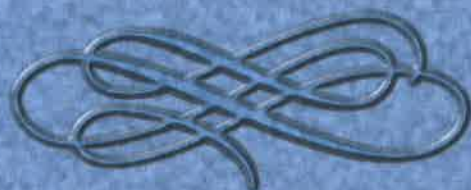




Adelardo Covarsí



## COSTUMBRISMO Y REGIONALISMO EN LA PINTURA DE ADELARDO COVARSI

Vicente Méndez Hernán

Universidad de Extremadura



*Durante los días del 12 al 27 (de marzo de 1916) expusieron en el Salón Esteva, de Barcelona, veintiuna obras los pintores Eugenio Hermoso y Adelardo Covarsí.*

*Eligieron los dos ilustres pintores extremeños aquellos de sus cuadros que más reflejaban sus respectivas personalidades. Así, Eugenio Hermoso presentó los lienzos Hijas del terruño, María y Miguel, La alegría de la casa, Las dos amigas, La jilguera, En la fuente, Luisita Felisa, Carmen Manolita y Una mocita. En todos ellos había figuras de muchachas campesinas.*

Adelardo Covarsí presentó los lienzos Cazadores furtivos, Hidalgo de Alentejo, Los bebedores, El maestro armero de Villaboim, El zagal de las monjías, Valentín el cazador, El guarda del coto; y en todos están los hombres cenceños de barbas hirsutas y ojos de altiva hurañez...!

Con estas palabras iniciaba el crítico de arte José Francés el artículo que dedicó en 1917 a la exposición que Hermoso y Covarsí celebraron en marzo del año anterior en Barcelona. La muestra fue calificada como una de las más representativas no sólo del arte desarrollado en nuestra región a comienzos del siglo XX, sino también de los habitantes de nuestros pueblos y paisajes, captados en los momentos más variados de su vida diaria, pero sobre todo, fiel reflejo de la *intrahistoria* que definió don Miguel de Unamuno para tratar de alcanzar el español soñado con quien cobraría fuerza el regeneracionismo al que estaba obligada una España adormecida por la herencia recibida de un siglo XIX de nefastas consecuencias. Ese *español* que Unamuno o Gavinet reclamaban en sus obras era fiel reflejo de la *casta originaria* que vio interrumpido su desarrollo a raíz de la invasión árabe, y que en parte pudo resurgir con la unificación de los Reyes Católicos y manifestarse a través del casticismo de nuestro Siglo de Oro. Una casta de la que a fines del siglo XIX tan sólo quedaba el recuerdo de

una tradición, aunque «estos hombres tienen un alma viva, y en ella el alma de sus antepasados, adormecidos tal vez, soterrada bajo etapas sobrepuestas, pero viva siempre». Por tal motivo había para Unamuno «un arte eterno y universal, un arte clásico, un arte sobrio en color local y temporal, un arte que sobrevivirá al olvido de los costumbristas todos. Es un arte que toma el ahora y el aquí como puntos de apoyo, cual Anteo la tierra para recobrar a su contacto fuerzas: es un arte que intensifica lo general con la sobriedad y vida de lo individual, que hace que el verbo se haga carne y habite entre nosotros»<sup>2</sup>.

Qué lejos estamos con la obra de Unamuno, de Hermoso, de Covarsí y de cuantos utilizaron su pincel o su pluma para volver su mirada al pueblo castellano, de la sentencia lata que pronunció el ilustrado abate Nicolás Masson de Morvilliers cuando afirmó aquello de que nada debía Europa a una España inmersa en el oscurantismo e irracionalidad, presa en las creencias avivadas por una Inquisición cuya mejor imagen no iba más allá de lo terrible. Y al mismo tiempo, qué cerca nos encontramos en la fecha que escribe el abate del triunfo que tuvo en Europa el arte del Romanticismo, y con él esa imagen de la España legendaria que empezó a circular con motivo de la presencia en nuestro solar de contingentes franceses y británicos organizados para una de las burlas mejor preparadas de cuantas hasta entonces hubiera pretendido inferir la Historia a un país como el nuestro: La Guerra de la Independencia. El costumbrismo que presidió desde entonces, y durante el siglo XIX, la temática de la pintura extremeña, vestido, si se nos permite la metáfora, de regionalismo a raíz del regeneracionismo que impulsaron los escritores de la Generación del 98, tiene, para ambas facetas, su mejor definición en las obras expuestas en la Sección de Bellas Artes del Pabellón con el que Extremadura participó



en la Exposición Íbero-Americana de Sevilla de 1929. *Adelardo Covarsí, Eugenio Hermoso, Manuel Antolín Romero de Tejada, Eulogio Blasco López, José Gordillo Sánchez, Leonardo Rubio Donaire, Conrado Sánchez Varona o Pedro de Torre Isunza*<sup>3</sup>, este último en la sección de escultura, expusieron obras de temática fundamentalmente regionalista, captando tipos de la tierra en sus más variadas actitudes. Junto a estos artistas figuraron pintores decimonónicos consagrados por una clientela especialmente adepta a sus escenas de costumbres: *Nicolás Megía y Felipe Checa*. De alguna u otra manera, todos eran representantes de esa raza a la que antes nos referíamos citando a Unamuno, y que en definitiva fue el espíritu que presidió la trayectoria artística de todos los citados. La muestra de 1929 lo recogía en los programas que elaboró para sus distintas secciones<sup>4</sup>, como lo demuestra la siguiente nota extraída de la *Guía y catálogo de la riqueza de Extremadura*:

«(...) y esta nota que llamamos valor de la raza, nobleza de espíritu, caballerosidad, hidalguía –florones de nuestra idiosincrasia–, cierran las puertas de los aires exóticos para que el ambiente se mantenga puro, para que el abolengo se perpetúe en la historia y en el arte»<sup>5</sup>.

Como afirma Lemus López, esta misma inspiración reconoció *Adelardo Covarsí* al atribuir a los jóvenes artistas una influencia similar en la línea de *Eugenio Hermoso*: «(...) al servicio del arte para hacer destacar lo que de valor, de personalidad y de carácter existe todavía en los hombres y en la actividad de la Extremadura actual»<sup>6</sup>. Ambiente éste del que, a la vista de la Medalla de Oro que obtuvo en la muestra, él era uno de sus representantes más genuinos. El cuadro galardonado llevaba por título *En la raya de Portugal*, y aunque la prensa sevillana del momento conocía este lienzo como *Paisaje con nubes*, es imposible no detener la vista en el pequeño grupo situado en el ángulo inferior izquierdo de la com-

posición, exponente, además, de una de las vertientes temáticas por las que encauzó *Adelardo Covarsí* el costumbrismo regionalista de su pintura: los cosarios portugueses, sin los que ese paisaje de luces al atardecer no tendría sentido. Además de esa obra, también figuraron en la exposición *Los aguiluchos* y el *Retrato de don José López Prudencio*, ilustrativo el primero de ellos de la otra gran pasión que heredó el pintor de su padre: la caza, que constantemente recreó en sus pinturas fruto de sus recuerdos infantiles y de sus propias experiencias juveniles y maduras.

Transcurridos 41 años de la muerte del pintor, de nuevo acogió la ciudad hispalense en 1992 la Exposición Universal. Tal vez en recuerdo del galardón obtenido en 1929 con la obra *En la raya de Portugal*, se eligió para representar a *Covarsí* en el Pabellón de Extremadura el cuadro *Lobo de mar o El pescador de Figueira*<sup>7</sup> da Foz, ciudad portuguesa a donde acudía el pintor todos los veranos buscando una serie de tipos y de escenas de esa segunda patria que en verdad fue Portugal para el badajozco, lo que podemos comparar con la *lusofilia* que nuestro don Miguel de Unamuno sintió por este país al que terminó llamando *hermano*.

Y es que esas escenas de pescadores portugueses, junto a otras de contrabandistas, de cosarios, de gentes de nuestra tierra, y las de montería que pintó como *ilustraciones* de los libros de su padre, fueron los instantes de la *intrahistoria extremeña y portuguesa* que captó *Covarsí* en su pintura. Un universo particular incardinado en un momento histórico y artístico de especial complejidad por las consecuencias que se derivarían del cambio de siglo en todos los aspectos. Un mundo para el que tenía como antecedentes el costumbrismo romántico y el casticismo del Siglo de Oro. Un maestro de excepción: *Felipe Checa*, contrapunto de la visión más amable de *Nicolás Megía*. Un justificante: la búsqueda

de ese pasado glorioso que la realidad histórica del convulso siglo XIX había *esperpentizado*, enmascarando mucho más que antes la herencia *adormecida* unamuniana. Una finalidad: el regeneracionismo de su *patria* extremeña. Un medio: el paisaje poblado con recuerdos de su infancia y experiencias propias. Una pasión: Portugal. Y un amor eterno: el que siempre tuvo hacia Extremadura.



Adelardo Covarsí (derecha) junto a su madre y su abuelo Fernando.

# 1. Los antecedentes. El costumbrismo de corte romántico y el maestro Felipe Checa, contrapunto de las amables visiones de Nicolás Megía.

Contra la imagen deformada que tenían de España los europeos, ilustrados primero —de entre los que destacó el precitado abate Nicolás Masson de Morvilliers— y románticos después, se alzó Ramón de Mesonero con la publicación del título *Mis ratos perdidos* en 1822, obra por la que está considerado el primer representante del costumbrismo romántico en España, género que luego interpretó en el prólogo a sus *Escenas matritenses* (1832) reclamando la autenticidad

de las costumbres del país frente a las modas francesas y a la visión deformada que había difundido el romanticismo europeo exagerando aspectos concretos de nuestra cultura. Mesonero tuvo en cuenta el difícil momento histórico en el que escribía, y afirmó que «el transcurso del tiempo y los notables sucesos que han mediado desde los últimos años del siglo anterior han dado a las costumbres de los pueblos nuevas direcciones, derivadas de las grandes pasiones e intereses que pusieran en lucha las circunstancias»<sup>8</sup>.

Efectivamente, la llegada del Romanticismo al panorama pictórico español renovó el interés por los usos y los tipos populares que nuestro Siglo de Oro convirtió en constante histórica de las Artes y de las Letras. José Ribera, Diego Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo o Bartolomé Esteban Murillo, plasmaron en sus cuadros escenas y personajes tomados de la vida cotidiana, que literatos como Fernando de Rojas o Quevedo se encargaron de describir en libros tan valiosos para acercarnos a la cotidianidad de España en la etapa moderna como *La Celestina* o *El Buscón*. Sevilla tuvo en este sentido especial importancia, al aglutinar una escuela de maestros atenta a los pequeños detalles de la vida, que una nueva clientela burguesa reclama en el siglo XIX al amparo de la moda. Ahora, como entonces, la ciudad hispalense continúa siendo punto de mira de artistas y viajeros que hacen arribar a las orillas del Guadalquivir la influencia extranjera, entre cuyas filas se encuentra la clientela artística que hará posible el surgimiento de esta temática que luego Mesonero Romanos se encargó de perfilar. Los encargos realizados a José Domínguez Bécquer (1805-1841) posibilitaron la formulación de un tema que en Andalucía se encaminó hacia el pintoresquismo amable y folclórico, alejado de toda crítica social a diferencia de lo que sucedió en la escuela madrileña, mucho más dura en este sentido. Tal vez por ser

Extremadura un modelo de sociedad aletargada, tradicional, agraria, ruralizada –siempre careció de los indicadores de bienestar que a otras regiones otorgó el proceso de industrialización, siempre entendida ésta bajo los presupuestos que definió Jordi Nadal en su clásico *El fracaso de la revolución industrial en España*<sup>9</sup>– y profundamente dependiente de una oligarquía latifundista, inmersa en un sistema de relaciones arcaico donde no tenían cabida las ideas sindicalistas que empezaron a tomar cuerpo durante el largo y fluctuante siglo XIX<sup>10</sup>; bien por la vinculación que tuvieron con Andalucía algunos de nuestros pintores más importantes en su etapa de formación –*Nicolás Megía, Eugenio Hermoso*–; o sencillamente porque el sur de la región se vio inmersa bajo la órbita que tradicionalmente proyectó Andalucía sobre nuestra tierra<sup>11</sup>, lo cierto es que la pintura que reflejó las costumbres extremeñas nunca tuvo, a excepción de un artista tan puntual como exclusivo en las dos obras que a este tema dedicó *José Pérez Jiménez* (1887-1967)<sup>12</sup>, la intención de trascender más allá de lo que era la captación de un tipo popular: las escenas bucólicas de *José Bermudo Mateos*, las acuarelas de *Nicolás Megía* y las cacerías de *Adelardo Covarsí*, sirven de ilustración para lo que decimos. Viene esto a coincidir, en líneas generales, con lo que sucedió en ámbitos creadores como el castellano-leonés<sup>13</sup>.

La pintura de género cobró un importante auge durante la segunda mitad del siglo XIX. El gusto romántico por lo popular y pintoresco se unió al éxito del realismo de *Courbet*, y el resultado fueron unas escenas descriptivas y anecdóticas de la vida cotidiana, reflejadas en cuadros de pequeño formato, sin mayor pretensión que la de captar costumbres –aparte de toda consideración moral– como las que reflejan los pinceles del pintor jerezano *Vicente Barneto* y *Vázquez: El día de la quinta, Una procesión en la aldea* o *La romería* son cuadros que

ilustran muy bien una de las vetas temáticas de este artista, nacido en 1836 y protagonista del tránsito entre la primera y la segunda mitad del siglo XIX en nuestra pintura extremeña<sup>14</sup>. El cacereño *Nicanor Álvarez Gata* permite ejemplificar otra de las directrices de esta temática: el monaguillismo, género muy denostado por críticos e historiadores como Juan Antonio Gaya Nuño, al ver en el mismo el nivel al que se vio rebajada la pintura de tradición religiosa a finales del siglo pasado<sup>15</sup>. Tal vez sea la *Clase de canto*, que compuso en 1889 durante su estancia en Roma con motivo de una pensión concedida por la Diputación de Cáceres, la obra más representativa de este artista nacido en Plasencia en 1849<sup>16</sup>. En la misma línea temática se encuadra parte de la producción del barcarroteño *José Caballero y Villarroel* (Barcarrota, 1842-Badajoz, 1877). Su costumbrismo se sitúa dentro de la órbita del monaguillismo de *Eduardo Sánchez Sola*, especializado en un género con el que captó amplia nómina de monaguillos fumando en la sacristía, jugando a los toros o a las cartas y, en general, haciendo diabluras al sacristán. En *La sacristía* (Badajoz. Museo de Bellas Artes) *Caballero y Villarroel* presenta un corro de muchachos ensimismados en sus peripecias: uno de ellos bebe de la botella donde guardan el vino destinado a la consagración, otro permanece subido a una silla junto a la ventana mientras que otro se asoma a la puerta, siendo testigo silente, vigía expectante y activo partícipe de esta escena narrativa y anecdótica, muy sutil por la factura abocetada con la que ha sido trabajada. En otro orden de cosas, cuadros como el *Interior de un patio* permiten acercarnos a la veta más intimista de *Caballero Villarroel*, al reflejar los limoneros y naranjos que tanto relacionan los *corrales* de la provincia de Badajoz con los andaluces<sup>17</sup>. También cultivó el monaguillismo el pintor talaverano *Juan Carmona Sierra* (Talavera la Real, 1863-Badajoz,

1941): *Las últimas chupadas* es una de las pinturas más representativas de su serie de figuras de grandes composiciones, junto a la titulada *En la sacristía*, que envió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906. Captó asimismo temas más castizos, como la *Gitanilla* (1903), atento a uno de los tipos populares de mayor arraigo tradicional en nuestra región<sup>18</sup>.

Empero, no fue el de las costumbres religiosas el campo temático que más atrajo la paleta de *Adelardo Covarsí*, quien, sin embargo, no dejó de cultivarlo atraído por la devota veneración que siempre demostró el pueblo español hacia sus santos de devoción. No encontraremos en su producción a los traviesos monaguillos de *Álvarez Gata*, pero sí cuadros tan sugestivos, y penetrantes al mismo tiempo, como la *Romería de Carrión (Alburquerque)* (Col. particular)<sup>19</sup>: el negro de las mantillas que acompañan a la Virgen tiñen la composición y el ambiente se vuelve plumizo, acentuado por las nubes que llenan el celaje. El espíritu jovial de los que acompañan a la Patrona no llegamos a sentirlo sencillamente porque todos los rostros están desdibujados, en aras de conceder mayor importancia al tratamiento matérico de la pintura. Puede ser la explicación para esto el que nos encontremos ante un boceto, eso sí, preciso y muy terminado. Pero, ¿no parece más bien que en esta ocasión —una de las escasísimas de su producción— *Covarsí* se ha sentido atraído por las escenas goyescas, más amables, que Théophile Gautier y Charles Baudelaire valoraron como una genuina representación de la *inexistente* tradición artística española? Enmascarándolo en un cuadro de costumbres, *Covarsí* se inspira en la obra de *Goya* y se hace eco de la significación emblemática que el romanticismo europeo concedió al pintor zaragozano. Será una de las pocas piezas pictóricas en las que el badajoceño se sienta realmente comprometido con un pueblo al que mira con complacencia y advierte su creencia

incondicional en una tradición religiosa de la que se había apartado *Goya* para plantear la angustia sentida por el hombre al verse abocado a un destino incierto hacia el que camina ineluctablemente sea cual sea su creencia<sup>20</sup>.

La trayectoria profesional de otros artistas previos a la generación de nuestro pintor, como el trujillano *José Bermudo Mateos* (nacido en 1853 en el Arrabal de Huertas de Ánimas)<sup>21</sup>, permite enjuiciar el campo temático de la pintura extremeña decimonónica más apegada al género costumbrista de ambiente rural, sentimentaloides, proclive a la recreación de escenas bucólicas con labriegos en campos de labor y faenas agrícolas, dotadas de un lejano horizonte que opera la simbiosis entre nubes y lomas redondas, típicas de nuestro paisaje de montaña. Títulos como *Buenos amigos* (1920) y *¡Vaya un par!* (1929) —ambos de la Diputación Provincial de Cáceres— son ilustrativos de esa serie de lienzos donde se propone y logra reflejar un ambiente rural de orientación idealista y bucólica. Los personajes, distribuidos sobre todo en el primer término de la composición, son presos de su propia cotidianeidad y carecen de cualquier vínculo con la realidad social. Esta complaciente visión del campesinado la retoma y repite en obras como *Camino de las viñas*, *La corrida de cintas* o *El vaquero*, algunas de ellas muy descriptivas<sup>22</sup>.

