retrato del Sr. Danery”<sup>399</sup>, de retratos informalizados gracias a la actitud de la modelo, como en “El bastidor” o en “Pensativa”<sup>400</sup>, en los que la dignidad de representación del primero contrasta con la informalidad de las otras obras. Es por estos aspectos donde se manifiesta la pertenencia social a un grupo social u otro, caso de retratos solemnes, como “Retrato de la Srta. M. S.”<sup>401</sup>, o algunas de las versiones de óleos sobre su hija Trinidad, como el “Óvalo de T. S. con pamelá”. La presencia de joyas y la diferencia entre los atuendos da la pertenencia a una clase social o a otra, contribuyendo al reflejo de la personalidad del retratado. La influencia de los retratistas de épocas pasadas es manifiesta y reconocida, como en los casos de Velázquez o Van Dyck, considerados maestros del retrato por excelencia, junto a los de la escuela veneciana, sobre todo en la figura de Tiziano, con figuras presentadas sobre fondo neutro, por influjo de la pintura de El Greco, influencias que se ejercen sobre los maestros de la pintura francesa, sobre todo en el caso de Ingres, quien dominará este campo de la pintura a través de sus seguidores.

---

<sup>397</sup> Láminas XXXIII y LX.

<sup>398</sup> Lámina CXII.

<sup>399</sup> Lámina LXXVII.

<sup>400</sup> Láminas XCI y XCIII.

<sup>401</sup> Lámina LXII.

Las características de este género en los años del fin del siglo XIX y comienzos del XX aparecen reflejadas en críticas del momento, como en la aparecido en *La Ilustración Artística* en 1895, en el que se afirma lo siguiente:

*Los retratistas de mujeres no ven en el sexo débil más que lo hermoso, lo suave, lo terso y lo brillante. Han suprimido las arrugas y todas las imperfecciones del rostro. Han dicho al tiempo << de ahí no pasarás>>, y ninguna de las mujeres por ellos retratadas, aunque sean abuelas, representan más de veinticinco años. Y las retratan a todas con la misma hermosura, con la misma elegancia y la misma juventud. El parecido es lo de menos. Lo esencial es que los originales se declaren satisfechos, y esto se consigue haciendo que parezcan además de hermosos, elegantes y ricos (...).<sup>402</sup>*

El mismo aspecto aparece tratado por Baudelaire en su crítica con motivo del Salón de 1859, en el que realiza una serie de afirmaciones de gran importancia para comprender la situación del género en este contexto:

*¡Un retrato! ¿Hay algo más simple y más complicado, más evidente y más profundo? (...) El retrato, ese género en apariencia tan modesto necesita una inmensa inteligencia. La obediencia del artista ha de ser sin duda grande, pero también su adivinación. Cuando veo un buen retrato, adivino todos los esfuerzos del artista, que primero ha tenido que ver todo lo que se dejaba ver, pero adivinar lo que se escondía. (...) El gesto, la mueca, la vestimenta, el propio decorado, todo debe servir para representar un carácter. (...) un buen retrato me parece siempre una biografía dramatizada, o, antes bien, el drama natural inherente a todo hombre.<sup>403</sup>*

---

<sup>402</sup> ENSEÑAT, J. B., *Ob. Cit.*

<sup>403</sup> BAUDELAIRE, C., *Ob. Cit.*, pp. 267-268.

El crítico francés hace alusión a las cualidades intrínsecas del retrato, y a la capacidad de introspección que ha de poseer el pintor para reflejar aspectos ocultos del personaje, que son las que conforman la personalidad del protagonista. En un comentario de Balsa de la Vega aparecen las notas características de la producción retratística del momento, a partir de las finalidades que debe reunir este tipo de manifestación plástica:

*Así como para que un retrato plástico tenga todas las condiciones precisas del parecido necesita el artista aquilatar las líneas del rostro en sus más delicadas expresiones, así también para que ese retrato sea un trasunto fiel, una imagen acabada del retratado, el artista necesita sorprender las líneas, por lo menos, las más características, del tipo moral; (...) pues lo psíquico, la entidad moral humana, por su propio dinamismo se exterioriza en toda la entidad física, imprimiéndole movimiento, determinándole aspectos externos, modificándole líneas y dándole modos de expresión al rostro.<sup>404</sup>*

El continuo declinar de la pintura de historia en el ambiente de las Exposiciones de Bellas Artes con el avance del siglo XX, aspecto que ya comienza en el siglo XIX, es motivo por el que el retrato adquiere cada vez mayor protagonismo dentro de los géneros practicados principalmente por los pintores, lo que provoca un aumento considerable del número de obras de este tipo, con lo que los pintores consiguen críticas nada favorables debido a la falta de originalidad como creadores, como en el artículo de Alcántara con motivo de la Exposición de 1908:

*Están hoy convencidos los pintores de que el retrato es el único medio de ingreso seguro de su carrera, y sin embargo carecemos de retratistas dignos de que por sus obras se recuerden algunos de los nombres de antiguos, grandes de verdad. Esto da idea del modo torpe de considerar su oficio. (...) ¿Es que la pintura y*

---

<sup>404</sup> Balsa de la Vega, R., “Casto Plasencia”, en *L.I.A.*, Núm. 687 (1895), p. 163.

*escultura, la primera sobre todo, no se ofrece hoy a las almas con los encantos que en otros siglos, y por eso desconocen sus cultivadores el secreto de la pasión productora de una continua y creciente fiebre de trabajo, de una completa entrega de la propia vida, a cambio de encontrarse un día dueños y señores de sus medios de expresión? Algo de eso debe de haber. (...) ¿Será esta la causa de que la inmensa mayoría de los artistas plásticos de hoy se asemejen a esos enamorados de las viejas ricas por su dinero, con el que resuelven el único problema serio de su vida, que se reduce en triunfar a lo bestia y rodearse de oropeles? Lo cierto es que a la generalidad de los pintores y escultores contemporáneos no puede tomárseles siquiera como inteligentes: hay que esperar la demostración que tarda o no llega nunca, porque ¿ que cantidad de inteligencia habremos de conceder a quienes practicando un oficio desde la infancia mueren en la vejez sin enterarse de lo que tienen entre manos? En sus cerebros, vacíos de toda instrucción, y lo que es más grave, libres del más leve contacto con el verdadero espíritu moderno, con la fuerza impulsora, manifiesta y patente ya hasta para las almas tenebrosas.*

*(...) El retrato es efectivamente medio seguro de vida, aun en tiempos como los actuales en que parecen desaficionadas las gentes a la pintura: pero es el retrato igual en méritos de ejecución y de psicología que las creaciones musicales que arrebatan a las multitudes y las hacen soltar las pesetas, o lo que es lo mismo, el retrato digno de los grandes siglos del arte. Para convencerse de la flojedad, de la anemia e ineptitud de la mayoría de los artistas contemporáneos, no hay más que echar una ojeada por los retratos de la Exposición.<sup>405</sup>*

Es en el Renacimiento cuando se generaliza la fórmula del retrato sobre fondo neutro, aspecto muy utilizado por Sáenz en su pintura, a la vez que la disposición de la retratada sobre fondo imaginario, como en el caso de “Retrato de la Sra. M. S.”<sup>406</sup>, basado en un fondo de la finca de La Cónsula en Churriana

<sup>405</sup> ALCÁNTARA, F., “Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 14.770 (1908), p. 3.

<sup>406</sup> Lámina LXXXII.

pero adaptado a las necesidades del caso. La aplicación del fondo neutro conecta con la observación del rostro junto a la mayor posibilidad de descubrimiento del alma, aspecto iniciado principalmente por Durero.

Este género adopta diversas formas de realización, sobre todo en el siglo XIX, debido al gran predicamento de que goza gracias al ascenso de la burguesía y a la democratización del género, reflejado todo ello en Pedro Sáenz. Destacan tres tipos principales, estandarizados como fórmulas como consecuencia del peso en la formación del artista:

- El retrato de ostentación, con la representación de la persona en el ejercicio de sus funciones, principalmente aplicado a retratos masculinos como en el caso de “Retrato del Sr. Danery” o en los que aparece Sáenz visto por otros artistas, como en la caricatura que le realiza Blanco Corís<sup>407</sup>.

- El retrato de tres cuartos, debido a la contaminación de este género por la irrupción de la pintura de género, y el éxito que consigue, con obras como “Retrato de niña con abrigo”, “Retrato de la Sra. M. S.” y otros en esta línea<sup>408</sup>.

- El busto, con preocupación centrada en lograr el parecido entre lo representado y el original, de los cuales Sáenz posee una vasta producción, practicada desde sus comienzos, como en su “Autorretrato”<sup>409</sup>, o los diferentes realizados sobre su hija Trinidad, manteniendo este tipo de organización de la superficie pictórica hasta el final de su última etapa.

El modo de ejecutarlos por parte de los artistas académicos es el de hacer salir de un fondo oscuro las efigies, tratando con técnica naturalista los caracteres de los retratados<sup>410</sup>. Las dos formas de acometerlo son la que introduce al espectador dentro de la imagen, frente a la que le coloca en un

---

<sup>407</sup> Láminas LXXVII y CXXVII.

<sup>408</sup> Láminas LVII y LXII.

<sup>409</sup> Lámina VIII.

<sup>410</sup> LECHARNY, L. M., *Ob. Cit.*, p. 36.

mundo interior que reenvía al del espectador, convirtiéndole en participante de la escena.

La principal clientela de este género es la burguesía, elaborando para ella una plástica caracterizada por la elegancia, la naturalidad y la sencillez, adoptando el mismo lenguaje que el utilizado anteriormente para la representación de la aristocracia. La forma de componer la escena es la de un realismo conseguido gracias a la aplicación de la técnica académica junto a la presencia de un idealismo que aparta del matiz ofensivo del naturalismo de los rasgos, con vocabulario procedente de las formas originarias del Romanticismo. Al ser un género que depende directamente del encargo, responde a sus exigencias, matizadas por la habilidad del artista de convencer al cliente de la preferencia de su enfoque en la terminación de la obra.

La consolidación de la burguesía inventa la poética de lo distante, irrealidad interpretada como unidades de elegancia<sup>411</sup>. En este aspecto, Sáenz representa la versión local de Boldini, especializado como éste en retratos femeninos. La difusión de estos modelos gracias al aumento de las nuevas revistas ilustradas es una de las constantes de la época. La raíz aparece en los contactos que se dan entre los pintores de las escuelas catalana y valenciana, aspectos que asume Sáenz durante su etapa de formación y su consolidación, influencia valenciana doble, desde los inicios con Ferrándiz hasta su amistad con el alicantino Sala.

Málaga aparece en este contexto como una ciudad caracterizada por un sector burgués numeroso, al igual que Madrid y Barcelona, ciudades en las que se mueve Sáenz preferentemente. El alto poder adquisitivo de esta clase social, con predominio del sector comercial, así como la inclusión de éstos en el círculo cultural ante su interés de denotación, hacen que aumente la actividad retratística, pese a la irrupción por estas fechas de la fotografía, a la que se debe en gran parte la democratización del género, al descender los precios de la

---

<sup>411</sup> SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX ...*, Ob. Cit., p. 198.

pintura de forma generalizada junto a la mayor presencia del número de pintores respecto a épocas pasadas.

Debido a la presencia de artistas foráneos en Málaga, y sobre todo a ejercer la actividad en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad como profesores, el lenguaje que se elabora está basado en elementos extralocales, aspecto aumentado también por la presencia de artistas locales que amplían su formación fuera de este marco, como en el caso de Sáenz, quien asimila las influencias de centros activos del mundo artístico como Madrid, Barcelona, París o Roma, confluyendo en su trayectoria las características de la producción artística de estas ciudades<sup>412</sup>.

La alta burguesía realiza una selección de los retratistas españoles más famosos en cada momento concreto para formular sus encargos, dentro de los cuales se encuentra Sáenz, avalado por los premios conseguidos en las Exposiciones Nacionales. El modelo del que parten la mayor parte de ellos es el que se encuentra en Velázquez o en Van Dyck, de quienes Sáenz se muestra seguidor<sup>413</sup>. Una de las vías de influencia en este contexto es el modelo elaborado a partir de la interpretación de la obra de Federico de Madrazo, quien influye en Ferrándiz a través del modelo de decoro presente en sus obras, transmitido a su discípulo Sáenz. La confluencia de estos maestros españoles junto a las influencias de artistas de su tiempo de otros países, especialmente los académicos franceses y Alma-Tadema, van a materializar la producción retratística de Sáenz, a la que hay que añadir las influencias posteriores de Emilio Sala, quien le introduce en el mundo del modernismo, aspecto que se refleja en su obra a partir de 1899. Las estancias de Sala en Roma y en París es uno de los condicionantes para la posterior pintura de Sáenz, al asimilar ambos las tendencias del arte europeo e influir Sala sobre Sáenz gracias a la profunda relación de amistad que les une. La realización de Sala del estudio sobre los prerrafaelistas como objeto de trabajo durante su estancia como pensionado en

---

<sup>412</sup> El aspecto de la importancia de París como crisol de las tendencias artísticas del momento, ver el apartado dedicado a la pintura académica, así como el estudio en profundidad REYERO, C., *París y la crisis de la pintura española*, Ob. Cit.

Roma debe ser uno de los orígenes del cambio de orientación en la pintura del artista malagueño, debido a las influencias del alicantino sobre él. La relación, e influencia recíproca se mantiene posteriormente gracias al trabajo conjunto en *Blanco y Negro*, a través de cuyas ilustraciones se asiste al cambio de temática y tratamiento que experimentan ambos durante estos años.

Unas de las condiciones que ha de poseer el retratista es el sentido agudo de la observación y la habilidad de trasponer los rasgos mediante el uso adecuado de los medios técnicos, con interés en lo temporal y en lo pasajero. La condición ideal es la de rasgos individualizados junto a la posibilidad de identificar a la modelo. Es uno de los aspectos más alabados por la crítica del momento sobre los retratos de Sáenz, reflejado en la facilidad y habilidad que posee a la hora de retratar a las modelos, transmitiendo la personalidad mediante la individualización de los rasgos de la retratada. En el artículo publicado sobre Sáenz en *La Unión Ilustrada* de 1911 mencionan la presencia de estos caracteres generales en la pintura de Sáenz:

*Sus mujeres, los retratos y creaciones de mujeres que son los que su fama cimentaron, no pueden conocer rivales en la actualidad. Son bellezas ideales, seductoras, de ojos rasgados, cuya mirada, en la que el artista vuelca su inspiración, parece escrutarnos, para saborear ufana, la sensación de arte que su contemplación nos ha producido*<sup>414</sup>.

En cuanto a la forma de entender la pintura por parte del pintor, la misma aparece enjuiciada por Pascual Santacruz en *El Regional* con motivo de la Exposición de 1917:

*(...) Pedro Sáenz es un hombre equilibrado, todo ponderación y dulzura, bondad y optimismo, y su arte copia fielmente su contextura psicológica. Nada de colores chillones ni de hipérboles*

---

<sup>413</sup> CARRETERO, M., Ob. Cit.

<sup>414</sup> “Pintor Ilustre”, en *La Unión Ilustrada*, Núm. 172 (1912), s/p.



*pictóricas: todo es suave, dulce, templado, sugerente. El calificativo de elegante es el que mejor cuadra a mi buen amigo. (...) No es un realista violento, ni un romántico revolucionario que moja el pincel en su alma enfermiza e inquieta (...). En cuanto a sus retratos de mujer, ya elogiados por mí en tiempo anterior, son casi perfectos. He dicho y repito que al pie de algunos podría escribir Campoamor una dolorosa y Stendhal un pensamiento amoroso. Las mujeres de Pedro Sáenz son de una feminidad idealizada. No despiertan deseos impuros, aunque estén desnudas, porque tienen pocas carnes sobre los huesos y mucha melancolía sobre los ojos. Las damas de sus cuadros parecen todas vírgenes, aunque estén casadas, porque en sus rostros brilla una seductora pureza. Viéndolas el observador no puede por menos que confesarse que así como él las pinta, deben de ser las lindas representantes de lo que el autor de Fausto llamó el eterno femenino. Este pintor distinguidísimo no se ha popularizado tanto como otros de menor valía, precisamente por su delicadeza, por su condición aristocrática. Pulcrum est paucorum hominum: lo bello es patrimonio de pocos. Pedro Sáenz no hace concesiones al mal gusto de la manada epicúrea que piensa que el arte comienza pasadas las ligas para terminar en el escote.*

*Un arte al servicio de la voluptuosidad será siempre chabacano. Comprendo que esto que digo parezca casi cursi para ciertos señores para quienes el arte está más allá de la moral, pero yo creo con Varela, que el refinamiento en la pintura o descripción de lo erótico, acusa un cerebro pobre y un alma muy tosca. Harto nos enfangamos como hombres en la realidad, para que vayamos también a manchar con el barro de los burdeles y las alcobas, la limpia imagen de la belleza, que según Campoamor es un ángel que no tiene sexo.*

.....

*Los retratos tienen una vida interior que irradia de los trazos fisiognómicos y demuestra en Pedro Sáenz cualidades de observador sutil. Algunos son nuevos para mí, como los del conocido doctor D. Anselmo Ruiz Gutiérrez y su bella esposa doña Herminia Alonso. Entre estos llama poderosamente la atención el de una dama*

*extraordinaria por su gentileza y la hidalguía de sus sentimientos, que fue ornato de la buena sociedad malagueña, doña Eloisa Loring, marquesa de Casa Loring. Este retrato está tomado de una fotografía de la ilustre señora y en él resplandece aquella augusta bondad que tanto la enalteció, mezclada a esa tristeza poética y sugerente que el gran poeta Mauricio Maeterlinck ha observado en el rostro de las personas predestinadas a prematura muerte. Los ojos de la hermosa Marquesa están como velados por sombrías visiones; dijérase que en sus retinas estampó la intrusa sus helados besos parecen mirar ya lejos del mundo, a la región misteriosa de donde no se vuelve<sup>415</sup>.*

En el artículo publicado en *La Esfera* en 1914, se hace gala de la habilidad de Sáenz con relación a los retratos. En cuanto a su predilección por el tema femenino, Silvio Lago menciona:

*(...) Realmente es deleite subidísimo y exquisito el pintar mujeres bonitas y elegantes. Es una armónica relación de motivos distintos, y todos bellos, la que se ofrece al pintor: joyas, sedas, encajes, pieles, gasas, flores, oros y cristales de frágiles vitrinas, policromas arrogancias de señoriales tapices, obscuras maderas de viejos muebles, o también tranquilos crepúsculos recortados por un balcón abierto sobre un jardín, a la manera de esos lienzos inmortales de los venecianos.*

*En toda la obra tan extensa y notable de Pedro Sáenz encontramos siempre siluetas de mujer. Unas veces desnudas y otras envueltas en costosas pieles, vaporosas gasas, sutiles encajes o blondas sedas.*

*Esta complacencia del artista en la elección de asuntos y modelos se refleja luego en su arte. (...) Idéntico empeño pone en robar a las carnes desnudas sus nácares y rosas, que a los accesorios decorativos sus valores exactos. Además el parecido. Los retratos de mujeres pintados por Pedro Sáenz, acusan claramente el carácter del modelo. Y sin embargo, lo mismo los retratos que los cuadros de desnudos tienen el sello inconfundible del artista.*

---

<sup>415</sup> SANTACRUZ, P., *Ob. Cit.*

*(...) Esto es lo que constituye la personalidad de un artista. Es el espíritu del pintor el que asoma detrás de la figura pintada y que prolonga por toda la obra de Pedro Sáenz, como he dicho antes, una sutilísima sensación de languidez, de suavidad, de dulzura, no exentas de melancolía...*

*También acaso contribuya a esta admirable semejanza de unos cuadros a otros, el laudable empeño de colocar casi siempre <<de frente>> a sus modelos. Esta costumbre indica la confianza que en sí mismo tiene el artista... y la belleza de las mujeres que le encargan retratos, o elige él para modelos.*

*Los retratos <<a luz plana>> donde no existe la defensa o el auxilio de los oscuros en que apoyarse para conseguir el carácter, son los más difíciles de pintar. Pedro Sáenz lo sabe, y sin embargo, acomete siempre el propósito de resolver victoriosamente esta dificultad, insuperable para muchos<sup>416</sup>.*

Ya en estas críticas en vida del pintor se refleja la concepción que de la producción del artista malagueño se tiene en el momento, especializado en la realización de retratos, especialmente del género femenino, idealizando el tratamiento, pero conservando cierto realismo en su tratamiento. Junto a ello, los no realizados por encargo y basados en modelos profesionales, ven alteradas su condición social y su presencia gracias a la introducción de elementos accesorios, como la indumentaria, que ayudan a resituar a la protagonista en el contexto que el artista persigue transmitir al espectador.

En su producción, el rostro se constituye en el elemento sustancial del tratamiento, con carnaciones pálidas que contrastan con la oscuridad del fondo, aunque en sus obras de carácter modernista, el mismo se decanta por el uso de tonalidades más alegres. La influencia del realismo se da en la dependencia del natural, desde una óptica distinta a la del Realismo como movimiento socializante. Debido a ello, aparece un eclecticismo decimonónico en el que se aúnan la dependencia del natural junto a la pervivencia de las formas del

---

<sup>416</sup> LAGO, S., "El arte de Pedro Sáenz", *Ob. Cit.*

romanticismo en el tratamiento de la luz, el decoro y la aplicación del color. La verdadera ruptura se encuentra en la tendencia a la desacralización del retratado, aspecto patente en pinturas plenamente modernistas como “Pamela”<sup>417</sup>, obra perteneciente sin embargo más bien al tipo de retratos en la línea de la pintura de género. La presencia del realismo radica en la instantaneidad del momento elegido, asimilando las formas desde la formación con Ferrándiz o de Sala, así como de maestros franceses en la línea de Ingres. La evolución desde las formas del academicismo hacia las del modernismo se encuentra en las obras de Martínez de la Vega o de Sáenz, y donde más se aprecia la asimilación del modernismo es en la retratística de este último.

La aplicación de las líneas propias del Modernismo se materializa mediante un vocabulario sin profundizar en lo corriente, realizado según un esquema elaborado al que se une el mensaje del contenido que se pretende transmitir. En este tratamiento, aparece como figura clave el protagonismo de la mujer, combinando la representación de la misma en distintas facetas propias de la sociedad del momento.

Dentro de la producción de retratos conviven los pertenecientes a la línea oficial y los de la línea privada. Los primeros son realizados previo encargo por parte de la oficialidad del momento, caso del realizado en el luneto del Salón de Fiestas del Ayuntamiento de Málaga, del Andrés Borrego<sup>418</sup>. Como en el caso de los encargos privados más austeros, son retratos realizados bajo una serie de directrices, aplicando un vocabulario plástico acorde con lo estipulado, aplicando una suavización de los rasgos, idealizando las facciones hacia una benignidad de las formas.

El caso del retrato de encargo privado constituye el género preferido por la burguesía, dentro de su ansiedad por pasar a la inmortalidad gracias a la labor de los principales artistas del momento. El tratamiento es específico según el nivel social del solicitante, pero en una tendencia hacia la consecución

---

<sup>417</sup> Lámina CXXII.

de la sencillez, con esquema compositivo más modesto, pero en la línea de los retratos oficiales. La consolidación de la burguesía y de las clases medias ayudarán a perpetuar el modelo. Son generalmente retratos de medio cuerpo, como “Retrato de la Sra. M. S.” o el de “Pamela”, frente a retratos de busto como “Retrato de mujer con flor” u “Óvalo de mujer con flor”<sup>419</sup>, en que las diferencias más notorias son el tamaño de realización junto a la presencia de fondos figurativos en los dos primeros casos. Es la fórmula de busto la que emplea para la mayoría de su producción, dentro de la tradición correspondiente al género en cuestión.

A la hora de pintar las figuras, también existen diferencias en cuanto al sexo representado, variando la concepción de la tela según el protagonista sea hombre o mujer. En el caso masculino predomina la presentación, situando al hombre dentro de un contexto específico como en el caso del “Retrato del Sr. Danery”<sup>420</sup>, realizado de lado en una butaca propia de la clase social acomodada. En los retratos femeninos predomina una mayor libertad en el tratamiento de la escena así como en la composición misma. Aplica a sus cuadros las nociones del Modernismo en cuanto a narración imbuida dentro de la obra, así como una mayor idealización sobre el personaje, aplicando trucos compositivos. No se conoce en su producción retratos de grupo como tales, predominando la individualidad en la realización de los mismos.

Gran importancia en su carrera adquieren los retratos libres, que son los que escapan a los imperativos que exigen los encargos. Dentro de éstos están los autorretratos, como el que realiza al comienzo de su carrera de 1892, con un lenguaje distinto al que empleará con posterioridad. Otros de los tratamientos que escapan a los requerimientos del sistema son los estudios de figuras, como el “Estudio de cabeza”<sup>421</sup>, en el que se limita a copiar del real sin tener la obligación de idealizar lo presentado, pareciendo más un boceto que una pintura terminada.

---

<sup>418</sup> Lámina CI.

<sup>419</sup> Láminas LXXXII y CV.

<sup>420</sup> Lámina XXXIV.

Mención aparte requiere los retratos de sus familiares, de los que ejecuta durante su carrera buen número de ellos. Destacan los realizados a su hija Trinidad, presentados incluso a Exposiciones Nacionales, como la de 1904<sup>422</sup>. Aparte de suponer un documento gráfico de la metamorfosis de la hija del pintor, suponen una presencia en la evolución de las formas pictóricas del artista, desde el retrato de 1894 hasta los últimos realizados en su vida. La enfermedad mental de Trinidad es patente en su obra, hasta el punto de transformar su peculiar enfoque de frente del rostro a fin de evitar reflejar la mirada propia de los enfermos mentales, girando para ello a la retratada y evitando la comunicación directa con el observador. Difieren mucho estilísticamente el retrato de 1894 de los realizados hacia 1914 y de los últimos que le realiza en vida, como el “Óvalo de T. S. con pamelela”<sup>423</sup>, de producción más tardía. Lo que queda claro a través del estudio de estos óleos es la aplicación de unas formas más subjetivas a la aplicación de las formas pictóricas propias en pinturas de encargo.

### **2.4.3.3 Alegoría, Historia y Mitología**

El modelo de pintura de historia español es heredero del francés, combinando en el mismo valores clasicistas y románticos<sup>424</sup>. Se pretende reflejar costumbres consideradas extravagantes a veces por la sociedad de este momento, en cuanto a costumbres asociales relacionadas con la historia antigua junto a colores de épocas anteriores, preferentemente los típicos del barroco, buscando una resurrección del pasado mediante la aplicación una técnica académica minuciosa en el tratamiento de la representado, con dominio de las veladuras, proporcionando una sensación extraña al espectador, la de observar una escena lejana en el tiempo con un tratamiento realista de la

---

<sup>421</sup> Lámina CXII.

<sup>422</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, Edición Especial*, Madrid: Casa Ed. Mateu, 1904.

<sup>423</sup> Lámina CXVII.

<sup>424</sup> Sobre la pintura de historia en este marco temporal, ver los monográficos sobre el asunto del profesor Carlos Reyer.

escena. El realismo del tratamiento asegura una ilusión de real que introduce al espectador en la escena, creando un pasaporte al pasado, consiguiendo mediante este efecto la huida de la realidad. La recreación del mundo antiguo se realiza gracias a la labor arqueologista aplicada a la ambientación de la escena, muy en la línea de la producción de Alma-Tadema, con antecedentes en la producción francesa a partir de la lectura que de lo neoclásico hace David.

Es en este ambiente del Fin de Siglo donde se observa una tendencia, promovida por los cambios de gusto de la burguesía, en el que se asiste a una disminución del número de obras dedicado a estos géneros, en especial en lo tocante a la pintura de historia<sup>425</sup>, fenómeno del que ya se percatan los críticos en su momento, como en el caso de la Exposición de 1899:

*(...) En efecto, si abundan los trozos de pintura admirables, por lo general hay escasez, por no decir pobreza, de ideas; pequeñez o frivolidad vulgar en los asuntos.*

*No es que lamentemos la casi total ausencia de cuadros de historia y de los de asuntos religiosos, antes bien aplaudimos la tendencia que parece impulsar a casi todos los pintores y aun a algunos de los más notables escultores – entre los pocos de estos últimos que concurren al certamen – a cumplir la misión de pintar su tiempo, a no vivir del pasado, sino del presente mirando el porvenir, y a buscar con el diario drama de la vida sus asuntos y sus modelos.<sup>426</sup>*

Respecto a este mismo género, con ocasión de la Exposición de 1904 se llega a una conclusión parecida:

*Por lo que concierne a la pintura de historia, tan la creemos dentro de la actividad artística del pintor, que diferimos casi por completo de aquel prejuicio que sobre ella se tuvo. En este género,*

---

<sup>425</sup> En cuanto a la cuantificación de estas cifras, es muy orientativo el estudio que realiza Gutiérrez Burón en su obra sobre las Exposiciones de Bellas Artes del S. XIX, en cuyas tablas es perfectamente observable este fenómeno.

*como en todos, cabe la revelación personal del genio y no menos artista es el que logra constituir con la lógica y la belleza necesarias una escena de la vida del pasado, que es el que acierta a interpretar otra cualquiera de las presentes.*

*Por otra parte, ¿qué es la pintura de historia? Por que no todos los hechos cuyo recuerdo se conservan ni todas las personas de las que se tiene memoria son igualmente históricos con relación al arte. Éste sólo admite como tales los sucesos y los hombres en los cuales la humanidad reconoce algo de su vida permanente, de su vida espiritual.*

*Tan propia es, pues la pintura “histórica” la verdad como a todas las de “género”, y siendo esta las cualidades más inherentes a la belleza artística, como lo es la absoluta, hay que reconocer en aquella un mérito indiscutible.<sup>427</sup>*

En el cultivo de la temática mitológica por parte de Sáenz, éste opta por representar composiciones con paisajes mediterráneos, como en los casos de “Estío” o “Elia”, máxime en “La tumba del poeta”<sup>428</sup>, representaciones de escenas de la antigüedad clásica grecolatina, aspecto relacionado con la disputa surgida desde el Modernismo entre la cultura sajona y la mediterránea. Representa Sáenz a criaturas en libertad, preferentemente semidesnudos o desnudos, como en “Bacanal”<sup>429</sup>, óleo en el que aparece la euforia del ambiente festivo propio de los ritos dionisiacos. Es la representación de las bacantes, figura representada de múltiples formas en la época en cuestión y a la que Sáenz no escapa, escenas que permiten la acumulación de cuerpos femeninos en juegos o posturas provocadoras para la moral de la época, excusa para practicar uno de los temas preferidos por el pintor, el de los desnudos. La idealización de las formas y su perfección se consiguen en ocasiones desde la estatuaria antigua fantástica, añadiéndole las fantasías cromáticas que el efecto permita, como en el caso de “La dama de blanco”<sup>430</sup>, tabla en la que quedó sin

---

<sup>426</sup> BLASCO, R., *Ob. Cit.*

<sup>427</sup> ANAYA, J. F., *Ob. Cit.*

<sup>428</sup> Láminas LVIII, XLVI y XXXIX.

<sup>429</sup> Lámina LII.

<sup>430</sup> Lámina CXVI.



terminar la figura pero en la que aparece esbozada una forma femenina esbozada con atuendo clásico. Gracias al fondo de paisaje logra introducir una gama cromática rica en colores, utilizando para ello una vista de los jardines del Retiro en Churriana.

Junto a estos temas conviven las de las alegorías, *arte que hace hablar al alma sin menospreciar la forma*, convirtiéndose en tratados a la belleza personificada en la figura de la mujer, mediante lo cual se convierte ella misma en alegoría. Es el caso de obras como "Inspiración"<sup>431</sup>, en la que un retrato femenino se transforma en personificación de un concepto abstracto universal, gracias a la introducción de elementos accesorios como las alas, el instrumento musical que sostiene, etc., dando a la escena la apariencia de real ante lo que es irreal e inmaterial.

En este contexto abundan temas relacionados con la historia y la mitología tratados como escenas de género, de moda desde el Romanticismo y plasmados en esta época mediante los ricos contrastes de colores a partir de la luz del Mediterráneo y los efectos que consigue, reproduciendo las calidades de los materiales representados gracias a la habilidad técnica asociada al naturalismo que practican, todo ello dentro de una mezcla de temática con valores clasicistas y románticos. El máximo representante de esta corriente es Lawrence Alma-Tadema, a quien Sáenz califica de "sublime"<sup>432</sup>, con seguidores en las producciones de Lord Leighton o J. W. Godward. Uno de los valores conseguidos por la pintura de Alma-Tadema es reflejar las calidades de los mármoles en su pintura, aspecto asimilado por muchos pintores coetáneos, como en el caso de Sáenz, aspecto evidente en su óleo "Estío". Sin embargo, en su época ya le costó a Tadema la crítica de Ruskin, cuando afirma éste que (...) *su perfección parece estar en ciertas ocasiones en razón inversa del valor de la cosa retratada*<sup>433</sup>. De esta minuciosidad, Ruskin afirma (...) *la piedra de*

---

<sup>431</sup> Lámina LXVII.

<sup>432</sup> CARRETERO, M, *Ob. Cit*, s/p.

<sup>433</sup> ZINMERN, H., *Ob. Cit.*, p. 132.

*Tadema es buena, su plata menos buena, su oro malo, y su carne peor*<sup>434</sup>. Mediante una frase lapidaria, el defensor teórico de los prerrafaelistas y de las teorías de Morris, ataca el Academicismo y el simbolismo dulcificado de Alma-Tadema. Esta técnica es la que emplea Sáenz en su producción: minuciosidad en los detalles, cuidadosa representación de la escena, elección de los accesorios, rareza de colores y habilidad a la hora de afrontar a la figura. Ya en su época destaca por su especial atención a detalles como flores y guirnaldas, como el pintor malagueño a partir de sus primeras obras.

Las propias palabras del pintor holandés aclaran su concepto de la pintura, coincidente en muchos aspectos con el de Sáenz, algo lógico por la admiración hacia su obra que manifiesta el malagueño, y a la que pudo tener acceso gracias a la relación que mantiene con el ambiente académico de Francia e Inglaterra. En cuanto a la importancia en la elección del tema, Tadema menciona:

*Una de las mayores dificultades en el arte es hallar un asunto verdaderamente pictórico, plástico, y muchos pintores han pecado en esto. La elección es por supuesto, cosa de importancia; pero el asunto no es otra cosa sino el pretexto para hacer la pintura, y por lo tanto sería erróneo juzgar el lienzo por lo que representa. He conocido muy malos cuadros con magníficos asuntos, y viceversa. En nuestros días, por desgracia, el Arte es juzgado generalmente por literatos incapaces con frecuencia de ver en el lienzo más que el asunto y que se guían por éste para formar su opinión. (...) ¿Qué asunto hay en la Venus de Milo que pueda ser escrito?. Sin embargo nadie negará que es una de las más grandes obras artísticas (...) El arte debe ser hermoso, porque su misión es elevar el espíritu. (...) Arte moderno significa expresión moderna del mismo; los pintores más modernos son aquellos que consiguen producir buenas obras artísticas, no análogas a las de otros tiempos, y que corresponden al espíritu de nuestra época. Si pintan un paisaje, un retrato, una escena doméstica o un asunto histórico o religioso, deben procurar que en su obra haya*

---

<sup>434</sup> *Ibid.*

*algo de lo que conviene con nuestro siglo. Ya no somos el pueblo de la religión de la muerte, como en los días de Holbein. Ahora buscamos las cosas agradables: preferimos un rayo de sol a una borrasca, y creemos de hecho que con la bondad nos irá mejor que con la opresión (...).*

*Siempre me admira que nuestro moderno público, con su amor al natural, se mantenga todavía fiel al antiguo método de retratar: una cabeza con algún ropaje, a veces una mano, cuando no las dos, y lo demás negro o pardo, y ya no se pide más; en una palabra, se quiere un retrato representando a la persona en condiciones en las que nunca se la ve. (...) Claro es que para pintar los objetos que rodean a un individuo cualquiera, estudiarlos y trasladarlos luego al lienzo se ha de trabajar mucho más, y no es tan fácil como llenar aquel con un color indescriptible<sup>435</sup>.*

Analizando las palabras del pintor holandés se encuentran verdaderas similitudes con el pensamiento de Sáenz vertido en su entrevista realizada por M. Carretero en las páginas de *Vida Galante*, como los factores para elegir temas agradables ante la fealdad de la vida. Según Zimmern en el monográfico sobre su obra de 1887,

*(...) Tadema tiene el instinto poético, así como la originalidad y la energía suficiente para comprender con el corazón lo mismo que con la cabeza, y a esto se debe su carácter único (...) no le agradan las tragedias y problemas de nuestra vida mortal; es Hedonista y pinta la existencia con arreglo a sus principios como tal, resultando de aquí para el pintor ciertas limitaciones, en la visión, en la acción y en la comprensión<sup>436</sup>.*

La similitud con el pensamiento propio del *Decadentismo Fin de Siglo* entre ambos pintores es manifestado en estas líneas, justificando el alejamiento

---

<sup>435</sup> *Ibid.*

<sup>436</sup> *Ibid.*

de los aspectos desagradables de la vida frente a aquellos que proporcionen belleza al mundo, aspecto que Sáenz fija en la mujer, fatal o frágil.

El tratamiento de las formas en la primera etapa de Sáenz parte del influjo de lo pompier, arte burgués y cotizable, propiciado por el enfoque en la participación en las Exposiciones Nacionales, junto a la influencia de su formación en París y Roma, centros del arte donde conviven las formas tradicionales ligadas al academicismo junto a las nuevas que generan los movimientos rupturistas como reacción a las establecidas. El Modernismo, de corte suave con influencias eclécticas es el que practica Sáenz, del gusto de la burguesía del momento.

La interpretación de una pintura de base ecléctica genera una dualidad de contenidos y sus consecuentes lecturas, como en el caso de los desnudos infantiles con títulos alegóricos, como “Crisálida” o “Inocencia”, en las que una representación de este tipo alude a conceptos universales abstractos como la inocencia o a estados de múltiples lecturas, como el de la crisálida, todo ello bajo el predominio de la estética romántica.

El naturalismo aparece en la transposición minuciosa de la materia, mediante el análisis descriptivo científico alejado de modificaciones subjetivas, ocasionando la desacralización de los temas. Debido a la tendencia a la desaparición de la pintura de historia frente al predominio de nuevos géneros, se ocasiona en la misma una mayor presencia de lo anecdótico.

#### **2.4.3.4. Pintura Religiosa**

La pintura religiosa durante el siglo XIX se encuentra bajo los imperativos de poder encontrar nuevos léxicos adaptados a los nuevos acontecimientos ideológicos, motivado por la coyuntura en la que se encuentra la religión como consecuencia del afianzamiento del racionalismo de corte positivista, generando la pérdida de importancia de los valores tradicionales en

la sociedad y el progresivo abandono de este género por parte de los pintores, ante el predominio de lo laico en la cultura finisecular.

A ello se une la falta de interés por el cultivo del tema por parte de los pintores como consecuencia de la falta de promotores, faltando el mecenazgo eclesiástico tradicional tras el proceso político de la Desamortización. El Romanticismo da paso al racionalismo, en el que se presenta la incompatibilidad entre la razón y la fe, con el auge del empirismo, aplicación de los postulados de la ciencia a todos los niveles de la sociedad. La imagen aparece desacralizada y sustraída de su contexto, apareciendo más en museos que en iglesias. Es en este ambiente donde la pintura religiosa pierde su razón principal de ser, siendo contemplada más como obra de arte que como motivo religioso<sup>437</sup>.

En 1859, con motivo de la crítica al Salón parisino de ese año, Baudelaire manifiesta el estado y situación a que ha llegado en el país vecino el tratamiento de la pintura de religión:

*A cada nueva exposición, los críticos observan que las pinturas religiosas son cada vez más escasas. No sé si tienen razón en cuanto al número, pero desde luego no se equivocan en lo referente a la calidad. Más de un escritor religioso, naturalmente inclinado, como los escritores demócratas, a suspender lo bello por la creencia, no ha dejado de atribuir a la ausencia de fe esta dificultad para expresar las cosas de la fe. Error que podría demostrarse filosóficamente, si los hechos no nos probaran suficientemente lo contrario, y si la historia no nos ofreciera artistas impíos y ateos produciendo excelentes obras religiosas. (...) al ser la más alta ficción del espíritu humano (...) reclama de aquellos que se dedican a la expresión de sus actos y de sus sentimientos la imaginación más vigorosa y los esfuerzos más tensos. (...) De este modo el arte es el único dominio espiritual en el que el hombre puede decir: << Creeré*

---

<sup>437</sup> Este aspecto es tratado con detenimiento en ÁLVAREZ LOPERA, J., *Ob. Cit.*, p. 82 y ss.

*si quiero, y, si no quiero, no creeré>>. (...) incluso en el siglo XIX, el artista puede producir un buen cuadro de religión, con tal que su imaginación sea capaz de elevarse hasta allí.<sup>438</sup>*

En estas líneas se encuentra expresada la razón de ser de la pintura de religión en este ámbito social, la de la separación definitiva de las formas expresivas del mundo de la pintura de una temática de origen religioso. Es el divorcio de una forma expresiva de su origen, en cuanto se concibe a la pintura como tal, no un medio de motivación del creyente. Es por ello por lo que su práctica disminuye, aspecto reflejado en las críticas que aparecen con motivo de las diferentes exposiciones de Bellas Artes tanto en Francia como en España, debido a las influencias del círculo cultural del país vecino.

El Academicismo hereda influencias propias del Romanticismo, como los temas y la forma de representarlos, reflejados en la producción ecléctica. Dentro del repertorio de asuntos relacionados con el mundo de la religión aparecen los relativos a escenas contemporáneas relativas al culto religioso, escenas de género como tal pero de trasunto religioso, así como escenas bíblicas del Antiguo y del Nuevo Testamento, visionarias, y la variante de representaciones bíblicas ambientadas en la época contemporánea, estableciendo similitudes y paralelismos entre ambas. A estos aspectos se unen los atractivos que la cultura antigua da a las historias bíblicas.

Para la interpretación del tema por parte de los pintores del Fin de Siglo aparece el intento de conciliar clasicismo intelectual con emotividad, plasmado en el ambiente reformador de influencia nazarena, transmitida a la Hermandad Prerrafaelista, y de éstos, al resto de corrientes desde el Simbolismo hasta el Modernismo.

Como consecuencia del cambio de destino y de las características propias de la pintura religiosa, la desacralización conlleva el intento de

---

<sup>438</sup> BAUDELAIRE, C., “Salón de 1859”, en *Ob. Cit.*, pp. 245, 246.

eliminar lo sobrenatural de la pintura, utilizando una serie de recursos similares a los empleados en los temas profanos. La influencia del Barroco es patente en aspectos como la utilización del color junto a la línea espiritual que se da en algunos cuadros. Aparecen las formas típicas de Murillo, aplicadas formas suaves, correctas y vivas, aspecto patente en el caso de Sáenz en las dos copias de la “Inmaculada de El Escorial”<sup>439</sup>.

En este tipo de manifestaciones se concreta el proceso de desacralización que sobrelleva el país en estas fechas. Sin embargo, al final del siglo XIX resurge la espiritualidad, asociada al movimiento decadente, para el cual termina una época y comienza una nueva, buscando medios de evasión de la cotidianeidad desde diversos planteamientos espirituales en los que se encuentra la religiosidad. Sáenz vive en su ambiente de forma directa las tendencias del Simbolismo, Modernismo y otras corrientes del Fin de Siglo, generando su visión particular de estos aspectos manifestado en el Eclecticismo que caracteriza a su producción.

Dentro de la temática religiosa realizada por Sáenz a fines del siglo XIX destaca “Stella Matutina”<sup>440</sup>, tema mariano realizado por diversos pintores del momento<sup>441</sup>, relacionado con la mística que se asocia al tema, por su origen en el Apocalipsis de S. Juan, con variedades compositivas a la hora de representar este tema, similares a las que se ejecutaron sobre las tentaciones de S. Antonio. Opta Sáenz por afrontar su materialización desde la óptica del Prerrafaelismo, resultando una exaltación del tema mariano desde la óptica del Modernismo, lenguaje demandado por la sociedad de su época, enraizado con la versión del simbolismo de origen francobelga.

En la escasa producción religiosa realizada por Sáenz, el protagonismo es asumido por la mujer, como en el resto de su producción. Incluso en un tema

---

<sup>439</sup> Láminas III y V.

<sup>440</sup> Lámina XLIV.

<sup>441</sup> Muestra de ello es la presencia de pinturas con este título en los catálogos de las Exposiciones Nacionales así como la reproducción de algunas de estas obras en revistas ilustradas del momento.

religioso como “Las tentaciones de S. Antonio” la escena es asumida de la misma forma. Relacionado con la temática de las alegorías y la historia de escenas bíblicas, aparecen los asuntos relacionados con las visiones, demostrando el interés en el mundo paralelo que nace en la imaginación de los artistas. Este aspecto aparece reflejado de forma explícita en esta temprana obra, en la que aparecen una serie de personajes que representan las tentaciones del anacoreta personificadas en las figuras de los desnudos femeninos. El sufrimiento del santo se materializa en las figuras femeninas que mediante su actitud se convierten en la personificación del mal, en lucha con el bien, relacionado con la temática dualista del bien y el mal en la época de referencia: la mujer fatal frente a la honestidad del santo varón, actitud extrapolable a la moral decimonónica.

Relacionado con la concepción que de la mujer se tiene en la época aparece la temática mariana, elegida por estos artistas al considerar a la Virgen como intercesora entre Dios y los hombres<sup>442</sup>. Frente a la pérdida de ideales que aparece en el Fin de Siglo debido al materialismo dominante, se cultiva la religiosidad en la figura de la mujer, con una serie de elementos comunes: ingenuidad y pureza de los rasgos, tanto de la Virgen y el Niño como de los ángeles, al igual que en los rostros y en las poses elegidas para su representación; está presente la gracia en las líneas y en la expresión, matizadas por la existencia de curvas débiles en el tratamiento del cuerpo y de las mejillas con carnaciones pálidas, junto a manos blancas y finas. El simbolismo de los accesorios que complementan la escena es el propio de esta temática, con la presencia de las rosas, lirios o la paloma, todos ellos símbolos de pureza, presentes en “Stella Matutina”. Sin contar las copias que realiza sobre el cuadro de Murillo “La Inmaculada de El Escorial”, Sáenz opta en sus obras por el asunto de la Virgen, en diversas acepciones. Coinciden en tratamiento

---

<sup>442</sup> MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup>. J., “María. La Nueva Eva. Iconografía de la mujer singular: La Inmaculada Concepción”, en SAURET GUERRERO, T., *Historia del Arte y Mujeres, Ob. Cit.*, pp. 175 – 202.



“Stella Matutina” y “La Virgen con el Niño y Ángeles”<sup>443</sup>, en las que los protagonistas coinciden, pero variando tanto la forma de presentarlos, formato vertical de grandes dimensiones frente a formato horizontal de dimensiones más reducidas, y la plástica empleada. Mientras que la primera se decanta más por un prerrafaelismo más puro, la segunda opta por el mismo tratamiento pero con una visión más de la época, figuras tratadas con el eclecticismo académico del gusto de la burguesía.

La otra forma de representación es la que utiliza para la “Mater Dolorosa”, la Virgen Dolorosa tras la muerte de su hijo, aplicada en el estandarte que hace para la Cofradía del Sepulcro<sup>444</sup>. Es la materialización del dolor en la figura de la Madre, opuesta a la de quietud y serenidad de los rasgos de anteriores obras. El destino concreto asociado a la finalidad del culto, totalmente diferente a las anteriores telas, hace que el tratamiento sea diferente al acostumbrado en la temática de la época, al ser la respuesta a una necesidad concreta, la de motivar a los fieles en las procesiones de Semana Santa de esta cofradía. La relación entre el Cristo de la cofradía con su Virgen exige que la misma sea la materialización del dolor y el sufrimiento, provocando la reacción buscada en el espectador. Como consecuencia, el tratamiento que imprime a esta pintura parte de los presupuestos propios de la pintura del Barroco, tanto en la forma de representar el rostro como en la paleta empleada, en la que está presente el recurso de resaltar el rostro pálido gracias al empleo de un fondo oscuro.

#### **2.4.3.5. Pintura de Género**

El auge de la pintura de género en el tránsito de siglos está vinculado con una serie de aspectos de importancia, todos ellos relacionados con un interés creciente por parte del sector promotor de la pintura en estos asuntos. Los repertorios se ven enriquecidos como consecuencia de la inclusión de lo cotidiano en las composiciones, despojando de trascendencia al discurso

---

<sup>443</sup> Lámina XLIX.

pictórico. La anécdota se constituye en la protagonista de numerosas obras, gracias al proceso de desacralización de la pintura que se efectúa en este ámbito por parte de críticos y público<sup>445</sup>. El retrato y la pintura de género se constituyen en los protagonistas de las Exposiciones de Bellas Artes en cualquiera de sus ámbitos.

El protagonismo del círculo burgués se traduce en la orientación del gusto hacia escenas de interior de corte intimista, basados en la aplicación del naturalismo en el tratamiento de la imagen. La plástica utilizada será la ecléctica, dando con ello la veracidad necesaria a su interpretación, mediatizada por la falta de trascendencia del mensaje, presente en la trivialidad de lo narrado, aspectos reflejados en el boceto a lápiz que Sáenz realiza sobre una pareja caminando por la calle, la escena del aseo de la modelo, la disposición de la misma ante la chimenea tras posar, etc. La aceptación por parte de la clientela de la época así como la presencia continua de este tipo de pinturas en las Exposiciones de Bellas Artes condiciona a los grandes maestros del momento a practicar este tipo de pintura sin remordimientos, siendo uno de los factores que genera la caída de la pintura de historia a favor de este arte del instante. La aprobación por el mercado artístico será la que condicione la preferencia hacia determinadas temáticas e incluso fijando el formato preferido por parte de los compradores, lejos de aquellos de grandes dimensiones que se necesitaban para las temáticas más solemnes, como en la pintura religiosa e histórica.

La pintura de género se materializa como una nueva forma de representar la realidad, suponiendo una ruptura con los asuntos acostumbrados, al aparecer como tema principal a desarrollar lo simple y cotidiano, frente al lenguaje rebuscado y grandilocuente que propugna la oficialidad, aplicado en la pintura de historia. Esto provoca, gracias al beneplácito del mercado privado, la aceptación forzada por parte de los circuitos oficiales, manteniendo una

---

<sup>444</sup> Lámina LXXIII.

<sup>445</sup> Sobre el proceso de desacralización del arte académico es muy representativo el estudio REYERO, C., "El arte desacralizado: *La Avispa ...*", *Ob. Cit.*

jerarquización en la distribución de la presentación de los elementos narrativos, por las premisas establecidas desde la Academia. Los premios concedidos en las Nacionales a este tipo de pinturas evidencian la aceptación de este género, suponiendo la manifestación paralela plástica al desarrollo en literatura de la novela de costumbre, junto al asentamiento de la mentalidad burguesa, lo que ayuda a establecer la codificación en imágenes de unas pautas de conducta de la nueva clase social y el sistema que ésta genera, hasta el punto de que constituye, junto al retrato, el principal medio de subsistencia de gran parte de los pintores.

La aceptación que de la pintura de género se tiene a fines del siglo XIX es observable en las críticas artísticas que se publican en los diversos periódicos del momento con motivo de las Exposiciones Nacionales, como en el caso de la aparecida con motivo de la celebración de la de 1899, en la que se afirma:

*(...) En las injusticias sociales, en las aspiraciones de los humildes, en el heroísmo de la virtud, y el brutal atropello de las virtudes y los vicios de esta diaria lucha por la existencia, el drama surge a cada paso, la tragedia palpita a veces en el suceso que parece más vulgar a primera vista.*

*En ese estudio de sociedad moderna encontrará el artista más elevado asunto – y acaso más difícil, lo cual hará más ruidoso el éxito y más sólido el triunfo – que en el estudio de la historia más o menos antigua.*

*(...) Tampoco hay que caer en un exagerado realismo; la leyenda – que felizmente vemos tan abandonada como la historia – y la poesía serán eternamente hermanas de la pintura, y el que sea completamente insensible a sus inspiraciones, no tendrá alma de verdadero artista.*

*Tales observaciones nos ha sugerido la escasez de verdaderos asuntos que se advierte en la exposición.*

*En cambio, nos complace cierto ennoblecimiento que también hemos creído advertir aun en la elección de asuntos vulgares u y corrientes.*

*La chulapería y la golfería que todo lo invaden, parecen casi desterradas de la pintura.*

*En toda la Exposición apenas si hay media docena de obras de asuntos de toros o de chulos.*

*Pero acaso por la misma excesiva timidez, que también encierra la literatura, nos viene encerrando en estrechos límites confinantes con la ñoñez más vulgar se rehuyen asuntos de interés palpitante que entrañan la instigación de un vicio, la exposición de una llaga social, la protesta contra una injusticia y quizás de esa misma timidez en exponerlas, más de la pobreza de ideas, nace la vulgaridad de los asuntos que venimos lamentando.<sup>446</sup>*

En cuanto a la evolución del género en lo tocante a su cultivo por artistas considerados como arcaizantes, ligados a las formas propias del Eclecticismo decimonónico, y las propias de las nuevas tendencias, este aspecto aparece recogido en la crítica de Alcántara con motivo de la Exposición de 1904:

*(...) Aunque no existe obra sin asunto y la más ligera impresión de cualquier clase tenga el suyo, adopto este título con el objeto de agrupar bajo él los cuadros más o menos aparatosos sobre asuntos resonantes de los que cautivan la atención del público que, como tantísimos pintores, no comprende todavía pintura sin asunto a la manera literaria, con su personaje principal y otros que le sirvan de cortejo.*

*En dos grupos pueden dividirse los artistas que han traído asuntos correspondientes, siquiera por su tendencia, a los asuntos que se estilaban en no muy lejanas exposiciones. En la presente estos asuntos no apasionarán a la multitud, aunque sí los grupos de artistas. Más que problemas de carácter social y de fácil comprensión*

---

<sup>446</sup> BLASCO, R., *Ob. Cit.*

*para las gentes, pensamos en cuestiones de técnica privativas de los artistas, y aunque existan obras de cierto interés general, más se debate en esta Exposición el como se pinta y a quien es más conveniente seguir de los antiguos o de los modernos, que el enlace y trabazón de la pintura con las simpatías y los intereses morales de la sociedad a quien se pretende servir el maremagnum de esta abundante y estrafalaria producción artística.*

*Los dos grupos de artistas que riñen fiera batalla son el de los arcaizantes o antiquistas y el de los naturalistas.*

*Los antiquistas preséntansen con cierta intrepidez de que aquí se dispone. Sin embargo, hay uno henchido de romanticismo, porque es un romántico de temperamento, Romero de Torres, a quien debe de señalarse como caudillo intrépido. Los naturalistas, quizás un poco acobardados, sonríen incrédulos y esperan que pase la ola. El más fiero es J. del Val: síguete Garate, que tendrá público, sobre todo para sus emigrantes, y ocupa entre ellos puesto de honor con su grupo de Isidros de la derecha Plá.*

*Y vamos con los antiquistas o arcaizantes; empecemos por el más aparatosamente documentado, por Chicharro, el más técnico, el actor de la pintura arcaizante más sabia.<sup>447</sup>*

Sáenz, quien realiza su primera etapa de formación en Málaga, asimila directamente el género por parte del principal introductor de esta temática en la ciudad, Bernardo Ferrándiz. La formación en centros tutelados por las Academias de Bellas Artes como Madrid, París o Roma, aumentan en él esa inclinación al desarrollo de esta temática en su pintura, la cual es reflejo de la variación en su lenguaje pictórico desde el academicismo de su primera etapa hacia un simbolismo suave posterior hasta asumir la estética modernista hacia el año 1900, girando su producción hacia la retratística de forma predominante desde 1914.

La pintura de género se fundamenta en un discurso en el que el hombre se ve inmerso como objeto social<sup>448</sup>. La narración se establece a partir de las

---

<sup>447</sup> ALCÁNTARA, F., *Ob. Cit*

relaciones de éste con su medio cotidiano, concretado en el caso de Sáenz en su óleo “De la compra”<sup>449</sup>, en el que representa una escena cotidiana en un marco concreto diario, en la que la mujer protagonista representa un papel específico.

La fórmula plástica que utiliza para la representación de este tipo de pintura es la de un naturalismo en el tratamiento técnico junto a un romanticismo en la elección del tema a representar, dentro del Eclecticismo predominante. El objetivo es naturalizar la imagen, eliminando el énfasis dado a las producciones académicas de historia de tal modo que se consiga una visión del mundo real circundante. Igualmente, estas obras actúan con cierto grado de provocación, frente a la tradición de lo artificioso y lo convencional.

Dentro de la producción de Sáenz destaca el método dado a la organización de los diferentes elementos que componen la obra, en las que el interés principal se centra en las figuras humanas, las cuales constituyen el tema principal del cuadro, dando autenticidad a lo propuesto, sobre todo en lo referente a la producción de retratos de género que realiza durante su etapa de madurez en el Modernismo. En la evolución de su carrera se observa la adecuación de su pintura al introducir el aspecto cotidiano en su temática, plasmado en obras tempranas como “En Viena” o “Violeta”, o sobre todo en “De la compra”<sup>450</sup>, aplicando formas originarias del Realismo en las que la aparición de este tipo de personajes supone una novedad, pero con ausencia del intento de provocar a la sociedad típico de este movimiento pictórico en sí. Sin embargo, la visión de este realismo ligero se combina y cambia gracias a la aceptación de las formas propias del modernismo, destacando en Málaga en este sentido la producción de Sáenz y de Enrique Simonet.

Sáenz opta por hacer de la mujer la representante de su imagen modernista, con caracteres ambiguos desde la óptica del Decadentismo, creando una iconografía mediatizada por el gusto burgués, realizando una serie

---

<sup>448</sup> SAURET GUERRERO, T., *El Siglo XIX ...*, Ob. Cit, p. 418.

<sup>449</sup> Lámina XXIX.

<sup>450</sup> Láminas XX, XXIV y XXIX.

de pinturas más en la línea de su gusto privado, como en el caso del “El bastidor”<sup>451</sup>, escena realista en su concepción e idealizada en el aspecto formal.

Lo cierto es que su temática se adapta a los imperativos cambiantes de las Exposiciones de Bellas Artes de la época, por lo que se reproducen de forma constante en las revistas artísticas ilustradas, que gracias a su papel colaboran en la difusión de estos patrones en el mundo cultural del momento. Abundan los temas de actos sociales, y dentro de los mismos, los relacionados con el mundo del toreo<sup>452</sup>, los que reflejan sucesos de la vida política del país, etc. pero sin un interés de compromiso social, aspecto que se materializa en la obra de Casas y otros pintores de la época, como Sorolla.

Aparece una identificación plena entre el protagonista y el marco de acción en que se desarrolla lo narrado, como en el caso de “De la compra”, en el que se complace en representar incluso los carteles pegados a los cristales del lugar en que transcurre la escena representada. Igual ocurre con “En el palco”<sup>453</sup>, en el que la visión del espacio creado por el artista nos sitúa en un momento y acción específica. La identificación social también es patente en sus trabajos, en casos como “Gitanilla” o en el de “La pequeña florista”<sup>454</sup>, cuadros en los que los rasgos físicos de las retratadas junto al atuendo que llevan no dejan lugar a dudas de su condición. Es el caso del patio en que se desarrolla la escena de “Una malagueña” de 1897, en el que el detallismo de la localización de la acción le lleva a representar un patio andaluz con todo tipo de detalles, recreándose incluso en los detalles de las macetas.

Dentro de su temática destaca el asunto de lo amoroso, sobre todo en el comienzo de su carrera, plasmado en pinturas tempranas como “Desengaño de rondeña” o “Desengaño”<sup>455</sup>, obras en las que el concepto del desengaño

---

<sup>451</sup> Lámina XCVIII.

<sup>452</sup> En el catálogo de la Exposición monográfica de 1917 en Málaga aparece relacionado una obra titulada “La presidencia de la corrida”.

<sup>453</sup> Lámina X.

<sup>454</sup> Láminas XVII y XCIV.

<sup>455</sup> Láminas XV y XXII.

pasional aparece reflejado de forma más sencilla en la primera y con mayor presencia de objetos en la segunda, narrando la escena de la misma forma: el desengaño sufrido tras la contemplación de una carta, sensación plasmada en el gesto del rostro junto a la sensación de languidez que transmiten los protagonistas, de una forma seria y a tono con el concepto de moral propia de la sociedad del momento.

Una de las variantes de la pintura de género que gusta Sáenz en representar es aquella a medio camino entre el retrato y la pintura de género, desarrollando cuadros que pueden clasificarse como “retrato de género”. Su formulación, que acomete Sáenz casi desde sus inicios, se basa en la representación de figuras femeninas que asumen el protagonismo pleno de la escena, arropadas con una serie de adjetivos visuales que dan sentido pleno al mensaje a transmitir. Es el caso de sus lienzos en los que suma la presencia de un retrato de busto de mujer junto a la presencia de flores, que asumen protagonismo hasta el punto de ser el soporte de significado que da el título a la obra. El tratamiento es el usual para los retratos de busto, pero con el anonimato consecuente con la presencia de modelos profesionales para la pose.

Junto a ese anonimato, el tratamiento de algunas escenas de género entra dentro del campo de formulación del retrato, salvo por la inclusión de ciertas notas de acción desarrollada por parte de la protagonista. Intenta Sáenz transmitir la noción de lo actual, de lo cotidiano e instantáneo como en sus tempranas obras “Abanico” o “Anteojos”<sup>456</sup>, en los que realiza la acción de captar lo fugaz, con una pincelada gruesa distinta de la empleada en el resto de su producción más tardía.

Dentro del tratamiento de las composiciones asociadas a este tipo de pinturas, la zona en la que mayormente se recrea es en los rostros de los protagonistas, expresando de forma creíble las sensaciones que pretende

---

<sup>456</sup> Láminas XIII y XVI.



transmitir, como en el caso de “El descanso”<sup>457</sup>, en el que muestra la placidez de la acción que realiza la modelo, siguiendo las pautas de Madrazo para algunos de sus cuadros centrados en reflejar escenas femeninas relacionadas con ese nuevo papel relacionado con la mujer del *dolce far niente*. Dan estos rostros sentido a la acción representada, complementada con la actitud y movimientos del cuerpo, sin olvidar una composición heredera del Academicismo en las que se siguen los esquemas compositivos propios de las direcciones que establece esta tendencia artística. Merced a ello, la figura se centra en el espacio del lienzo de tal forma que se constituye en el protagonista indiscutible, colocando según la necesidad una serie de elementos añadidos que ayudan a comprender el mensaje propuesto. Estos accesorios se colocan a modo de escenario, situando el desarrollo de la acción, tal como sucede en “El aseo”<sup>458</sup>, arropando a la protagonista. La minuciosidad del primer plano suele corresponderse con la misma atención dedicada al resto de los componentes de la obra, aspecto criticado al pintor con motivo de la presentación en 1901 de “Stella matutina”.

Uno de los aspectos que el pintor cultiva asociado a la temática de género es el del japonismo, con primer indicio de ello a partir de 1895 con “Fantasía japonesa”<sup>459</sup>, obra muy en la línea de los dictámenes del Modernismo en cuanto a tema, pero tratado en su vertiente ecléctica. Es indiscutible el impacto de las formas procedentes de la cultura japonesa en la española de finales de siglo, representando el exotismo un ideal lejano para la liberación de la burguesía de lo cotidiano. Posterior a este tratamiento del asunto vendrá la asimilación de un lenguaje más modernista a partir del empleo diferente de luz y de color, amparado por la ausencia de sombras, de lienzos como “Crisantemas” o “Japonesa”, en los cuales es sustancial las diferencias a la hora de presentar lo propuesto.

---

<sup>457</sup> Lámina LVIII.

<sup>458</sup> Lámina XXV.

<sup>459</sup> Lámina XLII.

Será en las revistas ilustradas de la época, y sobre todo en *Blanco y Negro* a comienzos del S. XX, cuando comiencen a aparecer viñetas modernistas con estilo floral japonizante. Su valor plástico reside en la novedad de su capacidad para simplificar los motivos omitiendo sombras. En pintura, la composición decorativa es de superficie plana y con colores brillantes, como en “Crisantemos”<sup>460</sup>, abandonando los tonos del eclecticismo heredados del barroco hacia el uso de colores brillantes. Con todo, el aporte principal de esta influencia es la distribución del color en superficies planas y la valorización de las líneas de los contornos como arabescos decorativos<sup>461</sup>.

La asimilación del ambiente propio del Modernismo por parte de Sáenz tiene su máximo exponente en esta modificación de la retratística de género, cambiando la forma de enfocar el tema así como la composición general de las obras. En los retratos asociados a la pintura de género es donde mejor se observa la presencia de este nuevo lenguaje, al estar libre de los requisitos de los encargos propios del retrato como género pictórico, generando una mayor libertad de la forma de representación. Es el caso de “Mundos” o de la “Alegoría de la primavera”<sup>462</sup>, en los que el desenfado en el tratamiento y la presencia de unos fondos de paisajes difieren de la seriedad de otras de sus composiciones como “Retrato de la Sra. M. de C.”<sup>463</sup>, óleo con los requisitos que el encargo establece. Incluso la paleta se llena de colores más alegres de los que emplea en un principio.

En este tipo de pintura, la figura humana es tratada como la materialización de la transmisión del mensaje, en cuanto el pintor consigue transmitir la personalidad de la retratada gracias a la caracterización y los gestos con que es plasmada. El rostro es el centro de la composición, destacando el tratamiento de los ojos, vínculo de comunicación con el espectador, en cuya mirada se plasma esa alegría o tranquilidad que tan bien consigue Sáenz. Es en sus últimas producciones, como los semidesnudos,

---

<sup>460</sup> Lámina XXXVII.

<sup>461</sup> LITVAK, L., *España 1900...*, *Ob. Cit.*, p. 55.

<sup>462</sup> Láminas LX y LXXXVIII.

donde llega a transmitir con los gestos esa sensualidad que desborda a la tela, representando a la mujer que es conocida como su amante, mensaje de erotismo sin dejar duda. Es la manifestación del mensaje gracias al efecto conseguido a través de la mirada reflejada en la obra.

Junto a la importancia del rostro, la idiosincrasia se transmite gracias a la pose, reflejando cualidades como la elegancia y la naturalidad, patentes en “Retrato de Encarna” o en “Retrato con guirnaldas”<sup>464</sup>, o bien la informalidad de “Chulapa” o “Malagueña”<sup>465</sup>, retratos de mujeres de la clase popular del momento. La diferencia de la personalidad, sin entrar en representar una identidad concreta, también se consigue gracias a la presencia de elementos complementarios, consiguiendo con ello la representación de la individualidad de la retratada, a pesar de que a veces la modelo es la misma, variando su carácter en cada caso gracias a la aparición de accesorios distintos. Concibe retratos en los que la modelo se convierte en el soporte de los adjetivos que dan el sentido a la escena narrada, pasando de ser adjetivos a asumir el protagonismo compartido de la escena.

Como fondos, suele emplear Sáenz dos tipos distintos: el neutro, oscuro en la mayoría de las obras de su etapa más ecléctica, o claros con posterioridad, así como unos fondos figurativos en los que el ambiente se recrea en función de la personalidad que pretende transmitir al espectador. En este último caso, opta por el empleo de espacios abiertos y jardines, aplicando una concepción de la naturaleza propia del Modernismo. Son los fondos empleados en obras como “Mujer con paisaje”, “Retrato con sombrilla”, “Arte y juventud” y otros en esta línea<sup>466</sup>. En cuanto a los escenarios que sirven de fondo a retratos de interior, realiza un tratamiento que depende de la categoría social del retratado o de la profesión del mismo. La presencia de objetos referenciales ayudan a situar al retratado en su contexto, como en el caso de “El bastidor”<sup>467</sup>, en el que

---

<sup>463</sup> Lámina LXXVI.

<sup>464</sup> Láminas LVI y LV.

<sup>465</sup> Láminas XC y CXII.

<sup>466</sup> Láminas LIX, LXXII y XXXV.

<sup>467</sup> Lámina XCI.

el fondo que refleja es el taller del artista. También opta por incluir escenas de paisajes lejanos como en el “Cartel de la Exposición de Bellas Artes de 1917”<sup>468</sup>, en el que aparece la visión lejana de una ciudad.

En el caso de los retratos de personajes populares, el tratamiento de las escenas es también más libre, género dedicado a la venta a la clase burguesa del momento. Es el caso de “Chulapa” o el de las japonesas que gusta de representar al pintor, entroncando con la pintura de género y las cualidades que ésta necesita.

#### **2.4.3.6. Paisaje**

Aún a pesar de ser el paisaje uno de los géneros más prodigados en el contexto del Fin de Siglo, en la pintura de Sáenz no es uno de los temas más desarrollados, utilizado a veces por el pintor como ejercicio y empleado otras como fondo de sus retratos, alegorías y escenas de géneros, por lo que es una temática cuya técnica domina al igual que el resto de las propias de la época, observándose una evolución formal en correspondencia a la evolución estilística del pintor, desde los primeros estadios del Academicismo hacia los del Modernismo.

El paisaje es uno de los géneros que con más trabajo asimila las formas de la oficialidad<sup>469</sup>. La aplicación de una u otra forma de entender la pintura en esta especialidad es una de los referentes para ver el grado de inclinación del artista en su concepción de la pintura en cuanto al Eclecticismo de partida. Es el del paisaje uno de los temas que se imparte en el itinerario formativo de las Escuelas de Bellas Artes, de donde se desprende la importancia que se da al tema en cuestión<sup>470</sup>. Su objetivo es el de plasmar a la naturaleza o a la ciudad

---

<sup>468</sup> Lámina LXXXIX.

<sup>469</sup> SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX...*, *Ob. Cit.*, p. 489.

<sup>470</sup> Dentro de las categorías de pensionados en Roma, aparece la especialidad de paisaje, con su propia normativa especificada en los estatutos de la misma, aspecto estudiado en MONTIJANO, J. M<sup>a</sup>., *Ob. Cit.*

de la forma más veraz posible, de tal modo que la imaginación juega un papel de importancia tan sólo a la hora de escoger la vista a reproducir.

En detrimento de la pintura de historia, el paisaje experimenta un importante desarrollo gracias al cambio de gustos de la clientela, quienes ven en este tema una prolongación de la pintura de género, sobre todo en cuanto a intrascendencia del mensaje planteado, cumpliendo con la misión de decorativismo que demanda la sociedad en un ambiente cultural concreto. Este aspecto es patente en la crítica de Alcántara con motivo de la Exposición Nacional de 1904:

*EL PAISAJE.*

*Desde principios del siglo XIX viene siendo el paisaje la más conveniente preparación para el estudio del hombre y de los animales. Del conjunto de la vida, abstraíase en el siglo XVIII la del hombre como cosa distinta del todo, y su figura era un símbolo sin sangre ni calor; pero el paisaje es antecedente nuestro; de tierra, de atmósfera, de luz, son nuestros huesos y nuestros músculos idénticos a los de nuestros compañeros en animalidad. Nuestro espíritu es la rica floración del mundo prehumano. En el alma de las cosas y del mundo en general se recrea la nuestra. Nosotros vemos en el paisaje como el rostro de un ser rico de expresiones apacibles o trágicas, agitadas o serenas, y en la grandeza y amplitud de sus conjuntos panorámicos o en las deliciosas expresiones de sus gestos, partes o detalles, apreciamos caracteres como en la envoltura humana más magnífica. (...) Aquí no han tenido resonancia las empresas de los paisajistas franceses, belgas o ingleses modernos, o la han tenido escasa; pero de tal modo es es hoy una necesidad para la pintura el cultivo del paisaje, de un paisaje propio, que bastaría el instintivo empeño de satisfacerla para tener tantas escuelas de paisaje, por lo menos, como son las regiones en que relativamente a la luz se divide la Península. La región montañosa y húmeda del Norte y la llana, y sobre todo, luminosa y seca del resto.<sup>471</sup>*

---

<sup>471</sup> ALCÁNTARA, F., *Ob. Cit.*

Sáenz tiene en su producción pocos paisajes como tales en comparación con su actividad retratística y de género, siendo algunos de ellos óleos sobre tabla que realizaba a modo de expresión propia y regalados a amistades, como muestran las dedicatorias que aparecen en algunos de ellos, como en “Eucaliptos”<sup>472</sup>. El gusto burgués por estos temas se plasma en el regalo que realiza a la Asociación de Prensa con motivo del trato recibido por este sector por la Exposición de 1917, eligiendo para mostrar su agradecimiento un paisaje<sup>473</sup>. Otros motivos representados por el pintor son vistas de jardines, como “Paisaje I”<sup>474</sup>, o una vista de campo con predominio de tonos ocres, en relación con la visión pesimista de la “España del 98”, paisaje que transmite unas ciertas notas de melancolía y tristeza, basados sobre todo en la gama de colores empleados<sup>475</sup>.

Donde el paisaje adquiere protagonismo propio es en su utilización como fondo para retratos o escenas de género. En el retrato de cuerpo entero o de tres cuartos de exterior, aparecen fondos de este tipo realizados con la misma minuciosidad que en el resto de la obra. Sin embargo, el tratamiento de este elemento en cuadros de la primera época como “Las tentaciones de S. Antonio” difiere mucho de los empleados en obras posteriores, donde el Modernismo está presente gracias a este tratamiento, como en “Alegoría de la Primavera” o “Retrato de Señora con Paisaje”<sup>476</sup>, en el que los tonos alegres empleados junto a lo representado varía de forma substancial respecto de esas primeras producciones.

En “Stella Matutina” aparece un fondo de paisaje que es criticado en su momento por la minuciosidad en su tratamiento<sup>477</sup>, aplicando ese detallismo

---

<sup>472</sup> Lámina LXXIV.

<sup>473</sup> *El Regional*, Málaga, 14 de febrero de 1917, p. 5. Contactado con la Asociación de Prensa de Málaga, el cuadro está en paradero desconocido.

<sup>474</sup> Lámina LXXX.

<sup>475</sup> Lámina LXXXIV.

<sup>476</sup> Láminas LXV y LIX.

<sup>477</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes. Pintura”, en L.I.A., Núm. 1.103 (1901), p. 348.

naturalista de corte prerrafaelista al escenario que actúa como fondo de desarrollo de la acción. Es a partir de este momento cuando es observable el verdadero cambio en la pintura de Sáenz, materializado en el fondo empleado para “La tumba del poeta”<sup>478</sup>, predominio del mar como paisaje, la única vez que se conoce en que emplea este elemento como coprotagonista de la obra, junto a la modelo y al sarcófago, todo ello con el empleo de un colorido con tonalidades propias de una ambientación mediterránea.

En este contexto realiza una serie de paisajes concebidos como realizaciones simples sin la presencia humana en su temática, caso de “La Alhambra” o “Granados”<sup>479</sup>. En la primera, un óleo sobre tabla, el pintor realiza una vista de este conjunto monumental en el que el tratamiento es el propio del paisaje de esta época, gracias al colorido empleado, sobrio, así como al estudio de la perspectiva, aunados en un estudio de paisaje en el que se conjuntan la presencia de la arquitectura junto a ciertas notas de vegetación. El segundo cuadro, óleo sobre lienzo, es un ejercicio pictórico en la línea de las naturalezas muertas, planteado desde la perspectiva de estudio del natural realizado en exterior, en la línea del naturalismo propugnado por la *Escuela de Barbizon*. Es el caso de otras realizaciones suyas, como “Arbustos” o “Paisaje con escultura”<sup>480</sup>, producciones realizadas al aire libre y tomadas del natural, en las que se observa el tratamiento que de la luz imprime Sáenz en sus composiciones.

Es lógica consecuencia que dado el carácter de enfoque de salida de su producción al mercado artístico, Sáenz desarrolle una línea de su creación enfocada al género del paisaje, en la doble vertiente de género propio y desde la perspectiva de parte compositiva de creaciones en las que el elemento humano asume el protagonismo de lo propuesto. Sáenz es heredero de esa labor de introducción y desarrollo del paisaje que comienza en Málaga con la labor de C. Haes, y continua en los herederos de esta actividad. Sin embargo,

---

<sup>478</sup> Lámina XXXIX.

<sup>479</sup> Láminas CI y LXXXVII.

<sup>480</sup> Láminas CXXI y C.

Sáenz huye de esa limitación de algunos artistas de concentrarse en temas como las marinas, caso de Verdugo Landi o de gran parte de la producción de E. Ocón, optando por un tema predilecto: el de representar a la mujer de su tiempo desde las diversas atribuciones que se le conceden.

## **2.5. El empleo de la técnica pictórica en la obra de Pedro Sáenz**

Uno de los objetivos centrales de este estudio sobre la vida y obra de Sáenz es ver como se refleja a través de su pintura, concretada en sus múltiples trabajos, la evolución del lenguaje plástico empleado, manifestación de sus inquietudes tanto vitales como culturales, a la vez que son representación del ambiente generalizado en que se desenvuelve la obra pictórica del Fin de Siglo.

Como consecuencia directa de este aspecto, sus vivencias y objetivos se plasman en una serie de aspectos que son vertidos sobre el tratamiento que imprime a sus pinturas, empleando para ello diversas formas plásticas, materializadas en el lienzo a partir de su trabajo de transcribir ese mensaje fruto del proceso de creación del pintor. Y esa transposición se vierte a través del empleo de una técnica pictórica concreta<sup>481</sup>. Y al hablar de técnica, se hace relación a la habilidad y métodos que emplea Sáenz a la hora de expresar mediante imágenes aquellos mensajes que pretende transmitir al espectador posible de su obra, variando dependiendo de la personalidad del mismo si se trata de la respuesta a un encargo a realizar por parte de un cliente o de la creación dirigida a un observador anónimo.

La técnica de un pintor, como profesional de la pintura, parte de la adquisición de una serie de habilidades, conocimientos y destreza que en la mayor parte de las veces provienen del paso de los aprendices por instituciones de enseñanza relacionadas con el mundo de las Bellas Artes. Y es precisamente durante el siglo XIX cuando este proceso de educación de los futuros artistas se



encuentra normalizado mediante las pautas dadas desde instituciones como las Academias y las Escuelas de Bellas Artes en sus diferentes variables, según modelo importado de los anteriormente existentes en Francia y otros países. De ahí el enorme peso que el proceso de educación del pintor en los talleres y en las Escuelas de Bellas Artes ha de tener en la evolución de sus lenguajes plásticos futuros<sup>482</sup>.

La formación académica de Sáenz es manifiesta en varias facetas, desde la temática elegida para sus trabajos posteriores hasta en la técnica que aplica en ellos, aprendida en los años de formación en instituciones y centros ligados de forma directa con el ambiente cultural de lo oficial y lo establecido. Es un método condicionado por los supuestos teóricos del Academicismo, en aras de vigilar por el mantenimiento del código establecido aplicado a las Bellas Artes. Como consecuencia, se genera un arte basado en una serie de características tales como la suma de elementos de tradiciones anteriores, visible en aspectos tales como el predominio del dibujo de raíz neoclásica, el verismo plástico de la representación de las formas, la base romántica de los asuntos representados a partir de la literatura del momento, etc., asuntos reflejados en sus pinturas, lo que condiciona una codificación de su lenguaje según unas normas establecidas y que se estructura en una manifestación ligada al Eclecticismo pictórico decimonónico.

Por ello, el reflejo de su formación, donde es más evidente es en la técnica empleada en la realización de las obras. Uno de los aspectos aplicados como continuo es el de la idealización en la representación de la figura humana a partir de un tratamiento minucioso en la plasmación de los componentes que estructuran el total de la composición. Es uno de los objetivos del Eclecticismo en una temática con motivos originarios de capítulos de la historia o de la

---

<sup>481</sup> En este sentido, aplicamos el siguiente sentido a la palabra técnica: 1|| Conjunto de procedimientos de que se sirve una ciencia o arte. 2 || Habilidad para usar estos procedimientos. 3|| Habilidad para ejecutar cualquier cosa o para conseguir algo. (Enciclopedia Encarta 99, Microsoft, soporte informático)

<sup>482</sup> Es significativo de esta situación el hecho de que los talleres de los principales artistas del momento pasen a adquirir la denominación de Academias, al vincularse al proceso de enseñanza de jóvenes aprendices bajo la tutela del maestro reconocido.

literatura, creando el pintor escenas compuestas en su imaginación a partir de la suma de elementos obtenidos de la realidad, tratados con técnica preciosista heredada, entre otras, de las influencias de la pintura francesa en el desarrollo de la cultura pictórica española, de tal forma que el discurso elaborado por la imaginación del artista posea un grado de credibilidad que haga que su planteamiento sea aceptado por el observador como creíble. Debido a ello, la técnica se muestra al servicio de la imaginación del artista, de modo que con el aumento del dominio de la misma, mayor provecho sacará de su aplicación a la imaginación, en aras de conseguir una mayor originalidad ante lo convencional y estereotipado de la temática acostumbrada. Es el dominio de este método una de las finalidades principales de los estudios impartidos en las Escuelas de Bellas Artes<sup>483</sup>, a partir de la premisa del examen por separado de los elementos constitutivos de la obra: composición, diseño, aplicación de colores, expresión de los protagonistas, aspectos conjuntados en los ideales preestablecidos<sup>484</sup>.

