

Dionisio Fierros, pintor burgués: el arte del retrato al servicio de una nueva sociedad.¹

Diego Rodríguez Paz

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Este artículo pretende realizar un acercamiento a la producción retratística del pintor Dionisio Fierros basándose en estudio de diversas obras, de manera que nos permitan comprender con claridad la evolución de su estilo dentro de este género artístico. Asimismo, queremos hacer hincapié en la condición de Fierros como artista burgués, y en la influencia que esta mentalidad ejerció en su obra durante toda su carrera.

Palabras clave: Dionisio Fierros, Pintura, Retrato

Abstract: This article attempts to make an approach to portraits of the painter Dionisio Fierros on the basis of the study of several works, in order to be able to understand clearly the evolution of his style in this artistic genre. Likewise, we would like to emphasize Fierros' status as a bourgeois artist and the influence that this mentality exerted on his work throughout his entire career.

Keywords: Dionisio Fierros, Painting, Portrait

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto: ?HAR2011-2899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX? del Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907) de la Universidad de Santiago de Compostela, y al amparo de una beca predoctoral, programa I2C, de la Xunta de Galicia.

El género del retrato vive en el siglo XIX su período de mayor desarrollo. Las transformaciones sociales que se producen en Europa a principios de esta centuria tendrán como consecuencia la aparición de una nueva clase dominante, la burguesía, que pronto empieza a demandar un nuevo tipo de arte que destaque su situación social privilegiada y reafirme el nuevo estatus adquirido, poniendo fin con ello al dominio casi exclusivo que hasta entonces habían ejercido en el panorama artístico la aristocracia, la realeza y el clero. En este sentido, el retrato se convierte en el mejor vehículo de expresión de estos ideales, al permitir plasmar de forma inequívoca los anhelos burgueses de individualización y conquista de lo privado². Progresivamente, se empieza a valorar la posesión de un retrato como signo de pertenencia a una clase social elevada, hasta el punto de que el simple hecho de poder realizar un encargo de este tipo a un artista de cierto renombre aporta distinción al comitente. En un contexto previo a la generalización de la fotografía, en el que el retrato pictórico era la única forma de inmortalizar la imagen de un individuo, la demanda de estas obras se disparó de forma notable, produciéndose en consecuencia un gran aumento del número de artistas que, viendo en esta práctica un medio de ganarse la vida, se dedicaron con mayor o menor fortuna a su producción. En el caso español, el atraso socioeconómico que arrastraba el país condicionó que estas transformaciones se produjeran con cierta demora respecto al resto de Europa, iniciándose aproximadamente a partir de la década de 1830 con el reinado de Isabel II. No obstante, desde ese momento se aprecia el mismo interés de la naciente burguesía por el retrato, y serán muchos los pintores que den respuesta a esta demanda, algunos como grandes retratistas, y otros con resultados más mediocres³.

² El valor de privacidad inherente a los retratos burgueses decimonónicos se manifiesta de forma patente en la práctica ausencia de este género en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En los pocos casos en que se presentan retratos, se suele ocultar el nombre del modelo, pues la exhibición de un objeto de tal naturaleza se entendía poco menos que como una ofensa a la intimidad del retratado.

³ Sobre el tema del retrato español en el siglo XIX se puede consultar: J. L. Díez, "El retrato español del siglo XIX", en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 323-349; y J. Barón Thaidigsmann, "El arte del retrato en la España del siglo XIX", en *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 17-57.

Dionisio Fierros (1827-1894) pertenece a este grupo de pintores centrados mayoritariamente en el retrato. Su dedicación a este género se mantuvo constante durante los cincuenta años que duró su carrera artística, llegando a realizar varios cientos de retratos. Una producción tan elevada fue posible gracias a un trabajo casi industrial, resultado de la estandarización desde muy temprana fecha del esquema de retrato burgués que repetiría, con mínimos cambios, en la mayoría de sus encargos. Además, el progresivo dominio técnico que irá alcanzando con los años, le permitirá reducir considerablemente el tiempo dedicado a cada obra, pudiendo así aceptar un mayor número de compromisos.

Pero una cifra tan elevada nos hace pensar que no sólo sea debida a la alta demanda de retratos existente durante estos años, sino también a una elevada consideración de Fierros como artista de prestigio entre la clientela burguesa. En efecto, entre la burguesía y la aristocracia provinciana de Asturias y Galicia, la posesión de un retrato firmado por Fierros llegó a valorarse como un signo de pertenencia a una clase acomodada.

