



Innovación y modernidad en la obra de José Arpa durante su estancia en Puebla (México): la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla

Modernity and Innovation in the Work of José Arpa during his Stay in Puebla (Mexico): the Collection of the Royal Academy of Fine Arts of Seville

Rafael de Besa Gutiérrez

Universidad de Sevilla, España

Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, España

rdebesa@us.es

 0000-0002-0066-5622

Recibido: 23/06/2024 | Aceptado: 30/09/2024

Resumen

A través de una serie de obras inéditas de José Arpa pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla profundizamos en la evolución e intercambios estéticos entre sus años de formación en Sevilla y Roma con respecto a su estancia en Puebla. En esta selección de obras, todas ellas realizadas en México, podemos ver a un artista multidisciplinar, que conoce a la perfección el gusto y las tendencias más novedosas que importa a América desde Europa. No solo se tratan los tradicionales retratos o sus famosas vistas, sino también facetas tan desconocidas de su producción como proyectos arquitectónicos como el del ábside del Hospital de Beneficencia o trabajos alegóricos en los que se ensalza la figura de Porfirio Díaz.

Abstract

Through a series of previously unpublished works by José Arpa belonging to the Royal Academy of Fine Arts of Seville, we delve into the evolution and aesthetic exchanges between his formative years in Seville and Rome and his stay in Puebla. In this selection of works, all of them created in Mexico, we see a multidisciplinary artist who is well-versed in the latest tastes and trends that he brings to America from Europe. Not only does it look at his traditional portraits or his famous landscapes, but also lesser-known aspects of his production, such as architectural projects like the apse of the Spanish Charity Hospital, or allegorical works that exalt the figure of Porfirio Díaz.

Palabras clave

José Arpa Perea
Siglo XX
Pintura andaluza
Pintura mexicana
Puebla
Real Academia de Bellas Artes de Sevilla

Keywords

José Arpa Perea
20th Century
Andalusian painting
Mexican painting
Puebla
Royal Academy of Fine Arts of Seville

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Besa Gutiérrez, Rafael de. "Innovación y modernidad en la obra de José Arpa durante su estancia en Puebla (México): la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 482-505. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10693>.

© 2025 Rafael de Besa Gutiérrez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La naturaleza y la vida son mis únicos maestros, y si un artista puede crear y plasmar en tela lo que está ante él en la realidad, entonces ha creado una obra de arte¹.

Con estas palabras dejaba claro José Arpa Perea cuáles eran las dos grandes protagonistas de su ingente obra, la naturaleza y la vida. Esa búsqueda para conseguir captar la realidad hizo que no se conformase con su Carmona natal, a la que tantas veces volvería, y que, como artista inquieto y deseoso de ver mundo, ampliase sus miras hacia el otro lado del océano.

La figura de José Arpa estuvo durante décadas en una especie de olvido del que afortunadamente se le ha ido rescatando gracias a estudios serios y rigurosos tales como los de Juan Lacomba (que derivaron en la aplaudida exposición sevillana de 1998), los de la historiadora del arte mexicana, Montserrat Galí Boadella y, más especialmente, aquellos producidos por la profesora de la hispalense, Carmen Rodríguez, cuya tesis doctoral centrada en el artista derivó en una serie de importantes aportaciones al catálogo y biografía del pintor². Y es que, una de las grandes dificultades que ofrece es su inabarcable producción, fruto de una longevidad que se extendió hasta los 94 años y que le mantuvo pintando hasta prácticamente el último momento.

Esa ingente y dispersa obra, repartida entre España, Italia, México y Texas, mantuvo algunas constantes en su producción como el amor por el paisaje y su innovadora forma de entenderlos a través de novedosos estudios lumínicos. Resultaría fallido cualquier intento de encasillamiento en determinado género o técnica, ya que, a lo largo de toda su carrera, experimentó e innovó constantemente a través de la observación y la conexión con la tierra en la que se encontrase. Aunque fueran escenas sevillanas, de Puebla o de San Antonio, la gran virtud de la obra de Arpa era que las sentía como propias, siendo ahí donde residía su gran valía y autenticidad.

Con este trabajo planteamos un recorrido por alguna de las facetas menos conocidas del artista a través de una serie de obras inéditas que se han localizado recientemente en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de

-
1. Cita de una entrevista en el periódico *San Antonio Express* el 9 de diciembre de 1923, extraída de: Juan Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, catálogo de exhibición (Sevilla: Fundación El Monte, 1998), 68. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada entre los meses de enero y abril de 1998 en la Sala Villasis de la Fundación El Monte de Sevilla
 2. De estas autoras y autores proponemos las siguientes obras como bibliografía fundamental sobre la figura de José Arpa Perea: Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*; Montserrat Galí Boadella, "José Arpa Perea en México (1895-1910)," *Laboratorio de Arte*, no.13 (2000): 241-261; Carmen Rodríguez Serrano, *José Arpa Perea, un pintor viajero* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017).

Sevilla, histórica institución de la que han dependido tanto la Escuela de Nobles Artes como el Museo de Bellas Artes.