El frexnense *Eugenio Hermoso* retomará en su obra este mundo de labriegos y campos de labor plenos de belleza ideal. Sin duda, es importante tener en cuenta su producción, pero también la de autores como el precitado *José Bermudo Mateos* para rastrear en nuestra pintura extremeña los antecedentes de esta temática que *Adelardo Covarsí* trató casi de soslayo. Al igual que todo pintor en sus inicios, mantuvo el badajoceño cierta fluctuación hasta que definió de modo pleno cuáles habrían de ser los personajes de sus cuadros y qué tratamiento

pictórico se merecía el fondo de los mismos. Por tal motivo, conservamos de sus primeros años unas obras que nada tienen que ver con las escenas cinegéticas a cuya elaboración tantas horas dedicó. Títulos como *Pastoril* (1907), *Gerineldo* (1915) o *El zagal de las monjías* nos introducen en visiones infantiles de lejanías serenas y armonías cromáticas, plenas de un sentimiento que se hace en *Covarsí* mucho más duro que en su amigo *Eugenio Hermoso*. La expresión grave de los niños permite entrever la austeridad futura de sus cuadros y, en definitiva, «la fuerza, la bravura, la viril acometividad, la desconfiada astucia y el áspero deleite de las peligrosas empresas»<sup>23</sup> que representa la obra del artista.

*Covarsí* retrató a los muchachos de estos lienzos cual si de una ilustración de aquellos que llamaron la atención de Unamuno a su paso por Trujillo se tratara, ciudad en la que «los pastores nos miraban pasar con los mismos ojos tranquilos, inasombrados, con que sus ovejas nos miraban. Probablemente pensarían unos y otros lo mismo de nosotros y de las maravillas de la mecánica. Son los mismos pastores a que dirigió su eterno discurso nuestro señor Don Quijote»<sup>24</sup>, a los cuales vio el literato en las Hurdes como «recios mocetones quemados del sol, ágiles y fuertes»<sup>25</sup>. *Gerineldo*, que bien podría ser el protagonista de aquella leyenda amorosa del Romancero, fue el cuadro del que se sirvió su autor para duplicar el tema veintiocho años después, tal vez por ser ya entonces una temática que el pintor tenía bastante lejana en el año 1943, aunque nunca olvidada. Aumentando los personajes de la composición, sustituyendo la cántara vidriada, el báculo, la manta, las alforjas, zahones, zamarra y zurrón por el castillo que imprime lejanía al paisaje, logró de nuevo una composición de género como las que en boga estuvieron en la segunda mitad del siglo XIX, pero con una diferencia: la presencia de la vieja atalaya. Tratada en clave romántica,

permite constatar la melancolía que el autor siempre sintió hacia la contemplación de las ruinas de los castillos. Desde que obtuvo en la Exposición de Bellas Artes de 1906 Mención Honorífica por su composición, de grandes dimensiones, titulada *Atalayando* (Badajoz. Col. particular de D.<sup>a</sup> Pilar Ovando), luego galardonada con la Medalla de Plata en la Muestra Hispano Americana Francesa celebrada en Zaragoza en 1908<sup>26</sup>, nunca olvidó el gusto y la visión por esos viejos baluartes, que en más de una ocasión repitió en cuadros de pastores captados en un interior, como *La leyenda del castillo* (1929), o en paisajes de rasgados celajes como los que ensombrecen *El vado*. Los baluartes de estos cuadros forman parte del paisaje de los mismos, pero también de la *intrahistoria* de los pueblos, que siempre los contempló como la sombra mítica y entrañable que se proyectaba sobre su aldea, sobre el aprisco donde se reunían los pastores o sobre el lago en torno al cual se inventaron antaño historias fabulosas. Esa melancolía es la misma que don Miguel de Unamuno sintió cuando contemplaba las ruinas de los castillos de la tierra que le adoptó. «Los castillos de Castilla están vacíos, y los nietos de los que los levantaron no es que los habiten, es que los dejan arruinarse y abatirse a tierra. A lo mejor —o a lo peor— sirven sus piedras para hacer cercas»<sup>27</sup>. Todo ello contribuyó a crear la imagen mítica de Castilla, y también de Extremadura, de cuyas históricas atalayas, como la de Monfragüe, contempló don Miguel en su viaje desde Plasencia a Trujillo:

«Y allí encima, encaramado entre torcos y riscos, se yergue la ermita de Monforte, nombre que el pueblo ha alterado en Monfrae y Manfrae. Estaba el antiguo castillo, las ruinas que de él quedan, envuelto en niebla. El Tajo se perdía a nuestra vista entre los recodos de las montañas que le hacen lecho, de esas montañas en que se resuelve, al romperse por la acción secular de las aguas, la meseta castellana»<sup>28</sup>.

Junto al de los pastores y campesinos, el mundo de las majas fue incluso más cultivado por nuestros pintores decimonónicos, al ver en éste un medio eficaz de sustento gracias al reclamo que tales composiciones tenían en la cada vez más fuerte clase burguesa, que se vio atraída por el preciosismo de esos trajes con reflejos lumínicos dotados con la típica mantilla de encajes de seda. *Una maja* (1881. Museo Provincial de Cáceres) es el título de la obra con la que José Bermudo Mateos destacó dentro de la tendencia más casticista del costumbrismo romántico. Pero fue sobre todo el fuente-canteño Nicolás Megía y Márquez (1845-Madrid, 1917) el pintor que más cultivó esta temática. El mismo año que eligió el catalán Mariano Fortuny y Marsal para regresar a Roma arribó nuestro artista a la ciudad eterna, donde se encontraba en 1872<sup>29</sup> gracias a una pensión que le había concedido la Diputación de Badajoz. Era lógico que Megía se viera influido por Fortuny, sobre todo si tenemos en cuenta que fue el preciosismo –fortunismo– del catalán el que marcó el desarrollo del cuadro de género en España, caracterizado por un estilo cargado de virtuosismo y observación del natural, y una pintura decorativista, suntuosa, enérgica, plena de color y luminosidad. Una serie de acuarelas de tratamiento técnico, voluntad de improvisación y abocetamiento similares a los de Fortuny, con especial atención a la expresividad derivada de la materia pictórica y las masas tonales, dieron vida a títulos como aquella *Señora con mantilla*, *Pastora*, *Un torero* o *El trovador*. Asimismo, Megía complementó su etapa italiana con óleos tan bonitos como *La Ciocciara*. *Campesina napolitana* (Museo Provincial de Badajoz), ejemplo de un costumbrismo pintoresquista que recuerda la obra de artistas italianos del siglo XIX versados en la pintura castiza y folclórica de las gentes de la tierra, como fue el caso de Vincenzo Migiano<sup>30</sup>.

Sin embargo, no fueron las visiones románticas e históricas o el *majismo* y el mundo de las *manolas de Fortuny* los que cautivaron los pinceles de un maduro Adelardo Covarsí, quien, por el contrario, sí que se vio atraído en su primera etapa por las romerías y los trajes llamativos de las muchachas ataviadas con amarillos o rojos mantones a juego con las flores del pelo, captadas mientras los mozos o los soldados las cortejaban. *Plaza alta de Badajoz* (1905), *De romería* (1907) y *Gitanillas* (1908) son títulos pertenecientes a los años iniciales del pintor, donde parece recoger la tradición pictórica existente hasta entonces en Extremadura, e incluso en España y en Europa, atraída por el estereotipo de la mujer española desde que Prosper Mérimée publicó su novela *Carmen* por vez primera en 1845 en la *Revue de Deux Mondes*<sup>31</sup>. Sin embargo, todo se quedó en la experimentación de un joven. Con el tiempo, Covarsí rechazó estas primeras obras, que atribuyó a los tanteos iniciales de cualquier pintor<sup>32</sup>. Vino a confirmar lo que José Francés dijo de sus lienzos en 1916: «no recordaréis» ninguno «al que se asome un rostro femenino. La mujer no parece existir para el artista»<sup>33</sup>. En los escasísimos cuadros que el badajocense dedicó al sexo femenino se apegó al encorsetado rol que tuvo la mujer en la sociedad burguesa, cuya clave de sumisión venía proporcionada incluso por la indumentaria, en la que el mantón, como el velo, se convirtieron en la prenda que le sirvió de sinónimo. En lo que respecta a las *Gitanillas*, digamos que en este cuadro Covarsí se hace eco de un prototipo específico del regionalismo andaluz, el de *la otra*: tenía su fundamento en el folclorismo y en la existencia de la etnia gitana, en aquella mujer que transgredía la norma y que, con el tiempo, se convirtió en una tipificación del prototipo tradicional y convencional<sup>34</sup>. *Vendimiadoras* (1902), *Contando un cuento* (1930) y *La bendición de la mesa*, completan, entre costumbrismo



y regionalismo, lo mejor de Covarsí en lo que atañe a la mujer.

Para justificar la orientación temática de nuestro pintor, tendente a plasmar la fuerza, la bravura y la virilidad masculinas, es necesario considerar el importante papel que desempeñó en su formación la figura de su padre, Antonio Covarsí Vicentell, un hombre de clase media que gustaba dedicar sus ratos libres a practicar el deporte que más le entusiasmaba: la caza. La moral de *tipo medio burgués* en la que se crió su hijo le llevaría, a la postre, a abandonar las figuras y escenas femeninas y a ahondar en los apuntes que solía improvisar mientras acompañaba al *montero genial* en sus correrías cinegéticas. Tal vez porque también fueran demasiado usuales para él, lo cierto es que *Adelardo Covarsí* nunca reflejó en sus lienzos la *domesticidad* del hogar, y eso a pesar del importante precedente que tenía en su maestro *Felipe Checa*, amigo de la familia y uno de los primeros en advertir sus dotes para el dibujo.

*Felipe Checa Delicado* (Badajoz, 1844-1906)<sup>35</sup> fue el pintor extremeño que mejor reflejó el rol femenino de la moral burguesa presente en nuestra sociedad durante el siglo XIX y buena parte de la pasada centuria de mil novecientos. Quizás sea lo más llamativo de su trayectoria las escenas protagonizadas por *el ángel del hogar* que definió *Virginia Woolf*, siguiendo un poema de *Coventry Pattmore*<sup>36</sup>. Un *ángel del hogar* cuya imagen se configuró al amparo de la ideología de la *domesticidad*, donde la figura del *ama* ocupaba una posición dominante<sup>37</sup>, aunque bajo los *preceptos* de la *sumisión* y *laboriosidad*. Son estas obras lo más representativo de su producción. A la Exposición de 1881 envió, entre otros lienzos, el titulado *Aprovechar la ocasión*, exponente de una temática costumbrista, captada desde una óptica satírica, anticlerical y doméstica, aunque sin intención moralizante, en la que ampliamente venía ejercitándose desde al

menos 1875 –*La devanadera* (Badajoz. Museo Provincial)–, y que fue objeto, en 1878, de una dura crítica por parte de la autoridad más conservadora del Madrid decimonónico, que reaccionó con la retirada de varios cuadritos de costumbres, «atentos a los vicios humanos» protagonizados por miembros del estamento clerical, que el artista exhibía durante unos días en el escaparate de una tienda de la Puerta del Sol, según ya comentaba Ossorio<sup>38</sup>. Como reacción a la crítica moralizante Díaz y Pérez se expresó en los siguientes e ilustrativos términos: «¿Qué representaban ellos? ¿Qué son en sí? Pues un cura viendo a un majo sevillano bailar el jaleo al compás de una guitarra, que rasguea una morena también de Andalucía. Este es uno. El otro es un cura sentado al brasero, en el momento de dormir una difícil digestión, y una muchacha que le aplica el fuelle y lo agita entre sus manos, sin duda para refrescar el cerebro del gastrónomo presbítero»<sup>39</sup>. Del primero se conservan algunas fotografías realizadas en Sevilla a partir de cuadros de género de temática similar. Vienen a ser el contrapunto pictórico del anticlericalismo literario del momento representado por *Benito Pérez Galdós*, *Juan Varela* o *Leopoldo Alas*, *Clarín*, plasmado por *Checa* en estas escenas de interiores, de pequeño formato y acaso inspiradas en los cuadros de género de la pintura holandesa, que conocía a raíz de sus frecuentes visitas a los museos madrileños. Entre los títulos conservados en el Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz, *La visita del vicario* (1878) es susceptible de ser interpretada como un antecedente de la que *José Gutiérrez Solana* ejecutará en 1926 sobre *La visita del Obispo*; asimismo, destaquemos *El cura y el ama* (1881), *El cura y su sobrina* (1883), *Venga lo fresco* (1883) o *Aprovechar la ocasión* (1896), probable versión del expuesto en 1881 y ejemplo del ya referido monaguillismo, anticlerical y de intención satirizante, aunque algo pueril si comparamos la escena

con aquellas más duras de Pérez Galdós. Los cuadros, en atención a lo doméstico, son muy descriptivos en los detalles anecdóticos, de factura apretada, propendiendo a un dibujo en todo momento equilibrado con el vivo tratamiento cromático y las direcciones lumínicas que coadyuvan a una perspectiva geométrica muy señalada. Lozano Bartolozzi ha comparado en alguna ocasión esta línea temática con la del inglés *Hoggart* del siglo XVII, en orden a una crítica del ambiente social, carente por completo de intención moralizante<sup>40</sup>. En 1892 fue suscitado de nuevo el descontento de los sectores más conservadores de la sociedad, badajocena en esta ocasión, a raíz de la participación de Checa en la importante Exposición Regional Extremeña de 1892, donde presentó «once cuadros de costumbres y diez bodegones»; la reacción no se hizo esperar y el periódico *La Lid Católica* pidió su retirada por considerar las pinturas de curas y amas ofensivas «para la moral y los sentimientos de nuestro pueblo», razón por la cual fueron cubiertas con un velo el día de la inauguración<sup>41</sup>.

A pesar del revuelo que su obra suscitó, los de *Felipe Checa* fueron los cuadros más valorados por el también experto en arte Antonio Covarsí Vicentell, quien veía al artista como el *genuino representante* de la pintura regional extremeña<sup>42</sup>. La íntima amistad que a ambos unía fue la que medió para la crítica que hizo el aragonés de la obra que admiraba de *Checa*, teniendo además en cuenta que don Antonio había hallado en las Bellas Artes un medio de satisfacer sus necesidades espirituales, según nos cuenta su biógrafo<sup>43</sup>. Estatuillas, una colección numismática, *infinidad de cachivaches artísticos* —de los que da cumplida cuenta Vaca Morales<sup>44</sup>— y una pinacoteca de más de trescientos títulos<sup>45</sup>, con firmas como las de *Ramón Casas*, *Emilio Sala*, *Moreno Carbonero*, *Joaquín Agrasot* o *Gonzalo Bilbao*, formaban el *museo* familiar, fiel reflejo del ambiente cultural y artístico que

enjugó la cuna de *Adelardo Covarsí*, incitado por tal motivo a «emborronar papeles, aficionándose cada día más a cultivar el arte en compañía de sus condiscípulos de colegio y después del Instituto, cuando cursaba el bachillerato»<sup>46</sup>. No es de extrañar, pues, dada esta serie de antecedentes, que ingresara como discípulo de *Felipe Checa* en la Escuela de Artes y Oficios que fundó el Ayuntamiento de Badajoz en 1894.

## 2. El desastre del 98 y los regionalismos.

Tristemente para España, el siglo XIX se cerró con un desastre más de cuantos ensombrecieron nuestro solar hispánico a lo largo de la centuria de mil ochocientos. En 1898 el país asistía a la liquidación de lo poco que restaba de un imperio ya desmitificado. Las pérdidas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas<sup>47</sup> dieron lugar a que *Azorín* escogiera el año de su liquidación como nominativo de una generación —con un ideal filosófico, histórico y político— llamada del Desastre, según recogió en su clásico artículo de 1913 publicado en ABC<sup>48</sup>. Sin embargo, hoy se está de acuerdo en que la generación fue independiente de ese desastre, y que hubiera alcanzado los mismos resultados sin producirse<sup>49</sup>. Basta leer el capítulo que titula Laín Entralgo *Amor amargo* en la obra que dedicó a la *Generación del 98*, para hacernos una idea de la realidad española que Unamuno, Azorín, Baroja, Machado o Valle Inclán criticaron desde sus páginas, las mismas desde las que también plantearon el regeneracionismo de las lacras de la realidad político-social que les tocó vivir. Criticaban el carácter polémico y la ausencia de espíritu constructivo en los partidos políticos<sup>50</sup>, «la irresponsabilidad personal como rasgo definidor de la vida política y social moderna», el dogmatismo, la intransigencia, la hipocresía de los seudocultos, la ramplonería, la soberbia colectiva..., pero sobre todo, «el tremendo desconcierto de la última década del siglo XIX»,

según la denuncia que hizo Azorín en su novela *La voluntad* (1902), y la «deformación grotesca de la civilización europea», según las palabras que Valle-Inclán puso en boca del protagonista de *Lucas de Bohemia*, el maltratado Max Estrella<sup>51</sup>. De todas estas críticas se había hecho eco la ilustración gráfica con la caracterización satírica que desarrolló a partir de 1868. Nacido en Cáceres en 1859, José Ramón Cilla encauzó por esta línea temática gran parte de la producción de los quince años consecutivos que trabajó en la revista *Madrid Cómic*, colaborando con otras publicaciones: *El Cesante* (Madrid, 1880), *La Viña* (Madrid, 1880), *La Jeringa* (Madrid, 1887) o *La Carcajada* (Barcelona, 1891)<sup>52</sup>.

La situación de la España decadente que la prensa venía criticando y luego acentuaron los noventayochistas, en Extremadura podemos ilustrarla con las visiones que plasmó la literatura inglesa de nuestra tierra a finales del siglo XIX<sup>53</sup>. No es de extrañar, pues, que ambos, escritores y pintores, trataran de llevar a cabo el contenido del artículo publicado por Unamuno en 1917 acerca de *La labor patriótica de Zuloaga*:

«La patria no es un fin, sino un medio; un medio para una finalidad humana e ideal, universal y eterna. No es el fin de la historia llevarnos a la patria, sino que el fin de la patria es llevarnos a la historia, a la conciencia de la humanidad infinita y eterna y hasta a la conciencia de Dios. Y nada como el arte, pero el arte puro, no abogadesco, puede llevarnos a la conciencia de nuestra patria»<sup>54</sup>.