No obstante, para comprender las causas de esta gran demanda de retratos de Fierros entre la sociedad burguesa debemos tener en cuenta otro factor, y es que el propio autor pertenece a ese sector burgués, y como tal comparte las inquietudes artísticas y estéticas de su clientela, de modo que se ve capacitado para atender a sus demandas de manera fiable. Fierros responde perfectamente al prototipo de artista burgués partidario del “justo medio”, es decir, que “no aspira a imposibles ni cosas difíciles” –tal como él mismo nos cuenta en sus breves anotaciones autobiográficas⁴- sino a llevar una existencia desahogada, disfrutando de ciertas comodidades entre las que destacan algunos viajes al extranjero como signo de status del momento. Al mismo tiempo, no debemos olvidar que Fierros parte de una mentalidad romántica que valora al artista como una figura de prestigio, con lo que ya tenemos respuesta al respeto que le otorgaban sus contemporáneos.

A pesar de sus orígenes humildes –nació en el seno de una familia de campesinos del pueblecito de Ballota, Asturias-, Fierros contacta en seguida con los ambientes burgueses y aristocráticos del momento. Con 14 años se

⁴ D. Gamallo Fierros, *Fierros*, Madrid, Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte, 1966.

traslada a Madrid, y allí empieza a servir como mayordomo en la casa de los marqueses de San Adrián, quienes pronto descubren sus dotes para la pintura y deciden iniciarlo en su formación artística junto a José de Madrazo. De este modo, siendo poco más que un niño, Fierros ya cuenta con el respaldo de sus primeros mecenas, pertenecientes a la alta aristocracia; un apoyo que se mantendrá durante muchos años hasta evolucionar casi en una relación de amistad.

Fierros comienza sus estudios de pintura junto a José de Madrazo en 1842, y ese año firma ya su primera obra conocida, un *Retrato de caballero* (colección del Ayuntamiento de Valdés, Asturias) en el que se aprecia la influencia de su primer maestro en el empleo de un dibujo minucioso al que se somete una paleta cromática restringida y poco gradual. No obstante, responde ya a una tipología plenamente romántica que muestra al modelo de busto, en posición ligeramente terciada y mirando al espectador. El fondo de celaje crepuscular se trabaja siguiendo parámetros académicos, pero con la evidente voluntad de crear una ambientación sugestiva que resalte el efecto emocional que transmite el rostro por medio de los artificios decimonónicos consistentes en dotar a las pupilas de un toque de pincelada blanca y remarcar la comisura de los labios para insinuar una sonrisa.

Tras dos años de aprendizaje bajo la tutela de José de Madrazo, Fierros se traslada al taller de su hijo Federico, donde permanecerá hasta 1855. Federico de Madrazo acababa de regresar a Madrid tras recibir una amplia formación artística en diversos lugares de Europa, y traía consigo un renovador talante estético que lo convertiría en uno de los adalides del movimiento romántico en España. Estos nuevos ideales calarán profundamente en el joven Fierros, quien se verá influenciado de forma muy significativa por el arte de su maestro. De hecho, las obras de juventud de Fierros son un compendio de recetas aprendidas de Madrazo que progresivamente irá asimilando como parte de su propio estilo.

Tomando como ejemplo el *Retrato de señora con blusa a rayas* (colección María Gamallo Fierros) (Fig. 1), vemos claramente la adaptación a esos patrones dentro de la línea de clasicismo romántico dominante en la obra de Madrazo que éste había heredado de Ingres. Las principales aportaciones residen en la utilización de una línea muy cuidada como base definidora de la

forma y en el empleo de un modelado volumétrico apoyado en la contraposición de zonas de luz y sombra, dos pautas que Fierros mantendrá casi inalterables durante toda su etapa de formación. La iluminación es todavía un tanto fría y artificial, sin conseguir la diafanidad de los retratos de Madrazo, y aunque en estos años Fierros acude frecuentemente al Museo del Prado, donde admira y copia obras de los grandes maestros del pasado, especialmente de Velázquez, no será hasta el comienzo de su etapa de madurez cuando la obra del genio sevillano le lleve a modificar sus parámetros lumínicos. Sin embargo, Fierros acierta a imbuir a la modelo la elegancia y la sugestión propias de los retratos de su maestro, reforzadas por un tratamiento compacto de los pigmentos que subrayan la tersura del rostro.

Pero la deuda contraída con el magisterio de Madrazo se advierte también en otros aspectos, como el toque de luz en la mirada, o la pose en tres cuartos como recurso volumétrico que Fierros irá abandonando en lo sucesivo para decantarse con más frecuencia por la visión frontal. La elección de un encuadre ovalado será determinante en sus futuros retratos burgueses, cuyos parámetros básicos quedan ya definidos en esta obra. El óvalo enmarcando la figura, además de ser un cliché habitual en la retratística romántica, denota una cierta coquetería que en este caso concuerda a la perfección con la ambientación de la obra. En este sentido, resulta significativa la presencia de las flores, un elemento muy recurrente en la producción posterior del autor que le permitirá hacer uso, por su naturaleza plenamente ornamental, de una mayor libertad cromática y de pincelada.

