

de unas insuficientes transformaciones agrarias”, en VIII Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, Lucerna, Fuente de Cantos, pp. 43-89.

TERRÓNALBARRÁN, M. (dir.) (1986) Historia de la Baja Extremadura, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Badajoz, tomo II.

VV. AA. (1991) Gran Enciclopedia Extremeña, Ediciones Extremeñas, Mérida, tomo 5, pp. 53-57.

NICOLÁS MEGÍA Y LA SENSIBILIDAD
ARTÍSTICA DE SU TIEMPO

José Julio García Arranz
Noviembre, 2009

NICOLÁS MEGÍA Y LA SENSIBILIDAD ARTÍSTICA DE SU TIEMPO

José Julio García Arranz
Noviembre, 2009

La crítica se muestra unánime a la hora de valorar a Nicolás Megía Márquez (Fuente de Cantos –Badajoz-, 1845; Madrid, 1917) [fig. 1] como el más importante pintor nacido en Extremadura durante el s. XIX, afirmación refrendada por el amplio reconocimiento de que gozó en vida¹. A pesar de ello, y de contar en los últimos años con una creciente atención bibliográfica², in-

¹ Reconocido por la crítica coetánea, con una obra bien cotizada –en especial sus acuarelas, difundidas en Europa y Norteamérica a través de marchantes como el alemán Stillmayer-, recibió numerosos premios y reconocimientos, encargos oficiales, y la protección y amistad de personalidades de la política y de la cultura del momento, participando en numerosas exposiciones nacionales e internacionales.

² Sin duda, la reactivación del interés por la figura de Nicolás Megía arranca de los diversos trabajos que Francisco Pedraja Muñoz le ha dedicado desde la década de los años 80 –“Nicolás Megía”, *Alminar*, nº 15 (julio de 1980), p. 32; “Las Artes Plásticas en el siglo XIX”, en Terrón Albarrán, M. (Dir.), *Historia de la Baja Extremadura*, vol. II, Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986, pp. 1228-1231; *Museo de Bellas Artes de Badajoz*, Badajoz, Caja Badajoz, 1993, pp. 129-133 y 299; “Nicolás Megía Márquez (1845-1917)”, en Lorenzana de la Puente, F. (Coord.), *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*, Badajoz, Excmo. Ayuntamiento de Fuente de Cantos/ Diputación Provincial de Badajoz, 1998, pp. 463-472-, impulso que pudo culminar con la exposición antológica que se iba a celebrar en el año 1995 en el Museo de Bellas Artes de Badajoz como conmemoración del 150 aniversario del nacimiento del pintor, y que finalmente no llegó a tener lugar por falta de recursos económicos. No olvidemos aquí las líneas que M^a del Mar Lozano Bartolozzi dedica al artista en *La pintura en Extremadura* –Badajoz, COEBA/ Diario Hoy, 1984, pp. 40-41-. La labor reivindicativa del pintor de Fuente de Cantos continuó con la importante contribución de José María Pedraja Chaparro –“La formación artística del pintor Nicolás Megía en Madrid, Roma y París (1866-1881)”, *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Badajoz, 1999, vol. IV,

cluida una cuidada monografía-catálogo relativamente reciente³, su vida y obra siguen siendo aún prácticamente desconocidas para el gran público. En opinión de José M^a Pedraja Chaparro, entre los factores que pueden haber contribuido a esta circunstancia, además de la escasa valoración generalizada que la crítica del s. XX ha mostrado hacia la pintura decimonónica hasta bien avanzada la centuria⁴, se encuentran la dispersión de su obra —repartida fundamentalmente en colecciones particulares o en paradero desconocido, con la notable excepción del conjunto custodiado en

pp. 239-280, o la cuidada monografía-catálogo que citamos en la nota siguiente. A raíz de estas aportaciones, Megía y su producción aparecerán glosados, no sólo en catálogos y repertorios de las obras del Museo de Bellas Artes de Badajoz —Araya, C. y Rubio, F., *31 obras del Museo Provincial de Bellas Artes*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1986, pp. 71-75; Hernández Nieves, Román, *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de pinturas*, Salamanca, Diputación de Badajoz, 2003, pp. 166-175-, sino en diversas panorámicas del arte extremeño —Reyero, Carlos, “Extremadura y la pintura del siglo XIX. Una mirada desde el exterior”, en VV. AA., *Extremadura, fragmentos de identidad. Guerreros, santos, artesanos, artistas*, Madrid, Ayuntamiento de Don Benito, 1998, p. 118, y catálogo, pp. 328 a 335, n^o 99 a 103; Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (Dir.), *Plástica extremeña*, Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 2008, pp. 328-329-, o artículos monográficos sobre la pintura extremeña del s. XIX que iremos refiriendo a lo largo de este trabajo.

³ Pedraja Chaparro, José María, *Nicolás Megía (1845-1917)*, Badajoz, Fundación Caja de Badajoz, 2002, catálogo cronológico con textos intercalados que constituye en la actualidad la obra de referencia sobre la vida y obra del pintor; de ella procede la mayor parte de los datos biográficos que vamos a manejar en el presente trabajo.

⁴ Los distintos estudios sobre el arte de esta época ponen de manifiesto la marginación historiográfica sufrida en contraste con un auténtico “fervor decimonónico” vivido durante los últimos decenios del s. XX, y que no ha cesado con el cambio de milenio. Vid. Reyero, Carlos y Freixa, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Catedral, 1999, p. 11.

⁵ Román Hernández Nieves —op. cit., pp. 168-174— enumera un total 29 obras depositadas en dicho Museo entre óleos, acuarelas y dibujos, en su mayor parte donadas por Luis y Rosario Megía, hijos del pintor, en el año 1919. También el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba conserva una decena de produc-

el Museo de Bellas Artes de Badajoz⁵— y el vacío documental que aún se extiende sobre algunos periodos centrales de su biografía, muy en especial las estancias en el extranjero.

La producción de Megía responde a unos temas y unos modos de realización que resultan plenamente representativos de la pintura española y las preocupaciones artísticas de la segunda mitad del s. XIX. Además, su amplia trayectoria plástica abarca etapas decisivas de la historia de España: los últimos años del reinado de Isabel II, el Sexenio Revolucionario, la Primera República y el periodo de la Restauración borbónica, que incluye los reinados de Alfonso XII y Alfonso XIII, con lo que su imaginario se erige al mismo tiempo en elocuente testimonio gráfico del pensamiento y las ideas que subyacen en esta etapa crítica en la evolución de nuestra contemporaneidad.

La trayectoria vital y artística, así como el catálogo de la obra conocida de Megía, ya han sido abordados con solvencia a partir de la información disponible por los investigadores que nos han precedido. En el presente trabajo nos proponemos entroncar las diferentes variantes temáticas de la producción del artista extremeño con el contexto artístico, cultural, social y político de su tiempo, con el fin de aproximarnos a su verdadera dimensión y alcance dentro de la etapa que le tocó vivir. Y lo vamos a hacer desde dos aspectos que nos parecen fundamentales en estos momentos: el proceso de institucionalización cultural que llevó a cabo el Estado, y el complejo entramado de estilos artísticos internacionales que, superando las especificidades locales, configura el panorama plástico hispano de los decenios finales del milochocientos.

ciones de nuestro artista, cedidas por Ángel Avilés Merino, amigo y protector de Megía, sobre el que más tarde volveremos. Vid. Pedraja Chaparro, J. M^a, *Nicolás Megía...*, op. cit., p. 27.

1.- La institucionalización del aprendizaje y la práctica artística en la segunda mitad del s. XIX.

Con la llegada del parlamentarismo político (1868), fue el Estado el que vino a ocupar el espacio institucional que había dejado vacante la corona. El mecenazgo artístico estatal será entendido entonces como una función administrativa más, y, si bien este intervencionismo resultará muy contestado por la falta de intuición artística del nuevo gobierno y por la aplicación de unos criterios excesivamente condicionados ideológicamente, constituyó la necesaria respuesta a profundos factores de cambio que se cernían sobre la práctica artística tradicional, entre ellos el proceso de secularización de aquélla⁶, o el papel secundario al que quedó relegada la monarquía como comitente⁷. Otro factor no desdeñable son las numerosas quejas recibidas por parte de diversos artistas sobre el desamparo institucional que éstos sufrían, consecuencia tanto de su profesionalización independiente como de la incompreensión social provocada por su visión romántica de la realidad⁸. Debe tenerse también en cuenta, en fin, la creciente

⁶ Durante el s. XIX la Iglesia dejó de ser en España el principal mecenas artístico debido al empobrecimiento que supusieron las medidas desamortizadoras de Mendizábal en 1835, y a la creciente desacralización que se detecta en la sociedad y en la cultura. Vid. Al respecto García Melero, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, p. 360.

⁷ De hecho, como indica García Melero -op. cit., p. 360-, el Estado tuvo un precedente claro a la hora de tomar las riendas de la práctica artística en los sistemas centralistas de control artístico que la corte borbónica ideó durante la Ilustración, y que tenían en la Academia, institución dependiente directamente del rey, su instrumento más eficaz.

⁸ Frente al concepto más tradicional de pintor académico, se extiende ahora la imagen del artista bohemio, consecuencia de la mentalidad romántica, que se propuso, sin conseguirlo totalmente, la automarginación de las directrices artísticas estatales. Vid. García Melero, J. E., *op. cit.*, p. 355.

necesidad de creación de un museo nacional de arte moderno: el Estado tratará de adquirir y reunir las mejores y más significativas obras de su época de modo que los artistas, lógicamente atentos a esta demanda, sometieron su actividad creativa a una concepción de obra "museable" conforme a las directrices oficiales que acabará afectando a todos los géneros.

En atención a todo ello, el Estado se propuso, mediado el ochocientos, proteger y revitalizar la actividad artística con la adopción de una serie de medidas de estímulo. Cabe destacar entre ellas la ampliación y mejora de los centros de enseñanzas plásticas, la convocatoria a distintos niveles de concursos oficiales para la obtención de pensiones en el extranjero, la organización sistematizada de exposiciones públicas o el incremento del presupuesto gubernamental destinado a la adquisición de obra plástica. Esta política de protección estatal de las artes facilitó un significativo desarrollo de lo que se ha venido en llamar "arte oficial", y determinó desde un primer momento la actividad creativa de Megía, que, con la excepción de algunas obras más íntimas y personales, se desenvolverá dentro de unas coordenadas academicistas durante toda su trayectoria.

