

La construcción de la imagen romántica del artista: Antonio M.^a Esquivel, el pintor salvado

Aránzazu Pérez Sánchez¹

Recibido: 30 de enero de 2023 / Aceptado: 29 de mayo 2023

Resumen. Durante el segundo tercio del convulso siglo XIX español, el artista sevillano Antonio M.^a Esquivel desarrolló su carrera pictórica en medio de múltiples dificultades que forjaron su carácter personal y profesional. Fiel al naciente liberalismo, el artista alcanzó la fama en la capital, donde fue uno de los pintores de referencia y participó activamente en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, fundado por su amigo José Fernández de la Vega. Allí halló la solidaridad de sus compañeros artistas tras sufrir una enfermedad que le provocó temporalmente la afección más temida por un pintor, la ceguera. Sanado gracias a la colaboración de amigos artistas y admiradores, el pintor consagró desde entonces todos sus esfuerzos a la protección de las Bellas Artes y a agradecer con su trabajo los desvelos de todos aquellos que le auxiliaron en sus momentos de mayor dificultad, dejando como legado la creación de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes. Su vida y su obra constituyeron un ejemplo de artista romántico objeto de biografías noveladas, modesto y orgulloso a la vez, responsable de la creación de su propia imagen ante sus contemporáneos y ante la posteridad.

Palabras clave: Antonio M.^a Esquivel; Liceo Artístico y Literario; Fernández de la Vega; ceguera; Sociedad Protectora de las Bellas Artes.

[en] The construction of the artist's romantic image: Antonio M.^a Esquivel, the painter who was saved

Abstract. During the second third of Spain's turbulent 19th century, the Sevillian artist Antonio M.^a Esquivel developed his painting career amidst many difficulties that forged his personal and professional character. Loyal to the nascent liberalism, the artist rose to fame in the capital, where he became one of the leading painters and more active participants in the *Liceo Artístico y Literario de Madrid*, founded by his friend José Fernández de la Vega. In Madrid he felt the solidarity of his fellow artists after he suffered an illness that temporarily caused him the condition most feared by a painter – blindness. Cured thanks to the generous help of artist friends and admirers, Esquivel then devoted all his efforts to the protection of the Fine Arts. Thus, thanking all those who helped him in his direst straits, and leaving as a legacy the creation of the Society for the Protection of the Fine Arts. His life and his work have become an epitome of the romantic artist who is the subject of novelised biographies, modest and proud at the same time, responsible for the creation of his own image in the eyes of his contemporaries and posterity.

Keywords: Antonio M.^a Esquivel; Liceo Artístico y Literario; Fernández de la Vega; blindness; Sociedad Protectora de las Bellas Artes.

Sumario: 1. Antonio M.^a Esquivel, protagonista de una vida romántica. 2. La creación de la imagen romántica de Esquivel por sus biógrafos. 3. La creación de la imagen del artista a través de sus obras.

¹ IES Beatriz Galindo de Madrid.
E-mail: aranzazuperezsanchez6@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6291-2086

4. El legado de Antonio M.^a Esquivel. La Sociedad Protectora de las Bellas Artes. 5. Conclusión. 6. Conflicto de intereses. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Pérez Sánchez, A. (2023) La construcción de la imagen romántica del artista: Antonio M.^a Esquivel, el pintor salvado, en *Anales de Historia del Arte* n° 33, 97-116

1. Antonio M.^a Esquivel, protagonista de una vida romántica

Huérfano de padre, defensor del liberalismo, artista de talento con dificultades económicas, pintor de éxito en la capital, hombre querido por sus amigos y víctima de una ceguera temporal. Efectivamente, si tuviéramos que elegir un artista español cuya vida reuniera todos y cada uno de los elementos tópicos del Romanticismo ese sería el sevillano Antonio M.^a Esquivel, de quien un periódico parisino diría ya en 1842 que su vida era “un poema por sus desgracias” por haber experimentado desde joven “todo género de infortunios” siendo un hombre “modesto aunque con noble orgullo [que] sabe hacer frente a la adversidad”². Esta sucinta semblanza resume perfectamente el carácter de nuestro artista, quien se nos presenta como consciente creador de su propia imagen a través de su azarosa vida, de sus obras y de su legado. Es por ello que nuestra percepción actual del pintor es el resultado no solamente de las biografías noveladas sobre él realizadas, sino principalmente de la proyección que el artista realizó de él mismo a través de sus autorretratos y de su labor como benefactor de las artes, especialmente en los últimos momentos de su vida con la fundación de la Sociedad Protectora de Bellas Artes, que pasó casi desapercibida para muchos de sus biógrafos aunque debamos considerarla como una de las principales aportaciones del artista.

Nacido dos años antes del estallido de la Guerra de la Independencia (1808-1814), su infancia quedaría marcada por la muerte de su padre en la batalla de Bailén. La ausencia de la figura paterna dejaría a la familia sumida en la indigencia, olvidada por sus parientes de estirpe hidalga y abandonada a su suerte, asumiendo la madre del futuro artista toda la responsabilidad en la educación y crianza de su hijo³. Al dar muestra desde niño de sus inclinaciones artísticas, Antonio ingresó en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, donde captó inmediatamente la atención de profesores y amantes de las artes cuya protección hizo posible que continuara su formación artística, sin que su participación en defensa de los ideales liberales durante el trienio impidiera que el artista continuara con su vocación.

En 1831, y siempre con la ayuda de diferentes benefactores de las artes, se instaló en Madrid, donde ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como socio de mérito y se integró desde el primer momento en la vida cultural de la capital. La amistad allí trabada con el escritor José Fernández de la Vega –personaje

² Texto publicado en 1842 por *La Presse* con motivo de la exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de ese año y reproducido por A, “D. Antonio María Esquivel”, *Revista contemporánea*, n.º 49 (1884): 415-416.

³ Todas las referencias biográficas empleadas proceden de las semblanzas realizadas sobre el autor entre 1844 y 2002 que serán analizadas más adelante. Puesto que la intención de este artículo no es la realización de una nueva biografía se obviarán algunos detalles de la vida del artista.

clave en la vida del artista— le hizo participar en la fundación del Liceo Artístico y Literario, auténtico protagonista de la vida romántica madrileña entre 1837 y 1851; colaboró activamente en exposiciones de Bellas Artes, sesiones de competencia y actos varios organizados por el Liceo, formando parte asimismo de su junta directiva y ejerciendo como profesor en las cátedras abiertas por la institución. De todo ello nos informan la prensa periódica (especialmente la revista de la institución), las Memorias del Liceo y los escritos de numerosos liceístas⁴.

Su entusiasmo por el fomento y prosperidad de las Bellas Artes le hizo participar también en 1838 en la fundación del Liceo sevillano creado, como tantos otros en distintas capitales de provincia, a imagen y semejanza de la institución madrileña. La floreciente oligarquía isabelina habitual de estos centros hizo de Esquivel uno de sus retratistas favoritos. Mientras atendía a sus múltiples encargos en Madrid y sin dejar de colaborar en el Liceo madrileño y en el sevillano, el artista se vio aquejado en otoño de 1839 de una enfermedad que le hizo perder repentina y temporalmente el sentido de la vista.

La infección herpética que le provocó una ceguera diagnosticada en un primer momento como irreversible despertó instintos suicidas en Esquivel. El artista que había alcanzado la fama cayó en la desesperación y estuvo tentado de acabar con sus días tal y como relata un documento autógrafo del pintor conservado en el álbum de José Güell y Renté, liceísta casado con la infanta Josefa Fernanda de Borbón —cuñada de Isabel II— y amigo personal de Esquivel⁵.

