

EUSEBIO VALLDEPERAS MERICH. VIDA Y OBRA (1827-1900)

MARINA GÓMEZ CASAS

Eusebio Valldeperas nace en el año 1827 en una ciudad, Barcelona, en plena crisis. Fernando VII ha vuelto a establecer el absolutismo (1823) y, a pesar de una tímida apertura en el terreno económico, la represión contra los liberales ha sido muy dura. La pérdida de las colonias americanas, a excepción de Cuba y Puerto Rico, ha hundido la industria algodonera catalana. Las primeras partidas ultraabsolutistas se levantan en Manresa, «La Guerra dels Malcontents», como presagio de la cercana Primera Guerra Carlista que asolará a lo largo de siete años (1833-1840) buena parte de la península.

Su adolescencia y juventud coincide con los primeros intentos de revolución burguesa en España y principalmente en Cataluña. La reaparición de la industria algodonera y su consolidación no sólo implica un cambio global en las formas de vida y las mentalidades. Un nuevo tejido social prolifera con la aparición de la burguesía industrial y el proletariado. Una burguesía —sobre todo la barcelonesa—, que promoverá de nuevo la cultura y el arte, políticamente liberales con escasa conciencia de la explotación de la clase obrera. Son años de lucha y tumultos por las calles de las principales ciudades, intentos de crear un estado liberal fundamentado en una restringida representación popular y una constitución de carácter moderado; pero también de revueltas provocadas por la miseria de un proletariado cada vez más numeroso. Particularmente dura será la Regencia de Espartero (1840-1843), las revueltas populares se sucederían ininterrumpidamente hasta su caída.

En este contexto empieza Valldeperas su formación académica en el taller del artista Antonio Esplugas, para matricularse más tarde, en el curso académico 1839-1840, en las clases de «Figura humana» de la escuela de Nobles Artes de Barcelona.

Su proceso de aprendizaje viene marcado por el programa de la época, que consistía en la copia de estampas, cartillas y dibujos de profesores o pensionados de «mérito», para pasar más tarde al «Dibujo de modelos de yeso» y por último el «Modelo del natural».

En un principio su formación iba dirigida hacia la carrera de arquitectura, por lo que en el año 1842 se matricula con el número 54 en la clase de «Dibujo

lineal»¹, en el 1843 con el número 18 y en 1844 con el número 37. En 1845 se traslada a Madrid con el ánimo inicial de continuar sus estudios de arquitectura pero finalmente se decide a ingresar en la Academia de San Fernando para seguir estudios artísticos. Al año siguiente, influido por la tendencia romántica de sus maestros, Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera, presenta a la exposición de dicha Academia su autorretrato y un lienzo titulado «Apeles». En 1849, 1850 y 1851 acude nuevamente a las exposiciones públicas presentando la «Prisión de Sansón», «Presentación a Julio César de la cabeza de Pompeyo» y «Tahamar y Judá», que son cuadros idealistas de carácter nazareno.

Los estudiantes estaban obligados a pasar por unos concursos en los que el jurado imponía cada año el título de los asuntos que cada participante debía ejecutar, por lo que la pintura de historia aparece relacionada con el obligado examen de promoción.

Consultado el archivo de la Real Academia de San Fernando² aparece E. Valldeperas el 25 de mayo de 1845 en la lista de alumnos que piden pases en el estudio de Fuencarral. El 22 de marzo de 1846 pide paso de las clases de «Dibujo de vaciado en yeso» a las clases de «Dibujo del natural». El 12 de julio de 1846 presenta a la Junta ordinaria cinco dibujos de «Estudio del antiguo y Ropajes». Consta como discípulo que pide pase a las clases de «Colorido» presentando 6 composiciones el 9 de mayo de 1847; en el mismo año presenta obras para que se vean los adelantados en las clases de «Estudio del antiguo y Ropajes». Por último el 9 de julio de 1848 consta en la lista de los discípulos de las clases de «Colorido» y «Composición» con tres y cinco obras respectivamente que pide sean reconocidas por los miembros de la Junta y en las clases de «Antiguo y Ropajes» con seis obras.

Los ejercicios y exámenes eran mensuales y estaban presididos por los respectivos profesores, y presenciados por todos los académicos que quisieran asistir. Al final de cada año los alumnos tenían que someterse a un examen de las materias estudiadas, no pudiendo pasar de curso sin la aprobación de la Junta inspectora. Se repartían premios a los más sobresalientes.³

Las materias que se impartían en la enseñanza de la pintura eran las siguientes:⁴

1. Aritmética y geometría (propias del dibujante).
2. Dibujo de figura y paisaje en toda su extensión.
3. Dibujo de adorno y proporciones de los órdenes de arquitectura.
4. Perspectiva lineal y aérea.
5. Anatomía aplicada.
6. Simetría y proporciones del cuerpo humano.

1. Junta de Comercio Legajo 98. Caja 131 «Lista de alumnos matriculados en diversas escuelas». Biblioteca de Cataluña.

2. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 1-23/2 «Autorizaciones»

3. *La gaceta de Madrid*, Sábado 28 de septiembre de 1849, Artículo 26.

4. *La gaceta de Madrid*, Martes 30 de septiembre de 1845, n.º 4034.

