



UNA PINTURA INÉDITA DE MANUEL CABRAL BEJARANO
AN UNPUBLISHED PAINTING BY MANUEL CABRAL BEJARANO

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA
Universidad de Sevilla

Recibido: 08/10/2020

Aceptado: 27/12/2020

RESUMEN

En este estudio se añade al catálogo del pintor Manuel Cabral Bejarano la obra firmada *El descanso de la frutera*. Supone un ejemplo tardío, dentro de su producción, de la práctica del género costumbrista en la pintura sevillana del siglo XIX.

Palabras clave: Manuel Cabral Bejarano; Costumbrismo; Pintura sevillana.

ABSTRACT

In this studio the signed work *El descanso de la frutera* is added to the catalogue of the painter Manuel Cabral Bejarano. It's a late example, in his production, of the practice of the costumes genre in the sevilian painting of 19th-century.

Keywords: Manuel Cabral Bejarano; Costumes genre; Sevillian painting.

En un domicilio particular de Sevilla se conserva una pintura hasta ahora desconocida en cuyo ángulo inferior derecho puede apreciarse la inscripción: "Manuel Cabral Bejarano 1883"¹. Podría titularse *El descanso de la frutera* por mostrar a una joven gitana recostada en el claro de un bosque de chopos en galería, seguramente cercano a la ribera del río por lo tupido de la vegetación – esparragueras, eucaliptos–, dispuesta al fondo del cuadro. La muchacha acomoda su cuerpo de perfil sobre una toca extendida en el suelo de espiguillas, teniendo puesto alrededor del cuello un mantoncillo inmaculado con flecos que deja entrever, no obstante, la blusa de colores claros y rojizos con que cubre su busto. La falda aparece un tanto enmarañada y recogida, lo que permite dejar al descubierto la enagua blanca. Los pies emergen cruzados y los brazos dispuestos, el derecho sobre la cadera y el izquierdo amortiguando la dureza de la peña sobre la que apoya su cabeza, coronada por una maraña de cabello azabache semirrecogido con un lazo rojo. La piel oscura de la fémica –no solo por raza, sino por la continua exposición solar–, contrasta con sendos puntos de claridad: por un lado el brillo del anillo que porta en la mano derecha y, por otro, el ojo diestro, único que se percibe con absoluta facilidad en un rostro iluminado solo parcialmente. A los pies, y un poco apartada, se halla una cesta de mimbre aparentemente vacía, pero en la que, probablemente, guarde la navaja de buen corte con la que auxilia su quehacer de recolectora de frutas. Delante de la joven se perciben, frente a las pequeñas amapolas, un trozo de pan, una manzana y su cáscara, víveres de los que se ha nutrido en su momentáneo asueto, seguramente pertinente por el excesivo calor del medio físico en que se encuentra o por el cansancio acumulado de búsqueda infructuosa. El ambiente, creado por un momento de pausa entre la tanda de recogida de zarzamoras o uvas y la siguiente, es apacible, íntimo y solitario, casi podría decirse que necesario, dispuesto el cuerpo al resguardo de la sombra en una tarde del final del verano. El pintor evoca en el lienzo el zumbido de los insectos y el suave arrullo de los pajarillos como telón de fondo de los pensamientos que ensimisman a la joven, a tenor de su mirada abstraída. En definitiva, se trata de una acertada composición con equilibrio de colores, trazo seguro y personificación creíble (**fig. 1**).

1 Óleo sobre lienzo, 51 x 69 cm.



Sevilla. Colección particular. *El descanso de la frutera*. Manuel Cabral Bejarano. Óleo sobre lienzo. 1883. (Autorizado por el propietario).