Abundando en lo trágico de la situación, la modesta posición económica de Esquivel —a pesar del éxito cosechado como retratista— no permitía financiar la curación de su ceguera⁶. Es en este contexto que el espíritu de camaradería forjado con sus compañeros del Liceo se manifestó de forma inmediata y así, liderados en esta empresa por Genaro Pérez Villaamil y Fernández de la Vega, los liceístas decidieron organizar en noviembre de 1839 un acto con la finalidad de sufragar los gastos derivados de la enfermedad de su amigo Esquivel. Previsto en un primer momento para el 26 de enero, el acto tuvo lugar finalmente el día 8 de abril de 1840, con una numerosa concurrencia que alcanzaba casi el millar de personas⁷.

El programa de la sesión permitió la participación de todas y cada una de las secciones del Liceo: los literatos declamaron versos compuestos en honor a su amigo

⁴ El primer número de la revista *El Liceo Artístico y Literario* publicada en 1838 se ilustra con un retrato de la Reina gobernadora, protectora de la institución, realizado por Esquivel. El artista publicó también en dicha revista el artículo “Peligros y perjuicios que resultan de las preocupaciones en materia de Pintura”. El pintor participó en todas las exposiciones de Bellas Artes convocadas por el Liceo excepto en 1839 y 1849. Asimismo, Esquivel fue el titular de la cátedra de Anatomía pictórica desde 1839 y de Dibujo de Estudio de Paños desde 1843. Sobre el Liceo, Aránzazu Pérez Sánchez, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid, 1837-1851* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005).

⁵ Natalio Rivas, “La ceguera del pintor Esquivel”, en *Retazos de historia*, editado por Natalio Rivas (Madrid: Editora Nacional, 1952), 106-107. Diferentes reseñas biográficas hablan de dos intentos de suicidio en el río Guadalquivir de cuyas aguas el artista sería rescatado, según estas fuentes, por los transeúntes. Parece que sólo es cierta la tentativa de suicidio con arma de fuego narrada por el propio interesado en la nota del álbum de Güell y Renté.

⁶ El artista siempre lamentó tener que dedicarse al género retratístico para poder mantener una cierta dignidad económica cuando los géneros que a él realmente le atraían eran la pintura histórica, mitológica y religiosa.

⁷ “Fue el Liceo el cenáculo que más frecuentó nuestro personaje, dedicándole gran parte de sus afanes como artista y como organizador. En su hora el Liceo le correspondió a todos aquellos desvelos”, tal y como señala José Guerrero Lovillo, *Antonio M.º Esquivel* (Madrid: CSIC, 1957), 11.

—la mayor parte de ellos reproducidos por la prensa—, los músicos ejecutaron ocho piezas de orquesta acompañados de las más célebres cantantes de la institución —entre las que destacó Manuela Oreiro, esposa de Ventura de la Vega—, se representó la comedia original de Manuel Bretón de los Herreros *Pruebas de amor conyugal*, expresamente concebida para la ocasión y se sortearon diversas obras de arte donadas por sus autores y autoras para la recaudación de fondos⁸. El beneficio total supuso 20.846 reales netos directamente enviados a Sevilla a Esquivel, quien dirigió a sus compañeros liceístas una sentida carta de agradecimiento publicada por la prensa⁹.

No solamente el Liceo madrileño sino también los de Sevilla y Granada tomaron la iniciativa abriendo suscripciones desde el mismo mes de noviembre y organizando sesiones en beneficio del artista. El dinero recaudado gracias a las diferentes acciones promovidas por artistas y literatos le permitió sufragar un viaje a Francia y Alemania en el que Esquivel fue tratado de su afección y experimentó un importante restablecimiento para el verano de 1840; pudo pintar ya desde finales de ese año y regresó a la capital en la primavera de 1841¹⁰. El artista acababa de ser salvado.

Superadas las adversidades y consciente de la ayuda crucial brindada por la institución de la que era socio, Esquivel obsequió a los miembros del Liceo con el cuadro *La caída de Luzbel* e hizo también entrega de una nueva nota de agradecimiento a sus compañeros¹¹. La composición, que decoró los muros del Liceo hasta su disolución, presenta a Lucifer precipitándose al vacío tal y como el mismo artista estuvo a punto de hacer en su particular descenso a los infiernos durante los meses en que persistió su ceguera¹². El tema del cuadro, religioso y romántico a la vez, constituye uno de los puntos culminantes en la carrera artística del pintor, quien con esta obra

⁸ La prensa menciona las pinturas de José Elbo y Van Halen, rifados con billetes especiales. Es de destacar que fue precisamente Elbo el primero en ofrecer su colaboración brindando ya en noviembre de 1839 uno de sus temas costumbristas, *Un picador de toros*, para ser rifado en sesión pública (*El Entreacto*, 12 de diciembre de 1839). Esta aportación sería mencionada en la biografía de José Elbo publicada en 1847 por *El Artista* y firmada por el propio Esquivel: “Sus virtudes eran grandes: generoso como el que más [...] daba cuanto tenía y pintó un cuadro para que se rifase cuando tuve la desgracia de estar ciego”, citado por Arsenio Moreno Mendoza, “José Elbo y Peñaola”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/6475/jose-elbo-y-penuela>. En la sesión de beneficio también fueron subastados óleos de Genaro Pérez Villaamil, Carmen Pizarro, Isabel Castro, Manuel Obispo, Valentín Carderera, Francisco Prats, Ramón Gil, José Brugada, Juan Latorre, Antonio Rotondo y Diego de Agreda, dibujos de Rosario Weiss y miniaturas de Petronila Menchaca y la condesa de Donadio (*Gaceta de Madrid*, 8 de abril de 1840).

⁹ *El Corresponsal*, 18 de julio de 1840.

¹⁰ Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, “Crítica histórica y literaria. *Memorias de un setentón* por D. Ramón de Mesonero Romanos”, en *Memorias de un setentón*, editado por Ramón de Mesonero Romanos, tomo II (Madrid: Aribau y C^a, Sucesores de Rivadeneyra, 1881), 236-237. No obstante, el propio Esquivel parece contradecir estos datos al afirmar que fueron unas maravillosas “fumigaciones” proporcionadas por el farmacéutico Santos Alonso las que curaron su ceguera según se indica en el documento autógrafa incluido en el álbum de José Güell y Renté (Rivas, “La ceguera”, 107).

¹¹ La carta también fue publicada por la prensa en *El Iris*, 2 de mayo de 1841.

¹² La composición fue objeto de un artículo redactado por José Fernández de la Vega (“Pintura”, *Revista de Teatros* [2 de mayo de 1841]: 35-36) quien analizó al tiempo que elogió la obra realizada por el autor. Cerrado definitivamente el Liceo, la obra fue adquirida en 1858 por dos mil duros por Pedro Reales (*La Esperanza*, 5 abril 1858), diciendo de él la crítica que no había “nada más bello, nada más sencillo que este hermoso cuadro” y lamentando que no hubiera sido adquirido para el Real Museo de Pinturas. El artista mostró igualmente su agradecimiento al Liceo granadino presentando en julio de 1840 una *Magdalena* y una *Anunciación* de las que la prensa dijo que eran las dos primeras obras salidas de su pincel tras recuperar la vista. Sin menospreciar su valía, Fernández de la Vega afirmó que *Luzbel* era la “primera en mérito” entre las ejecutadas tras su enfermedad (Fernández de la Vega, “Pintura”, 35).

vincularía su nombre definitivamente al del Liceo y al movimiento romántico en sí mismo.