Los inicios artísticos del pintor extremeño, sin embargo, no fueron fáciles: a las limitaciones que suponían sus orígenes en un contexto poco propicio para la creación, profundamente rural y alejado de los principales centros culturales del momento⁹, se

⁹ Como han puesto de manifiesto M^a del Mar Lozano Bartolozzi -"La pintura extremeña (1880-1918) y su contexto cultural", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 288-92-, o Carlos Reyero -"Extremadura y la pintura...", *op. cit.*, p. 117-, frente al carácter eminentemente urbano de la cultura decimonónica, Extremadura se muestra como una región agraria y poco poblada, carente de una metrópoli focalizadora de la cultura: su principal núcleo urbano, Badajoz, tan sólo alcanza los 27.000 habitantes en la última década del siglo.

unió una fuerte oposición familiar. Procedente de una familia de labradores -aunque con suficientes recursos para permitirle una formación de Segunda Enseñanza en Sevilla, o iniciar estudios de Medicina en Madrid-, el joven Megía descubrió e inició en la capital una irrefrenable vocación artística que supuso el abandono de los estudios universitarios que había emprendido, decisión que chocó con la disconformidad manifiesta de su padre, temeroso de su incierto porvenir como pintor. Poco podían ofrecerle en este sentido a nuestro artista, que ya había empezado a familiarizarse con el ambiente cultural madrileño, los centros de enseñanza artística de su tierra natal: bastante elocuente es el caso de la ciudad de Badajoz, la más populosa de la región, donde se tuvo que suplir la carencia de una Escuela de Bellas Artes con la docencia artística del Instituto de Segunda Enseñanza, constituido en 1845¹⁰, que se erigió en principal cauce de formación a mediados de siglo, gracias a la meritoria presencia del granadino José Gutiérrez de la Vega como profesor de dibujo, hasta la fundación en 1874 de la Escuela Municipal de Dibujo y Pintura, después transformada en Escuela de Artes y Oficios, de la que el pintor pacense Felipe Checa será fundador y primer director¹¹. Megía, después de asistir en Madrid a clases particulares de Domingo Valdivieso¹², ingresó en 1866 en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado,

¹⁰ El Instituto pacense fue creado bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Amigos del País -fundada en 1816-, fruto de la intensa labor de difusión cultural desplegada por esta institución en el ámbito de la capital de la Baja Extremadura. Vid. Méndez Hernán, Vicente, "La pintura extremeña: costumbrismo y regionalismo como señas de identidad en 1898", *Revista de Estudios Extremeños*, t. LV, nº 1 (1999), p. 192.

¹¹ Vid. Pedraja Muñoz, Francisco, *El pintor Felipe Checa. 150 aniversario (catálogo de exposición)*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1994, p. 41.

¹² Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Badajoz una acuarela de Valdivieso -un desnudo femenino- dedicada "A mi querido amigo y discípulo Nicolás Megía", obra aún de evidentes ecos neoclásicos. Vid. Hernández Nieves, R., *op. cit.*, pp. 212-213.

dependiente de la Academia de San Fernando¹³, manteniendo su vinculación con este Centro hasta 1872. Allí tramará contacto e incluso amistad con algunos de los más destacados artistas del momento: José Casado del Alisal, Federico de Madrazo o Joaquín Espalter, entre otros, cuyo magisterio determinará en gran medida, como veremos, la orientación estética general de la producción de nuestro pintor¹⁴.

1.1.- La formación artística en Roma y París.

Ya hemos indicado que, entre las nuevas iniciativas que encauzaron la enseñanza y el fomento artístico a partir de los decenios centrales del s. XIX, cobraron especial relevancia las pensiones que las distintas instituciones provinciales y locales promovieron para que los alumnos más aventajados de las respectivas escuelas de Bellas Artes pudieran proseguir sus estudios en el extranjero. En general, todas las Diputaciones Provinciales tuvieron artistas becados más allá de nuestras fronteras, y el premio, en la mayor parte de los casos, implicaba la permanencia en Roma durante unos años. Ello explica la extensa nómina de pintores procedentes de todo el país que, con el respaldo económico de aquellas instituciones -y, en algunos casos, por cuenta propia-, hicieron escala académica en la capital italiana durante el último cuarto del siglo¹⁵.

Además de la aureola de prestigio que siempre ha emanado de la Ciudad Eterna, el conocimiento del arte clásico y, por

¹³ En este sentido los pasos iniciales de otros destacados artistas pacenses de estas décadas difieren de los de Megía, pues tomaron sus primeras clases en Badajoz, para completar a continuación su formación en la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vid. al respecto Méndez Hernán, V., *loc. cit.*

¹⁴ Vid. Pedraja Chaparro, J. M^a, *Nicolás Megía...*, *op. cit.*, pp. 24-27.

¹⁵ Vid. Reyero, C. y Freixa, M., *op. cit.*, p. 237.

encima de todo, el del Renacimiento y el Barroco romanos, se consideraban esenciales para la formación académica de los artistas decimonónicos. A la fuerte incidencia de la corriente nazarena italiana, se suma la profunda fascinación por los grandes mitos del arte italiano, cuya presencia será una constante en la pintura española del momento. Por otra parte, como centro artístico internacional, Roma convocaba a pintores de diversos países y tendencias, lo que promovió un intercambio permanente de métodos y recursos que incidirá en gran medida en la configuración del eclecticismo académico hispano durante el tercer cuarto del siglo. Nicolás Megía, tras sus prometedores inicios artísticos en Madrid —acabó su formación con brillantes calificaciones y menciones honoríficas—, tomó pronto el camino de Roma. Gracias a una pensión concedida por la Diputación Provincial de Badajoz¹⁶, el pintor de Fuente de Cantos acude a la capital italiana en 1873, momento que coincide con la fundación en aquella ciudad de la Academia Española, integrándose con entusiasmo y dedicación en el ambiente artístico romano: a las enseñanzas más convencionales de la Academia Chigi se suman las clases de acuarela que Mariano Fortuny impartía en la Embajada Española, o las actividades artísticas, tertulias y exposiciones que tenían lugar en

¹⁶ De acuerdo con el minucioso relato de Pedraja Chaparro —*Nicolás Megía...*, *op. cit.*, pp. 27-30— Federico de Madrazo, por entonces Director de la Academia de San Fernando, y tal vez a instancias del diputado en Cortes por la provincia de Badajoz —y futuro ministro de Ultramar— Adelardo López de Ayala, remitió una carta a la Diputación de Badajoz solicitando alguna ayuda económica para Nicolás Megía en recompensa por sus excelentes resultados académicos en la Escuela Especial. En respuesta, el Presidente de la Comisión Provincial de la Diputación pacense encargó a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando la formación de un tribunal para dotar de una pensión anual a un “hijo de la provincia que se dedicara a la pintura”. El tribunal de las pruebas de oposición, a las que se presentó también Vicente Barneto, pintor natural de Jerez de los Caballeros, concedió finalmente la pensión a Megía, siendo aprobada tal ayuda por la Diputación de Badajoz en noviembre de 1872.

el Círculo Artístico Internacional, experiencias que marcarán de forma indeleble algunos de los temas y técnicas más frecuentados por nuestro pintor.

El arte italiano de la segunda mitad de ochocientos se mueve entre el acercamiento a la realidad bajo el influjo del círculo del francés Gustave Courbet, en el que se concede gran importancia a la técnica del claroscuro como medio para lograr el volumen de las figuras, y unas tendencias más renovadoras, como la asumida por *I Macchiaoli* (“Los manchistas”). Recibía esta denominación un grupo de pintores instalados inicialmente en Florencia, cuyo nombre procede de *macchia* (“mancha” en italiano), ya que solían pintar, no con un mero relleno cromático del dibujo —como los clasicistas—, o mediante pinceladas sueltas y breves —como más tarde los impresionistas—, sino a base de manchas amplias, rápidas y espontáneas de colores vivos, claros y oscuros, con los que se trataba de captar la fuerte luminosidad del paisaje y del cielo italianos, obteniendo una factura abocetada e intuitiva. Fue una pintura cargada de connotaciones políticas, animada por una aspiración patriótica al resurgimiento de la nación italiana, que se empeña en recoger los aspectos más naturales y vivos del presente, de una plácida vida cotidiana que deviene verdadera seña de identidad¹⁷. Tales directrices plásticas resultan fácilmente detectables en algunas de las obras de Megía pintadas en Italia, al suponer un primer contraste con su creación más académica, en especial en lo que se refiere a su breve incursión en el paisajismo italiano que desarrolla entre 1873 y 1874. Buenos ejemplos de ello son *Paisaje urbano de Italia*¹⁸ [fig. 2], *Jardines de Villa Borghese*¹⁹ o, sobre

¹⁷ Gállego, Julián, “La pintura europea del siglo XIX”, en *Summa Artis. Historia General del Arte* (Arte europeo y norteamericano del siglo XIX), Madrid, Espasa Calpe, 2003, pp. 603 y ss.

¹⁸ Óleo sobre lienzo (c. 1873-74), colección particular.

¹⁹ Óleo sobre tabla (c. 1874), colección particular.

todo, su *Vista del Coliseo romano*²⁰, apuntes de factura rápida y suelta que también aplicará a algunos retratos como *Campesina italiana*²¹ o *El joven modelo*²², éste último de resonancias velazqueñas, ambas obras fechadas también en 1874.

Cuando los artistas agotaban la “vía romana” –pues la oferta artística transalpina no distaba mucho, en el fondo, de un aprendizaje estereotipado basado en un recetario de recursos visuales antiguos-, la alternativa era París. Muchos artistas españoles tuvieron también contacto con la capital francesa en algún momento de sus vidas por diversos caminos directos o indirectos. Los años del Segundo Imperio iniciaron en el país galo una época de afluencia ininterrumpida, consecuencia tanto del esplendor del arte oficial francés, que adquirió un aura casi mítica gracias a la alta consideración de que gozó en el panorama artístico de su tiempo, como a las buenas relaciones artísticas y diplomáticas entre las cortes de Isabel II y Napoleón III. Tras realizar varios viajes por Europa entre 1875 y 1877 –Francia, Bélgica, Alemania, retorno a España-, nuestro pintor aparece ya instalado en la capital francesa en 1878. Igual que sucedió en Italia, Nicolás Megía acusó en algunas de sus obras cierta influencia de la vanguardia artística parisina; es el caso de una tímida aproximación al impresionismo, manifiesta en un renovado sentido de la luz que aleja progresivamente su pintura del tenebrismo inicial, así como una nueva percepción de las formas, que evoluciona del interés por lo descriptivo y las calidades táctiles de su creación más académica, a una mayor libertad de ejecución y una pincelada más aérea en obras de carácter más íntimo²³, como *La modelo francesa*²⁴ o *Parisina*²⁵. Estos valores

²⁰ Óleo sobre tabla (c. 1873-74), colección particular.