7. Estudio del antiguo y del natural.
8. Estudio de paños.
9. Colorido.
10. Composición.
11. Teoría del arte, composición y análisis de las diferentes escuelas.
12. Historia general de las bellas artes, mitología, usos, trajes y costumbres de los pueblos.

Los cursos se podían impartir de día o de noche; su duración era de ocho meses para los primeros y de seis para los segundos.

La «aceleración» de la mayoría de edad de Isabel II y su reinado (1848-1868) coinciden con la primera estancia de Valldeperas en Madrid y las realizadas en París y Roma. Su posterior vuelta a la capital, sin que podamos precisar fecha exacta, ciertamente posterior a 1858, convierte a nuestro pintor en observador destacado de la caída de los borbones -Sexenio Revolucionario, 1868-1874- y la vuelta en la figura de Alfonso XII de la dinastía anteriormente caída.

El intento de revolución liberal se estanca e institucionaliza al mismo tiempo que añejos valores del Antiguo Régimen se irán incorporando a la nueva estructura ideológica del moderantismo. Aristócratas, terratenientes, constructores de ferrocarriles, explotadores de minas, promotores urbanos, banqueros y fabricantes catalanes y vascos constituyen la nueva clase social, dominante y satisfecha, en España, como muestran sus retratos áulicos.

Los últimos 25 años de su larga vida, Eusebio Valldeperas murió a los 73 años, coinciden con la Restauración y retorno de los borbones en la persona de Alfonso XII y la posterior Regencia de María Cristina. La estabilidad política se basa en la alternancia pacífica de dos grandes partidos dinásticos -moderados y liberales- que se reparten el poder marginando toda oposición al sistema. El desastre colonial en Cuba, 1898, comportó una profunda crisis en el sistema político vigente.

A nivel cultural, la Restauración coincide con el choque entre el Romanticismo, ya convertido en pintura y literatura de salón, perdida toda referencia inconformista y asimilado como arte de corte, y el Realismo, de tardía aparición en España, posterior a la revolución de 1868. Eusebio Valldeperas seguirá, lejos de innovaciones y cambios, fiel a un primer y original estilo pictórico, consagrado a la pintura de salón de las viejas y nuevas aristocracias y burgueses ennoblecidos que pululan en torno a la corte.

París

Eusebio Valldeperas fue discípulo en Madrid de Federico de Madrazo, entusiasta animador de sus alumnos a emprender estancias en París. Ya José de Madrazo, padre de Federico, viajó a París en 1803 para estudiar con Jacques-Louis David, haciéndose gran amigo de Ingres. Federico visita por primera vez la capital francesa en 1833, donde, excelentemente relacionado, respaldó a numerosos artistas. Su labor fue seguida por su cuñado Eugenio de Ochoa y continuada por

su hijo Raimundo, cuyo taller fue centro de reunión de compatriotas. Los Madrazo constituyen una espectacular saga de artistas, a través de los cuales se puede seguir el rumbo de los contactos entre la capital francesa y España.

En 1852, E. Valldeperas se traslada a París donde permanecerá durante un período de cuatro años para ampliar estudios y asiste a uno de los estudios más famoso, el de León Cogniet, discípulo de David, en donde se formaron un gran número de pintores españoles. Un año más tarde ingresa en la Escuela de Bellas Artes

La preparación en un taller bajo la tutela de un maestro académico, el cual presentaba a su discípulo, era obligada para todo aquel que quisiera ingresar en la Escuela de Bellas Artes. La pertenencia a talleres de prestigio, como es el caso de León Cogniet, era objeto de una gran consideración en el *curriculum* personal de los españoles y no es de extrañar que «el ser alumno de», en un mundo donde lo importante era quién y no dónde, proporcionaba un aval más seguro en la promoción personal que el paso por la Escuela. Además, en el fondo, el sistema de aprendizaje era bastante similar.⁵

La Escuela de Bellas Artes estuvo vinculada hasta 1863 a la Academia, la más alta institución artística de Francia. Sus miembros, entre los que había diez pintores, eran elegidos de por vida. Sus funciones eran las de conservar las tradiciones y no distaba mucho de su homónima española. La Academia dependía a su vez del Instituto de Francia, que controlaba el jurado que decidía los participantes en los Salones y concedía los galardones, otorgándose el derecho de excluir a los artistas que no respondieran a sus exigencias.⁶

Para el ingreso en la Escuela de Bellas Artes, los alumnos debían contar con menos de treinta años y llevar una carta avalada por un maestro reconocido que acreditara la capacidad del pupilo. Sólo cumplida esta doble condición, podían presentarse al examen de admisión, que «consistía en la realización en un plazo de doce horas de una figura del natural y otra del antiguo. El resultado era valorado por un jurado que decidía la Selección de 80 candidatos, más otros 20 de carácter suplementario. Estos debían pasar aún las siguientes pruebas: un examen de osteología (dibujo de anatomía) que duraba dos horas; otro de perspectiva (cuatro horas); otro de fragmento de figura modelada de un antiguo (nueve horas); otro de estudio arquitectónico (seis horas) y, finalmente, otros dos, uno oral y otro escrito, sobre historia general (de dos y cuatro horas respectivamente). Estas pruebas de acceso se convocaban dos veces por año, una en marzo y otra en junio».⁷

Los métodos de enseñanza de la Escuela continuaban siendo los de David, aunque matizados por su discípulo más célebre, Ingres. El número de profesores

5. CARLOS REYERO, *Catálogo de la pintura española del siglo XIX*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1992-1993.