En 1855 Fierros da por concluido su período de formación. A pesar de que ésta es la etapa más desconocida de su carrera, debemos suponer que durante los once años que estuvo ligado al taller de Federico de Madrazo tuvo ocasión de entrar en contacto con numerosos clientes, tanto por su vinculación con los marqueses de San Adrián, como especialmente por el respaldo de su maestro, quien ejercía un control absoluto del panorama artístico madrileño en los años centrales del siglo.

Fierros abandona la Villa y Corte para dirigirse a Santiago de Compostela, como él mismo reconoce en su autobiografía, “con objeto de pintar cuadros de

costumbres de aquel país”⁵, con los que pretendía concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes que se convocaba por primera vez al año siguiente⁶. El motivo de la elección de Galicia como destino ha suscitado diversas hipótesis⁷, entre las que juzgamos más probable la que señala Villa Pastur, y que apunta a la posibilidad de contar con una cierta clientela compostelana, gracias a los contactos establecidos en Madrid con la familia Eleicegui Danciart, que le permitirían ganar el sustento económico necesario para vivir mientras se dedicaba a trabajar en su obra costumbrista⁸.

La llegada de Fierros a la capital compostelana supone un revulsivo para el anquilosado panorama artístico de la ciudad –y de Galicia en general⁹–, no sólo por la novedad que supone su dedicación al tema costumbrista gallego y que lo sitúa como iniciador de la plástica gallega contemporánea, sino sobre todo por introducir de primera mano las novedades estéticas de la pintura de Madrazo, del mismo modo que hará años más tarde en el caso asturiano. Pronto recibirá numerosos encargos de las clases más adineradas, consolidándose así como retratista de prestigio no sólo de la burguesía sino también de la aristocracia provinciana.

Ejemplo de esta vinculación no sólo con la burguesía sino también con la aristocracia de Galicia es el *Retrato de Juan Nepomuceno Jaspe Montoto* (1857) (Fig. 2) del Museo de Belas Artes de A Coruña. El retratado es el esposo de Carmen Moscoso de Altamira, dama perteneciente a uno de los linajes más antiguos de la nobleza gallega, y a la que Fierros retrató ese mismo año en un magnífico lienzo. Ambos cuadros muestran al personaje casi de cuerpo entero, en un formato mayor que el habitual retrato de busto y por lo tanto de categoría superior, acorde con la propia dignidad del cliente. Para el caso que nos ocupa, Fierros escoge una tipología de larga tradición en la

⁵ D. Gamallo Fierros, *op. cit.*

⁶ Contra el pronóstico inicial de Fierros, que pretendía pasar un año en Santiago de Compostela, su estancia en la capital gallega se alargó finalmente hasta 1858.

⁷ Gamallo Fierros alude a una hipotética recomendación del pintor gallego Jenaro Pérez Villaamil, al que Fierros debió haber conocido durante su estancia en Madrid, como detonante de su decisión de trasladarse a Santiago de Compostela.

⁸ J. Villa Pastur, “Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894)”, en *Pintores Asturianos*, IV, Oviedo, Banco Herrero, 1973, p. 46.

⁹ Sobre el tema del retrato decimonónico en Galicia, véase: J. M. Monterroso Montero, “El retrato gallego durante el siglo XIX. Tipificación sociológica de un género”, en *Galicia Siglo XIX: Hacia la modernidad* [cat. exp.], A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998, p. 27-37; y J. M. B. López Vázquez, “A arte como retrato da sociedade”, en *Galicia Terra Única. O Século XIX* [cat. exp.], Xunta de Galicia, 1997, p. 272-297.

historia del arte, según la cual se nos presenta al modelo situado ante un balcón con un cortinaje que se abre a un fondo de paisaje. Estos elementos, propios del retrato de aparato, se harán cada vez más frecuentes en la retratística burguesa desde mediados de siglo, como señala López Vázquez, con “influjos mutuos entre burguesía y aristocracia [...], hasta el punto de no poder decir muy bien quién influye más sobre quien”¹⁰. Un elemento propio de los retratos de aparato como la mesa se emplea aquí como recurso para que el modelo pose su sombrero, sobre el cual apoya el brazo derecho con cierto desdén mientras sostiene un puro encendido entre los dedos. Esta actitud sofisticada, deudora de la mejor retratística de Madrazo, la emplea Fierros en consonancia con la propia imagen del retratado, caracterizada por su bigote y perilla muy cuidados, y el elegante atuendo dominado por el citado sombrero y la presencia destacada de la capa, prenda típicamente española que será muy frecuente en la iconografía del propio autor¹¹ y que nos remite al perfil de dandi tan común entre la sociedad romántica del momento. De este modo, el presente retrato no se limita a la captación de la individualidad de un personaje, sino que consigue plasmar el sentir general de una época a través de sus gustos, a los que Fierros supo responder con éxito.