La calidad de la obra y el éxito por ella cosechado hicieron que esta fuera litografiada en el madrileño gabinete de Doroteo Bachiller por Gaspar Sensi (1794-1880), quien dedicó también el grabado al Liceo. La magnífica acogida de la obra por el público no hizo sino aumentar el genio creativo del autor, para quien el episodio de la ceguera y la ayuda prestada por sus amigos marcaron un antes y un después, convirtiéndole en el artista salvado por sus compañeros, auténtico prototipo de una vida romántica. Así, podemos afirmar que desde la primavera de 1840 el artista consagró deliberadamente todos sus esfuerzos a agradecer la generosa colaboración de sus compañeros liceístas y por ello sostenemos que, aparte de una especial dedicación a la pintura de temática religiosa¹³, el artista se lanzó con nuevo entusiasmo a su actividad artística y docente, intensificó su colaboración con el Liceo madrileño y participó en todas las actividades que este promovió hasta su total desaparición en 1851, erigiéndose intencionadamente en adalid de las artes y del movimiento romántico. Esquivel alcanzaría el punto álgido en este papel al fundar en los últimos meses de 1855 la Sociedad Protectora de las Bellas Artes, concebida realmente como la legítima continuadora del Liceo, con el que siempre se sintió en deuda.

Esquivel falleció el 9 de abril de 1857, un año después de haber fundado la Sociedad que le sobrevivió e hizo honor a sus desvelos en lo relativo al fomento de las artes, colaborando al mismo tiempo en preservar la memoria del artista. Dos días después de su fallecimiento una multitud acompañó el cuerpo sin vida del pintor hasta la sacramental de San Justo. Federico de Madrazo, Francisco Mendoza, Ponciano Ponzano, José Piquer, José Vilches y Eugenio de la Cámara –amigos, rivales y compañeros a partes iguales del artista– portaron las cintas del carro fúnebre. Una oración y un soneto fueron leídos en su honor¹⁴.

2. La creación de la imagen romántica de Esquivel por sus biógrafos

La mitificación de la vida de los artistas y el auge de la novela desde finales del siglo XVIII en toda Europa contribuyeron a la creación de biografías prácticamente noveladas en las que el protagonista, además de artista, era el auténtico héroe de la historia¹⁵. Las vicisitudes personales de Antonio María Esquivel eran más que idóneas para ser relatadas al gran público y la floreciente prensa periódica de la década

¹³ Pedro J. Martínez Plaza, “Nuevas lecturas sobre la pintura religiosa de Antonio María Esquivel (1806-1857), sus fuentes y su fortuna crítica”, *De Arte*, n.º 19 (2020): 129-145. Son precisamente esas obras religiosas las que despertarán la polémica entablada con el clan Madrazo en el periódico *El Corresponsal* en 1842, cuando el artista estaba en la cumbre de su carrera. Esquivel defendió en estos artículos la vigencia de la escuela sevillana frente al purismo nazareno preconizado por los Madrazo. Respecto a este tema, José Álvarez Lopera, “1842: Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo”, *Anales de Historia del Arte*, n.º 6 (1996): 285-314.

¹⁴ Acuciada nuevamente por las dificultades económicas, la familia de Esquivel no pudo financiarle un funeral según indica José Valverde Madrid, “Tres documentos sobre el pintor Antonio María Esquivel”, *Estudios de arte español* (1979): 239.

¹⁵ Según Calvo Serraller la novela fue la forma de expresión artística más relevante y característica de la moda romántica. Véase Francisco Calvo Serraller, *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013), 37.

moderada fue la responsable de crear la imagen romántica del artista siguiendo el más puro estilo vasariano de alabanza hacia el biografiado.

La mayor parte de las reseñas alusivas a la vida de Esquivel las hallamos en los momentos en los que el artista quedó ciego, dando buena cuenta periódicos y revistas de la capital y de provincias de las diferentes iniciativas propuestas para socorrerle. El tono melodramático de las novelas siempre estaba presente en estas noticias, en las que la desgracia cebándose en un artista de talento era la principal protagonista.

Numerosas composiciones poéticas fueron escritas y publicadas en apoyo a Esquivel. La mayor parte de ellas incidían en lo trágico e injusto de la enfermedad del artista y en sus magníficas cualidades como pintor, instándole a no perder la esperanza en la providencia divina. Entre ellas destacamos la canción compuesta por Juan del Peral titulada *¡Pobre ciego!*¹⁶, composición que fue ilustrada con una litografía de Juan Pérez Villaamil que mostraba a un anciano sedente acompañado de su fiel perro en medio de un edificio abandonado. Al ser el autor del grabado liceísta y hermano del célebre pintor amigo de Esquivel, parece evidente la alusión al artista sevillano. El pesimismo romántico transmitido por la escena parecía augurar también un dramático desenlace novelesco para la ceguera del pintor, lo que era igualmente sugerido por la letra de la canción que lo acompañaba¹⁷.

Creada ya la imagen romántica del pintor tocado por la desgracia y salvado por la providencia divina y la amistad humana, fue el *Museo de las Familias* la primera revista en publicar una reseña biográfica del pintor en 1844, su época de esplendor artístico una vez recuperado de su dolencia. El estudio fue realizado por Luis Villanueva y Cañedo, joven periodista y antiguo discípulo del biografiado, quien presentó una auténtica “novela del artista” en la que relataba una vida de dificultades: desde una infancia marcada por la pobreza y el amor incondicional de su madre hasta la vida adulta de un hombre hecho a sí mismo que llegaría a alcanzar las más altas cotas de popularidad¹⁸.

En 1844, la misma fecha de la biografía publicada por el *Museo de las Familias*, Amador de los Ríos publicó su *Sevilla pintoresca*, en la que reservó un lugar de honor a Esquivel como digno representante en la corte de la escuela sevillana. De los Ríos describía al pintor como un artista valiente a quien le atraía acometer grandes empresas, “ganoso de gloria y de reputación” –ambicioso– quien gustaba de enfrentarse a las dificultades y buscaba constantemente nuevas maneras de expresión “porque aspira a ser original, porque tiene esa inquietud y esa actividad propias del genio”¹⁹, del genio romántico podríamos añadir.

El halo folletinesco de su trayectoria vital se mantuvo en las distintas biografías realizadas sobre el artista tras su fallecimiento. La necrológica publicada por *La Época* el 11 de abril de 1857 le presentaba con todos sus galardones –pintor de cáma-

¹⁶ Esta canción fue la primera de nueve composiciones con letra de Juan del Peral y música de Sebastián Yradier publicadas desde el 1 de enero de 1840 bajo el título *Álbum filarmónico*.

¹⁷ Al igual que fueron realizados poemas con motivo de la enfermedad de Esquivel, otros se compusieron para festejar su restablecimiento, como fue el caso de Juan Vila y Blanco, quien publicó en *El Iris* en marzo de 1841 la poesía dedicada “Al distinguido artista Don Antonio M.^o Esquivel”.

¹⁸ Villanueva hablaba de un personaje “elevado a merced de su genio y su constante estudio”, tocado por “los más amargos golpes de la suerte”. Luis Villanueva, “Estudios biográficos. Don Antonio María Esquivel”, *Museo de las Familias* (1844): 91-92.

¹⁹ José Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos* (Sevilla: Extramuros ediciones, 2008), 350-351.

ra y secretario honorario de S.M, académico de número de la Real de San Fernando, comendador de la orden de Isabel la Católica y caballero de la real y distinguida orden de Carlos III – al tiempo que insistía en su calidad humana como dueño de un “nombre honrado y una reputación sólida”. Este estilo de relato biográfico fue retomado en su *Galería* por Manuel Ossorio y Bernard quien presentó al pintor como protagonista de una “vida novelesca”²⁰.