6. C. GONZÁLEZ; M. MARTÍ, *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1987, pág. 19.

7. C. GONZÁLEZ; M. MARTÍ, op.cit. pág. 4.

era de doce, auxiliados por tres profesores especializados que impartían los cursos de anatomía, historia de las antigüedades y perspectiva. El modelo al natural sólo se trabajaba tres veces por semana: dos con un modelo masculino y una con modelo femenino. El resto del tiempo los alumnos se ejercitaban con el estudio de estatuas clásicas en yeso. Por las noches se impartían las clases de anatomía, para las cuales se empleaban cadáveres prestados por la cercana escuela de medicina. El ambiente que reinaba en la escuela era muy agobiante, rígido, jerarquizado y competitivo. Las frecuentes reprimendas sólo aplacaban el bullicio de las bromas entre los alumnos y las novatadas a los recién llegados.

La mayoría de los pintores que estudiaron y trabajaron en París disponían de muy pocos medios, por lo que la primera preocupación del recién llegado a la capital consistía en buscar alojamiento en alguna casa de huéspedes, recomendada por otros artistas amigos. Estas solían hallarse en las cercanías de la Escuela y en Montmartre. Sólo algunos contaban con amigos y familiares que les brindaban hospedaje. La vida de estos artistas transcurría entre el aprendizaje en los talleres y las asiduas visitas a los museos, especialmente el Louvre, el Cabinet d'Estampes de la Bibliothèque y el Luxembourg.

La Exposición Universal de París (1855), la primera en su género que reservaba una amplia sección internacional para las Bellas Artes marca un momento importante en la historia del arte: el nacimiento del Realismo. En ella, Ingres ocupaba una galería especial con cuarenta cuadros y numerosos dibujos representando la tradición clásica. Su gran rival Eugène Delacroix, adelantado del movimiento romántico, presidía un vestíbulo central con treinta y cinco cuadros. Uno y otro, Ingres y Delacroix, representaban dos tendencias artísticas contrarias. La representación fué mínima en el caso de pintores como Camille Corot, Honoré Daumier y Jean-Baptiste Millet, pero lo más relevante de esta exposición fue la construcción por Gustave Courbet del «Pabellón del Realismo», situado muy cerca de la exposición oficial en revancha por la indignación que le causara el rechazo de dos de sus más importantes cuadros.

La representación española, estuvo encabezada por Federico de Madrazo y constituida fundamentalmente por pintores de la generación romántica especializados en cuadros de historia.

No tenemos constancia de la participación de Eusebio Valldeperas en esta exposición, ni en ninguno de los Salones oficiales, extraoficiales u otras manifestaciones artísticas durante su estancia en París. Posiblemente su estancia la dedicó únicamente al perfeccionamiento del dibujo, al conocimiento cultural de la ciudad y de sus manifestaciones artísticas. Luego, deseando ampliar estudios, emprende un viaje por Bélgica, Alemania e Italia.

Roma

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los pintores españoles lograron una posición jamás alcanzada por ningún otro grupo de artistas. La presencia de Eduardo Rosales y Mariano Fortuny en la Ciudad Eterna desde 1857 y 1858 respectivamente marca un hito en el desarrollo de la pintura española. Los adelantos

técnicos de estos pintores a partir de la década de los años 60, así como sus éxitos internacionales, animaron a sus compañeros y a los artistas de las siguientes generaciones a trasladarse a Italia.⁸

En 1850 existían en Roma tres tendencias pictóricas que pertenecían aún al arte de la primera mitad del siglo XIX. Una es la romántico-idealista, con un fundamento purista cercano al nazarenismo de Frederick Overbeck. La segunda es la clásica-tardía, encabezada por Tommaso Minardi, que sirvió de modelo a la obra de carácter religioso realizada por los primeros pensionados. La tercera tendencia es la que aportó nuevos valores plásticos basados en el realismo histórico de carácter verista.⁹

Eusebio Valldeperas se instala en Roma y es presentado a Friederick Overbeck. Frecuenta las tertulias del Café Greco, en Via Condotti. Los habituales del café eran Fortuny, Eduardo Rosales, Francisco Aznar, Lorenzo Valles, José Casado del Alisal, Antonio de Castillo, Pedro Collado, el orfebre Moratilla, el escultor Rebull, González Jiménez, Antonio Gisbert, Elorriaga, Vicente Palmaroli y Luis Alvarez.¹⁰ Los artistas se relacionaban constantemente entre sí formando una auténtica colonia, celebraban fiestas y reuniones y mantenían los usos y costumbres españolas.

Aparte de los pintores extranjeros eran muy esperadas las visitas de Raimundo de Madrazo, Martín Rico, Rogelio de Egusquiza y Eduardo Zamacois, alma de la colonia española en París y mecenas de los españoles que viajaban a la capital francesa. Estas reuniones eran aprovechadas por los artistas para intercambiar consejos acerca del tema y estilo a seguir, con objeto de «modernizar» su pintura y adaptarla al mercado.