Un panorama que llevó a los literatos a proponerse el conocimiento de la nación española como gestión. Esa otra España, la castiza, opuesta a la oficial; el viaje se impuso como medio necesario a través del cual indagar en los pueblos, en la *intrahistoria*: la *historia silenciosa*, la de los pobres labriegos<sup>55</sup>, tratando de buscar los vestigios de la raza hispánica *adormecida* y así recuperar la perdida conciencia del *destino histórico* que

padecían. Por este motivo, rechazaron la España oficial, y con ella, todo lo que tuviera sabor a burgués: «burgués ha de estimarse al romanticismo, arte de importación francesa o inglesa, aficionado a la representación de asuntos –tanto da– clásicos o medievales; burgués y urbano es el basto realismo de Courbet, y aún en la misma estética del impresionismo, aunque en ésta comience a aletear un lirismo que anhela una cierta liberación espiritual. La pintura de historia<sup>56</sup>, la pintura realista de anécdota social o proletaria, son productos de ese arte decimonónico y burgués, y todo ello produjo bien tristes resultados para nuestro arte del XIX»<sup>57</sup>. A partir de ahora se impone, pues, un arte castizo, *nacionalista*, y con él el rechazo de lo particular, o novedoso, y decorativo a fin de cuentas que entrañaba la definición que Joseph Addison dio en su obra *Los placeres de la imaginación* (1712-1714) para lo pintoresco. La España mítica con la que soñaban constaba para ellos de cuatro elementos: tierra, hombres, pasado y futuro, y un común denominador: el pueblo de Castilla. Con suma tristeza contemplaba Azorín los campos oprimidos:

«Pensemos en nuestras campiñas yermas, en nuestros pueblos tristes y miserables, en nuestros labradores atosigados por la usura y la rutina, en nuestros municipios explotados y saqueados, en nuestros gobiernos formados por hombres ineptos y venales, en nuestro Parlamento atiborrado de vividores. Pensemos en esta enorme tristeza de España...»<sup>58</sup>.

La selección y *depuración del arte del pasado* que estas premisas llevaron consigo dio lugar a una vivificación del costumbrismo cultivado sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, el cual, a partir de ahora, cobra autonomía propia a raíz de la pervivencia que tendrá en el regionalismo noventayochista. Para Unamuno:

«Todo el que se propone retratar costumbres, hace historia» pues, ...«¿...no es acaso esta historia contemporánea, esta his-

toria de lo que ayer mismo pasó entorno nuestro, más fácil que la historia de tiempos remotos...?»<sup>59</sup>.

En virtud de tales premisas, el regionalismo tomará como base el costumbrismo finisecular, lo seleccionará y encaminará a reflejar el ámbito rural, haciendo una epopeya del paisaje y de las costumbres folclóricas de nuestros campesinos, que, en nuestro caso, adolece de una evidente falta de voluntad y significación crítica que terminó derivando, por regla general, en un contenido temático de extrema trivialidad. No hay mejor definición para la etapa artística en la que entramos que la de María Luisa Caturla al referirse a las primeras y fluctuantes décadas del siglo XX: ahora más que nunca cultiva el arte esa extraña «complacencia en el equívoco», que surge precisamente por la falta de nitidez de unas demarcaciones temporales que desaparecen a tenor del camino de los estilos<sup>60</sup>.

La serie de planteamientos literarios noventayochistas tuvieron su respuesta en el campo artístico, pues no podía faltar una pintura complementaria a escritos de tan honda repercusión en la vida española del momento. Según Martín González, los pintores del Noventa y Ocho ofrecen en el ámbito español una cronología más espaciada que la de los literatos, situados éstos entre 1864 (Unamuno) —aunque Gavinet nace en 1862— y 1875 (Ramiro de Maeztu y Antonio Machado) y aquéllos entre 1870 y 1886. El ideal de los pintores era el de ahondar en los pueblos de España. Los pilares de esta generación fueron Ignacio Zuloaga (Eibar, 1870), Ricardo Baroja (Minas de Río Tinto, 1871), Juan de Echevarría (Bilbao, 1875), Valentín de Zubiaurre (Madrid, 1879), la primera época de Pablo Picasso (Málaga, 1881), José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886) y Gustavo de Maeztu (Vitoria, 1887). Daniel Vázquez Díaz (Huelva, 1882) está entre el Noventa y Ocho y el Modernismo<sup>61</sup>.

En Extremadura, esta generación hay que espaciarla aún más. Se sitúa entre los años 1876 y 1899. A ella pertenecen<sup>62</sup>: *Conrado Sánchez Varona* (Malpartida de Plasencia, 1876), *Gustavo Hurtado Muro* (Cáceres, 1878), *Eugenio Hermoso* (Fregenal de la Sierra, 1883), *Adelardo Covarsí* (Badajoz, 1885)<sup>63</sup>, *José Pérez Jiménez* (Segura de León, 1887), *José Gordillo Sánchez* (Fuente de Cantos, 1888), *Eulogio Blasco López* (Cáceres, 1890), *Antonio Martínez Virel* (Badajoz, 1890), *Gerardo Rubio Chacón* (Herrera del Duque, 1892), *Manuel Antolín Romero de Tejada* (Almendralejo, 1895), *Juan Caldera Rebolledo* (Cáceres, 1897) y *Antonio Solís Ávila* (Madroñera, 1899)<sup>64</sup>. El *lenguaje generacional* que les define —en mayor o menor medida, teniendo en cuenta para esto la modernidad que introdujeron en el lenguaje pictórico de algunas de sus obras *Eugenio Hermoso* y *Adelardo Covarsí*— es el del academicismo<sup>65</sup>: heredero del movimiento artístico de la etapa de la Ilustración, resuelto en la ortodoxia Neoclásica hacia 1760, protagonizó todo el siglo XIX hasta alcanzar sus formas más tardías en el regionalismo costumbrista; será, a fin de cuentas, un neoacademicismo, que cultivan y patrocinan los que mayoritariamente eran docentes en centros de enseñanzas artísticas nacionales o provinciales, y que se prolonga hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX<sup>66</sup>. Hasta su muerte en 1951, *Adelardo Covarsí* siempre se mantuvo apegado a este lenguaje pictórico, que nunca pretendió abandonar a pesar de las incursiones que hizo en el campo del postimpresionismo. Lo mismo sucedió con sus compañeros de generación que, en mayor o menor medida, siguieron las pautas de promoción recogidas en lo que podemos dar en llamar *el manual del pintor consagrado*, paralelo y coincidente al definido para la escultura por Bazán de Huerta<sup>67</sup>. Una beca o pensión posibilitaba darse de baja en las Escuelas de



Artes y Oficios provinciales y de alta en la de San Fernando de Madrid. Una merecida calificación podía a su vez llevarle a Italia, donde completaría los conocimientos adquiridos. A partir de entonces, el artista promocionaba a las muestras provinciales, regionales y nacionales, éstas las más valoradas. La consagración vendría con las exposiciones monográficas. Un sistema, en definitiva, que permitía el más férreo control de la actividad encaminada a expresar las glorias de la tierra, a partir de entonces supervalorada<sup>68</sup>.

El resultado de todo esto fue la creación del más recalcitrante arte *oficialista*. La rígida reglamentación de los Certámenes Nacionales —creados por Real Decreto de Isabel II de 28 de diciembre de 1853— permitió mantener, hasta su última convocatoria en 1968, la declaración que en 1936 se hizo de tomar a la Generación del 98 como abuelos<sup>69</sup>. De nada sirvieron las críticas que Juan de la Encina o José Francés lanzaron contra el sistema expositivo, cuyo problema nunca resolvió el esperado reglamento que otorgó el Gobierno de la República en 1934 como respuesta al *Manifiesto dirigido a la Opinión Pública y Poderes Oficiales* que difundió el diario *La Tierra* y que firmaron 26 autores miembros de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (A.G.A.P.), entre los que se encontraba el extremeño Isaiás Díaz, representante de la vanguardia<sup>70</sup>.

Reflejo del ambiente madrileño fue el extremeño, si bien es cierto que faltó en nuestra región una auténtica metrópoli que canalizara la vida intelectual extremeña, que estuvo más comprometida en Badajoz que en Cáceres. La ciudad pacense vivió un auténtico renacimiento cultural durante la etapa finisecular. Los 27.279 habitantes que tenía en 1887 frente a los 14.880 de Cáceres<sup>71</sup>, además de las instituciones con sede en la capital (el Gobierno Civil, la Capitanía General del Distrito Militar de Extremadura, la Diputación Provincial, el Obispado, etc.), avalan la importancia de

una ciudad que además contaba, desde su fundación en 1816, con la Sociedad Económica de Amigos del País<sup>72</sup>. En el marco de su labor por difundir la cultura había creado, en 1845, el Instituto de Segunda Enseñanza. Aquí impartiría clases, durante diez años, el pintor granadino *José Gutiérrez de la Vega*, hijo del homónimo y conocido pintor de cámara sevillano. Fue gracias a sus pinceles y escenas andaluzas el medio a través del cual se difundió en nuestra región el gusto por el realismo costumbrista. En general, la proyección del Instituto fue de suma importancia en Extremadura si tenemos en cuenta la ausencia de una Escuela de Bellas Artes, al menos hasta que el Ayuntamiento de Badajoz fundó en 1894 la Escuela Municipal de Artes y Oficios en respuesta a la solicitud del pintor Felipe Checa, quien había logrado en 1878 la creación de la Academia Municipal de Dibujo gracias a su prestigio<sup>73</sup>.

Junto a ese centro de enseñanzas, la Sociedad Económica de Amigos del País también ofreció a los pintores y artistas en general la posibilidad de participar en exposiciones creando los círculos apropiados bajo sus auspicios. El mayor impulso para la celebración de la muestra conmemorativa del IV Centenario del Descubrimiento de América corrió de su cuenta<sup>74</sup>. La sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo pacense, creado en 1902 de nuevo bajo los impulsos de la Sociedad de Amigos del País, fue asimismo la que abrió las puertas a una actividad expositiva concentrada en las once muestras celebradas desde 1904 hasta 1935<sup>75</sup>. De entre estas convocatorias destacó especialmente la de 1911, dedicada a *Eugenio Hermoso*, *Adelardo Covarsí* y a *José Pérez Jiménez*<sup>76</sup>. En Cáceres también hubo ambiente expositivo. Tuvo excelente crítica la muestra celebrada en 1924 en el Palacio de los Golfines de Arriba con motivo de las Ferias de mayo; expusieron sus obras *Eulogio Blasco*, *Conrado Sánchez*

Varona, Juan Caldera Rebolledo, Eugenio Hermoso, Manuel Antolín Romero de Tejada y Adelardo Covarsí<sup>77</sup>.

Para cumplir con su propuesta, los literatos de la Generación del 98 también volvieron sus ojos a la historia, a la literatura clásica castiza, al considerar que esa raza hispánica que pretendían recuperar *pasó a revelarse en el verbo literario*, por lo que valoraron muy especialmente la literatura épica, la mística y nuestro Siglo de Oro: Calderón<sup>78</sup>, Lope de Vega o el mismo *Don Quijote*, que Unamuno ensalzó por la síntesis armónica y entrañable que *Miguel de Cervantes* creó con el *caballero andante* y su *escudero*, imagen de la «disociación entre idealismo y realismo»<sup>79</sup>. Igual consideración merecieron nuestros pintores clásicos: *El Greco*, *Velázquez* o el mismo *Zurbarán*, a quien, en una bella metáfora, *Unamuno* hace descender del viejo linaje de los *Zurbarán*, encastillados en su casa-torre de Bilbao<sup>80</sup>. Y si el vasco literato concedió tan alto honor al fuentecanteño, ¿no iba a ser éste valorado por los de su misma tierra natal? Efectivamente, además de volver sus ojos a la tierra y a sus más diversos habitantes, también nuestros pintores concedieron valor al pasado artístico regional. En *Adelardo Covarsí* esta faceta alcanzó sus más altas cotas con la serie de escritos que publicó, y que en este mismo catálogo estudia el profesor García Mogollón. Pero también hubo otras obras en las que su regionalismo se entremezcló con el recuerdo a *Francisco de Zurbarán*, o incluso al mismo *Don Quijote de la Mancha*. Buena prueba del homenaje que hizo al místico pintor de frailes cartujos y guadalupanos nos la ofrece el cuadro titulado *El padre prior* (1908), propiedad hoy día de la Asamblea de Extremadura. A pesar del juego de claroscuros que el artista lleva a cabo con los blancos hábitos de los cartujos, no puede renunciar a organizar la composición del cuadro con el labriego que

sitúa en el centro del mismo, testigo silente, con su azada al hombro y el sombrero en la derecha, de una sociedad ruralizada, encerrada en sí misma y olvidada por la indiferencia y la pasividad política: ¿no convendría recordar ahora la cita que antes hacíamos de *Azorín*?<sup>81</sup>

*La leyenda del Castillo* (1929) fue el cuadro con el que participó *Covarsí* en la Exposición Nacional de 1930<sup>82</sup> y el óleo en el que hemos pretendido ver la recreación de uno de los varios pasajes que *Miguel de Cervantes* insertó en su obra universal con el fin de aprovechar novelas escritas con anterioridad, siempre leídas en una venta en torno al fuego<sup>83</sup>. La relación es válida para justificar la escena de costumbres que en esta ocasión nos presenta el pintor, con la ventaja añadida de que está presidida, desde lo más alto, por la sombra de un castillo, que es posible remita al episodio que protagonizó el padre del pintor estando de montería en Sierra Morena, en la finca de Castillejo. La inquietante conseja del anciano puede ser la moraleja de la historia con la que se burló *Antonio Covarsí* de aquel personaje que le intentó suplantar en la cacería organizada en precitada finca, contándole una historia poco más que increíble de ladrones<sup>84</sup>. Pero no es menos cierto que el cuadro también puede muy bien funcionar como ilustración al subtítulo de una de las muchas obras que *el montero genial* dedicó al arte cinegético: *Trozos venatorios y prácticas cinegéticas* (1911)<sup>85</sup>. De igual suerte sucede con la obra *Castillo de Azagala*, perfecta ilustración de aquella montería organizada por su padre en esa dehesa situada en el partido judicial de Albuquerque, con el río Zapatón como testigo silente de sus andanzas por la Puebla de Ovando, pueblo al que llamaban «El zángano» por mote<sup>86</sup>. Digamos que la narración cervantina a la que antes hacíamos referencia encuentra en la *Bodega* una de sus mejores ilustraciones.

### 3. Portugal. Un país hermano.

Además de heredar de su padre la afición por la caza, don Antonio fue también quien influyó de modo decisivo en los temas con los que Adelardo Covarsí inició carrera en el mundo del realismo, dedicando sus primeras grandes obras a captar los tipos de Portugal. De éstos debía hablarle su padre con motivo de los viajes que solía hacer a la feria de Elvas, ciudad que conocería muy bien a raíz del exilio que sufrió en ella acusado de carlista, fruto de los contactos que su progenitor, el Coronel Fernando Covarsí, solía mantener con don Carlos María Isidro y con el General Lizárraga de Gandesa, reanudados con motivo del caos en el que se vio sumido el país al estallar la Revolución de 1868, y, en última instancia, saldados con la expulsión de su hijo fuera de España<sup>87</sup>.

El joven pintor tuvo además la oportunidad de contemplar en muchas ocasiones este paisaje cuando veraneaba, siendo aún estudiante, en las plazas de Figueira da Foz y de Buarcos, costumbre que después siguió practicando como otros tantos extremeños. También visitó con frecuencia los pueblos del Alentejo, donde mantuvo contactos, gracias a las aficiones de su padre, con los bandideros y los *cosarios*, cazadores furtivos entre fronteras que Antonio Covarsí definía como *individuos que se dedican a la caza y viven de su producto, y resultan con vejez adelantada y cargados de dolores, que les inutilizan pronto, por el sufrimiento de las lluvias, rocíos, noches y madrugadas de aguardo*<sup>88</sup>. Así los captó el pintor en una obra temprana, *Cosarios portugueses en las lindes de Extremadura*, por la que fue condecorado con Medalla de Tercera Clase en la Exposición Nacional de 1908<sup>89</sup>. Con motivo de este galardón, José Francés nos comenta la sorpresa que en el mundo artístico causaron «estos hombres de rostros curtidos y mal afeitados, de pupilas zahoríes y sagaces, de amplios capotes y con sombreros o gorras de



Covarsí en su primer estudio.

arcaica forma»<sup>90</sup>. Los tipos se repiten en obras como las tituladas *Contrabandistas portugueses*, *Cazadores furtivos* (1915) o *Cazadores portugueses* (1921).

También se inspiró el pintor en este mundo de frontera para recrear el cuadro titulado *La barbería de los contrabandistas* (1910), premiada con Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912. Y, asimismo, para plasmar tipos aislados —*Del Alentejo*, *Un hidalgo del Alentejo* (década 1920), *Campesino portugués*— y a los pescadores, a los que capta en su faena o bien en la taberna: *Pescador* (1909), *Lobo de mar* o *El pescador de Figueira* (1922), *Pescadores de Beira*, *Bebedores portugueses*, *Portugueses*, etc. Será una temática a la que el pintor siempre recurrirá, y prueba de esto es *El Relato* (1922), cuadro en el que capta a pescadores de Buarcos en el interior de una taberna mientras conversan sobre la faena del día. Tiene su réplica en otro titulado *Portugueses*, y es ilustrativo de esa conciencia de vecindad y conciencia cultural de la que a propósito habla la profesora

Bartolozzi<sup>91</sup>. En cierto modo, Portugal venía a ser la continuidad de España. *Gavinet*, *Ramiro de Maeztu*, *Valle Inclán* y *Antonio Machado* se sintieron atraídos por la tierra vecina desde sus escritos. Pero al igual que sucede con *Covarsí* en el ambiente artístico extremeño de su tiempo, sólo en don Miguel de Unamuno alcanzó el lusitanismo punto verdaderamente álgido. Su interés por la tierra portuguesa fue definido por García Morejón como *lusofilia*, y, si bien en un principio vio a esta tierra como *extranjera*, luego la contempló como *vecina* para terminar llamándola *hermana*. Es lo mismo que sucede con la pintura regionalista y de tipos portugueses que recreó con sus pinceles nuestro pintor, siempre conectado, de algún u otro modo, con la Generación del 98 y sus postulados, miras o aficiones<sup>92</sup>.

Como antecedente, o directamente relacionado con las obras de temática portuguesa de nuestro artista, cabe citar la obra *Campesino portugués bebiendo a la luz de un candil* (Badajoz. Museo Provincial) de *José Rebollo López* (Badajoz, 1871-1928), quien cultivó el género costumbrista con las posibilidades que ofrecían las técnicas del óleo, la acuarela, el guache y el dibujo a pluma o a lápiz<sup>93</sup>.