Su autor, Manuel Cabral Bejarano (Sevilla, 1827 – 1891)², despuntó como "uno de los mejores pintores costumbristas sevillanos"³, pero esta obra, perteneciente a la última etapa de su vida profesional, representa otro costumbrismo, bastante diferente, en sentido y en forma, al característico de aquellas escenas de fiestas, bailes y celebraciones que lo consagraron en el mercado artístico sevillano de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX. Este, sin embargo, es

2 Los estudios sobre el pintor son los de OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1883-1884, Madrid, Ediciones Giner, 1975, pp. 114 y 115; VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pp. 78-81; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1986, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2002, pp. 416-419; VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2011, pp. 203-213.

3 VALVERDE MADRID, J., "Puntualizaciones sobre el pintor Manuel Cabral Aguado Bejarano", *Archivo español de arte*, nº 241, 1998, pp. 81 y 82. Sin embargo, el mejor sería Manuel Rodríguez de Guzmán (Sevilla, 1818 – Madrid, 1867), que marchó a la capital en 1854 para integrarse en el círculo de Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (Sevilla, 1806 – Madrid, 1857), vid. GARCÍA MELERO, J. E., *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, p. 302.

la vertiente de las representaciones pictóricas de campesinos que se dieron tardíamente en el género, concretamente en la fase en la que a los pintores "la vida de la ciudad no les ofrece ya tipos singulares y característicos"⁴. Efectivamente, pasados los comedios de la centuria decimonónica en la urbe hispalense se produjo una tímida transformación industrial que cambió algunos usos, precisamente con la llegada y asentamiento de los elementos pertenecientes a una burguesía adinerada, agraria y latifundista, que dirigía sus negocios rústicos desde la capital. Para estos comitentes, el campo suponía un refugio residual donde era posible se mantuvieran las costumbres tradicionales de la mano de tipos – los campesinos–, muy diferentes a los cada vez más numerosos y conflictivos obreros urbanos, circunstancia por la que se inclinaron por encargar cuadros con aquellos protagonistas, cuyo funcionamiento no era otro que el de ventanas abiertas al mundo rural, casi como un recordatorio permanente de la sencillez y sosiego bucólicos que permitían olvidar, por un momento, las prisas y compromisos sociales que bullían en la llamada segunda corte de España⁵. Las ventajas, por tanto, de este asunto pictórico son relevantes: al pretender ofrecer "una pintura idealizada, ajena al sufrimiento, gozosa, vitalista y amable"⁶, se recurrió a la figuración de campesinos como elementos que no comprometían aprieto social alguno, ya que las figuraciones no serían propiamente las de los braceros que pasaban sus jornadas de sol a sol ocupados en las duras tareas agrícolas, sino, por el contrario, las de los vendedores que traían a Sevilla sus cargas de fruta y otros productos desde el campo. Estos, generalmente, no dependían, para su subsistencia, del empleo y las ordenanzas de los patronos terratenientes, sino que malvivían gracias a la venta ambulante⁷.

Las primeras representaciones pictóricas de campesinos en el costumbrismo sevillano fueron las de *El tío Gamboa de Hinojos* y *Un leñador*, presentadas por Andrés Cortés Aguilar (Sevilla, 1812 – 1879), en la Exposición

4 La eclosión de lo "popular-rústico" no se dio hasta los años sesenta del siglo XIX en la pintura sevillana, vid. REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista en Sevilla, 1830-1870*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979, pp. 78 y 79.

5 La Sevilla de los Montpensier y el ambiente artístico alcanzado entonces fueron analizados por BANDA Y VARGAS, A. de la. "La Corte sevillana de los Duques de Montpensier" en AAVV: *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979, pp. 283-296; LLEÓ CAÑAL, V., *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, FOCUS, 1997; y más recientemente por RODRÍGUEZ DÍAZ, M., *El mecenazgo de los duques de Montpensier*, Madrid, Arco libros, 2018.

6 ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., "La pintura de la Donación Bellver: un tesoro artístico para Sevilla" en CANO RIVERO, I., GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Donación de Arte Mariano Bellver. Un legado para la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, ICAS, 2018, p. 105.

7 La elección del tema, por tanto, no podía ser más interesada. Sobre esto, vid. REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista...*, op. cit., p. 80.