La calle más concurrida era la Via Margutta. Allí se encontraban estudios con grandes ventanales que permitían trabajar con luz natural. Además de luminosos, los talleres debían tener una dimensión considerable, pues se impusieron las grandes telas de tema histórico. Por eso la mayoría de los pintores cambiaba de taller al empezar los trabajos del último envío de pensionado, que consistía en un tema de historia destinado a figurar en la Exposición Nacional.¹¹ Desde allí Eusebio Valldeperas remite a la Nacional de 1858 «Una escena de costumbres en Italia» y «La casta Susana sorprendida en el baño», galardonado con medalla de tercera clase. Otras obras de inspiración italiana son «Corricolo napolitano», «Góndola veneciana», «Sermón en la campiña romana», «Un memorialista» y «Tiziano haciendo el retrato del emperador Carlos V.» A pesar de que, por estilo, su obra se inscribe en el purismo romántico tardío, por temática corresponde ya a la pintura «moderna» de género histórico.

8. C. GONZÁLEZ; M. MARTÍ, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1987, pág. 19.

9. C. GONZÁLEZ; M. MARTÍ, op.cit. pág. 15.

10. C. GONZÁLEZ; M. MARTÍ, op.cit. pág. 36.

11. C. GONZÁLEZ; M. MARTÍ, op.cit. pág. 25.



EUSEBIO VALDEPERAS MERICH, «La Casta Susana en el baño», Museo del Prado.

Un estudio de los premios concedidos en las Exposiciones Nacionales, iniciadas en 1856 como réplica de los famosos Salones franceses, nos muestra la evolución de los temas impuestos por los diferentes estamentos oficiales o por los profesores, ilustrándonos acerca de sus preferencias. Estas debían ser tenidas en cuenta por los concursantes y los temas eran comentados y estudiados entre los profesores y sus discípulos. No bastaba que estuvieran bien pintados, debían ser fieles a la «Historia de España» de Modesto Lafuente.¹² Críticos y artistas llegaban a convertirse así en verdaderos eruditos de pormenores históricos.

En el marco del cuadro de historia una corriente muy poderosa la constituyeron los temas de la Antigüedad clásica, éstos solían basarse en la Historia de Roma. Las ruinas de Pompeya se convirtieron en lugar de inspiración de un numeroso grupo de pintores. Otra de las ciudades mito para los artistas de la época fue Venecia, a ella acudieron los pintores buscando el exotismo temático, las ornamentaciones de iglesias y palacios para los fondos de sus cuadros y, en especial, las vistas venecianas.

Los centros de estudio más frecuentados por los pintores españoles en Roma fueron la Academia de San Luca, la Academia de Bellas Artes Francesa, la Academia Chigi, el Centro Internacional de Arte, la Academia Cauva y a partir de 1881 la Academia de Bellas Artes española.

La de San Luca aglutinó sobre todo a la primera generación, ya que en ella había ejercido como director Antonio Solá y desde 1858 era académico Federico de Madrazo. La Academia francesa muy admirada por su alto nivel de enseñanza así como por su inmejorable equipamiento, fue modelo para la posterior creación de la española. La Chigi fue la más popular y concurrida dada su céntrica situación y su proximidad a la mayoría de los estudios de los pintores. Para recrearnos en los ambientes de los estudios romanos, transcribimos un texto de Luis de Llanos.¹³

«De un lado, estaba un catalán dibujando á pluma un desnudo admirable, como un agua fuerte, y en su derredor se veían numerosas cabezas pálidas y ojerosas que con ansia seguían el trabajo del maestro. Lo más eran hugonotes, pero había también andaluces y murcianos y no pocos hijos de Roma.

Cerca de allí; Tijeras construía una figura como si construyese un puente, á fuerza de medidas, rayar vigorosas y esfuerzos titánicos.

Más acá y más allá, tipos de italianos impresionistas, sacando á fuerza de migas de pan claros brillantes de oscuras masas de carbón; otros que estudiaban la figura

12. MODESTO LAFUENTE, *Historia General de España*, 29 vols., Madrid, 1850-1867.

13. LUIS DE LLANOS, *La vida artística. Memorias de un pensionado en Roma*. Imprenta de Henrich y C^a, Barcelona, 1892, págs. 62-64. Conviene remarcar, dejando de lado la brillante y divertida descripción de una sesión de modelo al natural, la utilización del término «impresionismo» en una fecha tan lejana, 22 años, a la formación de esta corriente pictórica y, teniendo presente el notable retraso y desconocimiento en nuestro país de los hechos de vanguardia en el resto de Europa. El profesor José Milicua fue el primero en advertirme a cerca de este particular.

para aprovecharla luego en un cuadro de comercio; otros que perdían tiempo, papel y carbón, en ensuciarse y no sacar nada en limpio, y no pocos que en vez de trabajar filosofaban..., daban conversación á Gigi y criticaban á los compañeros, esperando la llegada de una inspiración que no acababa de venir.

De repente, sonó el reloj una media, y la lámpara se apagó de golpe. Era el descanso que comenzaba, con el ruido de tableros, taconazos, bostezos, conversaciones y cantos del que cesa un trabajo absorbente.

Entonces se forman grupos que charlan y ríen, mientras los alemanes siguen trabajando como si tuvieran el modelo delante; y al fin y al cabo, para lo que copian tanto monta

...