Tomando siempre como referencia el texto del *Museo de las Familias*, el *Museo Universal* de 15 de abril de 1857 también publicó la necrológica de Esquivel²¹. En 1882, Leopoldo Augusto de Cueto seguía recordando el episodio de la ceguera²² y, ya en febrero de 1884, la *Revista Contemporánea* narraba a sus lectores la vida y obra del pintor en dos artículos a los que consagraba más de cincuenta páginas. El anónimo autor de esta biografía incidía especialmente en los sucesos trágicos acaecidos durante su vida y lamentaba el modo en que su época trató la fortuna artística del autor, que no fue suficientemente favorecido por las circunstancias²³.

En 1957, con motivo del centenario del fallecimiento del pintor, fue editada una nueva biografía firmada por José Guerrero Lovillo. Se organizó una exposición en el madrileño Museo Romántico en los últimos meses de este año y se publicó, a raíz de esta, otro estudio del artista firmado por Bernardino de Pantorba²⁴. Mientras que el libro de Guerrero Lovillo seguía empleando los datos facilitados por la prensa en el siglo XIX –incidiendo en el carácter excepcional de la vida romántica de Esquivel así como en su personalidad tocada de una bondad innata y de un gran sentido del humor a pesar de las dificultades que le tocó vivir –, el artículo de Pantorba realizaba una semblanza biográfica que se despojaba ligeramente y por primera vez de las connotaciones románticas de los anteriores escritos, incluyendo un completo catálogo de la obra pictórica del artista. Otro artículo publicado en 1957 retomaba, sin embargo, los elementos legendarios de su biografía, concluyendo que la vida del artista fueron “51 años vividos intensamente entre el dolor y el triunfo”²⁵.

Desmontando antiguas afirmaciones sobre Esquivel, Pardo Canalís publicaría en 1971 un artículo sobre su célebre obra *Los poetas contemporáneos*, en el que se encargó de desmentir las penurias económicas vividas por el artista²⁶. Según demuestra el autor, en torno a 1846 el pintor vivió en el número 1 de la madrileña calle de Santiago, en una casa realmente espaciosa en la que habitaban al menos once personas

²⁰ Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Giner, 1975), 207. Este mismo tono novelesco fue adoptado expresamente por el propio Esquivel a la hora de biografiar a su amigo José Elbo en la revista *El Artista* anteriormente citada.

²¹ “Don Antonio María Esquivel”, *Museo Universal* (1857): 54-55.

²² Cueto, “Crítica”, 236-237. Es este texto el que inspiró el publicado en 1884 por la *Revista contemporánea*.

²³ A, “D. Antonio María Esquivel”, 275-311, 404-421.

²⁴ Guerrero Lovillo, *Antonio M.º Esquivel*; Bernardino de Pantorba, “Antonio M.º Esquivel”, *Arte Español*, tomo XXII (1959): 155-179; Mariano Rodríguez de Rivas, *Exposición Antonio M.º Esquivel en el Museo Romántico* (Madrid: Museo Romántico, 1958). En este catálogo (más bien una recopilación de fotografías de las obras que figuraron en la exposición) el cuadro de *Luzbel* fue presentado con el título *La Perla: La caída de Luzbel*. En 1951 se había publicado un artículo de Armando Cotarelo a título póstumo en el que se narra con todo lujo de detalles los diferentes actos organizados a beneficio de Esquivel en 1839 y 1840 insistiendo como en las obras anteriores en los elementos “románticos” de estos hechos (Armando Cotarelo, “La ceguera de Esquivel”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 128 [1951]: 33-58).

²⁵ Alfonso Grosso, “Un siglo después de la muerte de Antonio M.º Esquivel”, *Archivo Hispalense*, n.º 86 (1957): 157.

²⁶ Enrique Pardo Canalís, “En el estudio de Esquivel. Una imaginaria reunión que ha pasado a la historia”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VII (1971): 361-362.

—tres de ellas trabajadores domésticos— lo que parece ser testimonio de una situación económica bastante desahogada, al menos en esas fechas.

Un nuevo aniversario, esta vez el del bicentenario de su nacimiento en 2006, ofreció la oportunidad de organizar otra exposición retrospectiva en Sevilla así como la publicación de una biografía puesta al día por Antonio de la Banda y Vargas²⁷, quien afirmaba que “considerar a Esquivel como el más romántico de los pintores españoles no es en modo alguno un tópico sino una evidencia que corrobora un simple repaso a su biografía”²⁸.

3. La creación de la imagen del artista a través de sus obras

Orgullosa de su profesión, Esquivel plasmó su efigie sobre el lienzo en numerosas ocasiones —al igual que otros muchos artistas de la época pero con mayor insistencia que ellos²⁹—, casi siempre sobre fondo neutro, vestido de negro y en retrato de busto. A través de sus autorretratos, el pintor se presentaba al público tal y como quería ser visto: discreto y ambicioso a la vez, protegido por sus benefactores y referente para los jóvenes artistas, a quienes él mismo ayudó con la fundación de su Sociedad en 1855.

A excepción de tres retratos realizados en su época de juventud —los dos primeros individuales y el tercero en compañía de su esposa³⁰— el resto de los autorretratos del artista se fechan en dos momentos, el primero tras su completo restablecimiento de la ceguera en el periodo de esplendor profesional de 1846-1848 y el segundo al final de su vida, en 1856. Conocedor de lo que podía haber supuesto la pérdida total de la visión, la percepción que el propio pintor tenía de su imagen nos presentaba a un hombre enamorado de su profesión y de su familia y fiel a sus amigos pero, sobre todo, a un artista orgulloso de su oficio y de los méritos con él alcanzados. Así, en el autorretrato de la Fundación Lázaro Galdiano se muestra con el uniforme de gala de pintor de cámara y las diferentes condecoraciones alcanzadas a lo largo de su vida (fig. 1) mientras que otro lienzo vendido en el mercado del arte lo presenta con el birrete rojo de los humanistas y artistas (fig. 2)³¹. Su expresión denota franqueza hacia

²⁷ Antonio de la Banda y Vargas, *Antonio M.^o Esquivel* (Sevilla: Arte Hispalense, 2002) y *Antonio M.^o Esquivel 1806-1857* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2006). Aunque Banda y Vargas mantenía el tono novelesco en el capítulo dedicado a la biografía del pintor, se centraba especialmente en su carrera artística y en las características de su obra.

²⁸ Banda y Vargas, *Antonio M.^o Esquivel*, 29. Estudios más recientes se centran ya de forma casi exclusiva en su producción artística. Véase Ángel Rodríguez Rebollo, “Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/9063/antonio-maria-esquivel-y-suarez-de-urbina>.

²⁹ José Luis Díez habla de “verdadera fijación a lo largo de toda su vida por repetir su efigie” en José Luis Díez, “La imagen del artista en la pintura española del siglo XIX”, en *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, editado por el Ministerio de Educación y Cultura (Barcelona: Ministerio de Educación y Cultura, 1997), 48.

³⁰ El primero fechado en 1824 y conservado en el Museo de Arte Moderno de Cataluña, el segundo en posesión de un coleccionista barcelonés en 1943 y el tercero —perteneciente en 1957 a la colección del Marqués de Aracena (Sevilla)— que habría sido realizado en una fecha posterior a 1827 según indica el repertorio fotográfico realizado en 1958.