#### 4. Un paisaje poblado de cazadores

*Covarsí* va a ser, dentro de esa generación que hemos dado en llamar de nuestros pintores regionalistas extremeños, el que plasme en sus cuadros la temática más particular y definitiva, y por la que siempre se le ha distinguido de sus compañeros de generación. No por esta razón dejó de reflejar al campesino extremeño y a los diversos tipos de la sociedad de entonces, pero no fue ésta la aportación por la que más se le recuerda<sup>94</sup>. La alternativa a los campesinos de *Hermoso* fueron en su caso aquellas gentes con las que normalmente compartió su vida, su cotidianidad, su *particular intrahistoria*, si se nos permite la expresión. *Adelardo Covarsí*

tratará de rastrear en aquello que más le apasionó el espíritu adormecido de la raza hispánica de la Generación del 98, vista en su caso a través de las experiencias que tuvo desde pequeño gracias a la afición de su padre y de su abuelo Fernando Covarsí, o de la lectura de la vida de César Medina, protagonista de la obra *La sangre de la raza* (1919) del campanariense Antonio Reyes Huertas, donde el autor se recrea, entre otras, en las escenas de cacería y en la complacencia del paisaje de Extremadura<sup>95</sup>. Ese interés por recuperar la raza lo confiesa el mismo *Covarsí* en una de las cartas que escribió al crítico Bernardino de Pantorba; en la misma podemos apreciar cómo la caza vino a entretener a una casta, la extremeña, de especial significado durante la Edad Moderna por el papel que tuvo en América, epopeya igualmente cantada desde el 98:

«Constituyen tales asuntos lo más típico de mi obra; lo que más a gustado y gusta, de lo mío, a juzgar por las ventas... Muy aficionado a este viril deporte de la caza, he convivido muchas veces con los cazadores extremeños y portugueses *de oficio* (aquí los llamamos cosarios) y he llevado a mis lienzos sus costumbres de gran brío y carácter. Realmente esta gente que caza *fuera de la ley* es interesantísima; abunda en tipos duros, acometedores, audaces —además, nobles, generosos y cristianos—, verdaderos descendientes de sus paisanos, los conquistadores de América. Hoy, que pueden conquistar nuevas tierras, entretienen su espíritu aventurero asaltando cotos y matando jabalíes de noche, a la luz de la luna»<sup>96</sup>.

El mundo de la caza, de los aguardos, las rondas, el salteo, el vaqueo, la espera, el rececho, la caza a la atalaya y los envites de los jarales, de profunda tradición en nuestro país, como así lo demuestran algunos cuadros de *Velázquez*, apasionado pintor de un rey poco dado a la política y sí a las prácticas venatorias, era bien conocido por *Adelardo*, acostumbrado a acompañar a su



padre en las innumerables cacerías que organizó a lo largo de su vida, de las que nos ofrece una estadística Segura Otaño<sup>97</sup>. Además de una excelente pinacoteca, Antonio Covarsí poseía una buena armería, que reunía desde espadas largas de gran cruz, partesanas, lanzas y alabardas hasta trabucos con bocas de tulipa, pistolas, armaduras, escopetas, etc.<sup>98</sup> Muchas de estas armas luego las volvió a recrear *Covarsí* en sus cuadros cinegéticos. De la serie de trofeos que guardaba su padre en casa, o él mismo, es ilustrativo el titulado *Bodegón* (Ávila. Parador Nacional de Gredos): junto a una cabeza astada que cuelga de la pared, una escopeta y otros objetos típicos en una montería, encontramos una caña de pescar, una cesta y un pescado, sin duda, nuevas referencias a esa pasión que sintió el pintor desde su infancia por el país vecino, o sencillamente a las tardes que pasó con su padre pescando.

El realismo puro cinegético de la sierra extremeña se justifica por la costumbre que el pintor tenía de llevar a las monterías los colores para tomar apuntes<sup>99</sup> y abocetar lo que luego en el estudio se convertía en cuadros llenos de figuras que llegan incluso a alcanzar el tamaño real de una persona. Siempre se ha dicho que fue *Covarsí* un cazador aficionado; sin embargo, lo cierto es que más parece que fue realmente el paisaje, poblados con aquellos *tipos* que más le atraían, lo que al final terminó imponiéndose como aficiones. Al respecto, es interesante la cita que recoge Lebrato, quien afirma que siendo ya maduro se aficionó a la caza de la tórtola, un arte menor dentro de la cinegética, por lo que es de imaginar que a la larga la caza se convirtió en un medio de expansionarse, en una mera excusa para salir al campo y tomar apuntes que luego trabajaría en el estudio<sup>100</sup>.

Pero además de vivir las cacerías, *Adelardo Covarsí* contó también con una fuente de inspiración primordial para este

tipo de pintura que se vuelve universal en su paleta: los libros que escribió su padre, verdaderos tratados del arte cinegético con los que nos suministra todos los datos que necesitamos para emprender con *Lorenzo y sus hijos* una de tantas abatidas que solían llevar a cabo en el Zángano, la Azagala o en Alpotreque, siempre acompañado con esos amigos que Segura Otaño inmortaliza con los nombres de Pacheco, Izquierdo y Amigo<sup>101</sup>. Es prueba de la validez que tienen los escritos del *montero genial* las continuas reediciones que se han hecho de sus *Obras Completas*<sup>102</sup>. *Narraciones de un montero* (1898)<sup>103</sup>, *Trozos venatorios y prácticas cinegéticas* (1911)<sup>104</sup>, *Grandes cacerías españolas* (1919 y 1920)<sup>105</sup> o *Entre jaras y breñales* (1927)<sup>106</sup>, fueron los antecedentes para cuadros como *Los escopeteros* (1909), *El Castillo de Alburquerque*, *Montaraces de Gredos*, *Final de Montería en Malanda*, *Regreso de la montería* (1927), *Los Aguiluchos* (1926) o *El Cobre* (1950). Son escenas captadas al término de la caza, o tal vez en el inicio de la misma, como parece ser el caso del óleo titulado *En los altos de Montejunto*. Composiciones en las que vemos al cobrador que trae la presa, al conejero, al *podenco*, el de *presa* o *alano*, el *dog-nino*, el *guión*, el *rastrero* o *tomador*, que descansan y regresan del *oteo*, *la busca* o el *escarbo*, representados asimismo en el boceto para el cuadro que no pudo empezar, titulado *Día de montería* (1951). En verdad reflejan estos cuadros, en palabras de Cienfuegos Linares, que:

«el ideal del hombre extremeño es la caza. Nuestra tierra, más aún que con las tierras calmas del agricultor o que con los pastizales del ganadero, se configura con el paisaje venatorio. Toda una sugestión venatoria palpita en el ambiente y enardece el aliento de nuestros hombres cuando se ponen en contacto con estas tierras propicias a ser dominadas desde el arzón de la cabalgadura o desde la mira del arma. En medio de toda

la vital expresión de la tierra (...) se está adivinando un mundo elemental de asechanzas y de huidas (...) Brama la naturaleza maternal y arisca en nuestros montes (...) Y es que indudablemente, Extremadura es el gran monte de una inmensa cacería (...)»<sup>107</sup>.

En muchas ocasiones Covarsí estudió y retrató por separado a los personajes de sus épicas gestas. Algunos de ellos representan a los tipos señalados, frecuentes y necesarios para llevar a cabo con éxito una montería. Pero en otros son retratos de los miembros que solían acudir a las mismas. La similitud entre el retrato que hizo el artista a *D. Sancho Cornejo* en 1949, con la pose de aquel *Cazador en Coria* que en 1896 fotografió Redom (Col. Familia Sánchez Ferlosio)<sup>108</sup>, permite hablar, una vez más, de una práctica de profundo arraigo regional en nuestra tierra, convertida en intemporal con la fotografía o con el realismo cinegético de la pintura de Adelardo Covarsí<sup>109</sup>.

El cuadro titulado *El Guarda del coto* (1914), galardonado con Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Arte de Panamá de 1916<sup>110</sup>, permite extrapolar a este personaje el comentario que hizo José Francés de los tipos rudos de la raza retratados en el óleo *Cazadores Furtivos* (1915)<sup>111</sup>. La profundidad de estas gentes se acentúa con la mirada, trabajada siempre por el artista con el ánimo de captar el mínimo detalle para completar la expresión y contribuir al efecto de conjunto. A esto se añade el momento, la instantánea que sugiere un cigarrillo encendido camino de ser colilla, algo que en más de una ocasión aparece en los cuadros del artista fruto de ese ambiente y costumbres sociales en las que vivió. Portando sus escopetas negras fueron retratados con profunda captación psicológica *Un montero de Alpotreque*, *El viejo montero*, *Cazador de Avutardas* (1920), *El capitán de la montería* (1943), *El tío Temerón* (1943), *Montero Extremeño* (1944), *Montero de Alburquerque* (1944) o el *Cazador* (1948).

Hubo ocasiones en las que Covarsí se recreó en plasmar a estos personajes en poses distintas, estudiando sus movimientos y sus modos de actuar durante la caza; dos fueron, al menos, los cuadros que dedicó al *Matavenaos*. Y como no podía ser menos, también escogió los atuendos de la montería para los *Retratos familiares*, su hijo Antonio Covarsí y, por supuesto, su padre, del que hizo un magnífico estudio claroscuro en *El montero*, cuadro donde le aisló de aquella gran composición con la que obtuvo Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948: *El capitán de los monteros de Alpotreque*<sup>112</sup>, donde hizo el pintor un auténtico homenaje a su progenitor (fallecido en 1937), captado en el centro, sobre una roca, mientras reposa de una montería en la finca de Alpotreque, situada entre Villar del Rey y Aliseda, a donde en más de una ocasión había acudido junto a otros cazadores en busca de batidores y perros de rehala. En el cuadro destaca sobre todo el retrato que hace de su padre, situado en el centro y de perfil, un «hombre de naturaleza vigorosa, como Diego García de Paredes. Todo músculos y nervios. Hombre de guerra. Alto, enjuto, de una resistencia física indomable, (que) afronta sin fatigarse arriesgados lances de caza, (de la que le seducía la ronda). Su solo ojo era de águila, incisivo, de mirada penetrante»<sup>113</sup>. Por este motivo, por los problemas que tuvo con el ojo derecho, siempre se retrató ofreciendo su perfil izquierdo, el mismo que de nuevo vuelve a plasmar su hijo.

Las escenas de caza y los retratos de los tipos que solían acudir a las monterías serán el referente fundamental de Adelardo Covarsí para ejecutar los paisajes en los que plasma esta serie de figuras a partir de la década de 1920<sup>114</sup>. Paisajes para cuyo estudio es necesario tener en cuenta el viaje que realizó el pintor en el verano de 1907 por Europa, una vez que se había establecido como profesor en la Escuela de Artes y

Oficios de Bajadoz. Este periplo, que le llevó por Italia y Francia y posteriormente a Inglaterra y a los Países Bajos (veranos de 1909-13)<sup>115</sup>, ha permitido a la crítica reafirmar el impresionismo que advirtió el pintor, romano de adopción, *Enrique Serra* (1859-1918) a partir de los apuntes que iba tomando, según afirmó en el prólogo que escribió en Roma para el libro que en 1910 editó *Covarsí* sobre sus impresiones de viaje<sup>116</sup>; para Serra, era «el pintor de las maravillosas tonalidades de luz en las aguas estancadas de las lagunas pontinas»<sup>117</sup>. Como en alguna ocasión hemos señalado, son paisajes ejecutados con una técnica impresionista *controlada*, de estudio. Sin embargo, no es la técnica lo que nos interesa destacar ahora, estudiada por Cruz Solís<sup>118</sup>, sino la relación que le vuelve a poner en contacto con los literatos de la Generación del 98, y con ese paisaje que Unamuno dice ser:

«un paisaje monoteístico este campo infinito en que, sin perderse, se achica el hombre y en que se siente en medio de la sequía de los campos sequedades del alma», a lo que añade Laín que son sus definidores «Dios, la tierra absoluta y el hombre —un hombre empujado y recogido en sí mismo frente a la infinitud de Dios y la inmensidad de la tierra, pero entera y subsistente su insoluble personalidad; tales son los elementos sustanciales de ese paisaje y la osamenta de su dramática emoción (...) Sólo son favorablemente juzgados los habitantes del paisaje ibérico cuando llegan a hacerse parte integrante de él; cuando, por usar las propias expresiones de Unamuno, dejan de ser sujetos activos de la *historia* y se convierten en titulares de la *intra-historia*»<sup>119</sup>.

Paisajes que Unamuno, además de describir con técnica impresionista, valora por los cambios fugitivos que sus luces experimentan, de ahí la admiración que sintió hacia Darío de Regoyos, y de ahí también su concepción del paisaje, próxima al impresionismo: «el arte debe ser la eternización de lo

momentáneo y fugitivo... El artista debe buscar la impresión pasajera sedimentada, el matiz y la transición, lo que sirve de engarce a las impresiones que se suceden», porque «un paisaje en que no hay hora, ni día... satisface el recuerdo inartístico del común de las gentes»<sup>120</sup>. Un paisaje que está constituido por tres elementos fundamentales: la tierra misma; el hombre habitante de esa tierra, captado en su cotidianeidad; y el espectador o considerador del paisaje en cuestión<sup>121</sup>, que cae en el mismo estado melancólico con el que el pintor lo contempló, y le sirve para enfatizar la soledad de los parajes<sup>122</sup>. Este sentimiento es el que deriva de obras tan bellas como la titulada *En la raya de Portugal* (Medalla de Oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929)<sup>123</sup>. Pero en otras ocasiones es cierto que ese paisaje, dentro de la concepción unamuniana, poblado con la *intrahistoria* de las gentes que asisten a la caza, se recrea en el ambiente lúdico de la propia cacería, y viene a ser la otra cara, junto a los cuadros precitados, de ese regionalismo extremeño que Gabriel y Galán, Reyes Huertas, Luis Chamizo y López Prudencio complementan desde las visiones que ofrecieron de nuestra tierra en sus escritos poéticos e históricos.

No es de extrañar que *Covarsí* utilice el paisaje extremeño como fondo de sus cuadros más dinámicos. Frente a los anteriores, donde suele captar a los monteros en una parada de descanso, a la vuelta de su jornada y, en general, en actitudes de reposo, las escenas de sus paisajes combinan todos los estadios en los que discurre una montería. La obra titulada *Cañada de Malanda* tiene su continuación con el *Final de la montería en Malanda*; un tema éste, el del final y vuelta de una jornada de caza, que Lebrato Fuentes afirma le atraía al artista porque posibilitaba «empezar de nuevo»<sup>124</sup>. El aire, la luz cambiante, la atmósfera..., todo se mezcla en una genial combinatoria, y con el gesto dinámico de sus habitantes logra amplificar el

resultado que desea alcanzar con el cuadro en su conjunto: *Alrededor de Miajadas, Cazadores en Extremadura* (1925), *Montería en Sierra Morena* (1942), *Fin de Montería* (1943), *Apunte del regreso de la montería, Encina del Rebollado* (1944 –boceto de 1940–), *Serranía de San Calixto, Paisaje de Extremadura con tema de caza...*, son títulos que confirman lo que decimos.

Con todo esto Adelardo Covarsí no hacía otra cosa que responder con la plástica de sus pinceles al éxito que al género paisajístico concedieron los hombres de la Generación del 98, que veían en el mismo el medio eficaz para redescubrir España con el estudio de todo lo popular y folclórico, integrado en un paisaje de características connotaciones. Al mismo tiempo, veían en el género paisajístico una forma cabal de oponerse y desterrar para siempre el cuadro de historia de enormes y grandilocuentes proporciones. De ahí que don Francisco Giner de los Ríos se expresara en los siguientes términos:

«La pintura de paisaje es el más sintético, cabal y comprensivo de todos los géneros de la pintura (...) Precisamente por esto la grave y la austera poesía de un paisaje cuyo nervio llegaría hasta la fiereza si no lo templasen la dignidad y el reposo que por todas partes ofrece, es menos accesible al sentimiento del vulgo»<sup>125</sup>.

Un sentimiento que Adelardo supo muy bien conquistar plasmando en sus cuadros, en muchos de los que dedicó a este género –varios son los titulados simplemente como *Paisajes*–, figuras con las que lograr los objetivos noventayochistas. En la mayoría de las ocasiones, éstas formaban parte de las tierras y lugares de Extremadura que el pintor visitaba con motivo de una cacería, o bien desde su puesto de Delegado de Bellas Artes, o, sencillamente, porque sentía el anhelo de conocer las costumbres de esa tierra que era la suya. Precisamente, en 1930 realizó Covarsí uno de sus viajes por la región, pues:

«me espoleaba los anhelos de conocer esas tierras de nuestra provincia que comprenden gran parte de la Serena y los campos de Puebla de Alcocer y Herrera del Duque. Quería saborear a mis anchas las costumbres primitivas de los pueblos y la sensación de aidez de sus llanadas»<sup>126</sup>.

Llanadas que captó en obras como *Patrulla de caballería en la Serena* (1938. Diploma de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes, de Barcelona<sup>127</sup>), *Batida de Lobos en Extremadura* (1942), *Descanso* (1943), además de *Escena de Caza, La leyenda del lobo, Cacería, En los riscos de Alpotreque* (1944), etc. Cuadros, estos últimos, que debieron servir de transición entre los de gran formato dedicados a la caza y los de paisaje más pequeños. En muchos de ellos están presentes las aguas del río, pues, al igual que el lago donde se veía reflejado *San Manuel Bueno, mártir* (1930) era una metáfora del alma de todo el pueblo, eran también para Unamuno los cauces reflejo del interior de las gentes que ahora tenían la misión de retratar y de captar; de tal guisa describía el poeta nuestros ríos españoles a su paso por Trujillo:

«Un río es algo que tiene una fuerte y marcada personalidad, es algo con fisonomía y vida propias. Uno de mis más vivos deseos es el de seguir el curso de nuestros grandes ríos, el Duero, el Miño, el Tajo, el Guadiana, el Guadalquivir, el Ebro. Se les siente vivir. Cogerlos desde su más tierna infancia, desde su cuna, desde la fuente de su más largo brazo, y seguirlos por las caídas y rompientes, por angosturas y hoces, por vegas y riberas. La vena de agua es para ellos algo así como la conciencia para nosotros, unas veces agitada y espumosa, otras alojada de cieno, turbia y opaca, otras cristalina y clara, rumorosa a trechos. El agua es, en efecto, la conciencia del paisaje ... Y el agua del río es conciencia viviente, conciencia movediza»<sup>128</sup>.