Una gran voz, la de Gigi, gritó:

—¡Señores, modelos nuevos!

Todos ocuparon su puesto; el lamparón se encendió de golpe y procedente del cuarto de los modelos, apareció sobre la tarima una mujer gorda que dejó caer á sus pies una camisa poco limpia.

Una gritería infernal estalló.

—¡Fuera! ¡fuera!

—¡Que la lleven á la historia natural!

—¡Que la mate er Tato!

—¡Horrorosa!...

—¡Señá botijo!

La pobre mujer, cegada por la luz brillantísima, aturdida por su colosal éxito, no sabía como escapar, ni dónde meterse.

¡Infeliz! ¡Acaso mal aconsejada por la miseria, había vencido su rubor con la esperanza de ganarse un pedazo de pan!

Un instante después, aparecía sobre la tarima un viejo como un pergamino estético y miserable.

—¡Bravo!— gritaban unos.

—¡Detesable!— gritaban otros.

—Échate al suelo, decía Tijeras, ayudándole él mismo con la acción; —apóyate contra la pared, retira las piernas. —Vean ustedes qué Job más colosal!

—Sirve.

—No sirve.

—¡Otro toro! ¡otro toro! —exclamaron algunos españoles.

Al viejo sucedió una niña de quince años, rubita y trémula de miedo.

No quería soltar la camisa que por fuerza la arrancó una tía de mala facha... acaso su madre.

Un grito de admiración salió de todas las bocas.

—¡Soberbia!

—¡Admirable!

—¡Fijarla, fijarla!— decían todos para que desde luego fuese admitida, mientras que la chica arrimada á la pared procuraba cubrir con sus pequeñas manos toda su desnudez.

Pero, en general, los tipos que aparecían eran de viejos modelos avezados al oficio. Mujeres de treinta años como modelos desde que tenían cinco; ciociaros convertidos al desnudo, mucho más a sus anchas en cueros vivos que cubiertos con lamentables harapos... que ni conocen el dolor de la inmovilidad, ni el frío, ni el calor. Estos subían á la tarima como si subiesen a un trono. Satisfechos de si mismos, seguros de gustar y de ser aceptados; y así desde que pisan aquellas tablas, caen en postura académica como cae en guardia un afamado espadachín.

Estos sienten las figuras, como decimos nosotros, y saben expresar afectos y pasiones como si efectivamente les salieran de adentro. Con modelos así, el trabajo es relativamente fácil.

Dos horas y cuarto dura la academia. Cuando por segunda vez se apaga el lamparón ya es tarde y corre por las filas un tremendo apetito; así es que poco se detiene la gente á charlar. En grupos de dos o tres nos echábamos á la calle y nos íbamos más que á paso en busca de los macarrones y el fiasco de Chianti.

El taller museo

El amor de Fortuny por las antigüedades y su afán coleccionista influyó notablemente en la decoración de los estudios de los pintores españoles. Se puso de moda atesorar objetos antiguos que pasaban a constituir los fondos ornamentales de los cuadros, especialmente las piezas de cerámica, armas y tejidos. De hecho el coleccionismo conoció un gran auge en el siglo XIX. La nueva burguesía decoraba sus salones con piezas antiguas a semejanza de la aristocracia, y existía una particular demanda de obras medievales y del siglo XVIII. Esta afición por las antigüedades relacionó a Fortuny con los más importantes coleccionistas de la época.

«El artista ya no es un empleado o servidor directamente dependiente de la clase aristocrática que lo mantiene, sino un igual del coleccionista con el que comparte gustos en cuanto que comparte intereses y aspiraciones, llegando a establecer relaciones verdaderamente igualitarias y amigables con aquél.»¹⁴

Eusebio Valldeperas fue un coleccionista de antigüedades: cerámicas, armas, bronce, lámparas,... en el inventario¹⁵ de los objetos antiguos o curiosos legados tras su muerte al Museo de Bellas Artes y Arqueología de Barcelona que hemos consultado se observa una notable diferencia con los grandes coleccionistas, las piezas son de muy diversa índole y procedencia, no es especialista de un tema ni erudito, sino al contrario demuestra un gran interés o ilusión por encontrar piezas *in situ* durante excursiones o viajes, la mayoría sin gran interés arqueológico pero de un gran valor para él. La lluvia en los yacimientos arqueológicos facilita la floración de objetos, restos de cerámica, monedas..., que carecen de sentido para el

14. CARMEN GRACIA, «Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano», *Fragmentos*, n.º 7, año 1986, pág. 59.

15. Junta de Museos de Cataluña, Palau Moja, Año 1901-1902, n.º 18.

arqueólogo pero no para el pequeño coleccionista (recolector) que demuestra una ilusión parecida a la infantil por este descubrimiento o *retrouvé* del objeto histórico.¹⁶ Hay que pensar que el afán del coleccionista es tan antiguo casi como el hombre: el primer coleccionista del que se tiene noticia es un *patesi* de Mesopotamia poseedor de piezas arqueológicas. La colección privada ha estado presente en todas la épocas pero es en este siglo cuando aparece con más fuerza justo en el momento de las grandes colecciones públicas —los museos—. La influencia del romanticismo, el descubrimiento de las ruinas de Pompeya, las novelas históricas a la manera de Walter Scott influyeron notablemente en los gustos de la época. La gran cantidad de colecciones con objetos «falsos» nos abre las puertas a los inicios de una nueva época en la historia del arte caracterizada por una gran facilidad de reproducción.