Formalmente se aprecia una continuidad absoluta con el aprendizaje de Madrazo, y es que, a pesar de que el viaje de Fierros a Galicia en 1855 marca el inicio de su etapa de madurez, las novedades estilísticas que experimenta su pintura durante esta primera estancia compostelana sólo afectan a su obra costumbrista, mientras en los retratos se mantiene una continuidad casi absoluta respecto a la etapa anterior que se prolongará al menos hasta el final de la década. Así, observamos cómo sigue modelando el rostro con la rotundidad de una zona iluminada opuesta a otra en sombra, aunque potenciando ésta última hasta un punto que Madrazo nunca haría. Herencia del maestro son también la elegante disposición de la figura, su aproximación al

¹⁰ J. M. B. López Vázquez, “A arte como retrato da sociedade”, en *Galicia Terra Única. O Século XIX* [cat. exp.], Xunta de Galicia, 1997, p. 278.

¹¹ La presencia de la capa será constante en los autorretratos de Fierros, quien gustaba de lucirla orgulloso como defensor de la esencia más castiza de las costumbres españolas. Véase, a este respecto, D. Rodríguez Paz, “El pintor ante su imagen: una aproximación a la obra de Dionisio Fierros a través de sus autorretratos”, en *Actas del XVIII Congreso C.E.H.A. Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010 (en prensa).

primer término, el delicado tratamiento de las manos, o la profundización en la psicología del personaje a través de la expresividad del rostro. La base de la composición sigue siendo estrictamente lineal, con un dibujo definido al que se somete una paleta cromática que, aunque restringida, hace gala de una inteligente combinación de los tonos negros que denuncia un profundo conocimiento de la obra de Velázquez. Sin embargo, se aprecia ya una clara voluntad de liberar la pincelada, que comienza a aplicarse con trazos más empastados en los que se vislumbra el trazo del pincel sobre la tela. El tratamiento del último término sigue aún pautas academicistas, con un artificioso esfumato que genera una ambientación sugerente, muy en consonancia con la personalidad del modelo que el artista quiere subrayar.

Los continuos encargos recibidos por Fierros durante estos tres años en Santiago terminan por confirmarlo como retratista de prestigio entre las clases más acomodadas. Empero, su labor no se ceñirá exclusivamente a la burguesía y a la nobleza, y así en 1857 recibe el cometido de realizar varios retratos para la galería de personajes ilustres de la Universidad Compostelana, entre los que habría de figurar uno de la reina *Isabel II*. Fierros ya había establecido contactos con la Casa Real siendo discípulo de Madrazo, y durante toda su vida atenderá numerosos compromisos con esta institución¹². En este caso, el artista toma como referente otro retrato de la soberana pintado por Madrazo, aunque reduciendo considerablemente su tamaño para ceñirse a un formato de busto. De este modo, vemos cómo una tipología propia del mundo burgués se adapta sin ningún problema a modelos regios para mostrarnos una obra en la que prima la captación de los rasgos faciales del personaje sobre la ostentación inherente a los retratos oficiales. No obstante, esto no significa que Fierros no haya recibido encargos para retratos de mayor empaque, y así se puede apreciar en diversas obras, coetáneas y posteriores, custodiadas también en la Universidad de Santiago.

El pintor vuelve a echar mano de un óvalo para inscribir la figura. Respeta fielmente la iconografía de la obra de Madrazo, así como la disposición en tres cuartos de perfil, pero eliminando toda referencia espacial a la estancia

¹² En el catálogo de obras de Dionisio Fierros encontramos numerosos retratos de Isabel II y de Alfonso XII. De este último, según refiere el pintor en su autobiografía, recibió el encargo de realizar “dieciséis retratos, dos grandes y quince de busto, para las Comandancias de provincias.”, D. Gamallo Fierros, *op. cit.*

palaciega del cuadro original que aquí se sustituye por un fondo neutro. Fierros acierta a captar de forma magistral la expresividad del rostro de la reina, recurriendo nuevamente al cliché leonardesco que subraya la comisura de los labios para insinuar una sonrisa, y concentrando en la mirada toda la profundidad de su carácter. Todo está pensado para resaltar la sugerente sensualidad de la modelo, potenciada por el tratamiento ebúrneo de la piel, que encuentra un perfecto complemento en las joyas y oropeles que adornan su vestimenta. En este sentido, Fierros destaca como buen seguidor de las enseñanzas de su maestro al plasmar las diferentes calidades táctiles de telas y joyas para incrementar la sensación de realismo, apostando por la simplificación óptica de la pincelada en lo que supone un avance de su producción futura.