En otro orden de cosas, mucho se ha hablado de la *actualidad* que encierra el arte cinegético que *Adelardo Covarsí* plasmó con sus pinceles, afirmación que no sólo es válida para entender que el pintor logró con ello suspender el tiempo y hacer atemporal lo que en verdad lo es, sino también para ver su reflejo a través del mismo y su proyección en artistas de actualidad en nuestra región, que vuelven a hacer suyo el tema de la caza con idénticos personajes y temas, retomando los atavíos de aquéllos y enmarques de éstos. La obra del cauriense *Miguel Ángel Bedate* (1963) rescata el tema del paisaje extremeño en una versión incluso más realista que la épica de *Covarsí*, con especial predilección por los *Galgos* o la *Perdiz* (1963), y, asimismo, por el *Furtivo* (1992), a quien tiene dedicados varios lienzos, por las *Añoranzas de Furtivos* (1994) o por el *Perrero* (1990)<sup>129</sup>.

## 5. Y las otras gentes

Aunque *Adelardo Covarsí* tradujo en pintura la máxima noventayochista *tenemos que chuparnos de pueblo* por medio de sus temas portugueses y escenas cinegéticas, de soslayo no pudo menos que interesarse por el tema del campesino extremeño y los tipos populares más comunes en nuestros pueblos y aldeas, y por las peculiaridades sociales que anota Bozal en la definición que aporta sobre *el horizonte del regionalismo y la diversidad peninsular*<sup>130</sup>. En este sentido, debió ser importante para *Covarsí* la amistad que mantuvo con *Hermoso* desde el inicio mismo de su carrera —y que Teodoro de Nertóbriga en tantas ocasiones recordó—<sup>131</sup>, aunque lo cierto es que la tendencia pesaba en el ambiente. No hay mejor ejemplo para ilustrarlo que el proyecto que a *Joaquín Sorolla* encomendó el americano Archer M. Huntington para la Hispanic Society de Nueva York; tenía la finalidad de captar las costumbres y tipos populares de las regiones de España, trabajo al que se entregó *Sorolla* en cuerpo y alma entre 1911 y 1919<sup>132</sup>.

En general, la pintura regionalista extremeña de temática campesina se caracteriza por los cantos eglógicos de *Eugenio Hermoso*<sup>133</sup>, que ofrece con su pintura la visión de Extremadura como *Arcadia*, precisamente el título del cuadro de trasfondo simbólico que pinta en 1923. Siguen muy de cerca las obras del chinato *Conrado Sánchez Varona*, de los cacereños *Eulogio Blasco López*<sup>134</sup> y *Juan Caldera Rebolledo*<sup>135</sup>, del almendralejeño *Manuel Antolín Romero de Tejada*<sup>136</sup>, además de los temas cinegéticos del propio *Adelardo*. Sin embargo, y a diferencia de los anteriores, éste ofrece en sus cuadros una visión del campesino extremeño que podemos poner en relación con la tosquedad de las gentes que describen algunas de las *estampas* que *Antonio Reyes Huertas* incluyó en su novela *La sangre de la raza* (publicada en 1919). Con trazos naturalistas de tintas feístas describe en ocasiones el campanariense algunos de los más deplorables comportamientos de estas gentes, insistiendo en algunas de las actuaciones más vengativas de los jornaleros, tal vez como única respuesta a los abusos de sus amos. En los retratos que dedica *Covarsí* al *Campesino*, sobre todo aquel en que figura el personaje con la azada al hombro, el cigarrillo encendido, con el zurrón y el cántaro cogidos, es la estampa que describe *Reyes Huertas* la que se recrea. Asimismo, el gesto del personaje guarda relación con los de *Gutiérrez Solana* y la expresión tremendista que otorga a los habitantes de sus cuadros, que tienen que ver a su vez con los recuerdos que vierten en sus obras los hombres del 98 al referirse al paisaje, que Laín Entralgo titula *De limo terrae*<sup>137</sup> y que *Manuel Machado*, por ejemplo, veía de esta forma al considerar al campesino como un elemento perturbador de su amada tierra castellana:

«Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,  
capaz de insanos vicios y crímenes  
bestiales,

que bajo el pardo sayo esconde el alma fea,  
 esclava de los siete pecados capitales.  
 Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza,  
 guarda su presa y llora lo que el vecino alcanza;  
 ni para su infortunio ni goza de riqueza;  
 le hieren y acongojan fortuna y malandanza»<sup>138</sup>.

Otros tipos de la tierra, en paralelo al amplio conocimiento que tenía Reyes Huertas del folclore extremeño, sobre todo de la Baja Extremadura, los tenemos en los cuadros titulados *El Corregidor*, *Vareadores*, *El alcalde de Villamestas* (1924), y si queremos, en *Plaza alta de Badajoz* (1905) y *El novio de Lucinda*, o de *Luscinda*, si es el pasaje del Quijote al que *Covarsí* alude con el cuadro, plenamente *contemporaneizado*<sup>139</sup>.

Empero, lo que para *Adelardo Covarsí* es un tema secundario se convierte en el principal punto de mira para los pinceles que toman al campesino extremeño en sus faenas agrícolas y en los campos de labor, como protagonistas de la mejor estampa de nuestro regionalismo. Lejos de la visión más próxima al entorno de *Zuloaga*, ofrecen una descripción tamizada e incluso idealizada, en correspondencia con la Extremadura que el novelista Antonio Reyes Huertas y el poeta Luis Chamizo describen y cantan en sus obras como si de una *Arcadia* se tratara, construyendo un espacio eglógico en el que se encumbran las relaciones que entablan los señoritos y los criados, los terratenientes con gañanes y jornaleros dóciles, inmersos en un régimen anacrónicamente feudal. Así describe nuestra región Reyes Huertas en novelas como *La sangre de la raza* (1919)<sup>140</sup> y *La canción de la aldea* (escrita hacia 1934 y publicada en 1952), o en las *Estampas campesinas extremeñas* que publicó en diferentes periódicos y diarios de la geografía nacional entre 1927 y 1950<sup>141</sup>, sin duda, un

referente de excepción para *Eugenio Hermoso* o su discípulo más fiel, *Manuel Antolín Romero de Tejada*, a la hora de exaltar un campo donde:

«el día amaneció claro, vestido de azules luminosidades. Ya en aquel clima cálido de Extremadura, febrero traía precozmente alientos de primavera y retemblaban los campos con la lumbrarada ardiente que encendía el sol. Desde el atrio de la iglesia se veía toda la ribera estremecida, fresca y pomposa la hierba y nevados de flor los almendros del olivar de los Cieza. ¡Qué bonito estaba aquel valle con las estrellitas blancas de los almendros de tantas huertas y cómo se bordaban las barrancas de los caminos con flores doradas y campanillas azules!

No habían dejado de repicar las campanas desde el Avemaría del alba. La Candelaria era fiesta mayor en la aldea y toda ella se había llenado del olor de membrillos y manzanas que desprendían aquellos pañuelos bordados con sedas multicolores, airosos y galanos en el busto de las mozas. Los mozos y varones maduros lucían traje negro, el de mayor gala, oliendo también a frutas pasadas, y los viejos, su característica capa parda, de cuello tieso...»<sup>142</sup>.

Reyes Huertas recupera con sus obras el folclore extremeño, describiendo sus fiestas, ritos, costumbres y modos que se están perdiendo, del mismo modo a como *Luis Chamizo* recogió el dialecto extremeño en el *Miajón de los Castúos* (1922), plasmando un espacio igualmente idealizado en el poema *Extremadura* (1942) y en el conjunto de *Poesías castellanas* escritas entre 1913 y 1926. Ambos, *Reyes Huertas* y *Luis Chamizo*, fueron a su vez herederos de *José María Gabriel y Galán*, y opuestos a *Felipe Trigo* (o incluso el novelista César M. Arconada), quien destacó en su trayectoria por ser precisamente quien denunció lo más agresivo que podía derivarse de un régimen de relaciones sociales y económicas profundamente superado, y que, salvo el pintor

José Pérez Jiménez –en sólo dos obras–, ninguno de nuestros regionalistas cultivó o plasmó. Al igual que en pintura, el costumbrismo de corte regionalista también fue cultivado por escultores como *Pedro de Torre Isunza* y *González Castroverde* (Don Benito, 1892-Madrid, 1982), *Gabino Amaya* (Puebla de Sancho Pérez, 1896-Madrid, 1982) o *Aurelio Cabrera Gallardo* (Albuquerque, 1870-Toledo, 1936)<sup>143</sup>; por fotógrafos, de entre los que destacó *Fernando Garrorena Murias* (1868-1924)<sup>144</sup>. Cabe citar, asimismo, la obra de *José López Prudencio* titulada *Extremadura y España* (1903), donde reivindica un auténtico protagonismo para la región, así como también las publicaciones *Revista de Extremadura* (1899-1911) y *Archivo Extremeño* (1908-1911), o la creación del Centro de Estudios Extremeños en 1927 como auténtico incentivo para toda una serie de investigaciones luego reflejadas en la *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, denominada *Revista de Estudios Extremeños* a partir de 1945.

### Final

Hemos reservado para el final la cita de aquellos artistas que no expusieron en la muestra celebrada en Sevilla en 1929, con la

que abríamos el presente trabajo. La obras de *Timoteo Pérez Rubio* (Oliva de la Frontera, 1896 – Río de Janeiro, 1977)<sup>145</sup>, *Isaías Díaz* (Romangordo, 1898 – Madrid, 1989)<sup>146</sup> y *Ortega Muñoz* (San Vicente de Alcántara, Badajoz, 1905-1982)<sup>147</sup> no figuraron en la exposición, pues con el nuevo y revolucionario lenguaje plástico que experimentaban trataban de renovar el academicismo que a todos los que expusieron definía. En síntesis, una dicotomía regionalista como reflejo de un panorama nacional cuya imagen oficial había entrado ya en franca contradicción con el independentismo artístico periférico –Bilbao y Barcelona–, de filiación cosmopolita y parisina, vivificador y moderno, que, tras la corta andadura de la II República y el repliegue del regionalismo hacia la periferia que ésta llevó consigo, terminó en el exilio u olvido intencionado de los artistas más modernos<sup>148</sup>. La tendencia paralela del Modernismo, con fuertes acentos de la literatura simbólica, tuvo en el badajoceno Antonio Juez Nieto (1893-1963) su único y mejor representante. Exclusividad en virtud de la cual podemos hablar de artista independiente en nuestra región, apegado a la tendencia artística europea y el cosmopolitismo inherente al presupuesto modernista, decadentista.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 José FRANCÉS, «Dos pintores extremeños en Barcelona», en *El Año Artístico (1916)* (Madrid, 1917), p. 72.
- 2 Miguel de UNAMUNO, *En torno al casticismo, I* (1895) (Madrid, 1998), p. 60.
- 3 Una lista completa de estos autores y de sus cuadros la tenemos en los trabajos de Enrique SEGURA OTAÑO, «El Pabellón de Extremadura en la E.I.A. de Sevilla», en *R.C.E.E.*, T.º IV (II) (1930), pp. 188 s., y de Encarnación LEMUS LÓPEZ, *Extremadura y América: La participación regional en la Exposición Ibero-Americana de 1929* (Mérida, 1991), pp. 113 ss.
- 4 Léase, por ejemplo, la descripción con interrogantes que hace del tipo extremeño emigrado a Indias Rubio y Muñoz-Bocanegra en el librito que publicó para la sección de *Historia de América*: Antonio RUBIO Y MUÑOZ-BOCANEGRA, *Extremadura y América. Emocionario y breves notas previas a un estudio histórico* (Sevilla, Tip. Moderna, 1929), p. 67.
- 5 Palabras de Juan Castilla tomadas de la *Guía y catálogo de la riqueza de Extremadura para la Exposición Ibero-Americana de Sevilla e Internacional de Barcelona* (Badajoz, Ed. Juan Berenguer, 1929), p. 37. Citado por E. LEMUS LÓPEZ, *Extremadura y América...*, *op. cit.*, p. 112, n. 199.
- 6 José LÓPEZ PRUDENCIO, Adelardo COVARSI y Justo LÓPEZ DE LA FUENTE, *Extremadura* (Badajoz, Impr. del Hospicio, 1930), p. 77. Citado por E. LEMUS LÓPEZ, *Extremadura y América...*, *op. cit.*, p. 113.
- 7 M.º del Mar LOZANO BARTOLOZZI y Francisco M. SÁNCHEZ LOMBA (Comisarios), *Art Extremadura. Exposiciones del Pabellón de Extremadura en EXPO'92* (Mérida, 1992): *vid.* el cuadernillo dedicado a *Adelardo Covarsí*, a cargo del Doctor Moisés Bazán de Huerta. El diseño de este catálogo, que es un verdadero *container*, reúne un folleto por cada obra de pintor expuesto, suprimiendo la paginación tradicional en aras de ofrecer un diseño realmente novedoso, bajo la premisa de que sea el espectador el que intervenga en la obra impresa y organice a su gusto lo que allí se ofrece, retomando por tanto algunos de los *principios* de las Vanguardias históricas. El cuadro *Lobo de mar* ha sido uno de los títulos de *Covarsí* que en más exposiciones hemos tenido la oportunidad de contemplar. Figuró en la que se organizó en 1986 con motivo del 150 Aniversario de la Excm. Diputación Provincial de Badajoz: Carmen ARAYA IGLESIAS y Fernando RUBIO, *31 obras del Museo Provincial de Bellas Artes* (Badajoz, 1986), pp. 86. En esta muestra también figuraron *El Montero de Alpotreque* y *Brumas invernales en Extremadura: ibíd.*, pp. 88-91.
- 8 Ramón MESONERO ROMANOS, *Escenas matrienses*, en *Obras*, BAE (Madrid, 1967), T.º I, p. 37. Citado por Francisco CALVO SERRALLER, *Del futuro al pasado: La conciencia histórica del arte español*, en Antonio LOSADA KUNTZ (Coor.), *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*. Catálogo de la Exposición celebrada entre los meses de noviembre de 1998 y enero de 1999 en el Centro Cultural Cajastur, Palacio Revillagigedo (Gijón) (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998), pp. 27 s., n. 28. El texto es una reproducción de la obra del mismo autor titulada *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (Madrid, 1988, 1990).
- 9 Jordi NADAL, *El fracaso de la Revolución industrial en España, 1814-1913* (Barcelona, 1975), pp. 226-245, donde traza, a modo de *Conclusión*, el panorama español en el aspecto económico-industrial.
- 10 *Vid.*, al respecto, Fernando SÁNCHEZ MARROYO, «La restauración en Extremadura: predominio oligárquico y dependencia campesina», en Ángel RODRÍGUEZ SÁNCHEZ (Coor.), *Historia de Extremadura*, T.º IV, *Los tiempos actuales* (Badajoz, 1985), p. 933.
- 11 Citemos, al respecto, el conocido artículo del Catedrático de Historia del Arte de Sevilla don Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», en *Estudios de Arte Español*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla, 1974), pp. 11-34.
- 12 Sobre este artista puede consultarse: VV.AA., *José Pérez Jiménez. 1887-1967*. Catálogo de Exposición (Badajoz, 1989).
- 13 *Vid.*, José Carlos BRASAS EGIDO, *La pintura del siglo XIX en Valladolid* (Valladolid, 1982), p. 24; IDEM, «La pintura del siglo XIX en Castilla y León: aproximación a su estudio», en *Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX*. Catálogo de Exposición (Valladolid, 1989), p. 35. Sobre la pintura extremeña de esta etapa son de obligada consulta las obras de Julián ÁLVAREZ VILLAR, «Arte», en *Extremadura*, de la Col. «Tierras de España» (Madrid, Fundación Juan March, 1979), pp. 303 y ss.; M.º del Mar LOZANO BARTOLOZZI, *La Pintura en Extremadura* (Badajoz, 1984); IDEM, «La pintura costumbrista en Extremadura», en VV.AA., *José Pérez Jiménez. 1887-1967*. Catálogo de Exposición (Badajoz, 1989), pp. 33-41; IDEM, (Coor.), *Plástica extremeña* (Salamanca, 1990); IDEM, «La Pintura Extremeña (1880-1918) y su contexto cultural», en VV.AA., *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Catálogo de Exposición (Barcelona, 1993), pp. 289-292, 296, 297 y 468; F. J. PEDRAJA MUÑOZ, «Las artes plásticas en el siglo XIX», en VV.AA., *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II (De la época de los Austrias a 1936) (Badajoz, 1986), pp. 1217-1234; IDEM, «Las artes plásticas en la primera mitad del siglo XX», en VV.AA., *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II (De la época de los Austrias a 1936) (Badajoz, 1986), pp. 1349-1364; F. J. PIZARRRO GÓMEZ, «El costumbrismo extremeño de los siglos XIX y XX en el panorama pictórico español de su tiempo», *Alcántara*, n.º 9 (Septiembre-Diciembre de 1986), pp. 83-90; IDEM, «Costumbrismo y regionalismo en el arte extremeño», *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González* (Valladolid, 1995), pp. 553-559; VV.AA., *Costumbristas extremeños*. Catálogo de Exposición (Cáceres, 1983); IDEM, *Pintores extremeños: entre el regionalismo y la crítica de la realidad*. Catálogo de Exposición (Badajoz, 1985); IDEM, *Pintores costumbristas extremeños*, Catálogo de Exposición (Cáceres, 1991); Vicente MÉNDEZ HERNÁN, «La pintura