²¹ Óleo sobre lienzo (1874), colección particular.

²² Óleo sobre lienzo (1874), colección particular.

²³ Pedraja Chaparro, J. M.^a, *Nicolás Megía...*, op. cit., p. 77.

²⁴ Óleo sobre lienzo (c. 1878-80), colección particular.

²⁵ Óleo sobre lienzo (c. 1878-80), colección particular.

se detectan también en algunos paisajes, género que Megía retoma, de forma igualmente ocasional, durante su etapa gala: *Paisaje francés*²⁶, o *Bosque de Vincennes* (Francia)²⁷, rápidos apuntes sobre tabla cuyo colorido y técnica han sido emparentados, como veremos más adelante, con la escuela de Barbizon²⁸.

Sin embargo, aquellas aproximaciones a las vanguardias europeas resultaron superficiales y anecdóticas²⁹. Anclado firmemente en la tradición artística hispana en la que se formó, y en la que debía profundizar desde su condición de pensionado, se mostró refractario a las innovaciones plásticas parisinas³⁰. De hecho, la manera abocetada de tratar las formas, siempre determinada por un marcado sentido de la realidad, debe enmarcarse más en la órbita de Eduardo Rosales –recordemos su influyente *La muerte de Lucrecia* (1871)-, que en las nacientes vanguardias artísticas del momento. Además, las obras más reconocidas de Megía durante sus respectivas estancias en Italia y Francia son producciones de acendrado efecto realista y cuidadosa factura: la *Ciocciara* (*Campesina napolitana*)³¹ [fig. 3], esmerado trabajo de pensionado, o el *Laboremus*³² [fig. 4], una auténtica vanitas barroca actualizada, ambas obras realizadas con minuciosidad de

²⁶ Óleo sobre tabla (c. 1876), colección particular.

²⁷ Óleo sobre tabla (1880), colección particular.

²⁸ Pedraja Chaparro, J. M.^a, *Nicolás Megía...*, op. cit., p. 78.

²⁹ Se ha dicho que esta corriente tuvo en nuestro país un escaso eco, y nunca apareció como un estilo puro, sino vinculado con fuerza a la tendencia naturalista, al tremendismo y al regionalismo; se asumió de forma tímida ante el temor de perder el mercado oficial del arte, básico para la subsistencia de nuestros artistas. Se suele hablar más de un *luminismo*, u obsesión por plasmar la luz partiendo del realismo, que de un impresionismo propiamente dicho, sin que los límites conceptuales existentes entre ambos ismos se definieran con excesiva precisión.

³⁰ Pedraja Chaparro, J. M.^a, *Nicolás Megía...*, op. cit., p. 76.

³¹ Óleo sobre lienzo (1873), Museo de Bellas Artes de Badajoz.

³² Óleo sobre lienzo (1880), Museo del Prado (copia del autor en el Museo de Bellas Artes de Badajoz).

miniaturista y un perfecto acabado que se recrea en la precisión del detalle y el virtuosismo de las calidades. Además, su regreso definitivo a España en 1882 supuso una nueva inmersión en los círculos artísticos oficiales del Madrid de la Restauración. Aquel retorno a los ambientes academicistas se pone de manifiesto en su participación en no pocas Exposiciones Nacionales —obtuvo un segundo premio, ya lo veremos, en la de 1890—, o en la creación y desarrollo de diversas sociedades artísticas, llegando a ser meritorio Presidente de la de Acuarelistas. Desarrolla además una continuada labor docente en diversas Escuelas Técnicas de Madrid —General Preparatoria de Ingenieros y Arquitectos, Central de Artes y Oficios, Central de Artes e Industrias— trayectoria que culmina en 1902, cuando ocupa la cátedra de este último Centro hasta su jubilación en 1913³³.

1.2.- Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Por la disposición del 12 de enero de 1854, la reina Isabel II instituye las denominadas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes dependientes del Ministerio de Fomento, inspiradas en las celebradas desde 1835 en la Academia, o las ya plenamente románticas del Ateneo de Madrid y del Liceo Artístico y Literario (1837), que habían promovido nuevas actitudes frente al clasicismo académico oficial. Con una periodicidad bienal al principio, y trienal durante las primeras décadas de la Restauración, se celebraron 17 hasta 1899. Su importancia resultó esencial en el entramado socio-cultural español de su tiempo como actividad que afectó prácticamente a todos los artistas, y especialmente a los pintores, fuera cual fuera su procedencia geográfica o el ámbito de su actividad habitual. Los premios y medallas concedidas en

³³ Pedraja Chaparro, J. M^a, *Nicolás Megía...*, op. cit., pp. 39-40.

estas competiciones artísticas suponían la consagración definitiva del pintor, que aspiraba a ver sus cuadros colgados en las paredes de los edificios oficiales, así como el incremento de los encargos y una posición social de prestigio. Estas Exposiciones no sólo convirtieron al Estado en promotor y destinatario principal de las obras expuestas: a través de los reglamentos de aquellos certámenes y las directrices del Jurado, compuesto por académicos de San Fernando y por miembros nombrados por el gobierno, se fomenta y premia determinados tipos de obras en detrimento de otras. Con ello se consolidó una cultura artística fuertemente dirigida, y se alentaron unas posturas estéticas marcadamente conservadoras³⁴.

Más que en el ámbito estilístico —pues el eclecticismo académico tendía a la consolidación de un lenguaje internacional que superaba las fronteras nacionales—, la influencia de estas convocatorias se manifestó en el fomento de ciertos temas, como la llamada “pintura de historia”, que gozará de la más alta consideración entre los académicos, el público —su popularidad llegó a conformar el gusto pequeño burgués que caracterizó a la sociedad cultivada del s. XIX— y la crítica artística del momento. Las Exposiciones de Bellas Artes se convierten, por tanto, en el principal instrumento de control estatal de la práctica artística en unos años en los que la Academia de San Fernando estaba entrando en crisis y perdiendo su antigua influencia.

1.3.- La pintura de historia y su mensaje ideológico.

Ya hemos dicho que, de entre los diversos géneros artísticos cultivados en esta etapa, fue el histórico el que mejor encarnará los ideales del eclecticismo académico defendidos por las instituciones oficiales, alcanzando su máximo apogeo entre los años 50

³⁴ Reyero, C. y Freixa, M., op. cit., pp. 142-43.

y 80 del siglo. De modo muy general, este tipo de cuadros proponía la recuperación visual de una realidad pasada, tal y como era descrita en los libros de historia, mediante la correcta recreación de la misma, perfecta integración de los personajes y su entorno que suponía una cuidada atención a indumentarias, mobiliario, referentes arquitectónicos o caracterización de los protagonistas con el fin de ofrecer una ilusión veraz del episodio descrito. Son obras de gran formato³⁵ e intencionada complejidad compositiva, en cuya vocación narrativa y énfasis casi teatral de los gestos se sustentan su mensaje ideológico y los mecanismos de identificación emocional del espectador con los protagonistas del pasaje representado y los sentimientos que éstos encarnan; fue precisamente esta capacidad de conmover anímicamente al público³⁶ la verdadera razón de su enorme popularidad.

Queda fuera de toda duda que este género fue utilizado como vehículo de ideas políticas, finalidad que se intensifica con la revolución de 1868 al contribuir a configurar una determinada imagen de España: una nación cuyo prestigio se fundamenta en la unidad patria o las glorias pretéritas en contraste con el triste panorama de la realidad española finisecular³⁷. De ahí la preferencia por temas vinculados a la independencia nacional -episodios de la guerra contra los franceses, o acontecimientos afines de la Antigüedad -Sagunto, Numancia- o la Edad Media -la Reconquista-

³⁵ Su tamaño solía ser muy grande en función de su destino más habitual: las paredes de los enormes salones de edificios oficiales, a los que proporcionaban la solemnidad necesaria y cierto carácter suntuoso.

³⁶ Todo ello no es más que un fiel reflejo de la retórica literaria del momento en la obra pictórica, que alcanza así un matiz afectado muy propio del espíritu romántico.

³⁷ Este tipo de obras era reflejo, por tanto, de una actitud generalizada de evasión hacia el pasado como forma de ocultar la realidad cotidiana. De ahí su rápido declive, y la indiscriminada crítica posterior de este tipo de cuadros a partir de la difusión del regeneracionismo del 98.

Con tales asuntos se ponen de manifiesto los grandes valores de la sociedad decimonónica española: la defensa de la libertad contra la tiranía y la opresión de un pueblo enemigo, la exaltación de la tolerancia o el liberalismo político frente a la arbitrariedad de reyes o nobles, y del espíritu asambleario por medio de acontecimientos históricos que podían interpretarse como antecedentes de la voluntad popular: concilios visigodos, cortes medievales o las Cortes de Cádiz. Otros cuadros de historia respondieron a intereses más específicos, como aquéllos que defienden la institución monárquica por su decisiva contribución a la gloria de la patria, tanto en virtud de su participación en empresas guerreras como en la toma de decisiones, o los que propugnan la defensa de la religión por su contribución a bendecir la unidad del Estado, a otorgar fundamento a la monarquía, y a preservar del ateísmo a la libertad. No falta la exaltación de los distintos nacionalismos hispanos por medio de la glorificación de episodios históricos de proyección más localista.

Pero, no lo olvidemos, la pintura de historia era también un completo ejercicio académico que exige del pintor un elevado dominio técnico y una profunda formación erudita, un tema acostumbrado en los concursos para las pensiones en Roma o París, y un requisito poco menos que imprescindible para acudir a las Exposiciones Nacionales.