En 1858 Fierros regresa a Madrid, donde dos años después presenta por fin sus cuadros costumbristas a la Exposición Nacional, obteniendo una Primera Medalla por *Una romería en las cercanías de Santiago*. En la capital española frecuenta los círculos artísticos en compañía de otros pintores de renombre como Eduardo Rosales, Casado del Alisal, Alejandro Ferrant, Gisbert, Carlos de Haes o el propio Federico Madrazo, con quien le une una estrecha amistad que mantendrá durante toda su vida. Durante los primeros años de esta década, su labor retratística se ve un tanto reducida por una mayor dedicación a los temas de género, para los que busca ahora una nueva inspiración en tierras de Salamanca y de Portugal. Son pocos los datos biográficos que nos han llegado de esta etapa, aparte de un primer viaje a París en 1863 –que se completará presumiblemente con otros dos más en 1867 y 1876–, donde pudo conocer de primera mano las novedades plásticas que dominaban el panorama europeo de mediados del XIX.

A partir de esta década, los retratos de Fierros experimentan un cambio significativo. Si observamos el *Retrato de Ana Lanza Pulpeiro* (colección particular) (Fig. 3), vemos como al pintor le interesa potenciar la sensación de realismo, para lo cual ha de replantearse la problemática de la luz y, en consecuencia, del modelado. Basándose en Velázquez, comienza a emplear una iluminación más cálida que evite los fuertes contrastes de modelado y reparta las sombras de un modo más uniforme, contribuyendo así a destacar la propia orografía del rostro. Este cambio en el tipo de luz le permitirá potenciar

no sólo la sensación de realismo sino también de atmósfera, disimulando con ello el rigor dibujístico de la composición. La introducción del efecto atmosférico le llevará a modificar su paleta cromática para centrarse en los tonos pardos, aproximándose así a los parámetros del retrato romántico derivado de Rembrandt.

Estos cambios supondrán la plena madurez del estilo de Fierros, consolidando un esquema de retrato que conjuga la herencia de Madrazo y la aprehensión de la obra de Velázquez en un resultado que gozará de una amplia trayectoria entre la sociedad burguesa. En el *Retrato de dama desconocida* (1870) del Museo do Pobo Galego (Santiago de Compostela) se mantiene la actitud distante y un tanto altiva propia de los modelos de Madrazo, aunque iluminada por un foco cálido y casi tenebrista. Este tipo de luz, además de generar una sensación realista, consigue fijar nuestra atención en la zona del rostro, circundada por una penumbra casi absoluta que resalta las carnaciones del rostro y envuelve a la dama en un sugerente halo de misterio que veremos presente en los mejores retratos del pintor.

En 1872 Fierros regresa a Santiago de Compostela, donde permanecerá hasta 1877, aunque de forma más intermitente que en su anterior estancia. Así, en 1874 lo encontramos en A Coruña, y a inicios de 1875 de nuevo en Madrid. Esta segunda etapa santiaguesa marca el fin de su período de madurez –que abarca desde 1855 hasta 1878-, y en ella verá aumentada su producción de retratos de forma notable. Muchos de los cuadros realizados durante estos años han sido documentados por M^a Concepción Tabernero Rey en su tesis de licenciatura inédita¹³, dándonos una valiosa información sobre la facilidad del pintor para acometer numerosos encargos en un tiempo limitado. Esta rapidez en la ejecución queda de manifiesto de un modo especial en los retratos del empresario coruñés *Narciso Obanza Miranda* y de su esposa, *Elisa Alonso López*, ambos de colección particular, y datados en 1874. Con idénticas dimensiones, utilizan el habitual lienzo oval para mostrar al modelo de busto, en posición frontal e iluminado por un foco externo que lo destaca volumétricamente sobre un fondo indefinido. El dato novedoso, sin embargo, no

¹³ M. C. Tabernero Rey, *El Pintor Dionisio Fierros Álvarez, su vida y su obra*, Tesis de Licenciatura inédita, Dirigida por el Profesor Otero Túñez, Universidad de Santiago de Compostela, 1966.

atañe a cuestiones formales, sino que se encuentra en la parte posterior del bastidor, en sendas anotaciones manuscritas por el pintor que hacen constar la fecha exacta de cada obra, incluyendo mes y día, y la edad precisa del retratado en ese momento. La primera es del 25 de agosto, y la segunda del 28 del mismo mes, y aunque hemos de interpretarlas como la fecha de finalización de cada trabajo –lo cual no impide que una obra se hubiera empezado antes de concluir la anterior-, es un dato destacado a tener en cuenta al valorar la capacidad del artista para responder a una gran demanda de retratos en un período de tiempo muy reducido.