- extremeña: costumbrismo y regionalismo como señas de identidad en 1898», en *R.E.E.*, T.º LV (I) (1999), pp. 187-263.
- 14 De este pintor resaltaba Díaz y Pérez en 1884 la habilidad que tenía en el manejo de los pinceles, llegando a afirmar que habría sido buen artista de haber hecho el obligado viaje a Roma. Sus dotes para la observación y el dibujo se ponen de manifiesto en las obras citadas y en otras como el *Retrato de Isabel II de España*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Badajoz y atribuido a nuestro pintor por Pedraja Muñoz basándose en comparaciones estilísticas. Junto al retrato y al cuadro de costumbres, también se interesó por las evocaciones románticas en línea con la veneración de las ruinas del pasado: *Interior del Coliseo Flavio en Roma* fue la obra que presentó a la Exposición Nacional de 1871. En el siguiente certamen (1876) cambió esta temática por la de historia: *El suplicio del Justicia de Aragón D. Juan de Lanuza*, que aprovechó para reinterpretar el conocido suceso y subrayar el desmedido poder del monarca Felipe II. *Vid.*, al respecto, Nicolás DÍAZ Y PÉREZ, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres* (Madrid, Pérez y Boix Editores, 1884), T.º I, p. 75; Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid, 1883-84. Madrid, Reedición, 1975), pp. 69 s.; F. PEDRAJA MUÑOZ, *Museo de Bellas Artes de Badajoz de la Excm. Diputación Provincial* (Badajoz, 1993), p. 117.
  - 15 Juan Antonio GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX*, Col. «Ars Hispaniae», T.º XIX (Madrid, 1966), p. 380.
  - 16 A pesar de haber iniciado sin vocación los estudios de Teología, que abandonó tras haber cursado el primer año, es evidente que este camino inicialmente encauzado por sus padres fue, a fin de cuentas, el responsable de obras como la citada. Nacido en Plasencia el 14 de enero de 1849, Díaz y Pérez no deja de manifestar su asombro ante la indiferencia y abandono por el que transcurrieron los primeros años de su formación. No sin muchos inconvenientes pudo viajar a comienzos de la década de 1870 a Madrid e ingresar, a mediados de los años 80, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se premiaron sus habilidades con dos medallas, dos accésits y dos sobresalientes. Entre sus obras cabe destacar las copias que realizó en 1886: *El Cristo*, de Velázquez (hoy en el Complejo Cultural Santa María de Plasencia), *El testamento de Isabel la Católica*, de Eduardo Rosales, y *Doña Juana la Loca*, de Francisco Pradilla. En la colección de la Diputación de Cáceres también se conserva un bello óleo alegórico titulado *Triunfo del paganismo sobre el cristianismo* (Roma, 1890), así como el retrato del futuro rey Alfonso XIII (Madrid-Ávila, 1881) y el del alcalde de Plasencia don Manuel López Hernández (1912). *Vid.*, al respecto, N. DÍAZ Y PÉREZ, *op. cit.*, T.º II, pp. 511-514; AA.VV., *Plasencia. Patrimonio documental y artístico*. Catálogo de Exposición (Plasencia, 1988), pp. 114; F. J. PIZARRO GÓMEZ y M.ª T. TERRÓN REYNOLDS, *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres* (Cáceres, 1989), pp. 39. 78. 82. 83.
  - 17 Tuvimos oportunidad de contemplar esta obra con motivo de la exposición titulada *Costumbristas Extremeños*, celebrada en diciembre de 1983 en la Sala de Arte «El Brocense» (Cáceres, 1983), s/p. José Caballero y Villarroel nació en la localidad pacense de Barcarrota el 17 de septiembre de 1842, e inició su formación en las Bellas Artes bajo los auspicios de don José Gutiérrez de la Vega, hijo del homónimo pintor sevillano y profesor de dibujo en el Instituto de Badajoz desde 1857. La pensión dispensada por su paisano Anacleto Méndez (fundador del diario político *El Progreso*) le dio la oportunidad de ingresar con 22 años en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1866 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes con los bocetos de tres *Bodegones*, que ejecutó dentro de su período de formación simultaneando copias en el entonces Real Museo de Pinturas. Fue condiscípulo de Felipe Checa y de Francisco Pradilla. Una pensión obtenida a finales de 1867 de la Diputación de Badajoz le permitió continuar su carrera en Madrid, desde donde envía algunas copias de las obras más importantes en estos momentos en el panorama pictórico nacional: *El Testamento de Isabel la Católica*, de Eduardo Rosales, y *Los comuneros de Castilla*, copia de Antonio Gisbert depositada en el Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz. Como obra original envía el título, en la misma línea, *La visita hecha por Carlos V a Hernán Cortés, hospedado en 1528 en casa del Duque de Béjar*, siguiendo el relato que narra Díaz del Castillo y la entrevista que tuvo lugar en Toledo (Museo de Bellas Artes de Badajoz). Con las obras remitidas a la Nacional de 1871 retoma la temática de los *Bodegones* (mandó tres) y los estudios de varias *Cabezas*. *Vid.*, al respecto, M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, pp. 112-113; N. DÍAZ Y PÉREZ, *op. cit.*, T.º I, p. 119.
  - 18 Al igual que Nicanor Álvarez Gata, Juan Carmona Sierra, nacido el día 13 de noviembre de 1863, también inició estudios en materia eclesiástica, que tuvo que compaginar con las clases de dibujo y pintura que recibió de Felipe Checa en Badajoz, en la Escuela Municipal de Dibujo (*Cabeza de Estudio*, 1890). En 1903, ordenado ya presbítero (12 de mayo de 1902), participó en la Exposición de pintores castellanos de Béjar, donde obtuvo la Primera Medalla. Al año siguiente envió varios cuadros a la Exposición Nacional, de entre los que destacan *Clericalismos*, *Albarregas* y *los Milagros o Pan caliente* y *San Serván*. *Vid.*, al respecto, F. PEDRAJA MUÑOZ, *Las Artes Plásticas en el siglo XIX*, *op. cit.*, pp. 1231 ss.
  - 19 El tema de las romerías lo trata Unamuno de forma particular en el artículo titulado *La romería de San Marcial en Vergara*, donde logra recrear el ambiente jovial y de fiesta que solía envolver a los asistentes. Como si de un antropólogo se tratara, su interés por retomar las costumbres del pueblo le hace incluso insertar denominaciones propias de la tierra, tipos populares, etc. Todo ello porque, según afirma al inicio, «las romerías se van, me decía mustio un hombre alegre a estilo antiguo»: M. DE UNAMUNO, «La Romería de San Marcial en Vergara», en *La voz de Guipúzcoa* (San Sebastián, 20 de julio de 1888).

- Tomamos la cita de la recopilación de obras del autor publicada bajo el título *De mi país* (Madrid, 1943), pp. 55-61. El boceto del pintor podría ser una trasposición de la fotografía que en 1923 hizo de esta procesión *Fernando Garrorena*, hoy custodiada en el Archivo Histórico de la Diputación de Badajoz; se reproduce en Matilde MUÑO CASTILLO, *La fotografía en Extremadura. 1847-1951*. Catálogo de la Exposición celebrada entre abril y octubre de 2000 en el MEIAC de Badajoz (Badajoz, 2000), p. 188.
- 20 Pocas obras dedicó *Adelardo Covarsí* a captar las costumbres codificadas por el pueblo a propósito de las creencias religiosas. Hubo artistas contemporáneos, como fue el caso del cacerense *Juan Caldera*, que dedicaron parte de su producción a esta temática destinada a captar las tradiciones del pueblo a propósito de lo religioso. Admitamos que el mundo de los labriegos trabajando en sus campos de labor ofrecía mayores posibilidades. También debemos tener en cuenta para esto que el cuadro religioso fue escasamente cultivado durante el siglo XIX en España, a pesar de ser un país de tradición católica y de exaltado fervor. En Extremadura, uno de los pintores que mejor supieron responder a los gustos de los que aún reclamaban asuntos de este tipo fue el pintor, de probable ascendencia polaca, *Rafael Lucenqui* y *Martínez* (Badajoz, 1809-Cáceres, 1873), heredero además de la estética barroca. Cuenta en su producción con numerosos óleos dedicados a narrar diferentes pasajes bíblicos y otros temas devocionales, de entre los que destacan los frescos de la ermita cacerense de Ntra. Sra. de Altagracia o las pinturas que conserva la iglesia de San Mateo, de Cáceres, de entre las que recientemente García Mogollón ha dado a conocer el cuadro titulado *San Juan, la Virgen y la Magdalena en el Calvario* (1851): Francisco J. PIZARRO GÓMEZ, «Pintura extremeña del siglo XIX: Los Lucenqui», en *Norba-Arte*, T.º IX (1989), pp. 175-190; F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La parroquia de San Mateo (Cáceres). Historia y Arte* (Cáceres, 1986), pp. 39. 63. Junto a estas producciones señaladas de *Lucenqui* anotemos la obra titulada *Último momento del Santo en la enfermería* (1895), pintada por el placentino *Nicanor Álvarez Gata* para el santuario de San Pedro de Alcántara en la localidad abulense de Arenas de San Pedro: *vid.*, AA.VV., *San Pedro de Alcántara y su tiempo*. Catálogo de Exposición (Plasencia, 1990), pieza n.º 55 del catálogo.
- 21 M.ª del Mar LOZANO BARTOLOZZI, *La Pintura Extremeña...*, *op. cit.*, p. 290. Retrasa en tres años la fecha originalmente aportada por Díaz y Pérez: N. DÍAZ Y PÉREZ, *op. cit.*, T.º I, p. 99.
- 22 *José Bermudo Mateos* fue discípulo de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, donde ingresó años más tarde como profesor para simultanear su labor docente con viajes y exposiciones en Europa y América. Destacó por su continua participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes: a la convocatoria celebrada en 1876 envió el cuadro titulado *Una bacante*, a la de 1881 *Antes del baile*, reflejo de las costumbres típicas de la provincia de Cáceres, y a la de 1884 *Los presentes para la boda* y *Eudore et Cymocée dans l'amphitéâtre*, un asunto de *Les Martyrs* de Chateaubriand. En 1887 participó con el lienzo titulado *Alfonso XII visitando a los coléricos de Aranjuez* (Madrid. Museo Municipal). Sin embargo, los galardones tardaron algunos años en llegar. No fue condecorado hasta 1892, año en que obtuvo Medalla de Tercera Clase por la obra *Bajo la toldilla* (tema anecdótico que envió junto a *Los hijos de Antonio Pérez ante Rodrigo Vázquez* -Museo del Prado, depositado en la Escuela de Bellas Artes de la Coruña-, *Un cigarro que no arde*, *Echadora de cartas*, *En Guñol: los palos del Pierrot*, *lección de baile y un ángel más*). Idéntico galardón le fue concedido en 1895 por *Fuego a bordo*. Su participación en los Certámenes Nacionales se prolongó durante las primeras décadas del siglo XX: fue condecorado en 1899 y de nuevo en 1901, y en 1920 presentó la obra, ya citada, *Buenos Amigos*. El idealismo bucólico del paisaje amable y rural que envuelve esta composición de colorido artificioso lo repite en su cuadro más conocido, *¡Vaya un par!*, con el que participó en el pabellón de Extremadura de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, lienzo del que es una variante el depositado en la Diputación de Cáceres. Con esta composición logró obtener la Cruz de Caballero de Isabel la Católica. *Id.*, al respecto, M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 83; N. DÍAZ Y PÉREZ, *op. cit.*, T.º I, p. 99; Bernardino DE PANTORBA, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* (Madrid, 1948. Reed. revisada, actualizada y aumentada, Madrid, 1980), pp. 146. 156. 377; A. de la BANDA Y VARGAS, *Artistas extremeños galardonados...*, *op. cit.*, p. 160; E. LEMUS LÓPEZ, *op. cit.*, p. 113.
- 23 J. FRANCÉS, *op. cit.*, pp. 76 s.
- 24 M. DE UNAMUNO, *Por tierras de Portugal y de España* (1911). Publicado en la preciosa recopilación de textos sobre *Extremadura* (Madrid, 1992), p. 48.
- 25 IDEM, *Andanzas y visiones españolas* (1922). Publicado en *Extremadura*, *op. cit.*, p. 124.
- 26 B. DE PANTORBA, *Historia y Crítica...*, *op. cit.*, p. 196.
- 27 M. DE UNAMUNO, *Andanzas y visiones españolas* (1922) (Madrid, Ed. a cargo de José Luis Herrera, 1988), p. 127.
- 28 IDEM, *Por tierras de España...*, *op. cit.*, en *Extremadura...*, *op. cit.*, p. 81.
- 29 Tomamos el dato de la obra de M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 439. En la capital italiana permaneció hasta 1875: F. PEDRAJA MUÑOZ, «Nicolás Megía Márquez (1845-1917)», en AA.VV., *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra* (Fuente de Cantos, 1998), p. 464.
- 30 Sobre el pintor véanse, entre otros trabajos, los siguientes: N. DÍAZ Y PÉREZ, *op. cit.*, T.º II, p. 26; M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 439; B. DE PANTORBA, *Historia y crítica...*, *op. cit.*, pp. 135. 439; F. PEDRAJA MUÑOZ, *Nicolás Megía Márquez (1845-1917). 150 aniversario* (Badajoz, 1955); IDEM, «Nicolás Megía Márquez (1845-1917)», en AA.VV., *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra* (Fuente de Cantos, 1998), pp. 463-472. *Id.*, *etiam*, nuestro artículo citado, pp. 220-226, donde también se aporta la bibliografía correspondiente.
- 31 La obra sería completada al año siguiente con el capítulo 3 y el epílogo sobre los gitanos.



- 32 Lebrato Fuentes narra en su ensayo sobre el artista cómo éste explicó con las siguientes palabras lo que había supuesto para su obra el lienzo *En la romería*: «otro de mis primeros cuadros bien malo»: Francisco LEBRATO FUENTES, *Covarsí. Primer centenario de su nacimiento (1885-1985)* (Cáceres, 1987), p. 96.
- 33 J. FRANCÉS, *op. cit.*, pp. 76 s.
- 34 *Vid.*, al respecto, el interesante trabajo de Teresa SAURET GUERRERO, «Imagen y percepción de la mujer en el regionalismo andaluz», en *La mujer en el Arte Español*. Actas de las VIII Jornadas de Arte organizadas por el Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC (Madrid, 1997), p. 368. Dentro del panorama andaluz, uno de los temas de mayor significación simbólica para la mujer, con la participación de *la gitana*, fue *el jaleo* y las *baillao-ras*, de las que muy bien supo expresar plásticamente su prototipo el vasco Ignacio Zuloaga Zabaleta. Sobre el tema, es muy jugoso el trabajo publicado por Birgit THIEMANN, «El estereotipo de la mujer española: las *Imaginaciones* de Ignacio Zuloaga en comparación con su prototipo francés», en *La mujer en el Arte Español...*, *op. cit.*, pp. 401-409.
- 35 Sobre el pintor tenemos una primera aproximación en la obra de M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, pp. 156-157. *Vid.*, etiam, F. PEDRAJA MUÑOZ, *El pintor Felipe Checa. 150 aniversario...*, *op. cit.*; Román HERNÁNDEZ NIEVES, «Bodegones de Felipe Checa en el Museo de Bellas Artes de Badajoz», en *Norba-Arte*, T.º XVII (1997) (Cáceres, 1999), pp. 215-231; V. MÉNDEZ HERNÁN, *op. cit.*, pp. 215-220.
- 36 S. KIRTPATRICK, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850* (Madrid, 1991), p. 18.
- 37 M.ª D. RAMOS PALOMO y M.ª T. VERA BALANZA (Eds.), «El trabajo de las mujeres, pasado y presente», en *Actas del Congreso Internacional del Seminario de estudios Interdisciplinarios de la Mujer* (Málaga, 1996), T.º I, p. 13.
- 38 M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, pp. 156-157.
- 39 N. DÍAZ Y PÉREZ, *op. cit.*, T.º I, pp. 182 y ss. El artículo fue originalmente publicado en *El Eco*, revista ilustrada, n.º 96, de 30 de noviembre de 1878, pp. 345 y 346, luego reproducido en *La Mañana*, diario de Madrid, y en *El Eco de Extremadura*, de Badajoz.
- 40 M.ª del M. LOZANO BATOLOZZI, *La Pintura en Extremadura...*, *op. cit.*, p. 41.
- 41 Juan SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *El IV Centenario del Descubrimiento de América en Extremadura y la Exposición Regional* (Mérida, 1991), pp. 237-238. Una vez concluido el acto de inauguración, las pinturas fueron descubiertas, aunque en un principio se había hablado incluso de su retirada de la exposición.
- 42 Sendos artículos dedicados a la pintura y el dibujo en la Exposición Regional extremeña publicó Antonio Covarsí en el *Diario de Badajoz* durante los días 19, 20 y 22 de agosto de 1892: *Ibidem*, p. 237, n. 745.
- 43 Enrique SEGURA OTAÑO, *Un Montero Genial. Biografía de A. Covarsí* (Badajoz, 3ª Ed., 1969), p. 49. Completan la biografía del montero los trabajos de Juan Pedro VERA CAMACHO, «La amistad entre dos grandes hombres: Isaac Peral y Antonio Covarsí», en *R.E.E.*, T.º XXIII (II-III) (1967), pp. 369-375, y el que ha publicado recientemente Ricardo COVARSI CABANILLAS, *El montero de Alpotreque* (Sevilla, 1999).
- 44 Francisco VACA MORALES, *El Arte y la Pintura de Adelardo Covarsí* (Badajoz, 1944), p. 20.
- 45 E. SEGURA OTAÑO, *op. cit.*, p. 65.
- 46 *Ibidem*, p. 65.
- 47 Con motivo de la conmemoración del Centenario del 98, se publicaron varios artículos en la prestigiosa y desaparecida revista de *Historia 16*, en los que se reconstruye el conflicto armado, sus antecedentes y resultados posteriores: *vid.*, entre otros, Guillermo CALLEJA LEAL, «España, víctima del imperialismo norteamericano», en *Historia 16*, n.º 261 (Enero de 1998), pp. 9-18; Antonio ATIENZA PEÑARROCHA, «La Batalla de Cavite», en *ibidem*, pp. 19-24. También es interesante la cita de un trabajo donde sus autores establecen paralelos entre lo ocurrido a fines del siglo XIX con lo sucedido en los últimos años del pasado siglo: *vid.* Juan ESLAVA GALÁN y D. ROJANO ORTEGA, *La España del 98. El fin de una era* (Madrid, 1997).
- 48 Para la definición de la Generación del 98 no existe mejor libro que el de Laín Entralgo, escrito con rigor y con el cuidado lenguaje literario que le caracteriza: Pedro LAÍN ENTRALGO, *La Generación del Noventa y Ocho* (Madrid, 1947) (Madrid, 1997), el capítulo II está dedicado a la definición de la ¿Generación del 98?, pp. 52-82. *Vid.*, etiam, Hans JESCHKE, *La Generación del 98 en España* (Madrid, 1954).
- 49 A Martín González debemos uno de los artículos más creativos y mejor documentados acerca de la reacción existente entre pintura y literatura: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Literatura y pintura en la generación del noventa y ocho», en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte* (Barcelona, 1984), T.º II, pp. 63-67. La cita que de este artículo hacemos en nuestro texto en pp. 63 s.
- 50 De las críticas vertidas contra el partido liberal es interesante resaltar las primeras líneas con las que Ortega y Gasset iniciaba un corto pero jugoso artículo dedicado al problema que padecía en su seno: «nada puede soliviantar más fundamentalmente a un patriotismo que mira las cosas con alguna sutileza como la supervivencia de un gran partido exento de ideas políticas. Tal acontece con el partido liberal»: José ORTEGA Y GASSET, *De un estorbo Nacional*, artículo publicado en *El País*, el 12 de mayo de 1913. Citamos por la selección de obras del autor titulada *Textos sobre el 98. Escritos políticos (1908-1914)*. Selección a cargo de Andrés de Blas (Madrid, 1998), p. 194.
- 51 *Vid.* P. LAÍN ENTRALGO, *op. cit.*, pp. 191-211, *passim*; IDEM, «La Generación del 98 y el problema de España», en *Arbor*, T.º XI, n.º 36, Extraordinario Conmemorativo del 98 (1948), pp. 417-438.
- 52 Valeriano BOZAL, *Historia del Arte en España* (Madrid, 1972), p. 58; M.ª del Mar LOZANO BARTOLOZZI (Dir.), *Plástica Extremeña* (Badajoz, 1990), pp. 200-201.
- 53 *Vid.* M.ª Teresa CORCHADO PASCASIO y Luis SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, «Extremadura en la literatura inglesa de viajes: imágenes de la decadencia española en el umbral del siglo XX», en *R.E.E.*, T.º LV (I) (1999), pp. 43-58.