³¹ Un autorretrato de Carlos M.^o Esquivel, hijo del artista, presenta al pintor con el mismo birrete que su padre. El lienzo fue vendido en octubre de 2018 en el mercado del arte (Durán subastas); está fechado en torno a 1848, razón por la cual pensamos que el retrato de su padre, que carece de datación, debió ser realizado en una fecha similar.

el espectador, aunque algunos autores también hablan de arrogancia y de asombro³². Carlos Gato de Lema inmortalizará a Esquivel con estas mismas características en 1850 (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).



Figura 1. Antonio M.ª Esquivel: *Autorretrato*, 1847, Fundación Lázaro Galdiano (Fotografía: ceres.mcu.es)



Figura 2. Antonio María Esquivel: *Autorretrato*, en torno a 1848 (Fotografía: duran-subastas.com)

Siempre elegantemente vestido, desmintiendo las informaciones de la época que hablaban de su precaria situación económica o quizá enmascarándola con su atuendo, aparece ejerciendo su profesión principalmente en los retratos de grupo³³. Así le vemos junto a familiares y amigos en el boceto conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 3), en el retrato junto a sus hijos y discípulos Vicente y Carlos M.ª (Museo del Romanticismo), retratando a la reina Isabel II, posiblemente en compañía del escultor José Piquer (Museo de Bellas Artes de Sevilla, fig. 4) y, especialmente, en *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (Museo del Prado, fig. 5). Este último presenta a Esquivel un tanto distraído de su oficio por estar prestando atención a la lectura de su amigo Zorrilla, aunque en este caso lo que nos interesa de la composición no es tanto la representación física de su autor sino el ambiente que le rodea, la conocida galería de literatos del Madrid romántico que imaginariamente se da cita en el estudio del pintor.

³² Julián Gállego habla de un “asustado Esquivel”. Julián Gállego, “Retratos y autorretratos”, en *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, editado por el Ministerio de Educación y Cultura (Barcelona: Ministerio de Educación y Cultura, 1997), 35.

³³ Solo conocemos un autorretrato individual conservado en una colección privada alavesa que le presenta mirando al espectador mientras sujeta su paleta y su pincel. La obra es reproducida por Banda y Vargas, *Antonio Mª Esquivel*, 147.



Figura 3. Antonio M.ª Esquivel: *El artista en su taller con sus amigos*, en torno a 1840, Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fotografía: ceres.mcu.es)



Figura 4. Antonio M.ª Esquivel: *Esquivel retratando a Isabel II*, en torno a 1846, Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fotografía: ceres.mcu.es)



Figura 5. Antonio M.ª Esquivel: *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio de Esquivel*, 1846, Museo del Prado (Fotografía: museodelprado.es)

Efectivamente, el elemento de este lienzo que realmente colabora a conformar la imagen romántica de su autor es el contexto del que hablamos, el creado por los hombres que le acompañan en un gigantesco salón repleto de pinturas que más que su estudio podría ser perfectamente uno de los salones del palacio de Villahermosa en los que se ubicaba el Liceo, a juzgar por sus asistentes. Habiendo sido el episodio de la ceguera el punto de inflexión en su vida artística y personal, podemos interpretar esta obra como testimonio del inmenso agradecimiento de Esquivel hacia sus compañeros liceístas, a quienes representaría en su obra más célebre. En este sentido, el cuadro de los poetas sería más bien el cuadro de los amigos del pintor, el de quienes le socorrieron en sus momentos más aciagos de modo que Bretón –autor de la obra representada en la sesión de beneficio de 1840–, Ventura de la Vega –el actor principal de la misma–, Zorrilla y Espronceda –quienes leen poemas en honor del pintor–, Amador de los Ríos, Hartzenbusch, Campoamor y Romero Larrañaga –autores de poemas dedicados al artista–, asisten a esta reunión imaginaria³⁴. Autorretratándose con estas personalidades, Esquivel subrayaba su protagonismo como artista y consolidaba su imagen como activo participante del movimiento romántico, el único pintor entre literatos, el anfitrión de una reunión imaginaria considerada desde entonces como el símbolo del ambiente intelectual de la España isabelina. Además de los literatos arriba citados, la presencia de otros personajes y su marcado protago-

³⁴ Juan Martínez Villergas publicaría una crítica de la obra en *El Espectador* de 27 de septiembre de 1846 en la que lamentaba la elección “interesada” de Esquivel para no inmortalizar a quienes le habían atacado profesionalmente. La reseña es citada por Pardo Canalís, “En el estudio”, 372.

nismo en el lienzo sólo parece explicarse con la amistad que les unía al pintor, como en el caso de un más que visible Julián Romea³⁵. Algo semejante ocurre con dos personajes esenciales en la vida del artista, José Güell y Renté y José Fernández de la Vega. No nos parece casual que ambos aparezcan retratados muy próximos al pintor y dirigiendo hacia él sus miradas, lo que indica el vínculo de amistad y admiración que le unía a dichos personajes.

El primero fue el confidente del artista en sus más oscuros momentos, como atestigua la nota manuscrita anteriormente comentada³⁶. En cuanto al segundo, su amistad con Esquivel es patente desde el mismo año de llegada del sevillano a la capital. Siendo ambos originarios de provincias, el primero de Sevilla y el segundo de León, los dos jóvenes entablaron una íntima relación tanto personal como profesional. Prueba de ello son el retrato a la aguada de Fernández de la Vega presentado por Esquivel en la exposición del Liceo de 1837 y el realizado en 1838 y presentado ese mismo año en el Liceo con la dedicatoria “A. Esquivel a su amigo J.F. de la V. en 1838”³⁷. El fundador del Liceo cobra en *Los poetas contemporáneos* una importancia de primer rango, contemplando a su amigo y conduciendo hacia él la vista del espectador quien, en un primer momento, habría concentrado su atención en la figura de Ventura de la Vega. Presentándole junto a los protagonistas Zorrilla y Ventura de la Vega en el centro del cuadro, Esquivel parece querer hacer justicia a su amigo y compañero Fernández de la Vega, prácticamente apartado del Liceo desde 1838 por intrigas surgidas en el seno de la institución, aunque para el pintor fuera un modelo a seguir a la hora de fundar la Sociedad Protectora de las Bellas Artes.

Esquivel no se sirvió solamente de su pincel para afirmar su personalidad y crear su imagen, sino también de su faceta como estudioso, teórico y crítico artístico. Consciente de haber logrado la fama a través de su talento en vez de con su nombre y completamente convencido de lo extraordinario de su profesión, abogó por la correcta formación del artista en “Peligros y perjuicios que resultan de las preocupaciones en materia de Pintura”. El artículo, publicado en la revista del Liceo, insistió en la necesidad de mejorar la formación artística al igual que lo hizo su *Tratado de anatomía pictórica* y sus denuncias acerca de la falta de protección de las artes.

³⁵ Guerrero Lovillo señala que el pintor dedicó unos versos a Romea en prueba de amistad. José Guerrero Lovillo, “Antonio María Esquivel, poeta”, *Estudios de arte español* (1974): 72.

³⁶ Son también testimonio de esta amistad los retratos realizados por Esquivel de los hijos y esposa de este personaje. (*Raimundo Roberto y Fernando José, hijos de S.A.R. la infanta Josefa Fernanda de Borbón*, adquirido en 2016 por el Museo del Prado y *Josefa Fernanda de Borbón*, en la Real Academia de la Historia) realizados en 1855 y 1856 respectivamente.