Durante el siglo XIX el retrato infantil gozó de un gran éxito entre la sociedad burguesa, especialmente a partir del Romanticismo, con la puesta en valor de las teorías de Jean-Jacques Rousseau. Entre los clientes más adinerados se hizo frecuente el encargo de retratos de cuerpo entero, a menudo ambientados en un entorno natural. Esta modalidad fue menos solicitada entre la clientela de Fierros, fundamentalmente por el elevado precio de estas obras, aunque encontramos algunos ejemplos que merece la pena recordar. Es el caso del *Retrato de José González de la Sela y Díaz* (colección particular), firmado y fechado en 1876, donde se representa al niño en un paisaje abierto. Este tipo de emplazamiento fue menos recurrente en el siglo XIX, más proclive a la ambientación de niños en jardines o espacios acotados, aunque está presente en algunas obras de gran calidad como el *Retrato de Federico Flórez* (1842), de Federico de Madrazo, inspirado en el referente velazqueño del príncipe Baltasar Carlos.

El retrato muestra el interés del pintor por relacionar la figura con el espacio en que se incluye, aunque con un resultado poco afortunado, pues sigue entendiendo el paisaje como un telón de fondo con carácter ornamental, y no como parte integrante de la escena. En este sentido, hemos de valorar el empleo de una luz poco unificadora, aplicada independientemente en el paisaje y en la figura, y concebida más como una iluminación de interior que como una luz crepuscular propia del momento del día que se recoge en el cuadro. Esto es en definitiva un factor que juega en contra del realismo que persigue el artista, y al que hemos de sumar la rigidez y la falta de organicidad del cuerpo del niño, cuya postura rotunda y hierática apoyando la mano sobre una roca –posiblemente inspirada en el *Retrato de Manuel Flores Calderón*, de Esquivel-

lo aproxima más a la solemnidad de un retrato de aparato que a la naturalidad del retrato infantil.

1878 marca el inicio de la última etapa creativa de Fierros. Ese año nuestro pintor fija su residencia definitiva en Oviedo junto a su esposa Antonia Carrera, con quien se había casado cinco años antes. Allí nacerán los hijos del matrimonio que llegarían a edad adulta –los tres primeros, nacidos antes de esta fecha, morirían sin llegar a cumplir los tres años-. Esta nueva situación familiar aporta estabilidad a Fierros, que abandona en parte sus continuos viajes para dedicarse a una vida más acomodada, propia del perfecto burgués, aunque sin renunciar a periódicas estancias en Madrid y algunos viajes al extranjero, entre los que destacan el realizado a París en 1876 y otro a diversas ciudades de Italia en 1891.

Esta estancia en París, donde conoce de primera mano las novedades artísticas de la Europa del momento, será determinante en la evolución de su estilo durante la última etapa de su vida, encaminándolo hacia un mayor naturalismo. Esto se aprecia de manera especial en la serie de retratos que realiza de sus hijos, en los que profundiza en el protagonismo de los efectos pictóricos con una mayor presencia del color y de la mancha, aumentando su interés por la plasmación de la luz y la atmósfera. La mayoría de estas obras son pequeños lienzos de carácter íntimo, con un formato de busto corto en el que se representa poco más que la cabeza del niño, y en todos ellos queda patente la extraordinaria destreza de Fierros para captar la gracia y la ingenuidad del carácter infantil, con una gran proximidad al espectador que en el fondo aduce el fuerte vínculo afectivo que unía al pintor con sus hijos. El hecho destacado de que el artista retratara a toda su descendencia en varias ocasiones, así como a su esposa y a otros parientes más o menos cercanos, hemos de explicarlo teniendo en cuenta de nuevo su mentalidad burguesa que le lleva a interesarse por la posesión de retratos de sus familiares y a valorarlos como señal de pertenencia a una clase social acomodada, con independencia de que hayan sido pintados por él mismo.