Otra parte importante del legado la forman piezas que eran fuente de inspiración en los cuadros de historia y daban garantía de credibilidad a las escenas pintadas, a pesar de las posturas poco naturales y artificiosas de los personajes y de la propia composición en general. El pintar un cuadro sirviéndose de objetos de época como telas, armas, armaduras, bronce... daba autenticidad a la obra.

Durante el siglo XIX aparecen muchas imitaciones de vasos etruscos como el existente en el legado, los vasos auténticos son de arcilla negra y no pintados. No es de extrañar así que la importancia de la colección desaparezca a la muerte de su recolector y los herederos se deshicieran enseguida de ella, su viuda sólo conservó en usufructo la colección de pinturas, dibujos y grabados; el resto de las piezas fueron entregadas a la ciudad de Barcelona como recoge *La Vanguardia* en un artículo a primera página el 13 de mayo de 1902.

Obra y Exposiciones Nacionales

El primer cuadro al óleo de que tenemos constancia es el «*Batalló de la Bru-sa*», de 1845 depositado en el Instituto de Historia de la Ciudad de Barcelona.

Las Exposiciones Nacionales se celebraron desde 1856 hasta 1968. Fueron creadas por la reina Isabel II, a través de un decreto publicado en la Gaceta el día 12 de enero de 1854,¹⁷ en un principio se dispuso que se formaran cada dos años, esto sucedió en las cinco primeras (1856, 1858, 1860, 1862, 1864), pero la sexta se celebró en enero de 1867.

16. Entrevista al Sr. Ricard Batista, director del Museo Arqueológico de Barcelona en torno al legado de Eusebio Valldeperas, 25 de febrero de 1993.

17. En el artículo 6.º del Reglamento para la Exposición se lee: «Los españoles ó sus representates entregarán al propio tiempo que sus obras una noticia firmada del asunto de las mismas, y en que se exprese el nombre y apellido, patria y domicilio de autor; esta noticia podrá también comprender el nombre de los maestros ó de la Academia ó Escuela donde hubiese hecho sus estudios, los premios y distinciones que hubiese obtenido, y una nota, que se insertará en el catálogo, de las obras de pintura y escultura que haya ejecutado para los edificios y monumentos públicos, y que, por el lugar fijo que ocupan éstos, no puedan figurar en la Exposición.»

La exposición de 1871 tuvo lugar después del destronamiento de Isabel II, se hizo un nuevo reglamento, con notables modificaciones firmado por el rey Amadeo el 2 de abril de 1871¹⁸. Podían concurrir, además de los artistas españoles, los extranjeros, todos con derecho a premio y sin límite en el número de obras. Fijábase un total de 24 premios y quedaban «terminantemente prohibidas las menciones honoríficas y las consideraciones». Esto justifica que en este mismo año Valldeperas presentara siete obras y que a la exposición de 1876 sólo una. Desmoralizado seguramente por las duras críticas recibidas y no pudiendo optar a ninguna mención al haber sido suprimidas, decidía no presentarse más a las exposiciones y fue el cuadro «*Galileo en la Inquisición*» el último presentado.

Eusebio Valldeperas se presentó a las exposiciones nacionales los años 1856, 1858 (medalla de tercera clase), 1860 (mención honorífica de primera clase), 1862 (dos menciones honoríficas, una ordinaria y la otra especial), 1864 (medalla de tercera clase), 1867 (medalla de tercera clase), 1871, 1876¹⁹. También concurre con sus obras a las exposiciones de Bayona (1864) y París (1867) alcanzando en la primera una medalla de bronce.

A continuación presentamos una breve reseña de las obras presentadas y de las críticas recibidas en dichas exposiciones Nacionales:

Exposición Nacional, 1856

N.º 203. «El Rey D. Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez».

N.º 204. «Un memorialista».

Residente en Madrid, calle de Espoz y Mina, 5, tercero izquierda.

Exposición Nacional, 1858

Pintor honorario de Cámara de S.M.

N.º 205. «La casta Susana sorprendida en el baño» (tema que repetirá en la Exposición de 1866-67).

N.º 206. «Una escena de costumbres en Italia».

Los remite desde Roma.

Exposición Nacional, 1860

Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III. Residente en Madrid, calle de Espoz y Mina, 6, 2.º.

N.º 252. «D^a Isabel la Católica, de paso por Moclin, visita en Loja a los heridos y enfermos, a quienes socorrió con dineros a proporción de su clase».

18. BERNARDINO PANTORBA, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Ed. Jesús Ramón García, Madrid 1980, pág. 99.

19. Catálogos de las Exposiciones Nacionales. Años 1860 y 1864 en la Biblioteca General de Historia del Arte de Barcelona. Año 1858 en la Biblioteca de Cataluña. Años 1856, 1867, 1871, 1876 en el Casón del Buen Retiro de Madrid.