Megía se incorporó a este impulso con un cuadro de esta temática que resultó premiado con Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1890: *La defensa de Zaragoza en 1809*³⁸ [fig. 5]. La obra, que representa la desesperada defensa de un convento de la capital aragonesa ante los ataques de las tropas invasoras, responde a los requisitos indispensables del género,

³⁸ Óleo sobre lienzo; perteneciente a los fondos del Museo del Prado, se encuentra actualmente depositado en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

abordados desde un dramático y emotivo episodio de nuestra Guerra de la Independencia. Es una creación estrictamente académica, que responde a un exhaustivo proceso de documentación y preparación tal y como demuestran los diversos bocetos y dibujos³⁹, o incluso las figuras de yeso modeladas para algunos de los personajes. La escena se desarrolla en el habitual formato horizontal que nos ofrece una visión panorámica rica en perspectivas y un tanto teatral, en la que los personajes se desenvuelven como en un escenario en consonancia con la solemnidad del acontecimiento histórico. El humo de pólvora que flota en el ambiente contribuye al dramatismo proporcionado por la aparatosa gestualidad de los personajes. Pedraja Chaparro, que ha realizado un profundo análisis de las potenciales significaciones de la pintura, incide en que se trata de un tema recurrente en el arte hispano desde las célebres aproximaciones de Francisco de Goya a causa de la enorme carga simbólica que este conflicto tuvo en el despertar de la conciencia nacional⁴⁰. Más allá de una evidente llamada a la concordia patria, acorde con la ideología centralista del sistema de la Restauración en un momento de resurgimiento de regionalismos y nacionalismos periféricos, subyace en la obra una orientación más crítica y progresista acorde con el espíritu liberal que parece haberla inspirado: la aspiración a la consecución del sufragio universal, caracterizada mediante la presencia de todas las clases y estados sociales –nobleza, burguesía, cle-

³⁹ Se conserva un boceto de la obra, fechado en 1889 (colección particular), y acuarelas como *Aragonés con trabuco* (acuarela sobre papel, colección particular) claramente vinculada al cuadro que analizamos; Francisco Pedraja Muñoz –“Nicolás Megía Márquez (1845-1917)”, *op. cit.*, p. 465- nos habla de la importante colección de armas antiguas y exóticas que reunió Megía, suministradas fundamentalmente por Eusebio Zuloaga, abuelo del conocido pintor Ignacio Zuloaga –y del que se conserva un dibujo realizado por nuestro artista-, maestro armero que abastecía a los pintores de este tipo de utillaje.

⁴⁰ Alejandro Ferrant, por ejemplo, presentó en la Exposición de 1871 *El sitio de Zaragoza*, cuadro, en este caso, de pequeño formato.

ro, estamento militar, mujeres, hombres, niños y ancianos- en un proyecto patriótico común⁴¹.

1.4.- Un nuevo mecenazgo.

Ya hemos visto que, desde mediados del s. XIX, frente a la Corte y la Iglesia, el Estado se impuso como promotor y poderoso cliente artístico, así como principal definidor de los gustos artísticos y temas predominantes del momento. Sin embargo, el arte de estas décadas se fue privatizando paulatinamente gracias a la consolidación de una alta burguesía como clase con capacidad económica y gusto artístico suficiente para establecer ya un mercado inicial. A partir de la revolución liberal, dirigida a acabar con el antiguo régimen estamental de manera definitiva, se observa un creciente dominio de la burguesía y de las clases medias; ello se tradujo en la consolidación de dos núcleos sociales perfectamente diferenciados: la coalición de la alta burguesía, los terratenientes y altos funcionarios, que formaron el partido moderado, y los estratos menores de las clases medias, pequeños comerciantes y artesanos, que componen el partido progresista. La vieja aristocracia y aquella emergente burguesía fueron compradores de obra, pero realmente más con un sentido de clientes que de mecenas; no fueron pocos, además, los particulares que financiaron la estancia en el extranjero a diversos artistas para su formación⁴².

⁴¹ Pedraja Chaparro ha puesto de manifiesto –*Nicolás Megía...*, *op. cit.*, pp. 94-95- la personal proximidad entre Megía y Ángel Avilés Merino, principal impulsor de esta obra; integrante del partido liberal dentro del grupo de Germán Gamazo, Avilés fue secretario de Adelardo López de Ayala durante su etapa ministerial, y, desde 1887, diputado en Cortes, circunstancias que permiten justificar esta lectura en clave política de la obra. Megía realizó un retrato de Avilés, fechado en 1877 y hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba por donación del retratado.

⁴² El repertorio de comitentes de los últimos decenios del siglo se completa con los encargos por parte de instituciones públicas –ministerios, diputaciones, ayunta-

Si bien el Estado promovió el asunto histórico como la forma ideal de expresión oficial, los sectores sociales más privilegiados, junto al género costumbrista pintoresco sobre el que más adelante volveremos, propiciaron el retrato como “reflejo románticamente egocéntrico de sí mismos sobre el hogar poseído”. Su abundancia cuantitativa en el arte decimonónico responde al hecho de que se erigió en una de las principales fuentes de ingresos de los artistas ante la demanda por parte de organismos oficiales y, sobre todo, de la burguesía particular, cliente asiduo de este tipo de obras, que alcanzó su pleno desarrollo con el triunfo del Romanticismo. Nicolás Megía, que centró su producción artística en la figura humana, fue un excelente retratista que abundó en este género a lo largo de toda su trayectoria, y que supo adaptarse en todo momento, tanto en la técnica como en el resultado, al carácter y finalidad de la obra. De este modo, sacó a relucir sus cualidades más académicas en los retratos oficiales y de encargo, para los que se sustenta en una factura minuciosa y una observación escrupulosa del parecido físico que tendrá como resultado cierta rigidez y frialdad del efigiado, cualidades exigibles en una obra de estas características⁴³; se muestra, sin embargo, más espontáneo e íntimo cuando se trata de representar a familiares –además de algunos autorretratos, muchas de sus obras immortalizan a las personas más inmediatas al pintor [fig. 6]-, amigos, mecenas y

mientos, bibliotecas, teatros, universidades, academias- o semipúblicas –ateneos, liceos, casinos-, de una buena parte de las colecciones artísticas que se conservan en su patrimonio, actitud que se prolongó hasta bien superado el límite de la centuria.

⁴³ Estos rasgos alcanzan su culminación con los retratos que en 1875 pinta del rey Alfonso XII en traje de gala en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, destinados al Ministerio de la Gobernación de Madrid y la Audiencia de Puerto Rico –al año siguiente realiza una réplica de estas obras que se conserva hoy en el Instituto de Enseñanza Secundaria Bárbara de Braganza de Badajoz-, cuadros que responden plenamente a los cánones formales academicistas y oficialistas del retrato de aparato.

modelos⁴⁴, alcanzando una captación psicológica que presenta sus más altas cotas de calidad en el excelente retrato que dedicó a su amigo y crítico de arte *Jacinto Octavio Picón*⁴⁵ [fig. 7]. Sobre un fondo neutro o poco definido, aplica densos empastes y fuertes contrastes lumínicos para acentuar la presencia y rotundidad de sus figuras. Son varias las ocasiones, como ha precisado Pedraja Chaparro⁴⁶, en que el artista extremeño se suma compositivamente a la moda generalizada por el francés Jean-Louis E. Meissonier del pequeño retrato burgués de “dama sentada”, aunque con un sentido más sobrio y mesurado, como puede observarse en *Dama burguesa (María)*⁴⁷ o *Retrato de señora*⁴⁸ [fig. 8].

⁴⁴ Sobre la versatilidad de Megía como retratista, vale la pena reproducir el siguiente texto de Francisco Pedraja Muñoz –“Nicolás Megía Márquez...”, *op. cit.*, p. 470-: “Los retratos de Megía forman un grupo de obras con una gran unidad. Desde los más antiguos, que conservan sus familiares en Monesterio, se percibe una gran preocupación por reproducir con gran exactitud la realidad, eliminando todo elemento que pueda perturbar la atención del espectador sobre los rasgos y caracteres del rostro del retratado. Se eliminan todos los objetos que como dato simbólico introducía el Romanticismo en sus retratos, y los fondos son sencillamente complementos cromáticos de carácter neutro que sirven para fijar y concentrar más la atención del espectador en la psicología (sic) del individuo, que se consigue con una ligera carga de expresionismo, patente por el tratamiento plástico de la obra. Así las figuras femeninas y los niños se realizan con suaves pinceladas de colores tiernos que se funden en armoniosas gradaciones, conseguidas por veladuras, mientras los ancianos y adultos masculinos se hacen con una materia pictórica abundante que sugiere la estructura de las arrugas y la dureza o flaccidez de ciertas partes del rostro en las que la edad dejó su huella”.

⁴⁵ Este cuadro, una de las obras fundamentales de nuestro pintor, mezcla aquí las características del retrato académico –volúmenes nítidos y contornos precisos- con unas nuevas tendencias realistas en busca de la inmediatez del gesto, los efectos de luz y la fluidez de la ejecución que denotan gran soltura y modernidad. Vid. Reyero, C., “Extremadura y la pintura...”, *op. cit.*, p. 332.

⁴⁶ *Nicolás Megía...*, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁷ Óleo sobre lienzo (s. f.), colección particular.

⁴⁸ Óleo sobre lienzo (1905), colección particular.

2.- Academicismo, eclecticismo, realismo: Megía y las corrientes estéticas del cambio de siglo.

La obra pictórica de Nicolás Megía se mueve dentro de las coordenadas que trazaron las principales directrices plásticas europeas del momento —en especial la tradición académica y el denominado realismo ecléctico—, a través de las distintas versiones temáticas que llegó a cultivar: costumbrista, orientalista, cuadros de historia o “de casacón”. La apropiada comprensión de la obra del extremeño pasa entonces, necesariamente, por la definición de conceptos como “académico”, “ecléctico” y “realista” dentro del contexto cultural decimonónico.

2.1.- El perfil académico de la obra de Nicolás Megía.

El término “academicismo” procede del magisterio ejercido por las diversas instituciones de enseñanza artística que, surgidas a mediados del s. XVII, alentaron una formación tipificada cimentada en una rigurosa enseñanza teórico-práctica en la que se fomenta el virtuosismo y el perfeccionismo técnico frente a valores más intangibles como la inspiración o el talento natural. Las Academias alcanzaron una importante presencia en las centurias siguientes gracias al fomento de premios y concursos establecidas por ellas, hasta el extremo de dictaminar y reglamentar las directrices creativas oficiales y fijar las reglas del buen gusto durante décadas. En los años finales del ochocientos este concepto se utilizó, a menudo con unas connotaciones peyorativas, para calificar al tipo de pintura más tradicional que no supo evolucionar en el sentido de las vanguardias del momento, primando la calidad frente a la creatividad; fue este excesivo anclaje en el arte del pasado, unido a la progresiva pérdida del protagonismo de las Academias como centro director del arte, lo que propiciará su decadencia durante estas fechas.

La obra inicial de Megía, merced a la formación recibida en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, responde con fidelidad a algunos de los rasgos más representativos de este modo de entender la pintura: se trata de un trabajo realizado fundamentalmente entre las paredes del taller, en el que el dibujo, siempre muy preciso, prevalece sobre la mancha de color en obras de factura esmerada y de aspecto totalmente acabado en su resultado final. La formación académica concede un evidente protagonismo al estudio de modelos vivos y al cultivo del desnudo directo, buscando la perfección en el dibujo de la figura humana y la expresión de la belleza corporal ideal al modo neoclásico: el catálogo de la obra del extremeño presenta abundantes desnudos ejecutados con técnicas diversas —carboncillo, plumilla, acuarela, pastel—, abordados en un primer momento como ejercicios de clase, y concebidos más adelante como modelos para sus alumnos como profesor de la Escuela Superior de Artes y Oficios de Madrid [fig. 9]. Un vistazo general a la obra de Megía nos lo muestra en esencia como pintor de la figura humana, relegando géneros como el paisaje o la naturaleza muerta a episodios muy concretos de su trayectoria.