- 54 La cita de este artículo publicado en *Hermes*, Bilbao, en agosto de 1917, año I, número 8, la tomamos de la recopilación *En Torno a las Artes (Del Teatro, El cine, Las Bellas Artes, La Política y Las Letras)* (Madrid, 1976), p. 94.
- 55 Somos conscientes de la complejidad de este término unamuniano, que utilizamos para alcanzar nuestro propósito.
- 56 Aquí tenemos la explicación de por qué fue la *pintura de Historia* tan denostada a comienzos del pasado siglo XX por la historiografía, luego revalorizada a mediados de la centuria. En 1871, F. Tubino ofrecía la siguiente definición para esta temática: «acaecimientos de la vida civil o religiosa de que los historiadores han escrito» (F. TUBINO, *El arte y los artistas contemporáneos de la península*, Madrid, 1871), esto es, cuadros en los que se plasman hechos históricos reales o leyendas con base histórica, bien de otras épocas, o bien sucesos de la vida decimonónica contemporánea, denominados pintura de crónica. José Fernández López también incluye en esta definición los retratos de personajes no contemporáneos que tuvieron relevada importancia. En el panorama nacional, la pintura de historia neoclásica y la de época romántica dieron lugar al gran período del historicismo pictórico-español de la segunda mitad del siglo XIX. La eclosión del tema se produjo sobre todo a partir de la celebración de la Primera Exposición Nacional de Bellas Artes (1856). Su éxito estaba asegurado, sobre todo si tenemos en cuenta que fue cultivada en el estricto marco de la oficialidad, cuyo afán historicista, fiel reflejo de la falta de una identidad nacional propiciada por el decurso de los acontecimientos históricos, amparó la temática por la serie de conceptos que son intrínsecos a su propia definición: ejemplaridad, teatralidad, emotividad, dramatismo, retórica y, sobre todo, didáctica (vid., José FERNÁNDEZ LÓPEZ, *La Pintura de Historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, 1985, pp. 14-37). En Extremadura, el cuadro de historia fue cultivado para obtener algún galardón en las Nacionales (*El suplicio del Justicia de Aragón D. Juan de Lanuza*, remitido por Vicente Barneto y Vázquez al Certamen de 1876; *Los hijos de Antonio Pérez ante Rodrigo Vázquez*, una de las obras con las que José Bermudo Mateos participó en 1892; o la obra *Defensa de Zaragoza en 1809*, lienzo de Nicolás Megía que obtuvo Medalla de Segunda Clase en 1890), aspirar a ser dotado con una pensión de estudios (caso de las copias, a partir de originales de *Eduardo Rosales* y *Francisco Pradilla*, ejecutadas por *Nicanor Álvarez Gata* en 1886), o realizar prácticas de dibujo y pintura a partir de grandes maestros contemporáneos: una vez pensionado *José Caballero* y *Villarreal* a fines de 1867, envió a la Diputación Provincial de Badajoz alguna de las copias ejecutadas en Madrid a partir de *Eduardo Rosales* y *Antonio Gisbert*, así como el original titulado *La visita hecha por Carlos V a Hernán Cortés, hospedado en 1528 en casa del Duque de Béjar*, un asunto de interés local, de la propia Historia de Extremadura, cuyos artistas también fueron conmemorados en alguna ocasión: *Luis de Morales visitando a Felipe II en Badajoz, en casa del Marqués de la Lapilla*, obra de *Felipe Checa*. Es necesario hacer constar que *Adelardo Covarsí* también trató esta temática, aunque sólo lo hizo de forma tangencial. El ejemplo lo tenemos en la *Concesión de los baldíos al pueblo de Alburquerque* (1929).
- 57 E. LAFUENTE FERRARI, «La Pintura española y la Generación del 98», en *Arbor*, T.º XI, n.º 36, Extraordinario Commemorativo del 98 (1948), p. 451.
- 58 Tomamos la cita de su obra *Otras páginas*, que recoge P. LAÍN ENTRALGO, *La Generación...*, op. cit., p. 201.
- 59 M. DE UNAMUNO, *Por tierras de Portugal y España* (1911) (Madrid, 1976), p. 106.
- 60 Vid., M.ª Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas* (Madrid, 1944), pp. 15 y ss.
- 61 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Literatura y pintura...*, op. cit., p. 65.
- 62 Citamos a los que más comprometidos estuvieron con esta temática.
- 63 La relación que a partir de sus textos se establece con el desastre de 1898 la amplía García Mogollón en el artículo que publica en este mismo catálogo sobre los escritos del autor. Vid., no obstante, su obra *Italia. Impresiones de viaje por un pintor* (Badajoz, La Económica, Imprenta de V. Rodríguez, 1910). Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia, 1976. Reimpresión de la primera edición de 1910), p. 40.
- 64 Aunque *Timoteo Pérez Rubio* (Oliva de la Frontera, 1896-Río de Janeiro, 1977) fue incluido entre los *Costumbristas Extremeños* en el catálogo de la Exposición que bajo este título se celebró en Cáceres en 1983 (AA.VV., *Costumbristas Extremeños*, op. cit., s/p), nosotros hemos preferido no citarlo por dos motivos: por su lenguaje pictórico de vanguardia y porque su trayectoria en el exilio que sufrió después de la Guerra Civil (vid., al respecto, Juan Manuel BONET, «Tras los primeros pasos de Timoteo Pérez Rubio», en AA.VV., *Timoteo Pérez Rubio. 1896-1977*. Catálogo de Exposición, S/L, 1996, pp. 63-66) fue muy diferente a la de otros artistas como *Godofredo Ortega Muñoz* (San Vicente de Alcántara, Badajoz, 1905-1982), que retorna con más insistencia a la tierra después de terminar la contienda (vid. Carmelo SOLÍS RODRÍGUEZ, «Fidelidad a la Tierra», y Antonio ZOIDO, «Ortega Muñoz: La fidelidad de una obra única», ambos trabajos en AA.VV., *Ortega Muñoz*. Catálogo de Exposición, Badajoz, 1981, s/p). Cabe hablar en este caso de la *huella del 98* en los pintores de la primera mitad del siglo XX: además de *Ortega Muñoz*, mencionemos a *Benjamín Palencia* (1894-1980), *Joaquín Vaquero Palacios* (1900), *Rafael Zabaleta* (1907-1960), *Álvaro Delgado* (1922), *Agustín Redondela* (1922), etc. Todos ellos se caracterizan por el *fauvismo ibérico* del que habló Gaya Nuño (J.A. GAYA NUÑO, *Pintura española del siglo XX* (Madrid, 1971), cap. XXIII), y por la *constante de la expresividad o el paisaje ensimismado* que refiere Guillermo SOLANA, «El paisaje ensimismado», en AA.VV., *La huella del 98...*, op. cit., pp. 99-107.
- 65 Lo cultivaron todos los artistas extremeños decimonónicos citados, además de otros de menor repercusión aunque también importantes. Destaquemos a *Manuel Jiménez Dualde* (Badajoz, 1846-1888), *Braulio Pizarro Sáinz* (natural de Alburquerque, 1854) y *Leonardo Rubio Donaire* (Almendralejo,

- 1867-Badajoz, 1944), quien fue discípulo de Felipe Checa y llegó a ejercer como profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de la capital pacense. El esbozo al carboncillo del Museo de la ciudad, titulado *Un árabe*, está emparentado con la temática orientalista de su afamado contemporáneo Nicolás Megía. Óleos como la *Rivera de Olivenza* o el apunte sobre el *Cortijo de Casareno* nos hablan de un artista igualmente aficionado a cultivar el paisaje de su propia tierra. Para la decoración del techo del primer salón de juego del Casino de Badajoz, realizó un panel decorativo al óleo -*El Juego*-, copia a su vez de uno de los techos del Palacio de Linares, en Madrid y original de Francisco Pradilla.
- 66 Fue definido, con el rigor que le caracteriza, por don A. DE LA BANDA Y VARGAS, «El academicismo en la pintura regionalista», en AA.VV., *José Pérez Jiménez (1887-1967)*. Catálogo de Exposición (Badajoz, 1989), pp. 65-68.
- 67 Moisés BAZÁN DE HUERTA, «La promoción oficial en la Escultura Española (1900-1960)», en AA.VV., *Capa. Colección escultórica*. Catálogo de Exposición (Plasencia, 1990), pp. 34 ss.
- 68 Para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes remitidos al trabajo de Enrique LAFUENTE FERRARI, «Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España», en *Arbor*, T.º X, n.º 31-32 (Madrid, 1948), pp. 337-356.
- 69 Vid., M.ª Isabel CABRERA GARCÍA, «La herencia del 98 en el debate estético de la postguerra civil», en *Actas del XII Congreso Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)* (Oviedo, 1998), pp. 235-240.
- 70 La reproducción del texto en Jaime BRIHUEGA, *La Vanguardia y la República* (Madrid, 1982), 61-62.
- 71 José Manuel PAGES MADRIGAL, «Arquitectura de comienzos de siglo en Badajoz», en *R.E.E.*, T.º XXXVII (II) (1981), p. 263.
- 72 Para el caso de Extremadura pueden consultarse los trabajos de Paula de DEMERSON, «Las sociedades económicas en Extremadura en el siglo XVIII», en *R.E.E.*, T.º XXVIII (III) (1972), pp. 579-596, especialmente las pp. 581 ss., así como también es importante el artículo de Fernando Tomás PÉREZ GONZÁLEZ, «Intento de fundar en Zafra una sociedad económica», en *Congreso conmemorativo del VI Centenario del Señorío de Feria (1394-1994)* (Mérida, 1996), pp. 97-100.
- 73 Tomamos los datos del trabajo de F. PEDRAJA MUÑOZ, *150 Aniversario del pintor Felipe Checa y 75 Aniversario del Museo de Bellas Artes de Badajoz*. Catálogo de Exposición (Badajoz, s/f -1994-), pp. 39 ss.
- 74 Excelente es el estudio que de esta exposición hace J. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*
- 75 Vid., al respecto, C. ARAYA IGLESIAS, «Exposiciones artísticas en Badajoz: Ateneo Pacense, 1904-1938», en *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, T.º I (Mérida, 1992), pp. 399-404.
- 76 A esta exposición, celebrada a comienzos del mes de enero de 1911, *Adelardo Covarsí* expuso, entre otros, dos de los cuadros más significativos de su primera época: *Los escopeteros* y *El padre prior*: BARDAJI, «La Exposición del Ateneo. Pérez Jiménez. Covarsí. Hermoso», en *Archivo Extremeño*, n.º 10 (1910), pp. 352-359.
- 77 Rev. *Prometeo*, n.º 9 (Badajoz, 9 de junio de 1924). Citado por Teresa ARCE, «Los pintores extremeños en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1924-1936)», en *Norba-Arte*, T.º VI (1985), p. 211, n. 23.
- 78 De quien hemos celebrado recientemente el IV centenario de su nacimiento: Fernando CHECA CREMADES y José María Díez BORQUE (Comisarios), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Catálogo de Exposición (Madrid, 2000).
- 79 P. LAÍN ENTRALGO, *La Generación...*, *op. cit.*, p. 226.
- 80 M. DE UNAMUNO, «La Casa-Torre de los Zurbarán», en *Ecos Literarios*, revista decenal de Bilbao (9 de febrero de 1898). Publicado en la recopilación titulada *De mi país*, *op. cit.*, pp. 135-141.
- 81 Las características de la realidad político-social de la Extremadura de finales del siglo XIX y comienzos del XX han sido definidas por Juan SÁNCHEZ GONZÁLEZ, «Entre la memoria y la prospectiva: reflexiones sobre el ayer, hoy y mañana de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º LV (I) (1999), p. 320, donde recoge el dato de que el índice de ruralidad en Extremadura a principios del siglo XX era prácticamente del 100%.
- 82 B. DE PANTORBA, «Unas notas sobre la pintura de Covarsí», en *Covarsí (1885-1951). Edición Homenaje de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz* (Badajoz, 1969), pp. 12 s., donde se lamenta de que el jurado dejara desiertas las dos Primeras Medallas, habiendo pintores, como *Adelardo Covarsí*, que las merecían; no en vano afirmó en alguna ocasión el pintor que la obra era «lo mejor de todo lo que hasta entonces llevaba hecho» (Pantorba extracta el comentario que hizo del cuadro en su libro sobre la *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, 1948).
- 83 No hay que olvidar que el siglo XIX supuso la aparición de la historiografía literaria con un sentido plenamente contemporáneo, además de que se introdujo en la enseñanza como disciplina con entidad propia. Por este motivo, uno de los ámbitos temáticos de la pintura del siglo XIX fue precisamente el literario, consistente en ilustrar los pasajes de las obras más célebres, de entre las que sobresalió el Quijote: *Presentación de Dorotea a don Quijote* (1891), de Pedro González Bolívar, *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las Letras (Capítulo XXXVIII)*, (1884), de Manuel García «Hispaletto», *Una escena del Quijote* (1880), de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, o *Rinconete y Cortadillo* (1881), de Arturo Montero y Calvo, son obras que permiten ilustrar esta corriente que sin duda también sirvió de base para confeccionar, con el importante precedente que suponen los mismos tipos captados en los cuadros, el costumbrismo regionalista inmediatamente posterior. Vid., al respecto, José Luis Díez (Comisario), *El Mundo Literario en la Pintura del siglo XIX del Museo del Prado*. Catálogo de Exposición (Madrid, 1994), pp. 138 s. 142 s. 148 s., Cat. n.º 8. 10. 13.
- 84 Con todo lujo de detalles la describe E. SEGURA OTAÑO, *op. cit.*, p. 103.

- 85 El subtítulo nos informa de que esta obra también *Contiene relatos de cacería de jabalíes, ciervos, etc. Caballos, perros, armas y útiles para tan espléndidas monterías. Prácticas de caza mayor y menor. Sierra Morena: sus antiguos habitantes, ruinas de sus poblaciones, necrópolis, castillos y las diferentes clases de caza que contiene.*
- 86 Vid. E. SEGURA OTAÑO, *op. cit.*, Capítulo XIV, *Una ronda escandalosa y un vaqueo inesperado*, pp. 177-224.
- 87 Vid., al respecto, *ibidem*, pp. 29-43; R. COVARSI CABANILLAS, *El Montero...*, *op. cit.*, pp. 57. 59.
- 88 A. COVARSI VICENTELL, *Grandes cacerías españolas* (Badajoz, Impr. de Vicente Rodríguez, 1919. Madrid, Ed. facsímil de Arte y Bibliofilia, 1985), T.º I, p. 29.
- 89 B. DE PANTORBA, *Historia y crítica...*, *op. cit.*, p. 251. Esta obra, que había sido pintada el año anterior, en 1907, también le hizo ser merecedor de la Medalla de Bronce en la Exposición Internacional de Arte, de Buenos Aires, de 1910: E. SEGURA OTAÑO, *op. cit.*, pp. 74 s.
- 90 «...estos hombres», continúa afirmando, «que a contra luz de crepusculares cielos avanzan empuñando las escopetas prontas a disparar sobre las bestias y sobre los hombres»: J. FRANCÉS, *op. cit.*, p. 79.
- 91 M.º del M. LOZANO BARTOLOZZI, «Portugal e Iberoamérica, referencia o vivencia de pintores extremeños contemporáneos», en *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. «Las relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros»*. Cáceres-Olivenza, 3 al 6 de noviembre de 1993 (Badajoz, 1995), p. 212.
- 92 Las relaciones de Unamuno con Portugal, desde un punto de vista artístico, las ha estudiado el profesor J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Unamuno en Portugal. Su gusto por el arte», en *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués...*, *op. cit.*, pp. 237-248. Las citas que hacemos de este trabajo en nuestro texto las tomamos de las págs. 237 s. En nota 2 hace referencia Martín González a la obra de Julio GARCÍA MOREJÓN, *Unamuno y Portugal* (Madrid, 1964).
- 93 *Rebollo López* fue miembro destacado en el ambiente artístico badajoceno de principios de siglo. Desde 1900 ejerció como profesor de dibujo Geométrico y Artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz, de la que pasó a ser director tras fallecer su maestro *Felipe Checa*. Fue un hombre de personalidad inquieta, proclive a los viajes (París, Londres, además de varias ciudades italianas) y a participar en las sociedades recreativas y culturales como el Liceo de Artesanos y el Centro Obrero, que hicieron de él un hombre conocido y en muchos casos reclamado para diseñar escenografías de actos efímeros, faceta que supo simultanear con sus caricaturas (trabajó para el periódico *El Orden*), dibujos (*Molinos*. Museo de Badajoz) y óleos (*Pinos*. Museo de Badajoz).
- 94 Vid., por ejemplo, los artículos publicados con motivo de su fallecimiento y de la inauguración, el día 22 de junio de 1968, del monumento que el escultor emeritense *Juan de Ávalos* hizo del pintor para ser instalado en la ciudad de Badajoz: V. GUTIÉRREZ MACÍAS, «La inauguración del monumento al genial pintor de Extremadura, Adelardo Covarsí, constituyó un fervoroso tributo a la egregia figura», en *Alcántara*, n.º 151 (1968), pp. 76 ss.; Enrique SANSINEDA ARAGÜETE, «Covarsí, extremeño», en *Alcántara*, n.º 47-48 (1951), pp. 77-78; Enrique PÉREZ COMENDADOR, «Memoria de Adelardo Covarsí», en *Alcántara*, n.º 47-48 (1951), pp. 29-31; F. PEDRAJA MUÑOZ, «Centenario del nacimiento del pintor Adelardo Covarsí», en *Boletín de Información Municipal*, n.º 100 (1985), p. 2; F. LEBRATO FUENTES, «Covarsí. Nuevo Centenario», en *Guadalupe*, n.º 676 (1985), pp. 108 s.
- 95 Antonio REYES HUERTAS, *La sangre de la raza* (1919) (Badajoz, Ed. a cargo de M. SIMÓN VIOLA MORATO, 1995). Sobre este autor y el momento en el que escribe vid. Gregorio TORRES NEBRERA, «La imagen de Extremadura: Espacio literario y espacio ideológico en la literatura de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º LV (I) (1999), pp. 11-42, Reyes Huertas en pp. 14-20.
- 96 B. DE PANTORBA, *Unas notas sobre la pintura...*, *op. cit.*, p. 16. Las ventas que refiere el artista en su carta se concentraron sobre todo en Barcelona, donde vendió la práctica totalidad de los cuadros que pintó durante sus últimos años: F. PEDRAJA MUÑOZ, «Adelardo Covarsí», en *Alminar*, n.º 31 (Enero, 1982), p. 31.
- 97 E. SEGURA OTAÑO, *op. cit.*, pp. 127-130. Animamos al lector a consultar estas páginas por la curiosidad misma que entraña la existencia de un diario en el que se fueron anotando puntualmente los animales cazados y las especies más representativas, la gran mayoría a mi entender.
- 98 Describen con detalle la armería F. VACA MORALES, *op. cit.*, p. 20, y E. SEGURA OTAÑO, *op. cit.*, dedica el capítulo VI a *La armería de Covarsí*, pp. 87-95.
- 99 F. LEBRATO FUENTES, *op. cit.* pp. 47. 60.
- 100 Vid. *ibidem*, p. 61.
- 101 E. SEGURA OTAÑO, *op. cit.*, p. 183.
- 102 Arte y Bibliofilia publicó en Madrid una edición facsímil en 1985.
- 103 A. COVARSI, *Narraciones de un montero. Contiene relatos venatorios, forma de cazar, caballos, perros, armas y útiles para estas fiestas cinegéticas* (Badajoz, Tip. El Progreso, 1898).
- 104 IDEM, *Trozos venatorios y prácticas cinegéticas. Contiene relatos de cacerías de jabalíes, ciervos, lobos etc. Caballos, perros, armas y útiles para tan espléndidas monterías. Prácticas de caza mayor y menor. Sierra Morena: sus antiguos habitantes, ruinas de sus poblaciones, necrópolis, castillos y las diferentes clases de caza que contiene* (Badajoz, Impr. de Vicente Rodríguez, 1911).
- 105 IDEM, *Grandes cacerías españolas* (Badajoz, Impr. de Vicente Rodríguez, 1919), y II (Badajoz, Impr. de Vicente Rodríguez, 1920).
- 106 IDEM, *Entre jaras y breñales* (Segura de León, Tip. Ntra. Sra. de Gracia, 1927).
- 107 Julio CIENFUEGOS LINARES, «Adelardo Covarsí», en *Alcántara*, n.º 47-48 (1951), pp. 11 s.
- 108 Vid. M. MUÑO CASTILLO, *op. cit.*, p. 121.
- 109 Es interesante recoger la descripción que hace de estos tipos en su obra Vaca Morales: «...el pintor vio también a los hombres que le acompañaban de día