³⁷ La obra estuvo expuesta en la sala Osuna del Museo Arqueológico, según la Junta de Iconografía Nacional. Solo conservamos de ella una fotografía conservada en la Biblioteca Nacional (Fotografía de Arte Moreno). El repertorio fotográfico realizado con motivo de la muestra del Museo Romántico en 1958 identificó uno de los retratos expuestos con José Fernández de la Vega y otro con su esposa Rosa Pérez de Hoyos, aunque dudamos de ambas identificaciones. La primera, por no corresponderse los rasgos del retratado con los del fundador del Liceo y la segunda, por presentar un documento notarial de 1847 a Inés Montón de Sagarriga como su esposa (José Fernández de la Vega a Mariano Pacheco, poder, 10 de mayo de 1847, prot. 25520, Archivo Histórico de Protocolos, Madrid). La aguada y la pareja de retratos pertenecían en 1958 a la colección madrileña de Aureliano de Beruete y Regoyos según Pantorba, “Antonio M.^a Esquivel”, 172-173. La prensa periódica también nos habla de una copia del retrato de Fernández de la Vega realizada por la señorita Menchaca en una de las sesiones de competencia del Liceo (*No me olvides*, 15 de octubre de 1837).

Esta faceta de defensor de las artes fue una constante a lo largo de su vida así como un tema recurrente de los escritos sobre arte de la época³⁸. Habiendo sido objeto del mecenazgo de personajes sevillanos que facilitaron su traslado a Madrid, no es de extrañar que el pintor quisiera corresponder en su época de madurez profesional realizando su aportación a la mejora de la situación general de las desvalidas Bellas Artes españolas de mediados del siglo XIX. El artículo publicado en la revista del Liceo en 1838 así lo atestigua al igual que su participación en diversos proyectos como la fundación del museo sevillano en ese mismo año de 1841, la propuesta presentada a la reina en 1847 para crear un Museo Histórico Nacional y, muy especialmente, la fundación un año antes de su fallecimiento de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes³⁹.

4. El legado de Antonio M.^a Esquivel. La Sociedad Protectora de las Bellas Artes

La relación emocional establecida desde sus orígenes entre Esquivel y el Liceo, acrecentada con el episodio de la ceguera y el cuadro de *Luzbel*, debió ser el elemento que impulsó al artista a fundar en los últimos meses de 1855, apenas cinco años después del cierre de la institución madrileña, la Sociedad Protectora de las Bellas Artes. Dicho círculo emularía en todos sus aspectos al Liceo intentando resucitar el espíritu de camaradería de la fundación de 1837, rendir homenaje a su olvidado promotor José Fernández de la Vega y colaborar en la tan deseada protección a las artes. Como en sus retratos, con esta acción Esquivel se mostraba a un tiempo agradecido y ansioso de protagonismo, deseoso de ver su nombre asociado al de los grandes benefactores de las Artes.

La Sociedad sería la obra póstuma de Esquivel quien, tomando buena nota de las críticas que salpicaron en su momento al Liceo, expuso claramente las intenciones de la nueva sociedad en las *Constituciones* de la misma aprobadas en Junta general de 8 de noviembre de 1855. La importancia concedida a la formación del artista –especialmente el dibujo– y al trabajo constante de los alumnos eran ideas que ya estaban presentes en el artículo que Esquivel redactó para el *Liceo Artístico y Literario* en 1838.

El nuevo círculo cultural comenzaría su andadura un mes después de ser presentada su normativa, tal y como informa *La Época* de 6 de diciembre de 1855. Constituida por los principales pintores, escultores, arquitectos, grabadores y litógrafos de Madrid, la Sociedad tendría por objeto favorecer la prosperidad de las Bellas Artes, estimulando y protegiendo a los artistas⁴⁰. Los medios de los que se serviría esta nueva institución serían fundamentalmente la convocatoria de exposiciones públicas y concursos, la adquisición y el sorteo de objetos artísticos realizados por los socios, el litografiado de las obras de mayor mérito y la publicación de artículos y tratados en materia artística. La enseñanza de las artes

³⁸ Las ideas defendidas por Esquivel coincidían en gran medida con las argumentadas en esa época por Pedro de Madrazo, Luis Usoz y Río y José Galofre entre otros.

³⁹ Ainhoa Gilarranz Ibáñez, *El Estado y el arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal 1833-1875* (Valencia: Universitat de Valencia, 2021) y Miguel Ángel López Trujillo, *Patrimonio. La lucha por los bienes culturales españoles 1500-1939* (Madrid: Trea, 2006).

⁴⁰ *La España* (13 de julio de 1856) y *Museo Universal* (30 de julio de 1857).

sería también una prioridad, teniendo prevista la Sociedad la apertura de un salón de estudio para el invierno de 1856 y de la clase gratuita de dibujo para hijos de socios en verano de 1857⁴¹.

La Sociedad Protectora de las Bellas Artes –para algunos Sociedad de Amigos de las Artes– permitía la inscripción de sus socios en cualquiera de las cuatro secciones (Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado y Litografía), siendo admitidos tanto artistas profesionales como todas aquellas personas que con su trabajo y esfuerzo quisieran cooperar en el fomento de estas disciplinas, dando testimonio de una cierta “democracia artística” al abrirse a todos independientemente de su extracción social y nivel económico. Todos los socios tendrían los mismos derechos y las mismas obligaciones económicas y solo el impago y la falta de participación en las actividades de la institución tendrían como consecuencia la pérdida de la condición de socio, puesto que todos los gastos eran sufragados con las cuotas mensuales pagadas por los miembros.

Colaborando al éxito de la Sociedad, las figuras más destacadas del momento se inscribieron en las distintas secciones; destacan entre ellas algunos miembros de la nobleza y antiguos liceístas como Cosme Algarra, José García Luna, Inzenga, Cecilio Pizarro, el Duque de Rivas o Nazario Carriquiri. Entre los socios corresponsales en provincias y en el extranjero, destacó Lord Howden, embajador británico en Madrid, quien en enero de 1856 se entrevistó con Esquivel y se interesó por los objetivos de la institución, inscribiéndose en la misma y pagando por adelantado varias anualidades⁴².

Sin embargo, la personalidad más insigne con la que contó la recién creada Sociedad fue la reina, quien aceptó ser nombrada protectora atendiendo a su afición a las Bellas Artes y a sus deseos por hacerlas prosperar. Isabel II institucionalizó el amparo brindado a la Sociedad a través de sendas Reales Órdenes de 3 de abril y 16 de septiembre de 1856. Con este apoyo regio, Esquivel ocupó el puesto que en su día ostentó su amigo Fernández de la Vega al contar con la protección de la Reina gobernadora y así, orgulloso de la misión cumplida, se retrató por última vez en 1856 (fig. 6), como legítimo heredero del fundador del Liceo madrileño.

La Reina aprobó las Constituciones de la Sociedad el 30 de diciembre de 1856⁴³. El 11 de febrero de 1857 una comisión formada por Esquivel, Manuel Sánchez Ramos, Pedro Sánchez Blanco y Julián García fue recibida en Palacio para agradecer a

⁴¹ La similitud de estos objetivos con el Liceo madrileño de 1837 es evidente puesto que este ya indicaba en sus *Constituciones* que su prioridad era el fomento y prosperidad de las Bellas Artes, proponiendo como medios para llevarlos a cabo la celebración de sesiones semanales de competencia, la apertura de cátedras y de un salón de ventas para productos artísticos así como la organización de exposiciones de Bellas Artes cuando se considerara oportuno.