«Estando el Rey D. Fernando en Moclin, mandó llamar á la Reina D^a Isabel, para que con su presencia animára el espíritu de las tropas. La Reina se puso en camino, acompañada de la Infanta D^a Isabel, de su confesor, el Obispo de Avila, Fr. Hernando de Talavera, damas, pajes y caballeros, pasando por la ciudad de Loja, recién tomada á los moros.»²⁰

El lienzo, muy deteriorado, fue reproducido por *El Museo Universal*; representa en el centro, de perfil, a la reina Católica con su hija Isabel acercándose a un enfermo sentado a la izquierda, a la derecha varias damas y Hernando de Talavera. La pintura debe ponerse en relación con la «Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad» (Sevilla, Hospital de la Caridad), que, realizada en 1862 por José Roldán; evidencia, como pocas obras, el paralelismo que trata de establecerse entre las dos reinas.²¹ El cuadro fue adquirido por la reina Isabel II por 30.000 reales.²²

Exposición Nacional, 1862

N.º 268. «Toma de Loja por D. Fernando el Católico».

«El rey chico, Boabdil, salió casi desfallecido en compañía de Gonzálo de Córdoba á besar la mano á D. Fernando que le recibió con la dulzura y benignidad que acostumbra á usar con los vencidos. (Lafuente, *Historia de España*).»

La obra, que reproduce *El Museo Universal*, representa al nazarí arrodillado ante Fernando que hace ademán de acogerle con nobleza, junto a ellos, a la izquierda, Gonzalo de Córdoba; varios soldados árabes y cristianos contemplan la escena a ambos lados. Al fondo, el paisaje, en el que destaca en último término, a la izquierda, un castillo. El cuadro es de gran torpeza, convencional, teatral y con escaso interés.²³ Fue adquirido por Isabel II en 20.000 reales, aunque el pintor había pedido 30.000, según escrito de 9 de febrero de 1863.²⁴ Actualmente se encuentra en Sevilla, en los Reales Alcázares.

El crítico Manuel de Palacio escribe:²⁵

«Su afición está probada
mas sé que al ver un retrato
de su mano malhadada
así dijo un literato
en la exposición pasada:

«Valldeperas fue el autor;
el cuadro es malo de veras
y me parece en rigor
que el valle de estas peras
no es más que un olmo el pintor.

N.º 269. «Retrato de S.M. la Reina»

N.º 270. «Retrato de S.M. el Rey»

20. JOSÉ GARCIA, *Las Bellas Artes en España 1866*. Madrid, 1867, Imprenta de D. Ernesto Durart, pág. 82.

21. CARLOS REYERO, *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Ed. Espasa-Calpe, pág. 249.

22. Archivo del Palacio Real, Sección Administrativa, Legajo 39.

23. REYERO, op.cit. págs. 246-247.

24. Archivo del Palacio Real, Sección Administrativa, Legajo 39.

25. MANUEL DE PALACIO, *Función de desagrazos que hace un obsequio de las Bellas Artes un acólito de las letras*, Madrid, 1862.

Exposición Nacional, 1864

N.º 423 «Vasco Núñez de Balboa tomando posesión del mar del sur».

«Bajó en fin éste con veintiseis hombres de tripulación, sentáronse todos en la playa á esperar que el agua creciese, por estar entonces en menguante; y cuando las ondas volvieron con ímpetu á cobrar tierra y llegaron á donde estaban, entonces Balboa, armado de todas armas, llevando en una mano la espada y en la otra una antorcha, y una bandera en que estaba pintada la imágen de la Virgen con las armas de Castilla á los piés, levantóse y empezó á marchar por medio de las olas que le llegaban á la rodilla, diciendo en altas voces: «Vivan los altos y poderosos Reyes de Castilla: y si algun Príncipe, sea cristiano, sea infiel, pretende á ellos algun derecho, yo estoy pronto y dispuesto á contradecirles y defenderlos; respondiéndole los concurrentes con aclamaciones al juramento de su capitán. Acompañaba siempre a Balboa el famoso perro Leoncio, el cual, por los servicios que prestaba, entraba á la parte en el reparto de joyas y esclavos».²⁶

«Representa, en el centro, con espada y bandera, a Balboa, en actitud declamatoria, introducido en el agua y, a los lados, sendos grupos de soldados que le aclaman; en el grupo de la izquierda, sentados, dos nativos; en primer término, el perro «Leoncio» y, entre el último término rocoso y la orilla otro soldado sobre unos acantilados. La pintura, ejecutada dentro de un riguroso academicismo, resulta adecuada, teatral en exceso, artificiosa en el tratamiento de las figuras, forzada en los gestos y con una clara enfatización de los valores representativos.»²⁷

Isabel II comunicó la voluntad de adquirir el cuadro por Real Orden el 14 de febrero de 1865. Valldeperas pidió 30.000 reales por él.²⁸

N.º 424. «Tentación de San Antonio».

«Entonces el demonio se le apareció visiblemente en figura de una doncella de estre-mada hermosura, ricamente ataviada, para encenderle en los apetitos blandos y de-leitosos de las carnes; unas el Santo estaba muy en sí llamando en su favor á Dios...siendo á la razón de treinta y cinco años, bien empleada edad y felicísimos lustros.»²⁹

N.º 590. «Retrato de S.M. la Reina» (Tribunal de cuentas del reino)

N.º 591. «Retrato de la Sra. de Valldeperas»

N.º 592. «Triste viaje»

Exposición Nacional, 1866-1867

N.º 413. «Guatimozin último Emperador de Méjico y su esposa presentados prisioneros á Hernán-Cortés».