La gran capacitación de Fierros para el retrato infantil se pone de manifiesto no sólo en obras realizadas para su disfrute personal sino también en encargos de clientes burgueses. Es el caso del *Retrato de Juan González Mori y Piedra* (colección particular) (Fig. 4), un pequeño lienzo en el que recurre al mismo

esquema formal empleado en los retratos de sus hijos, aunque introduciendo algunas novedades que suponen un paso más avanzado en su estilo. Tomando de nuevo como referencia la obra de Velázquez, modela el rostro con una entonación grisácea que genera un efecto de semipenumbra, producto de una iluminación tamizada que le permite incrementar la sensación de atmósfera. En consecuencia, los contornos de la figura se tornan más desdibujados, y aumenta el protagonismo de una mancha cromática aplicada con gran soltura de pincelada. De este modo se consigue generar una encantadora sensación de magia del ambiente que, subrayada por la dulzura del rostro y el inocente gesto que lleva al niño a inclinar levemente la cabeza mirando al espectador con timidez –gesto que delata un profundo conocimiento del natural-, hace de esta obra uno de los mejores retratos de los últimos años del pintor.

Aunque la mayoría de los retratos burgueses que Fierros realiza durante esta etapa siguen las pautas formales de su período anterior, en ocasiones se permite aplicar los logros que su pintura experimenta en los últimos años, saliéndose un poco de las estrictas pautas del retrato romántico. Así se observa en el *Retrato de Plácido Álvarez-Buylla Santín* (colección particular) (Fig. 5), firmado y datado en 1887. En primer lugar llama nuestra atención la ampliación del espectro cromático para dar cabida a los tonos verdosos, poco frecuentes en su obra anterior –especialmente en el tratamiento de los fondos-, y que se complementan con pardos y ocre. Este cromatismo se trabaja con largos brochazos cargados de materia, sobre todo en el fondo pero también en la chaqueta –entendidos como grandes zonas a rellenar con color-, que generan una atmósfera muy dinámica. Asimismo, el tratamiento de la barba y los cabellos también da libertad a la pincelada, esta vez aplicada con pequeños trazos que dan una sensación más espesa y desdibujada. De este modo, el color adquiere un protagonismo nunca antes alcanzado en la obra de Fierros, aunque sin renunciar por ello a la captación de la expresividad del rostro, donde se mantiene cierto sometimiento a la línea para definir con precisión los rasgos faciales.

La liberación del color alcanza su máximo nivel en el *Retrato de un viejo* (colección particular) (Fig. 6), una obra que, si bien hemos de considerar como un estudio experimental sin ninguna finalidad mercantil, nos permite valorar de

forma singular el nuevo rumbo que toma el estilo de Fierros durante estos años. Se trata nuevamente de un cuadro de pequeño formato en el que la principal preocupación del artista es la plasmación del rostro del modelo, que ocupa la práctica totalidad del lienzo. Los avances observados en los ejemplos anteriores dan aquí un paso más, de manera que la pincelada se vuelve aún más suelta, desapareciendo el dibujo casi por completo y pasando a componer con color. La factura se torna más abocetada, jugando con efectos inacabados y con una paleta cromática que abarca desde los rojizos hasta los azules. En definitiva, todo está concebido con la intención de resaltar, por medio del color, de la mancha y de los reflejos lumínicos, la expresividad de un rostro marcado por el paso de los años.

Curioso resulta, por la tipología empleada, el *Retrato yacente de Ignacio Herrero* (1879), propiedad del Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón. No es la primera vez que Fierros realiza el retrato de un finado¹⁴, pero en esta ocasión se plantea la obra como un estudio previo de los rasgos del personaje con objeto de pintar un posterior retrato al que ya se había comprometido pero que por diversas razones no había podido cumplir. El artista nos muestra al modelo sedente en su lecho mortuario, representado sólo de busto con la cabeza apoyada sobre un gran almohadón y arropado por una sábana. Fierros se sirve de la gran superficie blanca de la almohada para proyectar la sombra del rostro, generando con ello un gran contraste cromático que ayuda a conseguir un efecto volumétrico dentro de un espacio acotado. El rostro traduce con acierto los rasgos deformados tras la muerte: labios y mejillas hundidos, cuencas de los ojos marcadas, etc., todo ello tratado con tonos ocre que acentúan su aspecto mortecino. La paleta cromática queda restringida al blanco, negro y ocre, pero combinados de manera inteligente y sobre todo novedosa en las sábanas, donde la superposición de campos del mismo color y el tratamiento ligero de la pincelada crean un efecto abocetado y envolvente.