Otro de los rasgos definatorios del academicismo decimonónico es el frecuente recurso al estudio y copia de los grandes maestros de nuestro Siglo de Oro, como referente artístico casi intemporal, siendo notoria la influencia de la impronta barroca en las primeras fases del artista de Fuente de Cantos. Como precepto pictórico se insta a los pintores a acudir a los Museos públicos, que entonces adquirieron auge, con el doble fin de adiestrarse en su oficio e inspirarse tanto en las técnicas empleadas como en los temas copiando a los maestros, y familiarizarse al mismo tiempo con los detalles de la época y la iconografía y aspecto de los personajes del pasado como documentación de la pintura de historia, género que, como vimos, cobró gran auge en estas décadas. Las frecuentes visitas de Megía al Museo del Prado durante su for-

mación madrileña se concretaron en la reproducción de cuadros de Tiziano, Velázquez⁴⁹, Murillo, Ribera o su paisano Zurbarán⁵⁰. Esta incidencia de la plástica barroca se detecta con claridad en ciertos ámbitos temáticos: así lo muestran diversas incursiones tanto en la pintura religiosa -mencionemos una *Inmaculada Concepción*, copia de Murillo, realizada al carbón- como en la alegórica⁵¹-, sin olvidar su aproximación a la pintura holandesa de género, que Megía cultiva en la línea de otros pintores españoles como Josep Serra Porson, con temas de soldadesca ambientados en el s. XVII; buenos ejemplos de ello son las acuarelas *Soldado con vaso de licor*⁵² y *Soldado de época*⁵³ [fig. 10], que nos evocan en su tema y espontaneidad alguno de los retratos del pintor flamenco Frans Hals o de la escuela costumbrista holandesa. No falta algún bodegón realizado con una concepción similar a la de los modelos barrocos neerlandeses⁵⁴ [fig. 11]. Y resultan también evidentes, en fin, los ecos de la lectura trascendente y morali-

⁴⁹ Pedraja Chaparro - *Nicolás Megía...*, *op. cit.*, p. 50- nos indica, a partir del testimonio de Portela Sandoval, que Megía regaló una copia del Mercurio y Argos de Velázquez a su maestro y amigo Casado del Alisal.

⁵⁰ El dato procede de Pedraja Muñoz, Francisco, "Nicolás Megía Márquez...", *op. cit.*, p. 465.

⁵¹ *Alegoría de la Primavera*, óleo sobre lienzo, colección particular, probable boceto, como señala Pedraja Chaparro - *Nicolás Megía...*, *op. cit.*, p. 94- para la decoración mural de algún palacio madrileño de la que no tenemos noticia.

⁵² Acuarela sobre papel (1873), Museo de Bellas Artes de Badajoz.

⁵³ Acuarela sobre papel (1873), Ayuntamiento de Fuente de Cantos.

⁵⁴ Como indica Pedraja Chaparro - *Nicolás Megía...*, *op. cit.*, p. 78-, la aproximación al género de la naturaleza muerta constituyó un breve episodio de su etapa parisina, plasmado en óleos de pequeño formato caracterizados por la combinación de objetos de distinto origen -mencionemos como ejemplo representativo *el Bodegón* (c. 1874) del Museo de Bellas Artes de Córdoba-; coincidimos además en la consideración del posible sentido simbólico de al menos alguna de estas obras, como *Calavera y pistola* (óleo sobre lienzo -1881-, colección particular), evidente reflexión moral sobre las armas, los duelos y la muerte, o *Naturaleza muerta con paipái* (1881), contraste muy barroco entre la frivolidad del elemento japonésista y la onerosa presencia de una calavera y un velón apagado.

zante del naturalismo barroco, y de la pervivencia del concepto de la *vanitas*, en el ya mencionado *Laboremus*, pieza maestra de nuestro artista, que nos pone en contacto con el poema dramático *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda, y su arquetipo romántico del hombre fatal destructivo y autodestructivo, con ecos que alcanzan a don Juan Tenorio o *El Buscón de Quevedo*; sus valores plásticos y sugerente mensaje iconográfico ha sido exhaustivamente analizado por estudiosos anteriores⁵⁵.

Pero, también desde un punto de vista estilístico, Megía adquiere de la pintura barroca hispana cierta visualidad tenebrista en el empleo del contraste de luces y sombras para dotar de volumen a las figuras, en una pintura por lo general oscura y de gruesos empastes, patente en muchos de sus retratos, dentro de una tendencia general a la sobriedad que impregnará una parte de su creación⁵⁶.

⁵⁵ Con los subtítulos "Un estudiante español del siglo XVII", "Estudiante tocando la guitarra" o "El estudiante de Salamanca", la obra, presentada fuera de concurso al Salón de París de 1880, y considerada lo mejor de la producción de Megía, se ha valorado, al margen de su complejidad significativa, poco frecuente en obras de este género, por las calidades táctiles de los objetos representados, las excepcionales habilidades compositivas a la hora de integrar todos los elementos dispares dentro de una visión aparentemente realista, su dibujo esmerado, la caracterización espacial de la escena y la frescura en el tratamiento del tema y la materia pictórica -vid. Reyero, C., "Extremadura y la pintura...", *op. cit.*, pp. 328-29; Pedraja Chaparro, J. M^a, *Nicolás Megía...*, *op. cit.*, pp. 78-80; Hernández Nieves, R., *op. cit.*, pp. 168-70-. Escribe Carlos Reyero: "Patente queda su carácter de *vanitas* al enfrentar, como en las pinturas del barroco, los placeres de la existencia -la belleza, el amor, la bebida, la osadía, el juego- a lo mundano y efímero de los mismos. Pero también es posible entender la pintura como una exaltación de lo sensorial frente a lo intelectual". El boceto original al carboncillo de esta obra ha sido localizado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

⁵⁶ Pedraja Chaparro, J. M^a, *Nicolás Megía...*, *op. cit.*, p. 50.

2.2.- La evolución hacia el realismo ecléctico.

Esta inspiración directa en temas y técnicas del pasado nos pone en contacto con otro rasgo característico de la plástica de fines de ochocientos, respuesta a unos ideales que afectaron a todos los órdenes de la vida y la cultura. A mediados de siglo se detecta en la sociedad española un ideal de moderación y un desmedido afán por conciliar extremos que caracterizará la cultura oficial del momento, y que seguirá muy de cerca la evolución cultural francesa. En lo social, las clases dirigentes adoptaron como norma de comportamiento la moderación, consistente en la selección de lo que se juzgue mejor de todo cuanto se ofrece sin tomar partido por nada de forma decidida, y que llegó a ser definitorio de la mentalidad burguesa coetánea. En lo político se concreta en un doctrinarismo que aspira a conciliar los cambios revolucionarios con la tradición, principio que inspira la Constitución de 1845⁵⁷. En literatura, los escritores que inician el camino hacia el Realismo, gustan de combinar elementos pintorescos, descritos con ardor romántico, con una narración que aspira a ser documento fiel de la sociedad en que vive el autor⁵⁸.

El arte que emana de este modo de pensar se propondrá, en consecuencia, conciliar corrientes estéticas en apariencia opuestas como lo clásico y lo romántico. Ello se manifiesta por ejemplo, en el caso la pintura de historia, donde se constata la confluencia de la tendencia académica de la Ilustración con los matices retóricos propios del romanticismo, que conceden gran importancia

⁵⁷ En la práctica, y tras la revolución de 1854, este concepto se plasmará tanto en la idea de crear un partido de centro (Unión Liberal) como en la idea de alternar en pacífico turno los dos partidos en el poder.

⁵⁸ Arias de Cossío, Ana María, "La pintura en la segunda mitad del siglo", en *Historia del Arte Hispánico*, vol. V (Del Neoclasicismo al Modernismo), Madrid, Alhambra, 1979, pp. 302-303.

a las actitudes y a los estados del alma. El Eclecticismo artístico hispano se concretó a un doble nivel: por una parte, consiste en la recuperación y síntesis de distintos estilos tanto históricos como modernos, y el empleo simultáneo de sus diversos sistemas representativos; por otra, se refiere a la conveniencia de especializarse en el manejo de tales recursos en función del tema tratado, pues, de acuerdo con la mentalidad que se va imponiendo, las formas o recursos visuales puedan variar según se trate de un cuadro con figuras, una escena anecdótica, un retrato, un paisaje o un bodegón. El fenómeno se intensifica en el tránsito del s. XIX al XX, momento en el que se entremezclan diversas tendencias pictóricas —aunque similares dentro de los sistemas figurativos—, sin que ninguna de ellas predominase sobre las otras, y que los artistas podían asimilar puras o en combinación entre sí dando lugar a aparentes opciones personales. Fue un panorama complejo —pintura de historia, naturalismo, pintura de ocasión, paisajismo, tremendismo, impresionismo o iluminismo— que imposibilitaba cualquier intento de clasificación precisa de los estilos o tendencias de los pintores del momento. Los artistas solían participar en varias de estas corrientes a la vez, sin enmarcarse en ninguna de ellas de forma decidida.

Esta tendencia ecléctica va a ser especialmente manifiesta en la última etapa de nuestro artista, cuando, tras su regreso a España, inicie un proceso de asimilación y "digestión" de las diferentes influencias y propuestas asimiladas en su periplo por Europa. Como señala Pedraja Chaparro, Megía aborda temáticas muy diversas, con diversas técnicas y soluciones plásticas en función de la clientela o destino del cuadro⁵⁹, con una versatilidad casi obligada en los pintores del momento.

⁵⁹ Escribe este investigador —Nicolás Megía... *op. cit.*, p. 93— que nuestro pintor cultivó "[...] el cuadro histórico, el retrato oficial y el asunto oriental neorromántico para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; los asuntos costumbristas, de

Por otra parte, el Realismo decimonónico fue un fenómeno que nace como oposición al idealismo romántico –y, por tanto, a conceptos como la belleza única o lo sublime en el arte–, así como a los modelos clásicos y académicos. No hay temas inconvenientes: la fealdad no existe si la obra copia fielmente lo real. A partir del movimiento revolucionario de 1848 se hace latente en las artes figurativas europeas una derivación formal y temática hacia un sistema representativo realista que se va imponiendo sobre la emotividad romántica, y que impulsaba al artista a tomar partido ante la realidad cotidiana, política y social de su entorno⁶⁰. Supuso una verdadera reacción frente a la pintura heroica y declamatoria, y frente al género histórico y los temas amables, que se desprende paulatinamente del academicismo más ortodoxo y oficial con el fin, no de idealizar la realidad, sino de acercarse a ella de forma objetiva y crítica.