- por el campo y de noche en las altas chimeneas de las cocinas de los cortijos. Figuras erguidas, con la mano en la cintura y la escopeta con la culata en el suelo, zamarras de piel de cabra y de zaelas de borrego, zajones sujetos a las piernas sobre telas de pana rayada en relieve, zapatones de becerro, caras tostadas por el sol y arrugas por los cierzos mañaneros invernales, cananas de cartuchos al cinto y rodeados de perros nerviosos e inquietos con orejas levantadas y narices dilatadas frente al viento»: F. VACA MORALES, *op. cit.*, pp. 24 s.
- 110 E. SEGURA OTAÑO, «Notas biográficas del pintor», en *Covarsí (1885-1951)...*, *op. cit.*, p. 33.
- 111 J. FRANCÉS, *op. cit.*, p. 79.
- 112 B. DE PANTORBA, *Historia y crítica...*, *op. cit.*, p. 326; A. DE LA BANDA Y VARGAS, *Artistas extremeños galardonados...*, *op. cit.*, p. 160. Un resumen de la trayectoria expositiva del pintor en Valeriano GUTIÉRREZ MACÍAS, «Adelardo Covarsí. Genial pintor de Extremadura», en *R.E.E.*, T.º XVII (II) (1961), p. 191.
- 113 E. SEGURA OTAÑO, *Un montero...*, *op. cit.*, pp. 50-54, 77.
- 114 F. PEDRAJA MUÑOZ, «Las artes plásticas en la primera mitad del siglo XX», en AA.VV., *Historia de la Baja Extremadura*, T.º II, *op. cit.*, p. 1357.
- 115 E. SEGURA OTAÑO, *Un montero...*, *op. cit.*, p. 73; F. LEBRATO FUENTES, *op. cit.*, p. 44. Entre los pintores que le acompañaron en su viaje se encontraban el aragonés Mariano Barbasán y el catalán Enrique Serra. En los veranos de 1909 a 1913 también viajó por Francia y Portugal, según era costumbre en él: M. BAZÁN DE HUERTA, *Adelardo Covarsí...*, *op. cit.*, s/p.
- 116 Adelardo COVARSI, *Italia. Impresiones de viaje por un pintor* (Badajoz, 1910. Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia, 1976. Reimpresión de la primera edición de 1910). Esta obra se publicó primero en forma de fascículos en el periódico *Nuevo Diario de Badajoz*, y posteriormente se editó en su conjunto en 1910. A lo largo de sus páginas describe Covarsí las distintas impresiones que fueron causando en sus pupilas los paisajes italianos de Génova, Pisa, Roma, Nápoles, Pompeya, Herculano, Florencia, Bolonia, Venecia y Milán.
- 117 F. VACA MORALES, *op. cit.*, p. 23.
- 118 Vid. Isabel DE LA CRUZ SOLÍS, «El sentimiento del paisaje en Adelardo Covarsí», en *Norba-Arte*, T.º V (Cáceres, 1984). pp. 231-241. Al respecto, son interesantes las descripciones que ofrece E. SEGURA COVARSI, «Diálogo interrumpido. A mi tío Adelardo Covarsí», en *Alcántara*, n.º 47-48 (1951), pp. 45 ss.
- 119 P. LAÍN ENTRALGO, *La Generación...*, *op. cit.*, p. 35, 92.
- 120 Laureano ROBLES, «Unamuno dibujante», en *Diario de León* (10-IV-1994), p. V. Citado por José Carlos BRASAS EGIDO, «Unamuno y la pintura en Salamanca. Paisaje y figura», en *Salamanca. Revista de Estudios*, n.º 41, Monográfico dedicado a *Salamanca y su provincia en Miguel de Unamuno* (Salamanca, 1998), pp. 156 ss., n. 10. Con estas premisas también se relaciona el impresionismo de *Eugenio Hermoso*.
- 121 P. LAÍN ENTRALGO, *La Generación...*, *op. cit.*, p. 89.
- 122 M.ª del Carmen PENA, *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98* (Madrid, 1983), pp. 100 s.
- 123 B. DE PANTORBA, *Historia y crítica...*, *op. cit.*, p. 392; E. LEMUS LÓPEZ, *op. cit.*, p. 115.
- 124 F. LEBRATO FUENTES, *op. cit.*, p. 23.
- 125 Francisco GINER DE LOS RÍOS, «El paisaje», en *La Lectura* (1915), vol. I, pp. 361-370 (texto escrito en 1885). Citado por M.ª del C. PENA, *Pintura de Paisaje...*, *op. cit.*, pp. 60 s. Un excelente trabajo sobre el género paisajista en España tenemos en el artículo publicado por B. DE PANTORBA, «El paisaje y los paisajistas españoles», en *Arte Español*, T.º XIV (1er y 2º semestre de 1943), pp. 8-20.
- 126 Adelardo continúa afirmando que «el encanto de la serenidad de la tarde, la visión de las aguas medio ocultas por una fronda virgiliana, el arrullo de las tórtolas que arrancaban a volar de los fresnos nuevos, el canto de los gallos de monte y el concierto de mil insectos, me hacía alabar a Dios por tanta maravilla natural. Lejos, lejos, lejos, en el confín de dilatadísimos campos, estallando de vida y de verdor, asomaban azulinas montañas coronadas de castillos, recorriendo sus siluetas de picachos, en la tersura azul y sin mancha de un cielo de glorificación y de poesía». Las palabras del pintor las tomamos de la obra de E. SEGURA OTAÑO, *Un montero...*, *op. cit.*, pp. 70 s.
- 127 *Ibidem*, p. 76; B. DE PANTORBA, *Historia y crítica...*, *op. cit.*, p. 392.
- 128 M. DE UNAMUNO, *Por Tierras de Portugal...*, *op. cit.* Publicado en *Extremadura*, *op. cit.*, p. 81.
- 129 Títulos que figuraron en la Exposición celebrada en la Asamblea de Extremadura, en el año 2000. Vid., al respecto, AA.VV., *Miguel Ángel Debate. 1963-2000* (Badajoz, 2000), pp. 16 s. 20-33.
- 130 Vid. V. BOZAL, *Historia del Arte en España*. T.º II, *Desde Goya...*, *op. cit.*, p. 105; IDEM, *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura. 1900-1939* (Madrid, 1991), T.º I, p. 125.
- 131 Buena prueba de esta amistad es la fotografía de *Eugenio Hermoso* acompañado de *Antonio Zoido* y de *Adelardo Covarsí* en su casa de Fregenal de la Sierra, en el año 1919. Pudimos contemplar esta imagen en la muestra que celebró el MEIAC de Badajoz el año 2.000: M. MUÑO CASTILLO, *op. cit.*, p. 196.
- 132 Entre los meses de noviembre y enero de 1998 y 1999 tuvimos la oportunidad de contemplar esta colección —mucho de cuyas piezas nunca habían venido antes a España— con motivo de la exposición que organizó el Museo Thyssen-Bornemisza. De Extremadura figuran en el catálogo los gouaches sobre papel titulados *Extremeños* y *Extremadura. El mercado* (estudio preparatorio), que el artista valenciano ejecutó como trabajos previos para el panel definitivo. *Sorolla* perseguía la máxima de «fijar ... sin simbolismos ni literatura, la psicología de cada región ... lo pintoresco», por lo que era necesario «ir a los pueblos, con su ambiente», pues «con el natural delante se hace todo, y todo bien». En los cuadros citados cobran protagonismo los tipos regionales de Plasencia y el urbanismo de entonces, del que destaca especialmente la mole de la Catedral al fondo (da la impresión de que el artista tenía en la cabeza la descripción que ofrece de la misma don Miguel de Unamuno en su obra *Por tierras de Portugal y de España* (1911) —M. DE UNAMUNO, *Extremadura...*, *op. cit.*, p. 48).

- El viaje de Sorolla a la histórica ciudad de Alfonso VIII, entre los días 20 y 24 de octubre de 1917, debió suponer un auténtico acontecimiento, que, sin duda, contribuyó a difundir aún más la máxima que perseguían los escritores noventayochistas. De la estancia de Sorolla en Plasencia en el año siguiente conservamos algunas fotografías, como la que hizo J. Ruiz de Luna (conservada en la Col. Amparo Ruiz de Luna). *Vid.*, al respecto, AA.VV., *Sorolla y La Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*. Catálogo de Exposición (Madrid, 1998), pp. 323-324, n.º 71 y 72. Las citas de Sorolla las tomamos del trabajo que en este libro publica Priscila E. MULLER, «Sorolla y Huntington: pintor y patrono», en *ibidem*, p. 131. La referencias sobre la fotografía en M. MUÑO CASTILLO, *op. cit.*, p. 207, fechada la fotografía en 1928.
- 133 Sobre *Eugenio Hermoso* disponemos de una nueva obra desde 1999: R. HERNÁNDEZ NIEVES (Comisario), *Eugenio Hermoso*. Catálogo de Exposición (Badajoz, 1999). *Vid.*, entre otros trabajos, los siguientes: su propia autobiografía, escrita bajo el seudónimo de Francisco Teodoro de NERTÓBRIGA, *Vida de Eugenio Hermoso* (Madrid, Eds. Castilla, 1955); sobre las etapas pictóricas, F. PEDRAJA MUÑOZ, *Eugenio Hermoso*. Catálogo de Exposición (Badajoz, 1981), p. 12. *Vid. etiam*, F. J. PIZARRO GÓMEZ, «Eugenio Hermoso: tradición y modernidad en la pintura costumbrista», *V Congreso Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)* (Barcelona, 1986), T.º II, pp. 167-173; V. MÉNDEZ HERNÁN, *op. cit.*, pp. 227-236.
  - 134 *Vid.*, M. BAZÁN DE HUERTA, *Eulogio Blasco. Cáceres, 1890-1960* (Cáceres, 1991), pp. 37-45; A. RUBIO ROJAS, «Eulogio Blasco el "Mudo"», pintor de Cáceres (1890-1960)», en *V Congreso de Estudios Extremeños*. Ponencia IV. Arte (Badajoz, 1976), pp. 85-125.
  - 135 Francisco GUERRERO RAMOS, *El pintor Juan Caldera* (Cáceres, 1983), pp. 37 y ss.
  - 136 Lucía ALBA ANTOLÍN, *Vida y obra de Manuel Antolín (1895-1938)* (Zafra, 1999), pp. 62-71. Sobre todos los artistas citados *vid.*, *etiam*, V. MÉNDEZ HERNÁN, *op. cit.*, pp. 226-255, donde aportamos abundante bibliografía.
  - 137 *Vid.* P. LAÍN ENTRALGO, *La Generación...*, *op. cit.*, pp. 83 y ss.
  - 138 Antonio MACHADO, *Poesías completas* (Madrid, 1940), p. 80. Tomado del poema *Por tierras de España*, de sus inolvidables e inmortales *Campos de Castilla*. *Vid.*, *etiam*, P. LAÍN ENTRALGO, *La Generación...*, *op. cit.*, p. 101.
  - 139 El relato que citamos es otra de las novelitas cortas intercaladas en el desarrollo de la obra. En ella se narra la historia de Cardenio, quien estaba enamorado desde su niñez de Luscinda, y de cómo este confesó su amor a don Fernando, hijo del Duque de Osuna, a quien servía. Con tal vehemencia habló Cardenio de Luscinda que don Fernando, a pesar de tener cautivados los amores de Dorotea, decidió raptar a la mujer cuyo nombre da título al cuadro de *Covarsí*, quien parece haber elegido justo el momento previo en que Cardenio se prepara para entrar en la venta donde todos, junto a Don Quijote y Sancho, se dieron cita después de no pocos avatares (Caps. XXXIV-XXXVI de la 1ª parte). Tal vez la relación resulte excesiva, pero no deja de ser significativa la coincidencia en los nombres y, sobre todo, la historia de amor que detrás de ellos se esconde, semejante a las que solían contarse en los pueblos y a las que recoge nuestra tradición desde el Siglo de Oro, etapa dorada a la que de continuo los literatos del 98 pretenden volver. En lugar de una venta, *Adelardo Covarsí* parece haber elegido una taberna. Cabe la posibilidad de que nuestro pintor contemplara las obras que el Museo del Prado conserva sobre este tema, pintado en repetidas ocasiones por artistas como *José Sánchez Pescador* (1839-1887), o *Manuel García y García «Hispaletto»* (1836-1898) o *Antonio Pérez Rubio* (1822-1888).
  - 140 Donde declara lo siguiente sobre nuestra región: «¡Extremadura! ¡Qué épica, qué heroica se le presentaba entonces a Medina esta región! Sufrida, noble, laboriosa e hidalga, ella parecía ser la mandataria de las otras regiones en las grandes empresas peninsulares»: A. REYES HUERTAS, *La sangre de la raza* (1919) (Badajoz, Ed. crítica a cargo de M. Simón Viola Morato, 1995), p. 267. Tomamos la cita del trabajo de G. TORRES NEBRERA, *La imagen de Extremadura...*, *op. cit.*, pp. 15 s.
  - 141 *El rabioso, El perfume de las moras, La elegía del pan, Paz en el campo, El valor de la copla o La siega*, son algunos de los títulos que podemos leer en la obra recientemente publicada con una selección de las estampas del autor: A. REYES HUERTAS, *Estampas Campesinas Extremeñas* (Villanueva de la Serena, 1997), pp. 49-58. 71-78. 147-151. 159-169.
  - 142 A. REYES HUERTAS, *La canción de la aldea*. Publicada en la *Edición-Homenaje de Extremadura* (Badajoz, 1952), pp. 151 s.
  - 143 M. BAZÁN DE HUERTA, *Aurelio Cabrera Gallardo (1870-1936)* (Badajoz, 1992).
  - 144 La relación establecida entre *Garrorena* y *Covarsí* a propósito de la Exposición sevillana de 1929, en lo que respecta a los tipos, costumbres y visiones de Extremadura, la estudia Alberto GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, «Viaje fotográfico de un fotógrafo y un pintor. La Extremadura de 1929 vista por Garrorena y Covarsí», en *Frontera*, n.º 2 (Badajoz, octubre de 1987), pp. 67-71.
  - 145 Sobre el artista *vid.*, entre otros trabajos: Rosa CHACEL, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (Madrid, 1980); VV.AA., *Timoteo Pérez Rubio. 1896-1977*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (S/L, Junta de Extremadura, 1996); F. J. PIZARRO GÓMEZ, *Timoteo Pérez Rubio* (Badajoz, 1998).
  - 146 M.ª Jesús ÁVILA CORCHERO, «Isaías Díaz. Un pintor de las vanguardias históricas», *Norba-Arte*, T.º XI (1991), pp. 155-175.
  - 147 IDEM, *Godofredo Ortega Muñoz*, Fascículo n.º 29 de la Col. «Personajes Extremeños» (S/L, Ed. Diario HOY, 1996); A.M. CAMPOY, *Ortega Muñoz* (Madrid, 1970); sobre el artista sanvicenteño también es interesante el catálogo, ya citado, *Ortega Muñoz. Medalla de Oro de la Provincia* (Badajoz, 1981); VV.AA., *Ortega Muñoz*. Catálogo de Exposición (Madrid, 1999).
  - 148 Mireia FREIXA y M.ª del Carmen PENA, «El problema Centro-Periferia en los siglos XIX y XX», *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)* (Mérida, 1992), T.º I, pp. 371-383.