⁴² Parece ser que Howden se interesó en alguna de las obras de Esquivel y quiso comprarlas para colaborar económicamente con la Sociedad, pero la modestia del fundador, incómodo al ver cómo el británico reconocía la valía de sus pinturas, hizo que Howden se decantara finalmente por una ayuda exclusivamente económica. El embajador pagó en total una cantidad de 10.000 reales (*La España*, 13 de enero de 1856), bastante elevada si consideramos que la cuota mensual era de 20 reales a los que se debía añadir un pago de 4 reales en concepto de entrada a las sesiones de la institución.

⁴³ La reina también propuso sendas reformas de los artículos 28 y 32 referentes a las funciones del depositario y a la capacidad de toma de decisiones por parte de la Junta directiva (Duque de Bailén a José de Madrazo, carta, 3 de abril de 1856, Administración leg. 378, Archivo General de Palacio, Madrid).

Isabel II su colaboración⁴⁴, aunque las cuotas de socio también fueron exigidas a la reina aplicando estrictamente la normativa de la Sociedad. Los pagos fueron satisfechos puntualmente por la Casa Real a pesar de las dificultades económicas que esta atravesaba y que habían impedido el pago inmediato de diversas compras de objetos artísticos efectuadas por la reina⁴⁵.



Figura 6. Antonio María Esquivel: *Autorretrato*, 1856, Museo del Prado (Fotografía: museodelprado.es)

⁴⁴ *La Esperanza*, 12 de febrero de 1857.

⁴⁵ Una primera petición respecto al pago de cuotas será presentada en 1857: “A V.M. suplica que ejerciendo un acto de los de su reconocida prodigalidad y benevolencia se digne otorgarle la cantidad que fuere de su Real agrado, para disipar los males que la rodean, gracia que espera alcanzar del protectorado de V.M cuya vida que Dios mil años

[guarde]” (Sociedad Protectora de Bellas Artes a la reina, carta, 24 de noviembre de 1857, Administración leg. 378, Archivo General de Palacio, Madrid).

En 1858 ya se exigía el pago de 1.380 reales en total correspondientes a derechos de entrada desde la inauguración de la Sociedad (el Depositario a la reina, carta, 1 de diciembre de 1858, Administración, leg. 378, Archivo General de Palacio, Madrid). Los recibos semestrales de 240 reales serán presentados regularmente a los reyes como socios presidentes y protectores al menos hasta 1864 conservándose la documentación al respecto hasta esa fecha. En enero de 1861 el vicepresidente accidental solicitará a la reina una cuota anual.

La reina ofrecerá la cantidad de 5.000 reales para atender las necesidades más urgentes de la Sociedad el 12 de marzo de 1858; en junio de 1861 ofrecerá 3500 reales más, concesión notificada por el secretario particular de la reina, Ramón de Campoamor.

Iniciada con tan buenas expectativas, las rifas, sesiones prácticas de pintura y exposiciones constituyeron la principal prioridad de la Sociedad. La Junta directiva examinó las obras presentadas, rechazando aquellas que no fueran dignas de mostrarse al público, mientras que la prensa dio buena cuenta de las actividades de la Sociedad igual que hizo veinte años atrás con las del Liceo. Coordinando estas acciones se hallaba la Junta directiva⁴⁶, que en el momento de su creación estuvo formada por Esquivel y José de Madrazo –presidente y vicepresidente respectivamente, aliados en esta nueva empresa olvidando la antigua polémica que había enfrentado a sus familias en la prensa en 1842–, Federico de Madrazo –presidente de la Sección de Pintura y primer vocal–, Juan Bautista Peyronnet –presidente de la Sección de Arquitectura–, José Vallejo –presidente de la Sección de Grabado y Litografía–, Julián García y Aureliano Barona –secretarios–⁴⁷.

Completado su legado y apenas un año después de haber fundado la Sociedad Protectora de Bellas Artes, el artista sevillano falleció el 9 de abril de 1857. No obstante, la institución por él impulsada continuó su labor, para lo que contó además con el firme apoyo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del gobierno constitucional y del público en general. Aunque con carácter póstumo, Esquivel había conseguido en parte la ansiada protección a las artes.

El pintor que fue salvado por el Liceo quiso salvar también a quienes empezaban su carrera en un Madrid hostil, caracterizado por el bajo nivel de alfabetización, el atraso económico y la cada vez más escasa protección a los artistas. En este sentido el *Museo Universal* afirmaba tener:

la confianza de que el genio de Esquivel no ha muerto: la juventud a quien tanto quería, y para quien inició últimamente la *Sociedad protectora de las bellas artes*, lo ha recibido como un legado que lo transmitirá a sus obras. Su hijo, digno heredero del nombre de su padre, ha demostrado ya también que es muy capaz de conservar y aún enaltecer su gloria, su crédito y su lustre⁴⁸.

Aunque Esquivel hijo no se hizo cargo inmediatamente de la Sociedad, sí podemos constatar que fue el encargado de continuar la labor de su padre, manteniendo viva su imagen y siendo su propia trayectoria vital un trasunto de la de su progenitor. Al igual que la biografía de Antonio M.^a Esquivel había sido un prototipo de vida romántica, también lo sería la de su hijo, profundamente influido por su padre y prácticamente “reducido” por la crítica a ser un discípulo del célebre Esquivel.

Carlos M.^a fue inmortalizado por su padre en el boceto del Museo de Bellas Artes de Sevilla y el retrato del Museo del Romanticismo (fig. 7) donde aparece con su hermano Vicente y el propio Esquivel. En este segundo caso, Carlos M.^a contempla atentamente el trabajo de su padre, mientras que Vicente juega con un modelo anatómico. Antonio M.^a Esquivel parece visualizar la profesión a la que ambos niños se

⁴⁶ La Junta directiva estaba integrada por el presidente, el vicepresidente o director facultativo, el depositario, contador, secretario y cuatro vocales facultativos (representantes de cada una de las secciones) siendo todos los cargos honoríficos, gratuitos y renovables y adquiriendo todos ellos la responsabilidad de velar por el cumplimiento de las normas, la supervisión de las obras presentadas o publicadas y la recaudación de fondos.

⁴⁷ *La Nación*, 3 de febrero de 1856.

⁴⁸ A, “Don Antonio María Esquivel”, 54-55.

dedicarían pero capta todo el protagonismo de la escena. Carlos M.^a observa el dibujo del maestro y Vicente busca su aprobación, mientras que Antonio M.^a reafirma una vez más su imagen de artista consumado, padre de familia, paciente profesor y protagonista absoluto de su vida y de la de sus hijos.



Figura 7. Antonio M.^a Esquivel: *Autorretrato con sus hijos Carlos y Vicente*, 1843, Museo Nacional del Romanticismo (Fotografía: Pablo Liñés, ceres.mcu.es)

Corroborando esto, hallamos una de las primeras obras realizada por el primogénito Carlos M.^a y presentada en la Academia en 1849. La obra se titula *Jesús curando la vista a un ciego* y está claramente inspirada en la desgracia que el autor vivió de niño durante la ceguera de su padre⁴⁹. Carlos M.^a seguiría recordando a su padre, autorretratándose como él con el birrete de los artistas (en la obra vendida por Durán Subastas) y especialmente en el lienzo conservado en el Museo del Prado y fechado en 1856, en el que el autor rinde su particular homenaje a la escuela sevillana alabada por unos y denostada por otros en la década de 1840 (fig. 8). En esta obra el artista tomaba como fuente de inspiración el cuadro realizado siglos atrás por el mismísimo Bartolomé Esteban Murillo para presentar su propia efigie y además incluía en su composición una lámina del *Tratado de Anatomía artística* elaborado por su padre en 1848. El retrato fue presentado a la primera Exposición Nacional de Bellas Artes poco antes del fallecimiento de Antonio M.^a

⁴⁹ De esta obra el autor del artículo publicado el 20 de octubre de 1849 en *La Ilustración* diría que “sigue demasiado [Esquivel hijo] la escuela de su padre”.