Provincial de Bellas Artes de 1857⁸. A partir de ahí, el resto de pintores costumbristas repitió estos modelos con variaciones, siendo los primeros casos de Manuel Cabral Bejarano los titulados *Un melonero* y *Un hortelano*, presentados en la Exposición Nacional de 1867⁹.

Al poco, Sevilla experimentó una serie de cambios sustanciales como consecuencia de la Revolución Septembrina de 1868, no solo en su entramado urbano —el marco arquitectónico de los cuadros de costumbres—, con los derribos de las puertas y murallas y con la empresa de otras obras de ingeniería¹⁰, sino también en el plano político e institucional que sobrevino: los duques de Montpensier, que llevaban casi dos décadas estimulando la creación artística, cultural, religiosa y social de la ciudad hubieron de marcharse el tiempo que duró el Sexenio y tras volver no pudieron recuperar la pujanza del periodo precedente debido al tránsito traumático provocado por las inestables circunstancias políticas que hicieron necesarios la reacción y el conservadurismo del restauracionismo borbónico. En la nueva etapa histórica serían los grandes propietarios de empresas agrícolas —incluso una aristocracia reforzada—, las fuerzas que manejarían con mayor solvencia el capital y, por ende, el encargo de cuadros —mayoritariamente retratos—, que les fortificasen ideológica y estéticamente en su privilegiada posición¹¹. De ahí que los artistas más longevos —que protagonizaron el costumbrismo en las décadas anteriores—, se vieran obligados a evolucionar en el último tercio del siglo hacia otras fórmulas válidas. Este fue el caso de Manuel Cabral Bejarano, que cambió notablemente de estilo desdibujando muchos de sus paradigmas¹² más reconocibles al incursionar en otros géneros como el retrato, el casacón —o pintura neorrococó—¹³, la pintura de Historia¹⁴ o el incipiente realismo que subyace en la obra que aquí se presenta por primera

8 QUESADA, L., *Los Cortés. Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2001, p. 48.

9 REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista...*, *op. cit.*, p. 215.

10 Especificadas con generosidad por CUENCA TORIBIO, J. M., *Sevilla en el siglo XIX. Del Antiguo al Nuevo Régimen*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 232-239.

11 *Ibidem*, pp. 246-252.

12 Creó el arquetipo de interior de taberna o caseta llena de ambiente popular, cfr. VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana...*, *op. cit.*, p. 204.

13 El renombre del género lo propone CABEZAS GARCÍA, Á., "La pintura de casacones en España y América: una visión retrospectiva e idealizada del siglo XVIII" en PÉREZ SAMPER, M^a Á. y BETRÁN MOYA, J.L. (eds.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2018, p. 1.091. En cualquier caso, Manuel Cabral Bejarano la practicó "con escasa fortuna", cfr. VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana...*, *op. cit.*, p. 203.

14 Cabral produjo muy pocos cuadros de este género y nunca antes de 1862, tras más de veinte años de trayectoria, cfr. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *La pintura de Historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1985, pp. 76-78.

vez¹⁵. En este intento, mediada la edad y perdida hacía tiempo la favorecedora influencia de su padre Antonio Cabral Bejarano (Sevilla, 1798 – 1861)¹⁶, hubo de aproximarse –a veces de manera insincera–, al estilo de los artistas que des-puntaban en esos campos¹⁷. No fue necesario, por tanto, que hiciera una estancia en los centros artísticos de Roma y París como se creyó erróneamente¹⁸, sino que le bastó asimilar las nuevas tendencias de éxito y ocupar cargos de prestigio para mantenerse, hasta su muerte, en el escenario artístico local con moderado laurel y respeto¹⁹.