Los estadios de realización de las pinturas conforman una serie de pasos, constituidos como fases consecutivas del trabajo del artista, aspectos que son los que se imparten dentro de las enseñanzas propias de las Escuelas de Bellas Artes, lo que ocasiona un cierto formulismo a la hora de desempeñar el trabajo de creación artística, aspecto que será criticado por los sectores renovadores, en aras de conseguir la libertad de expresión artística<sup>485</sup>. El primero de ellos es la elaboración de un croquis y trazado, donde se evidencia la primacía del dibujo sobre el color propio del sistema clasicista de la pintura. El croquis, dibujo realizado de forma rápida de una idea compositiva, indica los rasgos esenciales de la obra definitiva, siendo el primer paso del proceso creativo del artista, por lo que se conforma como el elemento más cercano a ese procedimiento creador que realiza a través de su obra. Si bien en general en la elaboración del mismo no se entra en matices, Sáenz realiza alguno que

---

<sup>483</sup> Este aspecto, el de la enseñanza del dominio de la técnica pictórica, es la base del modelo de reforma de las Escuelas de Bellas Artes que plantea Mestres Borrel en su discurso *La intromisión ... Ob. Cit*

<sup>484</sup> WALKER, M. S., "Bouguereau au travail", *Ob. Cit*, p. 73.

<sup>485</sup> BOIME, A., *The Academy and French Painting ...*, *Ob. Cit*.

detalla cualquier pormenor de la obra definitiva, como en el caso del boceto de "Mariposas" y de su traspaso al lienzo en cuestión, muestra de ese predominio del dibujo en su primera etapa<sup>486</sup>. Sin embargo, ese concepto de croquis aparece más indefinido en obras más tardías, como en los que realiza sobre el tema de niñas<sup>487</sup>.

Tras la realización del croquis, los pintores de la época pasan a ejecutar el esbozo, imprimiendo las primeras capas de pintura al lienzo, al traspasar el croquis a su soporte definitivo, siendo lienzo en la mayor parte de la obra pictórica de Sáenz conocida. Esa disposición de las figuras sobre la tela definitiva es el primer paso hacia la configuración plena de la obra, mostrando el temperamento del artista. A partir de este momento entra en juego ese detallismo en el tratamiento de las figuras propios de Sáenz, afinando cualquier detalle de la composición, terminándolos en su totalidad. Desde este concepto de la pintura, se entiende esa adscripción suya al tratamiento minucioso de los elementos a representar, tal como manifiesta en su declaración de 1903 al definir su idea sobre la esencia del Modernismo.

El estudio de las figuras es el paso previo para la primera confrontación del pintor con lo natural, presentando una serie de problemas tales como la anatomía de las modelos, las poses a reflejar, el estudio de las proporciones, el empleo de la perspectiva más idónea y otros factores de importancia en el resultado final, como la importancia de las modelos escogidas, que se deben adaptar a la finalidad del mensaje que el pintor desea transmitir. Al igual que la problemática del análisis de las figuras humanas a representar en el óleo, el estudio de los paisajes de fondo, animales y objetos que complementan el sentido del mensaje propuesto, participan de ese mismo tratamiento meticuloso que emplea en el resto de los componentes de la obra.

El paso siguiente en el proceso de elaboración de la obra pictórica es el de la aplicación del color, antecediendo el estudio de los más apropiados para

---

<sup>486</sup> Láminas XXVII y XXVIII.

cada situación concreta. Un elemento presente en las producciones de Sáenz en esta primera etapa es el predominio del empleo de un colorido aplicado a las composiciones propio de la herencia del Barroco español. Partiendo de la base de la prolongación temática del Romanticismo, en el cual el uso de la gama cromática es similar, no es de extrañar que un aspecto fundamental en esta pintura, el de la aplicación del color, sea consecuencia directa del mantenimiento de esta tradición. La obra de Sáenz más ejemplificadora en este aspecto es “El aseo”<sup>488</sup>, con la aplicación de unas tonalidades que permiten el empleo de los claroscuros, enfocado hacia la consecución de efectos de tridimensionalidad en lo representado, mediante la aplicación de tonalidades claras en primer plano y de tonos oscuros en el fondo, lo que permite resaltar en primer plano aquellos elementos sobre los que se concreta la lectura de la obra, resaltando de mayor a menor importancia los que ayuden a comprender el contenido que el artista nos transmite. Mediante el uso de los claroscuros, Sáenz consigue modelar la luz sobre un fondo de sombras, creando contrastes que sugieren relieve y profundidad. Gracias al efecto conseguido, los elementos representados producen la sensación de relieve. Es el mismo recurso que usa en otras de sus realizaciones, como “Ante la lumbre”<sup>489</sup>, y presente en más del mismo periodo. La importancia del colorido en la pintura ecléctica llega incluso a aparecer reflejada en las copias que el artista realiza en su periodo de formación, como en el caso de “La Venus de Tiziano”<sup>490</sup>, en la que Sáenz escoge un motivo propio de la escuela veneciana y lo transforma en propio de la tradición barroca española mediante la transformación que ejerce en su cuadro gracias a las tonalidades empleadas en el tratamiento del fondo, consiguiendo con ello dar al espectador una sensación completamente diferente respecto a la observación del original. La selección de copias de pinturas de Murillo, Zurbarán o del propio Velázquez dan más argumentos a esta aplicación del color por parte de Sáenz en su primera etapa.

---

<sup>487</sup> Lámina CXXIII.

<sup>488</sup> Lámina XXV.

<sup>489</sup> Lámina XXVI.

<sup>490</sup> Lámina VII.

La composición definitiva a realizar exige dibujos previos y detallados de todas las figuras de la misma, incluyendo el estudio de los ropajes<sup>491</sup>. Confecciona un estudio detallado al óleo de las cabezas, manos y demás objetos presentes en la tela, todo ello tratado con un detallismo propio de las enseñanzas académicas recibidas en su etapa de formación, aspecto evidente en obras tardías, como en el caso de uno de sus obras inacabadas<sup>492</sup>.

Estos pasos compositivos se pueden estudiar en el caso de Sáenz en algunas de sus realizaciones, en concreto en el caso del boceto de “Mariposas”, más detallado que la versión al óleo del mismo<sup>493</sup>. A partir de un dibujo minucioso incluso en los adornos del paño del vestido de la modelo, Sáenz pasa al óleo esta disposición de los elementos, respetando la consideración inicial. El croquis es utilizado ahora para determinar las grandes líneas de la realización última, base de aplicación en armonía del colorido, emplazamiento de las sombras y demás elementos que intervienen en la composición.

Es característico de la producción de Sáenz la presencia de lo extremo en el tratamiento técnico de lo representado, desde un detallismo minucioso en la realización de los distintos elementos compositivos del cuadro, asunto que se observa incluso en los bocetos preparatorios de su primera época y que es trasladado al óleo definitivo. Ese tratamiento tiene su razón en la búsqueda de la veracidad de lo representado, de forma que genere un discurso creíble, lo que ocasiona una aplicación de la técnica materializada en la tela definitiva, reflejada en lienzos como “Inocencia”, “El aseo” o “El columpio”<sup>494</sup>. Este aspecto, compartido por otras corrientes pictóricas, como en el Prerrafaelismo, se mantendrá en su trayectoria, conservada en obras de talante modernistas, como en “Stella Matutina” o “La tumba del poeta”<sup>495</sup>, consecuencia de la recepción de la modernidad desde la óptica de actitud más que como formas

---

<sup>491</sup> En el caso concreto de Ingres, es conocida su etapa previa de estudio de los personajes desnudos, estudiando con posterioridad a este paso el tipo de ropaje más apropiado así como la forma de representar las arrugas y caídas de las telas que forman el vestuario.

<sup>492</sup> Lámina CXX.

<sup>493</sup> Láminas XXVII y XXVIII.

<sup>494</sup> Láminas XXXI, XXV, XIX.

<sup>495</sup> Láminas XLIV y XXXIX.

diferenciadas respecto a la tradición académica, reconvertida a la necesidad expresiva.

Uno de los aspectos que afronta con gran éxito es el de los juegos cromáticos de contrastes de la epidermis, así como el reflejo de las calidades de los elementos presentes, como los decorados naturalistas empleados en las obras de Sáenz, en los que el tratamiento minucioso de los paños, y de las luces y sombras que generan dan un carácter de naturalidad a la escena que contrasta con lo ambiguo de la asociación del tema representado y la naturalidad de lo plasmado en el lienzo. Llega a representar en esencia a la protagonista rodeada de un bodegón en el que el tratamiento que le aplica llega a darle un cierto coprotagonismo en el óleo.

El empleo de la luz y el color son aspectos definitorios del cambio de registro que acusa la obra de Sáenz, con inflexión hacia 1900. Son los usos que de estos elementos realiza el pintor los que muestran esa intencionalidad de ruptura hacia las formas impuestas desde el ámbito académico, y que son la base de la ruptura del lenguaje convenido hacia las nuevas formas que se abren camino en el tránsito hacia el siglo XX.

La capa pictórica empleada por Sáenz en su primera etapa se caracteriza por su aplicación basándose en veladuras, de forma que se pierde la pincelada, merced al detallismo que imprime a la representación de los diversos elementos a figurar. Los cambio de tonalidades las realiza a partir de degradados, pasando por valores intermedios desde el color iluminado hacia la presencia de la sombra. Sin embargo, es en su etapa posterior donde el dibujo cede importancia al color en el desarrollo de los temas, la aplicación de empastes gana terreno a las veladuras, engrosando con ello la capa pictórica, aspecto más evidente en obras sin concluir, como en el caso de "La dama de blanco"<sup>496</sup>. Gracias a ello, el modelado de las figuras gana en expresión,

---

<sup>496</sup> Lámina CXVI.

permitiendo observar a su vez un mayor temperamento en la aplicación de la pintura sobre el soporte.

Consecuencia del empleo del color en su aspecto más puro, los claroscuros van siendo relegados frente a la aplicación plana del mismo, con lo que la luz aparece tratada de forma plana, sin recurrir a este efecto para el modelado de lo propuesto. El cambio es palpable en obras producidas sin demasiada diferencia de tiempo, caso de "El aseo" y "La tumba del poeta", obras en las que la composición empleada es similar, pero con un resultado completamente diferente del anterior gracias a ese empleo diferente de luz y color. Si la primera aparece dominada por los efectos que proporciona el claroscuro, en la segunda el color y la luz ganan el protagonismo de lo propuesto, pasando de representar una escena de interior con poca iluminación a hacer visible una escena fruto de su imaginación en la que lo que resalta es hacer visible la luz y los colores propios del Mediterráneo.

De todo ello se ocasiona un virtuosismo consecuencia de la precisión del trabajo impuesto en los estudios preliminares. De aquí la definición que de artista da Bouguereau, aplicado desde el contexto del Academicismo: *El artista es un hombre de una naturaleza especial, quien tiene un sentido particular, el de ver la forma y el color, espontáneamente, de unión, en una perfecta armonía (...). El oficio se aprende por el estudio, por la observación, por la práctica; se perfecciona por un trabajo incesante. Pero el instinto del arte es innato.*<sup>497</sup>

---

<sup>497</sup> Recogido en WALKER, M. S., *Ob. Cit*, p. 82.

## **El empleo de la técnica pictórica en la obra de Pedro Sáenz**

Uno de los objetivos centrales de este estudio sobre la vida y obra de Sáenz es ver como se refleja a través de su pintura, concretada en sus múltiples trabajos, la evolución del lenguaje plástico empleado, manifestación de sus inquietudes tanto vitales como culturales, a la vez que son representación del ambiente generalizado en que se desenvuelve la obra pictórica del Fin de Siglo.

Como consecuencia directa de este aspecto, sus vivencias y objetivos se plasman en una serie de aspectos que son vertidos sobre el tratamiento que imprime a sus pinturas, empleando para ello diversas formas plásticas, materializadas en el lienzo a partir de su trabajo de transcribir ese mensaje fruto del proceso de creación del pintor. Y esa transposición se vierte a través del empleo de una técnica pictórica concreta<sup>1</sup>. Y al hablar de técnica, se hace relación a la habilidad y métodos que emplea Sáenz a la hora de expresar mediante imágenes aquellos mensajes que pretende transmitir al espectador posible de su obra, variando dependiendo de la personalidad del mismo si se trata de la respuesta a un encargo a realizar por parte de un cliente o de la creación dirigida a un observador anónimo.

La técnica de un pintor, como profesional de la pintura, parte de la adquisición de una serie de habilidades, conocimientos y destreza que en la mayor parte de las veces provienen del paso de los aprendices por instituciones de enseñanza relacionadas con el mundo de las Bellas Artes. Y es precisamente durante el siglo XIX cuando este proceso de educación de los futuros artistas se encuentra normalizado mediante las pautas dadas desde instituciones como las Academias y las Escuelas de Bellas Artes en sus diferentes variables, según modelo importado de los anteriormente existentes en Francia y otros países. De ahí el enorme peso que el proceso de educación del pintor en los talleres y en

---

<sup>1</sup> En este sentido, aplicamos el siguiente sentido a la palabra técnica: 1|| Conjunto de procedimientos de que se sirve una ciencia o arte. 2 || Habilidad para usar estos procedimientos. 3|| Habilidad para ejecutar cualquier cosa o para conseguir algo. (Enciclopedia Encarta 99, Microsoft, soporte informático)



las Escuelas de Bellas Artes ha de tener en la evolución de sus lenguajes plásticos futuros<sup>2</sup>.

La formación académica de Sáenz es manifiesta en varias facetas, desde la temática elegida para sus trabajos posteriores hasta en la técnica que aplica en ellos, aprendida en los años de formación en instituciones y centros ligados de forma directa con el ambiente cultural de lo oficial y lo establecido. Es un método condicionado por los supuestos teóricos del Academicismo, en aras de vigilar por el mantenimiento del código establecido aplicado a las Bellas Artes. Como consecuencia, se genera un arte basado en una serie de características tales como la suma de elementos de tradiciones anteriores, visible en aspectos tales como el predominio del dibujo de raíz neoclásica, el verismo plástico de la representación de las formas, la base romántica de los asuntos representados a partir de la literatura del momento, etc., asuntos reflejados en sus pinturas, lo que condiciona una codificación de su lenguaje según unas normas establecidas y que se estructura en una manifestación ligada al Eclecticismo pictórico decimonónico.

Por ello, el reflejo de su formación, donde es más evidente es en la técnica empleada en la realización de las obras. Uno de los aspectos aplicados como continuo es el de la idealización en la representación de la figura humana a partir de un tratamiento minucioso en la plasmación de los componentes que estructuran el total de la composición. Es uno de los objetivos del Eclecticismo en una temática con motivos originarios de capítulos de la historia o de la literatura, creando el pintor escenas compuestas en su imaginación a partir de la suma de elementos obtenidos de la realidad, tratados con técnica preciosista heredada, entre otras, de las influencias de la pintura francesa en el desarrollo de la cultura pictórica española, de tal forma que el discurso elaborado por la imaginación del artista posea un grado de credibilidad que haga que su planteamiento sea aceptado por el observador como creíble. Debido a ello, la

---

<sup>2</sup> Es significativo de esta situación el hecho de que los talleres de los principales artistas del momento pasen a adquirir la denominación de Academias, al vincularse al proceso de enseñanza de jóvenes aprendices bajo la tutela del maestro reconocido.

técnica se muestra al servicio de la imaginación del artista, de modo que con el aumento del dominio de la misma, mayor provecho sacará de su aplicación a la imaginación, en aras de conseguir una mayor originalidad ante lo convencional y estereotipado de la temática acostumbrada. Es el dominio de este método una de las finalidades principales de los estudios impartidos en las Escuelas de Bellas Artes<sup>3</sup>, a partir de la premisa del examen por separado de los elementos constitutivos de la obra: composición, diseño, aplicación de colores, expresión de los protagonistas, aspectos conjuntados en los ideales preestablecidos<sup>4</sup>.

Los estadios de realización de las pinturas conforman una serie de pasos, constituidos como fases consecutivas del trabajo del artista, aspectos que son los que se imparten dentro de las enseñanzas propias de las Escuelas de Bellas Artes, lo que ocasiona un cierto formulismo a la hora de desempeñar el trabajo de creación artística, aspecto que será criticado por los sectores renovadores, en aras de conseguir la libertad de expresión artística<sup>5</sup>. El primero de ellos es la elaboración de un croquis y trazado, donde se evidencia la primacía del dibujo sobre el color propio del sistema clasicista de la pintura. El croquis, dibujo realizado de forma rápida de una idea compositiva, indica los rasgos esenciales de la obra definitiva, siendo el primer paso del proceso creativo del artista, por lo que se conforma como el elemento más cercano a ese procedimiento creador que realiza a través de su obra. Si bien en general en la elaboración del mismo no se entra en matices, Sáenz realiza alguno que detalla cualquier pormenor de la obra definitiva, como en el caso del boceto de "Mariposas" y de su traspaso al lienzo en cuestión, muestra de ese predominio del dibujo en su primera etapa<sup>6</sup>. Sin embargo, ese concepto de croquis aparece más indefinido en obras más tardías, como en los que realiza sobre el tema de niñas<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Este aspecto, el de la enseñanza del dominio de la técnica pictórica, es la base del modelo de reforma de las Escuelas de Bellas Artes que plantea Mestres Borrel en su discurso *La intromisión ... Ob. Cit*

<sup>4</sup> WALKER, M. S., "Bouguereau au travail", *Ob. Cit*, p. 73.

<sup>5</sup> BOIME, A., *The Academy and French Painting ...*, *Ob. Cit*.

<sup>6</sup> Láminas XXVII y XXVIII.

<sup>7</sup> Lámina CXXIII.

Tras la realización del croquis, los pintores de la época pasan a realizar el esbozo, imprimiendo las primeras capas de pintura al lienzo, al traspasar el croquis a su soporte definitivo, siendo lienzo en la mayor parte de la obra pictórica de Sáenz conocida. Esa disposición de las figuras sobre la tela definitiva es el primer paso hacia la configuración plena de la obra, mostrando el temperamento del artista. A partir de este momento entra en juego ese detallismo en el tratamiento de las figuras propios de Sáenz, afinando cualquier detalle de la composición, terminándolos en su totalidad. Desde este concepto de la pintura, se entiende esa adscripción suya al tratamiento minucioso de los elementos a representar, tal como manifiesta en su declaración de 1903 al definir su idea sobre la esencia del Modernismo.

El estudio de las figuras es el paso previo para la primera confrontación del pintor con lo natural, presentando una serie de problemas tales como la anatomía de las modelos, las poses a reflejar, el estudio de las proporciones, el empleo de la perspectiva más idónea y otros factores de importancia en el resultado final, como la importancia de las modelos escogidas, que se deben adaptar a la finalidad del mensaje que el pintor desea transmitir. Al igual que la problemática del análisis de las figuras humanas a representar en el óleo, el estudio de los paisajes de fondo, animales y objetos que complementan el sentido del mensaje propuesto, participan de ese mismo tratamiento meticuloso que emplea en el resto de los componentes de la obra.

El paso siguiente en el proceso de elaboración de la obra pictórica es el de la aplicación del color, antecediendo el estudio de los más apropiados para cada situación concreta. Un elemento presente en las producciones de Sáenz en esta primera etapa es el predominio del empleo de un colorido aplicado a las composiciones propio de la herencia del Barroco español. Partiendo de la base de la prolongación temática del Romanticismo, en el cual el uso de la gama cromática es similar, no es de extrañar que un aspecto fundamental en esta pintura, el de la aplicación del color, sea consecuencia directa del

mantenimiento de esta tradición. La obra de Sáenz más ejemplificadora en este aspecto es “El aseo”<sup>8</sup>, con la aplicación de unas tonalidades que permiten el empleo de los claroscuros, enfocado hacia la consecución de efectos de tridimensionalidad en lo representado, mediante la aplicación de tonalidades claras en primer plano y de tonos oscuros en el fondo, lo que permite resaltar en primer plano aquellos elementos sobre los que se concreta la lectura de la obra, resaltando de mayor a menor importancia los que ayuden a comprender el contenido que el artista nos transmite. Mediante el uso de los claroscuros, Sáenz consigue modelar la luz sobre un fondo de sombras, creando contrastes que sugieren relieve y profundidad. Gracias al efecto conseguido, los elementos representados producen la sensación de relieve. Es el mismo recurso que usa en otras de sus realizaciones, como “Ante la lumbre”<sup>9</sup>, y presente en más del mismo periodo. La importancia del colorido en la pintura ecléctica llega incluso a aparecer reflejada en las copias que el artista realiza en su periodo de formación, como en el caso de “La Venus de Tiziano”<sup>10</sup>, en la que Sáenz escoge un motivo propio de la escuela veneciana y lo transforma en propio de la tradición barroca española mediante la transformación que ejerce en su cuadro gracias a las tonalidades empleadas en el tratamiento del fondo, consiguiendo con ello dar al espectador una sensación completamente diferente respecto a la observación del original. La selección de copias de pinturas de Murillo, Zurbarán o del propio Velázquez dan más argumentos a esta aplicación del color por parte de Sáenz en su primera etapa.

La composición definitiva a realizar exige dibujos previos y detallados de todas las figuras de la misma, incluyendo el estudio de los ropajes<sup>11</sup>. Confecciona un estudio detallado al óleo de las cabezas, manos y demás objetos presentes en la tela, todo ello tratado con un detallismo propio de las

---

<sup>8</sup> Lámina XXV.

<sup>9</sup> Lámina XXVI.

<sup>10</sup> Lámina VII.

<sup>11</sup> En el caso concreto de Ingres, es conocida su etapa previa de estudio de los personajes desnudos, estudiando con posterioridad a este paso el tipo de ropaje más apropiado así como la forma de representar las arrugas y caídas de las telas que forman el vestuario.

enseñanzas académicas recibidas en su etapa de formación, aspecto evidente en obras tardías, como en el caso de uno de sus obras inacabadas<sup>12</sup>.

Estos pasos compositivos se pueden estudiar en el caso de Sáenz en algunas de sus realizaciones, en concreto en el caso del boceto de “Mariposas”, más detallado que la versión al óleo del mismo<sup>13</sup>. A partir de un dibujo minucioso incluso en los adornos del paño del vestido de la modelo, Sáenz pasa al óleo esta disposición de los elementos, respetando la consideración inicial. El croquis es utilizado ahora para determinar las grandes líneas de la realización última, base de aplicación en armonía del colorido, emplazamiento de las sombras y demás elementos que intervienen en la composición.

Es característico de la producción de Sáenz la presencia de lo extremo en el tratamiento técnico de lo representado, desde un detallismo minucioso en la realización de los distintos elementos compositivos del cuadro, asunto que se observa incluso en los bocetos preparatorios de su primera época y que es trasladado al óleo definitivo. Ese tratamiento tiene su razón en la búsqueda de la veracidad de lo representado, de forma que genere un discurso creíble, lo que ocasiona una aplicación de la técnica materializada en la tela definitiva, reflejada en lienzos como “Inocencia”, “El aseo” o “El columpio”<sup>14</sup>. Este aspecto, compartido por otras corrientes pictóricas, como en el Prerrafaelismo, se mantendrá en su trayectoria, conservada en obras de talante modernistas, como en “Stella Matutina” o “La tumba del poeta”<sup>15</sup>, consecuencia de la recepción de la modernidad desde la óptica de actitud más que como formas diferenciadas respecto a la tradición académica, reconvertida a la necesidad expresiva.

Uno de los aspectos que afronta con gran éxito es el de los juegos cromáticos de contrastes de la epidermis, así como el reflejo de las calidades de los elementos presentes, como los decorados naturalistas empleados en las

---

<sup>12</sup> Lámina CXX.

<sup>13</sup> Láminas XXVII y XXVIII.

<sup>14</sup> Láminas XXXI, XXV, XIX.

obras de Sáenz, en los que el tratamiento minucioso de los paños, y de las luces y sombras que generan dan un carácter de naturalidad a la escena que contrasta con lo ambiguo de la asociación del tema representado y la naturalidad de lo plasmado en el lienzo. Llega a representar en esencia a la protagonista rodeada de un bodegón en el que el tratamiento que le aplica llega a darle un cierto coprotagonismo en el óleo.

El empleo de la luz y el color son aspectos definitorios del cambio de registro que acusa la obra de Sáenz, con inflexión hacia 1900. Son los usos que de estos elementos realiza el pintor los que muestran esa intencionalidad de ruptura hacia las formas impuestas desde el ámbito académico, y que son la base de la ruptura del lenguaje convenido hacia las nuevas formas que se abren camino en el tránsito hacia el siglo XX.

La capa pictórica empleada por Sáenz en su primera etapa se caracteriza por su aplicación basándose en veladuras, de forma que se pierde la pincelada, merced al detallismo que imprime a la representación de los diversos elementos a figurar. Los cambio de tonalidades las realiza a partir de degradados, pasando por valores intermedios desde el color iluminado hacia la presencia de la sombra. Sin embargo, es en su etapa posterior donde el dibujo cede importancia al color en el desarrollo de los temas, la aplicación de empastes gana terreno a las veladuras, engrosando con ello la capa pictórica, aspecto más evidente en obras sin concluir, como en el caso de "La dama de blanco"<sup>16</sup>. Gracias a ello, el modelado de las figuras gana en expresión, permitiendo observar a su vez un mayor temperamento en la aplicación de la pintura sobre el soporte.

Consecuencia del empleo del color en su aspecto más puro, los claroscuros van siendo relegados frente a la aplicación plana del mismo, con lo que la luz aparece tratada de forma plana, sin recurrir a este efecto para el modelado de lo propuesto. El cambio es palpable en obras producidas sin

---

<sup>15</sup> Láminas XLIV y XXXIX.

demasiada diferencia de tiempo, caso de "El aseo" y "La tumba del poeta", obras en las que la composición empleada es similar, pero con un resultado completamente diferente del anterior gracias a ese empleo diferente de luz y color. Si la primera aparece dominada por los efectos que proporciona el claroscuro, en la segunda el color y la luz ganan el protagonismo de lo propuesto, pasando de representar una escena de interior con poca iluminación a hacer visible una escena fruto de su imaginación en la que lo que resalta es hacer visible la luz y los colores propios del Mediterráneo.

De todo ello se ocasiona un virtuosismo consecuencia de la precisión del trabajo impuesto en los estudios preliminares. De aquí la definición que de artista da Bouguereau, aplicado desde el contexto del Academicismo: *El artista es un hombre de una naturaleza especial, quien tiene un sentido particular, el de ver la forma y el color, espontáneamente, de unión, en una perfecta armonía (...). El oficio se aprende por el estudio, por la observación, por la práctica; se perfecciona por un trabajo incesante. Pero el instinto del arte es innato.*<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Lámina CXVI.

<sup>17</sup> Recogido en WALKER, M. S., *Ob. Cit*, p. 82.

### **3. CATÁLOGO**

#### **3.1. Etapa de formación (1882-1887)**

#### **LÁMINA I**

*TÍTULO: La clase de los Escolapios.*

*MATERIALES: Dibujo a plumilla sobre papel.*

*FIRMA Y FECHA: “P. Sáenz, 1882”, en lateral derecho. Con dedicatoria “A mi madre”.*

*DIMENSIONES: 9 X 27 cm. (aproximadamente).*

*UBICACIÓN : Colección particular (Málaga).*

Se trata de un dibujo realizado durante su etapa de formación con Bernardo Ferrándiz en la clase de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes de Málaga. El cuadro aparece fechado en 1882, año dentro del periodo de formación en la Escuela Provincial de Bellas Arte y en el cual obtendrá la máxima calificación, atestiguado por el libro de actas del A.E.A.O.M.<sup>1</sup>, en la que se relaciona dentro de los alumnos distinguidos.

El tema, dentro de la pintura de género, consiste en narrar instantánea en la clase de un colegio, posiblemente recuerdo de la formación que recibió en el de los Escolapios de Archidona (Málaga), lugar donde estudiaron los hermanos de la familia. La presencia de un sacerdote sentado entre otros dos personajes y dispuesto en primer plano, indica la posibilidad de este hecho. El asunto se relaciona de forma directa con el costumbrismo, con una composición en línea con la de su profesor, tanto en el tratamiento de los personajes como en la disposición de los mismos, pudiendo haber participado en la elaboración de la obra el mismo Ferrándiz, como manifiesta su hermano Antonio de otras obras suyas, como “Pato” y “Conejo”. Los atuendos de los

<sup>1</sup> *Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga, Libro de Actas de Premios, Clase de Colorido y Composición, cursos 1882/83 y 1883/84, folios 6 y 7. A. H. E. A. O. M.*



personajes y la escena en sí narra un día de clase en un colegio, aspecto agradable sin gran trascendencia de contenido.

La escena se organiza a partir de una serie de elementos encuadrados en una perspectiva tradicional, que compartimenta el espacio pictórico en varios planos, reforzado este aspecto por las líneas que forman las paredes de la habitación en la que se desarrolla lo narrado. Al ser un dibujo, se observa la preferencia que otorga Sáenz a la línea, perfilando todos los elementos narrativos incluidos en la obra.

La validez de ésta reside en encontrar un registro pictórico fechado en los inicios de su etapa de formación, que será completamente diferente del adoptado con posterioridad y del estilo definitivo que manifiesta a partir de finales de siglo, perfectamente consolidado en su etapa madrileña, y que se mantendrá hasta el final de su producción con variantes en la aplicación del color y en el empleo de la luz. Ya se observa en este temprano dibujo la valía de Sáenz para conseguir la representación del espacio gracias al uso de la perspectiva, aspecto ilusorio que crea la sensación de lo tridimensional en la bidimensionalidad de la superficie pictórica, sobre todo por la ausencia de color en el tratamiento del tema. Prefigura lo que será la base de su estilo, un eclecticismo decimonónico, como resultado de las influencias recibidas durante su formación.

## **LÁMINA II**

*TÍTULO: Francisco Lezcano, el Bobo de Vallecas.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado en rojo “Pedro Sáenz”, en margen inferior izquierdo.*

*DIMENSIONES: 100 X 74 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: Copia del original de Velázquez.*

Este lienzo aparece relacionado con la serie de copias de los genios de la pintura española que realiza Sáenz. Tal como manifiesta él mismo en el artículo de *Vida Galante* de 1903<sup>2</sup>, siente predilección por la obra de Velázquez, aspecto materializado en la realización de esta copia y reflejado en su producción retratística.

Dentro de la producción de Velázquez, hacia 1634 comienza a pintar sus dos conjuntos de imágenes de bufones y enanos de la corte. El primero parece que se destinó a la escalera o a la inmediata habitación del Cuarto de la Reina del palacio del Buen Retiro, comprendiendo seis lienzos de formato vertical. La segunda serie se destinó como decoración de sobrepuertas y sobreventanas, realizada entre 1634 y 1636, comprendiendo entre otros retratos a Francisco Lezcano, el Bobo de Vallecas, conservado hoy en el Museo del Prado.

La realización de estas obras por Velázquez ha recibido numerosas interpretaciones, desde la de filantropía moralista hasta la de estudio analítico de las deformidades de los mismos. El papel de estas personas era el de servir de entretenimiento a la corte, de donde bien pudiesen haber sido realizados para servir de recordatorio de estos personajes.

Para Velázquez, supone la posibilidad de realizar experimentos estilísticos con casi absoluta libertad. Dispone al personaje en un fondo oscuro en el que aparece un fondo de paisaje a la derecha de la obra, formado por nubes y montañas, que Sáenz transforma con un colorido más claro y tratado de un modo menos minucioso que el original.

Donde será patente la influencia de Velázquez es en la gran producción de retratos que realizará el pintor malagueño, en la que se observa la influencia del maestro sevillano junto a la de Van Dyck y otros retratistas de la Historia

del Arte. La elección de este tema entronca con el afán de naturalismo que protagoniza la obra de Sáenz, dentro del ansia de verismo que se asocia con el academicismo, asociado al desarrollo de la técnica.

### LÁMINA III

*TÍTULO: Inmaculada de El Escorial I.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en ángulo inferior derecho. Sin fecha. Con dedicatoria: “A mi madre”.*

*DIMENSIONES: 164 X 109.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Madrid).*

En la primera etapa de Sáenz aparecen una serie de copias de cuadros de los pintores españoles más destacados: Velázquez, Zurbarán o Murillo. Manifiesta el pintor predilección por la pintura de este último, realizando varias copias de la “Inmaculada de El Escorial” o de escena de niños, características del pintor del Barroco.

Murillo pintó de varias formas el tema de la Inmaculada Concepción, asunto con origen en la polémica que surge sobre la concepción de la Virgen durante el S. XVII, celebrándose su fiesta a partir de 1661, convirtiéndose en tema especialmente tratado por los pintores del S. XIX.

La forma de representar la Inmaculada Concepción parte de una idea abstracta asociada a las virtudes que la caracterizan, siendo a partir del S. XVI cuando se representa a la Virgen rodeada de sus atributos iconográficos: sol, luna estrellas, puerta del cielo, lirio entre espinas, espejo sin mancha, huerto

---

<sup>2</sup> CARRETERO, M., “Estudios y modelos. IX. Pedro Sáenz”, en *Vida Galante*, Madrid, 23 de enero de 1903, s/p.

cerrado, etc. La imagen de la luna a los pies procede del Apocalipsis. Además, el sol, la luna y las estrellas se relacionan iconográficamente con el saber, aludiendo a la concepción de María en plenitud de sabiduría. Fue Pacheco en *El arte de la Pintura* el que estableció que la Inmaculada debía pintarse con una edad de 12 o 13 años, vestida con túnica blanca y manto azul. También debía llevar corona de 12 estrellas, rodeando a toda la figura un halo de luz. A sus pies debía estar la luna en cuarto creciente, colocada hacia abajo.

La forma de representación de Murillo es la de la Virgen en movimiento, en la línea de Rubens o Ribera, frente al estaticismo de otras versiones, como la de Zurbarán, creando una forma femenina llena de vida y de movimiento, manifestado en los pliegues de la ropa. Los atributos de la Virgen que representa son las azucenas, las rosas, las palmas o el olivo. La sitúa en un marco celestial habitado por ángeles e iluminado por una luz sobrenatural.

Murillo vuelve a hacer referencia al tema de la infancia, reflejado en la cara de niña con la que dispone a María creando un prototipo de belleza femenina. Una de las más famosas dentro de la producción de Inmaculadas es la conocida como de “El Escorial”, realizada hacia 1660-65, conservada en El Prado, de donde Sáenz realizaría la copia bien durante su formación en la Academia de San Fernando o durante su periodo de residencia en Madrid.

No es de extrañar la predilección de Sáenz por los maestros de la pintura barroca española, sobre todo teniendo en cuenta que una de las características de la pintura academicista es la presencia del colorido propio de esta tendencia pictórica, consecuencia del antecedente del historicismo romántico en esta estética y recuperado con otra intención más conceptual a fines de siglo.

## LÁMINA IV

*TÍTULO:* Niños jugando a los dados.

*MATERIALES:* Óleo sobre hojalata.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado "Pedro Sáenz" en ángulo inferior derecho.

*DIMENSIONES:* 25 X 21,5 cm.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* De fotografía de catálogo de subastas. Copia de la obra de Murillo.

Vuelve Sáenz a copiar a Murillo, pero sobre un soporte distinto del habitual, utilizando para realizar la copia la hojalata como soporte, lo que le da rareza respecto al empleo generalizado de lienzo o tabla para realizar sus cuadros.

Elige una escena profana, vinculada con el naturalismo del Barroco, realizada por Murillo posiblemente destinada al mercado de arte que comienza a gestarse en el norte de Europa, dirigida a la clase burguesa que comienza a aparecer, la cual gusta de escenas enternedoras alejadas de la producción religiosa que se produce en España, dentro de las líneas que marca la Contrarreforma, dirigiendo a los artistas hacia cuadros que no den lugar a la duda de la fe del fiel ante su contemplación.

Realiza Murillo una escena relacionada con la picaresca de la época en España, como en otras de sus obras de niños, disponiendo a dos de ellos que juegan a los dados junto a un tercero que establece la complicidad con el espectador. Se presenta al más cercano de espaldas, con lo que logra dar mayor profundidad a la composición, marcando una diagonal que profundiza hacia el otro niño jugador. Sitúa una cesta de frutas en primer plano, tras la que dispone al tercer niño de pie comiendo de la misma. Son naturalezas muertas o bodegones similares a los que ubica en primer plano en retratos caracterizados con posterioridad y que mantiene durante toda su carrera.

Sáenz manifiesta predilección por los principales representantes del barroco español, tal como se desprende de las copias que realiza de Murillo, Velázquez o Zurbarán, y que él mismo hace patente en su aparición en diversas revistas ilustradas de la época. Con el estudio de estas obras, el artista va dominando las formas y composiciones, y sobre todo en lo relacionado con el colorido, aplicando sus conocimientos sobre todo en el asunto de sus retratos, consiguiendo reflejar las cualidades psicológicas de los protagonistas de sus cuadros.

## LÁMINA V

*TÍTULO: Inmaculada de El Escorial II.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho. Sin fecha.*

*DIMENSIONES: No ha sido posible la medición por presentarse inaccesible.*

*UBICACIÓN: Iglesia de los Santos Mártires (Málaga).*

Es la segunda copia conocida que realiza Sáenz sobre el tema de la Inmaculada Concepción, representada igual a la anterior. De su ubicación se deduce que, aparte de la religiosidad del pintor, la relación con las cofradías y la parroquia debía de existir aunque fuese tan solo por razones de vecindad.

El tema de la Virgen es uno de los que suelen tratar los pintores del Modernismo o del fin de siglo, al considerarla como intermediaria entre Dios y los hombres, aparte de la predilección de la época por la figura de la mujer. Abundan en la época los temas marianos relacionados con el Apocalipsis<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> Este aspecto es observable en las relaciones de cuadros presentados por los diferentes pintores en los catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, desde 1887 hasta 1915.

especialmente la representación de “Stella Matutina”, que se verán presentes en los Salones, aunque ante una disminución de la presencia del tema religioso.

## LÁMINA VI

*TÍTULO: El emperador Carlos V.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado a lápiz “Pedro Sáenz” en la parte trasera del bastidor.*

*DIMENSIONES: 85 X 64 cm.*

*UBICACIÓN: En el comercio.*

*OBSERVACIONES: Copia de detalle del cuadro de Zurbarán “Apoteosis de Sto. Tomás”.*

Dentro de la producción de Sáenz, una parte de la misma está formada por copias de lienzos de los grandes maestros de la pintura española, realizados por lo general como ejercicios para el desarrollo de su plástica. Es costumbre en los pintores de la época el acudir a los grandes museos para copiar las formas de los genios de la pintura, para así dominar la técnica elemento fundamental en el academicismo, siendo a fines del siglo XIX una de las formas más usuales de los pintores de dominarla.

Sáenz recurre a la pintura de los grandes maestros de la pintura barroca española para realizar sus copias, en especial a Velázquez, del que se manifiesta profundo admirador, así como a Murillo, sobre todo el asunto de la Purísima, y de los niños del mismo autor. En esta ocasión copia un fragmento de una de las obras de Zurbarán, “La Apoteosis de Santo Tomás de Aquino”, de 1631, depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Francisco de Zurbarán recibe el encargo en enero de 1631 de un gran lienzo para presidir la capilla del Colegio Dominico de Santo Tomás. Realiza

un enorme lienzo de 4,80 x 3,79 metros, ciñiéndose al programa que le dictan para su elaboración. En la obra se presenta a los fundadores del colegio Fray Diego de Deza, acompañado de tres frailes dominicos, y al emperador Carlos V, acompañado éste de tres doctores, arrodillados ante una mesa en la que se dispone la bula de constitución del colegio. Sobre una plataforma de nubes se sitúa a Santo Tomás rodeado de padres de la Iglesia, y en un nivel superior aparecen Cristo y la Virgen y Santo Domingo y San Pablo.

Para la realización de la copia, Sáenz escoge el detalle del retrato de Carlos V, centrándose tan solo en el rostro y parte del busto, anulando la escena de fondo que aparece en el lienzo original. El pintor se decide por su fondo característico neutro, resaltando con ello la figura del emperador, transformando la disposición original y generando una nueva forma.

La realización entronca con los retratos que realizará de forma generalizada, en que el busto llena la mayor parte de la superficie de la obra. Se centra en el estudio del rostro, de la corona y de la capa, así como en el adorno que aparece en la trasera de la misma, respetando los colores y las tonalidades de la obra original. El medallón que hace las veces de broche de la capa es realizado con el mismo tratamiento minucioso, recreándose en los detalles del mismo.

La composición es similar a la que empleará para componer sus característicos retratos, pero con la figura representada más de lado, obligado por la disposición original. Enmarca la realización de la obra en un óvalo, formato que le gusta aplicar en muchos de sus retratos, especialmente en los femeninos, jugando con la noción de curvas característica del modernismo.



## LÁMINA VII

*TÍTULO:* *La Venus de Tiziano.*

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz”, en rojo, en margen inferior derecho.

*DIMENSIONES:* 61 X 106 cm.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Málaga).

*OBSERVACIONES:* Copia de un detalle de la obra de Tiziano “La Bacanal”.

*BIBLIOGRAFÍA:* TEMBOURY, J., “Notas manuscritas biográficas de Pedro Sáenz”, en *Biografía, Genealogía, Heráldica*. Málaga: 19 de julio de 1958, Sala Temboury, Diputación Provincial de Málaga.

Vuelve Sáenz a realizar una obra a partir de un detalle de otra composición de los grandes maestros de la historia de la pintura, en esta ocasión de Tiziano, acometiendo la copia a partir de un detalle, como en el caso del cuadro anterior “Retrato de Carlos V”, en que selecciona un motivo concreto de la tela de Zurbarán. En esta ocasión, transforma el entorno en el que sitúa a la figura, recreando tan sólo la figura de una de las protagonistas de la obra principal, “La Bacanal” de Tiziano, de 1518-19, del Museo del Prado. La imagen reproducida es un desnudo yacente situado en la esquina inferior derecha de la obra. El lienzo aparece en una de las fotos del estudio madrileño de C/ Barbieri del pintor en Madrid publicada en la entrevista de *Vida Galante* de 1903.

La obra original fue pintada por Tiziano junto a “La ofrenda a Venus” y “Baco y Ariadna” para la Cámara de Alabastro de Alfonso de Este en el castillo de Ferrara. El título exacto debería ser “El río de vino en la isla de Andros” inspirado en las *Imágenes* de Filostrato el Viejo, texto del S. III que describía obras de la antigüedad. El caso es que parece ser que la persona retratada por Tiziano y reproducida por Sáenz no es Venus, sino una de las participantes en la fiesta organizada en el asunto del río.

La opción del artista es la de escoger una de las figuras del lienzo de Tiziano y situarla en un contexto de su propia creación. Para ello coloca a la mujer en un fondo de interior con elementos que contribuyen a crear un ambiente especial, oscuro e inquietante. Dispone un cojín rojo y un trípode con incensario, cuyo humo se reproduce, creando una atmósfera nueva e inquietante en la que se desenvuelve la escena. Se complace en plasmar las arrugas del cojín con ese realismo minucioso que caracteriza a su obra. También añade una tela en la que recuesta a la protagonista. La figura es tratada con fidelidad, aspecto donde se manifiesta la calidad de Sáenz como artista en los requisitos de la técnica académica, prevaleciendo de nuevo el dibujo al color original como en la copia de Sáenz.

El ejercicio de la copia de obras de arte es realizado tanto por Sáenz como por los artistas de su época de forma generalizada como parte del proceso formativo. El estudio de las obras de los grandes maestros de la pintura se realiza de forma directa, plasmado en realizaciones de este tipo, en el que el grado de fidelidad demuestra el dominio de la técnica pictórica por parte de los artistas. Sáenz opta por copiar a grandes maestros, con el denominador común del predominio de dibujo ante el color, aspecto que él mismo reflejará en sus cuadros.

Sin embargo, Sáenz transforma la escena original mediante la elección de una de las figuras, un desnudo, y la creación de un nuevo marco de desarrollo de la escena, realizado con tonos oscuros del gusto del Barroco. Gracias a este efecto consigue resaltar a la figura principal gracias al fuerte contraste entre la figura y el fondo, carnaciones pálidas que resaltan ante la oscuridad que hace de ambientación de espacio interior. Escoge un tema predilecto del pintor, reflejando la concepción de uno de los grandes maestros de la pintura universal. La copia es pretexto para cultivar uno de sus motivos predilectos, del que se declarará admirador, cultivándolo hasta el final de su carrera. El desnudo será uno de sus asuntos más cultivados, aspecto que se

reflejará en la crítica que recibe su carrera, aspecto que mantiene de forma asidua.

### **3.2. MADRID (1888 – 1900)**

#### **LÁMINA VIII**

*TÍTULO:* *Autorretrato.*

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “P. Sáenz” en rojo, y fechado en 1887, en margen inferior derecho.

*DIMENSIONES:* 50,5 X 37 cm.

*UBICACIÓN:* En el comercio.

Obra temprana dentro de su producción, en ella se representa a sí mismo desde una perspectiva de escorzo. La realización en su primera etapa se constata tanto en la fecha que aparece, aspecto que dejará de reflejar hacia 1890, junto con la firma de la obra, “P. Sáenz” en rojo, cambiando la misma a partir de la misma fecha aproximadamente. Es el momento de realización de su cuadro “Las Tentaciones de S. Antonio”. Ya ha realizado su estancia de formación en Roma y París, de donde se observa una cierta influencia en el tratamiento de las formas de la pintura que se realiza en esta última ciudad, en pleno estadio de la formación de su lenguaje pictórico, que evolucionará en las obras que realiza con posterioridad.

Perteneciente al género del retrato, es un antecedente de lo que será el grueso de su producción, condicionada ésta por las tendencias de mercado que se vincula al desarrollo del circuito artístico.

El autorretrato en la época se considera desde una doble perspectiva: considerado como el ansia del propio artista de plasmar sus rasgos definidos

por él mismo así como ejercicio pictórico que permite una cierta libertad de tratamiento gracias a la eliminación de imperativos por parte del demandante.

La tela es realizada en su primera etapa, con predominio de tonos oscuros alejados de la paleta de tonos alegres que adoptará en sus obras modernistas de comienzos de siglo. Predominan estos colores, tanto en el fondo como en la ropa del retratado, presentando el contraste en el tono de la piel junto con el blanco del cuello, efectos típicos de una pintura marcada por un cierto pesimismo, y en la misma línea de la producción de su compañero de estudios en Roma, Sorolla, en su primera producción, relacionados con el academicismo impartido en los centros de enseñanza de las artes.

La composición vuelve a ser la típica triangular que emplea para sus retratos, con un primer plano del retratado, junto a un fondo organizado en la aplicación de color en diferentes tonos. La mirada del protagonista enlaza con la del espectador, recurso usado por los artistas para lograr la comunicación entre ambos. El pintor se nos presenta caracterizado de forma informal, lejos de la seriedad de los encargos realizados por la burguesía de su época.

## LÁMINA IX

*TÍTULO: “La Tentación de S. Antonio” o “Las Tentaciones...”*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz, Madrid, VI”*

*DIMENSIONES: 220 X 350 cm.*

*UBICACIÓN: Desaparecido.*

*OBSERVACIONES: Destruído en el incendio del Círculo Mercantil de 1936. Fotografía de reproducción en *La Ilustración Artística* a partir de litografía de Sadurní. Consideración de tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. Premiada en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Destruído en el incendio del Círculo Mercantil de Málaga*

en 1936. Los datos físicos del lienzo proceden del catálogo de la Exposición Nacional de 1887.

**BIBLIOGRAFÍA:** CAPARRÓS MASEOGOZA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada: Univ. de Granada, 1999. CARRETERO, M. “Artistas y modelos. Pedro Sáenz”, en *Vida Galante*, Madrid, 23 de enero de 1903. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1887*, Madrid: Est. Tip. El Correo, 1887, p. 175. *Catálogo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888*. DÍAZ ESCOBAR, N., *Notas biográficas*. A. D. E. Notas manuscritas s/f. *La Avispa*, Núm. 145 (1887), p. 7. *La Ilustración Artística*, Núm. 471 (1889), p. 417. *La Ilustración*, Madrid, 1887. LAGO, Silvio, “Pintores Ilustres. Pedro Sáenz”, en *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p. PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Ed. Jesús Ramón García Ramos, 1980. PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños del siglo XIX*, Málaga: Diputación Provincial, 1964. *Pintura del Siglo XIX. Colección de Unicaja*. O.B.S. de Unicaja. Málaga, 1996. SÁENZ SÁENZ, A. *Datos biográficos redactados por...* Málaga: 11 de julio de 1933. Hojas mecanografiadas. A. D. E. SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, p. 742-743. SEGOVIA ROCABERTI, *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid: Librería F. Fe, 1887. SILES, J. De, “La Exposición de Bellas Artes. Pintura. III”, en *La Época*, Núm. 12.519 (1887), p. 2. TEMBOURY, J., *Notas manuscritas biográficas de P. Sáenz. Biografía, Genealogía, Heráldica*, Málaga, 19 de julio de 1958.

Dentro de la carrera de Sáenz, este lienzo supone la primera gran producción que se conoce de él como profesional, y una de las dos con las que se presenta por primera vez a un certamen nacional, obteniendo por ella consideración de tercera medalla en 1887. La tela es mencionada por todos aquellos que se han dedicado a estudiar la vida del pintor como su primer gran lienzo.

La composición que plantea supone un hito importante por otro aspecto: es la primera de sus obras que aparece reproducida en las revistas ilustradas de la época, y en dos vertientes, en publicaciones satíricas, en concreto en las páginas de *La Avispa* del ejemplar de 8 de junio de 1887, en un artículo con motivo de la Exposición Nacional en *La Ilustración* de 1887 y en *La Ilustración Artística* de 1889 con ocasión de la Exposición de Barcelona, éstas últimas mediante un grabado realizado por Sadurní, al que acompaña un comentario por parte del crítico que escribe para la revista. En dicho comentario se indica:

*La tentación de S. Antonio, cuadro de Pedro Sáenz.*

*Asunto éste que ha servido de tema a innumerables cuadros de pintores de todas las épocas y de todas las escuelas, y la verdad es que como pocos se presta a grandes concepciones ora el artista dejando volar su imaginación libremente acude a su fantasía para personificar la tentación en las más caprichosas formas, ora acudiendo al estudio del natural y ciñiéndose a los preceptos de la escuela realista trace una escena en la que el elemento humano prepondere de tal modo que a su lado palidezca, sino se borre por completo, el carácter religioso que generalmente suele destacar por encima de todo en las obras del género de *La tentación de San Antonio*. ¿Cuál de esas dos tendencias es preferible?. He aquí una pregunta que sólo nos atrevemos a contestar diciendo que ambas pueden producir obras dignas de ser admiradas.*

*Pedro Sáenz se ha amoldado a la segunda de las escuelas indicadas para presentarnos el interesante episodio de la vida del santo asceta; de composición atrevida, dibujado con gran conocimiento del desnudo y pintado con seguridad y valentía, el lienzo del distinguido pintor madrileño [sic] fue con justicia alabado por cuantos lo vieron en el Palacio de Bellas Artes de nuestra Exposición Universal, no sólo por las bellezas de su ejecución que dejamos señaladas, sino también por el sello de originalidad que ha sabido imprimir a un asunto nada nuevo y por la habilidad con que*

*ha salvado algunas dificultades anejas a la índole un tanto escabrosa de la escena reproducida.*

De esta crítica destaca la frase relativa a las dificultades existentes relativas a la índole de la reproducido, refiriéndose sin duda a la presencia de los desnudos en primer plano, máxime en una obra de trasunto religioso, chocando con la moral de la época. La otra cuestión es la de ubicar a Sáenz como madrileño, debiéndose a poseer en esta época su estudio en la capital del país, concretamente en la calle Montera, 30, segundo, como aparece en el Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de 1887. En cuanto a las primeras de estas cuestiones, ésta aparece reflejada en el comentario de Siles en 1887:

*“SÁENZ” – La tentación de San Antonio – Es un cuadro desnudo escogido como pretexto para la exhibición de figuras desnudas, pero que resulta una composición original, expresada con gran fuerza. El Santo, arrodillado en su cueva, es atormentado por una visión de seductoras mujeres, que entre besos y canciones penetran en su retiro. Es un cuadro de agradable efecto, en que el desnudo aparece tratado al modo rosalesco. La mujer que ofrece el dorso al espectador es un encanto de encarnación, verdad y modelado. Acaso el fondo esté algo confuso; tal vez las rocas se acentúan poco visiblemente. De todos modos, las figuras, única cosa a la que parece haber atendido el artista, tienen pocos rivales en la Exposición.<sup>4</sup>*

Sáenz lo presentó también a la Exposición Universal de Barcelona en 1888, aspecto que no es aportado por los estudiosos de su vida hasta la actualidad, y que se conoce gracias al pie de la ilustración que acompaña al grabado en *La Ilustración Artística* de 1889, en el que se dice: “Premiado en la Exposición Universal de Barcelona, 1888”. Para el certamen de Madrid, según su hermano Antonio, envía la obra desde Roma, donde pasa una temporada completando su formación artística, ya casado. Sin embargo, la firma

contempla la ubicación en Madrid y en 1886, pudiendo ser un añadido para reunir los requisitos de participación en el certamen.

El cuadro fue comprado, según nota de prensa de la época, en 1893 por el Círculo Mercantil de Málaga, colocado en el testero principal del nuevo salón. El cuadro estará aquí hasta su destrucción en el incendio del edificio durante los incidentes de 1936. El artículo dice:

*Marzo-1893. Cuadro notable. Ha sido adquirido por el Círculo Mercantil el notable cuadro del distinguido artista D. Pedro Sáenz “Las tentaciones de San Antonio”.*

*Dicho cuadro será colocado en el testero principal del nuevo Salón, en el que ya ha comenzado a instalarse el nuevo mobiliario de cuero, cómodo y elegante en extremo.*

*Las obras de decorado de este salón y el inmediato serán en breve terminadas.*

El asunto que representa es plasmado por muchos artistas tanto en su época como en precedentes, representado de las más diversas formas. Se recurre a la representación de San Antonio o de San Jerónimo, ambos en la misma situación. En concreto, narra una escena de la vida de S. Antonio Abad, también conocido como Antonio el Ermitaño, anacoreta nacido en Coma hacia 250 de nuestra era. Hacia el año 270 se retira a un castillo cerca del Nilo y posteriormente a una cueva cerca del Mar Rojo. Allí permanece durante veinte años dedicado a la oración y la penitencia mortificando su cuerpo. Dios puso a prueba su virtud con numerosas tentaciones, aspecto que recoge la tradición y esta obra en concreto. Posteriormente marchó a Alejandría para animar a los cristianos contra las represiones romanas, atrayendo a visitantes en torno a él, muriendo en el 356 asistido por sus discípulos, dando lugar a la formación de la orden de S. Antonio Abad. Sus representaciones se realizan con los atributos del fuego y el cerdo. Su biografía es realizada por S. Atanasio.

---

<sup>4</sup> SILES, J. de, “Exposición de Bellas Artes. Pintura. III”, en *La Época*, Núm. 12.519 (1887), p. 2.



El cuadro trata de uno de los aspectos presentes en la pintura del fin de siglo, la personificación de la mujer como encarnación de la maldad, dentro de la dualidad de prototipos femeninos estudiados entre otros por M. Praz, L. Litvak o H. Hinterhauser<sup>5</sup>. La maldad aparece personificada en la figura de la mujer, desnuda, que tienta la moral del santo así como la del espectador que observa el cuadro, al colocar en primer plano un desnudo femenino cuyo único recato es estar colocado de espaldas al observador, voyeur involuntario, y dirigido hacia el interior de la escena, tesitura a la que S. Antonio hace frente dándole la espalda. Para completar la presencia de lo bueno y la malo, ante el rostro tapado del santo, se coloca delante del mismo otra mujer también en ánimo de tentar su castidad.

El pintor nos presenta de forma gráfica uno de los temas de la sociedad decimonónica, el de la dualidad del bien y el mal, y asociado con esta moral, la castidad está asociada al santo varón mientras que la maldad se hace a la mujer, aspecto que se refleja en la crítica que aparece junto a la reproducción de su otro cuadro “En el palco” en 1890<sup>6</sup>. Consecuencia es la presencia de la mujer como arquetipo de la maldad, frente al otro prototipo de mujer frágil, en relación a la dualidad en torno a la figura de la mujer y sus connotaciones sexuales existentes en este contexto cultural, plasmadas sobre todo en la literatura, de la cual se nutre la pintura<sup>7</sup>. Sáenz hace plástica la presentación de la moral de su sociedad, en la que las connotaciones sexuales de la mujer, diferenciadas de las propias de la reproducción, aparecen como pecado frente a la bondad masculina.

Sáenz opta por un tema religioso, tratado como visiones, para su debut en los certámenes de pintura, con una tela de gran formato y composición, y

---

<sup>5</sup> PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acantilado, 1999; HINTERHAUSER, H., *Fin de Siglo: figuras y mitos*, Madrid: Taurus, 1980; LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo...*, *Ob. Cit.*

<sup>6</sup> *L.I.A.*, Núm. 450 (1890), p. 97.

<sup>7</sup> Este aspecto aparece justificado en la obra BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, *Ob. Cit.* pp. 357-358.

con la presencia de varios personajes, aspecto que salvo en “Stella Matutina” no volverá a aparecer en su vasta producción. Aparecen ocho figuras, agrupadas en tres zonas del cuadro: el grupo de tres personajes representados a forma de brujas y demonio en el cielo en la zona superior izquierda; el grupo principal formado por tres mujeres que encarnan la tentación misma, con presencia de elementos accesorios que complementan su función, y por último el grupo formado por el anacoreta y otra mujer que le sujeta la Biblia, todo ello ambientado en un paisaje propio del desierto en que transcurre la escena.

Para la figura del santo, es más que probable que recurra a realizar un autorretrato, dada la similitud entre las fotografías existentes del artista y la complexión del retratado, apareciendo en semidesnudo en una pose que recuerda a las adoptadas en sus posteriores cuadros “La modelo” o “El aseo”<sup>8</sup>, pero en especial a la representada en la primera de estas dos. Los pies aparecen girados hacia el espectador en una cierta provocación en la línea de los efectos practicados por Caravaggio, presentando zonas innobles del cuerpo en primer plano dirigido hacia el observador, logrando con este efecto dar protagonismo a otras partes del cuerpo de las acostumbradas, aumentando el naturalismo de la escena y con ello el grado de veracidad que pretende conseguir. Incluso los ropajes son similares a los que emplea para “La modelo”. Procede a tapar la cara del santo con la mano derecha, dejando ver la barba y el cabello, pero ocultando el rostro, en un gesto de no querer ver lo que se le muestra. La mujer que le sujeta el libro, mostrando las tapas del mismo, se limita al rostro que aparece entre las páginas del libro, con un peinado similar a los presentes en multitud de sus retratos femeninos.

De otro lado sitúa el grupo principal de las tres mujeres, ocupando un primerísimo plano el desnudo de espaldas de una de ellas, aspecto éste que llamó poderosamente la atención en su época. El desnudo es integral, no velado como en posteriores obras suyas, representación no taimada del concepto de tentación que asume el artista. Las otras dos figuras femeninas aparecen

---

<sup>8</sup> Láminas XXXII y XXV.

retratadas a modo de semidesnudo, en contraste con el anterior. Son la personificación de la tentación de la carne hacia la virtud, manifestado en la corporeidad de la modelo, la que comparte el protagonismo con la figura del santo.

El tercer grupo está formado por la presencia de un demonio con alas que sostiene a otra mujer semidesnuda y otra figura, aspecto éste que repetirá en otra de sus obras, “Bacanal”<sup>9</sup>, seres que provienen de un mundo distinto del terrenal.

Para situar a las figuras, Sáenz utiliza un paisaje de desierto formado por laderas agrestes, ausente la vegetación salvo por la presencia de algunas plantas a forma de pitas, a la vez que introduce un elemento que no faltará en sus obras, una flor extraña en primer plano, más cercana incluso que el desnudo, situando también rocas sueltas que refuerzan la concepción de lo desértico del paisaje, entre las cuales sitúa su firma, bastante extraña de las acostumbradas en él.

Sus dimensiones son las acordes con los formatos y la composición que se estilaban en la época del fin de siglo en el ambiente de las Exposiciones de Bellas Artes, cuadros de gran tamaño con multitud de figuras. Esta tendencia irá evolucionando hacia composiciones en las que se limita el número de personajes, presentando Sáenz otras producciones en las que el protagonismo será asumido por una figura, femenina, junto con los elementos añadidos como accesorios que ayuden a la interpretación de la escena. De este tipo con multitud de figuras realizará “Una bacanal”, cuadro de composición similar pero de trasunto mitológico.

La realización entra dentro de la variante simbólica de Sáenz, en la que el mensaje aparece definido por la presencia de una serie de símbolos que son los que dan el contenido al mensaje propuesto y sitúan al espectador en la

---

<sup>9</sup> Lámina LII.

acción. En este caso, aparte de los personajes, se trata de accesorios como el libro, la cruz que sujeta la mujer desnuda junto a otros elementos de matiz religioso que la diferencian de un conjunto de desnudo a un cuadro religioso. A pesar de usar Sáenz a modelos reales, el título y el mensaje que ofrece la aleja del realismo. Evoca la composición y la sitúa en un tiempo alejado de la vida del autor, algo similar a lo que realiza Alma-Tadema con sus obras de arqueologismo realista en cuanto al tratamiento pero no en cuanto a los temas.

Supone lo que será la tendencia academicista de los certámenes de Bellas Artes de los circuitos de la oficialidad. Reúne todos los requisitos para ser considerada manifestación de lo pompier en España: tamaño, técnica, composición etc. Es la variante religiosa de los grandes cuadros de historia de esta época, a la vez que uno de los temas considerados nobles en este ambiente y dignos de incluirse en una Exposición Nacional y en otra Universal, a pesar de la falta de decoro de los desnudos en el momento de su realización, tal como indica la crítica de 1889. Sin poder contemplar el lienzo en su estado original, cabe pensar que incluso el colorido sea el propio del Academicismo, el originario de las pinturas del barroco. Incluso el tema, el de las visiones, es propio del academicismo de corte francés que impera en el momento de realización.

## LÁMINA X

*TÍTULO: En el palco.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado "P. Sáenz", en rojo, en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 129 X 81 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: Publicado como portada del ejemplar de *La Ilustración Artística* en 1890. Presentado en la Exposición de Bellas Artes de Málaga en 1917, con el número 50 del catálogo.*

*BIBLIOGRAFÍA: *La Ilustración Artística*, Núm. 450 (1890), p. 97.*

Producida por Sáenz en los comienzos de su carrera profesional, como se deduce tanto del tipo de firma como del estilo que adopta en la realización, este lienzo se relaciona con otros tres de la misma temática, y realizados en la misma época, centrados en el mundo de la vida social del momento, interesándose por reflejar el aspecto festivo de su sociedad, aspecto propio de esa variante del Eclecticismo de corte más comercial. La obra fue bien valorada en su tiempo, como demuestra su publicación mediante grabado en *La Ilustración Artística*, siendo la segunda vez que se reproduce una obra suya en la misma, tras la publicación en 1889 de “Las tentaciones de S. Antonio”. En la crítica mencionan la habilidad de pintar Sáenz la desnudez de la espalda de la modelo, frente a la vejez de su acompañante. El texto dice:

*En el palco, cuadro de Pedro Sáenz, grabado por Sadurní.- Aquellos de nuestros lectores que recuerden La tentación de San Antonio, que hace algún tiempo que publicamos, y vean el cuadro En el palco que hoy reproducimos, habrán de convenir con nosotros en que el autor de ambos trabajos está adornado de cualidades excepcionales que le permiten abordar con igual éxito los géneros más distintos. Y sin embargo, hay en el fondo de las dos obras una idea común que se traduce por la exposición de la tentadora belleza femenina aunque presentada de diversas formas. En la una, la mujer aparece en toda la desnudez que el espíritu del mal inspira para apoderarse del alma del santo incorruptible; en la otra la apuesta dama se nos presenta cubierta de espléndidas galas que la moderna sociedad ha inventado para realzar las gracias que en ella puso la naturaleza: en aquella, el desierto adonde fueron a hacer penitencia los santos; en ésta, el teatro sitio de solaz y de recreo de los pecadores. La tentación es la misma, lo que varía es el objeto de ella y el resultado: el objeto, porque no se trata ya de impecables varones, sino de hombres muy dispuestos a dejarse querer; y el resultado, porque no lo lograron las unas del austero anacoreta, de fijo lo conseguirá de los modelos sibaritas esa hermosa mujer que con tan*

*inspirados y ricos toques ha pintado Pedro Sáenz en el palco, haciendo resaltar sobre el obscuro fondo aterciopelado las delicadas facciones y el escultórico busto de la joven, que contrasta con su no menos apuesta pero sí más caduca compañera.*

El pintor manifiesta gran aprecio hacia este trabajo, relacionado en el catálogo de la exposición de 1917 con el número 50. La conservará hasta su muerte, junto con los cuadros más señeros de su producción, exceptuando las que el Estado le compró al conseguir premios en las Exposiciones Nacionales, como “Inocencia” y “Crisálida”<sup>10</sup>.

La temática de la obra es la misma que toca en “Las tentaciones...”, sólo que traspuesta a la época actual. A partir de servir una escena de carácter social y contemporáneo, Sáenz vuelve a hacer responsable a la mujer de las desgracias morales de los hombres, tal como refleja el comentario que acompaña a su reproducción en la revista ilustrada catalana, en el que se muestra el pensamiento moral de la época, en lo tocante al sexo, considerado como causa de perdición de la dignidad masculina. La similitud en la representación del motivo principal es la misma, colocando a la mujer de espaldas al observador aumentando con ello el grado de complicidad entre él y el desarrollo de la escena.

En esta obra, como en las otras tres sobre el mismo tema y de la misma etapa, el artista se convierte en un cronista de la sociedad de su época, reflejando a la alta burguesía de su tiempo en una de las actividades de la vida social, la asistencia al teatro, con la actitud manifestada tanto por el marco en el que se desarrolla la escena como por la pose y los elementos que caracterizan a los personajes.

La pertenencia a la clase pudiente se manifiesta tanto por el tipo de vestido, de paños y sedas, así como por los cortes de los mismos, e incluso por la representación de los prismáticos en las manos de ambas figuras. La

ubicación en el palco se localiza tanto por la caracterización del lugar, aspecto que dará el protagonismo a otra de sus obras, como por la disposición de las figuras, el cortinaje del fondo, los paños que cuelgan del techo, así como por los focos de luz que se sitúan tras la cabeza del segundo personaje. En un primer término, el pintor sitúa pieles que envuelven a la figura principal del cuadro, protagonismo demostrado al ser elegida como motivo central de otra de versión realizada en el mismo periodo.

Sáenz realiza una composición estudiada, de formato grande dentro la línea de su producción, y con una plástica diferente a la que adoptará poco después. La época de realización se sitúa dentro de sus estancias en París o bien poco después, fijada su actividad en Madrid, según la cronología de su biografía hacia 1889. La organización de los elementos se nos presenta muy elaborada en este lienzo, con la disposición de la figura principal en primer plano, y otra en el segundo, consiguiendo transmitir el efecto de profundidad. La figura principal se nos presenta de espaldas, con lo que la acción ocurre en el interior del espacio pictórico, introduciendo con esta disposición al espectador hacia dentro de la escena. El brazo que sujeta los prismáticos ayuda a participar al espectador en la misma, siguiendo en la línea la disposición de la segunda figura.

La pared del fondo hace de telón, planteando la acción en escorzo gracias al juego de sombras, efecto utilizado de forma común por la pintura académica, así como a la disposición del resto de los elementos. La disposición de la segunda figura en la actitud de mirar por los prismáticos ayuda a introducir la perspectiva en la obra, siguiendo con las manchas blancas que forman los globos de la lámpara, de gran espectacularidad en sus formas. El toque de color lo da el cortinaje rojo que cuelga del techo del palco, resaltando este elemento por el contraste de éste con los tonos oscuros del resto de la composición, frente a los nacarados de la piel de ambas figuras femeninas. Vuelve a hacer uso el pintor de las tonalidades rojas como llamadas de

---

<sup>10</sup> Láminas XXXI y XXIII.

atención para romper la monotonía de la aplicación de grandes superficies monocromas.

La aplicación del color se realiza en manchas y con pinceladas gruesas, en un empleo de la pintura que difiere del realizado con posterioridad, acusando cierto influjo de la aplicación de los pigmentos por parte de los impresionistas, pero lejos del tratamiento de estos pintores en sus obras.

Sáenz realiza una instantánea de una actividad social de su época, sin la preocupación de los impresionistas por los efectos de la luz sobre las figuras, centrándose más en el tratamiento de la línea que en la aplicación del color. Es una de sus obras relacionadas con la temática de lo pompier, tanto en el desarrollo de una escena de género como por la elección de un asunto relacionado con la vida social de la clase dominante, a la cual se dirige este arte. El colorido dentro de la tradición barroca, el naturalismo en la composición, el ansia de veracidad y otros elementos ayudan a situar a esta obra dentro del contexto del academicismo ecléctico del fin del siglo XIX.

## LÁMINA XI

*TÍTULO:* *En el palco II.*

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “P. Sáenz”, en rojo, en margen inferior derecho. Sin fecha.

*DIMENSIONES:* 93 X 54 cm.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Málaga).

*OBSERVACIONES:* Versión reducida de “En el palco”.

Esta tela representa el mismo asunto que “En el palco”, pero de forma aminorada. Vuelve a realizar el artista una obra reflejo de la sociedad de su época, pero de una forma más sencilla que la anterior, reduciendo tanto el



formato como los elementos que aparecen en la tela, limitando el contexto en que se desarrolla y anulando el referente espacial totalmente identificado de la versión anterior, más completa iconográficamente. Con ello se demuestra el protagonismo de la figura de espaldas en el otro lienzo, por lo que se constituye en el mensaje principal del mismo.

Producido en su primera etapa, como se deduce de la firma, en este retrato de género más simple el pintor vuelve a mostrar a una mujer con la ropa y la pose características de la clase burguesa, al igual que la figura que aparece en primer término en la primera versión, coincidiendo en los colores, la pose, las pieles, etc., pero con un fondo distinto de la anterior, reduciendo el asunto a un retrato de espaldas en escorzo hacia el interior de la obra que es el elemento que da la profundidad a la obra.

Este recurso de representar parte de una obra de forma simplificada la vuelve a realizar el artista en sus posteriores cuadros “La modelo” y “Ante la lumbre”<sup>11</sup>, debido posiblemente a encargos posteriores ante la admiración de clientes por obras específicas. Este aspecto queda patente cuando para la Exposición monográfica de 1917 en Málaga presenta una segunda versión de “La tumba del poeta”, su obra más famosa, por lo que esta tendencia se mantiene en el desarrollo de su carrera profesional.

## **LAMINA XII**

*TÍTULO: Retrato de Enrique.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “P. Sáenz”, en rojo, en margen inferior derecho. Sin fecha. Con dedicatoria, “A mi amigo Enrique”.*

*DIMENSIONES: Desconocidas.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: De fotografía de catálogo de subastas.*

---

<sup>11</sup> Láminas XXXII y XXVI.

Obra temprana dentro de su producción, realiza Sáenz un retrato de un amigo suyo, posiblemente Enrique Jaraba, pintor como él. Aparece su firma en rojo, aspecto propio de su primera etapa así como la presencia sólo de la inicial del nombre, a la vez que la pincelada gruesa aparece alejada del detallismo característico propio de su siguiente periodo academicista. Es por lo que se sitúa esta obra hacia 1885, periodo de formación del pintor.

La representación de este tipo se relaciona con la moda de las siluetas, tipo de retratos basados en un estudio del perfil del retratado y ausencia de cualquier otro elemento dentro de la obra, con lo que la ejecución de la misma es más rápida y con ello abarata el coste y el tiempo de producción. Es una forma de retrato que contribuye a la democratización del género, propio de una época en la que la realización de este género pictórico entra en declive como consecuencia de la rivalidad que se gesta por la aparición y popularización de la fotografía. La realización se ve marcada por la familiaridad al ser dedicado a un amigo suyo, Enrique, con lo que la obra dista de ser una obra de encargo y por tanto lejos de los requerimientos que ello ocasionaría. Gracias a ello, el pintor se muestra más libre de los requisitos impuestos por la clientela.

La composición está basada en la plasmación del perfil de su amigo sobre fondo negro, en la línea de un Sorolla temprano, no de extrañar al estar realizada en la época de contacto del pintor malagueño con el anterior y con Viniegra, durante su etapa de formación en Roma hacia 1886. La organización de lo representado se resume en el tratamiento del rostro del protagonista, con fondo neutro oscuro, aumentando con ello la seriedad del lenguaje empleado, reforzado por la pose del protagonista, con la mirada hacia abajo, consiguiendo con ello dar gravedad al resultado que plasma en el lienzo. El colorido es oscuro, propio de sus primeras obras, relacionado con las tonalidades propias de los maestros del barroco español, como consecuencia de la formación recibida y de la finalidad de la misma debido a las características del mercado existente. La tela se incluye dentro de la escasa producción de retratos

masculinos que realiza el pintor, salvo los que se deben a encargos o por motivos de amistad.

Dentro del eclecticismo desarrollado por el pintor, esta obra deja entrever la tendencia academicista que caracteriza a su producción hasta finales de siglo, con unas formas heredadas de la tradición anterior. Es el antecedente a la producción que realizará con posterioridad, en una etapa en la que se va formando su lenguaje particular, condicionado tanto por la evolución de su formación como por el marco cultural en el que se mueve.

### **LÁMINA XIII**

*TÍTULO:* Anteojos.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “P. Sáenz”, en rojo, en margen superior derecho. Sin fecha.

*DIMENSIONES:* 86 X 47 cm.

*LOCALIZACIÓN:* Colección particular (Málaga).

El lienzo en cuestión está relacionado con las versiones anteriores de “En el palco” y con “El abanico”<sup>12</sup>, tanto por la fecha de realización como por la temática que afronta el pintor en la composición. La producción temprana se confirma por lo extraño de la firma, realizada en rojo y con la inicial junto al apellido, como en otras obras que sí se encuentran fechadas, siendo todas ellas anteriores a 1890, época en la que no concurre a los certámenes nacionales. Sáenz dispone su rúbrica en el margen derecho superior de la obra, aspecto que repite en “El abanico”, pero disponiendo la inicial de forma distinta, coincidiendo ambos tipos de firma con otras obras de temática distinta, como en su posterior lienzo “El columpio”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Láminas X y XIV.

<sup>13</sup> Lámina XIX.

El tema planteado vuelve a ser el reflejo de la vida social de la clase pudiente de su época, tanto por la acción que representa como por la indumentaria de la retratada. Sitúa el pintor a una dama sentada en una butaca de un sitio público, posiblemente un teatro, en el momento en que mira por los anteojos, tapándose con los mismos el rostro. La indumentaria es la de un traje de fiesta de finales del S. XIX, con un cuerpo ceñido y amplia falda, en la que aparecen flores que adornan su regazo. A la altura del pecho dispone otra flor, más oscura que las anteriores, a la vez que en la otra mano sostiene algo que parece un abanico, ocasionando una pose elaborada en la disposición de la modelo en la escena.

En la composición dispone a la protagonista en primer plano, con un fondo negro que resalta los colores del corpiño del traje, llamando la atención de forma considerable el torso de la mujer. La dispone sentada en escorzo, dando profundidad oblicua a la figura, y consiguiendo con ello introducir la sensación de espacio en la obra, marcada hacia la derecha del lienzo, esbozando el respaldo de la butaca. En primer término dispone el brazo de la misma, aumentando con ello la sensación de profundidad.

El tratamiento de la figura está basado en manchas de color, predominando éste al dibujo, con pinceladas más fuertes de lo acostumbrado en él. El efecto se asimila al de los impresionistas, pero con una factura distinta a la de estos y con un tema propio de la pintura de género. La intención del cuadro es el estudio que hace el pintor de la modelo, no la captación de un instante a partir de la representación de la luz, reflejando el anecdotismo propio de la pintura en boga en estos momentos.

El tema del teatro es tratado por otros artistas de la época, como en la obra de Pradilla que también es publicada en *La Ilustración Artística* en 1887, destinadas a la decoración del palacio de Murga en Madrid, en el que aparecen dos señoras en el palco de un teatro en la que una de ellas está en la misma situación de mirar por los anteojos y con abanico en la otra mano. Se trata de

representar los momentos más agradables de las relaciones sociales de una clase que será la destinataria de su producción, al poseer los medios para comprar sus óleos decorativos, sobre todo en los comienzos de su carrera, en los que busca el reconocimiento del público.

Es la causa de que dentro de la producción de matiz académico se imponga la pintura de género, acorde con las demandas de la clase acomodada, perjudicando el desarrollo de la pintura de historia a favor de la primera. Son cuadros destinados a la decoración y a la posesión de obras de arte como signo de ostentación y reconocimiento social, favoreciendo con ello la inclusión en los circuitos artísticos. Aparecen variantes de asuntos relativos a las relaciones sociales en un marco concreto, el teatro, lugar de ocio no del gusto de la moral de la época, asociado a la idea que del ocio se mantiene.

## **LÁMINA XIV**

*TÍTULO: El abanico.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “P. Sáenz”, en rojo, en margen superior derecho.*

*Sin fecha.*

*DIMENSIONES: 86 X 47 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Este cuadro representa la tercera obra de la temática análoga a “En el palco” y “Anteojos”, tanto por el estilo como por el tratamiento de la escena. La firma nos vuelve a situar dentro de su producción de primera época, durante o tras su estancia en París hacia 1885, al relacionarse con obras fechadas de la misma factura como el primer “Retrato de T. S.” o su “Autorretrato”, en la época de maduración del lenguaje personal del artista relacionado con el academicismo de corte francés.

El tema que representa enlaza con el costumbrismo anecdótico, reflejando de nuevo a una mujer de la alta burguesía, utilizando para la caracterización los recursos de los atavíos propios de esta clase social. El vestido, los adornos del mismo, las joyas en las muñecas y en el pelo: todos estos elementos ayudan a referenciar a la modelo en un ambiente social determinado y en un contexto local y temporal de desarrollo de la acción.

Aun a pesar de no aparecer la butaca de la tela anterior, la postura que manifiesta la protagonista la sitúa sentada, en la misma línea que la obra precedente. La protagonista es representada en una postura graciosa, que induce al movimiento, por la disposición de los brazos y el gesto de acercarse el abanico a la cara, lejos del hieratismo de sus retratos posteriores.

Presenta una composición con un juego de líneas marcados por la pose, utilizando la misma que para la obra anterior. El talle de la modelo se presenta en escorzo, mientras que el regazo se dirige hacia el espectador, con lo que consigue introducir la profundidad del espacio a pesar de que el fondo que usa es totalmente neutro, utilizando para ello el negro.

Efectúa Sáenz en este lienzo un tratamiento del color totalmente distinto a su producción posterior, con manchas de color en fuerte contraste que generan un estudio de la incidencia de la luz basado en luces y sombras: aparecen focos fuertes, como en el escote del vestido y en la cara, frente a zonas acusadas de sombra, como en el regazo del vestido y bajo el hombro que se nos presenta en primer plano.

Las pinceladas son a partir de empastes, lejos del detallismo minucioso de otras de sus telas, como “Stella Matutina” o “La tumba del poeta”, obras de producción posterior y que representan un giro radical en la plástica del artista, debido a las influencias de los focos modernistas, tanto de Barcelona como de Madrid.

Vuelve a afrontar un tema de género desde la plástica academicista, tanto en el asunto como en la aplicación del colorido, ganando terreno a la pintura de historia en cuadros de formato mediano o pequeño destinados a la decoración de las casas de los burgueses adinerados que pueden invertir en arte, con el precedente de la producción propia de artistas como Ferrándiz, Fortuny, etc.

## LÁMINA XV

*TÍTULO: Desengaño Rondeña.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: : Firmado “Pedro Sáenz”, en rojo, en margen inferior izquierdo.*

*DIMENSIONES: 67 X 53 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

El tema que narra en este lienzo está relacionado de nuevo con la moral decimonónica relativa al desengaño amoroso, asunto que trata en otras de sus obras, como en “Desengaño”. Esta iconografía es heredada de la pintura moralista y su crítica soterrada de la moral hipócrita del fin de siglo. En ella, el protagonismo es asumido por la mujer, en su vertiente de sufridora de una situación creada por falsos convencionalismos que afecta a la condición de la mujer, desde la óptica de encarnación del mal, como la Salomé de O. Wilde o la mujer frágil víctima de la malquerencia del hombre. La actitud que representa es la del desengaño que provoca a la mujer el leer unas notas que genera una reacción alejada a la del amor correspondido, creando una situación de resentimiento ante la ruptura de unas expectativas amorosas.