En el último cuarto del siglo nos encontramos con una estética realista perfectamente implantada en España, muy influida por vía artística –incluyendo la incidencia de la naciente técnica fotográfica en la pintura–, pero también a través del contexto literario gracias a las novelas de un Honoré de Balzac o un Émile Zola⁶¹. Los viejos argumentos de la pintura de historia fueron sus-

época y las escenas galantes, de pequeño formato, para los marchantes que todavía le conectan con Europa; el desnudo a la acuarela o a la pluma, con finalidad docente, como ejemplo directo en sus clases. Todos ellos participan de un lenguaje estético internacional, de generalizado signo antiimpresionista, como definiera Casado Alcalde, aunque adopte, sin embargo, una mayor riqueza cromática”.

⁶⁰ Vid. al respecto García Melero, J. E., *op. cit.*, p. 378.

⁶¹ Esta corriente plástica se inspira filosóficamente en el Positivismo de Auguste Comte, de enorme influencia en Francia, que admitía únicamente el método experimental y que se niega a aceptar toda verdad que no proceda de la observación del mundo sensible y de la comprobación directa de dicha verdad; ello se tradujo en un ideal estético referido a la observación directa por parte del artista de la realidad que le rodea, y la inclinación hacia la imitación como verdadera base del arte. El positivismo proporcionará al pintor un deseo de ser siempre objetivo, científico, minucioso y detallista en la realización de sus obras.

tituidos por un renovado interés en el presente, si bien manteniendo un gran formato que permitiera demostrar un similar nivel de calidad técnica –y, en consecuencia, obtener la misma valoración académica y crítica–, al tiempo que seguir suministrando pintura a las colecciones estatales. A partir de los años sesenta abundan los grandes cuadros de campesinos o personajes en ambientes urbanos dispuestos a competir por los primeros premios en las exposiciones públicas⁶². Pero la observación empírica de la realidad que el nuevo estilo propone se llevará a cabo desde una doble posición ideológica que dará lugar a sendas modalidades artísticas: por una parte, una óptica de la sociedad de tintes progresistas, derivada del socialismo, dirigida a la crítica de las clases dirigentes que se hace patente en una pintura centrada en el mundo del trabajo o de la pobreza, enlazando, sin solución de continuidad, con lo que se dará en llamar pintura social⁶³. Aunque de forma muy tímida, entre otros asuntos intrascendentes de Megía cabe intuir cierta preocupación social en obras como *Pobre pidiendo* –obra conservada en su estudio de Monesterio– o la acuarela titulada *De picos pardos*, cuya protagonista es una prostituta ataviada con la vestimenta reveladora de su condición⁶⁴.

Lógicamente, esta denuncia crítica de los más evidentes desajustes sociales colisionaba con el gusto de la clientela burguesa por una pintura menos “incómoda” y comprometida. Es por

⁶² Reyero, C. y Freixa, M., *op. cit.*, pp. 241-43.

⁶³ García Melero, J. E., *op. cit.*, pp. 382-83. En sintonía con el naturalismo literario de Zola y Balzac, esta corriente artística entiende que el pintor tiene una misión reformista que cumplir: reflejar y analizar las costumbres y usos de la sociedad, sus defectos e injusticias, con el fin de erradicarlos para alcanzar su mejora.

⁶⁴ Méndez Hernán –*op. cit.*, pp. 190-191– ha incidido en el modo en que la pintura regionalista extremeña, en el tránsito del s. XIX al XX, se mantuvo alejada de los problemas más acuciantes de las clases desamparadas, o del desarraigo del mundo del trabajo, instalada en una visión más optimista e idealista de la faceta más amable de la vida, desde un cómodo distanciamiento, a excepción de la obra más comprometida de José Pérez Jiménez.

ello que el realismo francés más contestatario adquirió en España un claro tono literario que llegó a deformar, salvo excepciones, la auténtica visión social de España para unas clases dominantes económicamente que gustaban del folletín. Debe tenerse en cuenta, además, que el naturalismo tremendista heredado de Francisco de Goya o Leonardo Alenza derivó, por bifurcación temática, hacia el tremendismo folletinesco por un lado, y la pervivencia de una corriente costumbrista romántica que no llegó a desaparecer⁶⁵, y que experimenta una simbiosis metamórfica con el realismo imperante, por otro. Los temas más sociales se barnizan con unos tintes libresco, en atmósferas de fácil sentimentalismo, que adaptan estos asuntos al gusto de la burguesía que adquiere los cuadros, pues, aligerados de su sombría crudeza, éstos no crean mala conciencia y, en consecuencia, se comercializan mucho mejor. Este proceso desvirtuó, contaminada además por la reacción naturalista de las décadas finales del s. XIX, la filosofía realista y derivó en variantes como el regionalismo y el folklorismo que intentan resaltar la especificidad los paisajes, hombres y pasados propios de las diferentes regiones españolas, y que traspasaron las fronteras del s. XIX con el regionalismo pictórico de la centuria siguiente⁶⁶. Se afianza así la segunda dirección del realismo hispa-

⁶⁵ La pintura denominada "costumbrista" —esto es, la representación de tipos y costumbres característicos de un determinado lugar— es un género que, pese a contar con números precedentes históricos, alcanzó un notable esplendor en el Romanticismo, que hunde sus raíces en las tradiciones pictóricas españolas. Ello se debe a que este tipo de cuadros, aunque parte de escenas más o menos cotidianas como motivo pictórico, poseía además un atractivo pintoresco susceptible de alcanzar una dimensión universal más allá de la descripción de una anécdota concreta, generando una sucesión de imágenes estereotipadas, con un alto grado de idealización.

⁶⁶ Para el análisis de este fenómeno en Extremadura, vid. los trabajos de Francisco Javier Pizarro Gómez "El costumbrismo extremeño de los siglos XIX y XX en el panorama pictórico español de su tiempo", *Alcántara*, nº 9 (septiembre-diciembre de 1986), pp. 83-90, y "Costumbrismo y regionalismo en el arte extremeño",

no: el acercamiento a lo regional y local a través de sus paisajes, sus hombres y sus costumbres, que cuajará en una nueva visión del paisaje y en cuadros de género donde lo castizo, tan arraigado en el alma hispánica, será ingrediente de primer orden. Es el triunfo de la crónica de lo cotidiano y lo anecdótico, siempre casual o intrascendente, y, por lo habitual, carente de sorpresas o sobresaltos argumentales.

Estos nuevos procedimientos de representación realista concedieron preferencia a géneros como el retrato o el bodegón a causa de su inmediatez visual o intrascendencia temática. Sin embargo, fue el cultivo de las escenas costumbristas y los paisajes, dos géneros considerados "menores" dentro del escalafón académico, el que más abiertamente impulsó la renovación plástica que el nuevo movimiento suponía. Ello puede comprobarse sin dificultad en la trayectoria pictórica de nuestro artista.

2.3.- Megía y la pintura de género.

Como acabamos de ver, conforme avanza el siglo, se detecta un creciente deseo de reproducir la verdad visual de aquello previamente seleccionado a partir de la observación directa. Esta circunstancia aproximó poco a poco un género típicamente romántico como el costumbrismo a una interpretación plástica realista de acuerdo con el eclecticismo del momento, y se generaliza de este modo la representación pictórica de anécdotas extraídas de la vida cotidiana: la conocida como "pintura de género". La clientela privada, cuyo tradicionalismo estético es en ocasiones más radical que el del academicismo oficial, demandaba cuadros de pequeño tamaño con una finalidad esencialmente decorativa doméstica, con una

Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González, Valladolid, 1995, pp. 553-559.

temática de tipo costumbrista que convive con residuos románticos. Es el tipo de pintura conocido con el término francés *tableautin* –“cuadrito”–, “pintura de gabinete” para otros, por contraste con las grandes máquinas académicas y los enormes cuadros realistas. Fue en Francia donde se codificaron sus características formales y donde se comercializaron las obras de muchos artistas dedicados a él. Pintores como Jean-Léon Gérôme o Meissonier –los más admirados y cotizados del Segundo Imperio– fueron los primeros en popularizar en cuadros de pequeño tamaño la representación de escenas guerreras, anécdotas triviales o costumbres exóticas de países diversos, ambientadas en el presente o en el pasado, pero siempre tratadas con rigurosa verosimilitud, y de imágenes curiosas, pero irrelevantes, de los acontecimientos contemporáneos.

En el caso español, el interés por estos temas de costumbres, que fue adoptando progresivamente un renovado interés y una nueva mirada más detallada y descriptiva a partir de los años 60 del ochocientos, respondió, al menos en un primer momento, a la presencia o los contactos con París: ya hemos señalado que la seducción cosmopolita de la capital francesa subyugó a muchos pintores españoles que trataron de emular los éxitos de los más significativos artistas galos, sustentados, además, por una infraestructura de marchantes que comercializaban con facilidad sus obras. Esta corriente tuvo tal éxito que acabó afectando de algún modo a prácticamente todo tipo de artistas, con independencia de su formación o aspiraciones, de modo que los grandes pintores de lienzos históricos o los retratistas del ámbito oficial y privado mostrarán diverso interés a lo largo de su vida hacia la representación de anécdotas populares.

En cuanto a su temática, el pintor de cuadros de gabinete, aunque ocasionalmente pueda abordar el paisaje o la naturaleza muerta –recordemos los escauceos de Megía con ambos asuntos–, fue fundamentalmente un pintor de figuras, encontrándose el re-

trato y el motivo anecdótico entre los géneros que trató con más frecuencia. Este costumbrismo de pequeño formato se caracteriza por la búsqueda de escenas cotidianas e intrascendentes muy variadas, siempre puestas al día con recursos compositivos y formales de carácter realista, pobladas por personajes anónimos, aunque eventualmente caracterizados con rasgos o indumentarias regionales o nacionales. Unas veces la acción se sitúa en el momento presente, tratando en ocasiones una realidad burguesa, siempre lujosa y frívola, cuya inmediatez, por selectiva e idealizada que sea, les otorga un aire definitivamente nuevo. En otras ocasiones, el asunto nos retrotrae al s. XVIII, con los “cuadros de casacón” en la estela de Mariano Fortuny –se considera que *La vicaría*, del pintor de Reus, es una de las obras cumbre de este género en toda Europa–, inclinación que resulta un claro residuo historicista; pero también se incide, en general, en asuntos intrascendentes de cualquier tipo ambientados en un pasado más o menos pintoresco: el exotismo orientalista y el costumbrismo castizo hispano, temas que, a priori, se alejan conceptualmente del programa realista –pues conservan la poética de un argumento evasivo y distante–, aunque con una tendencia a estar interpretados “del natural”.