Figura 8. Carlos M.^a Esquivel: *Autorretrato*, 1856, Museo Nacional del Prado
(Fotografía: museodelprado.es)

Entre 1861 y 1864 Carlos M.^a ostentó la vicepresidencia de la Sociedad Protectora de Bellas Artes; en el transcurso de esos años el *Museo Universal* se convirtió en el periódico oficial de la Sociedad –desde el que se elogiaron sus avances en cuanto a la defensa de las letras y las artes– en la que destacaron artistas especializados principalmente en temas históricos y costumbristas, como el malogrado Ramón Vallespín, Antonio Pérez Rubio, Eusebio Valldeperas o Manuel Rodríguez de Guzmán. Siguiendo la estela del Liceo madrileño de Fernández de la Vega, en febrero de 1859 fueron creadas las nuevas secciones de Música, Declamación y Literatura, rindiendo esta última homenaje al impulsor de la institución con la lectura del soneto de Juan A. de Viedma titulado “A la memoria de D. Antonio M.^a Esquivel, fundador de la Sociedad protectora de Bellas Artes” –que se centraría una vez más en el desgraciado episodio de la ceguera–. Al igual que ocurrió con el Liceo, la Sociedad se fue apagando con el paso del tiempo debido a las dificultades económicas que hicieron imposible la consecución de los objetivos, lo que llevó a una “lánguida existencia”; se operó en ella una progresiva conversión en una sociedad teatral y musical, simplemente una “grata distracción”, al tiempo que desaparecían sus referencias en la prensa⁵⁰.

⁵⁰ La Sociedad cambió varias veces de ubicación, pero siempre se mantuvo en el centro de la capital. Inicialmente instalada en la calle Alcalá 44, pasó al número 20 de la calle Arenal y a la plaza de Celenque 1 en un lapso de

5. Conclusión

En 1867, sólo diez años después de la muerte de su padre, fallecía Carlos M.^a Esquivel. Ninguno de los dos viviría para ver la creación de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes de Sevilla en 1870, directamente inspirada en la madreña y fundada entre otros por Vicente Esquivel, quien también haría perdurar el nombre de su padre en su ciudad natal. De este modo, la imagen romántica de Antonio M.^a Esquivel como protector y antiguo protegido siguió siendo visible en las últimas décadas del siglo y así lo reconocería el anónimo autor de la *Revista contemporánea*, quien en 1884 diría del artista que no hubo “ningún otro en su tiempo más conocido que él; ninguno fue más amado del público; ninguno gozó de un nombre más célebre ni más popular”⁵¹.

No solamente fueron la prensa de la época y sus biógrafos –tanto del siglo XIX como de época más reciente– los encargados de transmitir la semblanza del artista. Fue especialmente Antonio M.^a Esquivel quien la construyó intencionadamente a través de sus obras, sus escritos, la Sociedad Protectora y su propia vida, siendo el prototipo del hombre de su época, creador de su propia imagen. Imagen y emblema del artista romántico.

6. Conflicto de intereses

Ninguno.

7. Referencias bibliográficas

[Los artículos referidos como fuentes primarias a lo largo del texto aparecen en las notas al pie y no se repiten en esta lista]

- A. “D. Antonio María Esquivel”. *Revista contemporánea*, n.º 49 (1884): 275-311, 404-421.
- Álvarez Lopera, José. “1842: Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo”. *Anales de Historia del Arte*, n.º 6 (1996): 285-314.
- Amador de los Ríos, José. *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla: Extramuros ediciones, 2008.
- Antonio M.^a Esquivel 1806-1857. *IV Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2006.
- Banda y Vargas, Antonio de la. *Antonio M^a Esquivel*. Sevilla: Arte Hispalense, 2002.
- Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Cotarelo, Armando. “La ceguera de Esquivel”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 128 (1951): 33-58.
- Cueto, Leopoldo Augusto de, Marqués de Valmar. “Crítica histórica y literaria. *Memorias de un setentón* por D. Ramón de Mesonero Romanos”. En *Memorias de un setentón, natural*

menos de dos años desde su fundación. Terminó sus días el teatro Lope de Vega o de los Basilius (en la calle Desengaño 20) y en el teatro Variedades.

⁵¹ A. “D. Antonio María Esquivel”, 420.

- y vecino de Madrid, editado por Ramón Mesonero Romanos, tomo II, 221-244. Madrid: Aribau y C^a, sucesores de Rivadeneyra, 1881.
- Díez, José Luis. “La imagen del artista en la pintura española del siglo XIX”. En *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, editado por el Ministerio de Educación y Cultura, 39-61. Barcelona: Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- “Don Antonio María Esquivel”. *Museo Universal* (1857): 54-55.
- Fernández de la Vega, José. “Pintura”. *Revista de Teatros* (2 de mayo de 1841): 35-36.
- Gállego, Julián. “Retratos y autorretratos”. En *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, editado por el Ministerio de Educación y Cultura, 13-37. Barcelona: Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- Gilarranz Ibáñez, Ainhoa. *El Estado y el arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2021.
- Grosso, Alfonso. “Un siglo después de la muerte de Antonio M.^a Esquivel”. *Archivo Hispalense*, n.º 86 (1957): 147-157.
- Guerrero Lovillo, José. *Antonio M.^a Esquivel*. Madrid: CSIC, 1957.
- Guerrero Lovillo, José. “Antonio María Esquivel, poeta”. *Estudios de arte español* (1974): 69-73.
- López Trujillo, Miguel Ángel. *Patrimonio. La lucha por los bienes culturales españoles (1500-1939)*. Madrid: Trea, 2006.
- Martínez Plaza, Pedro J. “Nuevas lecturas sobre la pintura religiosa de Antonio María Esquivel (1806-1857), sus fuentes y su fortuna crítica”. *De Arte*, n.º 19 (2020): 129-145.
- Moreno Mendoza, Arsenio. “José Elbo y Peñuela”. *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/6475/jose-elbo-y-penuela>
- Ossorio y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Giner, 1975.
- Pantorba, Bernardino de. “Antonio M.^a Esquivel”. *Arte Español*, tomo XXII (1959): 155-179.
- Pardo Canalís, Enrique. “En el estudio de Esquivel. Una imaginaria reunión que ha pasado a la historia”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VII (1971): 357-381.
- Pérez Sánchez, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Poderes notariales. Archivo Histórico de Protocolos. Madrid.
- Rivas, Natalio. “La ceguera del pintor Esquivel”. En *Retazos de historia*, editado por Natalio Rivas, 105-107. Madrid: Editora Nacional, 1952.
- Rodríguez Rebollo, Ángel. “Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina”. *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/9063/antonio-maria-esquivel-y-suarez-de-urbina>
- Rodríguez de Rivas, Mariano. *Exposición Antonio M.^a Esquivel en el Museo Romántico*. Madrid: Museo Romántico, 1958.
- Sociedad Protectora de Bellas Artes. Administración. Archivo General de Palacio. Madrid.
- Valverde Madrid, José. “Tres documentos sobre el pintor Antonio María Esquivel”. *Estudios de arte español* (1979): 237-240.
- Villanueva, Luis. “Estudios biográficos. Don Antonio María Esquivel”. *Museo de las Familias* (1844): 90-93.