Este cuadro entra dentro de la producción de género del artista, en una composición extraña comparada con otras de sus producciones. Se trata de un retrato de una mujer ataviada con traje típico andaluz, en una escena de interior

ubicada en una habitación tratada de forma minuciosa. Tanto la realización del tema como la firma en rojo sitúan esta obra dentro de su primera producción, hacia 1890, si bien ya aparece su nombre completo, quizás por ser presentada en algún certamen de pintura, como es habitual en su carrera.

En esta ocasión, Sáenz retrata a la mujer con traje propio de rondeña, en una actitud pensativa que tanto predicamento gozó en su pintura. Gracias a esta pose, el pintor consigue transmitir una acción de recogimiento por parte de la protagonista, materializando una acción de corte psicológico, que en esta ocasión es la de la tristeza ante el desengaño que una carta transmite a su destinataria.

Para la realización, opta por una pose en la cual aparece sentada en un sillón. La acción se centra en narrar la situación de meditación que se genera tras leer la carta que sujeta en la mano izquierda, con lo que el tema se relaciona de forma directa con “Desengaño”<sup>14</sup>.

La composición que utiliza Sáenz para la obra es extraña en su producción, más elaborada que de costumbre en este periodo. Para ello, crea un espacio ilusorio valiéndose de la colocación de los elementos para conseguir ese lugar narrativo en que se desarrolla la escena, gracias a la colocación de una serie de accesorios y de las líneas que generan, y que recrean esa ilusión de tridimensionalidad. El regazo de la mujer aparece tratado en escorzo, creando una diagonal que asciende hacia la derecha de la obra. En esa línea descansa el brazo que sujeta la carta, mientras que el brazo derecho introduce una línea ascendente que remarca la verticalidad del lienzo. La horizontal aparece en el respaldo del butacón, rota por las líneas que forman el cojín del respaldo.

La gama cromática que emplea es variada, desde los tonos rosas del vestido hasta el negro de la mantilla rondeña, con la introducción de notas rojas en el vestido como es típico de su producción en este periodo, como hace en

---

<sup>14</sup> Lámina XXII.



“En el palco”, obra del mismo tiempo. Introduce notas verdes en el cojín, tratado con detallismo en la composición de las formas en aras de ese verismo que haga creíble lo narrado, con dibujos que aumentan el grado de veracidad de lo reproducido. Incluso se detiene en los detalles del dibujo de la tela de la butaca, con lo que logra transmitir las calidades de las telas. Llega incluso a recrearse en transmitir los dibujos de la pared, e incluso el texto, abocetado, de la carta que sostiene.

Sáenz se va especializando en pintura de género, haciendo a la mujer la protagonista de su obra, variando la representación del prototipo de mujer fatal al de mujer como destino de la maldad del hombre, hasta llegar al punto de hacerla la protagonista de su peculiar culto a la belleza. Son escenas en las que el protagonismo es asumido por una única figura, frente a lo típico de las escenas costumbristas con la presencia de varios personajes.

## **LÁMINA XVI**

*TÍTULO: La gitanilla.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: No se observa.*

*DIMENSIONES: 100 X 58 cm.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de grabado reproducido en La Ilustración Española y Americana. Presentada a la Exposición General de Bellas Artes de 1899 con el número 731. Las medidas son las indicadas en el catálogo.*

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes 1899 Edición Oficial, Madrid: Imp. y Fundición de los hijos de J. A. García, 1899, p. 107. La Ilustración Española y Americana, Núm. 37 (1898), p. 185.*

Vuelve Sáenz a afrontar la realización de un tema relacionado con el costumbrismo heredado de la tradición del siglo XIX en sus manifestaciones de mediados de siglo. Para ello pinta a una gitana, personaje propio de ese tipismo

decimonónico, asociado al romanticismo que heredará el modernismo en la prevalencia del sentimiento frente a la razón propia del positivismo anterior.

La gitana es un arquetipo de grupo social propio del país con una cultura muy definida como propia, aspecto que refleja en varios de sus cuadros. Como en la mayoría de los retratos, la personalidad viene definida por los accesorios que acompañan a la modelo, en esta ocasión la ropa, compuesta por traje de volantes y pañuelo anudado a la altura de la cintura. Junto a ello, la fisonomía de la mujer es acorde con los propios de este grupo, con rostro más oscuros que esas carnaciones pálidas de la mayoría de sus composiciones.

Para la representación sitúa a una mujer ataviada con traje propio de este grupo social, retratada en tres cuartos, situada de frente y con pose acorde al desenfado. A la publicación en la revista acompaña un comentario del crítico Cuenca, encargado durante años de la sección:

*En la última Exposición General de Bellas Artes figuró el cuadro que nuestro grabado de la página 204 reproduce. Una gitana le tituló su autor, el laureado pintor malagueño Pedro Sáenz, discípulo de Ferrándiz, y sin necesidad de título compréndese, por la verdad y arte con que está pintado, que el original pertenece a la gitanería que abunda por las regiones andaluzas.*

De aquí se entiende la valoración por parte de la crítica de la valía de Sáenz a la hora de caracterizar a la modelo, a la vez que da credibilidad a su tratamiento. Aparte, menciona el localismo, asociando la noción de gitanería a la de Andalucía, con lo que mediante esta obra, el pintor recurre a los tópicos propios de la época.

La composición opta por la verticalidad, con eje central formado por el centro del cuerpo de la mujer, introduciendo una doble diagonal en la colocación del brazo izquierdo sobre la cadera, dando más informalidad a la representación de la misma. La triangularidad de sus obras aparece en el

descenso del pañuelo hacia la cintura. Vuelve el artista a recrearse en los detalles, como en los pliegues que forman los paños de la falda y de los brazos, así como en los mechones de cabello. El fondo aparece neutro.

El tema de las gitanas será ejecutado de nuevo por Sáenz, pero no de una forma tan manifiesta como en esta ocasión. Su costumbrismo se decanta por centrarse en la representación de la figura de una única mujer, no en grupos como en otros artistas de su tiempo, que componen escenas protagonizadas por varios personajes, en la línea de Denis y otros artistas de su época.

En esta ocasión, el academicismo comercial de Sáenz se observa en la representación de un tipo local, con el recurso de la instantánea, apareciendo una mujer en un acto cotidiano y haciendo de una clase considerada inferior la protagonista de la obra. De los lienzos presentadas en esa exposición, la mayoría de ellos pertenecen a pintura de género, mientras que el resto son retratos, algunos de ellos de género, pero se comienza a observar ese giro aplicado a la temática que terminará en la asimilación de las características del modernismo.

## **LÁMINA XVII**

*TÍTULO: Retrato de T. S.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado "P. Sáenz", en rojo en el margen inferior izquierdo. Fechado en 1894.*

*DIMENSIONES: 50 X 36 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*BIBLIOGRAFÍA: PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños del S. XIX*, Málaga: Diputación Provincial, 1964, s/p.*

Los retratos que Sáenz realiza sobre el asunto de su hija son de gran valor en doble sentido: para conocer la evolución de una misma persona

durante varias etapas de su vida, y como reflejo de la evolución de la plástica del pintor hacia la consolidación de su lenguaje personal en cuanto a su forma de entender el concepto del Arte. En el contexto temporal se relaciona con otras obras de su misma época, como su autorretrato o “En el palco”, “Anteojos” o “El abanico”, gracias a la firma empleada, de la misma característica que en las empleadas en los anteriores trabajos, así como por estar fechada ésta.

Realizado por el artista en su primera etapa, tras su periodo formativo, el tratamiento de la figura es distinto al que poco después realizará de forma usual, con una pincelada más gruesa, en el que está ausente el detallismo de su época posterior. El color se aplica en manchas, predominando éste frente al dibujo. Presenta a la protagonista envuelta en pieles, aspecto del gusto de los críticos de su época que alaban su producción, idealizando la figura mediante la suavidad de los rasgos anatómicos.

Para la composición, Sáenz dispone a su hija con el rostro de frente, mientras que el torso se representa suavemente de lado. Esta postura da cierta profundidad al lienzo, a pesar de disponer un fondo neutro característico de su producción en esta etapa más academicista. En el escote dispone una serie de plumas que enmarcan la zona baja de la obra, en su más clásico estilo compositivo. Para ello, las realiza a base de pinceladas, sin entrar en un detallismo profundo, y se centra más en el tratamiento del rostro y del torso.

Este cuadro es uno de los exponentes de los retratos de tipo academicistas realizados por el pintor, en el que se observa la influencia de los retratistas académicos franceses, especializados en un género que se constituye en la forma de asegurarse ingresos, como el caso de Chaplin. Alternan la producción de obras de asunto histórico junto a otras de género o retratos, especializándose en esta temática, al igual que Sáenz, una vez han obtenido el reconocimiento del sector de la oficialidad y de la burguesía, principal demandante de pinturas de este tipo. Acusa en esta formulación la influencia de

los pintores dedicados al retrato, como la que es manifiesta de la forma de Ingres de tratar este género.

## LÁMINA XVIII

*TÍTULO:* Desengaño

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* No se observa.

*DIMENSIONES:* 75 X 133 cm.

*UBICACIÓN:* En 1895 es comprada por un aristócrata inglés. Actualmente en paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Reproducción a partir de grabado de *La Ilustración Artística*. Las medidas corresponden a las especificadas en el catálogo de la Exposición de 1895.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid: Est. Tip. de Tomás Minuesa, 1895, p. 181. *La Ilustración Artística*, Núm. 729 (1895), p. 842.

Dentro de la etapa de consolidación de la plástica de Sáenz, esta creación supone un hito para el desarrollo de su carrera. Realizada en el periodo de concurrencia a los certámenes nacionales de Bellas Artes, reaparece a partir de 1895 ya de forma continua tras la presencia en el de 1887 y en la Exposición Universal de 1888 en Barcelona. La tela se conoce hoy en día gracias a la reproducción contemporánea que aparece en las páginas de *La Ilustración Artística* de 1895, con motivo de la celebración del certamen anual en ese año. Es en esa ocasión cuando presenta su cuadro “En el café de Viena”<sup>15</sup>, por la que obtiene medalla de tercera clase, así como “Coquetería”. “Desengaño” se encuentra en paradero desconocido tras ser comprada, según la revista, por un aristócrata inglés en la misma exposición, Mr. Ketwell, lo que demuestra la aceptación del pintor en su época, así como la internacionalización del mercado de arte ya por estas fechas.

---

<sup>15</sup> Lámina XX.

El cuadro trata sobre uno de los aspectos presentes en la moral de la época del fin de siglo, el del desengaño amoroso, tema tratado por gran parte de los artistas del periodo, realizado con formas equivalentes, arrancando desde la perspectiva del concepto de la moral femenina. En esta ocasión presenta a la mujer como víctima ante un engaño, materializado en la acción reflejada en la lectura de la carta que sostiene, así como en los trozos rotos de papel del suelo y en la presencia de la máscara, objeto atribuido a la noción del equívoco.

Para tratar el tema, el autor se vale de un semidesnudo sentado en el suelo, siguiendo la fórmula en otras obras posteriores como “El aseo” o la posterior “La tumba del poeta”. Son asuntos en los que la escena narrada sirve de excusa para tratar uno de los géneros predilectos por parte del pintor, el de los desnudos femeninos. La pose de la modelo sentada en el suelo es un recurso mediante el cual el lienzo gana en horizontalidad, formato que suele emplear para estos casos, como en “Inocencia” o “Crisálida”<sup>16</sup>, presentación más útil para su exposición en los certámenes de pintura.

Sitúa en primer plano a la modelo, creando un espacio ilusorio en el que la coloca, jugando con el efecto de la ilusión de la perspectiva para crear un espacio tridimensional, que logra mediante la representación del suelo sobre el que sitúa el resto de los elementos que componen la escena. El protagonismo es compartido tanto por la modelo como por los accesorios que coloca a su lado, como el antifaz y los restos de cartas rotas que aparecen cercanos del observador. Coloca sus características flores también en primer plano, rosas símbolo de amor, que no es correspondido ante la actitud de desengañada de la protagonista. Los demás elementos presentes ayudan a comprender el mensaje transmitido, pero no son necesarios para la misma, contribuyendo su presencia a aumentar la existencia del espacio pictórico y contextualizando el desarrollo de la trama.

---

<sup>16</sup> Láminas XXXI y XXIII.

Este tipo de asuntos se relaciona con los de su etapa de mayor producción y de asentamiento de este periodo académico. Son obras muy elaboradas y de gran contenido, lejos de los retratos que efectuará con posterioridad, y a tenor de la producción característica del ambiente cultural oficial de esta época. Es la materialización del lenguaje tradicional de corte francés que caracteriza a su obra hasta el comienzo del siglo XX.

El óleo en cuestión se vincula con la temática que Sáenz ejecuta vinculada al simbolismo, entendido de una forma taimada, mediante la introducción de una serie de elementos que vehiculan a éstos con el mensaje que el artista intenta transmitir, ayudando a desvelar el contenido del mismo. En este tipo de obras, el título de la misma juega un papel fundamental, necesario para comprender el mensaje en su integridad y relacionado con las tendencias propias de la producción pompier en Francia.

## **LÁMINA XIX**

*TÍTULO: El columpio.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “P. Sáenz”, en rojo, en margen inferior derecho. Sin fecha.*

*DIMENSIONES: 220 X 131,5 cm.*

*UBICACIÓN: Colección Unicaja.*

*BIBLIOGRAFÍA: Pintura del siglo XIX. Colección de Unicaja. Catálogo, Málaga: Gráficas Urania, 1996, p. 76.*

Esta obra fue realizada por Sáenz en su primera época, hacia 1895, como se deduce de la firma que aplica en la obra, “P. Sáenz”, empleada en cuadros del mismo periodo, como “Anteojos” o “Abanico”, cambiando a firmar como “Pedro Sáenz” poco después.

La temática del lienzo está relacionada con el japonismo, plasmado en otras obras como “Crisantemas” o “Japonesa”<sup>17</sup>. El mundo de la cultura japonesa aparece como uno de los temas abordados por los artistas relacionados con el academicismo en su variante de pintura de ciertos matices costumbristas, tema novedoso con motivo de los intercambios culturales que se producen en el marco de las Exposiciones Universales, como la de Barcelona, París y otros centros artísticos. A pesar de su empleo por parte del academicismo, será una de las formas que adopte el modernismo como tema, utilizada como una de las distintas formas de evasión del artista, que transporta al espectador hacia una lejanía del contexto que le toca vivir.

Sin embargo, la forma de realizar el cuadro no adopta las directrices del arte japonés en cuanto a planitud de colores, alejados de la perspectiva, sino en lo referente a la temática de algo lejano, de una cultura que comienza a ser conocida en occidente por estas fechas. La ausencia de planitud se transforma en perspectiva gracias al tratamiento del fondo, con paisaje de nubes y ramas de árbol, así como el césped que aparece tras la modelo.

El tema del columpio es heredado de tradiciones anteriores, como el realizado por Fragonard durante el rococó, tema complaciente para el espectador y sin temática de contenido social, siendo del gusto de la burguesía. El anecdotismo es evidente, tanto en el asunto como en la composición. La aparición de numerosos elementos decorativos, como son el agua del estanque, las mariposas, el quitasol, los farolillos y el kimono, en una composición donde la presencia de un cierto simbolismo se fundamenta en el significado dado por el pintor a estas ideas, tratadas como accesorios que ayuden a comprender el desarrollo de lo presentado. Los farolillos aparecen en una forma irreal, no siendo el lienzo soporte para ellos, salvo por la presencia de unas ramas extrañas en la zona superior del cuadro. El kimono aparece tratado con absoluta fidelidad para los cánones de la época, así como la sombrilla oriental. Es de destacar la presencia de mariposas en la obra, realizadas con gran

---

<sup>17</sup> Láminas XXXVII y XLVII.



detallismo, siendo uno de los elementos que se repite en otros cuadros de su producción, como en su lienzo “Stella Matutina”<sup>18</sup>, así como la utilización para título de una de sus obras.

Su realización entronca con la producción académica que viene realizando el artista en este periodo, cuadro de género sobre Japón, pero desde una perspectiva irreal al ser la protagonista representada con rasgos occidentales, no coincidiendo con los accesorios empleados para caracterizarla. La consecuencia es la de generar un lienzo con técnica realista sin que se produzca la correspondencia con la realidad de la modelo. En esencia, produce una obra costumbrista destinada a un público en concreto, al que gusta el tema del japonismo como versión orientalizada del costumbrismo decimonónico.

## LÁMINA XX

*TÍTULO: En el Café de Viena (también conocido como “En Viena”).*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: No se observa.*

*DIMENSIONES: 131 X 54 cm.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Reproducción a partir de grabado publicado en La Ilustración Artística. Medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1895. Comprado 1895 por el conde Harmans de Bruselas. Las medidas son las que aparecen en el catálogo de la Exposición de 1895.*

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895, Madrid: Est. Tip. de Tomás Minuesa, p. 181. GUTIÉRREZ BURON, J., Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX, Madrid: Univ. Complutense, 1987, p. 1.056. La Ilustración Artística, Núm. 735 (1896), p. 842.*

---

<sup>18</sup> Lámina XLIV.

Fue presentada en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1985, consiguiendo medalla de tercera clase. Reproducida en *La Ilustración Artística* en enero de 1896, se menciona que fue comprada por un aristócrata belga, el conde Harmans de Bruselas, con lo que la obra debió salir del país. El tema de la mujer ante la mesa fue representado posteriormente en otras ocasiones por el pintor, como en “Violeta” o la más tardía “De sobremesa”<sup>19</sup>.

Este trabajo supone un intento de Sáenz por reflejar un aspecto de la sociedad de su tiempo, el de las tertulias que se producen en los cafés madrileños, lugar que asume las funciones de foro respecto a la tradición de la cultura mediterránea de lugares de reunión en el que las personas de una sociedad intercambian sus vivencias. La forma que emplea Sáenz es la de representar este ambiente centrado en la protagonista de su obra, la mujer, en concreto la de su tiempo. Logra el artista transmitir la noción de instantánea, mostrando un momento concreto en un tiempo dado, reflejando la actitud desenfadada de la situación gracias a la pose en que la representa.

Sáenz pinta en esta ocasión a una mujer de gran belleza en una situación amable en la que mira de forma directa hacia el exterior, localizando la escena en el interior de un espacio concreto, sentada ante la mesa de un café. Para ello la coloca de lado, en postura graciosa, tapando parte de su cuerpo con un abanico abierto, que oculta la barbilla, a la vez que con la otra mano sujeta una sombrilla. La caracterización es de mujer de la clase social elevada, con atavíos propios de su situación, que tapa las manos con guantes, como en gran parte de sus retratos.

La composición se organiza en tres planos. En el primero coloca una mesa de mármol redonda, propia de los cafés de esta época, con estructura metálica y plancha de mármol blanco. Sobre ella coloca prácticamente un bodegón formado por la jarra de agua en cuya transparencia se muestra casi llena, así como una taza de café, la nota de la cuenta y una flor. Tras este plano

---

<sup>19</sup> Láminas XXIV y LXX.

sitúa a la mujer de lado sentada en la silla, de la que se ve el respaldo, en la que aparece ésta sentada de lado con el rostro hacia el espectador, con el abanico abierto ocupando el centro de la organización de la escena. El brazo de la sombrilla introduce una diagonal descendente que llega hasta el fondo de la obra. La verticalidad de la misma continúa en el rostro y el sombrero de la dama. Tras ella aparece el tercer plano o fondo, con notas de horizontalidad gracias a la decoración de las paredes del café, así como los cuadros de decoración que aparecen tras ella.

El tema reflejado se relaciona con la pintura de género realizada desde la óptica del academicismo finisecular, en el que la mujer es la protagonista de la obra. Se decide a representar la situación de una dama en un ambiente social concreto, realizado de forma en el que el protagonismo es individual, no de escena colectiva como en la pintura de género anterior propia de los pintores que le anteceden. Tratada de forma detallista en un intento de hacer verosímil la escena reflejada, se deleita en reflejar las calidades de los objetos que componen el bodegón del primer plano, el situado más cerca la espectador, con los brillos y estudio de sombras que la incidencia de la luz provoca. Es propio del academicismo ligado a los círculos comerciales, en la órbita de lo pompier, el hacer de escenas contemporáneas sin trascendencia tema para cuadros, requeridas por los compradores del momento con una finalidad decorativa, lejos de la provocación del realismo francés.

## LÁMINA XXI

*TÍTULO:* *Ensueño.*

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* No se observa.

*DIMENSIONES:* 82 X 55 cm.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Presentada en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1897, con el número 960 del catálogo oficial. Presentada en la IV

Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1898, con el número 40 del catálogo, y valorada en 750 ptas. Fotografía a partir de grabado publicado en *La Ilustración Artística*. Las medidas están sacadas del primero de los catálogos

**BIBLIOGRAFÍA:** *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes*, Madrid: Est. Tip. de Tomás Minuesa, 1897, p. 145. *Catálogo Ilustrado de la IV Exposición de Bellas Artes de e Industrias Artísticas de Barcelona de 1898*, Barcelona: Imp. de Heinrich y Cia, 1898, p. 40. *La Ilustración Artística*, Núm. 799 (1897), p. 258.

Dentro de la producción de Sáenz relacionada con las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, se encuentra esta obra, presentada en el certamen de Madrid de 1897 y en el de Barcelona de 1898, relacionada con la interpretación que del simbolismo realiza el autor. En esta ocasión, de nuevo el título se relaciona de forma ambigua con lo presentado, limitando el sentido de la misma. “Ensueño” alude al estado de contemplación y recogimiento interno en que se encuentra la modelo, situación que consigue transmitir al espectador mediante la disposición de la misma a través del gesto de la protagonista en la obra.

El tratamiento de la mujer hay que interpretarlo como un semidesnudo al ubicar a la producción en un contexto histórico concreto con una moral con características distintas de la actual. La presentación del hombro desnudo en primer plano situado hacia el espectador debe de entenderse desde esta óptica, aspecto que trata el artista como una constante en este periodo, y que llega a un mayor desarrollo en producciones como “Inocencia” o “Crisálida”, y con un mismo tratamiento en obras como “La modelo” o “El aseo”. Son semidesnudos al gusto de la época, provocando sin llegar al escándalo, desnudos soterrados.

Para la ejecución de la tela, coloca Sáenz a la modelo de perfil, pose que suele ser extraña en su producción. La dispone en primer plano y sentada, presentándola en tres cuartos. La composición es simple, realizando sólo a la

modelo y las flores propias de su obra, optando por crisantemos, flores que son de su predilección y que se manifiestan en otras de sus principales obras, relacionados con el simbolismo que les confiere el modernismo, a la vez que se manifiesta la influencia del japonismo en su producción, realizando obras como “El columpio”, “Fantasía japonesa” u otras del mismo periodo.

El lenguaje de Sáenz va cambiando a una aceptación de ciertos matices de simbolismo, materializado en la presencia de objetos a los que les otorga un significado especial. Comienza a introducir flores con papel propio, como los crisantemos, que elevará hasta el protagonismo de algunas de sus obras. Se trata de un academicismo que va evolucionando hacia otras formas, retrato pero no de encargo y con valor añadido reservado al círculo de intelectuales del país, dentro del cual se relaciona de forma constante, sobre todo a raíz de 1899 y su amistad con Sala, conocido anteriormente pero con quien comienza a trabar amistad profunda. Son retratos con matices añadidos de los corrientes, generando algo distinto, que ocasiona una lectura más completa de lo tradicional.

## **LÁMINA XXII**

*TÍTULO: Fantasía japonesa.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo. Sin fecha.*

*DIMENSIONES: 45 X 30 cm.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción a partir de grabado en La Ilustración Artística. Presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 con número 978. Las medidas son las indicadas en el catálogo.*

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, Madrid: Imp. de Hijos de J. A. García, 1901. La Ilustración Artística, Núm. 730 (1895), p. 854.*

Esta tela en concreto es de 1895 aproximadamente, siempre y cuando sea la presentada en la Exposición Nacional de 1901 de Madrid. El hecho de practicar asuntos japoneses dentro de su temática hace posible que el título de la obra realizada en 1895 se coloque a otra de motivos distintos. En esta creación en cuestión es patente que no se presenta la planitud de las formas que es propia de la interpretación del Japón, sino que pinta una escena de género localizada en interior con una perspectiva que crea un espacio ilusorio en la bidimensionalidad del lienzo.

Cultivó Sáenz la pintura de género desde sus inicios, influido por la producción de su gran maestro Ferrándiz, y por el mercado del arte de ese momento, monopolizado por la burguesía y la nobleza. La necesidad de vender sus obras para vivir de su profesión junto con las tendencias del mercado artístico hacen que los pintores de la época se inclinen por una temática específica, como es ésta, la cual gana terreno a la pintura de historia<sup>20</sup>.

El artista escoge un asunto relacionado de forma directa con el ambiente cultural del momento, el del japonismo. Los contactos culturales que se desarrollan con las formas orientales como consecuencia de las Exposiciones Universales generan la presencia de la cultura japonesa en varios movimientos artísticos del momento, especialmente en el modernismo y en el impresionismo. Como consecuencia, la adopción del modernismo por Sáenz ocasiona que cultive este tema dentro de su particular interpretación del asunto, comenzando por ejecutar obras en la más pura tradición académica.

La composición está organizada a partir de colocar en el centro de la tela a la modelo de pie y de cuerpo entero, en una pose distinta a las habituales, en la que está presente el movimiento. A partir de este eje central dispone al resto de los elementos, dentro del espacio creado gracias a las líneas de la

perspectiva que convergen en diagonal hacia el fondo, donde se disponen muebles que aparecen en otros cuadros de esta misma época. A la derecha aparece un perro tumbado, sujeto extraño dentro de su producción, en la que la presencia de animales se limita a algo esporádico. Cuelgan de la pared espada y máscaras, las mismas que aparecen con posterioridad en las fotografías de su estudio. A la izquierda sitúa jarrones chinos junto a las flores que casi siempre aparecen en sus obras, crisantemos, relacionados con las culturas orientales. La ventana confirma la separación de espacio interior frente a espacio exterior, y la forma de la misma intenta trasladarnos al país de origen. La modelo aparece ataviada con ropas comunes de las mujeres de este país, con blusa y falda larga, si bien las facciones de la misma son occidentales, rematando la caracterización con copete en el pelo.

Las líneas oblicuas del suelo convergen hacia un punto interior dentro de la más pura tradición renacentista. El asunto se configura gracias a la presencia de una serie de accesorios relacionados con el país y su cultura, como el cristal de la ventana a modo de papel, la presencia del jarrón con los crisantemos, la espada, la máscara de teatro oriental, el jarrón, los instrumentos musicales y la ropa.

La adopción de las formas orientales por este academicismo de orientación comercial se justifica gracias al deseo de evasión de la realidad de la vida urbana y sus aspectos desagradables, logrando esa huida de la monotonía en un viaje en el espacio, frente al éxodo a través del tiempo de otras formas plásticas y literarias. Igualmente aparece como una nueva temática que aporta más campo a la pintura de género. El tema de Japón es cultivado por Sáenz en muchas ocasiones, como en “El columpio”, “Crisantemos” o “Japonesa”<sup>21</sup>, con lo que la presencia de estas formas no es algo accidental y esporádico en su producción.

---

<sup>20</sup> Para comprender la evolución de temáticas en las obras presentadas a las Exposiciones Nacionales durante el siglo XIX, como reflejo de las tendencias de mercado que el contexto social origina, ver GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*, aspecto observable sobre todo en las tablas de los géneros practicados en cada certamen y contabilizadas en cada uno de ellos.

<sup>21</sup> Láminas XIX, XXXVII y XLVII.

La realización se corresponde con las directrices que da el Academicismo de esta orientación: presencia de numerosos objetos en la obra que sirven de accesorios a la protagonista, intentando con esta medida lograr el grado de credibilidad deseado tanto por el artista como por la crítica y compradores, guardando el decoro necesario para su admisión en los certámenes de Bellas Artes. Con la presentación de un tema novedoso pretende conseguir ese grado de originalidad que le asegure la existencia de compradores para su obra, frente al desarrollo excesivo de pintores en la misma línea en los circuitos de promoción de la pintura.

### LÁMINA XXIII

*TÍTULO:* *Crisálida.*

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “PEDRO SÁENZ” en margen inferior derecho. Sin fecha.

*DIMENSIONES:* 84 X 129 cm.

*UBICACIÓN:* Depósito del Museo del Prado en la Capitanía General de Sevilla.

*OBSERVACIONES:* Presentado a la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1897 con el número 959 del catálogo oficial. Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1897. Adquirida por el Estado por Real Orden de 15 de julio de 1897 con destino al museo de Arte Moderno, adquirida en 3.500 ptas.

*BIBLIOGRAFÍA:* CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Preraphaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de Fin de Siglo*, Granada: Univ. de Granada, 1999, p. 603 CARRETERO, M., “Artistas y modelos. IX. Pedro Sáenz”, en *Vida Galante*, Madrid, 23 de enero de 1903, s/p. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid: Est. Tip. de Tomás Minuesa, 1897, p.145. DÍAZ ESCOBAR, N., *Notas biográficas*. A. D. E. Notas manuscritas s/f. GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de*



*pintura en España en el siglo XIX*, Madrid: Univ. Complutense, 1987, pp. 1.064, 1.131. LAGO, Silvio, "Pintores Ilustres. Pedro Sáenz", en *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p. PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Ed. Jesús Ramón García Ramos, 1980, p. 153. PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños del siglo XIX*, Málaga: Diputación Provincial, 1964. *Pintura del Siglo XIX. Colección de Unicaja*, Málaga: O.B.S. de Unicaja., 1996. SÁENZ SÁENZ, A. *Datos biográficos redactados por...*Málaga: 11 de julio de 1933. Hojas mecanografiadas. A. D. E. SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, p. 742-743. TEMBOURY, J., *Notas manuscritas biográficas de P. Sáenz. Biografía, Genealogía, Heráldica*, Málaga, 19 de julio de 1958. Archivo J. Temboury, Diputación de Málaga.

Fue presentada en la Exposición General de Bellas Artes de 1897, consiguiendo por ella medalla de segunda clase, el tercer premio que consigue tras "Las tentaciones..." y "En el café de Viena", siendo expuesta con trabajos de temática tan variada como "Una malagueña", "La modelo" o "Ensueño"<sup>22</sup>, de donde se evidencia la variedad de registros que adopta el pintor por estas fechas, dentro de su etapa madrileña. Una crisálida es una de las fases del desarrollo de la metamorfosis de las mariposas, y es este concepto, el de la metamorfosis, el que Sáenz representa en esta obra. Realizada hacia 1897, se trata del primer desnudo femenino conocido de la obra de Sáenz cuyo protagonista es una niña.

El asunto reflejado es el cambio, la metamorfosis, la evolución de una niña que al crecer se convertirá en mujer, aumentando con ello su belleza. La mariposa es uno de los animales asociados al ambiente del fin de siglo representantes de la belleza y la fragilidad. Son insectos que tras superar la fase de gusano y posteriormente de crisálida, dan lugar a la aparición de insectos voladores cuya gran belleza reside en sus alas de colores de gran fragilidad. El

---

<sup>22</sup> Láminas XLV, XXXII y XXI.

éxito conseguido con este cuadro es la causa de que repita tema en la siguiente exposición, pero de una forma más suave, en “Inocencia”<sup>23</sup>. Son temáticas propias del academicismo de corte pompier realizadas bajo el prisma del tratamiento del desnudo desde la clave de la moderación, en producciones de corte comercial y realizadas siguiendo los requerimientos propios del sector al que se dirige, el de la pintura promocionada desde la oficialidad. En el culto que practican los decadentes a la belleza, adquieren un significado de belleza asociada a la fragilidad, conceptos que aparecen unidos en su tratamiento. A pesar del culto a la belleza, según Pantorba la crítica la considera como “cuadro no bello ni agradable”, tanto por el tema como por la forma de ejecutarlo.

En esencia se trata del desnudo de una niña de corta edad, presentada en una especie de tarima revestida con telas sobre la que se dispone sentada de perfil, con lo que muestra su desnudez sin dejar visibles ningunas de las partes más relacionadas con el sexo, en relación con los modelos de Venus recostadas propias de la tradición pictórica europea. La planta del pie izquierdo aparece mirando hacia el espectador en un gesto de provocación, como en algunas de sus obras de esta época. La cabeza de la niña mira hacia el espectador en un intento de complicidad con él. Como elementos accesorios aparecen objetos relacionados con la gimnasia, como son el aro y la pelota de colores, aspecto que no se relacionan bien con el desnudo y el título. Un cojín verde, similar al que aparece en la primera versión de desengaño sirve como respaldo. De fondo aparece un cortinaje, y la oscuridad en el margen izquierdo.

La composición de esta tela está decidida por el formato horizontal, aumentado por la línea que introduce en la obra la pierna de la niña, colocada de igual modo que en “El aseo” o “La tumba del poeta”. La verticalidad se introduce gracias a la espalda de la modelo, con cierto grado de diagonal. La rigidez de esta organización se rompe con las líneas curvas del aro y de la pelota, así como en las de los pliegues del paño de fondo.

---

<sup>23</sup> Lámina XXXI.

En la gama cromática predomina el ocre, utilizado en la cortina y la tela sobre la que se sitúa la joven, con tonos rosáceos aplicados a la piel de la niña, y los verdes del cojín y la pelota. La nota de color se introduce con el rosa intenso del lazo, así como el negro del pelo y el fondo del lado izquierdo<sup>24</sup>. Son los efectos de colorido propios de la pintura pompier.

La realización de la tela se hace a partir de una técnica basada en un detallismo minucioso, recreándose en transmitir las calidades de las telas y de la piel de la niña, sobre todo en cuanto a reflejar los pliegues de la piel y de las telas y los juegos de luces y sombras que ocasionan éstos. Los reflejos de la luz en la superficie de la pelota también están tratados con detenimiento, incluso las sombras que ocasiona el aro sobre el cortinaje del fondo.

Este tratamiento se relaciona de forma directa con el academicismo de corte realista que se desarrolla en Francia y conocido como pompier, en el que los artistas se recrean en asuntos de corte simbolista o mitológico dando un tratamiento realista a las formas, con preferencia hacia los temas mitológicos que dan como excusa el tratamiento del desnudo. Son asuntos como los que él admira de Bouguereau o incluso algunas de las obras de Alma-Tadema, en su concepción del desnudo.

El academicismo pompier de Sáenz es observable en este trabajo, donde se unen tema, colorido, etc. El desnudo infantil es propio de este tipo de pintura, en el que el tema, la representación del cuerpo humano como máxima del naturalismo y del culto a la belleza sin aditamentos, es tratado en su faceta infantil, algo común en esta época. La moral del fin de siglo admite estas obras si están realizadas con recato y guardan las formas del decoro. El título vuelve a proporcionar enigma a la comprensión del mensaje, ocasionando ambigüedad al observador, y haciéndole voyeur involuntario y cómplice de la escena, con lo que logra la comunicación eficaz con el mismo. Logra ese grado de admiración

---

<sup>24</sup> El asunto específico del tratamiento del cabello femenino como objeto de connotaciones eróticas aparece estudiado en BORNAY, E., *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid: Cátedra, 1994.

que hace ser admitido dentro del círculo de artistas cotizados en su momento, sobre todo al obtener un galardón por la tela, aspecto éste que aparecerá a partir de ahora en las menciones y artículos sobre su trayectoria, medio de demostrar el reconocimiento hacia su producción de corte oficialista.

## LÁMINA XXIV

*TÍTULO:* Violeta.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* No se observa.

*DIMENSIONES:* 53 X 41 cm.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana*. Presentada en la Exposición general de Bellas Artes de Madrid de 1899 con el número 732 del catálogo. Los datos relativos a las características mencionadas provienen del catálogo de la citada Exposición.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899*, Madrid: Imp. y Fundición de Hijos de J. A. García, 1899, p. 107. *La Ilustración Española y Americana*, Núm.. 27, (1899), p. 33 y 35.

Esta obra se conoce gracias a la reproducción que apareció en su momento en *La Ilustración Española y Americana* de julio de 1899, con una temática directamente relacionado con “En Viena”, cuadro por el que consiguió tercera medalla en la Exposición de 1895. Ambas son similares, variando tan sólo la forma de representar a la protagonista. En esta ocasión la sitúa en una pose natural con las manos juntas bajo la cara, expresión que gusta de representar, en un intento de dar mayor espontaneidad al resultado.

Realiza Sáenz una escena de género concebida como retrato, en la que presenta a una señora de alta clase gracias a la caracterización de la misma. A la publicación de la obra en la revista le acompaña el comentario habitual de Cuenca, en el que dice:

*Violeta, el mismo nombre que lleva la ópera de Verdi La dama de las camelias, convertida en Traviata por el libretista italiano, lleva la protagonista del cuadro de Pedro Sáenz cuya copia figura en nuestro primer grabado del presente número. Cuando en la última Exposición de Bellas Artes contemplábamos este cuadro, admirando su colorido y lo elegante de la figura, dudábamos, como dudamos ahora, si la identidad de nombres era debida a mera coincidencia o a deliberado propósito.....simbólico.*

*El autor es discípulo de D. Bernardo Ferrándiz, y obtuvo tercera medalla en la Exposición General de 1895, y segunda en la de 1897.*

En la crítica se entrevé el comienzo de asociaciones simbólicas en los tratamientos del asunto por parte del pintor, en el que la simbología de las flores, rasgo propio del Modernismo, comienza a aparecer, y de una forma patente. No sólo ya en la presencia física de la representación de las mismas, sino en la personificación de la flor en la figura de una mujer, materialización del concepto de belleza.

El asunto se basa en reflejar una escena de la cotidianeidad de un grupo social concreto dentro de la división de clases del Madrid de fin de siglo. Si en su cuadro “De la compra” realiza un retrato sobre la clase más desfavorecida<sup>25</sup>, en este se complace en representar a un prototipo de la clase social dominante en la época. Sin embargo, el título de la obra, “Violeta” la relaciona con esa clase de mujer fatal que aparece dentro de los prototipos de mujeres característicos en la moral del momento. El comentario que acompaña a la obra la relaciona con la protagonista de *La Dama de las Camelias*, paradigma de mujer fatal que ocasiona la destrucción de quienes viven a su alrededor y de ella misma, mujer que será uno de los motivos preferidos por la pintura de la época. Representa la personificación de la tentación que supone la mujer para

---

<sup>25</sup> Lámina XXIX.

la familia de la época, aspecto desarrollado por los prerrafaelistas en sus obras, especialmente en “En el despertar de la Inocencia”.

Para la composición, dispone Sáenz a una mujer dentro de un café de los que utilizaban los intelectuales del momento para realizar sus tertulias. Crea una atmósfera de espacio mediante la colocación de una mesa dispuesta hacia el espectador en la cual coloca los accesorios que ayudan a la interpretación de la escena y del lugar en el que se desarrolla: una taza de café, un vaso de agua y una jarra, elementos tratados con gran detallismo en sus formas. Tras la mesa dispone a la mujer, vestida con ropas propias de la clase acomodada del Madrid de fin de siglo, envuelto el rostro en el cuello de piel del abrigo con que se cubre. Destaca el sombrero y el velo que cubre las facciones de la señora, dejando ver con total claridad su sonriente rostro. Tras ella dispone un fondo formado por la decoración de la pared del salón del café en el que se desarrolla la escena, ambientado en el “Viena”.

La composición se desarrolla a partir de líneas que forman triángulos, tanto por las formadas por la continuación de los brazos hacia la cabeza como por las líneas que forman los antebrazos y que culminan en las manos. No es posible saber la gama cromática que emplea al conocer el lienzo gracias al grabado.

Continúa Sáenz con producción académica pero en la que se ven los atisbos del Modernismo, tanto en el cambio a la hora de tocar el asunto como en lo relativo al título empleado: frente a colocar el nombre del café donde se desarrolla la escena, opta por dar el nombre de una flor en relación a la obra de literatura *La dama de las Camelias*, y a su vez con *La Traviata*, uniendo conceptos de pintura, literatura y música en una obra pictórica, jugando con estas asociaciones de ideas.

## LÁMINA XXV

**TÍTULO:** *El aseo.*

**MATERIALES:** Óleo sobre lienzo.

**FIRMA Y FECHA:** Firmado “Pedro Sáenz” en el margen inferior izquierdo, (ha. 1897)

**DIMENSIONES:** 105 X 150 cm.

**UBICACIÓN:** Colección particular (Málaga).

**OBSERVACIONES:** Medalla de tercera clase en la Exposición Universal de Bellas Artes de Barcelona, 1898, presentada con el número 155 en el catálogo oficial, valorada en 3.000 ptas. Presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1899, con el número 726 del catálogo. Conocida también como “La toilette” y “La toilette de la modelo”.

**BIBLIOGRAFÍA:** *Catálogo Ilustrado de la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1898*, Barcelona: Imp. de Heinrich y Cia, 1898, p. 47. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes. 1899. Edición Oficial*, Madrid: Imp. y fundición de los Hijos de J. A. García, 1899, p. 106. *La Ilustración Artística*, Núm. 885 (1898), p. 802.

La realización de este lienzo supone un hito dentro de la trayectoria profesional de P. Sáenz, debido a una serie de circunstancias que hacen de ella una de las principales telas de este artista. Realizada hacia 1898, aparece en la foto de su estudio de estas fechas junto a “Inocencia” y el retrato de su madre, así como más obras presentadas en la Exposición de Bellas Artes e Industrias de Barcelona en 1898 y en la Nacional de Madrid de 1899, como “De la compra” y otras. Consigue un tercer premio en la primera, atestiguado por la medalla y el título que le concede el Ayuntamiento de Barcelona. Teniendo en cuenta el valor de la moneda en 1898, la valoración de 3.000 ptas. era bastante alta para una pintura. En cuanto a la personalidad de esta modelo, queda atestiguada por la entrevista que le realiza la revista *Vida Galante*, en la cual aparecen fotografías de las que trabajan para él durante su producción en Madrid junto a aclaraciones del pintor sobre su trabajo con ellas.

La obra fue celebrada por la crítica de su tiempo, apareciendo reproducida en revistas ilustradas de la época, como en el número 824 de 11 de octubre de 1897 de *La Ilustración Artística*, con crítica favorable hacia la labor del artista:

*Arte y juventud. – Aseo, cuadros de Pedro Sáenz y Sáenz.- De distinto género e inspiradas por diverso concepto son las dos producciones del discreto pintor malagueño Sr. Sáenz, manifestación de sus aptitudes y de la tendencia que informa la escuela artística en que milita. (...) Cuanto al cuadro titulado <<Aseo>> ha de considerarse como un estudio en el cual ha logrado el artista hacer gala de sus cualidades, tan recomendables, que estimamos justa la recompensa otorgada por el Jurado de la Exposición celebrada recientemente en esta ciudad.*

Se nos presenta a la mujer en las faenas de aseo tras el trabajo de posar para alguna de sus realizaciones, en el momento en que se lava los pies. Aparece con el pelo recogido y en una actitud de naturalidad, instantánea que capta el artista. Reside gran parte del valor iconográfico de la obra en hacer protagonista de la misma a una persona humilde, trabajadora que se gana la vida como modelo profesional, profesión dura al prestar sus rasgos para que el pintor logre transmitir la sensación de belleza que persigue. Eleva a protagonista del lienzo a un personaje de clase social humilde, aspecto generalmente reservado con anterioridad a la nobleza y alta burguesía, pretendiendo con esta medida democratizar el protagonismo del mundo del arte.

La caracterización como modelo queda asegurada con el semidesnudo en que capta al personaje, sentada en el suelo de madera de la habitación que emplea el pintor como estudio, con lienzos y bastidores dispuestos como fondo, apareciendo la silla del artista en segundo plano y una serie de máscaras y cortinajes empleados por Sáenz en otras obras suyas de este periodo como



fondo como en “Desengaño”<sup>26</sup>, obra en la que el tratamiento es similar hasta la disposición de la modelo. La palangana usada para el aseo nos aparece en primer término, dando el sentido definitivo a la acción que se plantea. Es la presencia de objetos tratados con realismo minucioso por el empleo de la técnica la que da el sentido de honestidad y de veracidad a la composición. La presencia de estos objetos en primer plano invitan al observador a entrar en el desarrollo de la escena, participando en la acción íntima del aseo de la modelo. Hace cómplice al espectador, retratando a la mujer como un prototipo de trabajadora alejado del de mujer fatal o frágil propio de la cultura decimonónica. A pesar de lo real de la representación, subyace la idea del erotismo del fin de siglo, tanto por la actitud de la modelo en acción íntima junto a la esencia de semidesnudo que posee la obra. El torso desnudo de la mujer entra de lleno en esa producción de desnudos que tanto gustó realizar a Sáenz.

La composición se basa en un triángulo formado por el cuerpo de la protagonista, generado por las líneas que caen desde la cabeza hacia la espalda y hacia los pies. El formato rectangular apaisado es el usado para sus grandes composiciones, disponiendo los elementos en planos según la importancia de los mismos, colocando hacia el espectador la jofaina con la esponja de tal modo que el contenido de la obra nos llega sin dejar duda. La caracterización de la protagonista se deja ver tanto por la vestimenta de ella así como por su ubicación en el estudio. La chimenea da un toque de calidez al ambiente, así como el foco de color a esta zona del cuadro. Las líneas del suelo que van hacia el interior generan profundidad en el tratamiento de la escena, aspecto que se acentúa con la disposición de los elementos del taller en el fondo de la composición.

La gama cromática es sobria, predominando los tonos oscuros frente a las tonalidades claras del primer plano de la modelo, con el tono diáfano de la piel y del paño que cubre parte de su cuerpo. Es la propia del periodo

---

<sup>26</sup> Lámina XVIII.

academicista del pintor, logrando resaltar el mensaje esencial gracias a las diferencias de tonalidades, ayudando a conseguir la tridimensionalidad que busca. Igualmente transmite las calidades del cuerpo, del pelo y del paño, así como un tratamiento muy delicado de la palangana, la esponja y el agua que contiene.

La disposición de la figura principal es utilizada como fórmula para la colocación de los elementos compositivos que empleará en la realización de uno de sus principales lienzos, “La tumba del poeta”,<sup>27</sup> en la que la colocación de los componentes de la obra es similar a la de este lienzo, sólo que la modelo está invertida en su orientación, con los pies hacia la izquierda, a la vez que el empleo de la gama cromática es distinto por completo, y el desnudo es total y soterrado a su vez, dejando ver la asimilación del lenguaje modernista.

El tratamiento del tema entronca con un realismo social en la línea del practicado en Francia protagonizado por Courbet, pero sin ese toque de provocación que plasma éste sus obras. La escena es de gran placidez, con ausencia de elementos que hagan de revulsivo ante la mirada del espectador, siguiendo las líneas del gusto de la época, máxime cuando concurre con este lienzo a Exposiciones promocionadas por la oficialidad de la época. Se trata de un desnudo que guarda las líneas de decoro, con lo que es aceptado y valorado por la crítica del momento. Quizás representa la dureza del trabajo de modelo para los artistas, las cuales deben mantener una pose durante largo tiempo, fatigando al cuerpo, lavándose en una postura de estiramiento de las extremidades. Es por esta faceta por la que el cuadro puede relacionarse con obras de G. Caillebotte, como “Los acuchilladores”.

Sáenz da un gran valor a esta pintura, hasta el momento de conservarla durante su carrera profesional, como una de sus principales realizaciones. Dentro de la misma línea se encuentran sus óleos “Ante la lumbre” o “La

---

<sup>27</sup> Lámina XXXIX.

modelo”<sup>28</sup>, con una disposición semejante de la modelo frente a la lumbre de la chimenea de su estudio, en un semidesnudo en el que tapa la parte baja de la modelo y deja entrever la zona superior, la espalda y parte de los pechos, dentro de las realizaciones en las que Sáenz deja ver de forma clara el tratamiento del erotismo que ejecuta en sus obras dentro del concepto del tema propio de la sociedad finisecular, realizado de forma taimada.

## LÁMINA XXVI

*TÍTULO: Ante la lumbre.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho. Sin fecha.*

*DIMENSIONES: 125 X 85 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: Versión reducida de “La modelo”.*

*BIBLIOGRAFÍA: SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, p. 485.*

Realizada en su etapa de madurez estilística, es una de las preferidas tanto por el autor como por la crítica del momento, apareciendo relacionada en la Exposición de 1917, lo que denota la importancia que le concede el artista. El óleo es una versión más reducida de “La modelo”, en el que desaparecen la mayor parte de los accesorios que aparecían en ésta. Es por ello por lo que la titula “Ante la lumbre”, gracias a lo reducido de los elementos que aparecen: la modelo y la chimenea.

La menor presencia de objetos hace más íntima la escena, logrando la participación del espectador como voyeur involuntario en un momento íntimo de la modelo. La posición de la planta del pie en primerísimo plano es la sublimación de zonas del cuerpo no consideradas nobles, omitiendo sin

---

<sup>28</sup> Láminas XXVI y XXXII.

embargo el tratamiento del rostro, recurso propio de la pintura del barroco con origen en esa provocación propia de la pintura de Caravaggio, asimilada por los pintores franceses ligados al academicismo, como Ingres.

En la tela se presenta a una modelo de espaldas al observador, en un semidesnudo en el que se muestra la espalda desnuda de la misma, cubriendo la ropa tan sólo de cintura hacia abajo, planteando la planta del pie derecho hacia el espectador. Dispone como fondo una chimenea ante la que se calienta la protagonista, sentada sobre la madera del suelo, en una pose estudiada, en la que sobresale un atizador para el fuego bajo el brazo izquierdo de la mujer.

La composición nos presenta el protagonismo de la obra situado en segundo plano, en el fuego de la chimenea, encima de la cual dispone una serie de accesorios como marcos de fotos. La gama cromática que emplea es oscura, excepto en la espalda y el pie de la protagonista que destacan sobre el resto de los elementos. Refleja la luz en la espalda de la modelo, manifestando un foco que proviene de la izquierda de la obra, creando luces y sombras que caracterizan el espacio que se representa. Juega con los claroscuros y con la gama de colores de raíz historicista, resaltando algunas zonas del cuadro y sumergiendo en sombras otras, creando un efecto de intimidad y de misterio que traslada al observador al interior de la escena.

Se enmarca dentro de la producción academicista de intención naturalista del pintor relacionada con la demanda del círculo cultural del momento, en la línea de la estética procedente de Francia, pero sin ese matiz de provocación social que imprime el Realismo a sus obras. El deseo de naturalismo es patente en detalles como el pie de la modelo, que destaca por su tonalidad, con cierta provocación en cuanto a dirigir esta zona del cuerpo hacia el espectador, artificio que comenzará a incluir en la pintura Caravaggio, pero lejos de una provocación de tipo social o moral en cuanto a la sociedad del momento. Sáenz narra el semidesnudo dentro de su línea de tratamiento de este tipo de escenas, con elegancia y alejado de la provocación, con detallismo en el

tratamiento de las formas, relatando una escena cotidiana que se convierte en mensaje artístico hacia un público generalizado. Al asunto en sí se une el ser tratado de forma naturalista, creando una supuesta instantánea de un momento concreto dentro de la vida de una profesión tras el trabajo cotidiano.

## **LÁMINA XXVII**

*TÍTULO: Boceto a lápiz de retrato.*

*MATERIALES: Lápiz sobre papel.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en ángulo inferior izquierdo. Sin fecha.*

*DIMENSIONES: 26,5 X 20 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

En este estudio previo se manifiesta la ejecución de bocetos a lápiz anterior a la realización del óleo por parte del pintor. Se trata de un dibujo de la tela similar en el que la modelo aparece con unos extraños adornos en la cabeza, mariposas, existiendo en las relaciones de obras de este artista una tela llamada “Mariposas”, que quizás se refiera al óleo en cuestión, presentada en la Exposición General de Bellas Artes de 1899 de Madrid.

El tratamiento es el mismo que utiliza en el óleo, con la misma disposición de la figura, en el que se perciben detalles que aparecen en la tela, como los dibujos del ropaje que cubre el cuerpo de la modelo. Lo más valioso de este dibujo es el poder afirmar el detallismo que aplica Sáenz a sus obras, incluso sobre los bocetos a lápiz de las mismas. El fondo aparece neutro y difuminado, con escalas de grises más claras y oscuras, no uniforme. Los dedos de la mano que aparece sujetando la tela aparecen raramente largos, pero el resto es similar, incluido el rostro de la modelo.

En este dibujo se percibe la preferencia del artista por el dibujo más que por el color, al coincidir en la realización en un intento de máximo detallismo y finalización, lejos del abocetamiento con que estos dibujos preparatorios son

afrontados por otros artistas en los que el color adquiere la primacía en el lienzo definitivo. Demuestra la gran preparación como dibujante del pintor, así como su dominio de la técnica. En este tipo de bocetos es donde se muestra esa predilección académica por el dibujo, herencia de las formas que imperan en Francia, mediante lo cual el dibujo se convierte en el antecedente previo a la realización del óleo, bajo la premisa de la búsqueda de la perfección formal, siguiendo los pasos de artistas como Ingres para quien el dibujo comprende las tres cuartas partes de la esencia de la pintura.

## LÁMINA XXVIII

*TÍTULO: Mariposas.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: No se observa.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: No se ha podido medir por presentarse inaccesible en su ubicación actual, a gran altura del suelo, lo que no hace recomendable el descolgarlo. Quizás se trate de la obra presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, con el número de catálogo 728.*

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1899. Edición Oficial, Madrid: Imp. y Fundición de los Hijos de J. A. García, 1899, p. 107.*

Dentro de la etapa propiamente academicista de Sáenz se encuentra este retrato, que coincide con el boceto a lápiz previo. Se trata de una de las telas características de este periodo, en el que se presenta a una mujer que sirve de soporte a un motivo que es el que da el significado y título a lo presentado, aspecto característico de la ambigüedad entre título y contenido propia de la pintura de estos momentos.

Las mariposas son un elemento asiduo en las pinturas de Sáenz desde sus primeros tiempos, como en el caso de “El columpio”. Sin embargo, en esta tela pasa a adquirir la cualidad de coprotagonista, al aparecer como adornos sobre el pelo de la mujer. Es el caso de otras de sus producciones, como “Amapolas”, en el que el planteamiento es el mismo. Es la fórmula empleada por el pintor según la cual concibe la obra como la suma de la presencia en el lienzo de una serie de elementos, como son la mujer y los adornos del pelo, que dan el contenido temático a la obra.

La composición es típica dentro de su producción, presentando a la modelo suavemente escorzada, consiguiendo con ello introducir la profundidad en el lienzo, a la vez que gira la cabeza para encontrar de forma directa la mirada del espectador, con quien conecta. Las líneas del manto con que cubre el busto organizan líneas rectas que forman un triángulo, a la vez que las del pecho forman otro invertido. La gama cromática es la propia del eclecticismo del momento, con fondo neutro que resalta a la protagonista dentro de la parquedad de colores empleada.

Se relaciona esta tela con el academicismo, tanto por la referencia del catálogo de la Exposición de 1899 como por la gama cromática empleada, similar a la de obras del periodo academicista que le caracteriza en este tiempo. Igualmente, el recurso de la ambigüedad que sugiere el título es otro factor propio de esta tendencia artística.

## **LÁMINA XXIX**

*TÍTULO: De la compra.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: no se observan.*

*DIMENSIONES: 58 X 47 cm.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES:* Fotografía a partir de grabado reproducido en *La Ilustración Artística*. Presentada con el número 734 a la Exposición General de Bellas Artes de 1899. Los datos anteriores son los que aparecen en el catálogo de la misma.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes*, Madrid: Imp. y Fundición de Hijos de J. A. García, 1899, p. 107.

De la fotografía del estudio realizada hacia 1899, se deduce que el tamaño del lienzo era el acostumbrado para obras sin grandes pretensiones, dirigidas al mercado de la burguesía de la época ávida de comprar obras de arte parte del proceso de emulación de la nobleza. Son cuadros de formato mediano destinados a decorar las habitaciones de las casas de esta clase social que comienza a asentarse en el país.

La tela es un reflejo de la sociedad de la época del pintor. Refleja a una mujer de la servidumbre o a una mujer sin más, en una de las actividades cotidianas, la compra diaria. La sitúa en un interior, con ventanas a su espalda a través de cuyos cristales se ve un paisaje urbano con arboleda y un carruaje, farolas, etc. En los cristales de la ventana hay pegados anuncios propios del momento, reflejando la creciente pujanza de éstos en el momento en que los carteles comienzan a alcanzar protagonismo propio como consecuencia de la competencia de las diferentes empresas modernas.

El asunto enlaza con esa versión del realismo relacionada con la pintura de género en la que la clase media asciende a protagonizar el mundo del arte, pero realizado el cuadro bajo los designios de la burguesía que demanda este tipo de obra. No existe ese matiz de provocación en su realización, sino que es tratada de forma suave, presentando una acción cotidiana sin más.

La tela es reflejo del mundo social de su momento, relacionada con otros trabajos calificados como estudios, como en el caso de “El aseo” o “La



modelo”<sup>29</sup>, cuadros en los que la pretensión del artista no es otra que lograr el reflejo de un momento de la actividad de un grupo social en concreto, modelo o sirvienta, o quizás una mujer de su casa en su actividad diaria. Es la presencia de elementos como los carteles de la ventana los que dan mayor veracidad a la obra, con el paisaje de fondo propio del Madrid de la época, que ayudan a la elaboración de esa instantánea social.

En un primer plano coloca a la modelo, con una cesta dirigida hacia el espectador, objeto que da la esencia del mensaje propuesto, necesario para poder realizar estos menesteres domésticos. Aparece ataviada con ropas sencillas, diferente de la utilizada en los retratos de la burguesía del momento, como en “Amapolas”, con gasas y sedas formando la vestimenta de sus mujeres. La pose es natural, con las manos cruzadas sobre el cesto en actitud de espera, aumentando este estado por la posición de la cabeza y una mirada ausente dirigida hacia la derecha de la obra, situación que refleja la espera con ausencia de la realidad del momento en actitud de ensoñamiento.

Relacionada con los cuadros de género realizados durante la etapa academicista, se trata de reflejar una instantánea influenciada por la aparición e introducción de la fotografía en el mundo artístico. Es una obra académica con intenciones de naturalismo, en busca de obtener ese grado de veracidad que conlleve originalidad dentro de la temática de reflejo de la vida urbana junto a la importancia de la mujer en la obra de Sáenz.

## **LÁMINA XXX**

*TÍTULO: Alegoría de España*

*MATERIALES: Pastel sobre papel*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz, Madrid, 98”*

*DIMENSIONES: 21 X 29 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga)*

---

<sup>29</sup> Láminas XXV y XXXII.

Es una de las mejores representaciones en cuanto a la implicación simbólica del asunto tratado. Realizado en pequeño formato y con pastel, representa una alegoría de España, caracterizado por una serie de elementos en la composición que dan el sentido pleno a la obra.

El tema de las alegorías es tratado en la historia de la pintura desde sus inicios, tomando gran desarrollo durante el Renacimiento y especialmente durante el Barroco, transmitiéndose hasta el Romanticismo, de donde se retoma dentro de la pintura simbolista. A partir de ésta, el Modernismo retoma el simbolismo como una de las formas de evadirse de la realidad que les rodea, tendiendo a una evocación de los valores que van cayendo en el olvido gracias a la realización de pinturas de este tipo, mediante un proceso de selección de objetos reales que se combinan en la mente del artista y dan como fruto un resultado distinto en el que se plasma su capacidad creativa, aspecto perseguido en aras de conseguir la originalidad necesaria en este medio. Será esta forma de entender la pintura la defendida por Baudelaire en sus escritos sobre arte, especialmente en aquellos dedicados a los Salones<sup>30</sup>

Durante esta época es recurrente el uso de la mujer iconográficamente como soporte para representar conceptos abstractos, como la Fe, Justicia, etc., recurriendo Sáenz a hacer de la mujer la personificación de la Patria, tratada en consonancia tanto por la utilización de ropaje clásico como por la presencia de elementos altamente ilustradores sobre la intención del artista. En concreto, el león asociado a la bandera hacen alusión a motivos relacionados con el concepto de España, sobre todo en una época de continuas crisis sociales y políticas.

El atuendo de la modelo, con túnica clásica, remonta a la antigüedad grecolatina, aumentado por la corona de laurel que se encuentra en la cabeza. La presencia del león con la bola bajo la zarpa hace alusión a uno de los

---

<sup>30</sup> BAUDELAIRE, C., *Salones y otros escritos de arte*, Madrid: Visor, 1999.

elementos más característicos de la Constitución Española, como son los leones de las Cortes. Ya la presencia de la bandera española en la mano de la protagonista hace completa referencia a una alegoría del país.

El tratamiento de la escena es sobrio, con una actitud informal en el gesto de la protagonista de la obra que realiza con la mano en la boca, gesto de timidez que da un gran encanto a la composición. La gravedad en la escena la confiere la presencia del león en primer plano, con la zarpa que, con el tratamiento de la perspectiva adoptada, introduce al espectador dentro de la escena, haciéndole participar de la misma.

De nuevo como en otras obras, la composición de los elementos constitutivos se realiza a través de la disposición triangular de los mismos, formando un gran triángulo central entre el león y la personificación de la patria.

La evolución estilística de Sáenz se patentiza en composiciones de este tipo, en las que se unen un tratamiento del tema heredero de las formas preconizadas por el academicismo, pero que van ganando terreno aspectos a favor de la mayor presencia de las formas simbolistas, disminuyendo esa temática de lo sensible que predomina en sus composiciones anteriores. Son pinturas más maduras en cuanto al reflejo de la actitud de la protagonista, así como de mayor seriedad en el tratamiento del tema. La composición varía de las fórmulas estereotipadas del academicismo, con mayor libertad compositiva. Realizada en la época de giro de su trayectoria, en la misma de “La tumba del poeta” o de “Stella Matutina”<sup>31</sup>, es evidente el cambio de la temática y de la plástica del pintor malagueño.

---

<sup>31</sup> Láminas XXXIX y XLIV.

**LÁMINA XXXI**

*TÍTULO: Inocencia.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo.*

*DIMENSIONES: 93 X 157 cm.*

*UBICACIÓN: Real Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia, El Puerto de Santa María (Cádiz).*

*OBSERVACIONES: Presentado a la Exposición General de Bellas Artes de 1899, con el número 727, consiguiendo medalla de segunda clase. Adquirido en 2.500 ptas. por el Estado en el mismo año con destino al entonces Museo de Arte Moderno, según R. O. 6/1899, depositada en su actual ubicación.*

*BIBLIOGRAFÍA: BLASCO, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *La Correspondencia de España*, Madrid: 8 de mayo de 1899, pp. 1-2. CANOVA Y VALLEJO, “Exposición Nacional”, en *La Época*, 17 de mayo de 1899, p. 1. CARRRETERO, M., “Artistas y modelos. IX. Pedro Sáenz”, en *Vida Galante*, Madrid: 23 de enero de 1903. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899*, Madrid: Imp. y Fundación de Hijos de J. A. García, 1899, p. 106. DÍAZ ESCOBAR, N., *Notas biográficas*. A. D. E. Notas manuscritas s/f. “Exposición de Bellas Artes”, en *Blanco y Negro*, 13 de mayo de 1899. GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid: Univ. Complutense, 1987, pp. 1.073 y 1.133. LAGO, SILVIO, “Pintores Ilustres. Pedro Sáenz”, en *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p. *La Ilustración Artística*, Núm. 914 (1899), p. 434. PANTORBA, Bernadino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Ed. Jesús Ramón García Ramos, 1980. PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños del siglo XIX*, Málaga: Diputación Provincial, 1964. *Pintura del Siglo XIX. Colección de Unicaja*. O.B.S. de Unicaja. Málaga, 1996. SÁENZ SÁENZ, A. *Datos biográficos redactados por...*Málaga: 11 de julio de 1933. Hojas mecanografiadas. A. D. E. SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, p. 742-743. TEMBOURY, J., *Notas manuscritas biográficas de**

P. Sáenz. *Biografía, Genealogía, Heráldica*, Málaga, 19 de julio de 1958, A. J. T., Diputación de Málaga.

Esta tela es una de las grandes producciones de Sáenz, siendo una de las premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, en concreto en la de 1899, obteniendo por ella medalla de segunda clase, aspecto que le dará el prestigio social que la obtención de recompensa en este certamen oficial conlleva. Será adquirida para el Museo de Arte Moderno, según Real Orden de 28 de junio de 1899, comprada en 2.500 pesetas. Se sitúa dentro del periodo de la realización de sus grandes producciones, como “El Aseo”, “Stella Matutina”, “La tumba del poeta” y otras<sup>32</sup>, que serán las que le den su fama definitiva.

El lienzo fue celebrado por la crítica del momento, como en la alusión que aparece en *La Ilustración Artística* de 1899, en la que se valora la habilidad del pintor para representar el desnudo como tema de difícil ejecución. A la reproducción en las páginas de esta revista le acompaña un comentario crítico:

*(...) Sáenz presenta varias obras, de entre ellas Aseo e Inocencia, dos figuras de niñas, cuasi mujercitas ya, una que acaba de bañarse y otra que está tendida en lujosa tela son, a mi juicio, juntamente con un retrato de señora y una media figura de joven titulada Mariposa, lo mejor de cuanto exhibe este artista.*

*Puede pedírsele a Sáenz que sea algo más robusto y firme, así en la línea como en la factura; pero es innegable que ha sabido vencer las terribles dificultades que ofrece la pintura de las carnes de cuerpos tan finos y delicados como los de la mujer cuando está alcanzando la pubertad. Aseo e Inocencia son desnudos.*

El tema del desnudo es propio en Sáenz, realizando sólo femeninos, que se conozca, en su producción, estando orientada ésta hacia la temática de la

---

<sup>32</sup> Láminas XXV, XLIV y XXXIX.

mujer de una forma consciente y voluntaria. Este tipo de trabajos se relaciona con la cultura que genera el decadentismo fin de siglo. El culto a la belleza que ejecutan los artistas de este círculo encuentra en el asunto una de las formas de evasión de la realidad que rodea a la sociedad de la época, dominada por la fealdad del hacinamiento urbano, constituyendo uno de los principales motivos para manifestar la muerte de unas formas socioculturales frente a las nuevas que nacen gracias a la labor de los artistas, quienes contribuyen con su obra a cambiar en la medida de lo posible a una sociedad orientada hacia el esteticismo, según las doctrinas de W. Morris.

El asunto del desnudo en general es utilizado para representar conceptos abstractos como le Fe, Justicia, etc., empleado por Sáenz en esta ocasión para representar el concepto universal de la Inocencia. Utilizado de forma como estudios del natural para perfeccionamiento de la técnica en las Academias de Bellas Artes, cambia de usarse el desnudo masculino por el femenino, añadiéndole una carga de erotismo ausente en los anteriores. Como consecuencia, aparece desarrollado el género del desnudo en el contexto de la moral del Fin de Siglo, siendo admitidos cuando guarden ciertas normas de decoro y de perfección en la realización de la obra misma. Esta temática en concreto es abordada por E. Bornay como una de las empleadas por los pintores del fin de siglo, justificada desde la óptica de las connotaciones sexuales que posee el desnudo infantil asociado a la creencia de la curación de ciertas enfermedades venéreas desflorando a una joven, costumbre extendida en estos momentos dentro de este ambiente social<sup>33</sup>

El tema que desarrolla es la representación de un desnudo infantil femenino, recostada en una cama, apoyando los brazos para sostener su cabeza, dispuesto todo sobre un cojín con encajes tratados con una gran minuciosidad, ya en la línea de detallismo que le caracteriza en este periodo. La disposición de la figura se presenta apaisada, utilizando la horizontalidad de la tela. Junto al desarrollo del motivo, en sus variantes de mujer frágil y de mujer fatal,

---

<sup>33</sup> BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 142-156.

aparece el asunto de los desnudos infantiles, acometido por autores franceses con anterioridad y asimilado por Sáenz en esta ocasión, de tal forma que es el tema que le permite obtener premios en dos Exposiciones Nacionales sucesivas. Consigue la representación del concepto abstracto de la Inocencia asimilado al de la infancia, dentro de la tradición que da valores de pureza a los niños por la ausencia de maldad y de pecado que se les otorga, dentro de la tradición occidental.

En el tratamiento de la figura destaca el rostro de la niña, con una sonrisa captada por el pintor con gran maestría, dando gracia al tratamiento de la escena, a la vez que introduce cierta nota de misterio. Difiere en este aspecto de su anterior tratamiento para “Crisálida”<sup>34</sup>, realizada ésta de una forma más seria, frente al desenfadado de “Inocencia”, conseguido gracias al gesto de la cara de la modelo.

Para componer la escena, Sáenz utiliza una disposición en primer plano de flores, colocadas de tal modo que profundizan en el espacio gracias a las líneas que forman entre las tres que presenta, conduciendo la mirada hacia la niña, ejecutadas a modo de naturaleza muerta. La disposición con forma triangular de la pierna cercana al espectador introduce un elemento de verticalidad en la obra, disminuyendo la sensación de horizontalidad provocada por aparecer la modelo acostada. Para el fondo del cuadro, Sáenz utiliza un cortinaje, manifestado por las sombras que se forman en los pliegues del margen izquierdo de la tela, aumentando con este recurso la sensación de profundidad, consiguiendo un fondo para cortarla respecto a la perspectiva general.

La temática y el tratamiento de la figura relacionan a este lienzo dentro de la producción del artista más vinculada al estilo pompier imperante en la época. El detallismo de la composición, incluido el telón de fondo, y aplicado a todos los elementos del cuadro, se relaciona de forma directa con el estilo

---

<sup>34</sup> Lámina XXIII.

académico que se impone en los circuitos oficiales de la época, distinto de la producción que realiza con anterioridad. La adopción de las formas estilísticas relacionadas con este estilo se ve condicionada en gran medida por la presentación de la obra en los circuitos de promoción del momento, generando una arte dirigido que limita la libertad del artista en su producción. Este aspecto se ve reforzado ante el hecho de la obtención de premio en el certamen anterior gracias a “Crisálida”, obra del mismo tema y con un estilo similar en la representación del tema.

## LÁMINA XXXII

*TÍTULO:* *La modelo.*

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* No se observa.

*DIMENSIONES:* 122 X 176 cm.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía a partir del grabado reproducido en *La Ilustración Artística*. Presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1897, con el número 958 del catálogo. Los datos correspondientes a las medidas provienen del mismo.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid: Est. Tip. de Tomás Minuesa, 1897, p.145 *La Ilustración Artística*, Núm. 824 (1897), p. 671.

Fue presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897 en Madrid, y reproducida en las páginas de *La Ilustración Artística* de 1897, como es habitual hacer con las obras de este pintor en los años en los que se celebran certámenes de pintura. De este lienzo se conoce otra versión llamada “Ante la lumbre”, obra resumida de éste, que se concentra en la figura de la modelo y la chimenea.



La tela es planteada por la crítica de la revista como un “estudio”, entroncando con un realismo naturalista en el que se representaría una escena cotidiana de la actividad de la modelo de pintura profesional. Plantea una escena en la que la mujer se calienta ante el fuego de la chimenea tras posar desnuda para uno de los cuadros que realizara el pintor. La sitúa en forma de semidesnudo de espaldas al observador en una estratagema usada para aumentar la naturalidad y la credibilidad de la escena.

El texto de la crítica que acompaña a la reproducción dice:

*La modelo, cuadro de Pedro Sáenz (Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897). – El ser anónimo que ofrece al artista forma para la representación del concepto, la desdichada criatura que presta su belleza y sus encantos para que el pintor los retrate en el lienzo, contribuyendo inconscientemente a aguzar sus aptitudes y cimentar su gloria, es la modelo que nos presenta en su precioso lienzo el discreto pintor don Pedro Sáenz, representándola en el momento en que fatigada por la violencia de la actitud adoptada, busca ante la chimenea del taller calor y descanso para sus entumecidos y fatigados miembros. La producción de nuestro amigo ha de estimarse como un estudio, y como tal fue juzgado y apreciado en la última Exposición Nacional de Bellas Artes, llamando la atención por su buen dibujo y acertado colorido.*

El lienzo, en formato horizontal frente a la versión posterior que al resumirse adopta el vertical, presenta una habitación de la casa del artista en la que en el centro de la misma dispone la chimenea y ante cuyo fuego se calienta la modelo. La representa de espaldas al espectador con la planta del pie girado hacia el exterior de la obra, en la línea de la representación de S. Antonio en “La tentación...”, coincidiendo incluso el ropaje que tapa desde la cintura hacia abajo<sup>35</sup>. La protagonista aparece ausente contemplando el fuego, según la dirección de su cabeza. A la derecha introduce elementos de cotidianeidad,

---

<sup>35</sup> Comparar con la lámina IX.

como la silla con una especie de tela o piel y un gato debajo de la misma jugando con lo que parecen restos de flores. Tras la silla coloca el piano que aparece en el primer plano de “Desengaño”<sup>36</sup>. Sobre la chimenea aparecen colocados diferentes objetos decorativos propios de este mueble. A la izquierda de la chimenea aparece un sofá bajo el cual aparecen objetos propios del estudio de un pintor de esta época, como un abanico japonés y páginas artísticas de alguna publicación, elementos todos ellos que aparecerán en las fotografías de su estudio que se publican poco tiempo después en *Vida Galante*.

Difiere el tratamiento de otras de su producción, el grueso de sus retratos femeninos, a la vez que es similar a algunas que le dieron premios en Exposiciones, como “El aseo”<sup>37</sup>, escena similar en cuanto a la vertiente de naturalismo al basarse en una escena cotidiana, sin mensaje añadido, de la actividad profesional de la modelo de pintura. Para ello construye un espacio ficticio en la bidimensionalidad del lienzo, gracias a la introducción de líneas de fuga en el entarimado del suelo que convergen hacia un punto central de la habitación. Usa el artificio de la perspectiva para crear un espacio en el que situar a la modelo de la obra.

La gama cromática que emplearía para su realización sería similar a la que empleó en “Ante la lumbre”, aspecto constatado en otras ocasiones que realiza una obra resumida a partir de otra anterior. Estaría dominada por los colores propios de la pintura barroca, jugando con los contrastes entre colores claros y zonas de penumbra, con lo que quedan resaltados los primeros.

El academicismo necesita que para lograr el triunfo por parte del artista se dé un cierto grado de ruptura respecto a la tradición establecida. Es por ello que se convierte en algo trascendental el ampliar los recursos en cuanto a la temática existente, intentando con ello ser innovador. Presenta de nuevo una instantánea de una escena cotidiana relacionada con la actividad de las

---

<sup>36</sup> Lámina XVIII.

modelos, profesionales dedicadas a servir de modelo real para la realización de cuadros, tratados con técnica realista, consiguiendo perfección en la realización de la misma.

---

<sup>37</sup> Lámina XXV.

### **3.3. MADRID (1901 - 1910)**

#### **LÁMINA XXXIII**

*TÍTULO: Amapola.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 58 X 47 cm.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899 con el número 730 del catálogo. Fotografía de reproducción a color en Blanco y Negro. Grabado reproducido en La Ilustración Artística en 1899. Las medidas proceden del catálogo de la misma.*

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo Oficial de la Exposición General de Bellas Artes de 1899, Madrid: Imp. y Fundición de Hijos de J. A. García, 1899, p. 107. Blanco y Negro, Madrid: 29 de junio de 1901, p. 8. La Ilustración Artística, Núm. 914 (1899), p. 434.*

Continúa Sáenz dentro de los inicios de su producción de matices simbólicos aplicados a los retratos femeninos. Opta en esta ocasión por representar a una joven en forma de busto, en el cual se concentra en representar a la verdadera protagonista: las flores, amapolas en este caso. Fue producido en la época de mayor producción del artista, realizada hacia 1899, apareciendo reproducida en varios medios, como la fotografía del estudio de 1899 en la que aparecen varias de estas obras, o en la reproducción con motivo de la celebración del certamen anual de ese año en *La Ilustración Artística*, junto al otro lienzo “De la compra”.

Se conoce a color gracias a su publicación en *Blanco y Negro* en 1901, a la cual acompaña un texto aclaratorio en el que se relaciona sin dejar dudas el matiz simbólico del asunto, aludiendo a las cualidades de la amapola, flor sencilla que nace en los caminos de los campos pero de gran belleza, que se

enaltecen al colocarlas sobre una bella mujer, aspecto relacionado con el culto a la belleza que se plantean los decadentes. El texto aparece sin firmar, pero es conocida la nómina de literatos modernistas que frecuentan el círculo de *Blanco y Negro*, como Mauricio López Roberts o J. R. Jiménez, verdadero artífice en la aplicación del lenguaje simbólico de las flores y los significados asociados que se asocian con su presencia. El texto dice:

*La violeta, en el emblema de las flores, simboliza el excelso pudor de la modestia, pero la amapola es también, aunque no lo diga el lenguaje simbólico, una de las más acertadas expresiones de la sencillez, porque nace y se cría pobremente en los surcos de los campos, sola casi siempre, sin más caricias que las del viento o el batir suave de la espiga de los trigos, brotando en las lindes del camino, como para servir de guía al hombre con sus luces rojas. En la mujer, la amapola es el mejor tocado; y prendidas como al descuido, hacen de la mujer la obra más bella de la Naturaleza.*

En esta ocasión, la simbología presentada es la de la hermosura de las flores, aun a pesar de su humildad, que ayudan a enaltecer la belleza de la mujer, arquetipo de belleza. Las flores adquieren una serie de matices simbólicos en las obras del pintor, destacando el gran número de retratos que titula con nombres de flores a los que da una significación distinta según los casos. La belleza de las amapolas contrasta en color con lo pálido de las carnaciones de la modelo así como con la gasa del vestido que la arropa.

Recurre el artista a una representación en la que se centra en el rostro de la mujer, en cuyo peinado coloca las flores, tratadas con gran detallismo, notas de color rojo de las que gusta introducir en sus obras. El resto se concluye con el busto de la joven, mostrando los hombros desnudos y el cuello, con magistral reflejo de las carnaciones. En la parte baja aparece un vestido de gasas propio de las fiestas de la burguesía de su época. El fondo es neutro, sin tratar, característico del grueso de su producción posterior dentro de la polémica del empleo de fondos para los retratos o bien centrarse en los rostros

de los personajes retratados, si bien es de tonalidades más claras, reflejando la ya influencia de los dictámenes del Modernismo, que comienza a ser favorecido por la crítica del país, a la vez que es la época de mayor relación con su amigo Sala.

La composición se organiza a partir de las líneas imaginarias que forman los hombros y el peinado, en una casi simetría creadora de formas triangulares. La gama cromática es de colores pasteles, ante los cuales las notas de rojo de las flores y de los labios de la modelo, zonas que destacan con personalidad propia.

Retrato del gusto de la burguesía de la época, es la representación que caracterizará al grueso de su producción, retratos femeninos de gran belleza con la omnipresencia de las flores como complemento a la gracia femenina. La ambigüedad del título ayuda a dar un aire de enigma, con lo cual, tan sólo conociéndolo, no puede el espectador hacerse una idea de la misma.

## LÁMINA XXXIV

*Título:* *Arte y Juventud I.*

*Firma y fecha:* Firmado “Pedro Sáenz” en ángulo inferior derecho.

*Localización:* Paradero desconocido.

*Observaciones:* Fotografía de reproducción a color en *Blanco y Negro*.  
Titulado en esta ocasión como “Salud a los lectores”.

*Bibliografía:* *Blanco y Negro*, Madrid, 4 de enero de 1902, p. 34. *La Ilustración Artística*, Núm. 885 (1898), p. 799.

Esta obra fue publicada por primera vez en diciembre de 1898 en las páginas de *La Ilustración Artística* con este nombre, mientras que aparece en *Blanco y Negro* reproducida a color con el título “¡Salud a los lectores!”, por lo que el título original debió ser el primero. Entre ambas se observa una variación, consistente en la aparición en el libro que sostiene la modelo de la

inscripción “Blanco y Negro 1902.”, cuando en realidad el formato de esta revista era más pequeño en esa época que el que aparece en la obra.

El comentario que acompaña a la reproducción de la obra en la primera de las revistas dice:

*Arte y juventud. – Aseo, cuadros de Pedro Sáenz y Sáenz. – De distinto género e inspiradas por diverso concepto son las dos últimas producciones del discreto pintor malagueño Sr. Sáenz, manifestación de sus aptitudes y de la tendencia que informa la escuela artística en que milita. El lienzo <<Arte y juventud>> pertenece al estilo llamado simbolista, mas sin resabios de extrañas influencias, ni contagios, razonadamente expuesto y ejecutado con el buen sentido que tanto distingue a las obras de Van Hove, eso es, armonizando las corrientes de nuestra época con los principios simbolistas.*

En esencia se trata de un retrato con formato horizontal en el que se presenta a una joven vestida con traje de la burguesía acomodada de la época. Como fondo aparece un paisaje de arboleda en el que la sitúa. Con ello crea una escena extraña, al plantear a la protagonista en lo que parece un bosque, más bien un parque urbano, leyendo un libro de grandes dimensiones, con vestido de fiesta, por lo que la escena no es muy veraz en cuanto a la caracterización de los personajes y la acción que representa.