«Cuando llegaron a la puerta se detuvo el acompañamiento y Guatimozin entró delante con la Emperatriz. Sentáronse luego los dos y él se volvió á levantar para que

26. Catálogo, Exposición Nacional, 1864.

27. REYERO, op cit. pág. 314.

28. Archivo del Palacio Real, Sección Administrativa, Legajo 39.

29. Catálogo Exposición Nacional, 1864, Imprenta y litografía del atlas a cargo de F. Feliu, Madrid.

tomase Cortés su asiento; rompió la plática diciendo: ¿Qué aguardas valeroso Capitán que no me quitas la vida con ese puñal que traes al lado?. Prisioneros como yo son embarazosos al vencedor» (Historia de la conquista de Méjico)³⁰

N.º 414. «La casta Susana en el baño».

De los anteriores cuadros José García en su libro *Las Bellas Artes en España* 1866³¹ hace la siguiente crítica:

«Laborioso como pocos el S. Valldeperas, logra á veces mejorar algún tanto escaso renombre. En la presente Exposición ha procurado hacer un esfuerzo que sería acreedor á elogio, si no lo creyésemos hijo acaso del incomprensible afán de los que á toda costa desean luchas sin las dotes necesarias. Y no obstante, como la voluntad puede en ciertas ocasiones conseguir resultados satisfactorios, ese pintor, en su último cuadro, dá lisongeras muestras de adelantos.

No busquemos sábia composición, porque hallaremos únicamente figuras presentadas con sencillez; ni un color nacido del sentimiento, donde solo nos ofrece tonos agradables; ni dibujo clásico, donde habremos de contentarnos con un regular acierto; pero pidamos esmeradísima egecución, gran propiedad en trajes y accesorios, y todo cuanto no sea producto de una inspiración artística, porque eso sí que saltará á los ojos.

«La casta Susana» parece menos feliz que el anterior á nuestro juicio el dibujo es demasiado vulnerable, y la luz está tan repartida hácia los extremos que perjudica el efecto general. Creemos demasiado grande de torso esta figura, y el color de sus carnes, poco jugoso y bastante convencional.

Sentimos no poder reconocer en este autor mejores condiciones que las expuestas.»

Exposición Nacional, 1871

N.º 554. «Sermón en la Campiña de Roma» (78 cm. x 1'20 m.)

«Sermón que predica un fraile en la campiña de Roma; no se conmueve la gente porque no es de la parroquia.»³²

N.º 555. «Góndola veneciana» (78 cm x 1'20 m.)

N.º 556. «Calesso napolitano» (78 cm. x 1'20 m.)

N.º 557. «La tarde del Domingo en casa del cura del un pueblo» (57 cm. x 76 cm.)

N.º 558. «Alegoría por la paz» (50 x 63 cm.)

N.º 559. «Una concha» (80 cm. x 1'40 m.)

«Marisco de nueva especie que descubrió Valldeperas; molusco desvergonzado, medio mujer, medio almeja.»³³

30. Catálogo Exposición Nacional, 1866-1867, Madrid.

31. GARCÍA, *Las Bellas Artes en España* 1866, p. 82.

32. CARRIÓN, RAMOS; ARANA, CAMPO, *Revista Cómica de la Exposición de Bellas Artes de 1871*, Madrid. Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, pág. 42.

33. CARRIÓN; ARANA, op.cit., pág. 54.

N.º 560. «Ticiano haciendo el retrato del Emperador Carlos V» (1'20 x 1'40 m.)
 «El emperador está en una postura muy graciosa y se oculta detrás del lienzo.»³⁴

Exposición Nacional, 1876

Residente en Madrid, Recoletos, 12.

N.º 437. «Galileo en la Inquisición» (1'60 x 1'20 m.)

Entre su extensa producción pictórica, fuera de consursos y exposiciones, se encuentra también:

«Los retratos de los Reyes Doña Isabel II y D. Francisco de Asís», para el Instituto agrícola catalán de san Isidro de Barcelona.

«D. Sancho I» (2'22 x 1'40 m.), depositado en el Ayuntamiento de Ubeda (Jaén) desde 1887. Prado disperso n.º inventario 5.179.

«D. Sancho II» (2'22 x 1'40m.), depositado en la Diputación Provincial de Lugo desde 1887. Prado disperso n.º de inventario 5826.

Un retrato de «Doña Isabel II» para el Tribunal de Cuentas del Reino y otro para la Sociedad económica de Amigos del País de la Habana.

«D. Juan Prim», para el Colegio de Ingenieros de Guadalajara.

Decoró numerosos salones y palacetes realizando «quadrettos» para una clientela acomodada. Obtuvo en 1852 la distinción de ser nombrado Caballero de Carlos III; en 1857 pintor honorario de Cámara, en 1862 Individuo de la Academia de Arqueología y Geografía y en 1868 Comendador de número de la Orden americana de Isabel la Católica.

34. CARRIÓN; ARANA, op.cit., pág. 34. Se observa, en las pinturas presentadas a concurso en la exposición de 1871, el aprovechamiento de obra iniciada y, seguramente, acabada en su estancia en Italia hacia el 1858.