Entre sus aciertos como pintor se encuentran, por consiguiente, el conjunto de aprovechamientos conseguido en su madurez, pasando desde la clásica

15 "Alguno de sus personajes, como por ejemplo los campesinos, con sus sencillas ropas de trabajo y aperos de labranza, denuncian el cambio experimentado. Los diferentes modelos muestran, en sí mismo, algo que, más allá del continuismo de lo popular, se aproxima al umbral del realismo", cfr. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Cuatro vistas de una casa de campo junto al Guadalquivir, obras de Manuel Cabral Bejarano", *Temas de estética y arte*, nº 28, 2014, pp. 252 y 253.

16 Fue uno de los pintores más importantes de la Sevilla romántica, superior en el dibujo al nivel alcanzado por su hijo. Se formó con el iniciador de la saga, su padre, Joaquín Cabral Bejarano, un neoclásico, vid. VALDIVIESO, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana...*, op. cit., p. 77. Antonio ya era en 1825 ayudante de la Escuela de Bellas Artes, en 1836 académico de mérito de la Real de San Fernando de Madrid y en 1850 académico de la de Bellas Artes de Sevilla y director de la Escuela. Desde la marcha a Madrid de Esquivel y José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra (Sevilla, 1791 – Madrid, 1865), en 1841 y 1847, respectivamente, ocupó un lugar preponderante en el panorama artístico local, sobre todo al gozar del favor de los Montpensier y de los encargos oficiales de la corona. Fue ampliamente estudiado por VALDIVIESO, E., *Antonio Cabral Bejarano*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2014.

17 Me refiero en primer lugar a José María Romero López (Sevilla, 1816 – Madrid, 1894), en, por ejemplo, la pintura *El bautizo de la infanta doña María Isabel, condesa de París* (1849, Villamanrique de la condesa, palacio de Orléans), un retrato colectivo con la capilla de la Antigua de la Catedral como escenario. La identificación de los ciento cinco personajes representados fue dada a conocer por VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del...*, op. cit., pp. 66 y 67. En segundo lugar señalo a Manuel Ussel de Guimbarba (La Habana, 1833 – Cartagena, 1907) para el referente del casaconismo, debido a las importantes deudas encontradas en la producción de Manuel Cabral en obras como *Jugando en el parque* (1882, Málaga, Museo Carmen Thyssen-Bornemisza) o *Bailando* (1889, Málaga, Museo Carmen Thyssen-Bornemisza). Y, por último, a Eduardo Cano de la Peña (Sevilla, 1823 – 1897) para la pintura de Historia, del que tomó soluciones aplicadas en las escasas obras que Cabral dedicó al género: *La Santa Cruz sobre las aguas* (1862, Cádiz, Museo) y *La Caída de Murillo del andamio* (1862, Cádiz, Museo), vid. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *La pintura de...*, op. cit., p. 77.

18 Así lo creía QUESADA, L., *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Sevilla, FOCUS, 1992, p. 117, a quien siguió PÉREZ CALERO, G., "A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los duques de Montpensier", *Laboratorio de arte*, nº 18, 2005, p. 477, que lo consideró admirador de Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838 – Roma, 1874), pero, desde 1875 hasta su muerte se documenta su presencia en Sevilla como conservador del Museo de pinturas, vid. BESA GUTIÉRREZ, R. de., *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2018, pp. 176-190 y 238-240.

19 Era profesor en la Escuela de Bellas Artes, regentada por su padre, y académico de Bellas Artes desde 1866 tras la marcha a Cádiz de Romero López, vid. MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1961, p. 171, además de conservador del Museo de pinturas desde 1875, vid. BESA GUTIÉRREZ, R. de., *El Museo de...*, op. cit., pp. 176-190 y 238-240.