Para pintar a la modelo, Sáenz dispone a la misma en retrato de busto, el cual aparece tapado con el libro abierto que sitúa en primer plano, dejando ver de la misma el escote y el rostro, así como las manos enfundadas en guantes negros que sujetan el libro. El traje es negro de raso, propio de las fiestas de la clase social dirigente en esta época, adornado con gasas blancas en el escote. A la modelo la adereza con un peinado de moño típico de su producción, en la línea de la mayoría de sus retratos. Esta mira hacia el observador con mirada ausente, no en acción de leer. La composición está

marcada por la simetría, representando lo mismo a derecha e izquierda del eje de simetría que forma el rostro de la modelo a su paso por el centro de la cara, con la organización triangular de las líneas imaginarias de una forma patente.

El fondo no es el neutro de su producción anterior, sino un estudio de paisaje a modo de arboleda, álamos parecen, con un césped en el que se sitúan los árboles. Al fondo del mismo aparece un telón de fondo compuesto por la masa continua de arboleda y arbustos, telón verde correspondiente a la vegetación. Este fondo está relacionado con algunos de los paisajes que elabora Sáenz de forma singular, en el que los árboles asumen el protagonismo de la obra.

La gama cromática es variada, con los tonos negros del vestido que destacan de gran manera respecto a los verdes de la vegetación y el marrón del libro y del tronco de los árboles. El centro de la obra aparece formado por los tonos rosáceos de las carnaciones de la modelo. Es la época en la que se observa cierto cambio en el empleo de los colores, antecedente de los que usará en su posterior producción.

La obra, compuesta hacia 1898, es antecedente del grueso de su futura producción, compuesta por retratos femeninos con la caracterización añadida para dar personalidad a las figuras retratadas, cuadros sin compromiso social, decorativos, del gusto del mercado del arte de la época dominado por la burguesía pujante. La crítica la vincula con un simbolismo suave, que radica en la ambigüedad que origina el título respecto a la imagen, utilizando el mismo para otro trabajo totalmente diferente, con la que gana el concurso de esta revista. La alusión a arte radica en el libro que sostiene la mujer, o bien en la propia obra, que refleja el concepto de la juventud en las facciones de la joven. Artificios que logran la admiración de la burguesía decimonónica.



## LÁMINA XXXV

*TÍTULO: Arte y juventud. El año que nace.*

*MATERIALES:* Supuestamente óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho. La fecha aparece en el libro que sostiene la modelo, con arrepentimiento de 1900 a 1901, observándose con nitidez.

*DIMENSIONES:* Supuestamente 43 X 30 cm., las exigidas en el concurso de *Blanco y Negro*.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de reproducción a color en *Blanco y Negro*.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Blanco y Negro*, Madrid, 6 de enero de 1900, p. 20; Idem, Madrid, 7 de abril de 1900, p. 12; Idem, Madrid 12 de enero de 1901, p. 20.

Este torso semidesnudo es la obra con la que Sáenz gana el primer premio del concurso de planas a color de la revista *Blanco y Negro* convocado en 1900, siendo reproducido en enero del siguiente año en la revista. Concurrió en el certamen con una sola plana, ésta, quizás motivado por la presencia de E. Sala como ilustrador de esta publicación y ser éste miembro del jurado del certamen. Dada la amistad que unía a ambos desde la estancia de Sáenz en París, cuando ambos residían en esta ciudad, es casi seguro de encontrar la razón de su participación en esta relación, de la que se enorgullece el artista en la entrevista de *Vida Galante* en 1903.

El formato de la obra se encontraba limitado en las bases del concurso, siendo de 43 cm. de alto por 30 cm. de ancho, motivado quizás por necesidades de imprenta. Su ubicación sería el de la editorial de *Blanco y Negro*, al aparecer así en las bases del concurso, aunque no aparece allí en la actualidad.

El certamen se relaciona con la promoción artística que realizan las revistas ilustradas del momento, de tal forma que se constituye en un nuevo

galardón para el reconocimiento del artista por la sociedad, modo de asegurarse clientela en una época en la que no se ha asentado de forma definitiva los medios privados de canalización del mercado artístico. Es un procedimiento paralelo a la acción de los medios oficiales de promoción de las formas artísticas, teniendo en cuenta el aumento de difusión de estas revistas especializadas.

Para concursar, recurre a un tema predilecto, el de los semidesnudos femeninos, planteado como claro exponente de la adopción del lenguaje modernista por su parte. Dispone a la modelo, una de sus más apreciadas, situada de frente delante de un fondo similar a las tapas de las encuadernaciones de las revistas modernistas de la época, de la forma de las de *La Ilustración Artística*, con tapas rojas y adornos de curvas a tono con el lenguaje ondulante de esta tendencia artística.

A pesar de ser semidesnudo, la caracterización de la joven se relaciona con la influencia de Japón en la plástica del pintor. Ello es manifiesto en el peinado, el mismo que utilizará en “Crisantemos” y otras obras suyas, en especial retratos. Se trata de una disposición de moño característico de la cultura oriental que influye en el mundo del arte occidental por estas fechas, como modo de evasión de lo cotidiano y vulgar. Este aspecto se refuerza por la presencia de otro objeto en la obra, un crisantemo colocado sobre el peinado, flor japonesa propia de este contexto cultural.

Las manos las dispone sujetando el libro que aparece en primer plano, introduciendo a la izquierda una diagonal en la obra, elemento horizontal respecto a la verticalidad del lienzo. El fondo aparece tratado de forma neutra, con predominio del rojo, así como adornos curvos dentro de la tradición más pura del modernismo, arabescos dorados como los que adornan las tapas de las publicaciones catalanas dedicadas al mundo del arte.

Esta obra se relaciona de forma directa con el cambio estilístico de Sáenz hacia las pautas del Modernismo, desde la presencia de formas japonesas tratadas de forma más acordes con las preconizadas por el movimiento cultural. La gama de colores es más clara, colores más brillantes de los utilizados por los academicistas, variando claramente con obras anteriores como “El aseo” o “La modelo”<sup>38</sup>, basadas en contrastes de colores y luces. El tratamiento de éstas es distinto, con planitud de enfoque dirigido al retrato, a la vez que la presentación de la protagonista varía de esos retratos de encargo que caracterizan su producción. Es el prototipo a emplear en las numerosas representaciones que realizará a partir de ahora, bajo la preponderancia de las formas modernistas.

## LÁMINA XXXVI

*TÍTULO: Arte y juventud. El año que nace.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 43 X 30 cm.*

*UBICACIÓN: En el comercio (Barcelona).*

*OBSERVACIONES: Fotografía suministrada por el anticuario que la gestiona.*

*BIBLIOGRAFÍA: Blanco y Negro, Madrid, 6 de enero de 1900, p. 20; Idem, Madrid, 7 de abril de 1900, p. 12; Idem, Madrid 12 de enero de 1901, p. 20.*

Este óleo parece ser el original que realizó Sáenz para el concurso de *Blanco y Negro* en 1900. Su localización es fruto de la casualidad, tras el contacto realizado con el anticuario que posee la obra en la actualidad en un curso formativo sobre patrimonio. Parece ser que compró la obra en una subasta de arte en París, y posteriormente la vendió a un coleccionista de Madrid. Tras el encuentro citado, el anticuario procedió a recomprarlo al dueño anterior. Lo más paradójico del asunto es que esta obra fue comprada por la editorial de *Blanco y Negro* tras el concurso realizado, por lo que es extraño

---

<sup>38</sup> Láminas XXV y XXXII.

que apareciera en París con el discurrir del tiempo. Lo cierto es que bien pudiese ser una versión sobre el mismo tema, aspecto que no es extraño en la producción de Sáenz.

En cuanto a las diferencias formales entre el óleo y la reproducción comentada anteriormente, mientras en la anterior el libro que sostiene la modelo rompe el marco de desarrollo de lo propuesto, en esta obra aparece enmarcada tras lo que parece ser un caballete, con lo que el efecto de ruptura conseguido con la representación en la revista es resuelto mediante la contemplación de la obra original en su totalidad.

## LÁMINA XXXVII

*TÍTULO: Crisantemas.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho .*

*DIMENSIONES: 81 X 55 cm.*

*UBICACIÓN: Diputación Provincial de Málaga.*

*OBSERVACIONES: Existe la posibilidad de dos versiones o posteriores retoques y cambios en la obra original.*

*BIBLIOGRAFÍA: SAURET GUERRERO, T, *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Universidad, 1987. V.V.A.A. *El siglo XIX, Colección de arte de la Diputación de Málaga*, Málaga: Diputación de Málaga, 1999, p. 76.*

En su etapa de formación, P. Sáenz realiza estancias en Madrid, Roma y París, siendo en este último lugar donde bebe de las fuentes directas del Art Nouveau, asimilando el lenguaje propio de esta corriente artística que determinará su posterior plástica artística. Un aspecto de importancia crucial en su evolución estilística es el hecho de que durante su periodo en la capital francesa establece relación de amistad y camaradería con Emilio Sala, influyendo éste en la plástica del artista.

El japonismo es una de las características del lenguaje modernista, tanto como lenguaje asimilado con esencia propia como exotismo dentro de las corrientes de evasión de la realidad en esta época asociada al decadentismo, en el que Japón aparece como suministrador de nuevos temas a representar, en lucha con los preconizados por la burguesía decimonónica del Fin de Siglo. El interés hacia estas formas nace en España como consecuencia de los intercambios culturales que se efectúan en las Exposiciones Universales de Londres de 1862, las de París de 1876 y 1878, y principalmente en la de Barcelona de 1888, aspecto clave esta última para la introducción del lenguaje del Modernismo de forma directa en el país a través del foco catalán, verdadero centro desde el que irradia esta actitud al resto del país. La presencia en estos certámenes hace que sea un tema a tratar dentro de la variante de pintura de género realizada por los pintores académicos, caso de Sáenz desde 1895 con su obra “Fantasía japonesa” o en “El columpio”<sup>39</sup>, en las que el planteamiento es distinto al presentado en ésta. La introducción del japonismo también está relacionada con el apogeo de la ilustración gráfica en las revistas ilustradas del país, nada extraño teniendo en consideración que es esta obra una con las que inicia el periodo de actividad de Pedro Sáenz como ilustrador artístico en *Blanco y Negro* en 1901.

Sáenz realiza el cuadro desde una perspectiva de género, con influencia del tratamiento de las formas según la plástica japonesa, en la cual predomina el uso de las tintas planas y de la ausencia de la perspectiva. La figura es presentada en un primer plano frontal gracias a lo cual están ausente esos claroscuros básicos de la pintura academicista de su etapa anterior, usando para ello un predominio de colores planos y brillantes, aplicado incluso al fondo.

En 1901 aparece publicada en *Blanco y Negro* la otra versión, firmada y fechada en el lateral derecho “*Pedro Sáenz. Madrid 1900*”. Dicha plana a color presenta una serie de diferencias con respecto a la obra actual, como es el caso de añadidos en el detalle ornamental en la cabeza de la modelo, así como

---

<sup>39</sup> Láminas XXII y XIX.

retoques en los rizos de su cabello, al igual que desaparece la fecha y lugar de realización. Los repintes son característicos en la producción del artista, con los diversos arrepentimientos que se observan en algunos de sus trabajos, pero las diferencias son tantas que permiten hablar de dos obras distintas.

En cuanto al tema soterrado que le da sentido, el del simbolismo de las flores, es un aspecto recurrente dentro de la vertiente simbolista del Modernismo. El crisantemo, protagonista de esta obra, comparte popularidad con el lirio, con ciertas connotaciones eróticas debido a su largo tallo, convirtiéndose en símbolo fálico, pero en variante oriental, aumentando con ello el aspecto de evasión de la sociedad de la época, relacionado con el ambiente del decadentismo Fin de Siglo<sup>40</sup>.

En cuanto a la composición, Sáenz elabora una disposición frontal de la mujer, tratando todo el tema de una forma completamente simétrica, basándose en líneas que forman triángulos entre las flores, así como en el escote. Evita la aparición de sombras, con una luz frontal que incide sobre la modelo. Por último, destacar la aparición del fondo de tono amarillo, de aplicación plana, revelando la asimilación de la planitud de tintas del arte japonés, todo ello tratado con estilo propio, influenciado por un preciosismo pictórico usado en otras obras del mismo tema, como “El columpio”, obra de temática japonesa con un tratamiento diferente en la composición bajo un tratamiento de corte preciosista. En “Japonesa” realiza el tema de nuevo<sup>41</sup>, pero alejado del hieratismo de esta versión, debido al gesto sonriente de la modelo, más en relación con otras obras desenfadadas sin la seriedad de esta tela.

Sáenz realiza una pintura en consonancia con las directrices del modernismo, visible sobre todo en la paleta de colores empleada, en la que destaca una presencia de tonalidades más alegres de las utilizados en su periodo academicista. A su vez, las formas están más en consonancia con las

---

<sup>40</sup> Sobre el lenguaje de las flores y la simbología asociada por los modernistas, ver LITVAK, L., *Erotismo Fin de Siglo*, Barcelona: A. Bosch, 1979.

<sup>41</sup> Lámina XLVII.

propugnadas por la influencia de Japón, gracias a la planitud de luces y del fondo, realizando un retrato caracterizado del gusto de la burguesía. El tratamiento es distinto de “Fantasía Japonesa”, cambiando de escena de género con profusión de accesorios a un retrato de género en el que el mensaje se transmite mediante las formas empleadas y la caracterización de la modelo por el peinado y la vestimenta. Representa el giro en su producción acorde con el cambio de los gustos estéticos del momento, propugnados por los mismos artistas.

### **LÁMINA XXXVIII**

*TÍTULO: Crisantemas II.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en el lateral derecho, en sentido vertical, junto a la fecha “Madrid, 1900”.*

*DIMENSIONES: Desconocidas.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción a color en Blanco y Negro.*

*BIBLIOGRAFÍA: Blanco y Negro, Madrid, 1 de mayo de 1901, p. 12.*

A pesar de las similitudes entre esta obra y el óleo del mismo asunto, hay diferencias entre ambas que hacen pensar que puedan ser dos cuadros distintos, máxime cuando existen casos parecidos con otras de sus producciones, aunque se trata de ocasiones en las que se presenta una parte reducida de la anterior, como en “La modelo” y “Ante la lumbre”<sup>42</sup>. Es posible que el éxito del óleo en su momento ayudado de la reproducción de la revista facilitase el encargo de otra versión sobre el tema.

La diferencia principal estriba en las gamas de colores que aparecen en ambas obras. En la reproducción de 1901 de *Blanco y Negro* los tonos son más

---

<sup>42</sup> Láminas XXXII y XXVI.

pasteles, mientras que en el óleo son colores más vivos, con fondo amarillo que se diferencia mucho del empleado en la reproducción de la revista. Los medios de reproducción de la misma podrían alterarlos, pero la diferencia es demasiado acusada.

Hay otros detalles que los diferencian, como el copete que aparece sobre la cabeza de la modelo en el óleo, que no aparece en la reproducción. Incluso en el abanico que sujeta la modelo aparecen diferencias en su decoración, pintando en esta versión ramas de árboles que no aparecen en la tela. La decoración de los detalles del manto que cubre a la joven también tiene diferencias con el óleo, así como las flores pequeñas que sitúa en primer plano a la altura de las rodillas de la mujer. La última semejanza detectada radica en la firma del autor, que en la tela se dirige de abajo hacia arriba, mientras que en esta versión se dirige de arriba abajo, a la vez que aparece bajo el nombre del artista el texto “Madrid 1900”, aspecto que redonda en esta teoría.

Debido a las desigualdades planteadas es por lo que sugiero que habría dos versiones del mismo asunto, aspecto no extraño en este artista y matizado por la presencia de las formas japonesas en el modernismo del fin de siglo y en otras corrientes intelectuales del momento, como consecuencia del conocimiento de la cultura oriental sobre todo a raíz de la celebración de Exposiciones internacionales en las que se producen aportaciones culturales de las diferentes culturas que concurren a ellas, aspectos que profesa Sáenz desde sus comienzos en la participación en estos certámenes desde 1887. Desde 1895 en que pinta su “Fantasía Japonesa”<sup>43</sup>, Sáenz recurre a la temática de la pintura de motivos japoneses, pero variando la forma de ejecutar la pintura, aspecto que condiciona la evolución desde el academicismo a unas formas caracterizadas por el modernismo.

---

<sup>43</sup> Lámina XXII.



## LÁMINA XXXIX

*TÍTULO: La tumba del poeta.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*DIMENSIONES: 94 X 160 cm.*

*UBICACIÓN: Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga.*

*FIRMA Y FECHA: Aparecen dos firmas: una en el margen inferior derecho, “Pedro Sáenz”, y otra que se encontraba tapada con una posterior capa de pintura en el lado derecho de la base del sarcófago, “PEDRO SÁENZ” (ha. 1900).*

*OBSERVACIONES: Presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 de Madrid, y en la Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona en 1907 con el número 46, así como en exposiciones europeas y americanas. Restaurada recientemente por el equipo del Museo de Bellas Artes de Málaga. En el catálogo de la Exposición de 1917 aparece otra obra relacionada titulada “Fac-simil de la tumba del poeta”, de donde se concluye que debe de haber dos versiones de la misma.*

*BIBLIOGRAFÍA: ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 29 de abril de 1901, pp. 3 y 4. Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes III”, en *L.I.E.A.*, Madrid, 22 de mayo de 1901, pp. 315-317. Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes IV”, en *L.I.E.A.*, Madrid, 30 de mayo de 1901, p. 326. Canova y Vallejo, “Exposición Nacional de Bellas Artes VII”, en *La Época*, Madrid, 5 de mayo de 1901, p. 1. Caparrós Masegosa, L., *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada: Univ. de Granada, 1999. Carretero, M. “Artistas y modelos. IX. Pedro Sáenz”, *Vida Galante*, Madrid: 23 de enero de 1903. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1901*, Madrid, 1901, p. 175. *Catálogo de la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona: Imp. de Heinrich y Cia, 1907. Díaz Escobar, N., *Notas biográficas*. A. D. E. Notas manuscritas s/f. F.B., “Exposición de Bellas*

Artes. Programa de la Inauguración”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 29 de abril de 1901, p. 1. LAGO, Silvio. “Pintores Ilustres. Pedro Sáenz”, en *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p. *La Ilustración Artística*, Núm. 1.013 (1901), p. 348. *La Ilustración Española y Americana*, Núm. 16 (1901), p. 257. MISS-TERIOSA, “La Exposición de Bellas Artes IV”, en *El Día*, Madrid, 23 de mayo de 1901, p. 1. PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Ed. Jesús Ramón García Ramos, 1980. PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños del siglo XIX*, Málaga: Diputación Provincial, 1964. *Pintura del Siglo XIX. Colección de Unicaja*. O.B.S. de Unicaja. Málaga, 1996. SÁENZ SÁENZ, A. *Datos biográficos redactados por...*Málaga: 11 de julio de 1933. Hojas mecanografiadas. A. D. E. SANTACRUZ, Pascual, “Pedro Sáenz”, en *El Regional*, 5 de febrero de 1917, p. 5. SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987. SOLSONA, C., “La Exposición de Bellas Artes. Religión, historia, desnudo”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 de mayo de 1901, p. 1. TEMBOURY, J., *Notas manuscritas biográficas de P. Sáenz. Biografía, Genealogía, Heráldica*, Málaga, 19 de julio de 1958. A. J. T., Diputación de Málaga. “Una visita”, artículo de periódico de origen no constatado, Málaga, 1917. Caja 45, “Exposiciones”, A.D.E.

Considerado el mejor lienzo de Pedro Sáenz durante mucho tiempo, es efectivamente una de las más importantes de su carrera y de su producción, estimada como tal por el artista hasta el punto de ser presentada en muchas exposiciones de pintura desde su realización hacia 1899, presentada por primera vez en 1901 en el certamen nacional de ese año. Esta obra será conservada por el artista hasta el final de sus días, realizando de ella incluso una copia que aparece dentro de la relación de obras expuestas en la Exposición de la Academia de Bellas Artes de S. Telmo de 1917, constando en la relación las dos versiones. La primera aparece en el número tres de la misma, tras “Stella Matutina” y “El Aseo”<sup>44</sup>. La copia se relaciona con el

---

<sup>44</sup> Láminas XLIV y XXV.

número 40, titulada “Fac-simil de la tumba del poeta”, desconociéndose el paradero de esta versión. Ésta es la primera realizada a partir del detalle de que la primera firma, similar a la que aparece en “Stella Matutina” aparecía tapada hasta hace poco bajo unas manchas de color en el friso que representa la tumba. Debajo, y dentro de su estilo, aparece una segunda firma, la característica de él. La presencia de la realizada con letras mayúsculas coincidentes con la que aparece en “Stella Matutina” la sitúan dentro del periodo de producción del fin de siglo. Una muy reciente restauración realizada a cabo por el equipo del Museo de Bellas Artes de Málaga ha permitido que aparezca esta primera firma, así como la procedencia de la tela, manufactura de Londres.

Todos los cronistas de la época y comentaristas de arte relacionados con su obra comentaban sobre ella, resumiendo en la misma el credo artístico de su creador, apareciendo junto a él en la fotografía que apareció en el artículo de *Vida Galante* de 1903, al igual que en la foto de 1914 de su estudio que apareció en *La Esfera*. En el artículo que Temboury le dedica tras visitar a su hijo, esta obra era propiedad del mismo, junto al resto de las 80 que conservaba en su domicilio de C/ Cobertizo del Conde. Aparece también reproducida en el artículo “Una visita”, relativo a la exposición de 1917, como ilustración al comentario junto a una foto de él de esa fecha. La existencia de la obra en el Museo de Bellas Artes de Málaga obedece a la cesión por parte de la nuera del pintor, Josefa García Morales, así como otros cuadros como “Stella Matutina” y “Pamela”, las obras predilectas del artista.

Los comentaristas de la época que aluden a él hablan de este trabajo con buena crítica, como los artículos que aparecieron con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 en la que fue presentada por primera vez. Ya en el artículo de *La Ilustración Artística* se alude a las características prerrafaelistas de la obra, diciendo “Otro de los lienzos de este pintor es asimismo nota práctica y delicada, y a la vez un alarde de dibujante y de colorista sobrio; titúlase *La tumba del poeta*”.

En el artículo de Canova y Vallejo se alude así a este lienzo:

*La tumba del poeta es un pretexto, pero muy artístico para presentar un desnudo. Y los otros cuatro trabajos que presenta el Sr. Sáenz le confirman en la buena opinión de que goza desde que, en la anterior exposición se revela como artista distinguidísimo y de gran porvenir. Meditando, como el Sr. Sáenz lo hace, y meditando mucho antes de ponerse a pintar dando preferencia a lo que se pinta y a como se pinta, la vista fija en el ideal más que en los tubos de colores, se llega muy lejos.*<sup>45</sup>

Solsona habla de él en los siguientes términos: “Sáenz en *La tumba del poeta* ha dibujado medio cuerpo de mujer con éxito”<sup>46</sup>. Alcántara habla de la pintura en estos términos:

*Pedro Sáenz, La tumba del poeta, propende en todo a la elevación, al decoro, a la elegancia, inclinaciones nobles, verdaderas musas, en cuya compañía se llega muy lejos*<sup>47</sup>.

Posteriormente fue presentada en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1907, apareciendo relacionada en su catálogo, mencionándose como premiada en otros certámenes, por lo que al ser presentada en 1901 en Madrid y conseguir la mención por “Stella...”, es de deducir que fue presentada en otras exposiciones y que en algunas de ellas durante este tiempo consiguió premio. Se afirma que estuvo en varias exposiciones internacionales, como la de Berlín, mencionándose que también fue expuesta en exposiciones americanas, aspectos que no han podido ser probados documentalmente, salvo

<sup>45</sup> CANOVA Y VALLEJO, “Exposición Nacional de Bellas Artes VII”, en *La Época*, Madrid, 5 de mayo de 1901, p. 1.

<sup>46</sup> SOLSONA, C., “La Exposición de Bellas Artes. Religión, Historia, Desnudo”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 de mayo de 1901.

<sup>47</sup> ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 29 de abril de 1901, pp. 3 y 4.

por las notas de prensa de la época y por los estudios realizados por Cuenca, Díaz de Escobar y otros cronistas e historiadores de su época.

Lo cierto es que salvo la reproducción con motivo de la Exposición malagueña de 1917, no aparece el lienzo publicado de forma exenta, salvo acompañado por el artista en fotografías, pero no reproducido en revistas ilustradas como otros de sus trabajos, especialmente en *Blanco y Negro*, donde aparecen muchos de ellos. Sin embargo si aparece una caricatura de Xauradó con motivo de la inauguración del certamen nacional de 1901, junto con otras obras presentadas por otros artistas, aludiendo a la obra con el comentario de su parecido con una foca: “O mi vista se equivoca,/ o eso lo toma cualquiera/ por una ninfa ligera/ revuelta con una foca”.

La obra representa un concepto básico en la cultura del romanticismo que se hereda en el modernismo, el de la sinestesia de las artes, manifestado en la presencia de la lira, símbolo de la música, la presencia de la poesía incluso en el título, y la manifestación pictórica que es la obra en sí. Todo ello con el tratamiento simbolista del tema presentado con corte realista, realismo en una acción atemporal cuyo verdadero asunto es el estudio del desnudo femenino, centro de la composición, relacionada con la cultura decadentista del fin de siglo y el culto a la belleza, que aquí se desarrolla tanto en la mujer y las flores como en el asunto elegido para representarlos, excusa con la finalidad de conseguir plasmar la belleza de modo incuestionable. También está tratada la temática relacionada con el culto que se profesa desde el ámbito del decadentismo y sus connotaciones simbólicas a la muerte, aspecto tratado por gran parte de los pintores de este entorno cultural<sup>48</sup>.

Con todo, el protagonismo del lienzo es asumido por el desnudo femenino que aparece en primer plano. Sáenz se declara entusiasta del género, cultivado de forma patente desde “Las tentaciones...”<sup>49</sup>, manifestando él mismo

---

<sup>48</sup> CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada: Univ. de Granada, 1999, pp. 163-170.

<sup>49</sup> Lámina IX.

su gusto por representar este tema, que le dio premios desde ese trabajo, comentado igualmente por críticos de la época en cuanto a alabanzas. Se recrea el artista en la plasmación del desnudo, en reflejar las calidades de la piel de ella, modelo de quien conocemos su nombre gracias al artículo de Manuel Carretero de *Vida Galante*, antes de “estar más delgada” para el gusto del pintor, “la Salomé”, cuya foto aparece dentro del mismo artículo, y que con casi toda seguridad sea la misma modelo de otras obras como “El aseo” o “La modelo”, al trabajar de forma constante con él durante su etapa madrileña de comienzos de siglo. De ello se desprende que, frente a la idealización del motivo y la transformación del tamaño del friso, todo ello está tratado desde el prisma de la realidad, retratado con todo su realismo, recreándose en todos los detalles, como el brillo del cabello tan bien conseguido. Ya en esta época le critican su detallismo excesivo en las partes, que le hacen perder la visión de conjunto de la obra, herencia de tratamiento técnico propio del academicismo que pervive en la interpretación personal del Modernismo por parte de estos artistas.

Sáenz vuelve a usar el asunto del desnudo para representar el concepto abstracto del dolor y la tristeza, en un lienzo en el que el título, más que ambigüedad, lo que le da es la definición de lo representando, concretando un mensaje específico. Sin embargo, no hay ningún elemento de referencia para el marco temporal en que se desarrolla lo narrado, sobre todo por que el desnudo no permite la ambientación de otras obras suyas mediante la vestimenta, como “Laura” o “Estío”<sup>50</sup>. Sin embargo, el tratamiento de la obra entra de lleno en el paralelismo de las pinturas de raíz arqueológica realizadas por su admirado Alma-Tadema. Dentro de la relación del modernismo con los artistas del romanticismo, en cuanto a rechazo al positivismo imperante en todos los campos culturales del momento precedente, aparece la figura romántica de Lord Byron, poeta inglés prototipo para los decadentes, y ligado con los prerrafaelistas<sup>51</sup>. El hecho de la muerte del poeta en Missolonghi, negándosele

<sup>50</sup> Láminas LIV y LVIII.

<sup>51</sup> George Gordon Byron nace en Londres en 1788, muriendo en Grecia en 1824. Fue uno de los primeros detractores de las máquinas, realizando un alegato en la cámara de los lores. Su

la sepultura en Westminster, es una razón por la que Sáenz podría manifestar esta situación en su lienzo. Si bien es posible esta relación, también lo es la posibilidad de pintar la tumba de cualquier poeta de la antigüedad grecolatina, pero la primera posibilidad es más posible, debido a las vinculaciones desde su juventud con la cultura inglesa y la herencia del romanticismo en la pintura de su época.

Los elementos que aparecen en el cuadro se organizan en una composición similar a la que realiza en “El aseo”<sup>52</sup>, variando colores, orientación y otros aspectos definitorios. La modelo es situada en primer plano cerca de la mirada del espectador, en una pose similar a la de la obra anterior, pero mirando hacia la izquierda de la obra, al contrario que en el otro lienzo. Se dispone sentada con las piernas suavemente encogidas, con la cabeza agachada y con el cabello que cae entre las mismas. Es con este efecto como consigue tapar el rostro, aspecto alabado por los críticos que encuentran en esta actitud “la representación del dolor manifestado por los griegos”<sup>53</sup>. La perspectiva es introducida por las líneas del suelo que convergen hacia la profundidad del espacio creado en la tela. Se complace en representar las calidades de la piel de la mujer, con las arrugas que la postura imprime en sus carnes blanquecinas, así como en recrear el efecto de la carne sobre los huesos de la columna vertebral. En sus manos sostiene sus omnipresentes flores, que en una obra de esta envergadura no podían faltar. Se trata de rosas del mismo color, símbolo del amor pero de tonalidades más suave que las rojas, símbolos de la pasión, tratadas con el mismo detallismo que el resto de los elementos que aparecen en el lienzo, como consecuencia de esa técnica de origen academicista. A los pies aparece una mancha de color negro que observada con atención es una lira, sobre la que sitúa flores, que parecen crisantemos. A su lado en el suelo aparecen hojas de parra, relacionadas también con la cultura griega.

---

interés por oriente está manifestado en obras como “El sitio de Corinto” y otras obras en la misma línea. Su espíritu romántico le conduce a la defensa de los nacionalismos, apoyando a los carbonarios en Italia y participando de forma activa en la independencia de Grecia de Turquía.

<sup>52</sup> Lámina XXV.

<sup>53</sup> LAGO, S., “Pintores ilustres. Pedro Sáenz”, en *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p.

El segundo plano está protagonizado por la presencia del monumento en que se entierra al poeta, la tumba, coprotagonista y que da título a la pintura. Se trata de un altorrelieve en el que aparece un conjunto de formas alegóricas en diversas actitudes. Las dos primeras por la izquierda caminan hacia el exterior, representadas en movimiento. La tercera aparece con relación al resto, sirviendo de unión entre las anteriores y las que continúan, mediante el gesto de caminar en la misma dirección a la vez que gira la cabeza en sentido contrario. Las últimas caminan en sentido contrario, vestidas con una especie de capa o alas, también en actitud de movimiento. Bajo ellas, en el zócalo aparece la firma primitiva. Las figuras aparecen divididas por columnas acanaladas a modo de semicolumnas adosadas. El margen superior aparece cortado por el fin del lienzo. La representación es real, copiada del modelo que aparece en la foto de su estudio, con lo que el detallismo del tratamiento es fruto de la realidad, y no de la imaginación del artista, apareciendo la subjetividad y la creatividad del pintor a la hora de adaptar tanto el tamaño como la función de un objeto real a las necesidades de la composición. El tercer plano, en una compartimentación de los mismos a modo de los prerrafaelistas, está formado por la presencia en el margen izquierdo del mar, representado con un color azul intenso que contrasta con el celeste del cielo, situando la línea del horizonte alta.

La gama cromática es clara, desde el mármol del suelo donde descansa la modelo hasta el tono pálido de las carnaciones de la piel. El contraste está asegurado por la oscuridad del detalle de la lira y del cabello, en el que el brillo del mismo es representado como cambio de tonalidades. El mármol del friso varía de tonalidad respecto al del suelo, con el juego de luces y sombras que las figuras le permiten. El azul del mar contrasta con el mármol de forma violenta, a la vez que contrasta con el celeste del cielo. Emplea tonalidades vinculadas a las propias de la luz del Mediterráneo, aspecto propio de ese modernismo español en contraposición a las paletas de colores propias de la pintura del norte de Europa.



Lo cierto es que la obra impactó en su tiempo, al igual que “Stella...”. Son obras maduras de un artista consagrado ya por la crítica de su tiempo y que ha asumido un lenguaje pictórico concreto, de forma consciente, en el que la influencia de los prerrafaelistas es patente, al igual que ese realismo en el tratamiento de las formas sobre una temática inventada de arqueologismo ficticio que representa la obra de Alma-Tadema. Si por eclecticismo se entiende la suma de factores de diversas tendencias artísticas diferenciadas y que cuajan en formas con personalidad propia, la obra ecléctica por antonomasia de Sáenz es ésta, al conjuntar la visión de la pintura de la hermandad inglesa junto con la forma de enfocar la representación de Alma-Tadema, académico con lenguaje decadente, realismo en las formas y evasión de la realidad en cuanto al contenido del tema. Aparecen aquellos elementos que tanta crítica le granjeó al pintor holandés por parte de Ruskin, quien sí alabó la calidad de los mármoles representados en sus pinturas.

Sin embargo, el realismo en el tratamiento de Sáenz va más allá, al existir físicamente los elementos que representa en el lienzo. En una de las fotos de *Vida Galante* aparece sobre uno de los muebles el friso que utiliza para representar la tumba. Se trata de un friso de menor tamaño al pintado pero con el mismo relieve clásico. A su vez, en la foto de su estudio madrileño, aparecen antigüedades y copias clásicas, como el “Laocoonte” o “La Venus de Milo”, de donde el interés arqueologista del pintor es manifiesto en cuanto a la intención de representar la realidad de las formas en un espacio que bien puede ser real o fingido, pero que bien pueden ser ambos. La representación en el relieve de una procesión de musas o bacantes, con una de las figuras aladas, bien puede ser de algún resto arqueológico relacionado con la cultura griega clásica.

El valor de este lienzo es fundamental para comprender la evolución de la plástica de Sáenz, sobre todo por la comparación con otras de su carrera. Si en anteriores obras primaba el colorido del barroco con relación a su formación

academicista, ya en esta obra la paleta se aclara hacia tonos brillantes, en los que el efecto de contrastes bruscos basados en claroscuros no es el utilizado. La composición que aplica es similar, con profusión de elementos en el lienzo, tratados con el mismo detallismo que le caracteriza, pero con un efecto totalmente distinto, al tratar una escena de exterior con las luces del mediterráneo, y las consecuencias que ello acarrea. “La tumba del poeta” junto con “Stella Matutina” suponen la manifestación por parte del artista de un giro en su forma de entender el arte, credo que aparecerá sintetizado en la entrevista de *Vida Galante* de 1903, en un declarado culto a la belleza como forma de obtener la felicidad mediante la huida de lo cotidiano, fealdad de la vida, amparado por la teoría artística del arte moderno que divulga Baudelaire en sus escritos.

El tratamiento del cuadro es ejemplo de la pervivencia del academicismo en otros estilos artísticos. La unión de elementos reales tratados de forma realista es una de las características del posterior arte surrealista figurativo, acentuado la unión de elementos como fruto de la imaginación. Sáenz parte de la unión de diversos objetos seleccionados por él junto a la modelo para transmitir un mensaje, realizando la unión de los mismos como fruto de su imaginación, convirtiendo a cada uno de ellos en partes de un mensaje en el que toman protagonismo, el de la tristeza ante la muerte de un poeta anónimo, utilizando el desnudo femenino para representar un concepto abstracto, el de la tristeza, tal como hiciera con la Inocencia.

## LÁMINA XL

*TÍTULO:* Retrato de T. S. con gato.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho.

*DIMENSIONES:* 53,5 X 40,5 cm.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Málaga).

*FIRMA Y FECHA:* Sin firma.

**BIBLIOGRAFÍA:** TEMBOURY, J., “Biografía, Genealogía, Heráldica”, texto mecanografiado, Sala Temboury. Diputación Provincial de Málaga.

En esta ocasión, el artista realiza un retrato de su hija Trinidad Sáenz Marcos, de una gran belleza y plasticidad. Debió de ser realizado hacia 1914, comparándolo con otros realizados sobre el mismo personaje. La hija del pintor contrajo una enfermedad mental, la cual le apartó del desarrollo normal de cualquier joven de su época, llegando a padecer algún tipo de locura debido a la complicación de alguna enfermedad, que degeneró en este estado. Este aspecto aparece reflejado en retratos posteriores, conociendo la evolución de la niña desde su infancia.

En el lienzo, el artista nos representa a su hija en una faceta familiar, lejos de las poses del retrato oficial, realizado por el lazo del pelo, así como el asunto representado en sí mismo: una niña que abraza a su gato, asunto tratado por muchos de los artistas de la época, como el propio Emilio Sala. Lo extraño en el cuadro es lo inquietante de la mirada, que enlaza directamente con el espectador, con actitud que transmite, no la serenidad acostumbrada en sus realizaciones, sino una sensación de inquietud por la conexión que establece con el que contempla la obra, realizada por la mirada del gato que sostiene la niña.

La composición no es la acostumbrada por Sáenz, sino en escorzo, en que sitúa en primer plano un atuendo decimonónico de telas del vestido de la niña en la que el pintor consigue transmitir las calidades de la misma. Sin embargo, vuelve a mostrar ese fondo neutro que caracteriza a sus retratos, centrándose en la ejecución del motivo principal.

Este tipo de realización entronca de forma directa con asuntos característicos del costumbrismo de fines del siglo XIX, temas de lo cotidiano sin carga moral ni provocación social, de fácil contemplación y agradables a la vista, con lo que son de demanda por la clase media y alta de la sociedad del

momento. La unión del gato con la niña transmite una sensación de ternura, mensaje en esencia que pretende transmitir el artista, pero que en esta ocasión aparece mediatizado por lo enigmático de la mirada del gato hacia el exterior de la obra, transmitiendo inquietud en su contemplación.

## LÁMINA XLI

*TÍTULO: Una andaluza I.*

*FIRMA Y FECHA:* No se observa.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de grabado reproducido en *La Ilustración Española y Americana*.

*BIBLIOGRAFÍA:* *La Ilustración Española y Americana*, nº 39 (1907), p. 240.

Apareció reproducida en *La Ilustración Española y Americana* de 1907, con ocasión del certamen nacional de Bellas Artes de Madrid. Es el antecedente del giro de la carrera del artista hacia un mayor protagonismo de la retratística femenina, asunto agradable y decorativo y con ausencia de carga de contenido social comprometido destinado a la sociedad de su época.

Dentro de la interpretación que del tipismo hace Sáenz, aparece esta obra, en la que anticipa lo que será el grueso de su futura producción, centrada en retratos femeninos caracterizados mediante una ropa concreta y los accesorios que la acompañan. El asunto representado no es más que la representación del género femenino en la forma de mujer vestida con traje típico.

La modelo aparece ataviada con gorro rondeño característico del tipismo de esta zona andaluza, con vestido escotado y una especie de esclavina que cubre sus hombros, sujetado con la mano derecha, como en muchas de sus obras en la que aparece esta mano sujetando la prenda. Añade una nota de color con el tono empleado en la cinta del cuello.

La forma de presentar a la protagonista es la de retrato de busto girado hacia el interior de la obra con cabeza girada hacia el espectador, con el que conecta gracias a la mirada. Se organiza gracias a la introducción de líneas verticales que forman el tratamiento del capote, a la vez que el formato es el vertical. La horizontalidad aparece en el escote del vestido.

## LÁMINA XLII

*TÍTULO: Flores del campo.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo (supuestamente).*

*FIRMA Y FECHA: Firmado Pedro Sáenz en lateral inferior derecho.*

*DIMENSIONES: Desconocidas.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción a color en Blanco y Negro, publicada con el título “Al caer la tarde. El Ave María”. Aparece publicado en blanco y negro en La Ilustración Artística, con el título de “Flores del campo”.*

*BIBLIOGRAFÍA: Blanco y Negro, Madrid, 10 de agosto de 1901, p. 8. La Ilustración Artística, Núm. 1.002 (1901), p. 184.*

Su asunto aparece relacionado con esa temática pastoril asociada a la reivindicación de la vida del campo frente a la deshumanización de la vida urbana como consecuencia del hacinamiento que ocasiona la industrialización, afín con la temática de Morris y Ruskin. A su vez, estos asuntos son tratados por el academicismo como escena de género sin ese aspecto de provocación que imprimen los realistas a sus obras, como en el caso de Millet. El ascenso de la vida del campo a protagonista de la obra pictórica es una de las consecuencias de la influencia de la burguesía en el mundo del arte como consecuencia de su comercialización.

Para la realización de la obra, Sáenz recurre a retratar a la modelo de tres cuartos, mirando de forma directa hacia el exterior. La caracteriza con ropas del campo, con sobrefalda en la que ha recogido matas y flores, apareciendo de la misma como ramas o raíces de plantas. Tras ella aparece un fondo de paisaje con la línea de horizonte alta, colocada a la altura de la cara de la muchacha, con montes tras ella. Es en este espacio donde coloca ovejas en el lateral derecho de la obra, que pacen tranquilamente. La presencia de estos animales es manifiesta en algunos de los cuadros de los prerrafaelistas, aunque los colores reproducidos varían de aquellos tan vivos que emplearon los ingleses, pudiendo influir las gamas cromáticas de la reproducción por cuatromía. En el campo, alrededor de la joven, se disponen flores como pinceladas de color en la monotonía del campo.

La composición es la que usan los ingleses de esta escuela, organizada en tres planos diferenciados: el primero, ocupado por la modelo, un segundo que la envuelve y otro lejano que cierra la composición. La disposición de frente de la joven provoca la organización de la figura de forma triangular, con líneas que se prolongan hacia abajo desde el vértice de la cabeza hacia los brazos.

El tema está vinculado con la producción más prerrafaelista de Sáenz, en relación con la representación de los paisajes bucólicos de Inglaterra por parte de los Prerrafaelistas y sus continuadores, en un intento de confrontar la vida de la ciudad frente a la vida del campo, más pura que el industrialismo urbano decimonónico y las consecuencias que este proceso lleva implícito en cuanto a hacinamiento urbano. Aparecen los mismos elementos que en los lienzos ingleses, campesina y ovejas inmersos en el mundo rural, tratados de forma idílica. Es la manifestación de las ideas de Morris respecto a la mejoría de la calidad de vida en el medio rural frente a la vida en la ciudad, desmotivada por las condiciones de trabajo de los obreros.

## LÁMINA XLIII

*TÍTULO: Imperia.*

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de reproducción a color en *Blanco y Negro*.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Blanco y Negro*, Madrid, 25 de abril de 1903, p. 17.

Reproducida en *Blanco y Negro* en el año 1903, esta obra se relaciona de forma directa con los retratos modernistas que tanto predicamento tuvo en la producción del pintor. Es un retrato sin más de no ser por el texto que acompaña a la obra, en la cual se le da el título de “Imperia”, relacionado con la protagonista del drama de Benavente *La noche del sábado*.

La forma de argumentar el texto es la de la rivalidad propiamente modernista entre la cultura sajona y la hispánica, sobre todo tras el conflicto cubano de 1898. En el texto se relaciona la obra del más insigne literato sajón, Shakespeare, con la de Benavente, relacionando a Imperia con la Ofelia tipificada por los prerrafaelistas, siendo ambas dignas de reproducción y personificación artística:

*Ufana, alegre, altiva, enamorada, como el pardo jilguerillo que cantó el clásico, se presenta a los ojos de sus apasionados, que son cuantos la ven, la figura del drama shakesperiano de Bnavente, La noche del sábado. Y conste que se dice aquí shakesperiano y que no se rebaja una línea del calificativo, porque el grande ingenio del joven e ilustre autor, ya en plena madurez, ha llegado en esa novela dramática según él mismo la califica, a mostrar intuiciones verdaderamente geniales de nuevas y generosas fórmulas de teatro amplio, como lo es la vida concebida y llevada a las tablas por Shakespeare.*

*Imperia es una criatura loca y extraña, soñadora e inquietante, como tantas criaturas de Shakespeare, como Rosalina, como Catalina... Adorna su cabeza gentil con todas las flores silvestres que engalanaron la de Ofelia, la loca enamorada, exceptuando tan sólo la flor del naranjo, y en torno suyo se forma tibio ambiente amoroso. No es flor de estío ardiente, ni de lozana primavera, sino de invierno soleado y de otoño melancólico. Es alta, noble... y no pueden amarla ni comprenderla los imbéciles.*

La forma de acometer la pintura es la propia de Sáenz, que se materializará en una especie de fórmula pictórica a la hora de realizar sus retratos femeninos, grueso de su producción. Procede a realizarlo dispuesto a modo de busto, con el torso levemente girado hacia la izquierda de la obra, con un rostro sonriente que mira de forma directa al espectador, transmitiendo una personalidad alegre tras su contemplación. El fondo es tratado de forma neutra, en tonos ocres, dentro de lo más característico de su producción.

La organización de las formas es la propia de él, con figura inmersa en un triángulo formado por la prolongación de las líneas de los hombros hacia la cabeza de la mujer. Y como elemento accesorio, la presencia de las flores, silvestres, en el pelo de la mujer, notas rojas que destacan frente a la gama cromática parca, al igual que el lazo que aparece en el escote del extraño vestido que deja el hombro desnudo en el plano cercano al espectador.

La rivalidad entre ambas culturas es una de las constantes definitorias del modernismo, a raíz del desastre del 98, manifestado tanto en el campo de la literatura como en el de la pintura, máxime la estrecha relación de estas dos manifestaciones artísticas en este periodo de tiempo. Bajo las siglas “ENE”, el escritor argumenta la obra de Sáenz como digna representante para ilustrar la personificación del personaje de Benavente, similar a los aludidos de la literatura inglesa. En este caso, la obra de Sáenz se convierte en exponente de la tradición de la unión de las artes ante un fin común.



## LÁMINA XLIV

**TÍTULO:** *Stella Matutina.*

**MATERIALES:** Óleo sobre lienzo.

**FIRMA Y FECHA:** Firmado “PEDRO SÁENZ” en el margen derecho (ha. 1900).

**DIMENSIONES:** 252 X 166 cm.

**UBICACIÓN:** Museo de Bellas Artes de Málaga.

**OBSERVACIONES:** Consideración de primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1901, con carácter efectivo de medalla de primera clase en 1915. Donado al Museo Provincial de Bellas Artes por Dña. Josefa García Morales, esposa de D. José Sáenz Marcos.

**BIBLIOGRAFÍA:** Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes III”, en *L.I.E.A.*, Madrid, 22 de mayo de 1901, pp. 315-317; “Exposición Nacional de Bellas Artes IV”, en *L.I.E.A.*, Madrid, 30 de mayo de 1901, p. 326. Canova y Vallejo, “Exposición Nacional de Bellas Artes VII”, en *La Época*, Madrid, 5 de mayo de 1901, p. 1. Caparrós Masegosa, L., *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada: Univ. de Granada, 1999. Carretero, M. *Pedro Sáenz*, Vida Galante, Madrid: 23 de enero de 1903. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1901*, Madrid, 1901, s/p. Díaz Escobar, N., *Notas biográficas*. A. D. E. Notas manuscritas s/f. F.B., “Exposición de Bellas Artes. Programa de Inauguración”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 29 de abril de 1901, p. 1. *La Ilustración Artística*, Núm. 1.013 (1901), p. 348. *La Ilustración Española y Americana*, Núm. 16 (1901), p. 257. Lago, Silvio, “Pintores Ilustres. Pedro Sáenz”, en *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p. Misteriosa, “La Exposición de Bellas Artes IV”, en *El Día*, Madrid, 23 de mayo de 1901, p. 1. Pantorba, B. de, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Ed. Jesús Ramón García Ramos, 1980, p. 168. Peña Hinojosa, B., *Los pintores malagueños del siglo XIX*, Málaga: Diputación Provincial, 1964. *Pintura del Siglo XIX*.

*Colección de Unicaja*. O.B.S. de Unicaja. Málaga, 1996. SÁENZ SÁENZ, A. *Datos biográficos redactados por...*Málaga: 11 de julio de 1933. Hojas mecanografiadas. A. D. E. SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, p. 742-743. TEMBOURY, J., *Notas manuscritas biográficas de P. Sáenz*. *Biografía, Genealogía, Heráldica*, Málaga, 19 de julio de 1958.

Dentro de la carrera de P. Sáenz destaca este gran lienzo por varios aspectos, desde su tamaño, inhabitual dentro de su producción, como por la temática abordada, la religiosa, aspecto que el artista no prodigó en sus cuadros. Fue presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, consiguiendo por ella el reconocimiento de medalla de primera clase. Aparece con una firma totalmente distinta a la del resto de sus obras, firmando en uno de los escalones con su nombre y primer apellido en letras mayúsculas, reflejando el año 1901 debajo, tapado con posterioridad, arrepentimiento una vez más dentro de sus cuadros. Es similar a una de las firmas empleada en origen en “La tumba del poeta”, obra del mismo periodo.

Fue elogiada por la crítica del momento, pero criticada por el exceso de detallismo en su tratamiento, que hace que cualquier zona del lienzo tome protagonismo por sí misma. Apareció reproducida en el número 1.013 de *La Ilustración Artística*, así como en el número 16 de *La Ilustración Española y Americana*, ambos de 1901, dentro de los artículos publicados con motivo de la Exposición Nacional de ese año. La crítica realizada por Balsa de la Vega que acompaña a su publicación en la primera de estas revistas dice:

*(...) Pedro Sáenz es un artista delicado para escoger e interpretar los asuntos que ejecuta. Yo que estimo grandemente a Sáenz y que sé la conciencia con que pinta, quisiera que cuando coja los pinceles se quedase – perdóneme el distinguido pintor esta malquerencia – tan corto de vista como yo. Ve detalles en todas partes; las masas las fragmenta, y esto le lleva a una labor terrible que perjudica a veces al conjunto. Por otra parte, las nota tranquila*

*de su paleta, a poner de relieve la construcción minuciosa del más pequeño accesorio, parece menos jugosa de lo que lo es en realidad. Más con todo esto que apunto, Sáenz avalora sus obras con la distinción de la línea, del toque y del modo de desarrollar las escenas. Añadamos que siente lo que pinta, y que siente lo apacible, lo tierno, y comprenderán mis lectores porqué su gran lienzo Stella Matutina ha merecido una primera medalla.*

*Inspirose Sáenz, para dar al asunto la nota mística que no había de encontrar en el medio ambiente actual en las obras de los prerrafaelistas, aquellos Orcagna, Mantegna y beato de Fiessole que hoy admiramos.*

En el caso del comentario que aparece en la segunda revista, se relacionan de forma directa a “Stella Matutina” con “La tumba del poeta”. En él aparece:

*(...) recordamos entre otros cuadros dos de Sáenz, que se titulan La tumba del poeta y Stella Matutina. Un cuadro de asunto griego y otro de asunto místico. En aquel luce su técnica el artista, pintando un desnudo sobre fondo de mármoles blancos; en el segundo, Botticelli y sus predecesores los Memmi y Giotto inspiran al pintor desde la figura de la Virgen y las del coro de ángeles, hasta el fondo de jardín que ilumina la aurora.*

Canova y Vallejo habla así de este gran lienzo:

*Pedro Sáenz es un artista malagueño, de quienes sus paisanos tienen, y con razón, grandes esperanzas. Dotado de sensibilidad exquisita, persigue en la pintura, aun más que en el trazo, que tantos destrozos produce entre la gente joven el ideal, y esto es ya plausible.*

*Enamorado de las composiciones prerrafaelistas, fanático ardiente de la manera dulce de Bouguereau practicando con éxito creciente el desnudo, presenta en esta exposición varios notabilísimos trabajos. El más importante de ellos es el que titula Stella Matutina. La Virgen, teniendo en brazos al niño Jesús y rodeada de arcángeles*

que cantan, hay en este lienzo mucha vaguedad, gran distancia, no poco de misticismo, y si, en conjunto, se resiente de frialdad, débese sin duda, al deseo de iluminarlo todo a la pálida luz del amanecer. El cuadro, no obstante, que no llega a todos, porque el género de pintura al que pertenece, tanto para pintarla como para verla requiere sentirse.<sup>54</sup>

En otro periódico del momento se menciona a la obra en estos términos:

*Stella Matutina y La tumba del poeta son los dos cuadros más salientes entre los seis que presenta D. Pedro Sáenz. El primero (premiado con la consideración de primera medalla) es un hermoso espécimen para la cromo-litografía. El segundo, es decir, La tumba del poeta, ha dado gran contingente para la caricatura. Como genialidad y como dibujo, puede pasar, pero el color de la carne de aquella buena desnuda señora recuerda los salmonetes mal fritos.*<sup>55</sup>

Balsa de la Vega vuelve a referirse a esta pintura en comparación con obras de Pulido:

*Si Pedro Sáenz nos representa a la Madre de Jesús bajo la denominación de Stella Matutina, frase con que esta “santa de perlas” como llama Picatoste a la Letanía, le saluda. Pulido escogió otra de las que hacen el fino oriente de la más mística y delicada poesía para pintar un gran lienzo titulado Mater Purísima.*

*Yo creo haber expuesto a usted mi sentir respetuoso a las dificultades de todo género... con que lucha hoy el cuadro religioso. Sáenz se refugió en el sentimiento tan inocente como sencillo y sincero, de los místicos realistas florentinos del siglo XV. Pulido procura hermanar el realismo moderno con lo fantástico de una parte importante de la composición figurada.*<sup>56</sup>

<sup>54</sup> CANOVA Y VALLEJO, *Ob. Cit.*

<sup>55</sup> MISS-TERIOSA, “La Exposición de Bellas Artes IV”, en *El Día*, Madrid, 23 de mayo de 1901, p. 1.

<sup>56</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes IV”, en *L.I.E.A.*, 30 de mayo de 1901, p. 326.

El tema de la Stella Matutina es tratado por otros artistas de la época, en relación a la cultura decadentista del Fin de Siglo, y del espíritu de pesimismo que origina el desastre del 98 en España, a la vez que se relaciona con el aura de misterio que gusta a simbolistas y decadentes como medio de evasión de la realidad, en la doble vertiente de esperanza en la religión a través de la intermediaria directa con Dios, en cuanto de oscuro tiene el libro del Apocalipsis al relacionarse con una profecía de fin del mundo, y con ello entroncado de forma directa con el decadentismo en cuanto a fin de una época y comienzo de otra nueva basada en la regeneración y depuración de las normas de la sociedad.

El asunto del cuadro es la representación de la Virgen bajo la advocación de la Estrella de la Mañana, motivo iconográfico extraído del Apocalipsis de S. Juan. La realización de las figuras se corresponde con la descripción que detalla este texto bíblico:

*Y apareció una gran señal en el cielo: una mujer vestida de sol y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza (...) Y dio a luz un hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con vara de hierro.”(Apocalipsis 12, 1, 5)<sup>57</sup>.*

Posteriormente, en el texto dice: “Yo Jesús envié mi ángel para atestiguaros estas cosas ante las iglesias. Yo soy la raíz y el linaje de David, el lucero brillante de la mañana” (Apocalipsis 22, 16). La Virgen, como madre de Dios, toma el calificativo de su hijo en la representación iconográfica asociada con las diferentes advocaciones de la Iglesia.

Esta obra conlleva una gran cantidad de elementos simbólicos con una fuerte carga iconográfica asociada. En el lienzo, Sáenz representa a la Virgen con el Niño en su regazo, rodeados de ángeles que cantan a la gloria de Dios, con diversos instrumentos de música, como el laúd o el arpa, apareciendo seis

de ellos que se complementarán con un séptimo que se situaría tras la Virgen con el Niño, en relación a la simbología de los números que desarrolla el Apocalipsis. En el manto de la Virgen aparecen figuras de soles, remarcando el mensaje de la advocación la corona de luz sobre su cabeza con el texto “Stella Matutina”, pintado con una gran brillantez como corona de luz.

A los pies de la Virgen aparece la figura de S. Juan Bautista, caracterizado por la vestimenta de piel de cordero, sentado en la escalinata sobre un cojín, sosteniendo un legajo de grandes dimensiones, alusión a los libros sagrados. Llama la atención la cinta roja con la que anuda su ropa en el hombro, pinceladas de color que llaman el interés del espectador hacia ese punto del lienzo, recurso que emplea de vez en cuando, sobre todo en su etapa académica anterior. Al lado del Evangelista aparece una cruz de palos, atributo que completa la significación de este personaje.

Al lado izquierdo de la Virgen aparece una paloma en vuelo, símbolo del Espíritu Santo, que se dirige hacia el resto de las figuras. Otro de los elementos iconográficos presentes en el lienzo es el de la fuente de agua que sitúa en el primer plano, la cual queda cortada por la línea inferior del cuadro, consiguiendo con ello una mayor participación del espectador al tener que reconstruir la parte que falta en su imaginación, generando con este efecto un mayor revulsivo en la contemplación del cuadro. Este elemento simboliza el agua de la vida, relatado también en el mismo texto:

*Y me mostró un río de agua de vida, reluciente como cristal, que sale del trono de Dios y del Cordero. En medio de la plaza y a un lado y al otro del río hay un árbol de vida que da doce frutos, uno cada mes. Y las hojas del árbol sirven para curar a las naciones (Apocalipsis, 22, 1-2).*

En otras partes del texto, se alude a la fuente del agua de la vida, optando Sáenz por esta forma concreta para su representación, en relación con

---

<sup>57</sup> *La Biblia*, Barcelona: Ed. Herder, 1976.

la descripción de la Jerusalén celestial. En cuanto al tema del árbol de la vida, es concebido de forma en la que aparecen masas arbustivas que actúan de telón de fondo, en medio con un arco que deja ver el cielo y las nubes, a la vez que una línea de horizonte actúa como paisaje de fondo, dando perspectiva a la obra, con unas tonalidades que recuerdan el amanecer, en consonancia con el título. Uno de los elementos que dan sentido al asunto, y lo complementa, es la aparición de la escalera en la que aparecen sentados los personajes, simbolizando el ascenso a la Jerusalén celestial, representado en otras obras de la época, de diferentes formas pero guardando la iconografía que le corresponde.

Como notas de delicadeza, Sáenz opta por introducir una pareja de mariposas revoloteando en el arco que forma la vegetación que enmarca la escena, dando un toque aun mayor de delicadeza. Sáenz emplea el asunto de las mariposas en otras de sus obras, como en “El columpio”, realizada en fechas anteriores. Las hojas de los árboles a los que alude el texto son reemplazadas por una serie de pétalos de flores, honrando con ello las figuras centrales de la composición. Añade con ello notas de color por las pinceladas que salpican el lienzo, aumentando el detallismo con que elabora el lienzo.

En cuanto al aspecto formal, la verticalidad del lienzo se utiliza para presentar una composición en la que se distribuyen los personajes en torno al eje principal que se constituye en la figura de María, protagonista central de la obra. El brazo de Jesús supone un punto de fuga de las líneas de verticalidad de la obra, rompiendo con la simetría que supone el eje central de la distribución de los elementos. La simetría vertical se asegura con la disposición de tres ángeles a cada lado de la Virgen con el Niño, y con el arco de fondo formado por los arbustos, cuyo eje cae encima de la cabeza de la figura central. San Juan Bautista es un elemento que le ayuda a romper la total simetría de la composición, con introducción de la verticalidad gracias a las líneas que establece el libro que soporta en sus manos. Los peldaños de la escalera introducen de nuevo la horizontalidad en la composición, repetida en la línea

del fondo de paisaje que se sitúa tras la composición. Las líneas se refuerzan con la forma geométrica que da a la fuente, con una segunda línea vertical formada por el chorro de agua que sube de la misma.

Se establece un juego basado en los ejes formados por las miradas de los personajes, en el que la Virgen mantiene los ojos entrecerrados mirando hacia abajo, eludiendo la mirada del espectador, mientras que Jesús mira hacia la derecha, tendiendo su mano en la misma dirección. El Bautista mira también hacia la derecha, mientras que los ángeles dirigen sus miradas hacia la protagonista de la obra, con lo que no se establece el diálogo hacia el espectador fundamentado en la mirada hacia el exterior del lienzo.

La perspectiva se logra con la confluencia de las líneas y de los diversos planos que forman, convergiendo hacia un punto de fuga situado en el horizonte, con la fuente en primer plano y un segundo formado por la composición central de las figuras en torno a María, y a su vez, un plano de fondo de paisaje enmarcado por la masa de vegetación, en el más puro estilo renacentista en cuanto al tratamiento del espacio en la obra. Vuelve a aparecer el dilema entre la conveniencia de fondo neutro que no distraiga la atención del espectador del mensaje de la obra, frente a la utilización de un fondo que ayude a situar la escena en el marco en que se desarrolla la acción.

La paleta de colores es de tonos brillantes, en relación a la alusión a la luz de la advocación de la Virgen. Son tonos optimistas para un mensaje de esperanza tras la lucha entre el bien y el mal a que alude el texto. Destaca la luz de la corona de la Virgen ante el fondo del cielo, de tonos claros, que dan claridad a la escena. Todos los rostros aparecen brillantes, al ser la Virgen la figura que irradia luz a su alrededor. El verde de la arboleda, enmarcando la obra, hace también referencia a la esperanza en cuanto a la simbología de los colores.



La forma de acometer el asunto hace de esta obra una de las que tiene mayor presencia del prerrafaelismo en la producción de Sáenz. Es la etapa de fines del siglo XIX y los años inmediatamente siguientes al comienzo del S. XX cuando el pintor realiza sus trabajos con mayor presencia de los rasgos de este estilo pictórico. Tanto el asunto religioso de la representación de la Virgen, como la forma de materializarlo entran directamente dentro de la estética de los seguidores de esta hermandad de artistas, cuyo lenguaje es asimilado por pintores victorianos de esta época con los que Sáenz se identifica: Alma-Tadema, Chaplin, Bouguereau y otros. Así, este artista bebe de las fuentes del prerrafaelismo a través de la visión que dan otros coetáneos sobre el movimiento, manifestado en la postura de los ángeles que rodean a la Virgen cuyo tratamiento entran más en la línea del academicismo de corte pompier que se desarrolla en esa época en el país vecino, influencia que asimila Sáenz durante sus estancias en París y en Roma. La caracterización de los ángeles entra de lleno en la forma de asumir la representación de seres asexuados vestidos con ropaje de época medieval, del gusto de los prerrafaelistas. El prerrafaelismo se hará de forma patente en otra de sus mejores obras, “Laura”<sup>58</sup>, en la que tanto la forma de representación del asunto como la temática medieval resulta del gusto de los pintores prerrafaelistas y de sus defensores teóricos, como W. Morris.

## LÁMINA XLV

*TÍTULO: Una malagueña.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*DIMENSIONES: 176 X 115 cm.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*FIRMA Y FECHA: No se observa.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de grabado de Laporta publicado en La Ilustración Española y Americana. Presentada en la Exposición Nacional de*

---

<sup>58</sup> Lámina XLIV.

Bellas Artes de 1897 con el número 957. Las medidas son las que aparecen en el catálogo.

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, Madrid: Est. Tip. de Tomás Minuesa, 1897, p. 145. La Ilustración Española y Americana, Núm. 36 (1897), p. 185.*

Presentado en la Exposición General de Bellas Artes de 1897 junto a cuatro obras más, es una de las ocasiones en las que el artista opta por representar a una mujer caracterizada dentro de la producción de la época relacionada con el costumbrismo, vinculado con el tipismo de su zona de origen.

Para esta representación Sáenz trabaja sobre una caracterización de la protagonista en su ambiente, planteando un espacio propio de un patio andaluz, en el que coloca una buena cantidad de objetos que acompañan a la mujer. Dispone macetas con flores como fondo, elementos omnipresentes en estos patios propios de la arquitectura de esta zona del país.

La pose de la modelo es la propia del costumbrismo, en actitud de acabar de cantar acompañada de una guitarra, algo que no es habitual dentro del folclore de la región, en la que el instrumento musical suele ser tocado por hombres acompañando al cante de la mujer. La presencia de este instrumento es un artificio que emplea el artista para narrar una escena que sin ella sería más difícil de interpretar.

La composición adoptada es la propia de las escenas de género de moda en su tiempo: una escena protagonizada por una mujer en un momento típico de las costumbres sociales de una región del país. Para ello sitúa a la protagonista en un espacio adecuado para el desarrollo de la acción narrada, como es un patio andaluz con personalidad propia. La presenta en una pose informal, con la cabeza ladeada apoyada sobre la mano, con las piernas cruzadas en las que se apoya la guitarra, sentada en un poyete y con traje de

malagueña, bata de volantes y mantón encima del mismo. La perspectiva se introduce gracias a las líneas de la solería que huyen hacia el interior del espacio pictórico, aumentada gracias a la disposición de más objetos tras la modelo. Aparecen accesorios anecdóticos, como la regadera de cinc.

El tema del costumbrismo es de gran predicamento por los artistas del siglo XIX, demandados por la burguesía de la época, al ser asuntos sin carga de compromiso para la sociedad del momento. Es un tipo de obra decorativa demandada por los compradores, solicitadas hasta tal punto que ocasionan la invasión del mercado artístico de una gran producción de este género, lo que provoca un esfuerzo en la originalidad por parte de los pintores. El presentar la obra a una Exposición Nacional da motivos para comprender la sustitución de temas de asuntos elevados por otros en los que el anecdotismo es el protagonista, instantánea de una escena cotidiana sin trascendencia, creada por la mente del artista.

## LÁMINA XLVI

*TÍTULO:* *Elia.*

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.

*DIMENSIONES:* 55 X 69 cm.

*LOCALIZACIÓN:* Colección particular (Madrid).

*OBSERVACIONES:* Reproducido en *Blanco y Negro* en 1903 con texto de Mauricio López Roberts.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Blanco y Negro*, Madrid, 18 de julio de 1903, p. 3.

Realizada por Sáenz hacia 1900/1901, esta obra está en la línea de “Estío”<sup>59</sup>, cuadro con el que realiza pareja, tanto en el género como en el tratamiento del tema. La composición representa a una danzarina de la época clásica, en una actitud de descanso y placidez. Apareció publicada en la revista *Blanco y Negro*, en el número de 18 de julio de 1903, enmarcada con filo negro, y con un texto de Mauricio López Roberts<sup>60</sup>, en el cual se narra una trama argumental en consonancia con la imagen: Elia espera la hora del baile, mientras rememora escenas de su niñez, en la cual la danzarina bailaba en completa libertad, lejos de la superficialidad de los banquetes romanos.

En el tratamiento del asunto aparece el reflejo de la influencia de los prerrafaelitas ingleses, desde una perspectiva de la asimilación posterior de la pintura de este grupo de artistas por el grupo de pintores victorianos ingleses, como Alma-Tadema, Godward o Lord Leighton, los cuales realizan un reinterpretación de los dictámenes de los Prerrafaelistas, pero desde una perspectiva del decadentismo fin de siglo junto a la influencia de la tradición academicista, generando un lenguaje propio, dándose a conocer gracias a la difusión que se hace de sus obras en medios de difusión artística como las revistas ilustradas, entre las que destacan *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Española y Americana*. Ya Sáenz se manifiesta seguidor de estos artistas comparándose a Bouguereau o Chaplin, representantes del pompier academicista en Francia, cuyas pinturas aparecen también continuamente en estas revistas<sup>61</sup>.

La influencia del Modernismo es patente: la evasión del hastío de lo cotidiano mediante la vuelta atrás en el tiempo, dando lugar a un exotismo por traslación desde la actualidad hacia tiempos remotos donde el culto a las artes y a la belleza se manifiesta en las innumerables producciones ambientadas en

---

<sup>59</sup> Lámina LVIII.

<sup>60</sup> Mauricio López Roberts fue literato, compositor y diplomático, con novelas como *La familia de Hita*, *Doña Martirio* y otras. Publicó también *Impresiones de Arte*. Colaboró haciendo textos que acompañan a ilustraciones en *Blanco y Negro*, dentro del mundo cultural del Madrid de la época.

<sup>61</sup> CARRETERO, M., *Ob. Cit.*

estos periodos históricos. A su vez, en el texto que acompaña a la reproducción de la revista aparece el conflicto modernista entre la cultura sajona y la mediterránea, al situar la escena, y sobre todo a la protagonista, en la antigua Cádiz, ejerciendo la reivindicación del tema respecto a las obras similares que había realizado Alma-Tadema con anterioridad. Se trata de reivindicar la propiedad de unas formas culturales empleadas por artistas de la cultura inglesa para la tradición hispana.

La modelo, utilizada por el artista en otras obras realizadas durante su periodo de Madrid, se presenta en actitud plácida, ataviada con una serie de elementos que nos remiten a la cultura clásica. La túnica que viste, así como la cinta del cabello, nos la sitúan en una época remota, realzado por el fondo que utiliza para el cuadro, el banco de mármol que también utiliza en “Una Bacante”, presentada como “Estío” en las Exposiciones oficiales de Madrid o Barcelona. La pandereta que sostiene, la misma que aparece en la obra citada anteriormente, da un componente festivo a la obra en cuanto a su significación, no así en cuanto a la actitud de paz que respira en esencia.

En la misma línea pero con un tratamiento distinto tanto en la composición como en el asunto principal es “La tumba del poeta”<sup>62</sup>, también realizada en la misma época y que tantos éxitos le granjeó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en Madrid o en las de Barcelona, siendo presentada incluso en certámenes internacionales, como el de Berlín<sup>63</sup>.

La realización es sencilla y propia de Sáenz: en ella se nos presenta a la protagonista situada de frente con la cabeza un poco inclinada, aspecto repetido en muchas otras ocasiones, y que transmite al espectador una sensación de quietud y placidez. La gama cromática empleada es de tonos pasteles, sin predominar ningún color sobre el resto, con una armonía de colores en el conjunto. Se trata de una composición en triángulo, marcada por la simetría de la composición junto al desarrollo de los hombros y las manos. El fondo de

---

<sup>62</sup> Lámina XXXIX.

mármol da la elegancia a la escena, con el florón que aparece a la izquierda de la modelo, otro elemento que ayuda a situar la escena dentro de la época clásica.

El óleo se ubica dentro de la producción propiamente modernista del pintor, a partir de la reinterpretación de las formas heredadas del prerrafaelismo por la lectura que realizan artistas como Alma-Tadema en sus trabajos: arqueologismo de matiz realista en el tratamiento de las formas, pintura idealizada que se hace veraz gracias a un tratamiento detallado que hace trasladar al espectador hacia una escena lejos en el tiempo, huida a épocas consideradas mejores tanto por el artista como por el efecto que transmite al observador, quien se traslada en la mente gracias a la estratagema empleada por el artista. A su vez, consigue la reivindicación de una base cultural que se transmite a través de la tradición, escena de género que nos traslada en el tiempo y que resulta del gusto de la clientela del pintor debido a ese aire de enigma que procura la visión de la obra.

## LÁMINA XLVII

*TÍTULO:* Japonesa.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*DIMENSIONES:* 70 X 55 cm.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado Pedro Sáenz en margen inferior derecho.

*OBSERVACIONES:* De fotografía.

---

<sup>63</sup> LAGO, S., *Ob. Cit.*

Lienzo del formato que usará preferentemente Sáenz para sus retratos, esta obra se relaciona de forma directa con “Crisantemas”<sup>64</sup>, manifestado por las flores que muestra la modelo en su peinado y en el cinto del kimono. Vuelve Sáenz a tratar el asunto del japonismo, tan en boga en el Modernismo, pero desde su visión particular del tema.

El asunto que representa vuelve a ser el de la evasión del mundo cotidiano gracias a tocar un motivo de una cultura lejana, propio del ambiente finisecular. Con antecedentes en su etapa más académica, afronta una realización en la que la plástica propia de esta tradición se resume en lo tocante a la caracterización de la modelo junto a la presentación de la misma de forma plana, ausentando la perspectiva de composiciones de otros momentos. El tratamiento difiere mucho de su “Fantasía japonesa” de 1895<sup>65</sup>, con un anecdotismo menor que en ésta. Es ese tipo de pintura de género característica de Sáenz, por ser retratos ambientados gracias a la presencia de una serie de accesorios, los cuales complementan el sentido de la obra.

Presenta el pintor un busto en primer plano y de frente, en el que utiliza como línea de referencia la triangularidad compositiva que desarrolla gracias a la prolongación de las líneas formadas por la cabeza y los hombros, prolongándose en los brazos, y reforzado por las flores del pelo. Utiliza para esta producción colores alegres, resaltando a la figura mediante la disposición de un fondo claro, como en “Crisantemas”, a la vez que tanto el gesto de la cara de la modelo como el colorido de la ropa da alegría a la obra. En el centro dispone el negro del cuello del kimono, que introduce una nota de verticalidad en el tratamiento del asunto, y que forma otro triángulo invertido formado por el cuello de la protagonista.

La definición del personaje la logra Sáenz aplicando el recurso de la caracterización de una modelo occidental con ropa oriental, a la vez que por la presencia de las flores. Así hace un uso del japonismo desde su óptica personal,

---

<sup>64</sup> Lámina XXXVII.

con un predominio del dibujo frente a la aplicación del color, manifiesto en el detallismo del tratamiento de los diferentes elementos de la escena.

La utilización de un recurso modernista, como es el tema de la plástica japonesa que llega a la cultura occidental gracias a las exposiciones universales, unido a la interpretación que realiza tanto del tema como de la forma de representarlo, ubica a la obra dentro del estilo ecléctico de su producción en la línea de este ambiente cultural, al utilizar recursos de estilos distintos para conseguir un efecto propio de él, como es la utilización de un tema propio de esta tendencia artística unido a un detallismo en el tratamiento que entronca con el realismo, pero sin el aspecto necesario de provocación en el tratamiento de la escena. Introduce la contemporaneidad en el tema pero desde su óptica particular a través de la representación de las formas, mezclándolas para conseguir su objetivo.

## LÁMINA XLVIII

*TÍTULO:* *La de los claveles rosas.*

*FIRMA Y FECHA:* Firmado Pedro Sáenz en margen inferior derecho.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de reproducción a color publicada en *Blanco y Negro*.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Blanco y Negro*, Madrid, 23 de abril de 1904, p. 5.

Este trabajo corresponde al grupo de los que se publicaron en *Blanco y Negro*, en concreto en 1903. Se relaciona con aquellas otras de artistas que trabajan en los mismos temas y con la misma disposición a la hora de afrontar el asunto, como en el caso de su amigo E. Sala o de Muñoz Lucena, reflejando prototipos de mujeres dentro de la temática propia del Modernismo. Este tipo de obras son el grueso de la producción artística del momento que se refleja en

---

<sup>65</sup> Lámina XXII.



las páginas de esta publicación, por lo que bien pudiese ser encargo de la redacción de la revista.

Representa la integración de los dos protagonistas de la obra de Sáenz, la mujer y las flores, en esta ocasión incluso en el título. La relación de la mujer y los claveles es abundante en la cultura de la época, reflejado desde la pintura hasta la zarzuela, existiendo otras representaciones de artistas en la misma línea sobre el asunto<sup>66</sup>. Es la personificación del prototipo de mujer relacionada con el tipismo tan del gusto de la pintura de género y de la burguesía que la promociona.

En esta ocasión, el artista realiza un soberbio retrato de una mujer sentada levemente girada hacia la izquierda, con el rostro hacia el lado contrario, sujetando un clavel con la boca, a la vez que aparecen los mismos agrupados en el moño de la cabeza. Otro de los elementos que aparece es el abanico, de pie sobre su pierna. Caracteriza a una mujer anónima con objetos que actúan como adjetivos para complementar el mensaje propuesto en el cuadro.

La composición está organizada a partir de un juego de líneas verticales, como la que genera el mantón y la del abanico, paralelas entre sí, y la que se organiza a partir del escote del vestido, a la vez que el regazo de la modelo introduce una diagonal en la obra. La gama cromática es reducida, con vestido blanco de gasas y mantón rojo que actúa de foco de color destacando poderosamente, así como la tonalidad empleada en los claveles. El pelo, el abanico y la cinta del cuello son notas de oscuridad en el total de la obra. El fondo aparece neutro, con lo que no hay ningún elemento que distraiga la atención del espectador, a la vez que con ello limita la composición a un único plano en el que sitúa a la mujer.

---

<sup>66</sup> En este aspecto es muy ilustrativa la relación de premios concedidos en pintura en las Exposiciones Nacionales del siglo XIX, recopilados en la obra GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Ob. Cit.*

## LÁMINA XLIX

*TÍTULO: Virgen con el Niño y ángeles.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 122 X 54,5 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

El asunto tratado en el lienzo está directamente vinculado con “Stella Matutina”, tratando el mismo tema mariano, con los mismos protagonistas, pero con un tratamiento diferente, más informal, más cotidiano, desde una visión lejos del hieratismo de la Virgen de la anterior obra, plasmando la naturalidad perseguida.

El centro compositivo se centra en las figuras de la Virgen con el Niño, entre los que establece una relación de cotidianidad, gracias a la representación de los gestos de ambos personajes, a los que une por el gesto de las manos y por la unión de las miradas de ambos, con lo que plasma una relación de complicidad. Destaca el gesto natural de la unión de ambas manos, en la línea de la relación de cualquier madre con su hijo, manifestando su condición divina gracias a las aureolas de ambos personajes y los atributos representados.

Aumentando la naturalidad y familiaridad de la misma, dispone encima de un muro una vasija y el hilo de una rueca, elementos humanos para dos protagonistas divinos, cuya naturaleza se remarca gracias a la presencia de dos grupos de ángeles que sirven de enmarque de la escena. El grupo de la derecha aparece formado por dos ángeles, con unidad de acción gracias al gesto de las manos, contemplando la escena de la Madre y del Hijo con actitud tierna, dentro de la familiaridad de la escena. El otro grupo está compuesto por tres ángeles, unidos en la misma acción, leyendo los tres algo que sujeta el ángel

central. Esta parte de la escena vuelve a ser tratada con cierta informalidad, mediante la presencia de gestos de complicidad entre los mismos.

La realización de los ángeles la ejecuta de forma andrógina, relacionado con la asimilación de las formas prerrafaelistas por parte del pintor. Son rostros idealizados, en el que el tratamiento de la vestimenta y de los rostros no definen un sexo en concreto, tal como estipula la Iglesia la naturaleza de estos seres. Complementa el tratamiento con atributos propios de ellos, como es la vestimenta con túnica, cada una de un color diferente, y la presencia de las alas, en relación con su condición de seres celestiales. La técnica de representación es minuciosa, dentro de su estilo característico y en la línea del “Stella Matutina”.

El tratamiento de María y Jesús es el de su naturaleza humana, situados en primer plano. Retrata a una mujer joven y a un niño, reflejo del papel de la madre y el hijo en su aspecto cotidiano, basados en la representación que de ellos se formaliza anteriormente al Renacimiento, en la intención de acercar la religión a la población, en un lenguaje asequible libre de elementos confusos. La escena se termina con un fondo de paisaje formado por una arboleda en cuyo centro dispone un claro del cielo con nubes, en la línea del empleado en “Stella Matutina”, el cual realiza con el detallismo propio del resto de la composición.

El cuadro se organiza a partir del triángulo compositivo que forman la espalda de María y que se prolonga en la línea que se forma por la unión de las miradas de ambos. En primer plano dispone la cuna de Jesús, con tratamiento detallado de los pliegues que forman la manta que lo cubre. Un segundo plano lo forman los ángeles que se disponen detrás, tras los que se coloca el fondo de paisaje. Los colores que emplea son brillantes, con gran contraste entre ellos, empleando el manto celeste de la Virgen como corresponde a la iconografía de su representación desde la formulación establecida por Pacheco durante el Barroco.

Entronca el planteamiento de este trabajo en la línea del prerrafaelismo de Sáenz, como en “Stella Matutina”, sólo que en vez de aplicar el formato vertical dispone la escena en una tela horizontal, apaisando el desarrollo de la escena. Se diferencia de la anterior en el tratamiento del tema, familiar en vez de la solemnidad que imprime a la otra versión mencionada, pero la ejecuta aplicando su lectura de la plástica prerrafaelista, con el detallismo de la escena que pretende hacerla veraz al observador, propia del academicismo. Los contrastes de colores se relacionan con obras de estos pintores ingleses, en especial de su primera producción, como en “Jesús en el taller de carpintería” o en otras telas de Rossetti. Asume un detallismo en todos los ámbitos del lienzo de tal modo que contribuyan al verismo de la escena, como es característico en su producción. La presencia de la gama cromática empleada es propia de su etapa modernista, colores alegres en la línea de sus óleos de comienzo de siglo, tratando los elementos representados con un ansia de veracidad que hace creíble la narración de una escena religiosa alejada en el tiempo.

## LÁMINA L

*TÍTULO: Una ciudadana del 93.*

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de reproducción a color en *Blanco y Negro*.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de septiembre de 1903, p. 3.