Como en otros pintores, el tratamiento formal que Megía aplica a estas escenas oscila entre una factura acabada y precisa, y otra más fogosa y suelta, con toques de pincel de múltiples matizaciones de tintas y tonos siempre dentro de una gran viveza cromática, versatilidad estilística que fomenta el eclecticismo en el que han sido educados. Son escenas castizas, preciosistas y descriptivas, de tema intrascendente pero de gran dominio técnico, que obtuvieron una gran aceptación por parte de la burguesía urbana: así sucede con las obras de pequeño formato, y, por encima de todo, las excelentes acuarelas de nuestro pintor, reclamadas por marchantes madrileños y europeos⁶⁷, con una especial

⁶⁷ Méndez Hernán, Vicente, *op. cit.*, pp. 195-196.

difusión en Alemania gracias a la labor de Stillmayer, que le compraba toda su producción elaborada con esta técnica⁶⁸. Pedraja Chaparro⁶⁹ ha sabido imbricar la vertiente acuarelista del extremeño en el contexto del inusitado auge sin precedentes que esta modalidad artística experimenta en nuestro país, alcanzando un elevado nivel de perfección técnica, sobre todo en el ámbito de la figura, gracias a la aportación de Francisco Pradilla, José Villegas, Salvador Sánchez, José Jiménez Aranda y, sobre todo, de Mariano Fortuny, cuyo magisterio sobre el extremeño resultó decisivo para su inclinación por este tipo de obras. Megía, que llevó a cabo unas acuarelas de indudable dominio técnico y, al mismo tiempo, dotadas de cierta contención que contrasta con el preciosismo de los autores precedentes, supo evolucionar, además, hacia una factura más fluida y espontánea en su última etapa, con fondos, objetos o siluetas sugeridos a base de sugestivas manchas acuosas en las que se mezclan los distintos colores, con etéreas alusiones a ciertos ambientes que nos hablan de la personalidad o carácter del personaje.

2.3.1.- La pintura de “casacón”

Se trata de una variante de la pintura de historia, que se pone de moda en el último tercio del s. XIX, caracterizada por sus menores dimensiones y una primorosa factura cuyo principal objetivo será complacer el gusto de una clientela devota de este tipo de obras; esta corriente, cultivada y difundida en Francia por Meissonier⁷⁰, y en España por Mariano Fortuny⁷¹, se caracteriza

⁶⁸ Pedraja Muñoz, Francisco, “Nicolás Megía Márquez...”, *op. cit.*, p. 465.

⁶⁹ *Nicolás Megía...*, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁷⁰ Pedraja Chaparro – *Nicolás Megía...*, *op. cit.*, p. 124- indica que la copia que Megía hace de la obra de Meissonier *El mariscal Bessieres* – óleo sobre tabla (1906), colección particular- es un homenaje de nuestro artista al pintor francés, al que

por su aparente frivolidad, un colorido rico y pleno de matices, y los convencionalismos temáticos ya indicados. Calificado por la crítica de género anecdótico, reacciona contra los lienzos de grandes dimensiones y la teatralidad trágica y enfática propia de los asuntos históricos, proponiendo una especie de síntesis entre éstos y el género costumbrista del que procede. La expresión en pequeño formato de lo intrascendental, lo frívolo y lo pomposo, o la escena edulcorada de tono amable, siempre en alusión a cierta imagen cotidiana del pasado, componen asuntos ideales y, por añadidura, acomodados a sus presupuestos, para la clase burguesa acomodada. *La Escena galante de Megía*⁷², acuarela de factura muy rápida y abocetada, o figuras como *Dama de amarillo (Francesita)*⁷³ [fig. 12], *Mujer con abanico*⁷⁴, o personajes más castizos, en la órbita de las “manolas” de raigambre goyesca, como *Señora con mantilla*⁷⁵, son ejemplos de ese gusto retrospectivo por episodios intrascendentes del pasado inmediato. Si bien la preferencia en la elección del asunto y en las indumentarias se inclina hacia el setecientos, menudea del mismo modo –ya lo vimos en su momento- la cita literal de los pintores holandeses del s. XVII, que toma forma en los episodios de espadachines, soldados y tabernas que nuestro pintor aborda con relativa frecuencia.

admiraba desde su estancia en París. Esta representación procede de un detalle de *La batalla de Friedland* (1857) (óleo sobre lienzo; Metropolitan Museum of Art, Nueva York) del citado pintor francés.

⁷¹ Los planteamientos artísticos de Fortuny coinciden con los de Meissonier en el preciosismo técnico y sorprendente minuciosidad; fue máximo representante del pequeño cuadro con personajes de casaca o de asunto oriental, ambos relacionados con el Romanticismo por su conexión con motivos del pasado, o con temas exóticos y misteriosos.

⁷² Acuarela sobre papel (s. f.), colección particular.

⁷³ Acuarela sobre papel (s. f.), colección particular.

⁷⁴ Acuarela sobre papel (s. f.), colección particular.

⁷⁵ Acuarela sobre papel (s. f.), Museo de Bellas Artes de Badajoz.

2.3.2.- Las campesinas napolitanas.

Se ha señalado⁷⁶ que la obra de Megía responde a un “realismo descriptivo utilizado al servicio de una temática romántica, con evocación de épocas pasadas, de argumentos costumbristas o de exóticos ambientes más allá de las fronteras nacionales”, ámbito donde cabe el pintoresquismo de escenas italianas contempladas en el país transalpino como parte de un fenómeno generalizado en la pintura hispana. En efecto, el casi obligado paso por Roma produjo un llamativo fenómeno, consistente en que entre los pintores españoles se afanzara una especie de subgénero dentro de la pintura costumbrista, consistente en la representación aparentemente realista e inmediata, como parte integrante de su formación pictórica en este país, de campesinas del Lazio o Nápoles –las conocidas *ciociare-*, testimonio de un temprano alejamiento de la retórica histórica predominante en este momento cultivada por artistas españoles como Rosales, Valdivieso o Casado del Alisal durante el último cuarto del s. XIX. Megía también sucumbió al encanto de estas jóvenes ataviadas con indumentaria característica del lugar, lo que lo convierte, en palabras de Méndez Hernández⁷⁷, en “uno de los mejores representantes en nuestra región del pintoresquismo neorromántico”. A través de estas imágenes se observa la rápida evolución experimentada por Megía durante su etapa romana: de unos inicios que suponen una continuidad en su formación académica - asistencia a los centros de enseñanza artística como la Academia Chigi-, cuya principal muestra es la *Ciocciara* a la que ya nos hemos referido con anterioridad, se observa una mayor espontaneidad y luminosidad cromática en el trazo en obras como *Campesina italiana*⁷⁸, *Napolitana*⁷⁹ o el di-

⁷⁶ Lozano Bartolozzi, M^a del M. (Dir.), *op. cit.*, p. 328.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 196.

⁷⁸ Óleo sobre lienzo (1874), colección particular.

⁷⁹ Acuarela sobre papel (1879), Museo de Bellas Artes de Badajoz.

bujo *En la fuente*⁸⁰, que presuponen el conocimiento de la estética de los *macchiaioli*.

2.3.3.- Los asuntos orientales y africanos.

El orientalismo, subgénero evidentemente emparentado con el Romanticismo por su capacidad de evocación de lo lejano y misterioso, obtuvo gran predicamento entre los pintores del momento gracias a su atractivo comercial para los marchantes y las clases privilegiadas, entre las que gozó de gran predicamento esta visión exótica, decorativista –y también evasiva- del arte de la pintura. Su resurrección a finales de siglo responde al colonialismo europeo que, para el caso español, tendrá su ámbito de actuación en el mundo norteafricano. Fue Mariano Fortuny, corresponsal artístico de la Diputación barcelonesa en la guerra hispano-marroquí con residencia en las cercanías de Tetuán, quien concedió un importante impulso a los temas africanos. Cautivado, al igual que Delacroix, por aquel escenario, y recuperando cierto espíritu romántico, abordó una célebre serie de cuadros de temas exóticos concebidos como apuntes del natural: *Árabe muerto*, *Corriendo la pólvora*, *La batalla de Tetuán* o *la Odalisca*. Tal vez el marcado interés de Megía por estos temas africanos y orientales, que han permitido calificarlo como uno de sus principales cultivadores en España⁸¹, sea el contacto directo con Fortuny, a través de las clases de acuarela que el catalán impartía en la Embajada Española de Roma: así lo demuestran diversas obras, unas en la línea de la recreación de ambientes íntimos islámicos –así sucede con obras como *En el harén*⁸² [fig. 13], o la acuarela *Odalisca*⁸³-, otras en

⁸⁰ Grafito sobre cartón (c. 1873), Museo de Bellas Artes de Córdoba.

⁸¹ Reyero, C., *op. cit.*, p. 118.

⁸² Óleo sobre lienzo (1884), Museo de Bellas Artes de Badajoz; sus valores –brillan-

la recreación costumbrista de tipos, como *Un espadero*⁸⁴ o *Un árabe*⁸⁵.

Muy populares son también en estos años los temas de soldados combatientes en la guerra norteafricana: la aportación de nuestro artista es la aguada *Carta de África*⁸⁶ [fig. 14], obra con la que abandona los asuntos de historia y los personajes de época para centrarse, si bien de modo anecdótico, en la realidad del Marruecos colonial de su época⁸⁷.

te sentido del color, erudita y efectista puesta en escena, equilibrada composición han convertido a esta obra en una de las más reconocidas de nuestro pintor. Esta obra fue presentada en la Exposición Nacional de 1884, e incluida en la Exposición Regional conmemorativa del IV Centenario del Descubrimiento de América, celebrada en Badajoz en 1892, junto a *Laboremus* y *Campesina napolitana*.

⁸³ Acuarela sobre papel (s. f.), colección particular.

⁸⁴ Acuarela sobre papel (s. f.), Museo de Bellas Artes de Badajoz.

⁸⁵ Acuarela sobre papel (1897), Museo de Bellas Artes de Badajoz. Se considera que fue también Mariano Fortuny quien inició a nuestro pintor en la técnica de la acuarela —a esta etapa italiana pertenecen sus primeras obras con este procedimiento—, magistrales en su factura abocetada y rápida heredada del maestro, y que después serán muy solicitadas por marchantes y coleccionistas tanto españoles como foráneos, tanto por los temas que representan, muy variados, como por su perfección técnica, que acreditan al extremeño como uno de los mejores acuarelistas españoles. Todo ello le mereció ser nombrado presidente de la Asociación Nacional de Acuarelistas. Vid. Hernández Nieves, R., *op. cit.*, pp. 166-167.