En la última etapa de su carrera, Fierros descubre la técnica de la acuarela, con la que nos dejará excelentes obras. Por la rapidez de ejecución que este proceso requiere, lo empleará casi siempre en paisajes, donde puede desarrollar una factura más ligera. Sin embargo, la presteza que adquiere su

¹⁴ En 1850 ya había retratado, en compañía de Madrazo, al infante don Luis de Borbón, primer hijo de Isabel II fallecido pocas horas después de nacer.

estilo hacia los años finales de su vida posibilitará que en ciertas ocasiones aborde el género del retrato a la acuarela. Es el caso del *Retrato de su hija Pura* (colección particular) de 1881, réplica de busto de otro retrato de cuerpo entero pintado al óleo, en el que se aprecia la gran capacidad de Fierros para ejecutar una obra de esta naturaleza en poco tiempo. Del mismo modo que en los óleos, combina un diferente tratamiento en el rostro y en los ropajes, con una pincelada más amarrada y descriptiva en el primero y más suelta en los segundos.

La gran cantidad de encargos a los que Fierros debe responder durante estos años determina que en muchos de sus últimos retratos se produzca una simplificación absoluta de medios y efectos. Así, en el *Retrato de Josefa Lanza Trelles* (colección particular) (Fig. 7), realizado en 1892, reduce la esencia del retrato a poco más que la zona del rostro, quedando la parte inferior del lienzo tan sólo abocetada. El uso del pigmento se ve reducido a su mínima expresión –especialmente en el fondo-, de modo que en todo el cuadro se advierte a simple vista la tela del lienzo. En este sentido, el esquema compositivo se invierte, de manera que el último término, tradicionalmente oscurecido, se aclara para proyectar sobre él la sombra de la figura como único recurso volumétrico. El rostro apenas recibe modelado, y se construye tan sólo con la ayuda de pequeñas zonas de penumbra y carnaciones que animan la superficie de la faz¹⁵.

Por su parte, en el *Retrato de Juan Bances* (Junta Provincial de Oviedo de la Asociación Española Contra el Cáncer), uno de sus últimos encargos realizados poco antes de su muerte en 1894, Fierros centra este proceso simplificador en una tendencia a la geometrización. La figura se define con contornos muy marcados, condicionados por un foco lumínico de cierta dureza que sin embargo no renuncia a captar los efectos de brillos y reflejos para potenciar la sensación de realismo.

¹⁵ Como indica la inscripción sobre la firma, este retrato fue realizado tomando como modelo una fotografía, un recurso habitual entre los pintores del momento y que Fierros emplearía en repetidas ocasiones, aunque no siempre lo haga constar en el lienzo. La fotografía será un gran apoyo para su labor retratística al menos desde la década de 1860, y además de servir como referente en ausencia del modelo, la empleará como inspiración durante su última etapa, igual que muchos contemporáneos, para introducir novedades compositivas en su obra.



Fig. 1 - Dionisio Fierros, *Retrato de señora con blusa a rayas*, colección particular.



Fig. 2 - Dionisio Fierros, *Retrato de Juan Nepomuceno Jaspe Montoto*, 1857, Museo de Belas Artes de A Coruña.



Fig. 3 - Dionisio Fierros, *Retrato de Ana Lanza Pulpeiro*, colección particular.



Fig. 4 - Dionisio Fierros, *Retrato de Juan González Mori y Piedra*, colección particular.



Fig. 5 - Dionisio Fierros, *Retrato de Plácido Álvarez-Buylla Santín*, 1887, colección particular

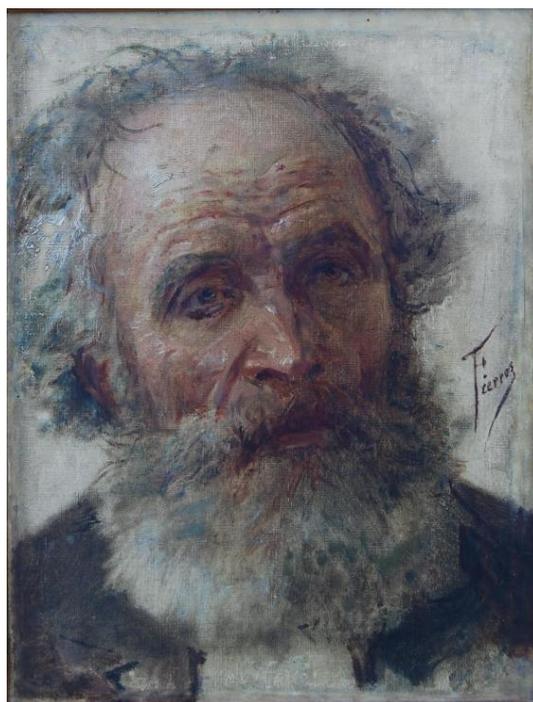


Fig. 6 - Dionisio Fierros, *Retrato de un viejo*, colección particular.



Fig. 7 - Dionisio Fierros, *Retrato de Josefa Lanza Trelles*, 1892, colección particular.