Esta obra es uno de los típicos retratos de Sáenz, diferenciado por el extraño nombre que se le da, que la relaciona con la terminología propia de la Revolución Francesa y de las ideologías de los círculos progresistas. Aparece reproducida en las páginas de la revista *Blanco y Negro* de 1903, sin texto que la acompañe, como en otras ocasiones.

Es una más de las encauzadas dentro de su producción de retratos de mujer, aunque aparece un elemento extraño en la misma, como es el gorro con que cubre la cabeza de la modelo. La presentación de la protagonista es la característica de su producción, retrato de busto con la cabeza levemente inclinada hacia la derecha y con la organización de los elementos en un esquema triangular, reforzado más aún por la forma del gorro. Aparece un triángulo invertido formado por el escote del vestido, en cuyo vértice dispone el pintor la rosa que acompaña a gran parte de sus mujeres. Aparecen unas diagonales extrañas, formadas por los lazos del gorro, rompiendo la rigidez de las líneas de la pintura.

El fondo es el propio de sus retratos, neutro, evitando la pérdida de atención del mensaje principal. El resto está tratado con el detallismo que le caracteriza, centrándose en el tratamiento de la rosa que dispone en el centro del eje de la composición y en el plano más cercano hacia el observador.

Entra dentro de la producción modernista del pintor, a partir de caracterizar a la modelo según la intención del mensaje que pretende transmitir, generando una pintura libre de provocación, destinada a un público en concreto. Sin embargo se observan ciertos matices propios de la formulación académica empleada en el retrato.

## LÁMINA LI

*TÍTULO: Aniversario de Blanco y Negro.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Reproducción de la revista Blanco y Negro de 1903, modificada para servir como cartel de la Exposición de 1917 en Málaga.*

*BIBLIOGRAFÍA: Blanco y Negro, Madrid, 14 de mayo de 1904, p. 14.*

Es propio de Sáenz el realizar versiones reducidas de cuadros que han obtenido cierto éxito en su momento. Sin embargo, en este caso realiza una obra en la que su peculiaridad estriba en ser reutilizada para un fin distinto, como cartel para la Exposición de 1917 en Málaga.

En esta ocasión el cuadro es realizado en principio para servir de motivo a la conmemoración del aniversario de la revista ilustrada *Blanco y Negro*, utilizando para ello su motivo predilecto, el retrato caracterizado de mujer, representado ante fondo de paisaje.

Aparece relacionada con uno de los nuevos géneros que aparece en estos momentos, el del cartel, unión de imagen y palabras con la misma finalidad, la de transmitir un mensaje específico a un público en concreto. El género, con origen en Cataluña debido a las peculiaridades y necesidades de la sociedad del momento, es afrontado por Sáenz de esta forma, simple y efectiva. En definitiva, la utilización de la pintura para un fin concreto es manifestación del uso que hace la revista como reivindicación de su papel en la sociedad.

## LÁMINA LII

*TÍTULO: Bacanal.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo.*

*DIMENSIONES: 36,5 X 30 cm.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de catálogo de casa de subastas. Parece ser un boceto de una obra mayor.*

Dentro de la producción relacionada con la mitología clásica se encuentra esta “Bacanal”, que parece ser un boceto dada la inconcreción de las formas, que no se relaciona con la forma de pintar minuciosa del pintor

malagueño. Vuelve a afrontar la evasión de la realidad mundana gracias a la plasmación de una realidad imaginada en la mente del artista en relación directa con el simbolismo decimonónico.

Si es efectivamente un boceto, la obra definitiva debió de ser realizada bajo el estilo característico del pintor, con ese detallismo propio de su técnica que transmite al espectador la sensación de verosimilitud que persigue. Se trata de temas irreales, de épocas anteriores o ficticias que buscan transportar al observador a una época o situación inexistente para servir de evasión desde la banalidad de un mundo deshumanizado.

Para la composición se decide por incluir numerosas figuras, dispuestas en acciones varias. Un grupo de ellas danza en la zona más interna de la tela, haciendo un corro mientras bailan. Otro grupo, más cercano al espectador, se congregan alrededor de la estatua del dios Baco, mientras que en primer plano se sitúa a una danzarina desnuda tocando una flauta de dos tubos, tapando sus piernas con un lienzo rojo, gran destello de color respecto a la composición general. En el cielo aparecen manchas oscuras a forma de murciélagos, que descienden del cielo. El fondo es de nubes oscuras alternadas con claros de tonalidades más claras, a la vez que la escena se desarrolla en el espacio irreal creado por las nubes, más claras que las anteriores, apareciendo el cielo azul entre ellas.

La composición recuerda bastante a la utilizada para “Las tentaciones...”, en cuanto a representación de tema irreal y en por el predominio del desnudo femenino como protagonista de la obra, con la diferencia de asunto religioso y asunto de mitología clásica, pero ambas con trasfondo religioso. La escena narra los ritos organizados en honor al dios Baco. Dentro de las fiestas que se organizaban en relación con los ritos dionisiacos, se encontraba la procesión de las bacantes en honor a Baco, ataviadas con ropa de túnicas y pieles de animales salvajes, tocando instrumentos musicales como flautas, crótalos, panderetas, etc. organizado en

fases, dentro de la comitiva con ocasión. La escena se hace irreal al situar su desarrollo en el aire sobre las nubes.

El verdadero protagonismo es el del desnudo femenino, con el del personaje de pie que recuerda el del primer plano de “Las tentaciones...”, variando al estar representada de pie. La figura del primer plano aparece recostada en semidesnudo, apareciendo los pechos pero tapando la parte inferior del cuerpo. El corro de danzarinas es un grupo de semidesnudos que efectúan una acción común. La figura del dios se representa a forma de escultura de busto con pedestal en el que se apoya.

Es propio del modernismo la representación de escenas basadas en la cultura clásica como medio de evasión de la monotonía de la realidad propia de la época, a la vez que evidencia la herencia del academicismo en cuanto a la utilización de escenas de la mitología como pretexto para tratar el desnudo femenino, poseyendo la obra un tema que limite el erotismo propio de este asunto, a la forma de los pintores pompier franceses y la utilización de títulos o ambientes mitológicos para tratar desnudos provocadores, como en el caso de Cabanel.

## LÁMINA LIII

*TÍTULO: Florista valenciana.*

*FIRMA Y FECHA:* Firmado Pedro Sáenz en margen inferior derecho.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de reproducción a color en la revista *Blanco y Negro*. Aparece como óleo en una de las fotografías del estudio publicada en el artículo sobre el artista en *Vida Galante* en 1903.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Blanco y Negro*, Madrid, 22 de noviembre de 1902, p. 12.



En esta obra, que aparece reproducida en las páginas de *Blanco y Negro* de 1902 y en las fotografías que acompañan a la entrevista aparecida en 1903 en *Vida Galante*, se da la integración de varios elementos propios de la producción de esta época. De un lado el protagonismo compartido por la mujer y las flores, así como un fondo de paisaje en el que sitúa la escena para darle mayor veracidad.

Junto a la reproducción aparece un texto en el que se relacionan los elementos presentes en el cuadro:

*Hermosas son las flores cuando lucen sobre sus tallos apiñadas en los arbustos del jardín, pero redoblan sus encantos al ser separadas de la rama que les dio vida si la mano que las corta primero y agrupa después en artístico o sencillo bouquet es una mano de mujer.*

*En las provincias levantinas, patria de las flores hermosas y de las mujeres semejantes a las flores, éstas apenas sienten el calor de la mano que las corta, aumentan el brillo de sus colores y exhalan más delicados aromas. Se ha cumplido su destino: caer prisioneras de sus hermanas y entregarles poco a poco la vida como homenaje a su mayor belleza.*

El tema es recurrente por el artista, el del mundo de las flores. Sáenz cultiva el culto a la belleza mediante la plasmación en su obra de aspectos agradables, como el de las mujeres bellas para su tiempo, acompañadas de estos elementos vegetales que aumenten su atracción. Recurre en esta ocasión a retratar a una joven de su tiempo, vestida con traje de gasas, en el momento de preparar un cesto de flores, las que previamente ha recogido, parecidas a las hortensias. La caracterización como valenciana es posible que esté relacionada con su amistad con Emilio Sala, originario de esta región, dado que en este momento concreto trabajan ambos para esta revista.

La composición es la propia de este momento tras el cambio estético influido por la presencia del Modernismo, así como por la obra de los prerrafaelistas, ordenando la escena en tres planos. En el primero sitúa a la mujer sentada en un banco de madera sobre el que aparecen las flores. El respaldo del banco es usado como medio de separación con el siguiente plano, intermedio, formado por la arboleda de álamos y el camino que aparece como diagonal ascendente en el lateral izquierdo de la obra. El tercer plano o fondo está formado por la arboleda y la línea de horizonte, alta, colocada a la altura de la cabeza de la modelo. A la izquierda aparece un fondo de cielo que completa el espacio en el que se desarrolla la escena. Este tipo de organización del espacio llegaría a sus máximas consecuencias en “Stella Matutina”<sup>67</sup>, obra de esta época también. Difiere de su producción de retratos con fondos neutros que caracterizara a Sáenz con anterioridad.

La formación ecléctica de Sáenz es patente en esta obra, realizando un retrato caracterizado reflejo del tipismo que la demanda preconiza. A partir de las formulaciones que de este género se establecen en este periodo, afronta un retrato de tres cuartos en el que el fondo de paisaje es necesario para la correcta caracterización de la modelo, ayudando a transmitir el mensaje propuesto. La presencia de diversos elementos es la que utiliza Sáenz para completar el sentido del mensaje que transmite, tratado todo ello con una paleta de colores que dista de la utilizada en obras propias del academicismo. La alegría de colores es propia de su etapa modernista, muy similar a la obra que realiza en estos momentos su compañero E. Sala.

## LÁMINA LIV

*TÍTULO:* Laura.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en ángulo inferior derecho.

*DIMENSIONES:* Desconocidas.

---

<sup>67</sup> Lámina XLIV.

**UBICACIÓN:** Colección particular, S. Francisco (E.E.U.U.).

**OBSERVACIONES:** Presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1903 y en la Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga de 1917. Publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1903 como portada del ejemplar. Fotografía de reproducción a color en *Blanco y Negro*, titulada “El poeta preferido”.

**BIBLIOGRAFÍA:** *La Ilustración Española y Americana*, Núm. 21, (1903), p. 363. *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de abril de 1904, p. 9.

Publicada en 1904 a color en la revista *Blanco y Negro*, gracias a ello se puede estudiar de forma más completa. Igualmente fue reproducida en *La Ilustración Española y Americana* del año anterior, con ocasión del certamen celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, sirviendo de portada a ese número. La obra fue bien acogida por la crítica del momento, reconocido el prestigio del pintor, siendo una de las principales dentro de su trayectoria. Supone un punto de inflexión dentro de su carrera artística, una de las últimas de este tipo y asunto antes de dedicarse de lleno a la retratística femenina.

La crítica que la acompaña en su reproducción en *La Ilustración Española y Americana* afirma:

(...) *Una tirana, Retrato de niña y Laura son los títulos de los cuadros de Pedro Sáenz. El último, reproducido en el número anterior, da idea del alto decoro de sus figuras. Laura es la encarnación de un delicado sentimiento de belleza ideal.*

El artista opta por una forma de representación que coincide con las utilizadas por los prerrafaelistas, con un detallismo que ya será criticado por los comentaristas de arte con motivo de la presentación del “Stella Matutina”, en el que se le achaca que el ansia de perfección por los detalles ocasiona una pérdida de conjunto.

El protagonismo del cuadro está asumido por la modelo, la misma que aparece en obras calificadas como de las mejores de su producción, en un verdadero culto a la belleza. Es la modelo de “Crisantemos”, “Retrato de Encarna” y otros trabajos<sup>68</sup>, cuyo denominador común es la presencia de una gama de colores más alegres que los usuales anteriormente en su producción. Aplica una paleta intensa que transmiten una sensación distinta de sus típicos retratos de la etapa más académica dentro de su trayectoria. Para dar la personalidad a la protagonista, la viste con ropaje propio de la Edad Media, con traje largo y mangas que asoman debajo de éste y de color distinto del mismo. En la frente luce una pequeña cadena con una perla, motivo de adorno propio de la época en que se ambienta la escena. El calzado que aparece bajo el vestido es el característico de este mismo tiempo, con lo que la ambientación arqueológica del personaje está realizada con esmero. Alrededor de ella sitúa una serie de hojas de árbol en el suelo, situando la escena en otoño, con lo que aumenta la espiritualidad de la obra debido a las connotaciones que dan los modernistas a esta época del año.

La lectura que realiza Sáenz del Modernismo arranca de la influencia que sobre la pintura de la época hace la plástica prerrafaelista, vista a través de las lecturas que de la misma realizan autores que provienen del academicismo, con lo cual generan un arte propiamente ecléctico. La adopción del medievalismo es propia de esta forma de entender el arte, basada en la formulación teórica de Ruskin y Morris, defendiendo una vuelta a una sociedad en la cual la vida es más placentera que la actual, deshumanizada por los requerimientos de la industria.

La realización está concebida desde el punto de vista de la nostalgia, tanto por la pose de la modelo y el gesto del rostro, como por la presencia de un fondo de jardín otoñal y crepuscular, aumentando la sensación de recogimiento que pretende transmitir el pintor. La ambientación en esta época

---

<sup>68</sup> Láminas XXXVII y LVI.

del año junto a la luz crepuscular son facetas propias de las formulaciones del modernismo en la pintura.

La composición de la escena es también típica de la realizada por la Hermandad, organizando en tres planos la representación del conjunto de la obra. Para ello, coloca a la protagonista en el centro de la misma, convirtiéndose en el eje del cuadro, simetría en el plano principal de la organización de los elementos. Tras ella, coloca otro, representado por la escalinata en la que, a modo de estoa, ubica columnas clásicas a ambos lados de ella. Tras este segundo plano se observa un tercero o fondo de paisaje formado por una arboleda y tras la cual aparece un claro de cielo que es el último plano de la composición. El tratamiento de todos los elementos que aparecen en la pintura está afrontado con la misma técnica, con ese detallismo que caracteriza a su producción.

El segundo plano está tratado con el detallismo que Sáenz ejercita y en el que intenta transmitir las calidades de lo representado. Son formas medievalistas, incluida la escalinata, en las que las líneas de dirección del pavimento establecen la perspectiva en el lienzo, creando la ilusión de espacio tridimensional en la bidimensionalidad del lienzo. El fondo de paisaje que aparece tras la escalinata está tratado con el mismo rigor que el resto de los elementos, coincidiendo con la forma de interpretar los paisajes como temática definida. Se dibujan con claridad los tipos de árboles, en un intento de verosimilitud a transmitir al espectador.

La influencia de los prerrafaelistas en la obra de Pedro Sáenz es manifiesta en su producción cercana a 1900, continuando durante cierto tiempo, pero es en 1903 donde se hace más patente la asunción de un lenguaje pictórico donde la presencia de las características de esta forma de entender la pintura es mayor.

“Laura” supone la manifestación visual de un lenguaje propio en el que se amoldan a estas formas la influencia de la plástica de esta formación inglesa de pintores, reflejado en principio en el tema elegido, el de la Edad Media, asunto preferido por éstos dentro de su temática. La evolución de la sociedad industrial durante el S. XIX genera el rechazo de las formas realistas que el positivismo científico genera, derivando al escape hacia los pintores precedentes a Rafael, pintores medievales organizados en gremios, en los que la pintura es fruto de los sentimientos, y no de la organización de la pintura propia del Renacimiento, influyendo también el factor de la organización en talleres frente al tipo industrial. La forma de vida añorada y su reflejo artístico es lo que primará en este arte, con las premisas de un detallismo en su realización que generará un tipo de realismo en la concepción de los asuntos, y no en los temas. Esa ansia de realismo será uno de los factores que dará al traste con esta escuela. Supone la plasmación de la idea de artista de Baudelaire en cuanto a imaginación en la selección de la idea a transmitir combinada con realidad en el tratamiento de los diferentes elementos compositivos extraídos de la realidad y combinados en un conjunto que materializa en lo representado

## LÁMINA LV

*TÍTULO: Retrato con Guirnaldas.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 57 X 45 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Madrid).*

*BIBLIOGRAFÍA: SAURET GUERRERO, T. El siglo XIX en la pintura malagueña, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, p. 208.*

Realizado en su etapa de Madrid, aspecto atestiguado gracias a la foto de Cao Durán de su estudio de calle Barbieri Núm. 5 que aparece en el artículo que le dedica a Sáenz *Vida Galante* en 1903, esta obra supone una realización

dentro del más puro estilo de Sáenz, retrato de busto de mujer, realizado de frente, con una estudiada composición basada en la organización triangular de los diferentes elementos que lo componen.

La modelo es la misma que aparece en “Elia”<sup>69</sup>, ataviada con traje de fiesta de la alta burguesía de su tiempo. La realización es de una gran calidad, con una composición muy estudiada, propia de un artista en su fase de madurez.

La tela se compone a partir de triángulos, marcados por las flores, con el vértice en el pecho de la modelo, a la vez que se remarca la composición triangular sobre la base de la cadena que pende de su cuello. Sin embargo, el protagonismo de la obra recae sobre las flores, tres guirnaldas colocadas a ambos lados de la cabeza y en el pecho, ramilletes que aparecen con similar disposición. El asunto, modelo con flores que organizan la distribución de elementos del lienzo, es similar a la usada en otra de las principales obras del pintor, “Crisantemas”, también realizada durante su estancia en Madrid, pero de asunto japonés, tan de gusto del Modernismo.

Como en la mayoría de los retratos realizados por Sáenz, el fondo aparece neutro, realizando con ello el protagonismo de la mujer evitando cualquier otro aditamento cuya presencia distraiga la esencia del cuadro.

La comunicación entre la mujer y el espectador se obtiene gracias a la mirada de ella, que entabla una relación con el que mira. Es a través de este aspecto, tan conseguido por el artista, como éste consigue trasladar al espectador la psicología del personaje retratado, que en este caso, nos transmite de nuevo la sensación de placidez y de tranquilidad, a la vez que naturalidad en la pose.

---

<sup>69</sup> Lámina XLVI.

Destaca la presencia de una carga de erotismo reflejado en la ejecución del motivo principal, sugiriendo y no mostrando. Los hombros desnudos de la modelo poseen ciertas connotaciones, transmitida por las calidades que el pintor consigue en el tratamiento de la piel. Es el triángulo formado por los hombros hacia el escote del vestido el verdadero centro de la obra, el que da sentido pleno al contenido iconográfico de la realización. Dentro de la moral establecida por la sociedad decimonónica, retratos de este tipo suponen un atrevimiento, realizado por el realismo de la ejecución.

El erotismo en esta situación social supone un atrevimiento dentro de la producción de un artista. Sin embargo, Sáenz es tratado por la crítica de su tiempo como un artista refinado, en contra de aquellos que basan su producción en la provocación. Hace en esta obra alarde de un erotismo refinado, siendo bien aceptado por la crítica y por el ambiente del decadentismo y del modernismo en que se inscribe. El tratamiento es el propio de la retratística academicista, con notas modernas en la presencia de las flores a la vez que supone un retrato no de encargo, sino de una de sus modelos predilectas.

## LÁMINA LVI

*TÍTULO: Retrato de Encarna.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado "Pedro Sáenz" sobre el hombro izquierdo de la figura (ha. 1903).*

*DIMENSIONES: 64 X 45 cm.*

*UBICACIÓN: En el comercio.*

Buen retrato dentro de su producción, esta obra de Sáenz puede considerarse como una de las más acertadas por el artista, tanto por la belleza de la modelo como por la maestría en su realización, dentro de una etapa en la que se encuentran los óleos más representativos en lo tocante a la elaboración de un lenguaje modernista propio. Se trata de una pintura de una de sus



modelos más queridas, Encarna, la utilizada en otras de sus obras, como en “Crisantemos” o en “Laura”, una de sus mejores telas.

El cuadro en cuestión se diferencia mucho de otros de su producción. No se trata de uno de sus típicos retratos caracterizados, sino un estudio planteado a partir de una de sus modelos más preciadas, representando la personificación de una belleza radicada en una clase social no necesariamente de la burguesía, aspecto refrendado por la presencia de las amapolas, flores bellas y no de cultivo, con lo que transmite la sensación de la presencia de esta cualidad sin necesidad de aditamentos.

La forma de colocar a la modelo es extraña en su producción, con la cabeza girada hacia la izquierda y un poco agachada, con la mirada dirigida al exterior pero sin buscar la del espectador, en una actitud de humildad o retraimiento. La pinta retratada de casi medio cuerpo, no sólo el busto, sino que llega casi hasta la cintura, vestida con traje de gasas que dejan entrever sus pechos, en una manifestación de erotismo refinado, entendido como la cualidad de saber sugerir sin llegar a enseñar, dejando que sea el espectador el que con su mente imagine lo que no es evidente. Estas transparencias entroncan con el concepto de sexualidad de la época y el de la moralidad de la sociedad del fin de siglo. Aumentando esta noción, las amapolas que sitúa en su pelo se traducen de dos formas, en cuanto a la sencillez que da a estas flores que nacen sin cultivar y de gran belleza, y en cuanto a notas de color respecto a la gama cromática que impera.

La composición no es la habitual de Sáenz, si bien se basa en formas triangulares, aunque no de una forma tan manifiesta como en sus obras acostumbradas. Las líneas que forman la caída de los hombros se encuentran a niveles distintos, por lo que la simetría de otros de sus retratos no se encuentra en éste.

La gama cromática que emplea difiere mucho de la académica, siendo propia de la etapa de comienzos del siglo XX, similar a la que empleó en “Crisantemos”, con predominio del amarillo como color de fondo para la ubicación de la modelo, anulando cualquier presencia que distraiga la mirada del motivo central, pero con notas de alegría frente a esos tonos pardos que suele emplear con posterioridad. Junto a este tono, predominan los claros, los de las carnaciones de la piel y el blanco del vestido de gasas, con notas rojas en las amapolas del pelo y en el lazo de la manga. Destaca el pelo negro, mancha de color tratada con suavidad, con mechones que dan mayor gracia al tratamiento de la mujer. El peinado es el similar al que usa en grandes obras suyas, como “Crisantemos”, “Arte y Juventud” y otros.

El culto a la belleza femenina es patente, con protagonismo asumido por las dos grandes protagonistas de Sáenz, la mujer bella y las flores, plasmadas de forma natural con lo que aumenta su encanto y la sensación de atractivo por parte del espectador ante su contemplación. Dentro de su producción modernista, las flores asumen el coprotagonismo de la escena representada, siendo uno de los motivos de ese culto tamizado con notas de erotismo.

## LÁMINA LVII

*TÍTULO:* Retrato de niña con abrigo.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz, Madrid, 1903” en lateral inferior derecho.

*DIMENSIONES:* 108 X 72 cm.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Reproducción de fotografía.

Realizada en 1903, aparece fechada junto a su firma, aspecto raro dentro de su producción, dentro del periodo de mayor actividad del pintor

durante su estancia en Madrid, aspecto constatado gracias al artículo de *Vida Galante*.

En este retrato, Sáenz sale del tratamiento habitual que suele acometer en obras de este género, realizando una presentación de la modelo en tres cuartos, en el que la misma se nos presenta en primer plano con un telón de fondo de cortinaje, neutro en el color pero con una entidad distinta de los que suele utilizar en la realización de este elemento compositivo.

La colocación de la modelo se muestra influenciada por la aparición de la fotografía, en la línea de las primeras relaciones entre pintura y la génesis del nuevo medio, en el ámbito de la competencia entre ambos sistemas de reproducción de la realidad y que privará a los retratistas pictóricos de parte de su fuente principal de encargos. La disposición es similar a una instantánea, en la que aparece la joven caracterizada por los elementos que añade a la misma y que serán los que den sentido pleno a la obra, al singularizarla y darle una personalidad, pero acometida en una pose estudiada por el pintor.

Los elementos añadidos dan empaque a la caracterización, con la seriedad propia del tratamiento del tema, como son el manguito de las manos, el abrigo, la medalla, el gorro anudado con lazo bajo la barbilla, el pelo, y el que cae sobre el abrigo. La pose de la joven adquiere un toque de gracia ante la postura de la mano sosteniendo una flor, la cual aparece hacia abajo, en una situación de elegancia que realza el tratamiento de gravedad que imprime en la pintura, y que desvía la atención del espectador hacia este punto de la composición. Con todos estos accesorios, adquiere la obra un aire enigmático, que conecta al espectador con el personaje de forma más intensa ante la creación de una duda, aumentado por el nexo de comunicación que establece la mirada de la modelo con el que contemple el retrato.

Con la presencia de los diferentes elementos caracterizadores añadidos en la pintura, Sáenz hace una composición en la que aparece la protagonista

como representante de la burguesía de la época, gracias al tratamiento de su vestimenta, junto con el uso de cortinajes de fondo como enmarque de la composición, añadiendo con ello una ubicación de interior de estudio en lo narrado.

La organización del lienzo es muy elaborada, con unas dimensiones mayores de las utilizadas por él usualmente. Están presentes en la obra una serie de elementos que hacen de focos de atracción de la atención del espectador y que se encuentran conjuntados en la totalidad del retrato, sin que se produzcan disonancias entre ellos, muy en la línea de los retratos académicos franceses propios de Boldini, Chaplin, etc., y sus correspondencias pictóricas en España.

## LÁMINA LVIII

*TÍTULO: Estío.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 69 X 90 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: Presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 con el número 1.261 del catálogo de la misma, consiguiendo por ella el pintor Mención de Honor, nombrado caballero de la orden de Alfonso XIII. Conocido también como “Una bacante”.*

*BIBLIOGRAFÍA: ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 16 de mayo de 1904. CANOVA Y VALLEJO, “Exposición Nacional de Bellas Artes V”, en *La Época*, Madrid, 21 de mayo de 1904, p. 1. *Catálogo de la Exposición Nacional e Bellas Artes de 1904*, Madrid: Casa Ed. Mateu, 1904, p. 71. *El País*, Madrid, 24 de mayo de 1904. *La Ilustración Artística*, Núm. 1.172 (1904), p. 396. *La Ilustración Española y Americana*, Núm. 20 (1904), p. 322. *Nuevo Mundo*, Madrid, 26 de mayo de 1904, s/p.*

SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, p. 486.

Tras el giro efectuado en su producción en cuanto a la recepción de las formas modernistas, Sáenz utiliza la representación de un tema propio de la cultura grecolatina para expresar su nuevo lenguaje, recurriendo para ello a una pintura cuyo protagonismo es asumido por un retrato caracterizado en la línea de lo que será el grueso de su posterior producción. Y la presenta a la Exposición Nacional de 1904, siendo reconocida por la crítica y el jurado del momento, algo difícil por lo encontrado de las posturas entre ambos sectores.

El tema de la antigüedad clásica es utilizado por los artistas de la época como medio de evasión de la realidad que rodea a la sociedad industrial, hacia épocas pretéritas de mayor atractivo para la colectividad del momento, recurso utilizado por los modernistas, junto con los academicistas, difiriendo entre ambos el tratamiento plástico del tema. Sáenz realiza un desarrollo del asunto basándose en un fiel detallismo de lo representado, entroncando con el empleo de las formas que realizan los prerrafaelistas, sin caer en las posturas rebuscadas de los pompier franceses. Sin duda, Sáenz se inspira para la realización en la producción de Alma-Tadema, en la línea de otros artistas como J. W. Godward o Lord Leighton, en obras como “Expectation” o “Flaming June”, en la que estos pintores utilizan tanto los mismos recursos como la disposición de los elementos de la obra.

Este tema vuelve a aparecer dentro de la producción de Sáenz, en obras como “Elia”<sup>70</sup>, anterior a ésta, o “Bacanal”<sup>71</sup>, obras de trasunto mitológico y arqueologista. Realizada hacia 1903, gusta el artista de este lienzo, apareciendo reproducida en la fotografía del estudio del pintor en el monográfico que le dedica *La Esfera* en 1914<sup>72</sup>, colgado en su taller, a la vez que aparecerá dentro de la relación de trabajos que presenta en la Exposición de 1917. Los críticos

---

<sup>70</sup> Lámina XLVI.

<sup>71</sup> Lámina LXXIII.

<sup>72</sup> LAGO, S., *Ob. Cit.* Ver apéndice fotográfico.

del momento celebran en las publicaciones de época mencionadas la maestría de la interpretación de Sáenz, aludiendo al título originario, “Estío”, personificación de tipo simbólico de la llegada del verano.

La crítica que acompaña a la reproducción de la obra es significativa:

*Estío, cuadro de Pedro Sáenz.- Es este uno de los cuadros con que Pedro Sáenz ha concurrido a la actual Exposición Nacional de Bellas Artes, y él sólo bastaría para labrar la reputación de un pintor, si no se tratara de quien, como el celebrado artista malagueño, se ha conquistado ya desde hace tiempo un puesto importante en el arte español contemporáneo. Esta figura que representa el Estío está sólidamente construida, así en el busto desnudo como en el resto del cuerpo cubierto por amplio ropaje; la cara es de una frescura y de una expresión admirables, reflejándose en su vaga mirada esa dulce lasitud que en las horas de las siestas estivales se apodera del alma sumiéndola en dulces sueños; y la actitud de reposo está tan perfectamente interpretada, que sería difícil concebir otra que mejor se ajustara a la situación física y anímica que el pintor ha querido representar, y con la cual armoniza también el trozo de paisaje que se ve al fondo, paisaje lleno de luz y de color, con todos los esplendores de un mediodía de verano.<sup>73</sup>*

A. Canovas habla de este lienzo en los siguientes términos:

*Pedro Sáenz es uno de los pocos pintores que abordan con éxito el desnudo, esa pequeñez que muchos no acometen porque no quieren, a semejanza del por qué no quería Don Simplicio la mano de Doña Leonor.*

*Nereida, Estío, Una Tirana, Laura, La aficionada, Hortensia, son, con unos buenos retratos, el bagaje artístico con que en esta Exposición da fe de vida el inspirado malagueño. Baste detenerse ante el titulado Estío para aquilatar los méritos sobresalientes del autor.<sup>74</sup>*

<sup>73</sup> L.I.A., Núm. 1.172 (1904), p. 396.

<sup>74</sup> CANOVAS, A., “Exposición Nacional de Bellas Artes V”, en *La Época*, Núm. 13.997 (1904), p. 1.

F. Alcántara menciona la participación de Sáenz mencionando de nuevo a este lienzo:

*PEDRO SÁENZ presenta varias obras: un desnudo de mujer, retrato de niña, otro de niño, tan ajustado como franco de ejecución, y << Estío >>, de inspiración clásica y elegante conjunto.*<sup>75</sup>

De igual modo, J. F. Anaya también menciona esta tela en la crítica que realiza de la Exposición:

*Sáenz, mejor que en su <<Nereida>>, nos gusta en sus siete restantes trabajos que expone. Y no es que las carnes del desnudo de Nereida resulten falsas, aunque sí un poco cocidas, sino que en <<Una tirana>>, en <<La aficionada>> y <<Estío>> resulta mejor expresado el artista.*<sup>76</sup>

El tema de las bacantes, danzarinas que participan en las fiestas clásicas en honor del dios Baco, es uno de los asuntos presentes dentro de la temática del modernismo y de otras corrientes artísticas del fin de siglo, asociado a la producción clásica de pintores de la línea del orientalismo inglés y de los pompier academicistas franceses. Aparece de forma asidua en las revistas ilustradas de la época, del gusto de la clase intelectual, y también de la clase popular al ser motivo de fácil interpretación para los primeros y agradable a la vista para ambos. El asunto se reproduce en revistas como *La Ilustración Artística*, realizada de formas diversas, como en el caso de Masriera, artista relacionado con el círculo artístico de Barcelona.

Dentro del cortejo báquico, los personajes femeninos destinados a ello son las ménades y las ninfas. Las primeras son las llamadas también bacantes, mujeres que profesan culto a Dioniso. Son jóvenes posesas debido al efecto de

---

<sup>75</sup> ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 16 de mayo de 1904, p. 1.

la locura del rito que les hace correr de forma desenfrenada danzando. En las representaciones plásticas aparecen ataviadas con crótalos, címbalos o flautas, o bien con pandereta, como en la obra de Godward “The tambourine girl”, en la que es representada con los atributos que utiliza Sáenz, incluido el mármol como fondo, sólo que en postura de pie.

Sáenz afronta el tema de una forma graciosa, usando para ello tanto la caracterización de la modelo como la pose de la misma. Para definir la personalidad de la mujer, utiliza una vestimenta clásica, dentro de la línea de arqueologismo que introduce Alma-Tadema en la pintura de la época, manifestando Sáenz su atracción hacia la obra de este artista ya en 1903, considerándolo un gran maestro de la época<sup>77</sup>. Alma-Tadema realiza una producción ambientada en el mundo clásico, sobre todo en la época romana, tema preferido por el pintor para abordar sus temas, aspecto que influye poderosamente en la plástica de Sáenz.

Representa a la modelo con una túnica de danzarina de la época romana o griega, junto a una piel de leopardo en el busto, con una corona de hiedra sobre la cabeza, manifestando su carácter de bailarina gracias a la presencia de la pandereta que sostiene con su mano derecha, adornada con una cinta roja. La ubica sentada sobre un banco de mármol, en el más puro estilo de Alma-Tadema, como en el caso de “Safo” y otras obras suyas de este asunto. El respaldo del banco se dispone como una línea de separación tras la cual se dispone un fondo formado por una arboleda y la línea del cielo. Tanto la actitud pensativa de la modelo como la presencia del fondo paisajístico ayudan a la placidez que transmite su contemplación.

La composición se organiza en un primer plano de la pierna de la danzarina, que se adelanta hacia el espectador, así como el plano principal en que se presenta a la bacante, formado por el banco y los elementos que se sitúan sobre él. La profundidad de la escena la consigue gracias a la disposición

---

<sup>76</sup> ANAYA, J. F., “Exposición de Bellas Artes. Pintura”, en *El País*, Núm. 6.138 (1904), p. 2.



del paisaje del fondo. La paleta de colores la organiza a partir de tonos oscuros que contrastan con los claros, formados por el blanco de la piedra y los tonos nacarados de la piel de la protagonista.

Por su tratamiento, entra de lleno en la producción de Sáenz una vez asumido el lenguaje modernista, tanto en lo tocante a la escena representada como a la forma de ejecutarla, reflejando de forma plástica esa preferencia que manifiesta hacia la pintura de Alma-Tadema y la de los victorianos ingleses y ese orientalismo hecho patente en su obra, excusa para poder afrontar el desnudo femenino en sus recreaciones de la antigüedad grecolatina. También es causa de reclamar una tradición cultural mediterránea, frente a la sajona de la cultura inglesa y americana, dentro de esa cierta rivalidad entre ambas tradiciones culturales como consecuencia de la crisis del 98 española. Es el mismo asunto de “Elia”, pero representada de forma más estudiada y con connotaciones simbólicas en cuanto a representar asociado con el título, el concepto abstracto de la personificación del verano, recurso ya utilizado en sus composiciones académicas. De ahí que se pueda afirmar que no se produce una ruptura total en la producción del artista, sino una adecuación de las formas a los intereses del mercado y del ambiente artístico.

## LÁMINA LIX

*TÍTULO: Mujer con paisaje.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 107 X 76 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Esta obra posee un tratamiento llamativo dentro de la producción de P. Sáenz, gracias al desenfado con que el pintor trata la composición, centrada en el tratamiento de la modelo con pose estudiada exprofeso, así como en el uso

---

<sup>77</sup> CARRETERO, M., *Ob. Cit.*

de un paisaje como telón de fondo, en la línea este último de algunos de sus cuadros sobre ese género.

Los elementos que dan el aire festivo son varios, como la postura de la protagonista sentada sobre el muro de un paseo, con el paisaje como telón de fondo. La ropa de la mujer es desenfadada, con un vestido de colores alegres, realizado por la pabela y por la presencia de las amapolas en el sombrero y en la mano izquierda, realizadas en color rojo, llamando la atención sobre la paleta de colores que emplea.

La composición aparece muy elaborada, con dos planos distintos: el de la protagonista en primer plano, y el del panorama como fondo para la composición, entrando de lleno en el aspecto debatido por los artistas desde el renacimiento de la conveniencia o no de un paisaje, o cualquier otro elemento, como fondo para los retratos frente al neutro para evitar la distracción del espectador ante el mensaje de la obra.

Sáenz vuelva a utilizar la composición triangular para la modelo, remarcada por las líneas de los brazos y de la pabela, realizando un triángulo en el que sitúa a la protagonista, centrada en las dimensiones del lienzo. Triangular es también la realización del escote, con el pañuelo del cuello, pero invertido con el anterior, así como los lazos que cuelgan de la pabela.

Lo desenfadado se manifiesta tanto en las características de la ropa de la protagonista como en los gestos que realiza, y en la inclinación de la cabeza, artificio utilizado en muchas ocasiones, mostrado en el juego de la mano con el lazo de la cintura o por la expresión de la cara.

Las medidas del cuadro vuelven a entroncar con las utilizadas para sus composiciones de mayor tamaño, realizando retrato de cuerpo entero en el que la talla de la retratada aparece disimulada al encontrarse sentada sobre el muro de ladrillo que da la sensación de ser lindero de un paseo.

La gama cromática que emplea hace destacar a la figura del fondo de paisaje, empleando para éste unas tonalidades verdes-ocres similares a las utilizadas en otras obras de paisajes sin figuras. La claridad de la ropa de la mujer la resalta sobre el fondo, con un cielo crepuscular que hace sobresalir aún más su protagonismo. Como notas de color, opta por introducir el rojo de las amapolas, flores propias de su producción, tratadas por el pintor en muchas de sus pinturas en relación con la interpretación simbólica que le dan los literatos modernistas, como J. R. Jiménez o Rubén Darío, hasta el punto de convertirse en el tema principal de una de sus mejores obras, “Amapolas”<sup>78</sup>, que tanto éxito le granjeó con la crítica del momento.

La unión de paisaje como representación de la naturaleza junto a la figura humana es una de las características del retrato y en concreto del retrato modernista. Gracias a la suma de estos dos motivos el artista logra la unión de elementos en un mensaje único, el de la vuelta del hombre a la naturaleza, así como la amalgama de las bellezas creadas por Dios para alegría de la humanidad, dentro del culto a la belleza propugnado por el círculo de decadentes de la cultura finisecular. El colorido y el desenfado en la pose de la modelo son aspectos propios de la plástica modernista, en el que un acto cotidiano es tratado de forma diferente al retrato propiamente de ostentación. El resultado es un trabajo modernista en la línea de las pinturas de E. Sala o T. Muñoz Lucena, colaboradores del círculo de *Blanco y Negro*

## LÁMINA LX

*TÍTULO: Mundos .*

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en margen superior derecho.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de reproducción a color en la revista *Blanco y Negro*.

---

<sup>78</sup> Lámina XXXIII.

*BIBLIOGRAFÍA: Blanco y Negro*, Madrid, 5 de octubre de 1901, p. 9.

Se conoce esta pintura con este nombre gracias a su publicación en la revista *Blanco y Negro*, publicada a color dentro de sus páginas artísticas. Es uno de los retratos más elaborados por parte del pintor, en el que el protagonismo es asumido de forma directa por la presencia de flores, mundos en este caso, reflejado en el título tal como hace en otras muchas de sus pinturas. Para ello, dispone Sáenz en un primer plano una mesa sobre la que se apoyan tanto la modelo como las que dan nombre a la composición. El texto que la acompaña aclara el significado de la obra gracias al establecimiento de una serie de significados asociados:

*Así se llaman vulgarmente esas hermosas flores que coronando los nativos arbustos adornan los jardines y cortadas en abundantes ramos constituyen una nota alegre y simpática en los más aristocráticos y en los más humildes hogares. Flores de larga vida, nacen en primavera y duran hasta los últimos días de Octubre, cambiando suavemente de coloración, hasta que blanquean por completo, como si anunciaran la nieve invernal. El notable artista autor de esta página pintó una hermosa mujer con las manos llenas de flores, y tituló su obra <<Mundos>>. Fue un gran acierto de pincel y un gran acierto de expresión.*

La realización vuelve a estar estrechamente relacionada con las producciones que se publican en esta revista de Emilio Sala y del resto de los modernistas que forman parte de la plantilla de ilustradores de este medio de comunicación.

El protagonismo de las flores está asegurado por su presencia en la mesa, colocadas de forma intencionadamente desorganizada, con pétalos que se derraman sobre la misma, a la vez que las sostiene en ambas manos, alrededor del rostro. La modelo aparece situada en el centro de la composición, en una pose graciosa y distendida, lejos del formalismo de los retratos de

encargo que realizó para la burguesía y la aristocracia del momento. La simetría de la disposición de los elementos está ejecutada en la situación de la joven, con un eje que se puede observar en la raya del pelo, continuando en la colocación de ambos brazos, con cuyas manos sostiene la cara.

El fondo si aparece tratado, en contra de la mayor parte de su producción de retratos, tratando la decoración de la pared de la habitación en la que se ambienta la escena, de interior. Su realización posee los mismos tonos alegres del resto de la obra, con una gama de colores claros, con protagonismo del blanco del camión de gasa con el que viste a la joven. La realización es minuciosa y detallista, a pesar de la pérdida de detalles con respecto al lienzo original por las técnicas de reproducción de la revista en la época.

El tema de las flores es una constante dentro de la producción del pintor, desde sus inicios hasta prácticamente el final. Este aspecto se puede constatar en las reproducciones de sus obras en las revistas ilustradas de la época, con inicio en “Las tentaciones de S. Antonio”<sup>79</sup>, en la que se observan flores en primer plano, así como en su penúltima participación en una Exposición de Bellas Artes, como la celebrada en Málaga en 1924, con un semidesnudo con similar disposición. El tratamiento de las flores se relaciona con la simbología que le asocian los modernistas, tanto los pintores como los literatos, en especial las figuras de Rubén Darío o J. R. Jiménez, escritor relacionado con el círculo de Sáenz, al colaborar con E. Sala, gran amigo de éste, periodo en que éste asume su forma de entender al modernismo.

## LÁMINA LXI

*TÍTULO:* Pensativa .

*UBICACIÓN:* En paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Reproducción de la ilustración de *Blanco y Negro*.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Blanco y Negro*, 21 de mayo de 1904, p. 8.

---

<sup>79</sup> Lámina IX.

Esta obra es la última de este autor que aparece reproducida en la revista *Blanco y Negro*, publicada en el año 1904. Se trata de un motivo que gusta representar al pintor, de las más variadas formas, la de una mujer en actitud de ensoñamiento, de donde le viene el título. Para la representación de la escena, opta Sáenz por pintar a la modelo sentada ante una mesa en la que apoya los codos, sujetando el rostro con ambas manos, mirando de forma directa hacia el exterior del cuadro, conectando a través de la mirada con el posible observador.

El tema de la mujer pensativa es representada por Sáenz en varias de sus obras desde sus principios, como en “Ensueño”<sup>80</sup>, variando las poses y la ropa de las protagonistas. Es propio de su retratística el disponer a mujeres en situación de relajamiento mirando de forma distraída al espectador, con el que se comunica a través de la mirada. El asunto reflejado es en esencia un retrato caracterizado mediante la actitud y la pose de su protagonista, dando contenido a lo representado, transformándolo en un tema de género. Sin embargo, la forma de proceder a plasmar este gesto que da título al trabajo es diferente en esencia respecto a “Ensueño”, primando un tratamiento en la línea del Modernismo reflejado en lo distendido del gesto, la actitud desenfadada o el colorido que imprime a la obra, creando un resultado que dista mucho de la mencionada con anterioridad.

El espacio está conseguido de forma real, ubicando a la protagonista en el interior de una habitación, con una puerta como fondo junto a la pared de la estancia en la que se desarrolla lo representado. La mesa es traída hacia el espectador, con lo que se aumenta el grado de implicación del mismo en la escena.

---

<sup>80</sup> Lámina XXI.

Opta en esta ocasión por el formato horizontal, frente al vertical con que suele afrontar este tipo de composiciones. Para esta ocasión las líneas triangulares se doblan tanto en la prolongación de las líneas de los hombros hacia la cabeza, como en la prolongación de las manos en los brazos sujetando la cara. Se complace en pintar el reflejo de la mujer y de los codos en el barniz de la madera de la mesa, representando el moño del vestido de gasas con que viste a la joven. De forma más abocetada pinta las telas del cojín que sitúa tras la espalda de ella.

El motivo está realizado en el más puro estilo de Sáenz, motivado por la colaboración con la revista ilustrada, que marca una serie de directrices en lo tocante a la temática y la forma de abordarla. Guarda grandes similitudes con esas obras modernistas de matiz costumbristas propias de los colaboradores de la revista como E. Sala o Muñoz Lucena, reflejando una escena propia de la clase social acomodada, sin ningún tipo de revulsivo, sino a tono con los gustos de la sociedad del momento. Es la consecuencia inmediata de la adaptación del artista tanto a los nuevos requerimientos que la sociedad le demanda así como a los de la propia revista en la que se publica, a tono con el tipo de producciones que la línea de la editora cree del gusto de su público.

## **LÁMINA LXII**

*TÍTULO:* Retrato de la Sra. M. S.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho.

*DIMENSIONES:* 120 X 95 cm.

*UBICACIÓN:* Museo de Bellas Artes de Málaga.

*OBSERVACIONES:* Presentado en la Exposición General de Bellas Artes de 1908 con el número 729 del catálogo oficial. Aparece reproducción de la obra en el mismo catálogo.

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1908*, Madrid: Casa Ed. Mateu, 1908, p. 57. “La Exposición se inaugura”, en *El Mundo*, Madrid, 30 de abril de 1908.

Fue presentado en la Exposición Nacional de 1908, junto a cinco obras más, siendo todas ellas retratos, de este tipo o bien caracterizados. Del artículo de la prensa madrileña se concluye en que este lienzo destacó sobre el resto de los presentados, a la vez que su reproducción fotográfica en el catálogo del certamen refuerza esta idea. La crítica afirmaba:

*Pedro Sáenz. Cinco o seis bustos en otros tantos cuadros.*

*En otro, una joven muy elegante sentada junto a un recodo de balaustre, y como fondo el campo. Es de tonos y ambiente agradabilísimos.*

La concepción del cuadro responde a la fórmula de representación de personajes de importancia dentro de la vida social del momento, realizado como retrato de exterior, disponiendo tras la protagonista un paisaje que hace las veces de telón de fondo para la situación de la modelo en un contexto determinado. La personalidad de la retratada queda definida gracias a la indumentaria con que se viste, ropajes caros y propios de la moda del momento, tocada con la típica pamelita de sus retratos, a la vez que sitúa rosas en el escote, como en tantas de sus obras. La disposición de estos elementos se dispone en las obras a modo de ritual, conformando una fórmula compositiva formada de manera invariable por flores y mujeres, protagonistas de su producción.

Para la composición del retrato parte de su óvalo característico, disponiendo a la mujer en el centro del mismo, representada girada de lado hacia la izquierda y con la cabeza mirando hacia el espectador de forma esquiva que no conecta con la del mismo, altiva. Las manos se cruzan enguataadas sobre su regazo. Tras ella dispone un fondo de paisaje tratado eclécticamente, de ambiente romántico, situando árboles en la penumbra tras la



balaustrada que sirve de separación de los distintos planos que forman la escena. La luz con que ilumina lo narrado es propia del ocaso, dando cierto misterio al desarrollo de la escena, al que contribuye la pose de la protagonista.

La obra es natural a la tendencia ecléctica que gusta a Sáenz, similar a la de los grandes retratistas del momento, como Boldini o Chaplin, con quienes se establecen similitudes. Son las reminiscencias académicas en el modernismo de Sáenz, motivado también por la comparecencia del óleo al certamen de pintura nacional de 1908, siendo el de las Exposiciones un ambiente artístico que no abandona hasta su muerte. Esto supone un condicionamiento a su libertad expresiva, al ir dirigida a un ambiente concreto con unos requisitos específicos, con la finalidad de obtener algún tipo de reconocimiento por su elaboración. Esta situación será la que produzca la reforma del ambiente académico por parte de los mismos artistas que se encuentran vinculados al ambiente de la Academia, como en el caso del mismo Sáenz.

## **LÁMINA LXIII**

*TÍTULO: Retrato de mulata.*

*MATERIALES: Pastel sobre papel.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado "P. Sáenz" en ángulo inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 16 X 10,5 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Madrid).*

De formato pequeño y realizada sobre papel, posee el valor de mostrar el anecdotismo que afronta el pintor en algunas de sus producciones, entroncando con un cierto grado de naturalismo en la representación, realizando un retrato de niña, aparentemente de color, por las tonalidades más oscuras de la piel del rostro, así como por los cabellos oscuros.

La realización del dibujo es abocetada, lejos del detallismo con que realiza la mayor parte de su producción, centrándose en el rostro de la niña, con

un gesto amable que transmite simpatía y ternura. Enmarca el rostro con un gran sombrero, anudado con lazo en torno al rostro, uno de los elementos presentes en la mayor parte de su obra. El color claro del vestido contrasta en gran medida con el tono oscuro del rostro, bajo el que plantea un fondo desdibujado, que se prolonga hacia arriba.

Lo más importante de la obra radica en la sencillez compositiva y en el acabado, distinto de la plástica de las grandes realizaciones del autor, con lo que se manifiesta la diferencia de registros que usa en su trayectoria profesional, dentro del eclecticismo manifestado en su evolución.

## LÁMINA LXIV

*TÍTULO:* Rosas .

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*DIMENSIONES:* 45 x 63 cm.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Madrid).

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en lateral inferior derecho; sin fecha.

En este estudio de flores el protagonismo es único para este elemento, el cual aparece en la mayor parte de sus cuadros sirviendo de complemento a la protagonista de su producción, la mujer. En este caso, realiza una representación del primer plano de un rosal, dispuesto sobre una pared, decorando ésta con las flores. Se centra tanto en el estudio de las mismas así como de las hojas que las acompañan, tratando el resto de la obra de una forma sin concretar, a modo abocetado.

Dentro de la obra de Sáenz destacan los numerosos estudios realizados sobre las flores, las cuales asumen un coprotagonismo junto a la presencia de la mujer. Durante el modernismo se practica un lenguaje simbólico de las flores, especialmente en literatura, que se traslada a la pintura como consecuencia de

la relación de ambas artes en esta época. Los literatos hispanos por excelencia en este aspecto son Rubén Darío junto a J. R. Jiménez, siendo éste uno de los intelectuales del círculo de Sáenz relacionado de forma directa con Sala en colaboraciones en *Blanco y Negro*. Este asunto es uno de los predilectos de los modernistas, sobre todo debido a las relaciones que existen en la época entre corrientes como Simbolismo y Modernismo, cogiendo esta última aspectos de la primera en cuanto a la significación de los distintos elementos que aparecen en sus obras, tanto pictóricas como literarias, generando una formulación de una serie de significados asociados a cada tipo de planta, y en especial a las flores, como en el caso de crisantemos, pensamientos, azucenas, lirios, etc. de tal forma que heredan las tradiciones que en el desarrollo de la historia del arte van asumiendo las representaciones de estas flores. En el caso concreto de las rosas, éstas adquieren una relación directa con el tema del amor, dependiendo de su tonalidad el poseer significaciones añadidas.

La composición se realiza a base de presentar en primer plano a las flores en su estado natural, no cortadas en jarrones ni como complemento de las mujeres que las suelen poseer en sus obras características. Para ello, juega con el espacio del lienzo, con un primer plano de las flores que salen hacia el espectador. La gama cromática se limita a los tonos propios de las flores y al verde intenso de las hojas del arbusto, variando las tonalidades de estos colores a tonos más claros y más oscuros, como consecuencia tanto del estado vegetativo de la planta como por el efecto de la incidencia de la luz sobre ellas, pero con una pincelada suelta sin el detallismo de las obras más acostumbradas dentro de su producción. El resto se trata con un mayor abocetamiento que el del motivo principal, jugando con el efecto de luces y sombras, destinado a crear un ambiente ilusorio en el que situar a estos elementos.

El asunto de las flores es uno de los que gozó de gran predicamento en este momento, relacionado con el de los bodegones, cuadros que se venden entre la burguesía de modo fácil, a la vez que sirven de prácticas en composiciones de mayor orden. La presencia de las flores es constante en su

carrera, pero a partir de comienzos del S. XX comienzan a adquirir mayor protagonismo, gracias a la preferencia modernista por su tratamiento, relacionado con las formas curvas que poseen, arabescos orgánicos del gusto del momento.

## LÁMINA LXV

*TÍTULO: Alegoría de la primavera.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Aparecen dos firmas “Pedro Sáenz” en el ángulo derecho, una de ellas tapada parcialmente por el marco ovalado.*

*DIMENSIONES: 106 X 82 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: Formato rectangular con marco ovalado que lo tapa parcialmente.*

Realizado en la etapa de madurez del pintor, este retrato caracterizado destaca dentro de su producción habitual, al conjugar la figura con un paisaje de fondo, ocasionando un resultado distinto por completo de aquellos a que acostumbra a ejecutar con fondo neutro. Gracias a ello, consigue un estudio femenino en el que el fondo de paisaje da mayor calidad a la obra, el cual es tratado con la minuciosidad propia de su estilo.

La obra fue realizada en formato cuadrado y enmarcada en forma de óvalo. Debido a esta transformación de espacio rectangular a ovalar, aparecen dos firmas, una más baja que la otra y casi tapada con la línea del marco. Esta transformación da lugar a pensar sobre la predilección de Sáenz por este tipo de formato.

La temática que aborda el artista es la de la representación de la naturaleza como marco de desenvolvimiento de la escena, desde la óptica del modernismo y el simbolismo, que le asocia una serie de contenidos tanto a las

plantas como a los jardines, escenarios ideales para el desarrollo del juego amoroso. De ahí que el protagonismo de la obra sea compartido tanto por la modelo como por la presencia de plantas y flores en su lugar idóneo, matizando en esta lectura una carga de erotismo al uso de los practicantes de esta corriente cultural.

A pesar de realizar un retrato de una joven ataviada con ropa de su época, la forma de acometer el estudio está claramente influido por la estética prerrafaelista, justificado por dos aspectos: de un lado el detallismo con que trata todos los elementos de la obra, y del otro, la composición planteada en tres espacios distintos.

La organización de los elementos compositivos se hace en tres planos. En el primero presenta a la joven en una postura un tanto forzada, apoyada en una roca en la que se observan musgos y pequeñas plantas, centrándose para su estudio en el retrato de medio cuerpo, hasta la línea de la cintura. El segundo plano está compuesto por el comienzo del fondo de paisaje, tratado con esmero en el lado derecho, líneas que se prolongan hacia el horizonte, que forma el tercer plano, colocada la línea a la altura de la cabeza, sobre la que se dispone un fondo alejado de nubes con cielo azul.

Los elementos que acompañan a la mujer y que le dan su personalidad son los que acostumbra a usar Sáenz. Para ello, aparece vestida con una blusa de gasa, en la que las calidades de la tela están muy tratadas y conseguidas, recreándose en su tratamiento, al igual que en la falda y el lazo del cuello. Las manos aparecen enfundadas en guantes largos dejando a la vista los dedos, consiguiendo con ello dar a la obra una cierta carga de erotismo al uso de la moral de estos momentos. La mirada de la modelo se dirige hacia la derecha del espectador, esquiva. Sus flores omnipresentes aparecen en esta ocasión en el sombrero, colocadas encima del mismo. En esta ocasión se trata de rosas de tonos blancos y rosas, que también son acometidas con el mismo detallismo que caracteriza al resto de la composición, y situadas como eje de la misma.

La disposición del fondo de paisaje se realiza en líneas que conducen hacia el fondo de la tela, con la línea del horizonte colocada a media altura de la misma, dejando espacio en el lienzo para recrearse en el tratamiento de la vegetación, basándose en hierba y arbustos, que se transforman en pequeños árboles al fondo.

El Modernismo es patente en la realización del cuadro, hasta el punto de que pese a poseer un bastidor cuadrado, opta el artista por una finalización de la obra en formato ovalado, haciendo uso de las líneas curvas tan propias de este ámbito intelectual. Sobre todo, el tema elegido así como la forma de tratarlo evidencian la propensión de Sáenz hacia las formas modernistas, manifestado desde el empleo de una gama cromática determinada hasta el hecho de tratar el lenguaje de las flores convertido en escenario de gran belleza.

## LÁMINA LXVI

*TÍTULO: Dibujo de pareja.*

*MATERIALES: Lápiz sobre papel.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo.*

*DIMENSIONES: 27 X 19 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Este dibujo, realizado sobre papel a lápiz, muestra la labor preparatoria que afronta Sáenz ante la realización de un lienzo, a la vez que evidencia la técnica aprendida durante su proceso de formación. Se desconoce el paradero de la tela, pero el dibujo preparatorio está lo suficientemente terminado como para poder hacer una idea de la calidad del mismo, al existir casos similares en el que la fidelidad del lienzo respecto al dibujo es grande. Bien pudiese ser el boceto preparatorio del óleo “¡Allí viene!”, presentado en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1906.

La escena se relaciona de forma directa con el costumbrismo anecdótico de su época, reflejando una acción propia del momento, que por la actitud de la mujer es puro reflejo de una instantánea, influenciado por el desarrollo en la época de la fotografía. Adquiere su valor al ser espejo de una situación social en un tiempo concreto y contemporáneo de la vida del artista, ubicada la escena en el fin del siglo XIX o comienzos del siguiente. Para ello dispone a una pareja paseando por la calle en la que la actitud de la mujer es extraña respecto a la del hombre. En primer plano coloca a la figura femenina en una acción de bostezo o de vocear, mientras que el hombre está en una postura seria caminando junto a ella y situado en un segundo plano, si bien ambas figuras pueden considerarse en el mismo nivel, una junto a la otra.

Ante una escena callejera, el fondo aparece sin tratar, pero la minuciosidad con que retrata a las figuras es propia de él. Se recrea en los detalles de la ropa de los personajes, en las calidades de los paños de las figuras, y en los gestos de los protagonistas en especial en el de ella, si bien el de esta última aparece un poco forzado respecto al de él. El hombre aparece retratado con gesto serio, como ausente de la acción que protagoniza su acompañante, con el bastón bajo el brazo.

El dibujo es testimonio de la prevalencia del dibujo frente al color en la obra de este artista, predominando el estudio de las formas antes que la aplicación del color. Es la asunción de un estilo concreto bajo las formas que transmite el artista, en su intento de realismo basado en la sinceridad de plasmar una escena concreta sin idealizar la misma. El tema de reflejar la sociedad del momento aparece como una constante en la evolución de las formas artísticas, con mayor o menor grado de sinceridad en cuanto a la realidad transmitida, idealizando más o menos la escena narrada, pero en un intento de hacer verosímil aquello que se refleja en lo presentado, manifestando la sinceridad del artista.

Se encuadra el asunto en la pintura de género demandada por la sociedad, buscando obras de decoración en la que no se presenta ese grado de provocación del realismo como tal. Es pintura con asunto sin trascendencia, con mensaje de lo cotidiano, reflejo de la actitud de la sociedad de su época.



### **3.4. MÁLAGA (1911 - 1917)**

#### **LÁMINA LXVII**

*TÍTULO: Inspiración.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: No se observa.*

*DIMENSIONES: 100 X 62 cm.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción fotográfica publicada en La Unión Ilustrada. Presentada en la Exposición Nacional de 1908 con el número 733 del catálogo oficial y en la Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga de 1917, con el número 17 del catálogo. Los datos relativos a las características provienen del primero.*

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Madrid: Ed. Mateu, 1908, p. 57. La Unión Ilustrada, Núm. 172 (1912), s/p. Catálogo de la Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga, Málaga, 1917.*

Relacionada con la producción simbolista propia del pintor, fue presentada en la Exposición Nacional de 1908, a la vez que se reproduce en las páginas de la revista malagueña *La Unión Ilustrada* con posterioridad, en 1912.

Este cuadro es propio de la temática alegórica y simbolista de la creación de Sáenz. Se trata de una obra en la que representa el concepto abstracto y universal de la Inspiración de forma antropomorfa, personificado en forma de mujer. En esencia es un retrato femenino aderezado con atributos iconográficos propios de las artes, en especial de la música, con la presencia del violín y de su arco, disponiendo entre ambos flores y partituras. Lo más curioso es la presencia de las alas que sitúa en la espalda de la mujer, forma de representar la categoría no humana de lo representado.

Para la personificación del concepto, opta por vestir a la modelo con una túnica clásica, con escote cuadrado en contra de esos espléndidos con que engalana a las mujeres de sus retratos. La sienta en una especie de banco que no muestra, pero no aparece respaldo tras la misma. La composición está marcada por la verticalidad, tanto por el formato del lienzo como por la línea ascendente que forma el violín, mientras que el arco del mismo aparece como una diagonal en la organización. La simetría de la representación se refuerza con la presencia a ambos lados de la obra de las alas, con lo que adopta una forma de representación seria para un tema clásico.

Sus medidas se conocen gracias a su inclusión en las páginas del catálogo de la Exposición Nacional de 1908, con unas dimensiones propias de la finalidad a la que se destina, la adquisición por parte de la burguesía y destinada para el embellecimiento de sus posesiones.

Junto a “La Vendimia”<sup>81</sup>, son personificaciones de conceptos basados en la presencia de símbolos que dan sentido al mensaje que quiere transmitirnos el artista, con esencia simbólica dentro de la tradición que comienza a practicar casi desde sus comienzos, con influencia de los prerrafaelistas en la temática y de Alma-Tadema en la forma de afrontar la representación, minuciosa como muchos de sus trabajos. Es un aludir que se nutre de las formas del Modernismo, producción alejada de las formas propiamente simbolistas que se producen en esta época, con un tratamiento en la línea de la intencionalidad propia de este lenguaje pictórico. El simbolismo presente se reduce a personificar un concepto abstracto, sin complicaciones de otro tipo.

---

<sup>81</sup> Lámina LXXIX.

## LÁMINA LXVIII

**TÍTULO:** *La aficionada.*

**MATERIALES:** Óleo sobre lienzo.

**DIMENSIONES:** 102 X 77 cm.

**UBICACIÓN:** Colección particular (Málaga).

**FIRMA Y FECHA:** Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho, (ha. 1904).

**OBSERVACIONES:** Presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 con el número 1.264 del catálogo, y en la Exposición General de Bellas Artes de 1910, fuera de concurso. Presentado en la Exposición de Bellas Artes de la Academia de S. Telmo de Málaga en 1917 con el número 34 del catálogo.

**BIBLIOGRAFÍA:** ANAYA, J. F., “Exposición de Bellas Artes. Pintura”, en *El País*, Núm. 6.138 (1904), p. 2. CANOVAS, A., “Exposición de Bellas Artes V”, en *La Época*, Núm. 13.997 (1904), p. 1. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Edición Especial*, Madrid: Casa Ed. Mateu, 1904, p. 71. *La Ilustración Artística*, Núm. 1.507 (1910). *La Ilustración Española y Americana*, Tomo XCVI (1913), p. 285. *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de la Academia de S. Telmo*, Málaga, 1917.

Realizado hacia 1904, fue exhibido en el Salón de ese año por primera vez. También aparece publicado en *La Ilustración Artística* en 1910 con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año en que se presenta fuera de concurso al participar Sáenz como jurado. También es presentado por el pintor en la exposición que el marqués de Casa Loring le organiza en la Academia de Bellas Artes de Málaga, apareciendo relacionado en el catálogo de dicho certamen con el número 34, junto a “La pintora”, cuadros del mismo tema pero tratados de forma distinta. Tanta comparecencia indica el grado de aceptación del pintor hacia este lienzo concreto. La modelo representada es la misma que la que aparece en el “Retrato de la Srta. E. I.”, presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1915.

El asunto propuesto es el reflejo de la educación de las mujeres de la sociedad en esta época, la cual sólo está destinada a señoritas de la clase social más pudiente, enseñanza que a veces es impartida a través de un profesor privado, actividad que se sabe que Sáenz acometía como ocupación complementaria a la pintura como tal.

Sáenz vuelve a dar sentido a la escena a partir de los elementos presentes en el lienzo que complementan a la protagonista, de tal modo que la disposición del lienzo ante el que se sitúa junto a la presencia de los pinceles y la paleta dan ya de por sí sentido iconográfico a la obra. La ropa que lleva la protagonista es delicada, no sencilla, de clase acomodada, presentando un mandil en el regazo para evitar manchas sobre la ropa, similar a las batas que llevaban los pintores para proteger su vestimenta.

La composición de la escena se basa en la disposición de la protagonista en un primer plano, junto a la línea de observación, con líneas de perspectiva hacia el interior del cuadro gracias a las que forman el banco en el que se sienta así como la disposición del lienzo en segundo plano. Las líneas del mandil son en sentido ascendente, a la vez que profundizan hacia el interior. El fondo, aparte de estos elementos, aparece neutro, resaltando con ello lo dispuesto en primer plano.

En el colorido, predominan las tonalidades oscuras, frente al rosa de la blusa y los rosáceos de la cara, así como el resalte del blanco del delantal frente al negro de la falda, argucia propia más del Academicismo que del Modernismo. Cuadro realizado hacia 1904, en él se observa la presencia de características del Modernismo, organizado a partir de la figura de la mujer dispuesta en pose para el retrato, pero en el que se observan restos de su etapa academicista, como la pervivencia del fondo oscuro sobre el que destaca la presencia de la mujer protagonista.

## LÁMINA LXIX

*TÍTULO: La Vendimia.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción de La Unión Ilustrada.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Unión Ilustrada, Núm. 172 (1912), s/p.*

Obra incluida dentro de su producción relacionada de forma directa con la variante del simbolismo que desarrolla el autor, es la personificación del concepto de la vendimia en la figura de una mujer mediante la presencia de una serie de atributos, que son los que dan significado pleno a la pintura.

Vuelve Sáenz a desarrollar un tema abstracto, femenino, basándose en el retrato de una mujer, materializando un tema de forma poética, tratado con el detallismo que emplea para algunas de sus realizaciones, centrándose en este caso en el estudio de las manos, rostro y en las calidades de las frutas que representa en la obra. Persigue personificar un concepto abstracto mediante el empleo de una figura femenina que asume una personalidad concreta, un concepto universal de forma simbólica. En esta ocasión el mensaje se logra transmitir gracias a la presencia de una serie de elementos que hacen la función de adjetivos sobre la figura, pasando a ser protagonistas merced a la intención que se persigue en la misma.

Para su realización opta por el formato vertical, como en “Inspiración”, estando presidida la composición por la verticalidad y la simetría. Coloca a la modelo en primer plano, sujetando una cesta llena de uvas y hojas de vides, tras el proceso de su recolección o vendimia. La simetría es el eje de la composición, marcada por el eje formado por la raya del peinado de la mujer, eje central de la misma. La línea de lo horizontal se encuentra materializada en la del paisaje que aparece a la altura del rostro de la mujer, formando un telón

de fondo para el desarrollo de la escena. El primer plano está formado por la cesta que adelanta la mujer hacia el espectador, materialización del proceso de la vendimia, sujeta por ambas manos colocadas de forma simétrica en torno al torso de la mujer.

El Modernismo hereda una serie de valores propios del Romanticismo a la vez que asume una serie de rasgos propios del Simbolismo, de forma tamizada y que se resumen la mayoría de las veces en el título, ayudando a comprender la esencia del mensaje que transmite el autor al destinatario de su obra. El simbolismo radica en la transmisión de valores universales y abstractos materializados gracias a la presencia de una serie de objetos que complementan el significado de la acción representada, reducidos en el caso de Sáenz a retratos caracterizados sin escenas complejas con acción compartida por varios personajes que dificulten la comprensión de la obra con mensajes añadidos.

## **LÁMINA LXX**

*TÍTULO: Después de la cena.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*UBICACIÓN: Se supone vendido en América del Sur.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducciones fotográficas en La Ilustración Artística, La Esfera y La Unión Ilustrada.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, Núm. 39 (1914), s/p. La Ilustración Artística, Núm. 1.481 (1910), p. 316. La Unión Ilustrada, Núm. 88, (1911), s/p.*

Esta producción se relaciona con los retratos de Sáenz de mujeres situadas ante la mesa, en diferentes actitudes, caracterizados como retratos de género. El gusto de la crítica de la época hacia ella fue positivo, al ser una de los cuadros más reproducidos en las revistas del momento. Parece ser una de las tres obras presentadas por Sáenz con ocasión de la Exposición Nacional de

1910, a la que concurre como jurado. El comentario que acompaña a su publicación en *La Ilustración Artística* es concluyente al respecto:

*Hemos tenido ocasión de celebrar varias veces sus bellas figuras de mujer y sus encantadoras cabecitas infantiles, pintadas con gracia, donaire y verdad, de tonos simpáticos y agradables; pero los lienzos que reproducimos merecen especial elogios. En la candorosa niña cuyo sereno semblante revele a la inocencia de su alma, ha logrado al artista sorprender y expresar ese momento en que la pureza de sus pensamientos se manifiesta de manera transparente y refleja la serenidad y la calma del espíritu. No menor atractivo ofrece la agraciada joven que ha servido a nuestro amigo para hacer gala de su habilidad dando valor y calidad a los accesorios que completan la composición.*

La crítica se refiere a “Inocencia II” y a la presente obra, centrándose más en la anterior<sup>82</sup>.

En esta ocasión plantea el retrato una mujer con traje de su época correspondiente a la nobleza o burguesía, con los brazos enfundados en guantes largos, y en una pose complaciente distinta de las adoptadas generalmente para este tipo de composiciones. La realiza en formato horizontal, frente a los verticales que suele utilizar para este tipo de retratos. Realizada hacia 1910, es un cuadro en el que se mezcla el bodegón junto al retrato de la señora.

La mujer aparece vestida de tal forma que la escena puede ubicarse tanto en un domicilio como en un lugar público. Para la realización de la tela, trabaja Sáenz un estudio detallado de todos los elementos que aparecen encima de la mesa, desde el florero alargado hasta las texturas de las copas, la taza y las manzanas con su cesto, todo ello dispuesto sobre la misma de forma irregular, sin la simetría de otras composiciones, y tratado a forma de bodegón.

---

<sup>82</sup> Lámina LXXIX.

El tratamiento del fondo es oscuro y neutro, destacando ante éste el resto de la composición.

La representación de la modelo es bien distinta de las que acostumbra Sáenz a realizar. Coloca a la mujer con un eje diagonal frente al central de la composición, a la vez que introduce una línea vertical en la mano izquierda que sujeta su rostro. A su vez enclava una nota de horizontalidad en el brazo derecho, que se prolonga hacia el lateral de la obra. El rostro de la mujer está en actitud complaciente, con cierto aire de ensoñamiento. El vestido permite ver una gran parte del escote, referente a ese erotismo que le causó buena crítica por los comentaristas de la época. Y en ese lugar sitúa sus flores, como acostumbra a realizar en la inmensa mayoría de sus retratos femeninos.

Vuelve a representar a una mujer de la clase alta de la sociedad de su momento, tema agradable para el sector de su clientela que gusta de sus obras. Es un retrato caracterizado según la forma de entender el Modernismo por el autor, guardando bastante similitud con trabajos del mismo orden como los publicados en el periodo de colaboración en *Blanco y Negro*, con protagonismo asumido por la mujer en actitudes de relajamiento y distensión. Según la tercera revista de las aludidas, el cuadro fue comprado por un aristócrata argentino, enviada para su venta a América del Sur.

## LÁMINA LXXI

*TÍTULO: En espera.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción en La Esfera y La Unión Ilustrada. Se supone vendido en América del Sur.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, Núm. 39 (1914), s/p. La Unión Ilustrada, Núm. 88 (1911), s/p.*



Realizada hacia 1910, este cuadro está fuertemente relacionada con la producción desarrollada a comienzos de su carrera en la línea de “En Viena” o “Violeta”<sup>83</sup>. Se trata de un retrato femenino en el que se muestra a una mujer situada ante la mesa de lo que parece ser un restaurante o un café, aspecto deducido de la ropa que lleva. El fondo de la escena está sin desarrollar, tratado de forma neutra, en la línea de los retratos característicos de su carrera.

Tras ser publicada en 1911 en *La Unión Ilustrada* aparece como preparada para ser enviada al Sur de América, volviendo a aparecer reproducida en *La Esfera* en 1914, dentro del monográfico que le dedica la revista al pintor.

Retoma Sáenz la temática del reflejo de la vida social de su época, manifestando en la pintura una escena hasta cierto punto cotidiana, propia de un grupo social e intelectual concreto, en la línea de sus producciones de 1895 y anteriores, ausente ya la tendencia simbolista del periodo de 1900.

La ambientación de la escena discurre en un espacio público de uso común, lugar de reuniones de la sociedad del momento y de los intelectuales, por lo que la obra puede enfocarse tanto desde el planteamiento de reflejo de su colectividad como de un simple retrato femenino de la burguesía de su tiempo pero con una caracterización distinta de la acostumbrada. La presencia del abrigo de piel y del sombrero alude a prendas propias de una clase social pudiente, dentro de la estratificación de la época.

La composición de la escena es simétrica, como en la mayoría de sus retratos. Dispone a la modelo en un segundo plano, tras el primero que forma la mesa y la silla que se halla dispuesta delante de la ésta. En un lateral pinta una copa de agua y una taza de café con su plato, así como lo que parece un centro de mesa de flores en el lado opuesto. La simetría de la figura se acentúa por la vertical que forma el escote del vestido y la apertura del abrigo, nota de color

---

<sup>83</sup> Láminas XX y XXIV.

respecto a la oscuridad general de los tonos empleados. Los brazos cruzados refuerzan la simetría de la escena representada. Y en el busto pinta sus sempiternas flores. El único elemento que rompe la simetría de la escena es la silla dispuesta delante de la mesa, colocada en un lateral de la obra.

## LÁMINA LXXII

*TÍTULO: Mujer con sombrilla.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: Desconocidas.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: De fotografía.*

Cuadro realizado dentro de su etapa modernista, afronta una temática propia de esta forma de entender al arte y a la sociedad. Relacionado con las demandas que efectúa la clientela artística en estos momentos, condicionada por lo revuelto de la vida política tanto a escala nacional como internacional, la burguesía de esta época solicita obras libres de reflejar aspectos crudos de la actualidad, tendiendo a solicitar las de fácil lectura y motivos agradables, aspecto ratificado por Sáenz, Alma-Tadema y otros pintores de estos momentos.

La tendencia del mercado del arte en la época de su elaboración se decanta hacia la elaboración de temas relacionados con el retrato costumbrista, los paisajes y los bodegones. De ahí que Sáenz conjunte en la misma obra ambos tipos de géneros, la pintura de paisaje junto a la del retrato caracterizado, centrándose en el estudio de la figura femenina personalizada como perteneciente a la clase media o alta, junto a la presencia como telón de fondo de un paisaje integrador de la naturaleza en la obra.

La composición es la típica de un retrato de exterior, utilizando para ello el formato vertical, disponiendo a la mujer en primer plano y de cuerpo entero, prolongando el suelo hacia el espectador y representando la perspectiva gracias a la fuga de las líneas hacia el interior del cuadro, ganando con ello profundidad. La figura se enmarca en un triángulo alargado, donde la sombrilla o parasol rompe la monotonía de la rigidez de las líneas. Igualmente, este elemento sirve para introducir un colorido llamativo frente a la gama cromática uniforme empleada, consiguiendo con ello aumentar el protagonismo de este objeto dentro de la generalidad de la obra.

El fondo de paisaje es tratado con su detallismo característico empleado en todas las partes de sus composiciones, a base de notas verdes de vegetación junto a la prolongación del suelo del primer plano con notas ocres.

Este tipo de retratos de exterior, propios de la pintura de género, ambientados en jardines, se relaciona con el culto a estos ambientes que se ejerce desde el Modernismo, lugar que representa el sitio propicio para el amor galante, tratado en la poesía de J. R. Jiménez, elegido para ambientar la escena. El eclecticismo de Sáenz es patente en la acomodación de su obra de matiz modernista según los dictámenes del Academicismo que pervive en la celebración de los Salones oficiales de pintura, institución que marca las preferencias en lo tocante a los gustos tanto de la oficialidad del momento como de la burguesía compradora de estos cuadros.

## **LÁMINA LXXIII**

*TÍTULO: Mater Dolorosa.*

*MATERIALES: Óleo sobre tabla.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado en el margen inferior derecho “A la hermandad del Santo Sepulcro. Pedro Sáenz, 1914”.*

*DIMENSIONES: 94 X 43 cm.*

*UBICACIÓN: Hermandad del Santo Sepulcro.*

*OBSERVACIONES:* Reproducida en 1915 en el Núm. 290 de *La Unión Ilustrada*.

*BIBLIOGRAFÍA:* *La Unión Ilustrada*, Núm. 290 (1915), s/p. SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, p. 373.

Vuelve Sáenz a realizar otra pintura dentro de la temática religiosa, optando por la protagonista de su obra, la Virgen, pero esta vez desde una perspectiva diferente a la de otras ocasiones, como “Stella Matutina”<sup>84</sup>, representado esta vez a la Virgen en gesto doloroso por la muerte de su hijo.

Para ello, recurre a la realización sobre tabla, debido a su objeto como estandarte de la Cofradía del Santo Sepulcro, estando enmarcada por la tela del estandarte. Su dedicatoria no deja lugar a dudas sobre su finalidad. La relación del pintor con esta cofradía no es de extrañar, al tener el artista su estudio en la Calle de los Mártires, en cuya Iglesia se encuentran las tallas de esta congregación. Aparece reproducido en *La Unión Ilustrada* en 1915 a partir de una fotografía de Creixell, junto a un pie de ilustración que afirma:

*Mater Dolorosa, hermoso lienzo pintado por el ilustre artista Pedro Sáenz y donado por él mismo a la Cofradía del Santo Sepulcro para su estandarte.*

La forma de representar a María difiere de otras representaciones del mismo tema, optando por reflejar el sufrimiento en el rostro, sobre el que se centra. Refleja la psicología en la cara, con un gesto de padecimiento que se hace patente en la cabeza ladeada junto a la mirada hacia abajo, con los ojos entrecerrados. Dispone el rostro enmarcado en un velo blanco, sobre el que dispone un manto negro, señal de duelo ante la muerte de Jesús, iluminándolo y ejecutando las sombras que la incidencia de la luz ocasiona sobre la ropa de María.

---

<sup>84</sup> Lámina XXIII.

Opta por realizar un retrato más propio del Academicismo, empleando los recursos propios de esta tendencia artística, con una iluminación originaria del Barroco, resumiendo la gama cromática al empleo de colores oscuros, representando la tristeza, y los colores claros para las carnaciones, todo ello justificado por la finalidad de la propia obra. El tratamiento que imprime a su realización vuelve a estar condicionado por la finalidad a que se destina, estandarte de la Semana Santa cuya finalidad es la de acompañar a las imágenes en el cortejo procesional para aumentar la emotividad y recogimiento de los creyentes a su paso.

## **LÁMINA LXXIV**

*TÍTULO: Eucaliptos.*

*MATERIALES: Óleo sobre tabla.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado con dedicatoria “A mi buen amigo D. Antonio Creixell. Su afftmo. Pedro Sáenz”.*

*DIMENSIONES: 20 X 29 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Esta tabla se incluye dentro de la producción paisajística de Sáenz, de pequeñas dimensiones, realizado para un amigo del pintor, manifestado en la dedicatoria que aparece en el margen inferior izquierdo. El formato de la obra hace pensar sobre la elaboración del cuadro como un obsequio hacia algún amigo del artista, junto con lo simple del tema que ejecuta. Es de destacar la figura de Creixell dentro del mundo periodístico, trabajando también como fotógrafo para *La Unión Ilustrada*, apareciendo una fotografía reproducida en sus páginas del estandarte “Mater Dolorosa” con su nombre en la esquina inferior derecha.

Dispone el artista un eucalipto en primer plano, tras el que sitúa un tapial detrás del que aparece un segundo árbol, tapado en parte por este

elemento. La zona izquierda de la tabla aparece desdibujada, sin concretar, plasmada como una mancha de color claro de la misma tonalidad de la pared, mezclándose con la misma nubes dispuestas sobre la línea de horizonte. Sobre ella dispone un cielo azul claro, que contrasta con el verde del follaje de los árboles.

La composición es simple, con un eje vertical centrado en el espacio pictórico que marca una ascendente hacia el cielo, convirtiéndose en el protagonista de la obra, que se repite tras la tapia, con lo que ejerce de separación entre ambos espacios, dando mayor profundidad a la obra. Como elementos anecdóticos aparecen un par de macetas colocadas sobre la pared blanca, dando notas de naturalismo a la representación de la escena.

## LÁMINA LXXV

*TÍTULO: Retrato de la Sra. Danery.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción en La Esfera. Según se afirma en La Unión Ilustrada, enviado a Argentina.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, Núm. 39 (1914), s/p. La Unión Ilustrada, Núm. 247 (1914), s/p.*

Para ejecutar el lienzo sobre esta señora, Sáenz pasa a utilizar su fórmula a la hora de realizar retratos de encargo de mujeres. Y en esta ocasión lo realiza con el formato que elige en muchas ocasiones, el del óvalo, con la típica moldura modernista decorado con lazos en dorado. Este tipo de marcos aun sigue adornando muchos de sus lienzos, la mayoría de ellos originales que incluso parece ser que realizaba el mismo pintor.