⁸⁶ Aguada sobre papel (s. f.), colección particular.

⁸⁷ Durante la segunda mitad del s. XIX, España participó en diversas acciones bélicas en África: la “guerra de África”, de 1859 a 1860, giró en torno a Ceuta, con el general Prim como principal protagonista —tras este enfrentamiento Marruecos cedió Sidi Ifni por el Tratado de Wad-Ras— y la de 1893, en torno a Melilla, que concluyó con un tratado hispano-marroquí firmado en Sevilla en 1894. Estas décadas, que se caracterizaron por la colaboración colonial franco-española, implicaron el establecimiento y la extensión de protectorados españoles, reconociéndose la soberanía española conjunta en Sidi Ifni y el Sáhara Occidental en la Conferencia de Berlín de 1884.

2.4.- El paisaje en Nicolás Megía.

La irrupción del paisaje realista supone respecto al romántico el abandono de las evocaciones literarias, los detalles imaginativos, las desproporciones arbitrarias y la composición con criterios escenográficos⁸⁸. El paisaje de la segunda mitad del s. XIX está siempre bien medido y contemplado del natural, respondiendo a una verdadera obsesión por representar sólo lo que está viendo. Las Academias, sin embargo, minusvaloraron este género y a los pintores que lo practican, y es por ello que los paisajistas no guardaron estricta observancia de las imposiciones de las mismas, y transformaron este tipo de obras en uno de los ámbitos más innovadores y abiertos a las incipientes corrientes de vanguardia. Los pintores de la escuela de Barbizon, encabezada por Camille Corot y Charles-François Daubigny, pintan al aire libre en los bosques próximos a París y en las orillas del río Oise, sin atender al precepto de que la pintura debe practicarse en el interior del taller⁸⁹. Desde una formación autodidacta —no tenemos noticia de que recibiera formación reglada en este género—, Megía se relacionó con los paisajistas españoles presentes en Roma, como el barcelonés Ramón Tusquets, y más tarde con su amigo de Madrid, Jaime Morera, y abordó el género de forma un tanto accidental y espontánea durante sus estancias en Italia y Francia. Se trata en todos los casos de obras de pequeño formato, de configuración cuadrada o vertical, en las que nuestro artista recrea rincones ur-

⁸⁸ Arias de Cossío, A. M^a, *op. cit.*, p. 301.

⁸⁹ Esta escuela surge como consecuencia de una reacción antirromántica por parte de los paisajistas franceses, que ya no buscan temas grandiosos, históricos o inesperados; han renunciado a “lo sublime”, y pintan rincones anónimos de la llamada “Selva de Fontainebleau”, próxima a París, dentro de cuyo perímetro se encuentra el Bosque de Barbizon, pueblecillo en donde trabajan en condiciones modestas varios pintores que, reivindicando la pintura holandesa del s. XVII, reverencian el trabajo al natural y al aire libre. Vid. Gállego, J., *op. cit.*, p. 568.

banos o rurales como un mero apunte que toma directamente en el trascurso de sus viajes por Europa, en óleos cercanos estilísticamente, por su colorido y empastes, a la mencionada escuela de Barbizon; se trata fundamentalmente de anónimos rincones pintorescos, calles estrechas y casas gastadas de fuerte acento popular, con alguna referencia monumental, tratadas de forma realista y muy luminosa.

- 0 -

Pese a desarrollar su vida y actividad artística en Madrid, o en los principales focos artísticos más allá de las fronteras nacionales, Nicolás Megía nunca perdió el contacto con su tierra natal. Durante los últimos años de su trayectoria, aprovechando los períodos estivales, retornaba anualmente a Fuente de Cantos o Monesterio, localidad esta última donde su familia conserva fervorosamente su viejo estudio con varias obras originales, tal y como lo dejara el pintor. Esta presencia del maestro en su patria chica supuso un innegable estímulo para la nueva generación de artistas extremeños, alineados en las filas de un regionalismo heredero del costumbrismo decimonónico que abanderó Megía —mencionemos a Eugenio Hermoso, Adelardo Covarsí o José Pérez Jiménez entre otros—, que indaga, a través de imágenes tipificadas, en las costumbres y rasgos identitarios específicos de la cultura y el paisaje locales. Ya dijimos que Megía participó con varias obras en la Exposición Regional Extremeña, conmemorativa del IV Centenario del Descubrimiento de América, que tuvo lugar en 1892 en la Diputación Provincial de Badajoz, aconteci-

miento que supuso un cierto revulsivo para el desarrollo y reconocimiento de algunos pintores regionales; pero será la serie de exposiciones colectivas del Ateneo de Badajoz, iniciada e impulsada por Megía a partir de 1904, el factor que influirá en mayor medida en la implantación y desarrollo del Regionalismo pictórico extremeño, cediendo nuestro pintor de Fuente de Cantos el “testigo generacional” a los artistas arriba indicados, si bien, una vez más, los más destacados completarán su formación fuera de los límites regionales —recordemos las limitaciones impuestas por el pobre panorama cultural local que trazamos al inicio de este trabajo—, y desplegarán una gran parte de su actividad en ámbitos geográficos foráneos⁹⁰. Entendemos que la fructífera trayectoria artística y la proyección de la obra de Megía en los ámbitos nacional y extremeño, por no mencionar aquí el mercado que llegó a obtener en Europa y América, justifican plenamente, como ya han proclamado otros estudiosos de la obra del artista de Fuente de Cantos, la superación definitiva de su ostracismo bibliográfico y de su inexplicable desconocimiento tanto dentro como fuera de las fronteras de nuestra comunidad, así como la confirmación del puesto de honor que el pintor merece en esa etapa crítica de la historia artística extremeña —y también hispana— que supuso el tránsito del s. XIX al XX.

⁹⁰ Pedraja Chaparro, J. M^a, *Nicolás Megía...*, op. cit., p. 40



Figura 1: Nicolás Megía, *Autorretrato* (c. 1872), óleo sobre lienzo, colección particular.

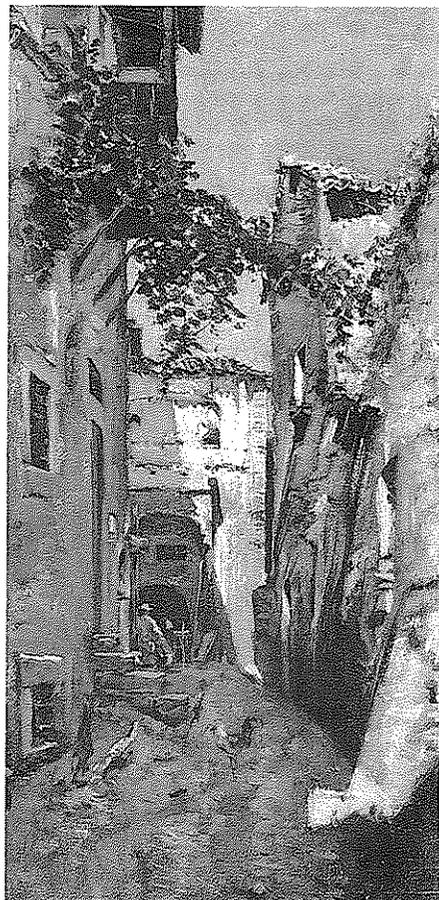


Figura 2: Nicolás Megía, *Paisaje urbano de Italia* (c. 1873-1874), óleo sobre lienzo, colección particular.



Figura 3: Nicolás Megía, *Ciocciara (Campesina napolitana)* (1873), óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Badajoz.



Figura 4: Nicolás Megía, *Laboremus (El estudiante de Salamanca)* (1880), óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid.

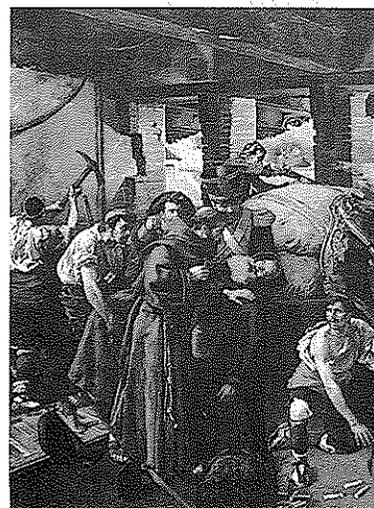


Figura 5: Nicolás Megía, *La defensa de Zaragoza en 1809 (detalle)* (1890), óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid (en depósito en el Museo Municipal de Tenerife).



Figura 6: Nicolás Megía, *Rosario Megía (hija del pintor)* (1896), óleo sobre lienzo, colección particular.



Figura 7: Nicolás Megía, *Jacinto Octavio Picón* (1878), óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid

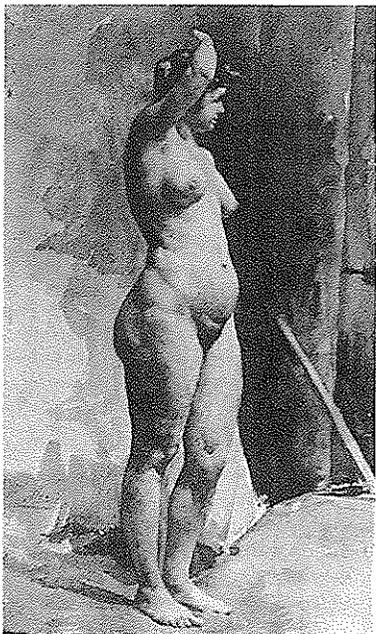


Figura 9: Nicolás Megía, *Estudio de desnudo femenino* (s. f.), acuarela sobre papel, Museo de Bellas Artes de Badajoz.



Figura 8: Nicolás Megía, *Retrato de señora* (1905), óleo sobre lienzo, colección particular.



Figura 10: Nicolás Megía, *Soldado de época* (s. f.), acuarela sobre papel, Ayuntamiento de Fuente de Cantos.



Figura 11: Nicolás Megía, *Calavera y pistola* (1881), óleo sobre lienzo, colección particular.



Figura 13: Nicolás Megía, *En el harén* (1884), óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Badajoz.



Figura 12: Nicolás Megía, *Dama de amarillo (Francesita)* (s. f.), acuarela sobre papel, colección particular.



Figura 14: Nicolás Megía, *Carta de África* (s. f.), aguada sobre papel, colección particular.