formación murillista de los pintores sevillanos del siglo XIX²⁰ al pleno desarrollo romántico como costumbrista y consagrado teórico y gerente del patrimonio sevillano²¹, hasta llegar a prefigurar en los últimos años de su vida una pintura con tintes realistas como la presentada aquí –muy cercana a otras ejecutadas en este momento–²², que permitió, como en una larga cadena de continuidad, que pudieran darse los pasos para alcanzar poco después el ideal estético de las personificaciones regionalistas divulgadas por José García Ramos (Sevilla, 1852 – 1912): muchachas que miran a los ojos del espectador evocando con sutiles elementos y actitudes el espíritu de lo sevillano, y por ende, de lo andaluz²³. Estos logros, iniciado el siglo XX, acabarán por utilizarse como sostén de la gracia andaluza en la cartelería, el teatro o la literatura del regionalismo prebélico, constituyendo desde entonces un modelo codificado de representación iconográfica sevillana, ampliamente desarrollado desde entonces y hasta fechas muy recientes. Como muestra de esta síntesis podría ponerse la ilustración de la portada de la revista *Bética* de 1916, realizada por Alfonso Grosso Sánchez (Sevilla, 1893 – 1983), de manera muy sencilla y directa: el rostro de una gitana, morena y radiante que interpela al que la observa con sonrisa franca y encarando, con hermosura, valores idiosincráticos populares derivados del riguroso antecedente ensayado por Manuel Cabral Bejarano en algunas de las pinturas

20 Sus primeras obras documentadas son, en 1841, detalles copiados de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617 – 1682), cfr. REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista...*, op. cit., p. 119. La neurálgica referencia del pintor barroco en la Escuela sevillana hizo que su estética nutriera varios géneros posteriores entre los que se encuentra el costumbrismo pictórico. Cfr. CABEZAS GARCÍA, Á., "Una nueva copia de Murillo por José María Escacena y Daza", *Laboratorio de arte*, nº 29, 2017, p. 850; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., "La pintura de...", op. cit., p. 115. Sobre el murillismo en la pintura sevillana del siglo XIX, véase LLEÓ CAÑAL, V., "Murillo en la Sevilla del siglo XIX" en NAVARRETE PRIETO, B. (dir. cient.), *Murillo y su estela en Sevilla* (cat. exp.), Sevilla, ICAS, 2017, pp. 91-99; VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018; y CABEZAS GARCÍA, Á., "En la senda de Murillo" en ROMÁN VILLALÓN, Á. (coord.), *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora* (cat. exp.), Huelva, Diputación de Huelva, 2019, pp. 31-47.

21 Además de la labor referida como conservador del Museo, redactó el famoso *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, duques de Montpensier*, Sevilla, Francisco Álvarez y compañía, 1866, cfr. BANDA Y VARGAS, A. de la., "La Corte sevillana...", op. cit., p. 292.

22 Entre las de mayor similitud pueden señalarse *El joven pícaro* (1885, Sevilla, colección Bellver), *Maja con abanico rojo* (1885, Málaga, colección Carmen Thyssen-Bornemisza), o *Muchacha en el paisaje* (c.1875, comercio chino: <http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-56283.html>), consultado el 28-4-2020. Todos estos ejemplos resultan ciertamente análogos a las pinturas realistas de campesinas realizadas en la década de 1870 por el coetáneo Jules Breton (Courrières, 1827 – París, 1906).

23 Este mito femenino, de claro valor regional, fue estudiado por PANEA BONAFÉ, F., "De mito a musa. La mujer sevillana en la obra de García Ramos" en AAVV: *García Ramos en la pintura sevillana* (cat. exp.), Sevilla, Consejería de Cultura, 2012, pp. 37-42. Primero el costumbrismo y luego el regionalismo conseguirán que, por estética, todo lo relacionado con lo andaluz pase a representar al resto de España, donde se comenzará a llamar, por eso, "andalucismo", cfr. REINA PALAZÓN, A., *La pintura costumbrista*, op. cit., p. 241.

de su última etapa artística, entre las que este *Descanso de la frutera* debe ocupar un lugar crucial.

Álvaro Cabezas García

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla.

Grupo de investigación LARAÑA

HUM317- Universidad de Sevilla.

<https://orcid.org/0000-0001-9675-8964>

alvarocabezasgarcia@gmail.com