El comentario que acompaña a su reproducción en *La Unión Ilustrada* afirma:

*Retratos notables: El laureado pintor malagueño Pedro Sáenz acaba de terminar y han sido expuestos dos retratos de los señores de Danery, obras maestras como todas las del artista eminente. El colorido, suavidad de entonación y alientos de vida, que como ningún otro sabe dar a sus cuadros Pedro Sáenz, han sido motivos de elogios de críticos y profanos.*

Para afrontar la composición, Sáenz hace uso de una de sus formas más habituales, presentando a la mujer de frente con fondo neutro y engalanada con traje de clase social elevada adornada con pieles. La comunicación con el espectador la consigue gracias a esa mirada directa hacia el exterior de la obra, conectando con el observador. El gesto del rostro es austero, con ausencia de movimiento transmitiendo un hieratismo acusado. El retrato está realizado con una gran sobriedad, ausente cualquier nota de informalidad presente en la mayor parte de sus obras, todo ello según los cánones de la época en lo referente a la realización de retratos, con formulaciones concretas en este sentido.

## LÁMINA LXXVI

*TÍTULO: Retrato de la Srta. M. de C.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho.*

*DIMENSIONES: 103 X 75 cm.*

*UBICACIÓN: Museo de Bellas Artes de Málaga.*

*OBSERVACIONES: Presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915.*

*BIBLIOGRAFÍA: “Exposición de Bellas Artes”, en ABC, Madrid, de 22 de mayo de 1915. Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1915, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1915. La Esfera, Núm. 39 (1914), s/p.*

Realizado con anterioridad a 1914, esta obra representa uno de los arquetipos de la producción del artista, tanto por su formato como por la disposición de la modelo en el cuadro. Recurre Sáenz a enmarcar la obra con formato de óvalo, utilizado de forma habitual sobre todo a la hora de realizar retratos femeninos, manifestando la relación con las formas curvas que son consideradas por artistas como Ingres como la forma ideal para la retratística, y que vuelve a estar presente en el adorno de lazos que rodea la zona alta del marco, realizados por el mismo pintor.

El óleo apareció reproducido en las páginas artísticas de la revista *La Esfera*, dentro de la selección de obras que escoge la publicación para acompañar al artículo, inicio de la presencia del pintor en la revista ilustrada dedicada a la difusión del mundo cultural y artístico.

En el lienzo dispone a la protagonista en tres cuartos, en primer plano girando un poco el cuerpo respecto a la posición del espectador, recurso que emplea de forma habitual, con el rostro hacia el frente. La vestimenta es la propia de una joven de comienzos de siglo, de alcornia, cubriendo parte de los brazos con un chal que cae graciosamente a los pies de la protagonista. La figura aparece perfectamente iluminada, en contraposición con un fondo oscuro en el que se desdibuja basándose en contrastes de claridad y oscuridad, un paisaje de arboleda, apareciendo la línea del horizonte a la altura del hombro de la joven, coincidiendo con el centro de la composición.

El retrato entronca con la línea oficialista del género, en contraposición con los retratos informales que realiza basándose en otros asuntos. La pose de la modelo es la que se perpetuará en los retratos fotográficos tras la democratización y popularización de estas producciones, en las que se recoge la tradición sobre el tema que se hereda desde el renacimiento, con lo que el retrato pictórico asume la noción de producto reservado para la clase alta de la sociedad de la época, dentro de la tradición que sobre la posesión de la imagen propia arrastra desde épocas pasadas. El tratamiento de lo representado enlaza



con las formas propuestas desde el Academicismo en su formulación del género, manifiesto en la seriedad de la pose y en el tratamiento del color, aspectos condicionados ya de por sí para su inclusión en el certamen de Bellas Artes de 1915.

## LÁMINA LXXVII

*TÍTULO: Retrato del señor Danery.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción fotográfica publicada en La Esfera. Supuestamente enviado a Argentina.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, Núm. 39 (1914), s/p. La Unión Ilustrada, Núm. 247 (1914), s/p.*

Este retrato fue realizado hacia 1914, publicado en el número monográfico sobre su carrera en *La Esfera*, así como en el artículo que aparece en 1914 en *La Unión Ilustrada* con motivo de la terminación de éste y el de la señora del representado. Se trata de uno de los pocos retratos masculinos que se conocen de este autor, especializado en el género femenino. De su credo artístico, manifestado en el artículo de *Vida Galante* de 1903, su obra se deduce encaminada hacia la consecución del ideal de belleza a alcanzar mediante el culto a la mujer. Como consecuencia, las obras con personajes masculinos son escasas en su producción. Se trata de encargos realizados por la aristocracia y burguesía de la época, género restringido a estas clases sociales, en particular a partir de la llegada de la fotografía. En esta ocasión se trata del retrato del Sr. Danery, acaudalado argentino según el artículo de *La Esfera*.

Para representar a este hombre, opta el artista por una actitud seria, sentando al modelo en una butaca girada hacia la derecha, y con el rostro mirando hacia el espectador. En sus manos sostiene algo parecido a un periódico o legajo, en un intento de introducir una nota de acción en el

tratamiento y relacionar al personaje con su entorno social. Para la ocasión le viste con ropas propias de la clase social adinerada de la época, burguesía con poder económico y social que va sustituyendo a la nobleza en las funciones que ésta ostentaba. El fondo aparece neutro, como es característico de su producción.

Mediante la mirada dirigida hacia el exterior, consigue reflejar la psicología del personaje, entablando un diálogo mediante la misma. La pose es oficial, alejada del naturalismo en los gestos de otras de sus obras. El grado de naturalidad lo consigue gracias a detalles como el apoyar el brazo sobre el reposabrazos del sillón.

En esencia, se trata de un retrato más formal que los que acostumbra a realizar, aplicado al género masculino, con una fórmula de ejecución diferenciada de las composiciones que en el género femenino suele usar generalmente. Manifiesta los rigores de los encargos, en los que se limita la libertad de ejecución por parte del artista.

## LÁMINA LXXVIII

*TÍTULO: Estudio de cabeza.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción a color en La Esfera de 1915.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera Núm. 90 (1915), s/p.*

Publicada en el número 90 de *La Esfera* de 1915, al que sirve de portada, se trata de un estudio dentro de los que suele realizar, más como obra libre que de las formas que los encargos le obligan a ejecutar. La valía particular proviene más de este último aspecto, al tratarse de un retrato en el que se ve libre de las obligaciones que los encargos conllevan.

Sitúa Sáenz a una niña en un primer plano en el que aparece levemente girada, alejada de la presentación de frente que suele emplear en la confección de sus obras. Se centra en el estudio del rostro de la muchacha, estando el resto de la composición distante del detallismo que suele emplear en la realización de la mayor parte de su producción. La ropa, especie de manto que la cubre, está ligeramente esbozada, alejado del tratamiento de la mayor parte de sus obras, en las cuales se recrea en transmitir las calidades de telas y accesorios. El empleo de estos elementos por parte del pintor son los que suelen dar la personalidad a las modelos que retrata, aspectos que se encuentran ausentes en esta caso concreto, en la que genera un ser anónimo tanto en la personalidad como en su pertenencia a alguna clase social en concreto.

## LÁMINA LXXIX

*TÍTULO: Inocencia II.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho, (ha. 1910).*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: No se ha podido medir al encontrarse ausente su propietario*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, nº 39 (1914), s/p. La Ilustración Artística, Núm. 1.481 (1910), p. 316.*

El óleo en cuestión fue realizado hacia 1910, año en que aparece reproducido en *La Ilustración Artística*. También aparece, no de forma completa sino adaptado a la página de la revista en que aparece, en *La Esfera* de 1914, en un artículo monográfico que le dedica la publicación en su número 34 y realizado por Silvio Lago. Quizás se trate de una versión de la publicada en la revista, como ocurre con obras como “En el palco” o “La modelo”, también llamada por él mismo “Ante la lumbre”<sup>85</sup>. Dentro del mismo, y como

---

<sup>85</sup> Láminas X y XXIII.

Arte Contemporáneo, se reproduce bajo el título de “Inocencia”, tomando el nombre del mismo cuadro que le granjeó el premio de la Exposición de 1899.

Vuelve a realizar la representación de un concepto abstracto y universal como es el de la Inocencia, personificado en la figura de la adolescente que hace de protagonista, merecedora de tal virtud, concretando la materialización del concepto en el estudio de la joven. Tanto lo sobrio de la escena como el tratamiento de los elementos presentes dan sentido al título propuesto. La juventud de la retratada junto con la suavidad de su rostro dan una sensación de fragilidad que se asocia al concepto de la inocencia: algo delicado que se rompe, tan delicado como una rosa, que se marchita con el paso del tiempo. La simbología que el Modernismo y el Simbolismo dan a las rosas rojas se asocia con el amor en estado puro, aspecto reflejado tanto en la obra pictórica de los contemporáneos de Sáenz como en la producción literaria de J. R. Jiménez o Rubén Darío, junto con las interpretaciones de los teóricos tanto de esta época como de los estudiosos posteriores del fenómeno.

El asunto es tratado por muchos de los pintores del momento, de formas diferentes, pero casi siempre basado en la presencia de una joven con flores, en diferentes posturas, que son titulados así por los mismos artistas. Durante el fin de siglo, los conceptos derivados de la moralidad imperante, relacionados con el decadentismo, hacen de los temas relacionados con este concepto y su cuidado objetivo a cultivar por los artistas, como en el caso de Sáenz, que llega a realizar dos versiones totalmente distintas sobre un mismo tema, en el que la presentación de la protagonista de la obra se acomete desde posturas tan divergentes como un desnudo infantil o un primer plano de mujer vestida. El autor nos presenta a una muchacha, situada de frente y con unas rosas rojas en sus manos. El vestido que lleva es de una gran elegancia, con adornos que lo realzan a su vez como la medalla que le cuelga del cuello, que añade distinción al retrato.

---

Para la composición, Sáenz vuelve a hacer uso del fondo neutro oscuro, evitando cualquier elemento que distraiga la atención del observador. Un elemento que destaca es el ramo de rosas que sostiene ante el pecho. Sáenz es propenso a utilizar flores, siendo éste junto al tema de las mujeres elementos característicos de su producción. En este caso pinta flores rojas, las cuales llaman poderosamente la atención, en contraste con el resto de los colores que emplea para la composición. Es típico en Sáenz la utilización de notas de color rojo que llaman la atención ante la contemplación de la obra. La postura grácil en la que dispone las manos acentúa la gracia de la composición.

Se diferencia bastante el asunto representado de esa primera versión al gusto pompier de la Inocencia con que ganó medalla en 1899 de esta representación, desnudo infantil frente a retrato sin más de adolescente, en el que la simbología aparece como consecuencia del título que dispone para ella el autor. El eclecticismo del pintor es manifiesto, tratando la figura de forma modernista y utilizando un recurso academicista como es la ambigüedad del nombre aplicado a la representación de la obra. La evolución desde las formas propias del Academicismo es patente, empleando un recurso propio de este estilo, como es la ambigüedad del título, pero con un tratamiento propio de la plástica modernista, tanto en la aplicación del colorido como en el giro en la representación del asunto, aun empleando una fórmula de retrato en herencia del Academicismo, como el fondo neutro, según los cánones de la época.

## **LÁMINA LXXX**

*TÍTULO: Paisaje I.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*DIMENSIONES: 26 X 36 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Madrid).*

*FIRMA Y FECHA: Dedicado “A D. José Sáenz” en la parte trasera del bastidor.*

El paisaje durante el siglo XIX es uno de los temas que goza de una cierta peculiaridad dentro de la producción artística de la época. Es un género que aumenta su presencia en el mercado artístico, sobre todo por la caída del género histórico, llegando a aparecer como categoría aparte a partir de la Exposición Nacional de 1899<sup>86</sup>, siendo una de las dos especialidades para el estudio de los pensionados en la Academia de España en Roma. Es un género que se utiliza tanto para realzar estudios compositivos como destinado para una clientela en la que el cuadro cumple una función decorativa, libre de una carga temática que comprometa tanto al pintor como su poseedor.

Este tema es tratado también como ejercicios para la realización de fondos de paisajes en retratos, aspecto este mantenido desde el Renacimiento y perpetuado en la tradición academicista. Actúan como escenarios donde se desarrolla la acción planteada o bien el telón de fondo donde se sitúa al retratado, con un matiz neutro que sirva para destacar al modelo.

Sin embargo, es en este tipo de pinturas donde el artista se manifiesta más libremente, sobre todo cuando se trata de una obra dedicada a la familia del artista, como es el caso de este pequeño lienzo, firmado en el bastidor, resultado de una composición espontánea en la que el artista se nos muestra con una pincelada menos técnica de la acostumbrada.

La gama cromática que aplica Sáenz en este caso es muy limitada, con colores verdes para la vegetación y neutros para el cielo y el estanque que se adivina como fondo, en el cual se reflejan los árboles que hay a su alrededor.

De nuevo nos transmite el artista esa sensación de serenidad y placidez, mediante un acercamiento a la naturaleza que nos evade de la realidad de la ciudad, con la monotonía de una vida dedicada al trabajo y ausente de belleza.

---

<sup>86</sup> Este aspecto aparece reflejado en GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en el siglo XIX*, Madrid: Univ. Complutense, 1987.

La gama de colores, junto con la realización de los árboles, así como la luz que plasma da al cuadro una serenidad que logra transmitir al espectador.

## **LÁMINA LXXXI**

*TÍTULO:* Retrato de mujer con flor..

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en ángulo inferior derecho.

*DIMENSIONES:* 102 X 76 cm.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Málaga).

*OBSERVACIONES:* Publicado en *La Esfera* como portada del número dedicado a Sáenz en 1914.

*BIBLIOGRAFÍA:* *La Esfera*, Nº 39, (1914), s/p.

Realizado hacia 1914, es uno de los principales óleos dentro de la producción de retratos femeninos que ejecuta Sáenz en su etapa posterior a Madrid, apareciendo como portada de la revista *La Esfera* en el número monográfico que le dedica Silvio Lago en el mismo año, en su número 39.

Este retrato marca la pauta para la producción posterior del pintor, centrándose éste en la realización de retratos femeninos en los que el mensaje propuesto proviene de la caracterización de la modelo gracias a una serie de elementos añadidos, aspecto que le confiere la personalidad por los aditamentos que conllevan las protagonistas, adjetivos en pintura que dan significado pleno al cuadro.

En esta ocasión, presenta una mujer joven en primer plano, realizada de medio cuerpo, con el torso levemente girado hacia el interior, mientras que el rostro se presenta de frente al espectador, con el que establece lazo de unión mediante la mirada dirigida hacia él. La vestimenta es oscura, como el fondo, resaltando gracias a ello el rostro y el pecho, realizados con carnaciones claras,

así como la cinta que rodea el pelo, como corresponde a la moda de comienzos del S. XX.

El rostro es tratado con gran dulzura, reforzado por la pose y por el gesto de la mano izquierda de la joven que se dirige de modo delicado hacia la flor omnipresente en el escote del vestido, dentro de su más clásica tradición. Se detiene en la ejecución del rostro y de la mano, así como en los juegos de luces y sombras que se ejecutan en el vestido, especialmente en el lazo que rodea el torso, así como en el de la cabeza, en un tratamiento de la incidencia de la luz muy bien reflejado.

Resume en este trabajo la fórmula que empleará en sus retratos de medio cuerpo y que serán el grueso de su producción hasta el final de la misma, apareciendo reproducidos en diferentes números de la revista *La Esfera* hasta 1920, en que él desaparece de la misma. Es su forma de entender la pintura, de forma definida y madura, a través de las directrices que el Modernismo plasma en su producción, conservando elementos propios de su formación académica en un género con tanta peculiaridad como es el retrato.

## LÁMINA LXXXII

*TÍTULO:* Retrato de la Srta, T. S.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Málaga).

*OBSERVACIONES:* Difícil de acceder, el propietario no accede a su medición.

*BIBLIOGRAFÍA:* *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p.

En esta ocasión escoge el pintor el formato ovalado con el marco orlado con lazos dorados para representar de nuevo a su hija Trinidad. La sitúa de frente, tocada con una pamelada adornada con ramos de flores, especies de uvas.



La vestimenta es oscura, al igual que el fondo, consiguiendo con ello resaltar el rostro así como el cuello, del que pende una cadena con colgante.

La composición es triangular, enmarcando a la figura y el rostro en el mismo, contrastando con la forma de óvalo del lienzo. La presentación de la joven es realizada de frente, sin sombras ni claroscuros, realizando la representación de la modelo sin más.

### **LÁMINA LXXXIII**

*TÍTULO: El descanso.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*DIMENSIONES: 130 X 90 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Madrid).*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

Clara muestra de pintura de género, el artista realiza una obra típica de su época, realizada en un formato de las mayores dimensiones empleadas en estos momentos, consecuencia de la adaptación de la obra a los requisitos de los compradores. Destinada a un público no comprometido, por la escena representada, muestra a una mujer de la clase media-alta en una actitud de placidez, dedicada a la lectura. Pero son otros los elementos a valorar, como el reflejo que supone del papel de la mujer en la sociedad del momento.

Sáenz realiza un retrato de una señora de la burguesía de la época, ataviada con ropa propia de esta clase social, sentada en la silla que el pintor muestra en muchas de sus obras, un sillón tipo Carlos V, que aparece tanto en lienzos suyos como en las fotografías que aparecen de su estudio, y en producciones tan tempranas y representativas como “El aseo”, que le granjeó premios y consideración dentro del mercado artístico. El detalle de la silla no casa con el resto de los elementos, no siendo del mobiliario clásico de esta época dentro de una casa burguesa, y menos en un patio.

Junto a la mujer, en el suelo, aparece otro elemento relacionado con el género femenino en esta época, como es una canastilla con labores de ganchillo, pasatiempo de las mujeres, y actividad bien considerada por la ética de la sociedad del momento, y que entraba dentro de los contenidos de instrucción de jóvenes señoritas de sociedad. El artista representa a la mujer bien considerada en su contexto moral, muy en la línea de aquellos trabajos destinados a las páginas de *Blanco y Negro*.

Este lienzo es fiel reflejo de la pintura de género, sin carga de compromiso social y destinada a una misión decorativa, dirigida a un público burgués, en la que lo único que resalta es el anecdotismo que transmite en cuanto al desarrollo de la escena, retrato de la mujer burguesa del fin de siglo. Los elementos compositivos, como la parra o el pavimento suelto, relacionan la obra con Andalucía, y el mito del tipismo de esta zona dentro de la cultura del país en general.

Dentro de la producción de características modernistas, el lienzo se vincula de forma directa con la producción pictórica que aparece de forma continua en las páginas de la revista *Blanco y Negro*, en la línea de las obras realizadas por Emilio Sala o Muñoz Lucena, centradas en el reflejo de la clase social del momento propia de la burguesía. Se trata de reflejar escenas captadas como instantáneas, con intento de parecer naturales en un intento de ganar credibilidad frente al espectador. La gama cromática empleada está más en relación con la fase modernista del pintor, con contrastes de color más acusados y la presencia de mayor número de tonos.

## LÁMINA LXXXIV

*TÍTULO: Paisaje II.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*DIMENSIONES: 16 X 25 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

Esta obra supone una excepción dentro de la realización pictórica de Sáenz, con un matiz de la pintura negra realizada en España dentro de la producción pictórica que se relaciona con la crisis y el desencanto tras el desastre del 98.

Su realización entronca con una visión oscura de España, relacionada con el pesimismo que ocasiona la situación política del país tras la pérdida de las últimas colonias de la etapa colonialista. Ello, unido al desencanto ocasionado por la sociedad del Fin de Siglo, con la revolución de las formas de vida debido a una industrialización tardía e incipiente del país, se manifiesta en una visión triste del paisaje.

El pesimismo se hace patente en la gradación cromática empleada, alejada de gamas alegres y claras como la empleada en “Crisantemas” u otras obras relacionadas bien con el costumbrismo como con el japonismo, como la obra anterior o “El columpio”<sup>87</sup>.

Compositivamente, la representación gira en torno al eje diagonal que marca el camino, aderezado con la presencia de pinos mediterráneos y pájaros que surcan el cielo, dando junto con el tratamiento de la luz, la evocación del atardecer. La sensación que transmite es la acostumbrada por Sáenz, la de quietud y tranquilidad, sin la presencia de ningún elemento que la perturbe.

---

<sup>87</sup> Láminas XXXVII y XIX.

En el tratamiento del tema se observa la influencia del naturalismo, como en las obras de la Escuela de Barbizon, así como cierta similitud con el impresionismo, sobre todo en la pincelada no precisa como la que él suele emplear y en cuanto a plasmar un momento del día en la percepción de un paisaje.

## LÁMINA LXXXV

*TÍTULO:* Retrato de la Srta. E.I.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho, (ha. 1915).

*DIMENSIONES:* 53 X 72 cm.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Málaga).

*OBSERVACIONES:* Presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915.

*BIBLIOGRAFÍA:* *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915*, Madrid: Gráficas Mateu, 1915, p. 40. LAGO, S., “Exposición Nacional de Bellas Artes. Retratos”, en *La Esfera*, Núm. 73 (1915), s/p.

Este óvalo fue presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915, tal como aparece reproducido en el artículo que le dedica *La Esfera* en ese mismo año como consecuencia de la celebración del certamen. Aparece relacionado con el número 580 o 581 del catálogo de la Exposición de 1915, al aparecer ambos titulados como retratos de señoritas.

La joven que aparece retratada es la misma que posó para otras de sus principales obras, “La aficionada”<sup>88</sup>, apareciendo ataviada para esta ocasión con el mismo tipo de ropa que aparece en el otro lienzo, bata que se solía emplear durante el trabajo de la pintura. De la relación entre ambas se deduce

---

<sup>88</sup> Lámina LXVIII.

que para poder interpretar correctamente esta tela es necesario conocer la anterior, de mayor composición, contenido y tamaño.

El tratamiento de la mujer como pintora, realizada por el artista en más ocasiones, como en “La aficionada” o “La pintora”<sup>89</sup>, relaciona este aspecto con la labor de profesor privado que llevó a cabo el pintor, en una época en que estas enseñanzas estaban restringidas a la clase social más acomodada de las existentes en estos tiempos. Podría constituir una segunda fuentes de ingresos para un artista que consigue vivir de su actividad en un momento complicado para esta profesión, provocado por la elevada competencia entre el gran número de artistas y la situación económica de la ciudad en declive.

En esta ocasión, vuelve Sáenz a hacer uso del formato de óvalo para proceder a enmarcar a la protagonista, con su composición habitual formada por la prolongación de las líneas de los hombros hacia la cabeza. Consigue con ello colocar a la figura dentro de un triángulo imaginario, a la vez que dispone otro invertido respecto a éste formado por las líneas del escote del vestido. Como nota de color aparece el negro del lazo del escote, a juego con el empleado para el tratamiento del fondo neutro en que coloca a la modelo.

La mirada grave enlaza con la del espectador, situada de frente la joven y en postura hierática, alejada de cualquier sugerencia de movimiento. La realización del retrato y su presentación en la Exposición de 1915 deben estar relacionados, seleccionando el artista un cuadro a tono con los gustos de este sector de la pintura dominado por la herencia del Academicismo, apareciendo rasgos propios de este tipo de pintura más que de la producción de mayores matices modernistas.

## LÁMINA LXXXVI

*TÍTULO: Retrato de señorita .*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en ángulo inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 65 X 46 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

En esta ocasión realiza el pintor uno de sus retratos característicos, con la presencia de las omnipresentes flores. Procede a retratar a una mujer joven vestida con traje propio de la clase acomodada de la época, tratado en forma de gasas y con mantón o chal alrededor de los hombros.

La composición vuelve a ser la típica en su producción de retratos, a partir de líneas imaginarias que se organizan a base de triángulos, con fondo oscuro neutro ante el que destaca la palidez de la piel del rostro y del escote.

Característico de su trabajo, vuelve a incluir la presencia de flores, esta vez en el escote del vestido, rosas, que se sitúan en un primer plano cerca de la mirada del espectador, como acostumbra a realizar en muchos de sus retratos.

## LÁMINA LXXXVII

*TÍTULO: Granados.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Sin firma.*

*DIMENSIONES: 36 X 26 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

---

<sup>89</sup> Lámina XCVI.

Sáenz realiza uno de los pocos paisajes que posee en su producción, al estar centrada ésta en la retratística y otros asuntos en los que la protagonista es la mujer. Acomete la representación de un estudio de árboles, granados, que representa a base de manchas de color con pinceladas en la hojarasca, deteniéndose en la plasmación de los frutos del árbol.

El lienzo parece más un ejercicio de pintura que la realización de una obra de las propias de su plástica. Los frutos parecen esbozados, estudiando más la incidencia de la luz sobre los mismos que realizando un tratamiento detallista de los mismos. La luz se refleja sobre ellos, representada en manchas más claras de color.

La composición se ejecuta en un primer plano en el que sitúa una pareja de árboles que se unen mediante sus copas. Entre ambos aparece un claro que introduce hacia la profundidad de la obra, a la vez que en la zona alta de la obra se dispone un claro de cielo con nubes desdibujadas. Las diagonales que forman las ramas de los árboles dirigen la mirada hacia el centro de la tela, generando movimiento plástico. Predomina el color al dibujo, con una gama cromática basada en el verde, que asume el protagonismo, frente a pinceladas de naranja y rojo en las frutas que rompen la monotonía de color de la obra.

## **LÁMINA LXXXVIII**

*TÍTULO: Andaluza.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 102 X 76 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Dentro de la producción de Sáenz, este cuadro es uno de los más admirables, en el que se representa a una mujer joven vestida con traje típico andaluz, adornada con una serie de elementos que caracterizan a la protagonista de una forma festiva, dentro de la cotidianeidad que marca la escena.

El costumbrismo es patente, dentro de la forma peculiar de Sáenz de afrontar este tipo de realizaciones, caracterizadas por resumir el tema a un retrato caracterizado de una mujer mediante la inclusión de una serie de elementos propios del marco de desarrollo. Todo ello evidencia el cambio de inclinaciones que sobre el gusto de las diferentes temáticas es evidente en las obras presentadas en los certámenes de Bellas Artes.

Opta el pintor por representar a la mujer sentada en una silla de madera, sencilla, la típica de anea propia de las zonas rurales y de esta época del fin de siglo o comienzos del siglo XX. Aparece engalanada con un mantón negro con flecos, que se derraman alrededor de la figura femenina. Como focos de atención pinta Sáenz una peineta roja sobre la cabeza de la mujer, a la vez que sitúa a su lado una flor roja, posiblemente un clavel, que llaman poderosamente la atención frente al predominio de color negro del pelo y el manto. Dispone un fondo claro, resaltando por su uniformidad a la protagonista de la obra. Junto a estos aspectos, consigue realzar las partes visibles de la modelo gracias al contraste de las tonalidades claras de la piel de la cara y de las manos. Coloca un abanico claro de forma delicada, situado hacia abajo, mientras establece la complicidad con el observador gracias al contacto de los ojos, que miran hacia el exterior, así como por el gesto de la cara.

La composición se basa en un primer plano en el que se sitúa la zona más cercana del respaldar de la silla, sobre la que coloca la mano la protagonista, la cual aparece sentada de lado, con lo que consigue dar profundidad a la obra, gracias a la diagonal que marca el respaldar de la silla. La cabeza y los brazos forman una composición triangular, conseguida al girar



hacia el espectador a la modelo, en una pose natural e informal, aumentando con ello el aire festivo de la obra. El colorido hace uso de una gama cromática alternando los colores claros del fondo y de la modelo con los tonos oscuros de la vestimenta de la misma. Recurre Sáenz a colocar accesorios rojos como focos de atención que motiven el dirigir la mirada hacia esos puntos.

La obra se incluye dentro de la producción modernista de Sáenz, en la línea de las ilustraciones artísticas de las revistas ilustradas, principalmente *Blanco y Negro*, manifestado en los trabajos de Emilio Sala, quien da las pautas sobre la temática agradable que se publica en la revista y que será de la línea del resto de los ilustradores, entre los que se encuentra Sáenz. Con todo, la forma de acometer este óleo se encuentra relacionada con la última producción del pintor, aquellas en las que el colorido es más brillante y dan una mayor alegría al tratamiento de la escena, manifestando un lenguaje ecléctico resultado de la experiencia acumulada. Refleja la tendencia anecdótica que trata el Modernismo, aspecto tratado por la pintura de raíz académica, matizado por el empleo del color, la pose, etc., y ambientada la escena en un tiempo contemporáneo.

### **3.5. MÁLAGA (1917 – 1927)**

#### **LÁMINA LXXXIX**

*TÍTULO: Cartel de la Exposición de 1917.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en lateral inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 69 X 53 cm.*

*UBICACIÓN: Colección de Unicaja.*

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo Pintura del S. XIX. Colección de Unicaja, Málaga: Gráficas Urania, 1996, p. 74.*

Este cuadro fue realizado por Sáenz hacia 1904, siendo utilizado por él mismo en dos ocasiones: para la celebración del décimo aniversario de la revista *Blanco y Negro*, y como cartel para su exposición en Málaga de 1917, con la única diferencia en el texto que aparece dentro de la cartela que sostiene la protagonista. En el reproducido en *Blanco y Negro* el día 10 de mayo de 1904, el protagonismo se centra en el texto que aparece en la cartela, que será borrado del lienzo y cambiado en “Exposición de Bellas Artes 1917”.

Vuelve Sáenz a hacer uso de los arrepentimientos en esta obra, reutilizando la que parece ser la misma obra para dos fines completamente distintos. La misma se utiliza reproducida en blanco y negro como invitación de mano para la exposición, apareciendo en el interior de la misma la relación de las 50 obras que el artista presenta en la muestra, a modo de catálogo, debiendo de dar Sáenz importancia a este óleo al ser el que aparece como reclamo para la visita.

Representa a una mujer sentada, dispuesta en primer plano, que sostiene una cartela que se enseña al observador, en el cual se inserta el mensaje a transmitir, combinación de imagen junto a texto propio de la cartelística, género que comienza a desarrollarse en estas fechas.

La protagonista aparece en una pose graciosa, con la cabeza levemente inclinada, como gusta hacer al pintor, aumentando la gracia de la escena la disposición del brazo sobre la cadera, que también se apoya en la silla sobre la que se sienta, su silla, que aparece en cuadros y fotografías desde sus inicios como pintor. Está representada con un vestido parecido a una túnica clásica o medieval, a la vez que adorna la figura con un collar de perlas con una vuelta. Dentro de los adornos que aparecen, los que más destacan son los lazos que sitúa en ambos lados de la cabeza, algo característico de su pintura en estos momentos.

Dispone Sáenz un fondo de paisaje, con edificios que aparecen en la lejanía, mediatizado el fondo por una luz bien de amanecer o de crepúsculo, matizada en el color empleado en el tratamiento del cielo, junto con tonos anaranjados propios de esta hora del día.

La composición se manifiesta en dos planos: el más cercano en el que aparece la modelo, con la pierna cruzada que se adelanta hacia el espectador, prolongándose fuera de la línea de corte del lienzo y que hace participar al espectador mediante la ilusión de acercamiento en el espacio. El fondo que aparece tras la modelo, parecido al mar, y la lejanía de los edificios del fondo, son los elementos que contribuyen a la formación de un espacio ficticio, realizado por las nubes que dispone en el cielo y su representación en perspectiva.

La obra está dentro de su producción de mayor relación con el Modernismo. Tanto el uso como cartel como la disposición de los elementos la refieren hacia la producción modernista de Sáenz durante su estancia en Madrid y su conexión con los focos modernistas de esta ciudad y de Barcelona, dentro de su etapa de mayor cosmopolitismo.

## LÁMINA XC

*TÍTULO:* Chulapa.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.

*DIMENSIONES:* 64 X 47 cm.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Madrid).

La realización de esta obra está marcada por el desenfado. Producida en la madurez del pintor, nos presenta a la modelo caracterizada como un personaje típico del Madrid de la época, dentro del asunto de lo castizo. La carga de contenido del retrato lo consigue gracias a los elementos que acompañan al personaje, dando contenido temático a la realización. Aparece una mujer ataviada con los rasgos propios de la clase popular propia del casticismo del fin de siglo, con una pose festiva remarcada por la sonrisa del rostro. Tanto el mantón como el pañuelo del pelo definen a este retrato dentro de un tipo concreto del costumbrismo, sin tener que enmarcar a la figura en un fondo que acompañe a la modelo para contemplar su significación, sino con fondo neutro.

La composición es la que casi siempre adopta para la realización de los retratos, de tipo triangular, marcando las líneas con la cabeza y el mantón. El fondo claro da alegría al resultado, así como la paleta de colores empleada, con predominio de rojo y ocre, destacando al rostro con el oscuro del pañuelo de la cabeza.

La realización de este tipo de pinturas se relaciona con el gusto de la burguesía dominante en la época del comienzo de siglo, composiciones de pequeño tamaño del gusto de esta clase social, reflejando un asunto sin compromiso social, tipo de cuadros que son los demandados por una clase que aun no ha tomado conciencia como tal, y que compran obras con cierto

realismo en la realización pero sin la provocación del Realismo como estilo pictórico. El costumbrismo representa una vía de escape para la producción de los pintores de la época, ante la competencia que supone la aparición de la fotografía en el marco del mercado de los retratistas, consiguiendo con su práctica la posibilidad de subsistir por su trabajo como pintor.

## **LÁMINA XCI**

*TÍTULO: La ofrenda.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo.*

*DIMENSIONES: 121 X 74 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

El asunto representado se incluiría dentro de la producción que realiza el artista en su faceta del costumbrismo, presentando a una mujer con traje típico en cuyo regazo porta una serie de flores, en actitud como de ofrenda. Es una composición extraña dentro de la producción de Sáenz, en la que, dentro de un lienzo de dimensiones considerables en relación con los formatos que suele emplear, se dispone a la protagonista ocupando la mayor parte de la superficie de la tela, en una realización de tres cuartos. El tema y la forma de presentarlo es similar al que manifiesta Martínez de la Vega en su obra “Judía”, incluso con el mismo tipo de ropa y la presencia de las flores en el regazo de la mujer.

La composición se organiza a partir de una figura femenina que ocupa la mayor parte del espacio pictórico, en que su típica disposición triangular de las líneas para la organización del espacio las consigue con la prolongación de la cabeza con los dos brazos, disponiendo las flores hacia los espectadores en un plano más cercano a la vista, con lo que estos objetos asumen protagonismo compartido con la modelo.

Los colores utilizados son de varias tonalidades, pasando de tonos claros en la blusa hacia el rojo del corpiño, que recoge el busto de la modelo. La cinta roja del mismo marca el centro del eje vertical de la composición. Las manos sostienen el regazo que forma el vuelo del vestido, formando un segundo triángulo, en cuya base se disponen las flores, realizadas de las más diversas tonalidades, que contrastan con los tonos de la falda del vestido.

Vuelve a hacer uso del fondo neutro para evitar la distracción del espectador hacia el mensaje de propuesto, realizado en un tono ocre que se oscurece hacia abajo, contrastando el fondo más oscuro con el color de la piel clara, marcando las sombras los efectos de la luz.

El tema de las flores es uno de los predilectos del Modernismo, con una simbología asociada que será manifestada y usada principalmente por los escritores de la época, como R. Darío o J. R. Jiménez, con origen en la simbología que le asocia al tema sus orígenes franceses. Con todos estos aspectos, resulta una obra rara dentro de la producción del pintor, extrañando aun más la corporeidad de la modelo, no en la línea de la mujer a la que el artista suele retratar, aunque ya en 1903 se queja de la “falta de carnes” de las modelos profesionales con que trabaja durante su estancia en Madrid, según sus propias palabras<sup>90</sup>. Esta obra entra dentro de las preferidas por Sáenz, presentándola con el número 7 en la Exposición de 1917 organizada por la Academia de Bellas Artes de Málaga.

## LÁMINA XCII

*TÍTULO: Retrato con peineta.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: Desconocidas.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

---

<sup>90</sup> CARRETERO, M., *Ob. Cit.*

*OBSERVACIONES:* De fotografía del anticuario donde fue vendida la obra.

Este retrato entra de lleno en su producción de retratista y en especial en lo relacionado con el tema de la pintura de mujeres, aspecto definitorio de su producción. En ella nos presenta de nuevo a una mujer que adquiere su personalidad gracias a los adornos con los que se nos presenta. El costumbrismo se manifiesta en la forma de ejecutar el desarrollo del tema: una mujer con aditamentos que la relacionan con un tipo social en concreto, la de la mujer popular, contrapuesta a los retratos realizados sobre la burguesía de la época.

La modelo aparece con un mantón, una rosa en el pelo y el peinado típico de la época en consonancia con la vestimenta. El tipismo de esta composición es algo que Sáenz desarrolla en muchas de sus producciones, en las cuales logra la caracterización del personaje gracias a los elementos que dan significado pleno a la obra, añadidos en torno a la figura y al rostro que trata en el retrato. Mediante la combinación de unos elementos simples consigue un buen resultado.

El tratamiento de la composición se relaciona con el utilizado en el semidesnudo de 1924<sup>91</sup>, con la figura en escorzo y en primer plano, con un contraste de los tonos oscuros del mantón y del fondo neutro característicos de él, realzando los tonos de la piel y con el escote situado en primer término, que llama poderosamente la atención del espectador. La composición utilizada vuelve a ser triangular, con líneas imaginarias que se prolongan tanto en el desarrollo del pelo como en la continuación de las líneas en el mantón. Aparece con un tipo de obra distinta al retrato de encargo, en el que Sáenz realiza una composición agradable para la burguesía de la época y en la que se nos muestra más desligado de los requisitos de los retratos de encargo.

---

<sup>91</sup> Lámina CXIII.

En el contraste entre la reproducción del lienzo a color y en blanco y negro, se nota un arrepentimiento en la realización de la peineta, más pequeña en un principio, que agranda con posterioridad. Este aspecto será algo típico en él, evidenciado en la comparación de otras obras. Usará el mismo recurso en la obra que utiliza para el cartel de su exposición de 1917, aparecida *en Blanco y Negro* en 1904 para celebrar el décimo aniversario de la publicación.

El tema representado se relaciona con el tratamiento que del erotismo realiza el pintor en su producción, plasmado en el primer plano del escote de la retratada junto al realce de esta zona con el contraste de colores entre el manto y la piel, concentrando en esa zona la atención del espectador. La relación que establece entre el costumbrismo y la mujer es un aspecto propio del foco modernista madrileño, dentro del entorno de artistas fomentado por sus colaboraciones en la revista *Blanco y Negro*.

## LÁMINA XCIII

*TÍTULO: Retrato de Josefa Marcos (Pensativa).*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado con dedicatoria “Pedro Sáenz, A la Asociación de Prensa de Málaga” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 53,5 X 38,5 cm.*

*UBICACIÓN: Patrimonio pictórico de la Diputación Provincial de Málaga.*

*OBSERVACIONES: Presentada en la Exposición del fondo pictórico del siglo XIX de la Diputación Provincial de Málaga en 1999, en la Sala Alameda.*

*BIBLIOGRAFÍA: V.V.A.A. Siglo XIX, Colección de Arte de Diputación de Málaga, Málaga: Diputación Provincial, 1999.*

En esta obra, P. Sáenz realiza un retrato supuestamente de su mujer, algo habitual en él, como los retratos de su hija Trinidad y de su hijo José. La familiaridad con la modelo hace que el tratamiento en esta ocasión sea más desenfadado que en otros que realiza el autor, aún sobre el mismo motivo y



modelo. Muestra una belleza en su tratamiento que le hace famoso dentro de los artistas de su tiempo justamente por ello. Son muchos los críticos contemporáneos que le califican como el “pintor de mujeres”, jactándose él mismo de disfrutar pintando la belleza femenina, uno de los factores que le dio el triunfo como artista en la sociedad de la época, y que le relaciona con el Modernismo como forma de evasión de una realidad que disgusta a la elite cultural de su momento.

En cuanto a la dedicatoria que aparece en el cuadro, no es de extrañar que dedique la obra a la Asociación de Prensa, habida cuenta de la relación que desde temprano establece el artista como ilustrador en diferentes publicaciones de la época, a la vez que le debe mucho a los nuevos medios de masas para su conocimiento en los círculos culturales y comerciales relacionados con el mundo de la pintura. Como consecuencia del trato que recibe de la prensa malagueña con motivo de la Exposición de 1917, Sáenz obsequia a la Asociación con un paisaje, como se desprende de la nota de prensa aparecida en *El Regional* en febrero de 1917<sup>92</sup>.

Sáenz retrata a la mujer de su época tanto en la faceta de retrato como en la pintura de género, ataviada como chulapa o con trajes típicos de andaluza. Es propio de Sáenz el utilizar el asunto de la meditación en sus obras, reflejando con ello la actitud de ensoñamiento como actividad de recogimiento interno, transmitiendo al espectador una acción que refleja una acción dentro de la mente de la retratada, generando una cierta complicidad con el mismo.

En este retrato, en la línea de otras obras como “Después de la cena” o “Esperando”<sup>93</sup>, Sáenz retrata a la modelo en pose desenfadada, en actitud pensativa, con una composición en la que predominan las curvas, tanto en el vestido como en el cabello. La pincelada aparece suelta, desenfadada.

---

<sup>92</sup> Ver el capítulo de la biografía.

<sup>93</sup> Láminas LXX y LXXI.

Sáenz se convierte así en un gran retratista de mujeres, motivo predilecto para la realización de su producción. Se queja el artista de la falta de modelos de calidad para la elaboración de sus cuadros, lo que, unido al gran cariño que profesaba hacia su mujer, hace que recurra a ella como modelo para sus obras. Destaca el hecho de que en la exposición de 1917 monográfica sobre él, organizada por el Marqués de Casa Lóring, la mayoría de las pinturas son de componente femenino, con manifestación de diversos géneros dentro de la temática de la pintura del siglo XIX.

## LÁMINA XCIV

*TÍTULO: Retrato de la Srta. T. S. con pamela.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho.*

*DIMENSIONES: 79,5 X 59,5 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Realiza una nueva versión del tema de su hija, ya en edad más avanzada, en una de sus realizaciones clásicas de retrato formal, en el que el pintor retoma su plástica habitual para retratar a su hija Trinidad, realizado de forma muy terminada y detallada.

Representa Sáenz a la mujer en busto, con la cabeza de frente hacia el espectador ligeramente ladeada, sobre el que fija la mirada, en una actitud seria propia de esta modalidad de retrato. Dispone su típico fondo neutro para situarla, centrando su actividad en el estudio detallado de la joven, ataviada con vestido propio de joven mujer de la clase burguesa de comienzos del siglo XX. El vestido se adorna con un gran lazo en el vértice del triángulo que forma el escote.

Vuelve a adornar la cabeza de la modelo con un sombrero negro que destaca del fondo gracias a la gradación de tonalidades que imprime a la

realización del fondo. Los tonos oscuros del vestido y los claros de la piel destacan de gran manera, a pesar del estado de oscurecimiento de la capa de barniz de la obra en la actualidad, con lo que en un principio destacaría aun más.

Este retrato se relaciona de forma directa con las formas propias de su etapa más academicista, adoptando esa formulación típica para la realización de este género, quizás por ser presentado a alguna de las Exposiciones Nacionales. El fondo es tratado de forma neutra, pero aplicando una gradación a los tonos empleados, resaltando por ello las carnaciones blanquecinas, en las que los elementos de ornato que aparecen, como la cinta del cuello, sobresalen aun más. El vestido es afrontado a su forma minuciosa, complaciéndose en los pliegues y las calidades de las diferentes telas, dentro de la más pura tradición académica de maestros como Boldini o Chaplin.

## LÁMINA XCV

*TÍTULO: La Mantilla Española.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: No se observa.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción en La Esfera.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, Núm. 119 (1916), s/p.*

El retrato supone una muestra propia de la evolución hacia esa etapa final de su carrera sin grandes pretensiones, en los que se manifiesta una madurez del lenguaje modernista en su asimilación por parte del pintor, pero alejadas de la vertiente simbolistas imprimida a parte de su producción anterior, más elaborados y complicados éstos en cuanto a significación. Sus trabajos de esta etapa se resumen a retratos caracterizados como asuntos propios de la pintura de género.

El óleo en cuestión fue de los preferidos por parte del pintor, siendo uno de las que presenta en la Exposición de 1917 en Málaga. Se trata de un retrato de una mujer de gran belleza ataviada con uno de los elementos más característicos de la cultura española relacionada con el tipismo, la mantilla, en especial en estos momentos.

Para su representación, Sáenz ubica a la modelo levemente girada hacia el interior de la obra, con el rostro rotado hacia el espectador. Hace uso de uno de los gestos típicos en su retratística, al situar la mano derecha en actitud de sujetar la indumentaria, con lo que introduce un elemento que actúa como diagonal rompiendo la monotonía de la composición, sobre todo respecto a la aplicación del color.

La aplicación de éste en la tela es parca, provocado por la idiosincrasia del elemento retratado, la mantilla, en su propio color negro, que envuelve a la mujer y que asume el protagonismo propio de la obra. Como pinceladas de tono que llaman poderosamente la atención, sitúa una gran flor roja junto a la peineta a la vez que se repite tanto en el pendiente que pinta como en los labios de la modelo, y en menor medida en sus pómulos. Contrastan estas tonalidades con la de la piel del rostro y con la palidez del guante que cubre la mano y la del brazo de la mujer.

Se complace en el estudio de los pliegues que forman las telas de la mantilla sobre la base de un juego de luces y sombras, mientras que la presentación del rostro hacia el espectador deja poco lugar para su aplicación en él de este mismo juego.

Consigue con este cuadro la representación de un aspecto propio de la sociedad de su época y con un cierto aire de misterio, promovido por el gesto de la protagonista, retratada con solemnidad, distinto de los retratos más informales de otras obras suyas, dentro de su particular visión del Modernismo.

## LÁMINA XCVI

*TÍTULO: La Pintora.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción en La Esfera.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, Núm. 127 (1916), s/p.*

Sáenz trata en varios de sus lienzos la presencia de la mujer en la actividad pictórica, como en su cuadro “La aficionada” y en el “Retrato de E. I.”<sup>94</sup>, pero donde más manifiesto se hace el tema es en esta versión y en la primera de las mencionadas. En “La pintora”, Sáenz retrata a una joven en actitud de pintar ante un lienzo dispuesto en el caballete, apareciendo éste en el lateral izquierdo de la obra de espaldas al espectador. Es una de las que presenta en el conjunto de la Exposición malagueña de 1917.

La representación de la figura es acorde con la realidad del momento, época en la que la formación de este aspecto estaba limitada a la clase social más acomodada, y realizada casi siempre como clases particulares<sup>95</sup>, aparte de las enseñanzas que se impartían en la Escuela Provincial de Bellas Artes en la mayoría de las capitales de provincia. Supone una parte de la formación limitada a una clase social en concreto y como actividad complementaria de la propia de la mujer considerada socialmente, manifestado en la poca presencia femenina en el campo artístico por lo general.

Para la composición, recurre a la disposición de la joven en tres cuartos, acercando hacia el espectador la paleta de pintor, la cual aparece en primer plano frente a la colocación hacia el interior del cuerpo de la joven. En la otra mano sujeta el pincel, en clara actitud de pintar, introduciendo el movimiento en la escena. La cabeza aparece de frente hacia el espectador, mientras que la mirada se desvía hacia la derecha. Aparece ataviada con traje de gasas, propio

---

<sup>94</sup> Lámina LXXXV.

<sup>95</sup> En este sentido, ver el monográfico DIEGO, E. de, *La mujer y la pintura del siglo XIX español*, Madrid: Cátedra, 1987.

de clase social acomodada. El fondo aparece neutro, con lo que la presencia de componentes se resume en dos, la modelo y el lienzo ante el que la sitúa.

El empleo de colores pasteles para el traje y las carnaciones provoca un gran contraste entre estos tonos y el del fondo oscuro sobre el que destacan, así como los que utiliza para el bastidor y el lienzo, que generan una línea de horizontalidad que aumenta la propia de la obra.

Si bien la forma de representar a la joven así como el tema es propio del Modernismo, el fondo oscuro recuerda los recursos utilizados por el artista en su etapa academicista, resaltando a la figura por el oscurecimiento del mismo, con lo que el juego de contrastes aumenta la presencia del protagonismo de la figura femenina, así como resalta la acción representada.

## LÁMINA XCVII

*TÍTULO: Retrato de señora.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho (ha. 1918).*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: No se ha podido medir al encontrarse ausente el propietario.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, Núm. 213 (1918), s/p.*

En el lienzo, Sáenz representa a una señora de mediana edad en una pose relacionada con los retratos de encargos que solía realizar para la burguesía acomodada de la época, reflejado tanto en la disposición de la modelo, el gesto de la cara de la misma y los elementos que la caracterizan, como el abrigo que la envuelve.

Dentro de la retratística de Sáenz, destaca esta obra, arquetipo de los retratos oficiales de encargo que realiza para la clase social dominante de la época, muy distintos de otros desenfadados de su carrera. En él representa a una señora de la clase acomodada mirando directamente al espectador, con el torso girado hacia la izquierda, situada en primer plano y centrándose en la realización del rostro y el busto. Para el fondo emplea un color neutro oscuro, consiguiendo con ello resaltar su cara y pecho, destacado de igual modo por la iluminación, que recae de forma directa sobre estas partes de su cuerpo, así como sobre el pelo, perfectamente peinado en el estilo del fin de siglo XIX o comienzos del S. XX.

Llama la atención la seriedad de la modelo, con la mirada dirigida hacia el observador, lo que permite reflejar la psicología del personaje, en la línea de los grandes retratistas como Velázquez o Van Dyck, autores por los que el artista siente predilección, y que suponen su arquetipo a la hora de concebir el retrato.

Este tipo de obras se relaciona con el ansia de la clase dominante de poseer su retrato de cara a la posteridad, engalanados con sus mejores ropas, y realizado por un artista de renombre que dé mayor valía a la realización de la obra en particular.

## **LÁMINA XCVIII**

*TÍTULO: El bastidor.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: No se puede medir al encontrarse el propietario de la obra ausente.*

En esta ocasión, Sáenz realiza una composición con un enfoque muy peculiar, retratando a una joven en su estudio, aspecto reflejado tanto por el bastidor que presenta en primer plano, como por el edificio que aparece al fondo del cortinaje situado tras la modelo, combinando un retrato de interior con fondo de exterior.

Vuelve a hacer de su estudio eje de una de sus obras, como en “El aseo” o “Ante la lumbre”<sup>96</sup>, pero tratado de una forma más alegre, con una paleta de colores más clara, y con una modelo retratada en primer plano y vestida con ropa de la clase burguesa de comienzos del siglo XX, con volantes de gasa en la manga del vestido, o el moño que aparece con lazo sobre su pelo. Afronta la representación de lo instantáneo con naturalidad, pintando un momento de intimidad congelado en el tiempo, tratado como un retrato de género ante la informalidad de la situación narrada.

La composición se basa en su característico triángulo, formado por las líneas que van desde el brazo apoyado en el bastidor hacia la cabeza, prolongándose hacia el hombro izquierdo de la joven. En primer plano dispone el bastidor, elemento de separación del espectador hacia el interior de la obra. Tras la mujer, aparece un fondo de cortinas, en vertical una y en horizontal la otra, tras la cual dispone el cielo y el tejado de un edificio, aumentando con ello la sensación de profundidad. Como elemento accesorio, la joven sujeta un libro en la mano izquierda, que aparece levemente en la escena, como si el artista congelase en la obra un instante de la cotidianidad de su vida.

Realiza el pintor la escena con el detallismo que caracteriza a su producción, centrándose en fragmentos como los pliegues del vestido y del cortinaje, a la vez que desdibuja, pero con minuciosidad, el edificio que aparece al fondo. Huye Sáenz de los fondos neutros de sus retratos característicos, narrando una escena dentro de la cotidianidad de su trabajo en el estudio, sin los formalismos de los retratos de encargo, manifestando su

---

<sup>96</sup> Láminas XXV y XXVI.



libertad como artista a la hora de pintar, lejos de los corsés de la oficialidad de los encargos y los salones.

El retrato es realizado desde la perspectiva complaciente del Modernismo, representando una escena de interior con motivos agradables, enfatizado por la gama de colores pasteles que emplea en la composición. La alternancia de interior y exterior que representa da a la obra mayor atractivo, lejos de lo acostumbrado en su producción. El resultado es el de un retrato ambientado en un espacio concreto, en la línea de trabajos anteriores como “Mundos” o “Pensativa”<sup>97</sup>, representación de lo cotidiano en una instantánea.

## **LÁMINA XCIX**

*TÍTULO: Retrato de Andrés Borrego.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo*

*DIMENSIONES: 2,7 X 2,7 m.*

*UBICACIÓN: Salón de Fiestas del Ayuntamiento de Málaga.*

*FIRMA Y FECHA: No se observan.*

*OBSERVACIONES: Luneto colocado en el centro de un lateral del techo del Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga. Formato circular.*

*BIBLIOGRAFÍA: El Regional, Málaga, 10 de abril de 1919, p. 5.*

La producción de esta obra se encuentra relacionada entre las distintas realizaciones que formalizan los principales pintores de la ciudad con ocasión de la inauguración de la nueva casa consistorial de la ciudad. Su inauguración en 1919 fue un acontecimiento celebrado por la mayor parte de los artistas de la capital, realizando algunos varias pinturas para adornar el Salón de Fiestas del nuevo edificio, con tema en las personalidades de la vida política del momento. En el citado artículo se relatan las diversas actividades que se producen con motivo de la inauguración del nuevo edificio, a la vez que se menciona a Sáenz como realizador del retrato de Andrés Borrego.

---

<sup>97</sup> Láminas LX y LXI.

La figura de Andrés Borrego (1802 – 1891) es la de un destacado periodista y político relacionado con el grupo de los liberales. Nacido en Málaga, emigra a Londres tras la ejecución de Riego, desarrollando en esta ciudad una gran actividad política. Ya en París, funda el periódico *El Español* (1835) y *El Correo Nacional* (1838). Publica varias obras sobre política y de otros tipos, en el periodo 1844 – 1890. Vuelve a España, siendo diputado por Zaragoza, Salamanca y Málaga desde 1837 a 1858. En 1843, tras la caída de Espartero, es desterrado a Italia. Posteriormente, fallece en Madrid en 1891<sup>98</sup>.

La participación del artista en este evento tuvo que estar relacionada con su calidad de miembro de la Academia de Bellas Artes de S. Telmo, en la que ingresa con anterioridad a 1915, permaneciendo en la misma hasta el final de sus días. Es lógico que los integrantes de la principal institución relacionada con las Bellas Artes de la ciudad participasen en la decoración del edificio.

La realización del retrato es propia de la producción del artista relacionada con el ámbito de lo oficial, con fondo oscuro en el que se inscribe la efigie del retratado, predominando los tonos oscuros propios del ambiente académico, y adecuando los elementos al formato del espacio de que se dispone.

La pertenencia a un edificio público hace que la nota predominante en esta realización sea la de la formulación que se realiza desde el Academicismo, motivado por las necesidades que impone el espacio y los requisitos que impone la oficialidad. Es una de las muestras más patentes de la adaptación de la obra pictórica a las necesidades del encargo, aspecto que condiciona de forma tácita la labor de la creación del artista, aspecto que criticarán los sectores renovadores del mundo del Arte.

---

<sup>98</sup> MAPELLI, E., “Andrés Borrego”, en A.A.V.V., *Personajes en su historia*, Málaga: Arguval, 1986, pp. 229-232.

## LÁMINA C

*TÍTULO: Paisaje con escultura.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Sin firma.*

*DIMENSIONES: 365 X 265 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

En la última etapa de Sáenz aparecen una serie de paisajes realizados bien sobre lienzo o sobre tabla, reflejos de una pintura distinta a la realizada con asiduidad. En esta ocasión pinta una vista de arboleda en el que aparece una escultura de piedra blanca, similar a una musa.

La realización del paisaje está hecha dentro de la más pura tradición pictórica, tratando la perspectiva según los cánones propios de la tradición académica, generando una serie de puntos de fuga que crean la ilusión de tridimensionalidad sobre la planitud de la tela. Este género es realizado por el artista bien como ejercicios de pintura bien como la producción de temas de fácil lectura y salida al mercado existente en su tiempo, como consecuencia de los cambios de gusto que se efectúan reflejados en las relaciones de obras presentadas a las Exposiciones. El tema se relaciona con la tendencia de la sociedad de la vuelta a la naturaleza desde la vida urbana. La sensación que transmite en este óleo es la de la serenidad de un parque con ausencia de personas, presentando tan solo a la naturaleza, y la presencia del hombre tanto en la ordenación del espacio como en la escultura que aparece en primer plano, resultando la conjunción de la vegetación junto a la mano transformadora del hombre.

La composición está organizada a partir de la presencia prioritaria de líneas verticales, representadas por la escultura, los troncos de los árboles así como el formato utilizado en el lienzo. La presencia de los elementos vegetales

se realizan en profundidad, disminuyendo el tamaño de los mismos así como arrancando desde una línea imaginaria que asciende en la horizontal. La escultura aparece situada a la izquierda del lienzo, y el tronco más cercano a la derecha, dejando el centro de la obra para el follaje. El seto del segundo plano hace de separación de los distintos planos, a la vez que genera un espacio de suelo en el que refleja la incidencia de la luz por los claros de la vegetación, aumentando con este recurso la sensación de profundidad. La gama cromática es reducida, limitada a tonos verdes de la vegetación y a un blanco verdoso para la escultura, así como el color del cielo en los pocos claros que aparecen.

## LÁMINA CI

*TÍTULO: Patio de La Alhambra.*

*MATERIALES: Óleo sobre tabla.*

*FIRMA Y FECHA: Sin firma.*

*DIMENSIONES: 30 X 14 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Dentro de la producción paisajística del artista, esta tabla representa el estudio de la perspectiva aplicada a un paisaje en concreto. El pintor realiza un estudio de los edificios de la Alhambra, basándose en la aplicación de la perspectiva tradicional a la obra en cuestión.

Presenta el asunto de forma vertical y alargada, en el que introduce unos puntos de fuga que dan la sensación de profundidad a lo representado, utilizando como fondo la torre que se coloca al final. Tanto la línea de la zona baja de la construcción como la línea superior de la misma introducen el sentido de perspectiva, dentro de la más pura tradición que comienza en el Renacimiento. Las arcadas del piso interior dan profundidad a esta zona, gracias al efecto que consigue mediante la aplicación del juego de luces y sombras en el interior de la galería que aparece en primer plano, junto con la que le sigue. Utiliza los efectos propios del empleo de la luz, resaltando el

edificio del fondo del cuadro, llamando con ello la atención del observador hacia ese punto, quedando en media sombra la construcción que aparece en primer plano, conduciendo mediante este recurso la mirada hacia la torre del final. Para la realización utiliza colores claros en el cielo, introduciendo notas de color por el verde del follaje que aparece primer plano y que se prolonga igualmente hacia el interior.

La representación de La Alhambra en pintura es característica desde el Romanticismo, en especial por las connotaciones románticas que posee este edificio, y que será explotada por la cultura de esta corriente cultural. El Modernismo y el ambiente cultural del fin de siglo, herederos de la cultura del Romanticismo, asumirán este tema como propio, siendo utilizado por artistas del momento, asociado a la valoración del conjunto arquitectónico con épocas pasadas de esplendor de la cultura hispánica, revitalizando con ello la pérdida de identidad cultural que se produce tras el desastre del 98.

## **LÁMINA CIII**

*TÍTULO: Retrato del Sr. Baena.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado Pedro Sáenz en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 50 X 36 cm.*

*UBICACIÓN: Destruído en incendio.*

*OBSERVACIONES: De fotografía del archivo del restaurador.*

*BIBLIOGRAFÍA: SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Universidad, 1987, p. 208.*

En esta ocasión, Sáenz imprime a este retrato de hombre el tratamiento que acostumbra a ejecutar en sus obras sobre mujeres. Se trata de un estudio sobre un varón de edad madura, ataviado con traje de su época, en el que se presenta en forma de busto. El lienzo original se quemó en un accidente con su último propietario. El óleo refleja la fisonomía del constructor malagueño

Antonio Baena, prototipo del hombre que lo consigue todo gracias a su trabajo, pasando de albañil a personaje relevante en el ambiente de la ciudad a partir del comienzo del S. XX, fundador de la Asociación de Cofradías de la capital, ejecutado en Málaga en los incidentes previos a la Guerra Civil.

Se centra en el rostro del retratado, consiguiendo gracias a ello el reflejo de la psicología del personaje, hombre de aspecto serio y supuestamente perteneciente a la clase acomodada de su tiempo. La cara aparece levemente girada hacia la izquierda del observador, centrándose en el estudio de su fisonomía. El bigote, al uso de estos tiempos, aparece tratado con detallismo, generando un juego de luces y sombras en las mejillas.

Los elementos accesorios son los que suele emplear: sombrero y ropa caracterizadora de una clase social en concreto. El pecho de la chaqueta da lugar al tratamiento del cuello de la camisa y a la presencia de la corbata. Todos los componentes que aparecen son resaltados mediante la presencia de un fondo neutro, característico de sus retratos y sobre todo de los de su última etapa.

Su realización entra dentro de su etapa modernista, utilizando la gama cromática propia de sus últimas realizaciones, con contrastes más acusados de los colores. El realismo en la forma de tratar el asunto está presente junto a un naturalismo en la forma de exponer el tema, sin las afectaciones de algunas de sus obras sobre temas femeninos.

## LÁMINA CIV

*TÍTULO:* Retrato..

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de reproducción en *La Esfera*.

*BIBLIOGRAFÍA:* *La Esfera*, Núm. 231 (1918), s/p.

Dentro de las reproducciones que de su trabajo aparecen en *La Esfera*, destaca este retrato, titulado así por el artista. Se trata de un primer plano de una joven dentro de lo más característico de su producción, en especial en cuanto a la situación de frente de la modelo, que mira directamente al espectador, con un gesto de sonrisa en su rostro.

Aparece ataviada con vestido de la clase acomodada, centrándose en el estudio de las telas, en especial en los pliegues del mismo, en cuyo vértice sitúa una flor, elemento característico dentro de su producción, tanto en lo tocante a retratos como a obras en general, dentro de la simbología que los modernistas dan a estos elementos.

El rostro aparece adornado con un lazo en el pelo que forma una especie de moños, en cuyo tratamiento se recrea, basado en juegos de luces y sombras, que destaca sobre la tonalidad negra de su cabello. El fondo aparece tratado con su característica neutralidad, con lo que logra evitar la distracción de la mirada del espectador aparte del tratamiento del rostro.

## LÁMINA CIV

*TÍTULO: La pequeña florista.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Reproducción de fotografía en la obra de L. Quesada.*

*BIBLIOGRAFÍA: QUESADA, L., La vida cotidiana en la pintura andaluza, Sevilla: Focus, 1992, p. 341.*

Composiciones de este tipo son las que más entran de lleno en la producción más relacionada con la pintura de género que aborda Sáenz en su trayectoria, acometida a la forma de sus últimas realizaciones, bajo el signo de un Modernismo maduro y con sello de identidad. Es la materialización de la

pintura de género propia de sus realizaciones, afrontada como retrato caracterizado e individual de una mujer, joven perteneciente a la clase humilde denotado por la vestimenta con que la retrata, así como por la pose de sencillez en que es captada. Supone el intento de presentar la instantánea, capturando un momento de la vida de la joven, bajo el realismo en que suele afrontar sus realizaciones.

La composición de la escena se realiza situando a la modelo de medio cuerpo, de frente, huyendo con ello de la utilización de luces y sombras, algo propio de su estilo. Para la organización de la escena recurre a delimitar lo representado en base a la presencia de líneas rectas diagonales entre ellas, formando el pañuelo que cubre sus hombros, prolongándose en las líneas de los brazos. Rompe este juego de líneas la presencia del jarrón en sentido opuesto y ascendente, con claveles rojos tratados como mancha de color intenso, llamando poderosamente la atención por el contraste con el resto de la gama cromática.

El colorido empleado es propio de su última etapa, con contrastes acusados entre los colores, además de la vivacidad de los mismos. La tapia que sirve de fondo aparece desdibujada, como desconchada, con lo que contrastan de manera acentuada el detallismo del tratamiento de la figura frente a la aplicación del color frente al dibujo en el resto de los elementos.

El retrato es propio del último modernismo en la producción del artista, con el empleo de colores con mayor contraste, más brillantes, a la vez que se complace menos en el detallismo de los elementos accesorios, generando una obra con lenguaje propio en la línea de sus últimas realizaciones.



## LÁMINA CV

*TÍTULO:* Óvalo de mujer con flor.

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Sin firmar.

*DIMENSIONES:* 45 X 30 cm.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Málaga).

*OBSERVACIONES:* Retocado en proceso de restauración, según su propietario fue eliminado del lienzo la imagen de un gato que sostenía la mujer.

Dentro de sus típicos trabajos sobre retratos femeninos, este óleo supone un cuadro sin grandes pretensiones, al parecer realizado sobre una de las señoras relacionadas con la familia en el servicio de la casa, apareciendo la misma en otros cuadros suyos. Según su actual propietario, la dama sostenía un gato que fue borrado en una restauración efectuada sobre el lienzo, elemento no extraño en su producción ni en la época de referencia.

El colorido es propio de las últimas realizaciones del artista, empleando colores más vivos que los acostumbrados en épocas anteriores. Se centra en el rostro de la modelo así como en el tratamiento de los paños del vestido, colocando en el vértice del mismo su flor característica.

La realización es propia de su última etapa, con contrastes más acusados de colores, a la vez que emplea una gama cromática más alegre, basada en tonos claros. El formato de óvalo es propio de su pintura, empleado de forma asidua en retratos femeninos.

## LÁMINA CVI

*TÍTULO: Retrato de Srta..*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho .*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: Formato de óvalo. El propietario se encuentra ausente del domicilio, por lo que no ha sido conveniente descolgar la obra para medirla.*

Típico retrato de la etapa modernista de Sáenz, opta en esta ocasión por realizar uno de sus retratos frontales centrado en representar la imagen de una mujer joven, ataviada con vestido negro y una medalla que destaca entre los tonos empleados.

La composición se organiza en torno a la representación frontal de la modelo, evitando la presencia de claroscuros, presentes tan solo en el tratamiento del cabello. El fondo es neutro y oscuro, destacando tan solo el rostro y el cuello de la joven. Utiliza un encuadre ovalado, dentro de la más pura tradición académica para este género.

La gama de colores empleada junto a la forma de representación del retrato lo encuadra dentro de las producciones acostumbradas en un momento de su trayectoria sin grandes pretensiones, tratando retratos sin gran aparato compositivo, sino aplicando la forma de ejecución frontal iluminando el rostro de la protagonista, tal como le alaba S. Lago en 1914<sup>99</sup>.

## LÁMINA CVII

*TÍTULO: Retrato con pamela.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

---

<sup>99</sup> LAGO, S., *Ob. Cit.*

**FIRMA Y FECHA:** Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho, (ha. 1916).

**DIMENSIONES:** 63 X 46 cm.

**UBICACIÓN:** Colección particular (Málaga).

Este tipo de cuadro está relacionado con la producción que de los mismos aparecen publicados en la revista *La Esfera* a partir de 1916, en la que presenta una serie de pinturas realizadas en forma de retratos de busto en los que la diferencia de una a otra se fundamenta en la variedad de vestimenta o de atributos con los que representa a las protagonistas. La modelo parece ser la misma del boceto que realiza durante sus clases particulares, empleando para ello a una de las sirvientas de la casa familiar.

En este caso, aparece ataviada con ropa de paseo propia de comienzos de siglo, en el que destaca el sombrero con que cubre la cabeza, en especial lo voluminoso de los lazos que sujetan al mismo. La mano derecha de la modelo aparece sujetando el lazo que se anuda en torno a su cuello, enfundada en un guante de color blanco, que resalta frente al predominio de color marrón del abrigo. Sitúa un ramillete de flores, posiblemente violetas, en un ojal del abrigo, dentro de la línea de introducir flores en la mayoría de las composiciones. El rostro de la modelo, centro de la obra, aparece enmarcado con la gasa del sombrero, desdibujando parte de la fisonomía del personaje.

Dispone un fondo aparentemente neutro pero que tras la contemplación detenida deja ver un paisaje, en el cual se desdibuja un paisaje, con follaje y el tronco de un árbol en segundo plano, con gradación de tonos verdes que se oscurecen hacia la derecha del observador.

En cuanto a la composición, se basa en el triángulo invertido que forma la gasa del sombrero para organizar el resto de la obra. La mano introduce una diagonal que conduce hacia el rostro, a la vez que se sitúa a la altura de las flores del abrigo. El tratamiento de la luz genera una serie de sombras que son

realizadas con gran maestría, sobre todo en la zona de arrugas que forma el abrigo, transmitiendo las calidades del mismo, aspectos que aparecen trabajados de igual modo en la gasa del sombrero. El colorido es neutro, lejos de notas estridentes, en el que las flores que representa aparecen dentro de las mismas tonalidades del resto de la obra. Hasta el fondo está alejado de grandes contrastes.

## LÁMINA CVIII

*TÍTULO: Tondo femenino.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho.*

*DIMENSIONES: 36 cm. de diámetro.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Madrid).*

De pequeño formato, representa el resumen de la obra retratística del artista, simplificando los elementos al máximo. Para ello dispone Sáenz a la protagonista en un formato circular, de pequeñas dimensiones, en el que el rostro de la retratada llena casi todo el espacio de la tela.

Resume los elementos que suele disponer en sus retratos, centrándose en el rostro de la modelo, que con la disposición del peinado deja un pequeño lugar para el fondo, oscuro hasta el punto de confundirse con el pelo de la protagonista. En contrapartida, destaca el color de la piel, que sobresale poderosamente respecto del resto de la pintura, disponiendo como único adorno una cadena sobre su cuello que asoma en el escote del vestido.

Lo infrecuente en la pintura es el uso del formato circular, frente al rectangular o al óvalo que suele usar para los retratos femeninos, a los cuales adorna con sus marcos de diseño de lazo. Es la única obra conocida dentro de su producción que utiliza este formato para su realización.

## LÁMINA CIX

*TÍTULO: Andaluza.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción en La Esfera.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, Núm. 303 (1919), s/p.*

Esta composición es reflejo de la producción típica de la etapa final de la obra de P. Sáenz. Para ello ejecuta la obra siguiendo la fórmula que aplica a muchos de sus retratos: sitúa a una modelo joven en primer plano caracterizada gracias a la presencia de elementos accesorios que son los que le dan la personalidad, todo ello situado sobre un fondo neutro no tratado.

En el presente caso, el pintor retrata a una mujer joven situada levemente en escorzo, girada hacia el interior de la obra, con lo que consigue crear un poco de perspectiva en su tratamiento. El rostro, y sobre todo la mirada, aparece dirigido hacia la derecha, con lo que consigue huir de la rigidez de sus retratos más formales, a los que les falta cualquier nota de dinamismo. Evita la comunicación directa con el espectador mantenida gracias a la mirada de la protagonista, pero con un gesto de ausencia en su actitud.

La composición se organiza a partir de líneas rectas en cuanto al torso, mientras que la cabeza se articula en las curvas que forma el pañuelo con el que la cubre, dejando asomar de forma taimada el pelo, que enmarca el rostro. El sujetar el manto con la mano ayuda a aumentar el efecto de informalidad, a la vez que confiere una mayor naturalidad en el tratamiento de la figura.

La forma de ejecutar el retrato es la típica de su última producción, lejos ya de aquellas obras de gran asunto que le dieron la fama por la presencia en los certámenes nacionales e internacionales. Muestran una evolución de su plástica desde planteamientos adoptados en lienzos como “La tumba del poeta”

tanto en la temática como en el tratamiento de las formas. Ya no se trata del detallismo de aquellas producciones, sino un estudio en el que se centra en el tratamiento del rostro y de los paños, sobre todo en los pliegues de los mismos. Es esta interpretación de la ropa, características de un grupo social concreto, las que permitan identificar a la modelo con respecto al título, llegando a una generalización del tipo lejos de la concreción de otros casos como “Una malagueña” o “Gitana”, en la que la mayor presencia de accesorios permite una mayor relación de lo retratado con la intención del artista.

## LÁMINA CX

*TÍTULO: Retrato de niña.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 54 X 34 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Esta obra se incluye en la producción acostumbrada de Sáenz, excepto por el uso de los colores que emplea para la realización de la misma. En ella, el artista acomete el retrato de una niña en forma de busto, en el que destaca la luminosidad que consigue en el rostro de la figura retratada.

El pintor se centra en el rostro, con una mirada que plasma dirigida al observador, permitiendo con ello la comunicación de forma directa con el mismo. Refleja la psicología de la protagonista gracias al tratamiento de la actitud del rostro, que se nos presenta de forma plácida.

La composición es la utilizada de forma habitual para este tipo de realizaciones, con fondo neutro, pero en este caso acentúa la neutralidad del mismo al imponer un color rojo fuerte en la ropa de la niña, convirtiéndose en foco de atención. Dispone un punto de luz superior, de forma que se establecen brillos en el pelo, así como acentúa la luminosidad del rostro y de la ropa,

resaltando algunas zonas gracias al efecto, a la vez que dispone el fondo sumido en las sombras.

Gusta P. Sáenz de efectuar retratos de niños, pero el tratamiento que da a este retrato difiere por completo del dado a lienzos suyos como “Inocencia” o “Crisálida”<sup>100</sup>, tanto por la forma de presentar la escena, la relación entre el tamaño de las obras y el contenido iconográfico de las mismas. Entrará este tipo de representación dentro de un cierto naturalismo a la hora de acometer el trabajo, obligado por ser un de retrato sin más, fuese por encargo o de algún familiar. Realiza un acercamiento a la realidad, evitando adornos o artificios que den un sentido diferente a su tratamiento, entroncando con un naturalismo completamente opuesto al de otras realizaciones.

## LÁMINA CXI

*TÍTULO: Una húngara.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción en La Esfera.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera Núm. 305 (1919), s/p.*

El tratamiento que aplica en este trabajo difiere de la anterior obra que publica en ese mismo año en las páginas de *La Esfera*, “Andaluza”. En este caso el tratamiento de las formas es distinto respecto al anterior, a pesar de ser ambos retratos sin muchas pretensiones. El mensaje lo obtiene gracias a la caracterización de la modelo, debido a la introducción de una serie de elementos definitorios de la personalidad de este grupo social.

El tema de los húngaros está relacionado con el de los gitanos, presentes en la temática de Sáenz casi desde sus inicios, al relacionar las formas de vida de ambos tipos sociales gracias a la literatura romántica que se

---

<sup>100</sup> Láminas XXXI y XXIII.

hereda en esta época, alejada del positivismo del realismo anterior. El Modernismo asume las formas y los mensajes sociales propios de la contestación ante el predominio de la racionalidad frente a los sentimientos, encontrando en estos grupos sociales un representante de falta de aceptación de las normas morales vigentes en la sociedad de la época.

A pesar de usar a la misma modelo para la realización en ambos casos, en este en concreto procede a pintar el rostro de frente, con el torso levemente girado hacia el interior de la composición, consiguiendo, con ello lograr un cierto sentido de profundidad. La comunicación con el espectador está lograda gracias a dirigir la mirada hacia el mismo de una forma directa.

La gama cromática que emplea es parca de colores, limitada al empleo de verde para el manto y de rojo para la blusa, a la vez que utiliza el dorado para los abalorios que tipifican a esta mujer dentro de un grupo social concreto, asegurado mediante el empleo de pendientes propios de él. El peinado también es el apropiado, distinto del que solían emplear las clases sociales españolas de la época.

## LÁMINA CXII

*TÍTULO: Una malagueña.*

*UBICACIÓN: Paradero desconocido.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción en La Esfera.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Esfera, Núm. 105 (1916), s/p.*

Afronta Sáenz la realización de un retrato de gran calidad, con una composición elaborada a la hora de disponer a la modelo, en una pose poco habitual dentro su producción.

Para ello la coloca sentada sobre una silla, situada de modo informal, en la que apoya los brazos de la misma sobre el respaldar, para lo que la sienta de



lado. La forma de representarla es en escorzo, introduciendo una perspectiva en la obra que se aumenta con un mayor tratamiento del fondo de lo habitual en su producción. Genera una diagonal sobre la que sitúa el primer plano de la protagonista. Para su realización, dispone a la modelo de frente, confiriendo cierta gracia a su realización, lejos de la rigidez de otras de sus telas.

La caracterización la consigue gracias a la introducción de elementos que actúan como accesorios para lograr dar personalidad al asunto retratado. Para ello se basa en la ropa, propia del tipismo de esta zona del país, bata de tela con volantes en las mangas, a la vez que introduce más ingredientes como la peineta, los pendientes y anillos, horquillas en el pelo y la presencia de una flor. El cabello aparece suelto, arreglado en ondas que enmarcan el rostro.

La composición se organiza en líneas rectas, formadas por los brazos y su prolongación hacia la cabeza, en su característica ordenación triangular de los elementos compositivos. A partir de aquí va situando el resto de los componentes que componen el resto de la tela.

La obra es típica representante de la versión que del Modernismo realiza Sáenz en su producción, retratos caracterizados que son tratados desde la óptica de la pintura de género, tratando el tema predilecto del pintor, el de las mujeres bellas, de una forma naturalista idealizada por la pose en que presenta a la mujer.

## **LÁMINA CXIV**

*TÍTULO: Semidesnudo .*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 69 X 50 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

El lienzo es una de las últimas realizaciones de P. Sáenz, en la cual aparece manifestada la madurez de su estilo, en particular dentro de su trayectoria como retratista, y especialmente dentro de su temática de retratos de mujeres, aplicando a la realización del mismo su plástica más detallista, en la línea de sus obras maestras.

En esta pintura, el pintor realiza un tratamiento del desnudo que manifiesta la elegancia con que suele tratar este género, presentando a la protagonista en diagonal, dejando entrever los senos de la modelo envueltos en gasas, definiendo con este tratamiento al erotismo como el insinuar, efecto de mayor provocación al espectador que el mostrar. De esta forma trata el asunto del desnudo desde la perspectiva de la elegancia, alejándose de un tratamiento soez y vulgar, aplicando un empleo de la composición similar al del resto de los desnudos que realiza durante su trayectoria profesional.

El desarrollo de esta temática en Sáenz es tratado por la crítica de la época desde el punto de vista de la elegancia, como en los artículos publicados sobre él en *La Esfera* de 1914 o bien en los aparecidos con motivo de la exposición individual de 1917. Ya en estos medios se alude al tratamiento que imprime el artista en los desnudos, y en los retratos en general, de mujeres envueltas en gasas y pieles, como forma de adornar a la protagonista, característica indiscutible de su producción.

La composición entra dentro de la organización de las formas utilizada por el artista de forma generalizada para la realización de retratos. Se nos presenta a la protagonista en una composición triangular, realizada por la neutralidad del fondo, aspecto utilizado para no distraer la atención del espectador del mensaje principal. La composición triangular aparece remarcada por las líneas del pelo que se continúan en las de las pieles, con un primer plano del pecho semidesnudo envuelto en transparencias. Las tonalidades de la pintura entran dentro de las que acostumbra a utilizar en este periodo, con predominio de tonos ocres que resaltan el tono nacarino de la piel, en especial

de los pechos. La mirada de la protagonista no conecta con el espectador como en la mayoría de sus retratos, sino que se desvía hacia la derecha del espectador, quizás en un gesto de pudor.

## **LÁMINA CXV**

*TÍTULO: Semidesnudo II.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 69 X 50 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: Presentada en la Exposición de Bellas Artes de Málaga en 1924.*

*BIBLIOGRAFÍA: Catálogo Oficial de la Exposición y Feria de Muestras y Album de Málaga y su provincia de Málaga, Málaga, 1924. PRADOS Y LÓPEZ, M., Pintores malagueños contemporáneos. Ensayo crítico-biográfico leído por el académico de número D. Manuel... Málaga: Imprenta Ibérica, 25 de febrero de 1933.*

La obra será presentada en la Exposición de Bellas Artes de Málaga de 1924, siendo admirada en la misma, apareciendo reproducida en el catálogo de la muestra. No consta el precio, de lo que se deduce que Sáenz concurre para no alejarse de estos circuitos promocionales, pero sin intención de vender el cuadro, colaborando con ello a dar más categoría al certamen. Es la última aparición del artista en Exposiciones antes de su muerte en 1927.

Obra tardía de su producción, este retrato es una de las mejores obras del artista en este género pictórico. Se trata del retrato semidesnudo de una de las modelos que trabaja para él al final de su carrera; parece ser que se trata de una dama de la nobleza que era su amante. Producido hacia 1924, es la

manifestación icónica del concepto de erotismo que realiza el pintor en su carrera, pero de la forma más acusada.

En una sociedad cuya moral se caracteriza por la hipocresía hacia la manifestación de los sentimientos, Sáenz aboga por realizar un retrato en el que plasma la belleza del cuerpo femenino desnudo en la plenitud de la juventud, engalanando el cuerpo mediante la presencia de otros elementos en la obra que actúan como accesorios, adjetivos no imprescindibles que aumentan el encanto de la obra, aspecto que refuerza gracias al gesto de la cara de la mujer, con una sonrisa alejada del hieratismo de otras obras suyas.

El pintor manifiesta la madurez de un artista consagrado a reproducir en sus telas el ideal de belleza femenino. Para ello procede a representar a la mujer dentro de uno de los géneros de los que se declara partidario, el del desnudo, que cultiva desde los inicios de su carrera, como en “Las tentaciones de S. Antonio”<sup>101</sup>. Esta tendencia la continúa hasta el final de su carrera, como se deduce de esta tela.

El parecido con el otro semidesnudo que realiza sobre la misma modelo es evidente, pero en esta ocasión es tratado con mayor informalidad y mayor gracia, patente en la sonrisa de la joven.

La composición es evidente del uso de la organización triangular de las formas, líneas que derivan hacia la cabeza y que se prolongan en el torso y en la línea del pecho desnudo. El fondo es el neutro de tonos oscuros propio de su obra, en contraste con “Retrato de Encarna” y otras obras de 1900 con predominio de tonos claros y vigorosos<sup>102</sup>.

La representación está organizada en torno al rostro y los pechos de la mujer, con su definición plástica del erotismo. Las gasas dejan entrever un pecho, mientras que el otro es mostrado de forma manifiesta. Como

---

<sup>101</sup> Lámina IX.

complemento a esta belleza ideal, aparecen flores en un jarrón, con tonalidades rojas, parecidas a claveles. Vuelve a hacer uso de esas notas de color cálido que llaman poderosamente la atención respecto a las tonalidades dominantes en el resto de la obra. Junto a la presencia de las flores, la de las pieles. La suma de todos estos elementos son los definidores de la pintura de Sáenz, analizada por los críticos de su época, en la que se alaba la combinación de estos elementos en la obra del pintor y del efecto que consigue gracias a la mezcla de ellos. Es la manifestación de una forma de entender el arte durante toda una vida artística, resumen de un credo de la vivencia del arte por parte de un artista inmerso en la sociedad de su tiempo y con las limitaciones que ésta le impone.

## **LÁMINA CXV**

*TÍTULO: Boceto femenino.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Sin firma.*

*DIMENSIONES: 53 X 40 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Parece ser que el retrato representa a una de las señoras que formaban parte del servicio de la familia, a la que retrata Sáenz como ejercicio dentro de su faceta de profesor de dibujo y pintura, actividad que desarrolla durante su estancia en Málaga a modo particular, trabajo típico dentro de la actividad de los artistas de la época. Se sabe que utilizó este retrato como boceto de enseñanza para uno de sus alumnos. Aún al no ir firmado, no cabe lugar a duda de su autoría, tanto por el tema como por la forma de realizar la composición, con su característico retrato en primer plano con un fondo abocetado como fondo de aspecto neutro, la gama cromática que emplea, el desdibujado del fondo, la forma de acometer la realización, etc.

---

<sup>102</sup> Lámina LXVI.

El mayor valor del lienzo reside en el hecho de que al no estar terminado, se observa la forma de proceder del artista, centrándose en primer lugar en realizar la figura principal para proceder con posterioridad a tratar el fondo, el cual se encuentra sin terminar, completamente esbozado.

La composición está organizada en torno al triángulo que forma su pelo junto a otro segundo formado por los hombros. La luz aparece tratada en las sombras que aparecen en el cuello y en la barbilla, a la vez que convergen las líneas del escote como triángulo invertido, que culmina en la flor que aparece en el centro del mismo. Los colores que utiliza son de tono claro, en contraste con los de tonos oscuros que aparecen en la mayoría de sus obras, más relacionado con la última producción del artista.

## LÁMINA CXVI

*TÍTULO: La dama de blanco.*

*MATERIALES: Óleo sobre tabla.*

*FIRMA Y FECHA: Sin firma.*

*DIMENSIONES: 35 X 21 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

En esta tabla sin concluir, el procedimiento seguido por Sáenz es inverso a otras ocasiones, como los bocetos anteriores. Corresponde a una serie de tablas que quedaron sin terminar y que quedaron propiedad de sus herederos, su hijo y su nuera. El procedimiento realizado para su ejecución hace pensar que el protagonismo de la obra sea compartido por el paisaje, en el cual introduce una figura femenina sin terminar que bien puede ser una escultura o una mujer posando en la escalinata apoyada sobre el pilar.

La inconcreción del asunto da un aire enigmático al asunto representado, relacionándolo con esa parte de su producción de temática simbolista y de alusiones mitológicas, al no corresponder la vestimenta de la

modelo con la propia de su época. La ubicación en el centro de la composición hace pensar que sea la figura la verdadera protagonista de la obra, inmersa en un paisaje idílico con aires románticos, dentro de la más pura tradición del artista y de la versión personal que de la pintura modernista ejecuta.

La organización de los diferentes elementos parte de la ubicación en el centro de la figura femenina, dibujada a lápiz y sin cubrir de pintura, tan solo el pelo. Lo que trata de forma completa es el paisaje en que la coloca, fondo de paisaje de arboleda con claros de cielo. Dispone en segundo plano un pequeño césped, cortado por una caída de nivel en la que aparece una escalinata tratada en mitad, con un pilar en la esquina sobre la que se apoya la figura. Es en los peldaños de la escalinata donde trata los claroscuros, por la incidencia de la luz sobre los mismos, utilizados también para introducir la perspectiva resultante de los puntos de fuga de las diversas líneas del suelo.

La gama de colores empleada es la propia de su última etapa, con variedad de colores vivos que contrastan entre ellos de forma acusada. Los verdes empleados son vigorosos, que contrastan con los tonos más oscuros, dando viveza a la composición.

Tanto lo inacabado de la obra como la gama de colores empleada hacen referenciar esta obra en el grupo de las últimas de su producción, con una aplicación muy en su línea resultando una obra elaborada, alejada de un ejercicio de pintura como en algunas de sus telas.

## **LÁMINA CXVII**

*TÍTULO: Retrato de la Srta. T. S. con pamela.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho.*

*DIMENSIONES: 86 X 50 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

**OBSERVACIONES:**. Formato de óvalo.

Recurre al formato de óvalo para realizar un nuevo retrato de su hija, ya en edad más avanzada, en una de sus realizaciones clásicas de retrato formal, en el que el pintor retoma su plástica habitual para retratar a su hija Trinidad.

Representa Saénz a la mujer de medio cuerpo, ligeramente girada y con la cabeza de frente hacia el espectador, sobre el que fija la mirada, en una actitud seria propia de esta modalidad de retrato. Dispone su típico fondo neutro, centrandó su actividad en el estudio detallado de la mujer, ataviada con vestido propio de joven mujer de la clase burguesa de comienzos del siglo XX. El ligero vestido se adorna con un lazo alrededor del pecho, en cuyo centro vuelve a recurrir a disponer flores, casi presentes en todos sus retratos, pareciendo en este caso que se trata de claveles, flor que representa en varias de sus obras, y que están presentes dentro de la iconografía floral relacionada con el Modernismo.

Vuelva a adornar la cabeza de la modelo con un sombrero, una pamelá negra que apenas destaca del fondo. El tono claro del vestido y de la piel destaca de gran manera sobre el fondo, a pesar del estado de oscurecimiento de la capa de barniz de la obra en la actualidad, con lo que en un principio destacaría aun más.

## **LÁMINA CXVIII**

**TÍTULO:** *Pensativa II.*

**MATERIALES:** Óleo sobre lienzo.

**FIRMA Y FECHA:** Sin firma.

**DIMENSIONES:** 65 X 46 cm.

**UBICACIÓN:** Colección particular (Málaga).



Esta obra es de las últimas en posesión por parte del pintor, la cual no está firmada, pero no cabe ninguna duda de su autoría, al ser comprada por su propietario directamente a los sucesores de José Sáenz, hijo del pintor, así como por la presencia indiscutible de los elementos propios de la producción del artista, en la línea de las últimas producciones que aparecen en *La Esfera*.

Presenta a una joven en actitud pensativa apoyada en el alféizar de una ventana, en posición un tanto expectante, actitud manifestada al dirigir la mirada hacia la izquierda de la obra.

La caracterización de la modelo la consigue mediante el empleo de una ropa, de raíz popular, con un mantón de Manila sobre los hombros, presentando un adorno sobre el pelo. Llama la atención el collar de cuentas rojas sobre su cuello, nota de color rojo, característico de su producción, que se repite en los adornos del mantón.

La sensación que transmite su contemplación es de placidez y tranquilidad, remarcado por la pose de la mano, sujetando el mentón. El fondo es neutro, salvo por el marco de la hoja de la ventana que aparece a la izquierda de la mujer. Obra típica de la producción de Sáenz en su faceta de retratista, asociado a un cierto naturalismo en el tratamiento de las formas, y relacionada con el tipismo que se desarrolla en el costumbrismo, asociado al gusto de la burguesía de la época.

## **LÁMINA CXIX**

*TÍTULO: Gitana II.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.*

*DIMENSIONES: 65 X 46 cm.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

Opta por representar Sáenz en esta obra a un personaje enraizado con el tipismo de la zona, en el que recurre a la caracterización de la modelo gracias a la ropa y los adornos que la acompañan. Como es habitual en sus retratos, dispone a la protagonista en primer plano, realizando retrato del busto, situado de frente.

Entra dentro de la producción relacionada con el naturalismo en Sáenz, reflejando un tipo social de la época, sin aderezar con complementos de escena que entren dentro del tipismo, salvo por la presencia del abanico. La disposición de la retratada en primer plano no tiene el aire festivo de otras producciones que sí entran dentro de la temática del costumbrismo finisecular. Salvo por la personalidad de la modelo y por los accesorios que presenta, la obra se relaciona de forma directa con el retrato de cualquier tipo social de los que realiza el pintor durante su trayectoria, eligiendo de nuevo el tema de la mujer para su representación. Bien pudiese tratarse de cualquier estudio de cabeza de los que realiza en su vida, como el reproducido en *La Esfera* de 1915 y que él mismo titula así.

La composición se basa en sus formas triangulares típicas, disponiendo a la figura sobre un fondo neutro. El realce de la protagonista lo consigue gracias al tono amarillento del chal que la cubre, dentro del cual dispone una camisa oscura con adornos de flores de color negro, consiguiendo un gran contraste de colores. En primerísimo plano dispone un abanico abierto, que se adelanta hacia el espectador, al que se introduce dentro de la obra merced también a la mirada de la mujer que se dirige hacia el exterior de la obra. Complementa a la modelo con una serie de adornos, como la gargantilla del cuello, los pendientes y las pinzas del pelo, lo que la relaciona con la imagen de la gitana ataviada a comienzos del siglo. Se remarca la idea con el pelo negro intenso que enmarca el rostro.

La realización no es la detallista de sus grandes composiciones, sino a modo abocetado, predominando el color frente al dibujo, aplicando el primero

a base de grandes manchas, sin entrar en lo minucioso. Aparece una mancha de color sobre el pelo de la modelo, rasgo de abocetamiento o bien de uno de los arrepentimientos que se encuentran en muchas de sus obras.

El asunto de las gitanas es realizado por el pintor en otras ocasiones, como en la obra reproducida en *La Ilustración Española y Americana* el 8 de octubre de 1898, siendo ésta una obra de mayor complejidad que la actual, retratada de cuerpo entero y con ropaje propio de este grupo social a finales del S. XIX.

## **LÁMINA CXX**

*TÍTULO: Boceto femenino.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*DIMENSIONES: 57 X 35 cm.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Pedro Sáenz” en zona inferior derecha, junto a la dedicatoria “A mi querido tío Paco”.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Madrid)*

*OBSERVACIONES: Sin concluir el fondo, sólo el rostro.*

Dentro de la producción retratística de Sáenz, esta obra sin terminar posee el valor de observar como el artista establece unas pautas para concluir sus cuadros. En esta ocasión realiza uno de sus característicos retratos, afrontado de manera diferente al grueso de su producción.

Se decide por situar a la mujer de lado, incluso el rostro, con mirada esquiva no dirigida al espectador, organizando el lienzo con las líneas utilizadas en la mayor parte de sus retratos, rectas que se prolongan hacia la zona superior. La gama cromática es más variada que en la mayor parte de los casos, destacando el color del rostro de tonalidad más pálida. El fondo es neutro, quedando abocetado como el resto de la obra.

## LÁMINA CXXI

*TÍTULO:* *Arbustos .*

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*FIRMA Y FECHA:* Sin firma.

*DIMENSIONES:* 365 X 265 cm.

*UBICACIÓN:* Colección particular (Málaga).

A similitud del anterior, este óleo parece ser un estudio realizado por el artista como ejercicio pictórico, en el que trata la composición de los distintos elementos en el plano de lo bidimensional introduciendo las líneas que generan la profundidad por la ubicación de los diferentes componentes representados.

Para ello pinta unos arbustos y matas silvestres en la linde de un camino, formado por la alineación de estos elementos, creando una serie de líneas en las que predomina la horizontalidad. La componente vertical está presenta por la línea ascendente que representan los arbustos, que se abren formando diagonales, rompiendo la monotonía de lo representado. La gama cromática es reducida, limitada a tonos verdes y ocre con algunas pequeñas manchas blancas, a la vez que el fondo aparece desdibujado, si concretar, pareciendo una pared.

## LÁMINA CXXII

*TÍTULO:* *Pamela.*

*MATERIALES:* Óleo sobre lienzo.

*DIMENSIONES:* 106 X 76 cm.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.

*UBICACIÓN:* Museo de Bellas Artes de Málaga.

*OBSERVACIONES:* Presentada en la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1927 con el número 39 del catálogo.

BIBLIOGRAFÍA: *Exposición de Bellas Artes*, Málaga: Imp. Ibérica, 1927, s/p.

Dentro de la producción retratística de Sáenz, este lienzo es una de sus mejores obras, tanto por la forma de realización como por la mayor complejidad a la hora de representar el asunto. Dispone el pintor a la protagonista en primer plano, pero situando una canasta de flores en el brazo situado más cerca del espectador y que llama poderosamente la atención.

El tratamiento de la figura es acometido de forma desenfadada, tanto por el gesto de la modelo como por la pose en que se nos presenta, sentada en escorzo ante la mirada del observador y alejada del hieratismo de sus retratos oficiales. El velo que cuelga de la pámela da una nota de gracilidad a la composición, al caer suavemente sobre el cuerpo de la mujer, hasta llegar a su regazo, en el que se disponen de forma graciosa ambas manos.

La disposición de la figura se hace en un primer plano estableciendo un fondo formado por una línea de horizonte bastante baja y un grupo de nubes que en conjunto aumentan la placidez a la totalidad de la tela. En primer plano dispone la canasta de flores, suavemente inclinada, de tal modo que introduce una diagonal en la composición, y que da sentido a la acción de la escena: la recolección de flores, asunto tratado en otras ocasiones por el pintor, dentro de las formas predilectas del Modernismo y con la simbología que se asocia a este elemento tanto en la pintura como en la literatura modernista, dentro de la relación de ambas en el mundo artístico.

La composición se realiza a través de un estudio de la perspectiva mediante la disposición de los elementos en la bidimensionalidad de la obra, con líneas que van tanto hacia el espectador como hacia el interior de la tela, mediante el escorzo que aplica a la figura principal al estar sentada, junto con la disposición de un fondo lejano de nubes. El regazo de la figura conduce en profundidad hacia la derecha de la obra, hacia la masa de nubes del fondo.

La aplicación del color la realiza con el predominio de tonos claros, tanto en el vestido de la mujer como en el fondo del cielo, consiguiendo cierto optimismo en la contemplación del cuadro. Los tonos pasteles resultan agradables a la vista, lejanos de los colores que suele emplear para dar majestuosidad a otros retratos más en la línea de los encargos oficiales, donde el pintor aplica las fórmulas al uso para su elaboración

La representación de las pamelas y sombreros femeninos es una constante dentro de la producción de retratos del artista, elemento que gusta de introducir en sus obras, asumiendo protagonismo gracias a esta reiteración del adorno. Caracteriza, junto con el tipo de atuendo, a una mujer de la clase burguesa acomodada de la época. Es llamativo que dé a una de sus obras el título de uno de los elementos presentes en la mayor parte de sus retratos desde los comienzos de su producción, haciendo uso de uno de los recursos propios de su etapa académica, como es el uso de un título ambiguo y que responde a un objeto presente en la obra, como en “Amapolas” u otros óleos suyos.

## LÁMINA CXXIII

*TÍTULO:* Bocetos de niñas.

*MATERIALES:* Lápiz sobre papel.

*FIRMA Y FECHA:* Firmado uno de ellos “Pedro Sáenz”.

*DIMENSIONES:* 20 X 15 cm. cada uno de ellos.

*UBICACIÓN:* Paradero desconocido.

*OBSERVACIONES:* De fotografía de catálogo de casa de subastas publicado en Internet.

En esta ocasión se trata de dos dibujos de la misma niña representada en diversas posturas, bocetos de estudio para efectuar composiciones posteriores, centrándose en realizar los contornos de los diferentes elementos que los componen.

En el primero de ellos, aparece sentada en una mesa, limitándose a reflejar un apunte del natural, utilizando el espacio del papel para ubicar estos dos protagonistas, la mesa y la niña. En el segundo, aparece recostada en lo que parecer ser una silla, con los brazos descansando sobre algo situado a un nivel coincidente con el respaldar, sin concretar, en pose natural y desenfadada, retratada de perfil, coincidente en todos los aspectos con la niña del dibujo anterior.

Son estudios del natural, sin determinar ni detenerse en los rasgos de la protagonista, sino de modo esbozado, en donde se observa la intención de reflejar unas situaciones naturales fruto de lo instantáneo, sin componer la pose, dando una naturalidad a lo representado que gana en sinceridad. Es la captación del momento gracias a la habilidad como dibujante del artista, en pos de esa sinceridad que haga de su arte una forma real de representar la realidad.

### **3.6. Pedro Sáenz y su obra vistos por otros artistas**

#### **LÁMINA CXXIV**

*TÍTULO: Caricatura de Pedro Sáenz.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “J. Blanco Coris”, fechado en 1893. Con dedicatoria “A su buen amigo Pedro Sáenz. 93”*

*DIMENSIONES: 60 X 36 cm.*

*UBICACIÓN: Colección Unicaja.*

*BIBLIOGRAFÍA: Pintura del Siglo XIX. Colección de Unicaja. Catálogo, Málaga: O.B.S. de Unicaja, 1996. SAURET GUERRERO, T., El siglo XIX en la pintura malagueña, Málaga: Univ. de Málaga, 1987, pp. 620-623.*

Es característico de la época la difusión y realización del género de las caricaturas, promovido por el desenfado en la concepción del arte, y más entre compañeros de profesión, como en este caso. Se trata de una parodia que

realiza Blanco Coris sobre su joven compañero P. Sáenz, quien se encuentra en estas fechas en su actividad centrada en Madrid, tras recoger el éxito en la Exposición de 1887 y en el intermedio de sus participaciones en los certámenes hasta 1895, en que reaparece en los mismos.

Blanco Coris fue también alumno de Ferrándiz, al igual que Sáenz, consiguiendo el premio Barroso, destacando como alumno en sus años de formación en la Escuela, siendo promocionado por el Ayuntamiento de Málaga y consiguiendo la pensión en Roma por parte de la Diputación. Comienza a presentarse a los certámenes nacionales de Bellas Artes, coincidiendo con Sáenz en 1887, ingresando en 1891 en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid como Ayudante numerario, ascendiendo en 1893 a la categoría de profesor, año de realización de esta caricatura, momento en el que Sáenz desarrolla su actividad en la misma capital. La trayectoria es similar entre ambos, con colaboraciones en *Blanco y Negro* desde 1900, permaneciendo en esta ciudad hasta su muerte en 1946. La similitud de carreras así como el hecho de ser oriundos de Málaga hace que establezcan amistad ambos pintores, aspecto materializado en esta caricatura.

Es común en estas fechas la realización de trabajos de este tipo, en los que se recurre a la exageración de ciertos rasgos físicos a la vez que son tratados de forma desenfadada, dando lugar a producciones alejadas de lo convencional. En esta ocasión recurre Blanco Coris a situar a Sáenz en primer plano y de cuerpo entero, en situación propia de su oficio, caracterizado como pintor, con paleta, pinceles y caballete, y vestido con traje propio de la clase social acomodada, sin dejar duda de su profesión. Lo caricaturesco de la representación reside en la exageración de la cabeza de Sáenz, desproporcionada con respecto al cuerpo y realizada de esta forma de modo voluntario con el propósito del desenfado, manteniendo los rasgos de su fisonomía, aspectos relacionados de forma directa con el Expresionismo.



La composición está marcada por la verticalidad, retratando al pintor de cuerpo entero, ligeramente girado hacia el interior de la obra y con el rostro dirigido hacia el espectador, o quien conecta a través de la mirada. La profundidad está conseguida al disponer en un plano interior el caballete con el lienzo, representado en escorzo, con un fondo esbozado de interior. La gama de colores es parca, presentando algunas manchas de tonalidades diferentes en la paleta que sostiene en la mano, reducida el resto a gama de grises.

La caricatura es un género que combina rasgos propios del realismo y del expresionismo, resaltando algunas zonas de forma intencionada en las que se concentra lo que el artista pretende resaltar. Se realiza un proceso de selección de aquellas partes de la obra en la que se concentra el mensaje a transmitir, y que llegan de forma más clara al espectador. Son facciones tratadas con realismo, pero expresadas intencionadamente de forma exagerada, rompiendo las proporciones, con lo que se facilita al que lo contempla la lectura de lo representado y la intención de la misma.

## **LÁMINA CXXV**

*TÍTULO: Caricatura de “La Tentación de S. Antonio”.*

*FIRMA Y FECHA: Realizado en 1887.*

*OBSERVACIONES: Fotografía de reproducción en la revista satírica La Avispa.*

*BIBLIOGRAFÍA: La Avispa, Núm. 145 (1887), p. 7.*

Consecuencia de la implantación de las revistas ilustradas como resultado de la demanda de la nueva sociedad, aparte de las dedicadas a la difusión de la cultura del momento y a las puramente periodísticas, se suman una serie de revistas satíricas de amplia aceptación entre los sectores más revolucionarios de la sociedad.

En la reproducción de *La Avispa* se trata la obra como una versión simplificada, en la que se representa de forma resumida el lienzo, concretado en la figura del santo y en las dos mujeres del primer plano, así como en la inscripción extraña que aparece en la Biblia que sostiene, frente al grabado realizado por Sadurní de *La Ilustración Artística*. La caricatura se complace en representar lo más escabroso del cuadro original, resumiendo el asunto al desnudo del primer plano y a la figura del santo anacoreta. Dentro del libro que sostiene el santo, aparece la inscripción “Biblia de Carulla”, aludiendo a un editor asociado al catolicismo más conservador y colaborador en revistas de esa temática, quien tradujo varios capítulos de la Biblia.

El desnudo de primer plano señala con el dedo al pie de S. Antonio, aumentado en proporciones, motivo que da que pensar que fuese este detalle motivo de comentarios. Como pie de ilustración aparece un texto que dice:

*A propósito de este cuadro, dice en un periódico cierto crítico:*

*<<La perspectiva aérea nos hace forjarnos la ilusión de que el primer desnudo está al alcance de nuestra mano...>>*

La misión de estas reproducciones estriba en un proceso de desacralización del arte establecido, exagerando aquellas cuestiones que suponen los aspectos más llamativos de estas obras artísticas. La protección de estas pinturas por parte del círculo de lo oficial provoca una reacción de rechazo hacia las mismas que es la que desencadena esa acción de buscar un efecto cómico en un producto protegido desde las instancias de la promoción oficial de los artistas<sup>103</sup>.

<sup>103</sup> En este sentido, ver el artículo monográfico sobre esta publicación de REYERO, C., “El arte desacralizado: *La Avispa* (1883-1892)”, en *V Congrés Espanyol D’Historia de L’Art*, Barcelona, pp. 86-90.

## LÁMINA CXXVI

*TÍTULO:* Caricatura de “La tumba del poeta”.

*OBSERVACIONES:* Fotografía de la caricatura de Xaudaró publicada en el artículo de *Blanco y Negro*.

*BIBLIOGRAFÍA:* “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *Blanco y Negro*, Madrid, de 1901, p. 12.

Con motivo de la Exposición General de Bellas Artes de 1901, aparece publicado un artículo de notas cómicas a cargo de Pérez Zúñiga y de Xaudaró, en el que se efectúa una revisión a base de caricaturas de las obras presentadas al certamen, apareciendo entre otros cuadros de Pla, Sorolla, Rusiñol, Moreno Carbonero, Viniegra o Sáenz, personalidades del mundo de la pintura del momento.

La obra elegida de las que Sáenz presenta al certamen es “La tumba del poeta”<sup>104</sup>, respetando lo esencial del original y jugando con las formas del pelo de la modelo y los objetos dispuestos a sus pies, resultando de ello una forma similar a una foca. Como pie de ilustración aparece un texto que complementa la transformación efectuada sobre el original, en el que se menciona:

975. SÁENZ  
*O mi vista se equivoca,  
O eso lo toma cualquiera  
Por una ninfa ligera  
Revuelta con una foca.*

La presencia de los humoristas es introducida en estas publicaciones como nota de humor, trivializando asuntos serios como éste de la pintura oficial. Con ello se consigue acercar más estos eventos a la cultura popular, merced a su desacralización.

## LÁMINA CXXVII

*TÍTULO: Retrato de Pedro Sáenz.*

*MATERIALES: Óleo sobre lienzo.*

*FIRMA Y FECHA: Firmado “Emilio Sala”.*

*UBICACIÓN: Colección particular (Málaga).*

*OBSERVACIONES: Dedicatoria “A su buen amigo Pedro Sáenz”.  
Reproducción de archivo fotográfico de la Dra. Sauret.*

*BIBLIOGRAFÍA: TEMBOURY, J., Pedro Sáenz, Genealogía, Heráldica...,  
Manuscrito, A.J.T., Diputación Provincial de Málaga.*

En el artículo biográfico realizado por Temboury sobre Sáenz tras la muerte de éste y en el que aparecen datos sobre la visita que realiza al domicilio del hijo del pintor, aparece relacionado este lienzo realizado por Emilio Sala a Pedro Sáenz, que por los rasgos reflejados sería realizado hacia 1900.

La amistad de Sáenz con Sala arranca desde el periodo de formación del primero durante sus estancias en París<sup>105</sup>, fecha en la que el artista alicantino ejerce su profesión en esta ciudad<sup>106</sup>. Sala posee un estudio en la capital francesa, antes de situarse en Madrid al igual que Sáenz. La carrera de ambos es similar, pese a la diferencia de edad. También Sala se forma en el ambiente de la Academia, desarrollando una actividad en est ambiente hasta su giro a temas eclécticos desde la óptica del Modernismo, sobre todo a comienzos del S. XX. Trabaja para la revista *Blanco y Negro*, enclave de coincidencia del círculo de artistas ligados al Modernismo, trabajando en colaboraciones con

<sup>104</sup> Lámina XXXIX.

<sup>105</sup> CARRETERO, M., *Ob. Cit*

<sup>106</sup> En lo referente a la vida y obra de E. Sala, ver ESPÍ VALDÉS, A., *El pintor Emilio Sala y su obra*, Valencia: Inst. Alfonso el Magnánimo, 1975, y REYERO, C., “Emilio Sala. Un pensionado romano en París”, en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1992.

literatos como J. R. Jiménez<sup>107</sup>, a la vez que él mismo publica artículos en varias revistas concernientes al campo de la pintura, y profusión de ilustraciones de temas caracterizados por el tratamiento de la pintura de género desde una óptica de lo agradable, limitando con lo sensiblero en algunos casos. Así pues, la estrecha colaboración de pintores como ilustradores de revistas no es algo inusual, sino más bien común de este momento. Trabajando en esta revista ejerce como parte del tribunal del *Certamen artístico de Blanco y Negro* en 1900, el que Sáenz obtiene el primer premio con “Arte y Juventud”, colaborando ambos en las páginas de esta publicación, hasta 1904 en el caso de Sáenz. Se deduce por las producciones de ambos una influencia de Sala sobre Sáenz, manifiesta en la temática y en la forma de abordarla.

En este caso, Sala realiza un retrato a su amigo y compañero Pedro Sáenz, tan en la línea de éste que se confunde con su propia forma de ejecutar estos temas. En el lienzo, sitúa al retratado en primer plano y en busto, levemente girado hacia el interior de la obra, introduciendo la profundidad en la misma. La mirada coincide con la orientación del rostro, con lo que no conecta con el espectador. Está tratado con esa minuciosidad que caracteriza al Eclecticismo de base académica y que evoluciona a la adaptación del lenguaje modernista, y que hará de los retratos el género por excelencia. La gama cromática empleada es la propia de un retrato formal, con tonos graves que dan seriedad a su tratamiento, reforzado por el empleo de tonalidades similares en el fondo.

Es el género del retrato uno de los que mayor predicamento tuvo en este momento, haciendo de él el medio de subsistencia de los profesionales de la pintura. El tratamiento es el heredado de la tradición comenzada a partir de Velázquez o Van Dyck, continuado por la Escuela Veneciana, mantenido por el Academicismo y que pasará al Modernismo adaptada a sus necesidades de expresión y como resultado del Eclecticismo decimonónico.

---

<sup>107</sup> *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de mayo de 1904, 23 de enero de 1904, 13 de febrero de 1904.

## **4. Conclusiones**

La figura de Pedro Sáenz y Sáenz (1864-1927) es la propia de un representante de la pintura de su tiempo, momento complejo debido a los condicionantes sociales y políticos que se viven en ellos.

El siglo XIX concluye con una revitalización del panorama cultural español, aspecto evidenciado en el alto número de pintores existentes, no como afición, sino como profesión, lo que redundaba en una sobrecarga del mercado artístico, inundado ante la avalancha de producciones, de temáticas y lenguajes plásticos parecidos.

La posición económica ventajosa de la nueva clase social es la que les permite liderar el proceso de liderazgo de la creación artística, apoyados en una serie de instituciones de creación y tradición nobiliar, caso de la Academia de Bellas Artes y las Escuelas de Bellas Artes, condicionando una formulación del gusto artístico que se imparte dentro de los programas formativos de los pintores, incidiendo en el mantenimiento de unas formas plásticas. La difusión del modelo desarrollado en la Academia de Bellas Artes de S. Fernando de Madrid a las provincias, provoca la difusión y consolidación de este modelo en la totalidad del país, generando con ello la unificación de las formas de expresión plástica en casi todas las regiones de España, con lo que se produce la uniformidad de las mismas. La menor presencia de la actividad académica en Cataluña, es la causa principal esgrimida por los estudiosos del asunto para ver en esta zona la más propicia a la recepción de novedades y su exportación desde aquí a otras zonas del país.

Este cuestionamiento del futuro de la pintura desde la situación de declive que se vive en los momentos del Fin de Siglo, ocasiona una intención de devolver al arte su papel social, regenerando la misión del mismo desde la actitud conocida como *Decadentismo Fin de Siglo*, talante que genera diversas plásticas de nueva orientación entre las que se encuentran manifestaciones

como Modernismo, Simbolismo, etc., hasta llegar a sus máximas derivaciones en el fenómeno de las Vanguardias, lideradas por artistas que comienzan, en su mayoría, su periplo artístico desde unos comienzos ligados a la tradición, evolucionando hasta romper ésta en manifestaciones artísticas creadas con un nuevo lenguaje y desde una nueva teorización.

La evolución de las plásticas decimonónicas se pueden observar a través de la producción de Pedro Sáenz. En su progreso pictórico se asiste a su paso por corrientes de distintas índoles y con elementos comunes, consecuencias de la continuidad de los estilos a través de sus cultivadores.

Su primer estadio está ligado al Academicismo, consecuencia de la recepción de una formación como profesional de la pintura acorde con los momentos en que esta se desarrolla. Su inclusión en la Escuela Provincial de Bellas Artes, dependiente de la Academia de S. Telmo, hace que comience su desarrollo pictórico bajo la tutela de Bernardo Ferrándiz entre los años 1882 a 1884, con quien se inicia en lo que será su futura trayectoria.

El periplo de aprendizaje de Sáenz, similar al del resto de los artistas de prestigio de su época, comienza en su ciudad natal, continuando con el proceso acostumbrado. Marcha a Madrid, sede de la Academia de S. Fernando, y lugar de paso obligado para el reconocimiento de los profesionales de la pintura para el perfeccionamiento de sus estudios. Tras esta estancia, marcha a París y Roma, focos del desarrollo cultural en estos momentos, completando su formación gracias a sufragarse de sus medios estas estancias, lo que confirma su origen burgués. En estos momentos históricos, la posibilidad de costearse estudios de pintura está reservado a personas relacionadas con familias pudientes, la mayor parte de las veces, de origen burgués, o en el caso de artistas pensionados por instituciones oficiales, como la creada por la “beca Barroso”, a la que oposita Sáenz en dos ocasiones sin conseguir resultados, más por prestigio que por necesidad económica.

Su vinculación con el Eclecticismo decimonónico comienza desde su periodo de formación, pero es en el desarrollo de su carrera cuando aparecen las características del mismo de forma manifiesta en sus producciones. El deber de acomodar su pintura a los requisitos del mercado para obtener el grado de reconocimiento que necesita para ser valorado como pintor de valía, hace que su producción se asimile al del resto de sus contemporáneos adscritos al Eclecticismo, con resultados en un tipo de pintura fruto de la unión de diversos elementos de la tradición plástica anterior y acomodados a las necesidades que los promotores de este arte establecen. Es el arte de lo comedido, falto de compromiso social, arte de la anécdota con la finalidad de surtir a los clientes que demanden este tipo de pintura, decorativa y sin carga social.

Sin embargo, Sáenz se introduce en el mercado artístico de fines de S. XIX, en unos momentos en los que la mayor parte de la crítica se manifiesta contraria a la producción que se está desarrollando en esos momentos, a la vez que los mismos artistas encuentran dificultad en poder desarrollar su creación ante la limitación impuesta tanto de temática como de géneros. Igualmente, es el momento en el que Sáenz ha entablado amistad con pintores de relevancia en este contexto, destacando entre ellos los casos de Emilio Sala, Joaquín Sorolla, Viniegra y otros de esa importancia, artistas directamente relacionados con el cambio de orientación plástica en los lenguajes artísticos.

Es en la figura de Sala, y en la relación que entabla con Sáenz en París, donde comienza a manifestarse una mutación fundamental en la plástica del malagueño. Justo en los años correspondientes al cambio de siglo se observa en Sáenz un cambio de orientación predominado por la influencia de la relectura que de los Prerrafaelistas se hace tanto en Francia como en España, gracias entre otras cosas a las Exposiciones Universales, como la de Barcelona de 1888, ocasión que propicia el conocimiento de las formas japonesas, que tanta influencia tendrá posteriormente en la plástica modernista y en la pintura de Sáenz, manifestado en las diferentes formas de afrontar el asunto desde la



“Fantasía japonesa” de 1895 hasta “Crisantemos” en 1900<sup>1</sup>, aspectos que evidencian un tratamiento diferente desde un Eclecticismo asociado a la pintura de género hasta el Modernismo, aplicado en sus principales características.

El cambio plástico es evidente en aspectos tales como el empleo de la luz y del color, manifestado en sus pinturas cumbres, “La tumba del poeta” o “Stella Matutina”<sup>2</sup>, conservando sin embargo las composiciones típicas de su etapa anterior, así como la presencia en sus lienzos de objetos que complementen el mensaje iconográfico de la obra. La máxima recompensa y confirmación de su carrera se dará en la Exposición Nacional de 1901, ocasión mediante la cual aparece como artista consagrado en el círculo cultural del país, ejecutando sus lienzos ya desde ese Modernismo con influencia manifiesta de la relectura efectuada de los Prerrafaelistas ingleses.

El desarrollo del Modernismo en España se localiza en dos focos diferenciados: Cataluña y Madrid. Las circunstancias hacen que Sáenz participe activamente en este segundo núcleo, debido a residir y trabajar en esta ciudad durante este periodo, y a colaborar como artista gráfico en *Blanco y Negro*, trabajando junto a su gran amigo Sala, uno de los líderes más importantes del Modernismo en España, con amistad y trabajos conjuntos con J. R. Jiménez, literato por excelencia del Modernismo español.

En los trabajos que realiza Sáenz en el periodo de colaboración en la revista, tras ganar el I Concurso de Planas a Color en 1900, es donde se observa esa relectura que del Modernismo realiza Sáenz, hasta el punto de aparecer en sus pinturas similar técnica y temática con las de Sala, llegando en ocasiones a confundirse la producción de ambos. Es el momento de máximo protagonismo del asunto femenino en sus óleos, perpetuando siempre este motivo, bien como retratos, bien como pinturas de género, aspecto que se convertirá en su especialidad. Son caracterizaciones de época, como “Elia”<sup>3</sup>, o

---

<sup>1</sup> Láminas XXII y XXXVII.

<sup>2</sup> Láminas XXXIX y XLIV.

<sup>3</sup> Lámina XLVI.

bien alusiones mitológicas, como “Estío”<sup>4</sup>, nuevas reinterpretaciones de temas eclécticos en los que cambia de forma fundamental el empleo de la luz y el color, generando productos esencialmente nuevos. Supone el reflejo de la tendencia orientada a dotar a la pintura de un fin social, sirviendo para redimir al hombre de la rutina que empobrece su vida, manifestando su contrariedad contra el Realismo, desde la óptica de negar el uso de la pintura para representar los aspectos desagradables de la vida<sup>5</sup>. Con ello, las escenas de género aparecen como instantáneas dulcificadas de la realidad que se vive en estos momentos. En ello influye de nuevo la aparición de la fotografía, cuya captación objetiva de la realidad hace que la pintura se vea liberada de ello, con lo que gana en cuanto a riqueza expresiva. El artista se ve abocado a reproducir la belleza desde la aplicación de nuevos lenguajes, en busca de la originalidad perdida, evitando con ello la situación de aburrimiento anterior.

A pesar del cambio de orientación de Sáenz durante su carrera profesional, hay una serie de aspectos que se presentan comunes desde sus inicios. Uno de ellos es la presencia de una técnica naturalista depurada, detallismo extremo aplicado al tratamiento de lo representado que le granjea la crítica de Balsa de la Vega con ocasión de su concurrencia a la Exposición Nacional de 1901<sup>6</sup>. Es la continuación del uso de una técnica ecléctica en su plasmación de las formas tras el perfeccionamiento de la aprendida en sus tiempos de formación, aplicada a las composiciones desde su etapa de aprendizaje con Bernardo Ferrándiz.

Pero la gran constante de Pedro Sáenz es la del protagonismo en femenino en su temática, llegando a ser reconocido casi desde sus inicios como el gran pintor de mujeres. Es la figura principal de su producción, junto con la presencia constante de flores, que ganan el papel central en muchos de sus cuadros, tomando incluso de su nombre el título de la obra, aspecto que

---

<sup>4</sup> Lámina LVIII.

<sup>5</sup> CARRETERO, M., “Estudios y modelos. IX. Pedro Sáenz”, en *Vida Galante*, Madrid, 23 de enero de 1903, s/p.

<sup>6</sup> Balsa de la Vega, R., “Exposición general de Bellas Artes”, en *L.I.A.*, Núm. 1103 (1901), p. 348.

aumenta en su relación con el lenguaje modernista que aplican a estos elementos. Es la materialización del culto a la belleza que ejercen los modernistas, empleando para ello distintas temáticas y formas, desde un tratamiento idealizado en aras de conseguir transmitir al espectador la sensación de la belleza a través de la contemplación de sus cuadros. Es uno de los factores que influirá más en especializarse como retratista, alternando su producción con la pintura de género, conseguido mediante la caracterización de sus modelos habituales gracias a la introducción de accesorios que completen el sentido a la obra, aspecto usado incluso en sus desnudos.

Sáenz es representante de su época en la faceta de cosmopolita, superando las barreras físicas, y desarrollando su profesión en distintos lugares del mundo, difundiendo su producción desde España a diferentes países, como Bélgica, Francia, Berlín o Sudamérica, lo cual incide más en su reconocimiento profesional. En esto influye la presencia de sus pinturas en las revistas ilustradas de la época, así como las críticas positivas hacia su producción que consigue desde 1887, fecha en que comienza a aparecer en estos medios.

Debido en gran medida a circunstancias familiares, Sáenz vuelve a Málaga hacia 1910, factor de gran importancia, al convertirse por ello en uno de los principales introductores del Modernismo en el panorama artístico de la ciudad, colaborando con ello a la renovación del panorama pictórico de la localidad. Se convierte, junto a Martínez de la Vega, en los principales representantes del Modernismo en la ciudad, aspecto que le será reconocido por las instituciones locales, desde su incorporación a la Academia de S. Telmo como académico numerario hacia 1915, hasta recoger la admiración de la ciudad en la Exposición de 1917 en Málaga. Su muerte será recogida en los medios de difusión de sus pinturas, tanto local como nacional, caso de *La Esfera*. Todos indican la pérdida que ello supuso para el panorama cultural español.

## ÍNDICE

<b>0. Introducción .....</b>	<b>5</b>
0.1. Estado actual de la disciplina.....	5
0.2. Estudios del trabajo.....	15
0.3. Metodología .....	20
<b>1. Pedro Sáenz y Sáenz (1864-1927): el artista en su contexto.....</b>	<b>25</b>
1.1. La España de Pedro Sáenz: política, sociedad, economía y cultura en el ámbito decimonónico.....	25
1.1.1. Málaga en el fin de siglo: condicionantes.....	36
1.2. Biografía.....	41
1.2.1. Los primeros años y periodo de formación artística.....	41
1.2.1.1. Primeros años: el origen de la familia Sáenz en la ciudad	41
1.2.1.2. Primera formación: la Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga (1882-1884).....	46
1.2.1.3. La formación cosmopolita: Madrid, París y Roma (1885-1888).....	53
1.2.2. Madrid (1888-1910).....	54
1.2.2.1. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Primeras apariciones en las revistas ilustradas: importancia del medio en el contexto finisecular .....	56
1.2.2.2. La experiencia en <i>Blanco y Negro</i> (1899-1904). La recepción del Modernismo .....	93
1.2.2.3. El éxito en las Exposiciones de Bellas Artes (1899 - 1908).....	115
1.2.2.4. La declaración artística de Sáenz: el artículo de <i>Vida Galante</i> (1903) .....	127
1.2.2.5. La madurez del artista.....	131
1.2.3. Málaga (1911-1927).....	141
1.2.3.1. El definitivo asentamiento en la ciudad .....	141

1.2.3.2. <i>La Esfera</i> : relaciones modernistas (1914-1919) .....	146
1.2.3.3. Sáenz y la Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo: la Exposición de 1917.....	153
1.2.3.4. La madurez del artista (1917-1927). Pervivencia de su obra.....	168
1.3. Cronología .....	173
<b>2. El artista y su obra.....</b>	<b>177</b>
2.1. Los condicionantes de la producción en la pintura decimonónica .....	177
2.1.1. Las Academias de Bellas Artes .....	177
2.1.2. Las Exposiciones de Bellas Artes y su incidencia en la vida cultural .	189
2.1.3. El papel de la crítica en la evolución de las formas artísticas .....	197
2.2. El artista y sus lenguajes estéticos: del eclecticismo academicista a las poéticas fin de siglo. Panorámica artística finisecular.....	206
2.2.1. El Eclecticismo en el ambiente cultural de fin del siglo XIX y sus derivaciones en el campo de la pintura .....	206
2.2.2. El Academicismo “Pompier” y sus implicaciones en la pintura española de finales del siglo XIX .....	210
2.2.3 Las Poéticas Fin de Siglo .....	217
2.2.3.1. Decadentes fin de siglo .....	224
2.2.3.2. Prerrafaelismo .....	229
2.2.3.3. El Modernismo en la cultura finisecular.....	235
2.2.4. La recepción del Modernismo en España .....	249
2.2.4.1. El Modernismo y su adaptación por la cultura hispana: claves de la actitud .....	260
2.3. Claves estéticas en la pintura de Pedro Sáenz .....	275
2.3.1. Pedro Sáenz pintor de su tiempo: entre el eclecticismo académico y el gusto burgués .....	276
2.3.2. La recepción de los movimientos de la modernidad fin de siglo en Pedro Sáenz .....	292
2.4. Interpretaciones iconográficas .....	313

2.4.1. Los géneros a fines del siglo XIX: una aproximación a su problemática .....	314
2.4.2. La figura femenina y Pedro Sáenz.....	326
2.4.2.1. La Imagen de la mujer en el Fin de Siglo: del patrón burgués a la disidencia .....	326
2.4.2.2. Reinterpretaciones de la Figura femenina en las Poéticas Fin de Siglo.....	338
2.4.2.3. La mujer en la pintura de Pedro Sáenz: de su conceptualización al modelo .....	347
2.4.3. El tratamiento de los géneros en la pintura de Pedro Sáenz .....	355
2.4.3.1. Las copias .....	355
2.4.3.2. Retratos .....	358
2.4.3.3. Alegorías, Historia y Mitología .....	374
2.4.3.4. Pintura religiosa .....	380
2.4.3.5. Pintura de género .....	385
2.4.3.6. Paisaje.....	396
2.5. La técnica en Pedro Sáenz .....	400
<b>3. Catálogo .....</b>	<b>407</b>
3.1. Etapa de formación (1882 – 1887) .....	407
3.2. Madrid (1888 – 1900) .....	420
3.3. Madrid (1901 – 1910) .....	485
3.4. Málaga (1911 – 1917) .....	569
3.5. Málaga (1918 – 1927) .....	603
3.6. Pedro Sáenz y su obra vistos por otros artistas .....	646
<b>4. Conclusiones .....</b>	<b>653</b>
<b>5. Bibliografía .....</b>	<b>659</b>
<b>Anexo I Índice de láminas .....</b>	<b>693</b>
<b>Anexo II Documentos .....</b>	<b>699</b>

## **5. BIBLIOGRAFÍA**

*IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Catálogo Ilustrado*, Barcelona: Imp. de Heinrich y Cia, 1898.

*V Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Catálogo Ilustrado*, Barcelona: Imp. de Heinrich y Cia, 1907.

A.A.V.V., *Diccionario de pintura*, Barcelona: Ed. Larousse, 1990.

A.A.V.V., *The earthly chimera and the femme fatale: fear of woman in nineteenth century art*, Chicago: David and Alfred Smart Gallery-University, 1981.

A.A.V.V., *El grabado en España. Siglos XIX y XX. Summa Artis. Vol. XXXII*, Madrid: Espasa Calpe S.A, 1988.

A.A.V.V., *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1987.

A.A.V.V., *La mirada de José María Fernández. 1881-1947*, Málaga: Junta de Andalucía, 1998.

A.A.V.V., *La modernidad y lo moderno: La pintura francesa del siglo XIX*, Madrid: Akal, 1998.

A.A.V.V., *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid: Akal, 1999.

A.A.V.V., *Diario del Simbolismo*, Ginebra: Skira, 1979.

A.A.V.V., *El Siglo XIX. Colección de Arte de la Diputación de Málaga*, Málaga: Diputación Provincial, 1999.

A.A.V.V., *Estetas y decadentes*, Madrid: Tablate Miquis, 1985.

A.A.V.V.. *Historia Social de España. Siglo XIX*, Madrid: Guadiana de publicaciones, 1972.

AGUILERA, E. M., *El desnudo en el arte*, Madrid: Joaquín Gil Ed., 1932.

ÁLVAREZ LOPERA, J., “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid: Fundación Universitaria, 1988, pp. 82 y ss.

AMORÓS, C., (Coord.), *Historia y género: las mujeres en la España moderna y contemporánea*, Valencia: Ed. Alfonso el Magnánimo, 1990.

*Anales de la Academia de Bellas Artes de San Telmo*, Núm. 1, Málaga, 1911

ANTAL, F., *Clasicismo y Romanticismo*, Madrid: Corazón, 1978.

ARANGUREN, J. C., *Moral y sociedad. La moral social en el siglo XIX*, Madrid: Edinsa, 1974.

ARGÁN, C. C., *El Arte Moderno*, Valencia: F. Torres, 1975.

ARIAS DE COSSIO, A. M., *Historia del Arte Hispánico. Vol. V. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid: Alhambra, 1979.

ARIAS DE COSSIO, A. M., “La imagen de la mujer en el Romanticismo español”, en A.A.V.V., *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de la III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: U.A.M., 1984, pp. 113-118.

ASH, R., *Sir Lawrence Alma Tadema*, Londres: Ed. Pavilion, 1983.



AZAM, G., *El Modernismo desde dentro*, Barcelona, 1989.

AZNAR ALMAZÁN, S., *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la Ilustración gráfica madrileña. 1910-1925*, Madrid: UNED, 1993.

BARNICOAT, J., *Los carteles: su historia y su lenguaje*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili., 1972.

BARRIOS ESCALANTE, C., “Los premios Barroso de Matemáticas y Dibujo”, en *Jábega*, Núm. 50, pp. 146-150.

BAUDELAIRE, C., *El pintor de la vida moderna*, Murcia, 1995.

BAUDELAIRE, C., *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor, 1999.

BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

BELL, O., *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza, 1997.

BERNAL, J. L., “Pintura y poesía en el prerrafaelismo”, en *Goya*, Núm. 241-242 (1994).

BOIME, A., *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres: Ed. Phaidon, 1971.

BOIME, A., *Thomas Couture and the eclectic vision*, Londres: Yale University, 1980.

BOIME, A., *Historia social del arte moderno. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Madrid: Alianza Ed., 1994.

BOIME, A., *Historia Social del arte moderno. El arte en la época del Bonapartismo*, Madrid: Alianza Ed., 1994.

BORNAY, E., *Las hijas de Lilith (Las artes plásticas y el mundo de la mujer a finales del S. XIX)*, Madrid: Cátedra, 1990.

BORNAY, E., *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid: Cátedra, 1994.

BOZAL, V., *Pintores y escultores españoles del S. XX (1900-1936)*, Madrid, 1991.

BOZAL, V., *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid: Península, 1967.

BOZAL, V., *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid: Comunicación, 1979.

BOZAL, V., *Arte del S. XX en España. Pintura y Escultura 1900-1939*, Historia General del Arte, Summa Artis, Madrid: Espasa Calpe, 1995.

BRU ROMO, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971.

BUELGA, M. L., *El dibujo en la pintura de Sorolla*, Madrid: Univ. Complutense, 1990.

BUROLLET, T., “L’Art Pompier”, en A.A.V.V., *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984.

CABELLO PADIAL, G., “Historia del gusto e Historia de la estética: el caso de Charles Baudelaire”, en *Actas del XIII Congreso del C.E.H.A.*, Granada, 2000, pp. 983-992.

CALVO SERRALLER, F., *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets Ed., 1998.

CALVO SERRALLER, F., *Pintura simbolista en España*, Madrid, 1997.

CALVO SERRALLER, F., *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1980). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid: 1990.

CALVO SERRALLER, F., “Las Academias Artísticas en España”, en PEVSNER, N., *Las Academias de Arte*, Madrid: Cátedra, 1982, pp. 209-239.

CAMARA, A., “El retrato en el Renacimiento”, en *Arte*, Núm. 9 (1999), pp. 54-66.

CAMBRONERO, L., *Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga: estudio crítico*, Málaga, 1916.

CAMPS CURA, E., *La formación del mercado de trabajo industrial en la Cataluña del siglo XIX*, Madrid, 1995.

CANTERLA, C., (Coord.), *De la Ilustración al Romanticismo. La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz: Univ. de Cádiz, 1994.

CAPARRÓS, M<sup>a</sup>. D., *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de Fin de Siglo*, Granada: Univ. de Granada, 1999.

CAPEL MARTÍNEZ, R. M., (Coord), *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*, Madrid: Minist. de Cultura, 1982.

CARMONA GONZÁLEZ, A., *La mujer en la novela por entregas del siglo XIX*, Sevilla: Caja de S. Fernando, 1990.

*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1899. Edición Oficial*, Madrid: Imp. y Fundición de Hijos de J. A. García, 1899.

*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906*, Madrid: Casa Ed. Mateu, 1906.

*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1901*, Madrid: Ed. Mateu, Madrid, 1901.

*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid: Et. Tip. de El Correo, 1887.

*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid: Imp. y Fundición de Hijos de J. A. García, 1897.

*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, Edición Especial*, Madrid: Casa Ed. Mateu, Madrid, 1904.

*Catálogo de la Exposición Provincial de Málaga. 1901*, Málaga: Imp. Fin de Siglo, 1901.

*Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895*, Madrid: Est. Tip. de Tomás Minuesa, 1895.

*Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917*, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1917.

*Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920*, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1920.

*Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924*, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1924.

*Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1926.

*Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1912*, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1912.

*Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1915*, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1915.

*Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1908*, Madrid: Casa Ed. Mateu, 1908.

CELEBONOVIC, A., *Peinture kistch ou realisme bourgeois: L'Art Pompier dans le monde*, París: Ed. Seghers, 1974.

CELMA VALERO, M. P., *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid: Júcar, 1991.

CERDÁ I SURROCA, M<sup>a</sup>. A., *Els Pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona: Ed. Curial, 1981.

CHAZAL, G., “L'art de William Bouguereau”, en A.A.V.V., *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984.

CHARF, A., *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza, 1994.

CIPLIJAUSKAITE, B., *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista*, Barcelona: Edhasa, 1984.

CIRICI PELLICER, A., *El Modernismo catalán*, Barcelona: Ed. Aymo, 1987.

CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997.

CLARK, K., *El desnudo*, Madrid: Alianza, 1981.

CLAY, J., *Simbolismo Modernismo*, Barcelona, 1997.

“Colección artística de Prensa Española”, en *Antología de Blanco y Negro (1891-1936)*, Madrid: Prensa Española, 1986, pp. 346-366.

COLORADO CASTELLARY, A., *El Arte en el Noventa y Ocho*. Madrid: Ed. Celeste, 1998.

COLOMA MARTÍN, I., *La forma fotográfica: a propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*, Málaga: Univ. de Málaga, 1986.

CUENCA, F., *Museo de Pintores y Escultores Andaluces*, La Habana, 1923.

D'ARGENCOURT, L., “Bouguereau et la marche de l'art en France”, en A.A.V.V., *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984.

DIEGO, E. de, *La mujer y la pintura del siglo XIX español*, Madrid: Cátedra, 1987.

DIEGO, E. de, “Prototipos y antiprototipos de comportamiento femenino a través de los escritores españoles del último tercio del siglo XIX”, en A.A.V.V., *Literatura y vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas de*

Investigación Interdisciplinaria, Zaragoza, Madrid: Univ. de Zaragoza – U.A.M., 1987, pp. 233-250.

DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid: Círculo de Lectores, 1994.

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la recepción pública de D. José Francés el día 4 de febrero de 1923*, Madrid: Imprenta de la Academia de S. Fernando, 1923.

DORFLES, G., *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Ed. Lumen, 1972.

D'ORS, C., *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos estéticos y artísticos*, Madrid: Cátedra, 2000.

ESPÍ VALDÉS, A., *El pintor Emilio Sala y su obra*, Valencia: Inst. Alfonso el Magnánimo, 1975

“Evocación del antiguo Blanco y Negro”, en *Un siglo de ilustración española en Blanco y Negro*, Madrid: B.B.V., 1992.

*Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Barcelona, 1896*. Catálogo, Barcelona: J. Thomas y C<sup>a</sup>, 1896.

*Exposición de Bellas Artes. Edificio de S. Telmo. Catálogo año 1927*, Málaga: Imp. Ibérica, 1927.

FAHR-BECKER, G., *El Modernismo*, Colonia: Köneman, 1996.

FONTBONA, F., “La modernidad en el fin de siglo y su entrada en España a través del arte catalán”, en A.A.V.V., *La mirada de Jose María Fernández*, Málaga: Junta de Andalucía-Unicaja, 1998.

FONTBONA, F., *Historia del Arte Catalán. Del Neoclasicismo a la Restauración. 1808-1888, Vol VI*, Barcelona: Ed. 62, 1983.

FONTBONA, F., *Las claves del arte modernista*, Barcelona: Ariel, 1988.

FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1987.

FRANCASTEL, G. y P. FRANCASTEL, *El retrato*, Madrid: Cátedra, 1978.

FRANCASTEL, F., *Historia de la pintura francesa*, Madrid: Alianza Ed., 1970.

FREIXA, M., *El Modernismo en España*. Madrid: Ed. Cátedra, 1986.

FREIXA SERRA, M., “La imagen de la mujer en el Modernismo Catalán”, en A.A.V.V., *La imagen de la mujer en el arte español*, Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer – UAM, 1984, PP. 119 – 140.

FRIEDLAENDER, W., *De David a Delacroix*, Madrid: Alianza Ed., 1989.

FUGAZZA, S., *I Pompieri. Il volto accademico del Romanticismo*, Nuoro: Ilisso Ed., 1992.

GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*. Madrid: Ed. Cátedra, 1979.

GALLEGO, J., “La pintura andaluza y el Modernismo”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba: Diputación, 1985.



GÁMEZ, A., *Fermín Alarcón Luján, un empresario capitalista en la Málaga de la segunda mitad del siglo XIX*, Málaga: CEDMA, 1990.

GARCÍA GALINDO, J. A., *Prensa y sociedad en Málaga 1875-1923: La proyección de un modelo de periodismo periférico*, Málaga: Ed. Edinford, 1995.

GARCÍA GUATAS, M., *Jean Auguste Dominique Ingres*, Madrid: Historia 16, 1993.

GARCÍA MELERO, J. E., *La obsesión por la imagen del pasado*, Madrid: UNED, 1996.

GARCÍA MELERO, J. E., *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX*, Madrid: Encuentro, 1998.

GARCÍA MELERO, J. E., *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.

GARCÍA MELERO, J. E., *Las artes plásticas en España (1868-1931)*, Madrid: Rialp, 1983.

GARCÍA MELERO, J. E., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1792. Renovación, crisis y continuismo*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1992.

GARCÍA MELERO, J. E., “La fotografía de “academias” y la pintura”, en *A Distancia*, enero de 1991, pp. 45-54.

GARCÍA MELERO, J. E., “Los orígenes académicos del romanticismo español: malestar y crisis en torno a 1792”, en *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII-5 (1992), pp. 211-262.

GARCÍA MELERO, J. E., “Pintura de Historia y literatura artística en España”, en *Fragmentos*, Núm. 6 (1985), pp. 50-71.

GAYA NUÑO, J. A., *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid: Ibérica Europea de Ediciones, 1975.

GAYA NUÑO, J. A., *Arte del siglo XIX*, Madrid: Plus Ultra, 1966.

GEORGE, B., *Las lágrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets, 1997.

GIMPEL, J., *Contra el arte y los artistas, o el nacimiento de una religión*, Barcelona: Gedisa, 1979.

GOMBRICH, E. H., *La Historia del Arte contada por...*, Madrid: Ed. Debate S.A., 1997.

GÓMEZ APARICIO, A., *Historia del periodismo español*, Madrid: Ed. Nacional, 1981.

GONZÁLEZ DURO, E., *Represión sexual, dominación social*, Madrid: Akal, 1976.

GONZÁLEZ LÓPEZ, C. y M. MARTÍ, *Pintores españoles en Roma*, Barcelona: Tusquet, 1987.

GONZÁLEZ LÓPEZ, C. y M. MARTÍ, *Pintores españoles en París*, Barcelona: Tusquet, 1989.

GUBERN R., *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Ed. Lumen, 1974.

GUEREÑA, J. L., “El tiempo de la prostitución reglamentada. Madrid, 1847 – 1909”, en RAMOS PALOMO, D., - VERA BALANZA, T., *El trabajo de las mujeres. Pasado y presente*, Actas del Congreso Internacional del SEIM, Tomo II, Málaga: Diputación, 1996, pp. 53 – 76.

GULLÓN, R., *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid: Lábor, 1980

GULLÓN, R., *Direcciones del Modernismo*, Madrid: Alianza, 1990.

GULLÓN, R., *El simbolismo: soñadores y visionarios*, Madrid: Tablate-Miquis, 1984.

GUTIÉRREZ BURON, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el S. XIX*, Madrid: Univ. Complutense, 1987.

HAMILTON, G. H., *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*, Madrid: Cátedra, 1980.

HARDING, J., *Artistes Pompiers. French academic art in the 19<sup>th</sup> Century*, Londres: Academy Ed., 1979.

HARDING, T., *The Preraphaelites*, Nueva York: Tiger Books, 1996.

HEINZ HOLTZ, H., *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979.

HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, 1998.

HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid: Cátedra, 1996.

HERRERO, J., “<<A Rebours>> (<<A contrapelo>>) y la crisis de valores culturales y artísticos de Fin de Siglo”, en HUYSMANS, J. K., *A contrapelo*, Madrid: Cátedra, 1984.

HILTON, T., *Los Prerrafaelitas*, Barcelona: Ed. Destino, 1993.

HINTERHAUSER, H., *Fin de Siglo: Figuras y Mitos*, Madrid: Ed. Taurus, 1980.

HOFFMAN, W., *Nana. Mito y realidad*, Madrid: Alianza, 1991.

HOFFMAN, W., *Los fundamentos del Arte Moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*, Barcelona: Península, 1995.

HOFSTATTER, H. H., *Historia de la pintura modernista*, Barcelona: Ed. Blume, 1981.

HONOUR, H., *Neoclasicismo*, Madrid: Xarait, 1991.

HOUSE, J., “Pompier Politics: Bouguereau’s Art”, en *Art in America*, Núm. 9 (1984), pp. 141-144.

HUELIN RUIZ, B., “Apuntes para una historia de la sociedad malagueña”, en *Gibralfaro*, nº 22, (1970), p. 37-41.

HUYSMANS, J. K., *A contrapelo*, Madrid Cátedra, 1984.

ISAACSON, R., “Les collectionneurs de Bouguereau en Angleterre et en Amerique”, en A.A.V.V., *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984.

JEREZ, A., *Málaga contemporánea. Estudios y paisajes de la capital y la provincia*, Málaga: Tip. de la Biblioteca, 1884.

JEREZ PERCHET, A., MUÑOZ CERISOLA, N., *Crónica de la visita de S. M. el rey D. Alfonso XII a la ciudad de Málaga en marzo de 1877*, Málaga: Est. Tip. de El Museo, 1877.

*José Garnelo y Alda 1866-1944: óleos y dibujos*, Madrid: Dirección General del Patrimonio, 1976.

KHAN, G., *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, Barcelona: Ariel, 1978.

KLINGENDER, F. D., *Arte y revolución industrial*, Madrid: Cátedra, 1983.

LACOMBA, J. A., “La economía malagueña del siglo XIX”, en *Gibralfaro*, Núm. 24, (1972).

LAFFITE, M., *La mujer en España. Cien años de su historia: 1860-1960*, Madrid: Aguilar, 1964.

LAFUENTE FERRARI, E., “Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España”, en *Arbor*, Núm. 31 y 32 (1948), pp. 337-356.

LAFUENTE FERRARI, E., “La pintura española y la Generación del 98”, en *Arbor*, Núm. 36 (1948).

LAFUENTE FERRARI, E., “Las ilustraciones de *Blanco y Negro*”, en *Blanco y Negro*, Núm. 2.534 (1960).

LAQUEUR, T., *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid: Cátedra, 1994.

LE BOT, M., *Pintura y maquinismo*, Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 1979.

LECHARNY, L. M., *L'art pompier*, París: PUF, 1998.

*Liceo de Málaga. Exposición Regional de Bellas Artes. 1899. Catálogo*, Málaga, 1899.

LITVAK, L., *Erotismo Fin de Siglo*. Barcelona: Antoni Bosch Ed., 1979.

LITVAK, L., *España 1900. Modernismo, Anarquismo y Fin de Siglo*, Barcelona: Anthropos, 1990.

LITVAK, L., *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid: Taurus, 1986.

LITVAK, L., *El Modernismo*, Madrid: Taurus, 1975.

LUCIE-SMITH, E., *El arte simbolista*, Barcelona, 1991.

MAAS, J., *Victorian painters*, Londres: Barnie & Jenkins, 1988.

MACKINTOSH, A., *El Simbolismo y el Art Nouveau*, Barcelona: Lábor, 1975.

MAINER, J., *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid: Cátedra, 1981.

MAPELLI, E., "Andrés Borrego", en A.A.V.V., *Personajes en su historia*, Málaga: Argual, 1986, pp. 229-232.

MARÍN B. y J. CORTÉS, *Album extraoficial y casi humorístico de la Exposición... y sus alrededores. Prosa vil, ripios y cascotes de ...*, Málaga: Imp. S. Domínguez, 1924.

MARTÍN TRIANA, J. M., *El Prerrafaelismo*, Madrid: Ed. Felmar, 1976.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup>. J., “María. La Nueva Eva. Iconografía de la mujer singular: La Inmaculada Concepción”, en SAURET GUERRERO, T., *Historia del Arte y Mujeres*, Málaga: Universidad, 1996, pp. 175 – 202.

MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989.

MESTRES Y BORRELL, F., *La intromisión del academicismo y el modernismo en las escuelas de Arte, por el académico numerario....*, Barcelona: Sobs. de López Róbert, 1921.

METKEN, G., *Los prerrafaelistas*, Barcelona: Blume, 1982.

MIRÓ DOMÍNGUEZ, A., CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga: CEDMA, 2001.

MOLINA MOLINA, A. C., *Mujeres públicas, mujeres secretas. La prostitución y su mundo: siglo XIII-XVIII*, Murcia, 1998.

MONTIJANO, J. M<sup>a</sup>., *La Academia de España en Roma*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998

MORALES FOLGUERA, J. M., *Málaga en el siglo XIX. Estudio sobre su paisaje urbano*, Málaga: Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Málaga, 1982.

MORALES MUÑOZ, M., *Economía y sociedad en la Málaga del siglo XIX*, Málaga: Diputación, 1983.

MORRIS, W., *Arte y sociedad industrial*, Valencia: Fernando Torres Ed., 1975.

NADAL, A., *España Económica. Los orígenes de la industrialización en España: Málaga*, Barcelona: 1969.

NAVARRETE E., *La Academia de Bellas Artes de S. Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

NEWHALL, B., *Historia de la fotografía: desde sus orígenes a nuestros días*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid: Ed. Cátedra, 1978.

NOCHLIN, L., *El Realismo*. Madrid: Alianza Ed., 1991.

OLALLA GAJETE, L. F., *La pintura del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

PALOMO DIAZ, F. J., *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga: Imp. de la Universidad de Málaga, 1985.

PALOMO DIAZ, F. J., “Vida y obra de Enrique Simonet y Lombardo”, en *Jábega*, Núm. 29 (1980), pp. 50-60.

PALOMO DIAZ, F. J., “Estudio de la obra de Enrique Simonet Lombardo”, en *Jábega*, Núm. 30 (1980), pp. 41-56.

PANTORBA, B. de, *Artistas andaluces*, Madrid: Ed. Zolia Ascasíbar, 1929.

PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Ed. Jesús Ramón García-Ramos, 1980.



PAZOS BERNAL, M<sup>a</sup> Angeles, *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*, Málaga: Ed. Bobastro, 1987.

PEDRAZA, P., “Las últimas ogresas: Históricas, vampiras y muñecas”, en SAURET GUERRERO, T., *Historia del Arte y mujeres*, Málaga: Universidad, 1996, pp. 153 – 176

PENA, M<sup>a</sup> del C., *Pintura de paisaje e ideología de la Generación del 98*, Madrid, 1982.

PEÑA HINOJOSA, B., “Los malagueños en las Exposiciones Nacionales”, en *Gibralfaro*, Núm. 10, (1959), pp. 3 a 5.

PEÑA HINOJOSA, B., “La Academia de Bellas Artes de S. Telmo de Málaga”, en *Gibralfaro*, Núm. 8 (1958), pp. 77-89.

PEÑA HINOJOSA, B., “El Liceo: medio siglo de vida cultural malagueña”, en *Gibralfaro*, Núm. 24 (1972), pp. 163-180.

PÉREZ CALERO, A., *Gonzalo Bilbao: el pintor de las cigarrerías*, Madrid: Tabacalera, 1989.

PÉREZ CALERO, A., *José Jiménez Aranda (1837-1903)*, Sevilla: Dip. Provincial, 1982.

PÉREZ MULET, F., “Pintores andaluces en Roma”, en *Gades*, Cádiz, 1983, pp. 327-337.

PÉREZ PASTOR, F., “Apuntes para la biografía de una familia de arquitectos: los Strachan”, en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, Málaga: Univ. de Málaga, Núm. 1 (1981)

PERINAT, A., *Mujer prensa y sociedad en España. 1800-1939*, Madrid: C.I.S., 1980.

PEVSNER, N., *Las Academias de Arte*, Madrid: Cátedra, 1982.

*Pintura del Siglo XIX. Colección de Unicaja*, Málaga: O.B.S. Unicaja, 1996.

POLI, F., *Producción artística y mercado*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

POMPEY, F., *Los artistas y el público*, Madrid: Ed. Nacional, 1942.

PRADO LÓPEZ, M., *Pintores malagueños contemporáneos*, Málaga: Imp. Ibérica, 1934.

PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acantilado, 1999.

QUESADA, L., *Pintores andaluces de la Escuela de Roma (1870-1900)*, Sevilla: B.B.V., 1989.

QUESADA, L., *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Sevilla: Focus, 1992.

RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1997.

RAMOS BAZAGA, J. *Llagas sociales. Apuntes de un policia*, Málaga: Imprenta Fin de Siglo, 1906.

RAMOS PALOMO, M<sup>a</sup>. D., *La crisis de 1917 en Málaga*, Málaga: Diputación, Biblioteca Popular Malagueña, 1987.

*Real Academia de Bellas Artes de Málaga. Exposición de 1921 patrocinada por la Junta Permanente de Festejos. Catálogo de las obras expuestas, Málaga, 1921.*

*Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo. Volumen de actas 1916-1944*

*Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Málaga 1849-1999, Málaga, 1999.*

*Relación de académicos y Junta Directiva de la Academia de Bellas Artes de S. Telmo, 1934, Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo, Málaga, 1934.*

RHEIMS, C., “L’Art pompier”, en RITZENTHALER, C., *L’école des Beaux-Arts du XIX Siecle. Les Pompiers*, París: Ed. Mayer, 1987.

REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista en Sevilla, 1830-1870*, Sevilla, 1979.

REYERO, C. y M. FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Ed. Cátedra, 1995.

REYERO, C., “Emilio Sala. Un pensionado romano en París”, en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1992.

REYERO, C., “El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma, 1900-1936”, en *Actas de las VI Jornadas de Arte del C.S.I.C.*, Madrid, 1993.

REYERO, C., “La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España, 1900-1915”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid: Univ. Autónoma, 1993.

REYERO, C., “Negruras y ternuras: los pintores españoles de fin de siglo y la obsesión por los contrastes”, en A.A.V.V., *La mirada de José María Fernández (1881-1947)*, Málaga: Junta de Andalucía-Unicaja, 1998, pp. 23-30.

REYERO, C., “El arte desacralizado: La Avispa (1883-1892)”, en *V Congrés Espanyol D’Historia de L’Art*, Barcelona, pp. 86-90.

REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid: Cátedra, 1996.

REYERO, C., *Imagen histórica de España: 1850-1900*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

REYERO, C., *París y la crisis de la pintura española 1799-1889*, Madrid: Univ. Autónoma, 1993.

REYERO, C., *La pintura de Historia en España*, Madrid: Cátedra, 1989.

RITZENTHALER, C., *L’école des Beaux-Arts du XIX Siecle. Les Pompiers*, París: Ed. Mayer, 1987.

ROSEMBLUM, R., Y M. W. JANSON, *Arte del Siglo XIX*, Madrid: Ed. Akal, 1994.

ROSEMBLUM, R., *Transformaciones en el arte de finales del S. XVIII*, Madrid: Taurus, 1986.

ROSEMBLUM, R., *Pintura moderna y tradición romántica del Norte*, Madrid: Cátedra, 1993.

ROSENTHAL, L., *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 a 1848*, París: Mácula Ed., 1987.

RUIZ GARRIDO, B., “Una mirada de Fin de Siglo. Los secretos, caprichos y pasiones de José María Fernández”, en A.A.V.V., *La mirada de José María Fernández*, Málaga: Unicaja – Junta de Andalucía, 1998.

RUPÉREZ, I., “El orientalismo en un país orientalizado”, en *Arte*, Núm. 11 (2000), pp. 76-81.

SAID, E. W., *Orientalismo*, Madrid: Libertaria, 1991.

SAINZ LUCA DE TENA, J., “Introducción a la colección artística de Prensa Española: ilustraciones e ilustradores”, en *Universidad y Sociedad*, Núm. 8-9 (1984), pp. 121-144.

SALINAS, R., *Obligado por la burguesía*, Málaga,: CEDMA, 2000, p. 11.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes”, en *Academia*, III Época, Vol. 1, Núm. 3, pp. 289-320.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “El retrato como género artístico. Pintura y fotografía”, en A.A.V.V., *Retratos sobre un fondo de días compartidos*, Catálogo de la Exposición..., Granada: Universidad – Facultad de Bellas Artes, 1996, s/p.

SATUE, E., *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid: Alianza Forma, 1997.

SAURET GUERRERO, T., “1868-1885: Discursos teóricos, teorías artísticas, praxis. El modelo Ferrándiz”, en *Boletín de Arte*, Núm. 6, Málaga: Departamento de Historia del Arte-Univ. de Málaga, 1985, pp. 175-193.

SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga: Universidad de Málaga, 1987.

SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz Badenes y el eclecticismo pictórico del S. XIX*, Málaga: Benedito Ed, 1996.

SAURET GUERRERO, T., *José Denis Belgrano, pintor malagueño de la segunda mitad del siglo XIX*, Málaga: Obispado, 1979.

SAURET GUERRERO, T., “Imagen y percepción de la mujer en el Regionalismo andaluz”, en *La Mujer en el arte español, VIII Jornadas de Arte*, Madrid: CSIC, 1997, pp. 367-381.

SAURET GUERRERO, T., “Claves modernistas en la pintura malagueña del Fin de Siglo”, en *Actas del V Congreso del CEHA*, Barcelona: Universidad, 1989, pp. 91-98.

SAURET GUERRERO, T., “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses. Una aproximación al estudio de la problemática del mercado del Arte en el siglo XIX”, en *Boletín de Arte Núm. 2*, Málaga: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1985, pp. 187-205.

SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz y el Realismo*, Valencia: Academia, 1985.

SAURET GUERRERO, T., “1868-1885: Discursos teóricos, teorías artísticas, praxis: el modelo Ferrándiz”, en *Boletín de Arte*, Dpto. de Historia del Arte de la Univ. de Málaga, Núm. 6 (1985), pp. 175-194.

SCHMUTZLER, R., *El Modernismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1980.

SEGOVIA ROCABERTI, E., *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid: Librería F. Fe, 1887.

SELZ, J., *El Modernismo: pinturas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

SIMON PALMER, M. C., “Las neurosis femeninas y la educación española”, en *Asclepio*, Núm. 35 (1983), pp. 327-342.

SOLANA, G., “Baudelaire, crítico de Arte: una vindicación de la pintura”, en BAUDELAIRE, C., *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor, 1999.

SOUGEZ, M. L., *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 1994.

TABLATE-MIQUIS, J., “Alma-Tadema: una recreación de la antigüedad soñada”, en *Album*, Núm. 9 (1985), p. 20 y ss.

TAYLOR, J. C., *Nineteenth-Century Theories of Art*, Los Ángeles: Univ. de California, 1987.

TEMBOURY, J., *Notas manuscritas biográficas de P. Saenz*. Archivo Temboury, Excma. Diputación de Málaga.

THUILLER, J., *Peut-on parler d'une peinture <<pompier>>?*, París: PUF, 1984.

TRENC BALLESTER, E., *Las artes gráficas en la época modernista en Barcelona*, Barcelona: Ed. Gremio de Industrias Gráficas, 1977.

TUSELL GARCÍA, G., “El modernismo catalán”, en *Arte*, Núm. 13 (2000), pp. 32-39.

VALDIVIESO M., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Madrid, 1993.

VALCARCEL, A., *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*, Barcelona: Anthropos, 1991.

VILLENA, L. A. de, *Las máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid: Biblioteca del Dragón, 1988.

VILLENA, L. A. de, “Los tronos de rebeldía total”, en A.A.V.V., *Estetas y decadentes*, Madrid: Tablate Miquis, 1985.

WALKER, M. S., “Bouguereau au travail”, en A.A.V.V., *Bouguereau, 1825-1905*, París: Petit Palais, 1984.

WEBER, E., *Francia Fin de Siglo*, Madrid, 1989.



## **HEMEROTECA**

“IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas”, en *L.I.E.A.*, Núm. 18, (1898), p. 285 y Núm. 20, (1898), p. 320.

*ABC*, Madrid, 24 de mayo de 1908.

ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 12.229 (1901), pp. 3 y 4.

ALCÁNTARA, F., “La Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 13.335 (1904), pp. 1 y 2.

ALCÁNTARA, F., “Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Núm. 14.770 (1908), pp. 3 y 4.

ANAYA, J. F., “Exposición de Bellas Artes. Pintura”, en *El País*, Núm. 6.138 (1904), p. 1.

BALSA DE LA VEGA, R., “Verdades y mentiras”, en *L.I.A.*, Núm. 680 (1895), p. 50.

BALSA DE LA VEGA, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *L.I.A.*, Núm. 701 (1895), p. 386.

BALSA DE LA VEGA, R., “Exposición General de Bellas Artes”, en *L.I.E.A.*, Núm. 12 (1901), p. 202.

BALSA DE LA VEGA, R., “Exposición General de Bellas Artes”, en *L.I.A.*, Núm. 1.103 (1901), p. 202.

## Bibliografía

BALSA DE LA VEGA, R., “Exposición General de Bellas Artes IV”, en *L.I.E.A.*, Madrid, 30 de mayo de 1901, p. 326.

*Blanco y Negro*, Madrid, 6 de enero de 1900, p. 22.

*Blanco y Negro*, Madrid, 10 de marzo de 1900, p. 21.

*Blanco y Negro*, Madrid, 31 de marzo de 1900, p. 11.

*Blanco y Negro*, Madrid, 7 de abril de 1900, p. 12.

*Blanco y Negro*, Madrid, 5 de mayo de 1900, p. 17.

*Blanco y Negro*, Madrid: 12 de enero de 1901, p. 20.

*Blanco y Negro*, Madrid, 11 de mayo de 1901, p. 12

*Blanco y Negro*, Madrid, 29 de junio de 1901, p. 8.

*Blanco y Negro*, Madrid, 10 de agosto de 1901, p. 8.

*Blanco y Negro*, Madrid, 24 de agosto de 1901, p. 5.

*Blanco y Negro*, Madrid, 5 de octubre de 1901, p. 9.

*Blanco y Negro*, Madrid, 4 de enero de 1902, p. 34.

*Blanco y Negro*, Madrid, 22 de noviembre de 1902, p. 12.

*Blanco y Negro*, Madrid, 25 de abril de 1903, p. 17.

*Blanco y Negro*, Madrid, 18 de julio de 1903, p. 3.

*Blanco y Negro*, Madrid, 12 de septiembre de 1903, p. 3.

*Blanco y Negro*, Madrid, 16 de abril de 1904, p. 9.

*Blanco y Negro*, Madrid, 23 de abril de 1904, p. 5.

*Blanco y Negro*, Madrid, 14 de mayo de 1904, p. 14.

*Blanco y Negro*, Madrid, 21 de mayo de 1904, p. 8.

BLASCO, R., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *La Correspondencia de España*, Núm. 15.070 (1899), pp. 1 y 2.

CANOVA Y VALLEJO, “Exposición Nacional de Bellas Artes VII”, en *La Época*, Madrid, 5 de mayo de 1901, p. 1.

CANOVA Y VALLEJO, “Exposición Nacional”, en *La Época*, Madrid, 17 de mayo de 1899, p. 1.

CANOVAS, A., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *La Época*, Núm. 13.997 (1904), p. 1.

CARRETERO, M., “Estudios y modelos. IX. Pedro Sáenz”, en *Vida Galante*, Madrid, 23 de enero de 1903, s/p.

“Décimo aniversario de *Blanco y Negro*”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de mayo de 1904.

DOMENECH, R., “De Bellas Artes. La Exposición Nacional de 1915”, en *ABC*, Madrid, 22 de mayo de 1915.

*El Imparcial*, Madrid, 10 de junio de 1887.

*El Mundo*, Madrid, 30 de abril de 1908.

*El País*, Madrid, 24 de mayo de 1904.

ENSEÑAT, J. B., “Crónica parisiense”, en *L.I.A.*, Núm. 697 (1895), p. 330.

“Emilio Sala”, en *La Ilustración Artística*, Núm. 610 (1893), pp 571-584.

“Exposición en el Salón Parés de la Hermandad de S. Lucas”, en *L.I.A.*; Núm. 699 (1895), p. 362.

“Exposición General de Bellas Artes e Industrias Esencialmente Artísticas de Barcelona de 1896”, en *La Ilustración Artística*, Núm. 721, (1895), p. 714.

*El Regional*, 13 de febrero de 1917, p. 5.

*El Regional*, nº 43, (1917), p. 5.

*El Regional*, 10 de abril de 1919, p. 2.

ENSEÑAT, J. B., “Crónica parisiense”, en *La Ilustración Artística*, Núm. 697, (1895), pp. 326-330.

F. B., “Exposición de Bellas Artes. Programa de la Inauguración”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 29 de abril de 1901, p. 1.

FERNÁNDEZ MERINO, A., “Emilio Sala Francés”, en *La Ilustración Artística*, (Nº 610), 1893, pp. 570-574.

JACKSON VEYÁN, J., “El modernismo”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 7 de abril de 1900, p. 20.

JIMÉNEZ, J. R., “Sobre unos apuntes de Emilio Sala”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 21 de mayo de 1904, p. 7.

JIMÉNEZ, J. R., “Hora de ensueño”, en *Blanco y Negro*, 23 de enero de 1904, p. 6.

JIMÉNEZ, J. R., “Paisaje melancólico”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 13 de febrero de 1904, p. 6.

*La Ilustración Artística*, Barcelona, 14 de noviembre de 1910.

*La Ilustración Artística*, Núm. 417 (1889), p. 424.

*La Ilustración Artística*, Núm. 450 (1890), p. 97.

*La Ilustración Artística*, Núm. 729 (1895), p. 842.

*La Ilustración Artística*, Núm. 735 (1896), p. 97.

*La Ilustración Artística*, Núm. 799 (1897), p. 258.

*La Ilustración Artística*, Núm. 824 (1897) p. 671.

*La Ilustración Artística*, Núm. 885 (1898), pp. 799 y 802.

*La Ilustración Artística*, Núm. 914 (1899), p. 434.

*La Ilustración Artística*, Núm. 1.002 (1901), p. 184.

*La Ilustración Artística*, Núm. 1.013 (1901), p. 348.

*La Ilustración Artística*, Núm. 1.172 (1904), pp. 396 y 402.

*La Ilustración Artística*, Núm. 1.481 (1910), p. 316.

*La Unión Ilustrada*, Núm. 88 (1911), s/p.

*La Unión Ilustrada*, Núm. 172 (1912), s/p.

*La Unión Ilustrada*, Núm. 290 (1915)

*La Unión Mercantil*, Núm. 5.806 (1902), p. 1.

LAGO, S., “Pintores ilustres. Pedro Sáenz”, en *La Esfera*, Núm. 39 (1914), s/p.

LAGO, S., “Exposición Nacional de Bellas Artes. Retratos”, en *La Esfera*, Núm. 73 (1915), s/p.

MISS-TERIOSA, “La Exposición de Bellas Artes IV”, Madrid, *El Día*, 23 de mayo de 1901, p. 1.

“Muerte de un artista ilustre” en *La Esfera*, Núm. 693 (1927).

*Nuevo Mundo*, Madrid, 26 de mayo de 1904.

PALACIO, M. del, “El Modernismo”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 3 de mayo de 1902, p. 7.

PARDO, L., “Exposición de Bellas Artes. Pintura y más pintura”, en *El País*, Madrid, 6 de mayo de 1901, p. 1.

PÉREZ ZÚÑIGA – XAUDARÓ, “Exposición General de Bellas Artes”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 27 de abril de 1901, pp. 18 y 19.

“Pintura. Exposición de Bellas Artes de 1904”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 19 de junio de 1904, p. 19.

SÁENZ, A. *Málaga Moderna*, Málaga, 1 de agosto de 1901 y 24 de septiembre de 1901.

SALA, E., “La desecación de la pintura”, en *L.I.E.A.*, Núm.

SANTACRUZ, P., “Los cuadros de Pedro Sáenz”, en *El Regional*, Málaga, 5 de febrero de 1917, p. 5.

SILES, J. de, “La Exposición de Bellas Artes. Pintura III”, en *La Época*, Núm. 12.519 (1887), p. 1.

SOLDEVILLA, F., “La Exposición de Bellas Artes II”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 de mayo de 1901, p. 1.

SOLSONA, C., “La Exposición de Bellas Artes. Religión, Historia, Desnudo”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 de mayo de 1901.

*Vida Gráfica*, Málaga, 17 de enero de 1927, s/p.

ZIMMERN, H., “Lorenzo Alma-Tadema”, en *La Ilustración Artística*, Núm. 227 (1887), pp.120-134.

# Etapa de formación



**Lámina I**                    *“La clase de los Escolapios”*

Firmado “P. Sáenz, 1884”, con dedicatoria “A mi madre” en margen inferior derecho

Plumilla sobre papel, 9 X 27 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina II**                    **“Fco. Lezcano, el Bobo de Vallecas”**

Firmado “P. Sáenz” en margen inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo, 100 X 74 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina III            “Inmaculada de El Escorial”**

Firmado “P. Sáenz” en margen inferior derecho, con dedicatoria “A mi madre”

Óleo sobre lienzo, 164 X 109 cm.

Colección particular (Madrid)



**Lámina IV**            **“Niños jugando a los dados”**

Firmado: “Pedro Sáenz”, en margen inferior derecho

Óleo sobre hojalata, 25 X 21,5 cm.

Paradero desconocido



**Lámina V                    “Inmaculada de El Escorial II”**

No se observa firma

Óleo sobre lienzo,inaccesible para medición

Iglesia de los Stos. Mártires (Málaga)



**Lámina VI            “El emperador Carlos V”**

Firmado “Pedro Sáenz” en la parte trasera del bastidor  
Óleo sobre lienzo, 85 X 64 cm.

En el comercio



**Lámina VII      “La Venus de Tiziano”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo 61 X 106 cm.

Colección particular (Málaga)



# MADRID

1888 - 1900



**Lámina VIII      “Autorretrato”**

Firmado “P. Sáenz, 1884”, en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 50,5 X 37 cm.

En el comercio

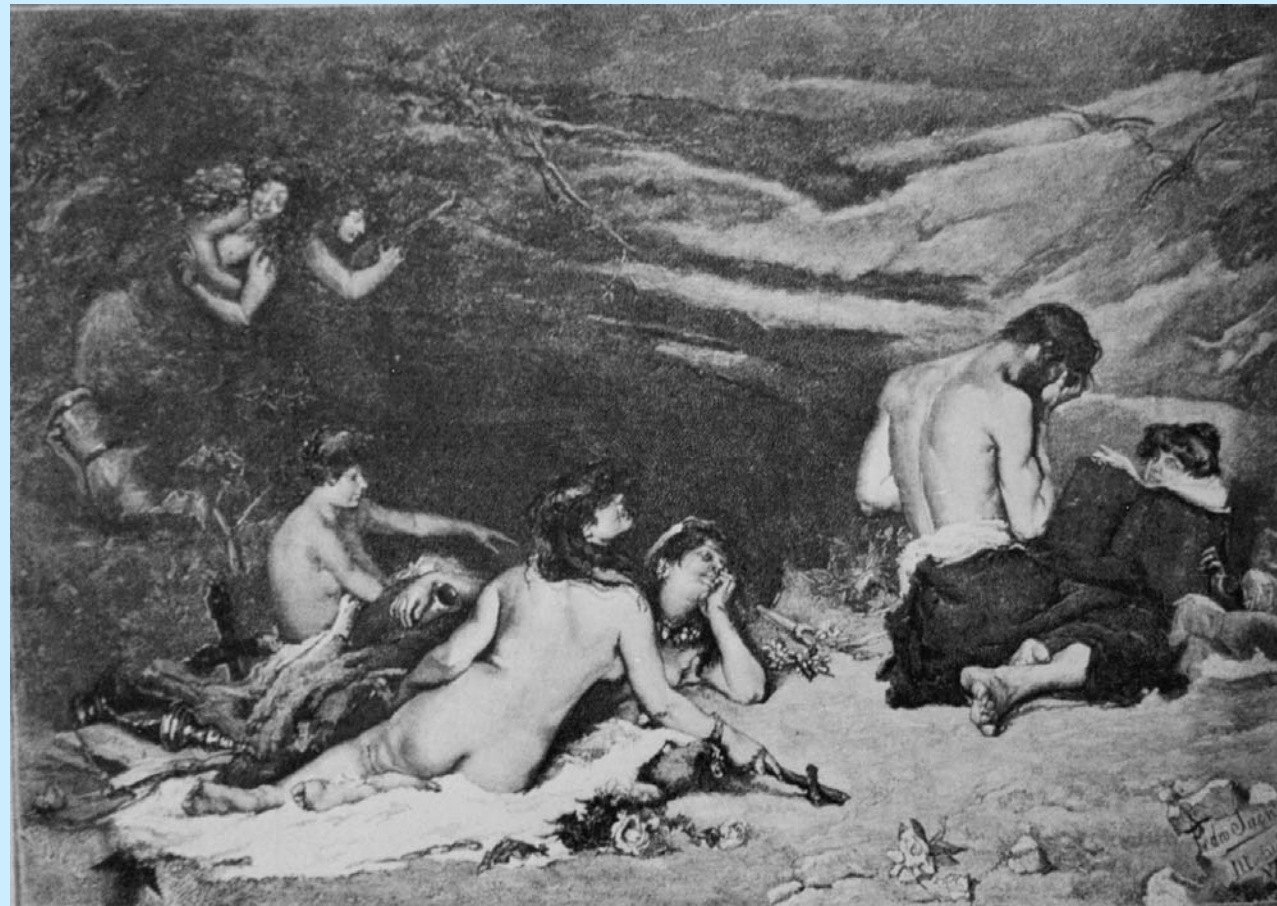


**Lámina IX            “La tentación de San Antonio”**

Firmado “Pedro Sáenz, Madrid, VI”

Óleo sobre lienzo, 220 X 350 cm.

Destruído en el incendio del Círculo Mercantil de Málaga



**Lámina X            “En el palco”**

Firmado “P. Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 129 X 81 cm.

Colección particular (Málaga)

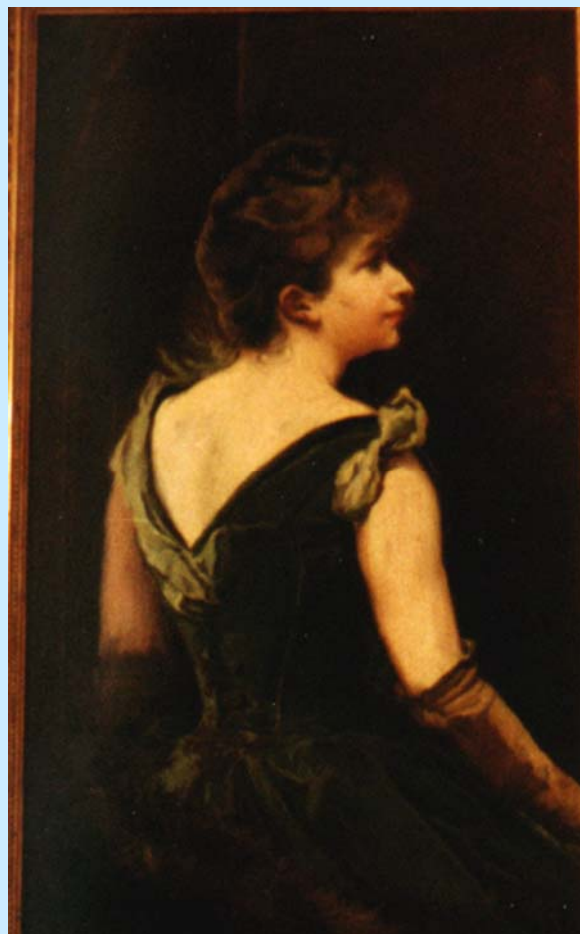


**Lámina XI      “En el palco II”**

Firmado “P. Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 93 X 54 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XII      “Retrato de Enrique”**

Firmado “P. Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina XIII      “Anteojos”**

Firmado “P. Sáenz” en margen superior derecho

Óleo sobre lienzo 86 X 47 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XIV      “El abanico”**

Firmado “P. Sáenz” en margen superior derecho

Óleo sobre lienzo, 86 X 47 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XV      “Desengaño de rondeña”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo, 67 X 53 cm.

Colección particular (Málaga)





**Lámina XVI      “La gitanilla”**

Óleo sobre lienzo, 53 X 41 cm.

Paradero desconocido



**Lámina XVII      “Retrato de T.S.”**

Firmado “P. Sáenz” en margen inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo, 50 X 36 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XVIII**    **“Desengaño”**  
Óleo sobre lienzo



**Lámina XIX      “El columpio”**

Firmado “P. Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 220 X 131,5 cm.

Colección de Unicaja



**Lámina XX**      **“En el café de Viena”**

Óleo sobre lienzo, 45 X 30 cm.

Paradero desconocido



**Lámina XXI**      **“Ensueño”**  
Óleo sobre lienzo, 131 X 54 cm.  
Paradero desconocido



**Lámina XXII “Fantasía japonesa”**

Firmado Pedro Sáenz en margen inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo, 75 X 133 cm.

Paradero desconocido



FANTASIA JAPONESA, cuadro de Pedro Sáenz  
(Exposición general de Bellas Artes de Madrid. 1895)

**Lámina XXIII “Crisálida”**

Firmado “PEDRO SÁENZ” en margen inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo, 84 X 129 cm.

Capitanía General (Sevilla)





**Lámina XXIV**    **“Violeta”**  
Óleo sobre lienzo, 122 X 176 cm.  
Paradero desconocido



**Lámina XXV      “El aseo”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo, 105 X 150 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XXVI “Ante la lumbre”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 125 X 85 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XXVII “Boceto de retrato”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo

Lápiz sobre papel, 26,5 X 20 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XXVIII “Mariposas”**

No se observa firma

Óleo sobre lienzo

Colección particular (Málaga)



**Lámina XXIX “De la compra”**

Óleo sobre lienzo, 58 X 47 cm.

Paradero desconocido



**Lámina XXX “Alegoría de España”**

Firmado “Pedro Sáenz, Madrid, 98,” en margen inferior derecho

Pastel sobre papel, 21 X 29 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XXXI “Inocencia”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo, 93 X 157 cm.

Academia de Bellas Artes de Sta. Cecilia (Pto. de Sta. María, Cádiz)





**Lámina XXXII** “La modelo”  
Óleo sobre lienzo, 176 X 115 cm.  
Paradero desconocido



# MADRID

1901 - 1910

**Lámina XXXIII “Amapola”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 100 X 58 cm.

Paradero desconocido



**Lámina XXXIV “Arte y juventud”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 58 X 47 cm.

Paradero desconocido



**Lámina XXXV “Arte y juventud II”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo



**Lámina XXXVI “Arte y Juventud. El año que nace”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho.

Óleo sobre lienzo, 43 X 30 cm.

En el comercio (Barcelona).

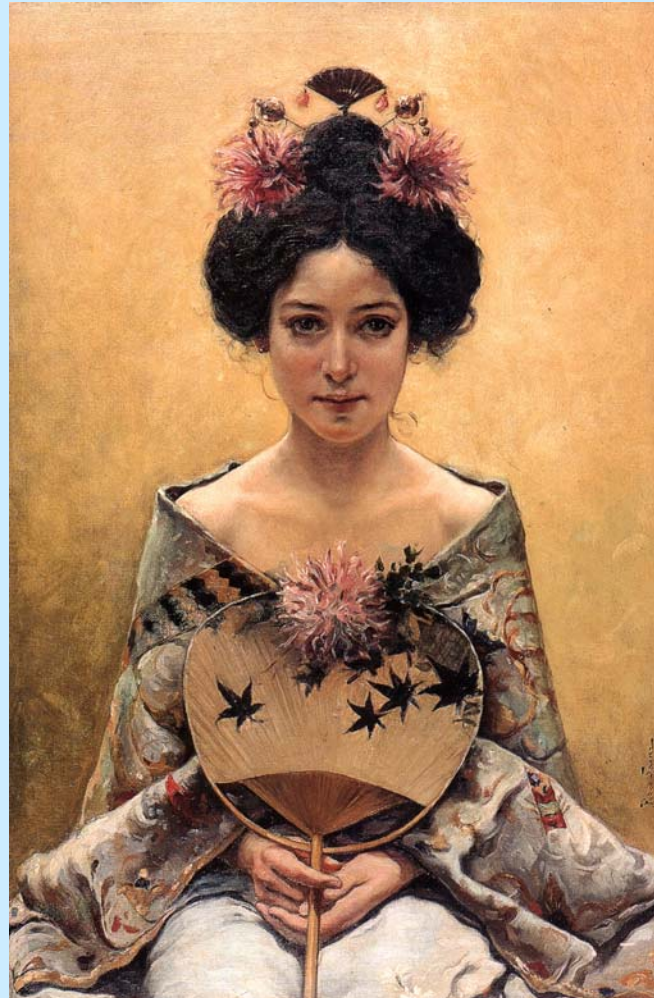


**Lámina XXXVII “Crisantemas”**

Firmado “Pedro Sáenz” en lateral derecho

Óleo sobre lienzo, 81 X 55 cm.

Diputación Provincial de Málaga



## Lámina XXXVIII “Crisantemas II”

Firmado “Pedro Sáenz, Madrid, 1900” en lateral inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido





**Lámina XXXIX “La tumba del poeta”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho y “PEDRO SÁENZ” en la base del sarcófago

Óleo sobre lienzo, 94 X 160 cm.

Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga



**Lámina XL**      **“Retrato de T. S. con gato”**

Sin firmar

Óleo sobre lienzo, 53,5 X 40,5 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XLI      “Una andaluza I”**

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina XLII “Flores del campo”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 43 X 30 cm.

Paradero desconocido

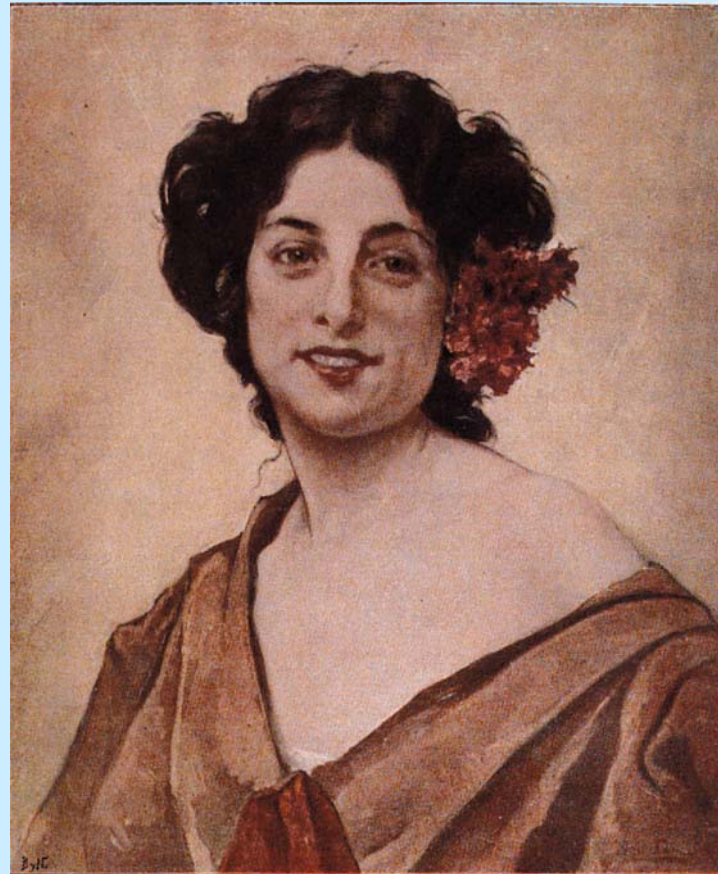


**Lámina XLIII “Imperia”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina XLIV “Stella Matutina”**

Firmado “PEDRO SÁENZ” en peldaño de la escalera en lateral derecho de la obra  
Óleo sobre lienzo, 252 X 166 cm.

Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga



**Lámina XLV “Cantando sus penas”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

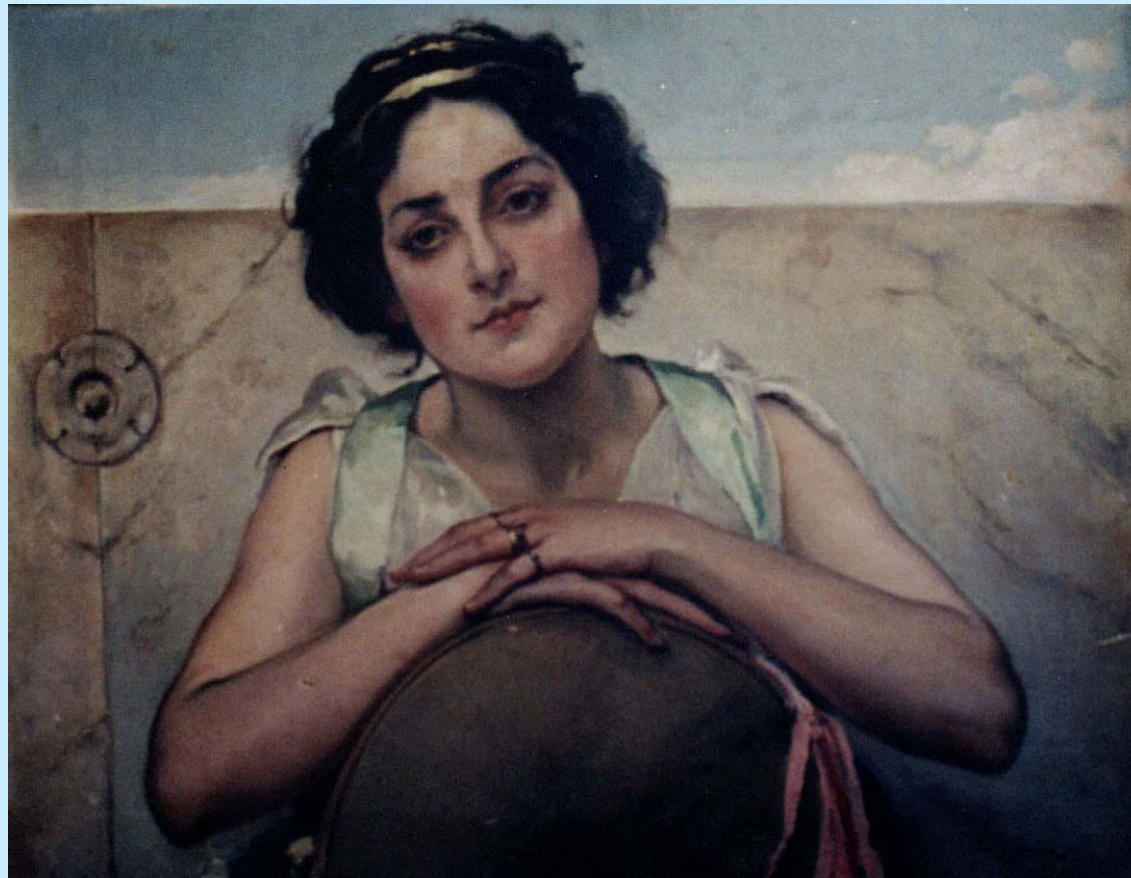


**Lámina XLVI “Elia”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 55 X 69 cm.

Colección particular (Madrid)





**Lámina XLVII “Japonesa”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 70 X 55 cm.

Paradero desconocido



**Lámina XLVIII “La de los claveles rosas”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

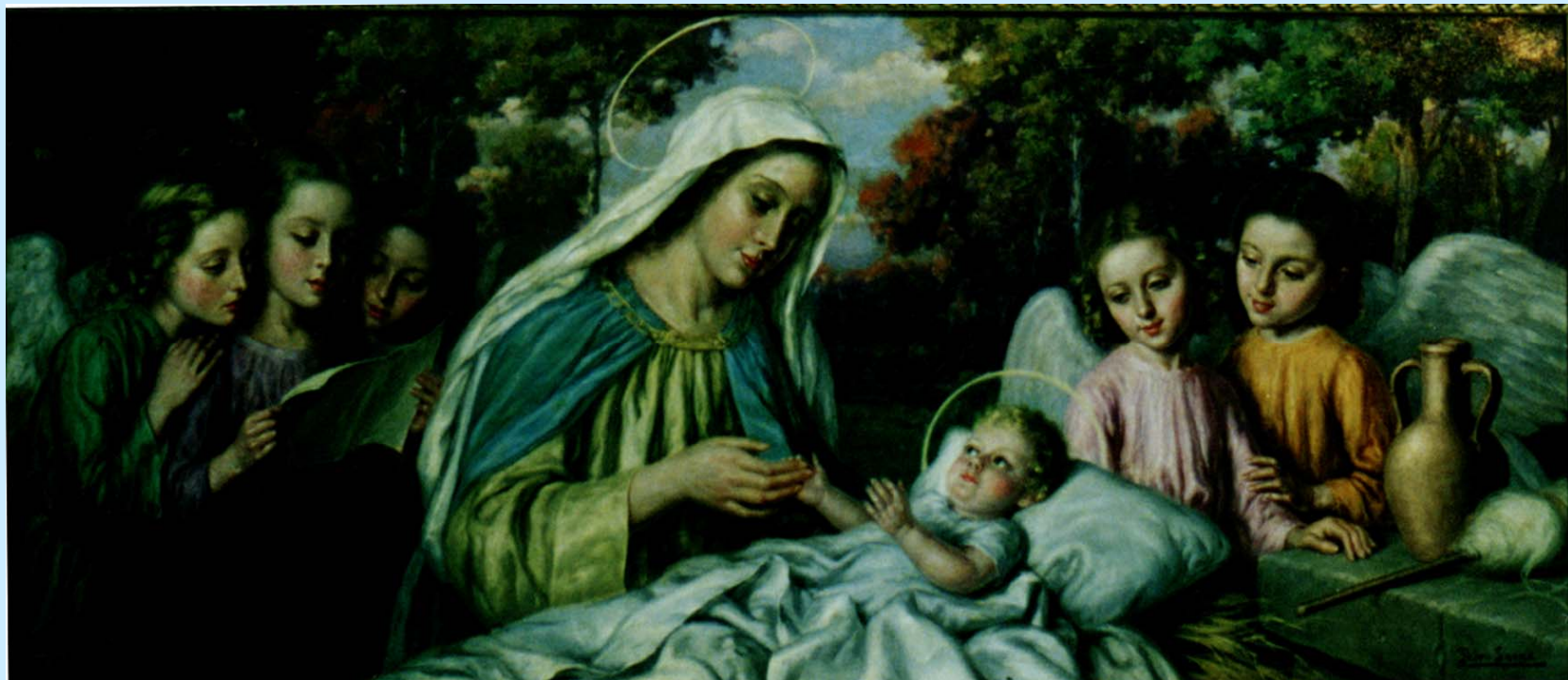


**Lámina XLIX “Virgen con el Niño y ángeles”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 122 X 54,5 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina L**                    **“Una ciudadana del 93”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina LI**      **“Aniversario de *Blanco y Negro*”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

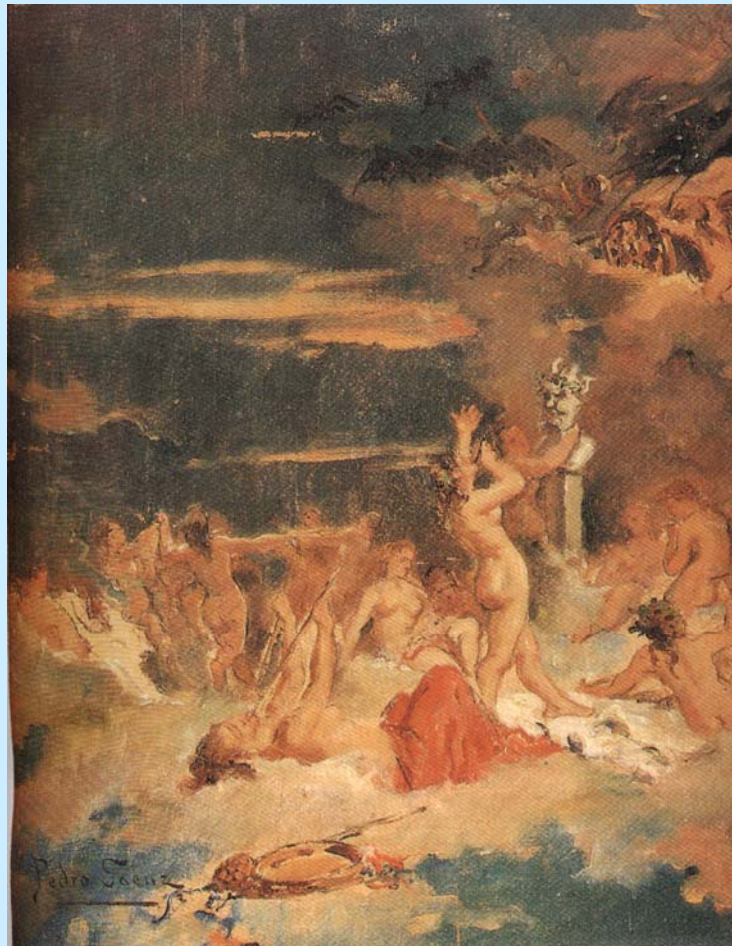


**Lámina LII      “Bacanal”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 36,5 X 30 cm.

Paradero desconocido



**Lámina LIII “Florista valenciana”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

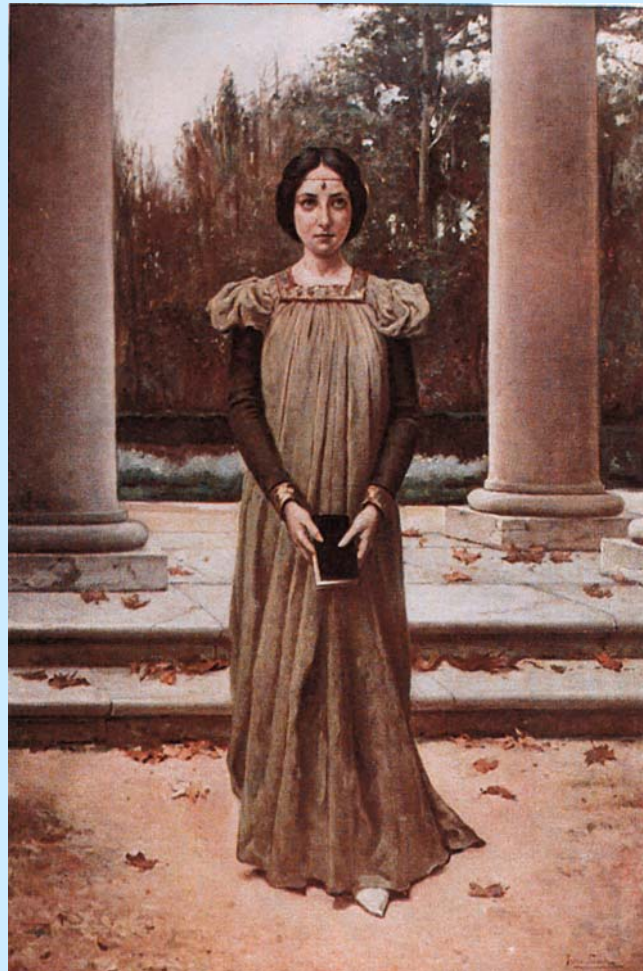


**Lámina LIV      “Laura”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Colección particular (S. Francisco, E.E.U.U.)



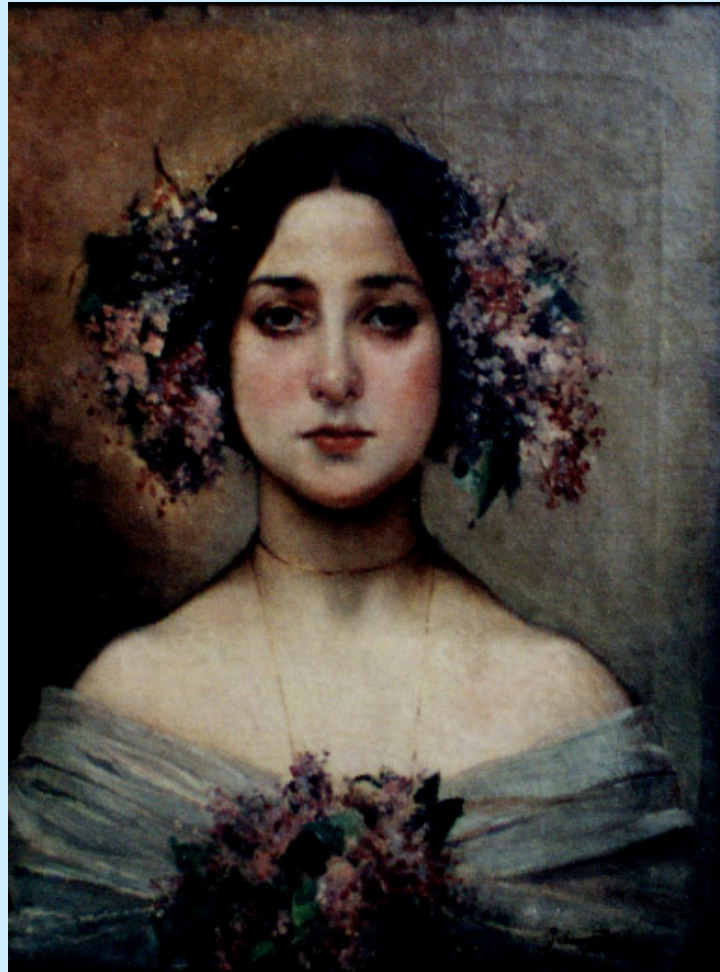


**Lámina LV      “Retrato con guirnaldas”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 57 X 45 cm.

Colección particular (Madrid)



**Lámina LXVI “Retrato de Encarna”**

Firmado “Pedro Sáenz” sobre el hombro izquierdo de la modelo

Óleo sobre lienzo, 64 X 45 cm.

Paradero desconocido



**Lámina LVII      “Retrato de niña”**

Firmado “Pedro Sáenz, Madrid, 1903”, en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 108 X 72 cm.

Colección particular (Málaga)

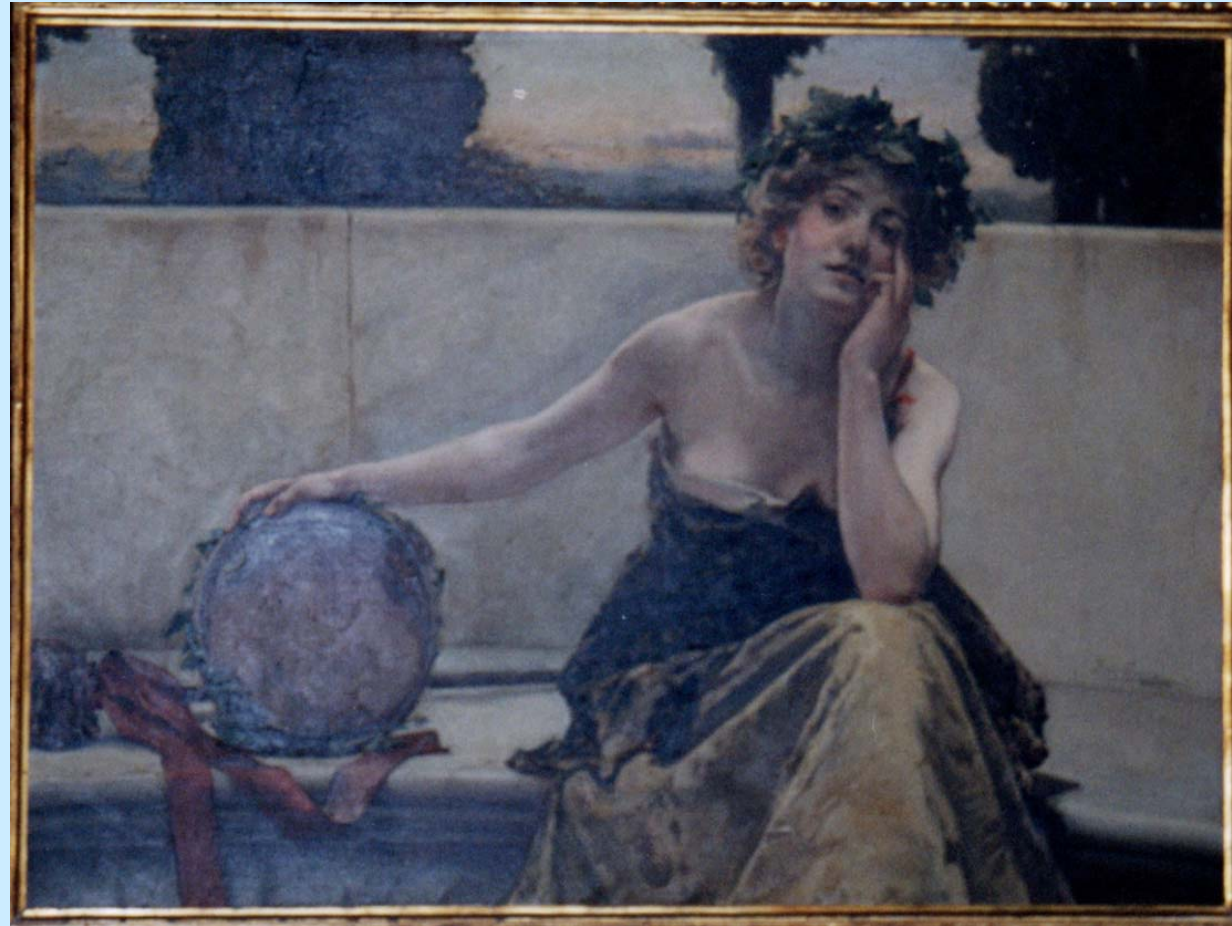


**Lámina LVIII “Estío”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 69 X 90 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LIX      “Mujer con paisaje”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 107 X 76 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LX      “Mundos”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen superior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina LXI      “Pensativa”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

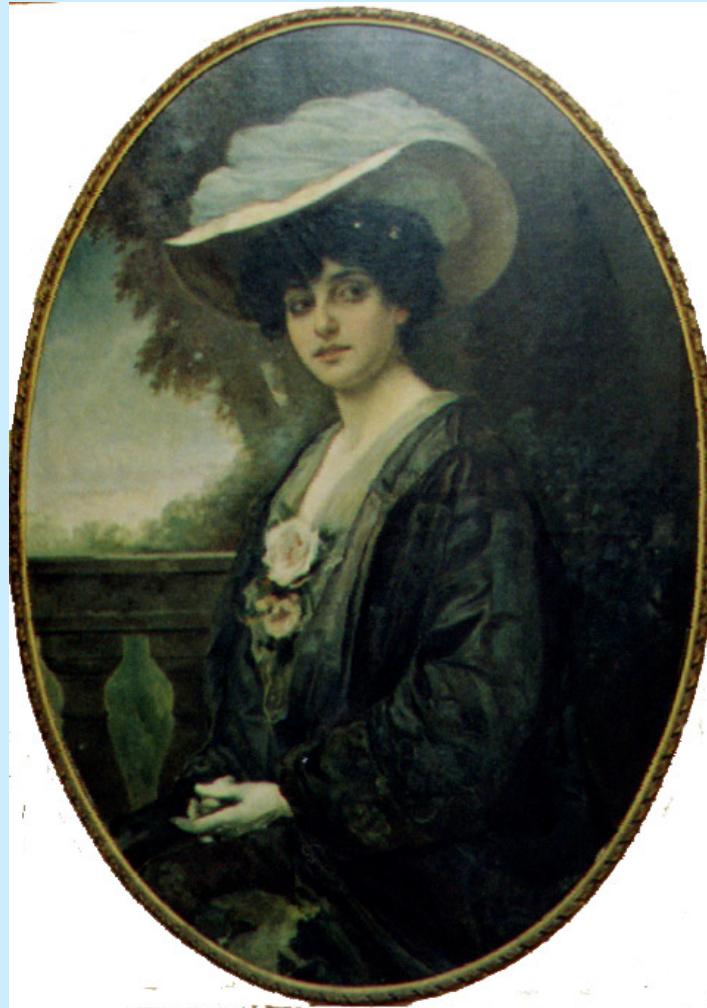


**Lámina LXII      “Retrato de M. S.”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 120 X 95 cm.

Museo Provincial de Bellas Artes (Málaga)





**Lámina LXIII “Retrato de mulata”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Pastel sobre papel, 16 X 10,5 cm.

Colección particular (Madrid)



**Lámina LXIV      “Rosas”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo 45 X 63 cm.

Colección particular (Madrid)



**Lámina LXV      “Alegoría de la primavera”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho en dos ocasiones, superpuestas

Óleo sobre lienzo, 106 X 82 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXVI “Dibujo de pareja”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo

Lápiz sobre papel, 27 X 19 cm.

Colección particular (Málaga)



# MÁLAGA

1911 - 1917

**Lámina LXVII “Inspiración”**

Óleo sobre lienzo, 100 X 62 cm.

Paradero desconocido



**Lámina LXVIII “La aficionada”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 102 X 77 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXIX “La Vendimia”**

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido





**Lámina LXX**      **“Después de la cena”**

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina LXXI “En espera”**

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina LXXII “Mujer con sombrilla”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina LXXIII**

**“Mater Dolorosa”**

Firmado “A la hermandad del Santo Sepulcro, Pedro Sáenz, 1914”

Óleo sobre tabla, 94 X 43 cm.

Hermandad del Sto. Sepulcro (Málaga)



**Lámina LXXIV “Eucaliptos”**

Firmado “A mi buen amigo D. Antonio Creixell, su affmo. Pedro Sáenz”

Óleo sobre tabla, 20 X 29 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXXV “Retrato de la Sra. Danery”**

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina LXXVI “Retrato de la Srta. M. de C.”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

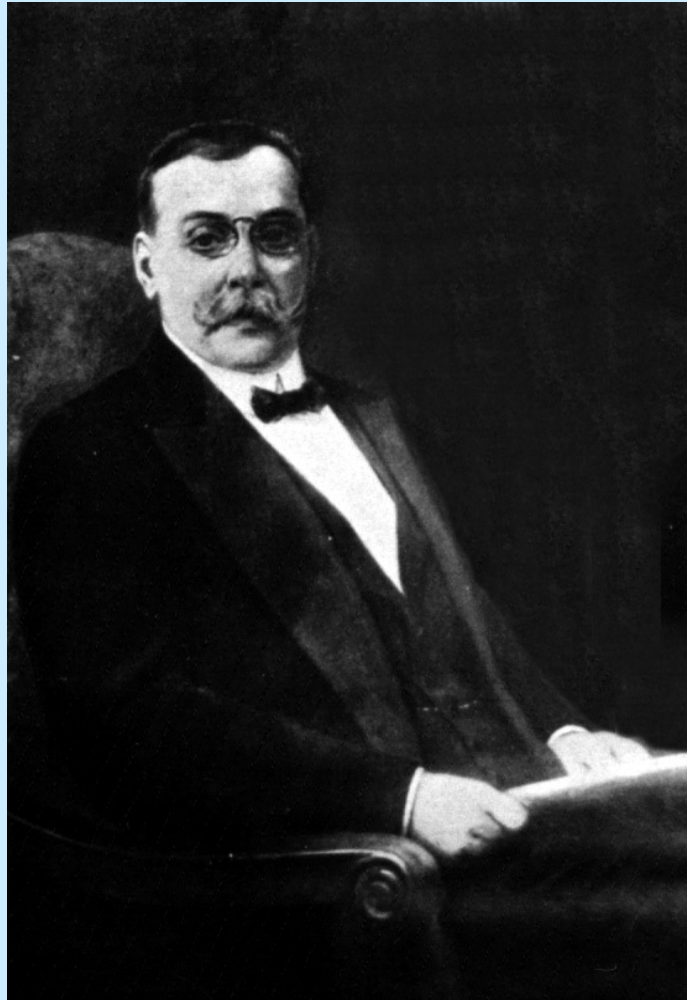
Óleo sobre lienzo, 103 X 75 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXXVII**  
Óleo sobre lienzo  
Paradero desconocido

**“Retrato del Sr. Danery”**





**Lámina LXXVIII**

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

**“Estudio de cabeza”**

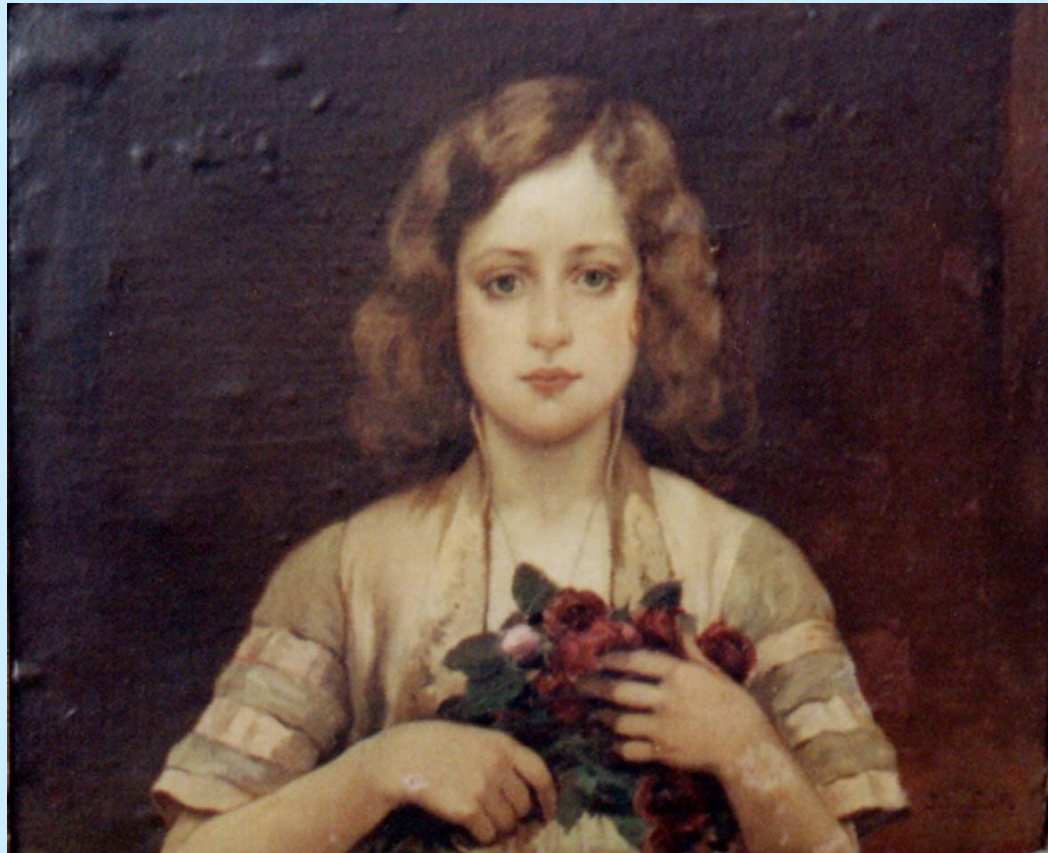


**Lámina LXXIX “Inocencia II”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXXX “Paisaje I”**

Sin firma, con dedicatoria en la trasera del bastidor “A D. José Sáenz”

Óleo sobre lienzo, 26 X 36 cm.

Colección particular (Madrid)

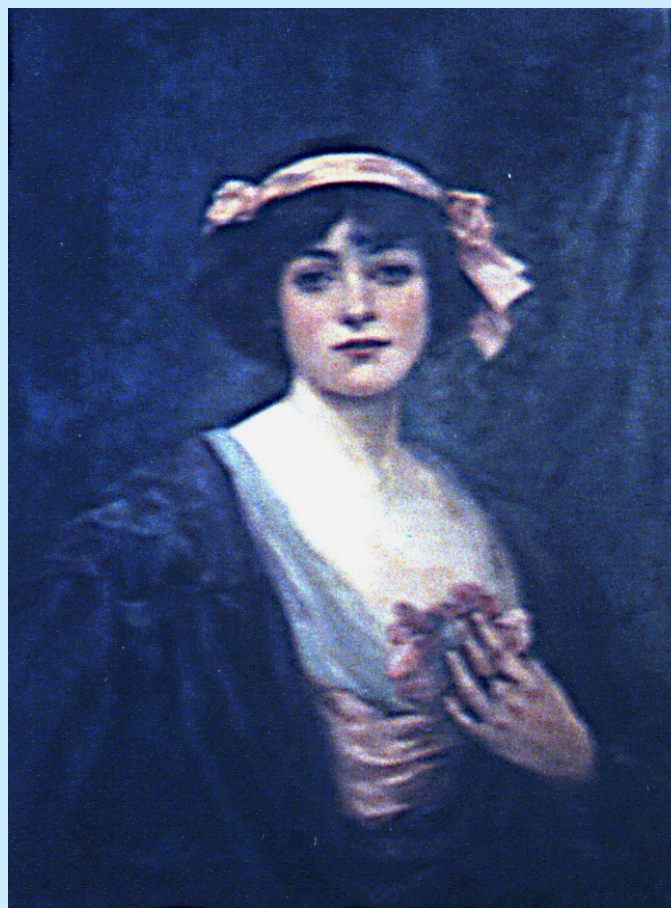


## Lámina LXXXI “Retrato de Mujer con flor”

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 102 X 76 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXXXII**

**“Retrato de T. S.”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXXXIII**

**“El descanso”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 130 X 90 cm.

Colección particular (Madrid)



**Lámina LXXXIV “Paisaje II”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 16 X 25 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXXXV “Retrato de la Srta. E. I.”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 53 X 72 cm.

Colección particular (Málaga)



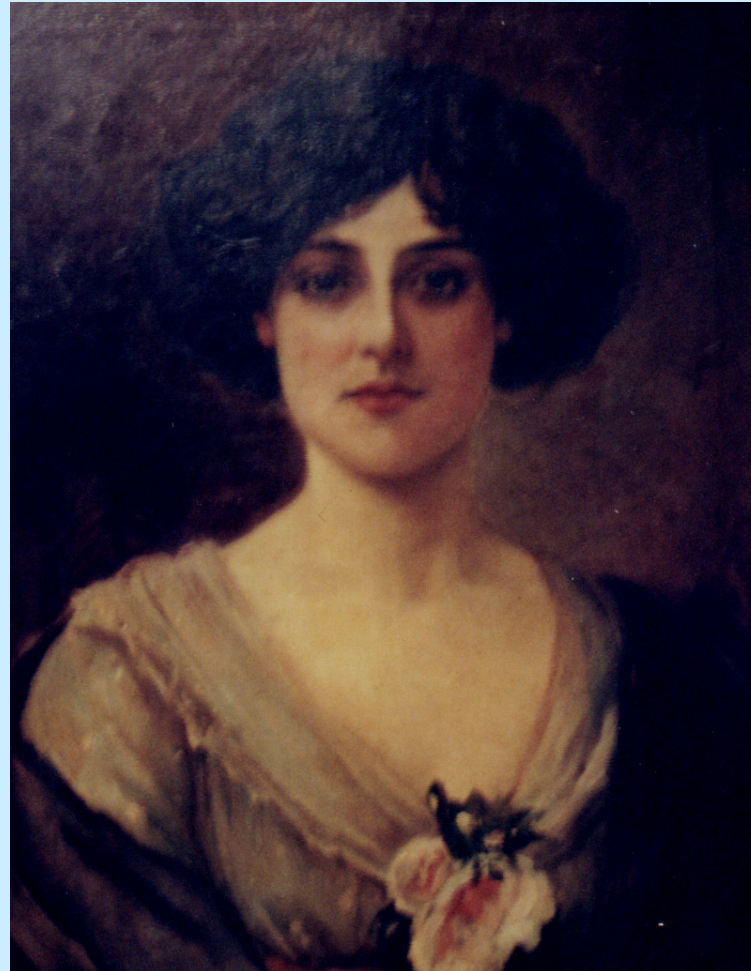


**Lámina LXXXVI “Retrato de señorita”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXXXVII      “Granados”**

Sin firmar

Óleo sobre lienzo, 36 X 26 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina LXXXVIII**

**“Andaluza”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 102 X 76 cm.

Colección particular (Málaga)



# málaga

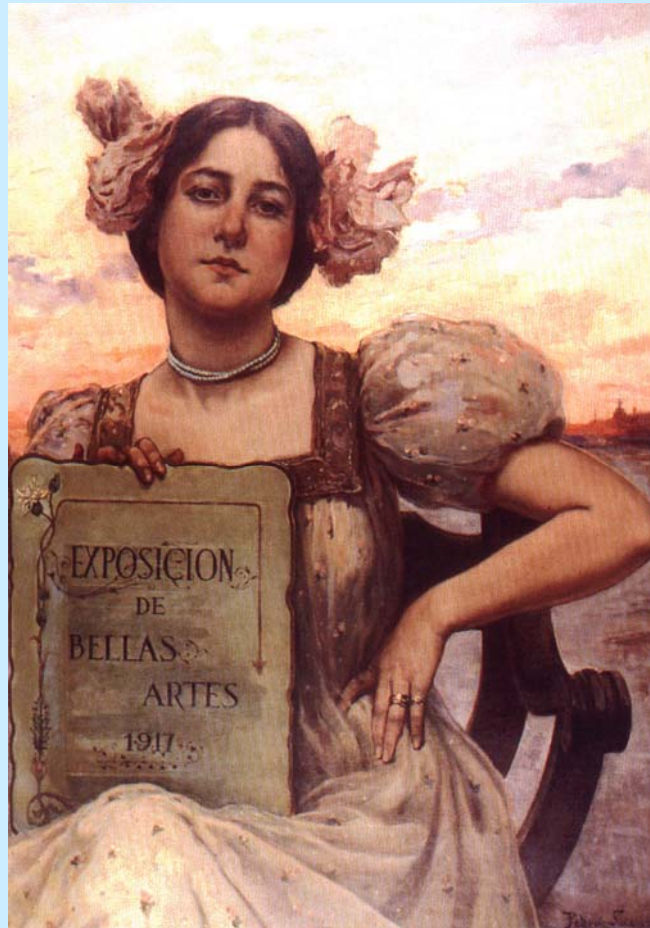
1918 - 1927

**Lámina LXXXIX “Cartel de la Exposición de Bellas Artes de 1917”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 69 X 53 cm.

Colección de Unicaja



**Lámina XC      “Chulapa”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 64 X 47 cm.

Colección particular (Madrid)



**Lámina XCI      “La ofrenda”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo, 121 X 74 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina XCII      “Retrato con peineta”**

No se observa firma

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



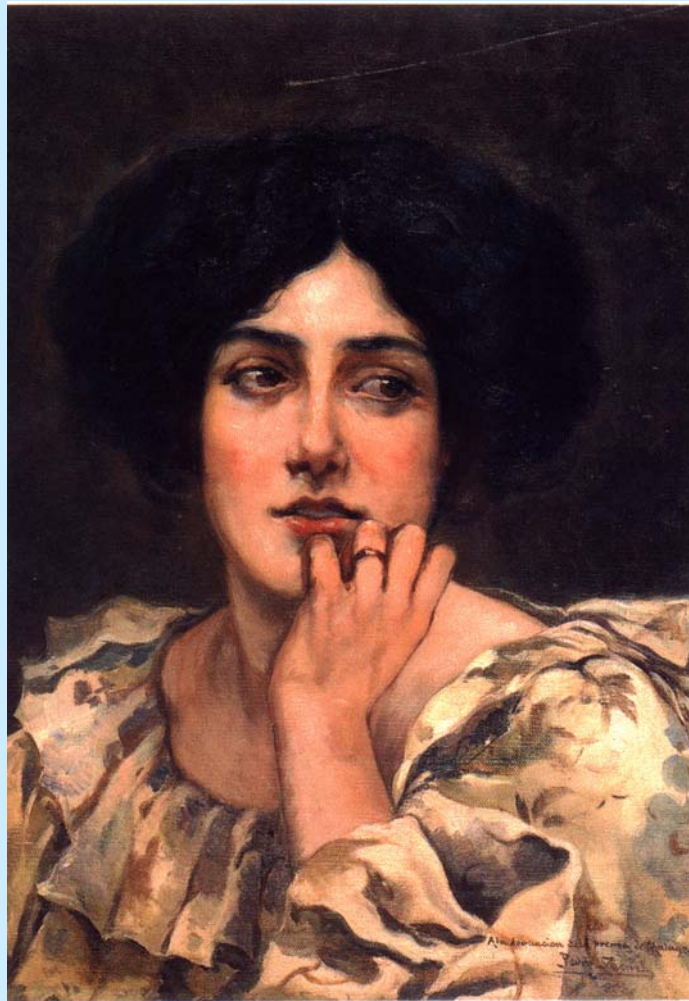


**Lámina XCIII “Retrato de J. M. (Pensativa)”**

Firmado “A la Asociación de Prensa de Málaga, Pedro Sáenz”

Óleo sobre lienzo, 53,5 X 38,5 cm.

Diputación Provincial de Málaga



**Lámina XCIV      “Retrato de T. S. con pamelas”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 79,5 X 59,5 cm.

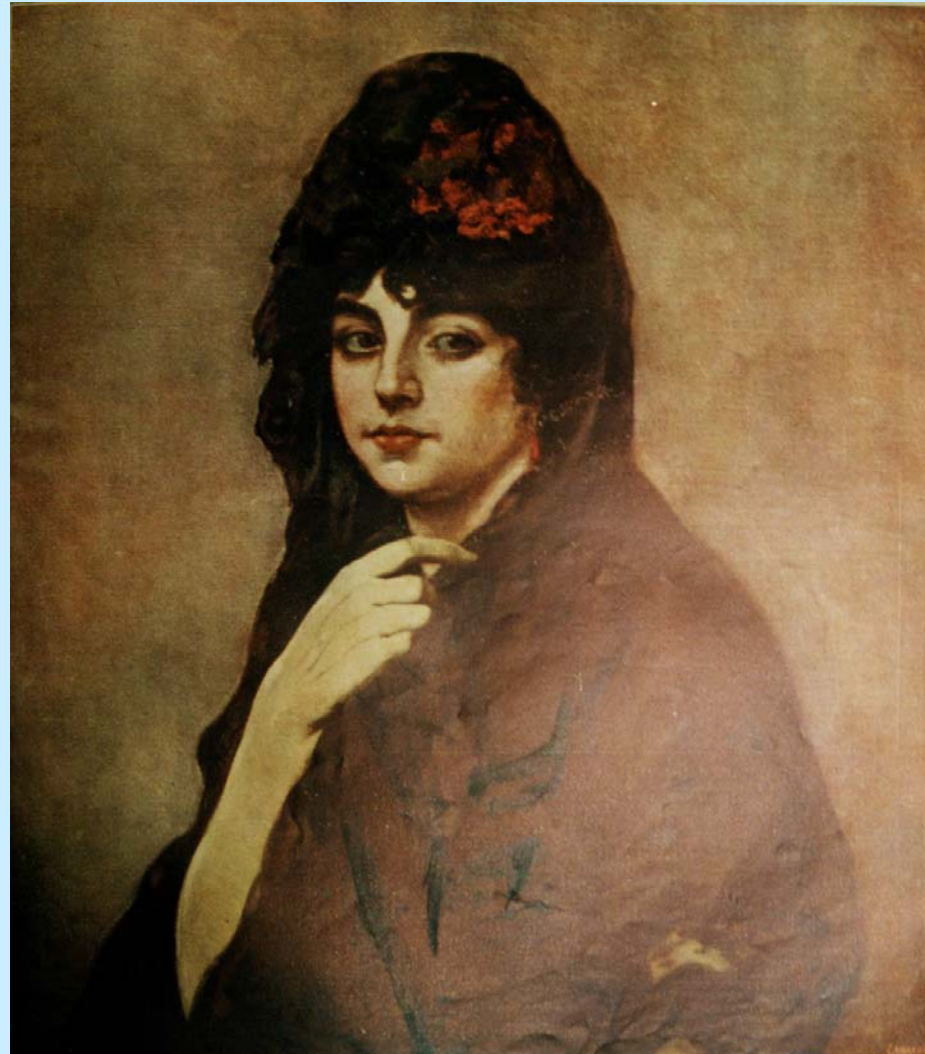
Colección particular (Málaga)



**Lámina XCV      “La Mantilla Española”**

Óleo sobre lienzo

Colección particular (Málaga)



**Lámina XCVI    “La pintora”**

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina XCVII “Retrato de señora”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Colección particular (Málaga)



**Lámina XCVIII “El bastidor”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior izquierdo

Óleo sobre lienzo

Colección particular (Málaga)



**Lámina XCIX “Retrato de Andrés Borrego”**

No se observa firma

Óleo sobre lienzo

Salón de Fiestas del Ayuntamiento de Málaga



**Lámina C**                    **“Paisaje con escultura”**

Sin firma

Óleo sobre lienzo, 36,5 X 26,5 cm.

Colección particular (Málaga)





**Lámina CI            “Patio de la Alhambra”**

Sin firma

Óleo sobre tabla, 30 X 14 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina CII      “Retrato del Sr. Baena”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 50 X 36 cm.

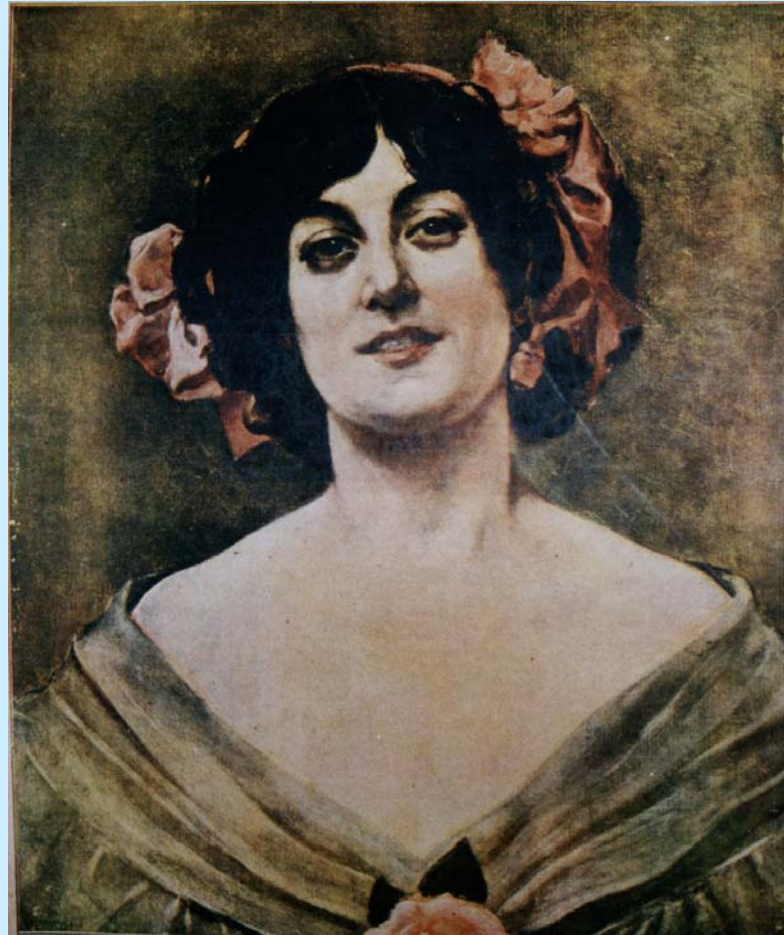
Destruído en incendio



**Lámina CIII      “Retrato”**

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina CIV      “La pequeña florista”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

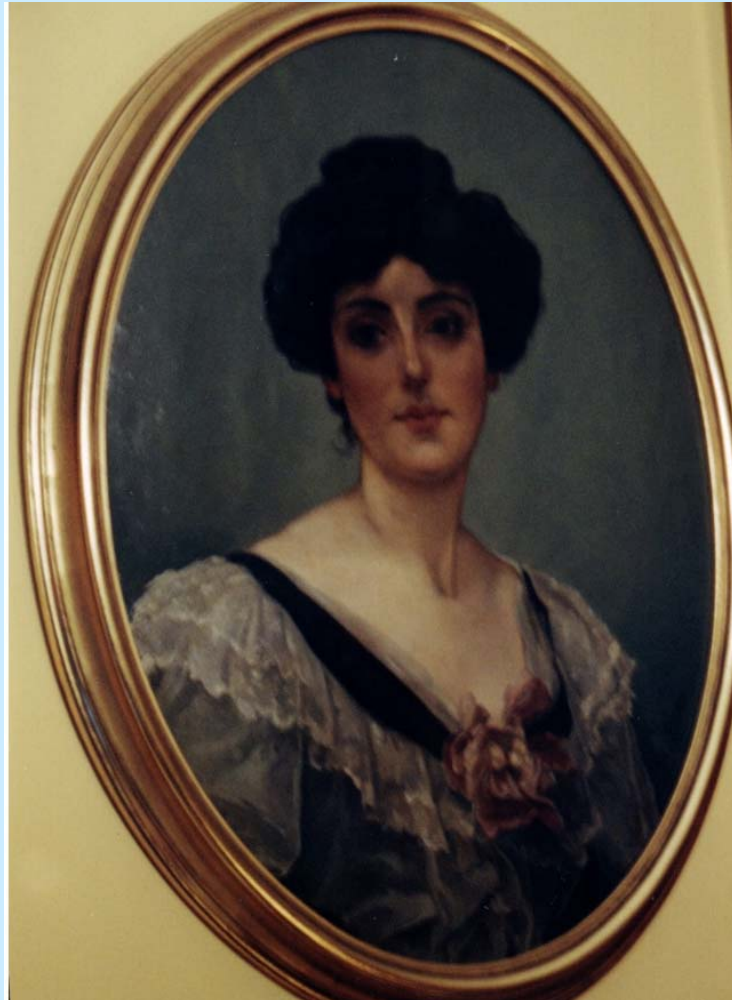


**Lámina CV      “Óvalo de mujer con flor”**

Sin firma

Óleo sobre lienzo

Colección particular (Málaga)



**Lámina CVI      “Retrato de señorita”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Colección particular (Málaga)



**Lámina CVII      “Retrato con pabela”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 63 X 46 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina CVIII “Tondo femenino”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 36 cm. de diámetro

Colección particular (Madrid)





**Lámina CIX**      **“Una andaluza”**

Óleo sobre lienzo.

Paradero desconocido



**Lámina CX      “Retrato de niña”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 54 X 34 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina CXI**      **“Una húngara”**

Óleo sobre lienzo

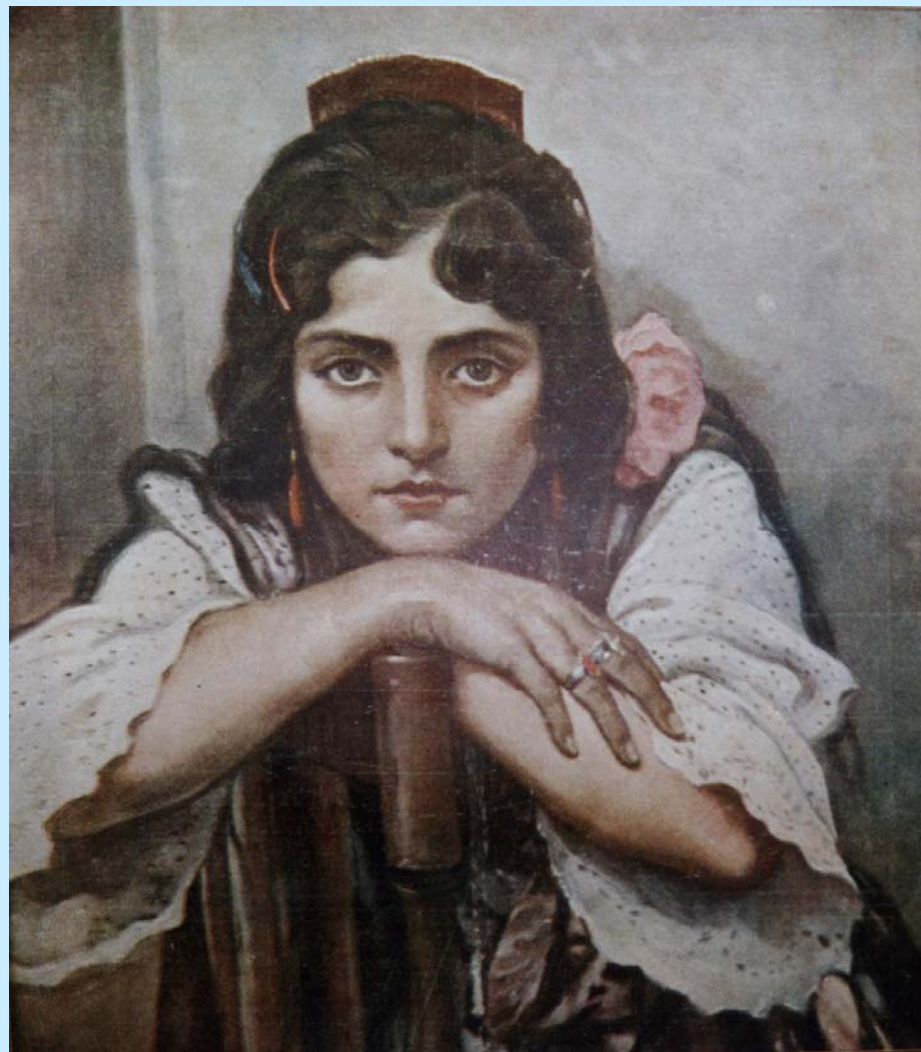
Colección particular (Málaga)



**Lámina CXII      “Una malagueña II”**

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido



**Lámina CXIII “Semidesnudo”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 69 X 50 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina CXIV “Semidesnudo II”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 69 X 50 cm.

Colección particular (Málaga)

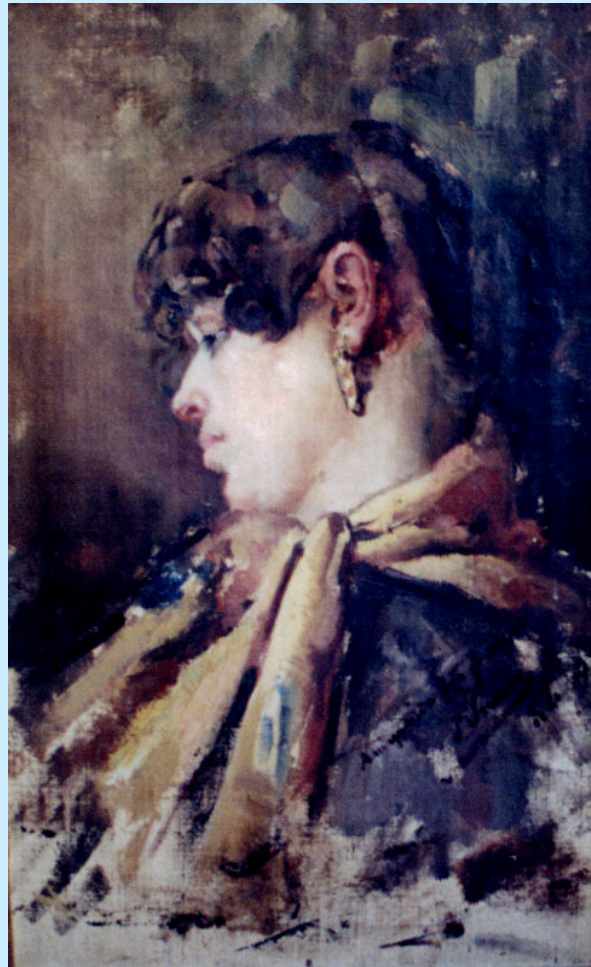


**Lámina CXV      “Boceto femenino II”**

Firmado “A mi querido tío Paco, Pedro Sáenz”

Óleo sobre lienzo, 57 X 35 cm.

Colección particular (Madrid)



**Lámina CXVI “La Dama de Blanco”**

Sin firma

Óleo sobre lienzo, 65 X 46 cm.

Colección particular (Málaga)





**Lámina CXVII “Retrato de T. S. con pamea”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 86 X 50 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina CXVIII      “Pensativa”**

Sin firma

Óleo sobre lienzo, 65 X 46 cm.

Colección particular(Málaga)



**Lámina CXIX    “Gitana II”**

Sin firma

Óleo sobre lienzo, 65 X 46 cm.

Colección particular (Málaga)

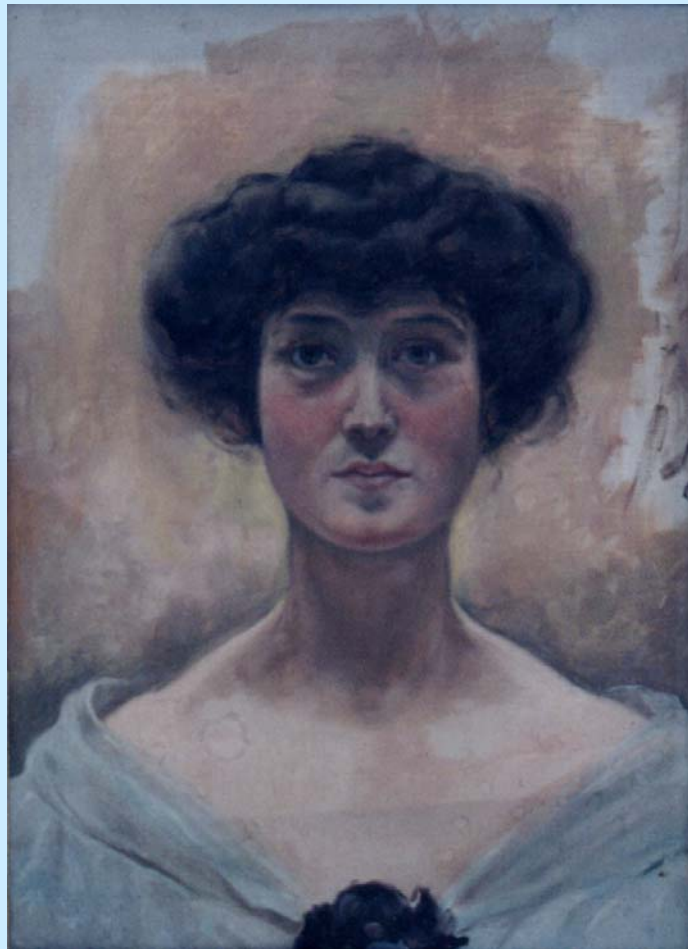


**Lámina CXX      “Boceto femenino”**

Sin firma

Óleo sobre lienzo, 53 X 40 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina CXXI “Arbustos”**

Sin firma

Óleo sobre lienzo, 36,5 X 26,5 cm.

Colección particular (Málaga)



**Lámina CXXII “Pamela”**

Firmado “Pedro Sáenz” en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo, 106 X 76 cm.

Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga

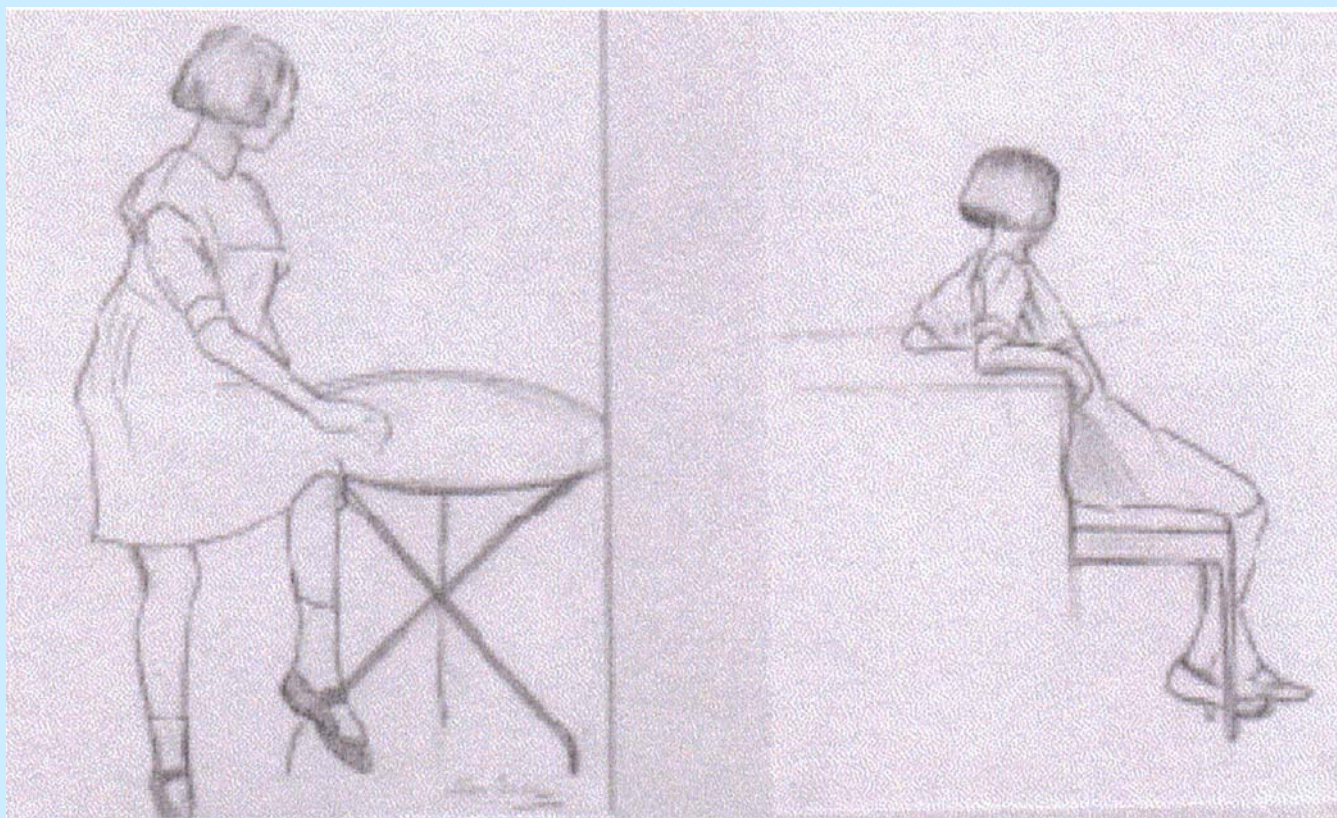


### Lámina CXXIII “Bocetos de niñas”

Firmado “Pedro Sáenz” uno de ellos en margen inferior derecho

Lápiz sobre papel

Paradero desconocido



# Sáenz y su obra vistos por otros artistas

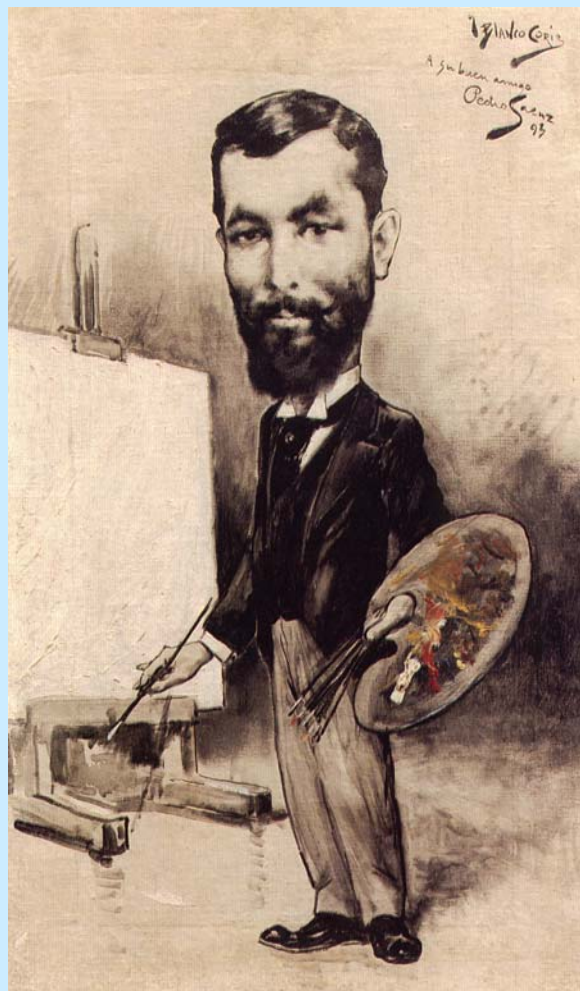


## Lámina CXXVIII “Caricatura de Pedro Sáenz”

Firmado “A su buen amigo Pedro Sáenz, 93, J. Blanco Coris” en margen superior derecho

Óleo sobre lienzo, 60 X 36 cm.

Colección de Unicaja



**Lámina LXXXVII “Caricatura de la tentación de S. Antonio”**

Litografía sobre papel

*La Avispa*, Núm. 145 (1887)



**Lámina CI      “Caricatura de La tumba del poeta”**  
Dibujo sobre papel



**Lámina CXXIX “Retrato de Pedro Sáenz”**

Firmado “A su buen amigo Pedro Sáenz, Emilio Sala”, en margen inferior derecho

Óleo sobre lienzo

Colección particular (Málaga)