José Arpa y la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla: formación y legado

José Arpa ha estado ligado a la Academia de forma intermitente a lo largo de su vida, llegando a formar parte de esta y a tener estrechos lazos de unión con algunos de sus miembros más destacados. Este vínculo lo podemos ver en crónicas contemporáneas al propio artista, como es el caso de la dedicada a las bellas artes sevillanas por José Cascales³, en la que relata cómo a través de la constancia y el esfuerzo consigue salir adelante desde el seno de una familia numerosa y humilde, dedicándose con apenas doce años⁴ a “la pintura de brocha” para invertir el reducido salario en estudiar en las clases nocturnas que se impartían en la Escuela de Nobles Artes, la cual compartía el edificio del antiguo convento de la Merced con el Museo de Bellas Artes. Aquellas lecciones tenían un carácter preparatorio de cara a la matriculación oficial, la cual efectuó una vez alcanzó la mayoría de edad, existiendo constancia documental en el archivo de la Escuela de su presencia en las clases de *Principios: figuras, cabezas y trozos*⁵. Los años de formación en la Escuela se extendieron hasta 1883, año en que recibió el segundo premio de la asignatura de *Colorido y composición* (20 pesetas)⁶ además de ganar de forma competitiva una pensión en Roma sufragada por la Diputación de Sevilla⁷. La inquietud artística de Arpa hizo que aquellos años de formación académica resultasen claves en el desarrollo del dominio de la técnica, destacando aquí la relación con el que fue su gran maestro, Eduardo Cano de la Peña, quien sin duda le mostró las pautas del realismo historicista del momento. La imagen de joven promesa de aquellos años quedaría recogida por Ossorio y Bernard al incluirlo muy tempranamente en su galería de artistas como “joven discípulo de la Escuela de Sevilla, cuyos cuadros ha elogiado mucho el periódico *La Semana*, de Carmona”⁸.

3. José Cascales y Muñoz, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla* (Toledo: Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929), 1:232-233.

4. Cascales señaló la partida a Sevilla con diez años debido a un error tradicional de su fecha de nacimiento. Esto se ha corregido tras localizar Carmen Rodríguez la partida de bautismo y marcar como fecha el 23 de febrero de 1858: Carmen Rodríguez Serrano, “El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo” (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015), 45.

5. Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, 72.

6. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (ARABASIH), Libro de actas V, 7-X-1883.

7. ARABASIH, legajo 89, Antecedentes de pensiones concedidas y datos estadísticos y económicos.

8. Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Moreno y Rojas, 1883-1884), 50.

Arpa mantuvo la relación con la Real Academia de Bellas Artes a lo largo de toda su vida, institución con la que se sintió ligado desde sus años como estudiante y en la que encontró grandes amistades y merecido reconocimiento. Numerosas fueron las donaciones de obras que efectuó, de las que, unas quedaron en el Museo de Bellas Artes y las que aquí estudiamos, en la colección de la Real Academia de Bellas Artes. Esto se debe a que, en aquellos momentos, la Real Academia era la responsable de la gestión del Museo, compartiendo las dependencias del antiguo convento de la Merced. De ahí que, numerosas donaciones fuesen efectuadas a la Real Academia de Bellas Artes y que, como responsable de su custodia, optase por exhibirlas en el lugar más idóneo, el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Y esto sin entrar en lo relacionado con las obras de juventud que llegaron de Roma fruto de la pensión de Arpa, las cuales fueron donadas por parte de la Diputación Provincial a la Academia, caso del *Soldado de Maratón*⁹, depositado desde 1973 en el Museo de Huelva o el carboncillo del *Bacante* que quedaría en la Escuela de Arte tras su separación de la Academia al considerarse material de estudio.

Como indicábamos anteriormente, numerosas fueron las donaciones, coincidiendo varias de ellas con el espacio de tiempo que va desde su vuelta a Sevilla en 1915 tras la muerte de Antonio Quijano hasta su asentamiento en San Antonio en 1923. La primera de la que tenemos constancia es la donación efectuada en 1918, *Retrato de caballero* (CE0316P), obra que estuvo registrada erróneamente como un autorretrato al describirse de esa manera en un inventario de 1920¹⁰. El *Retrato del general Margallo*¹¹, obra aplaudida y ejecutada en Melilla fue también donada en 1920 "con destino a la Sala de Arte Moderno"¹², encontrándose en la actualidad en colección privada por motivos que desconocemos. Estas dos obras junto al *Soldado de Maratón* fueron la representación de Arpa en el museo sevillano durante aquellos primeros años del siglo XX, tal y como nos confirman las crónicas de Alejandro Guichot¹³.

Tras la vuelta a San Antonio, Arpa siguió en contacto con la Academia, relación que derivó en su nombramiento como académico correspondiente en diciembre de 1931¹⁴, poco antes de su vuelta definitiva a Sevilla. Años después ingresaría como académico

9. Tenemos constancia de que la obra estaba expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1912, catalogada con el no. 337 en: José Gestoso y Pérez, *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla* (Madrid: Lacoste, 1912), 123.

10. Rocío Izquierdo y Valme Muñoz, *Museo de Bellas Artes, Inventario de Pinturas* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1990), 182.

11. Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, 28.

12. ARABASIH, Libro de actas VII, 12-III-1920.

13. Alejandro Guichot y Sierra, *El Cicerone de Sevilla, Monumentos y Artes Bellas*. T. 2 (Sevilla: Imprenta Municipal, 1935).

14. ARABASIH, Libro de actas VIII, 2-XII-1931.

numerario durante el verano de 1939¹⁵. En la Academia existe la tradición heredada de la Hermandad de San Lucas del Gremio de Pintores¹⁶, de que, tras la toma de posesión como académico de número y, en agradecimiento por aquel honor, se ha de conceder un discurso de ingreso o, en el caso de los artistas, comprometerse a donar una obra suya para enriquecer el patrimonio académico. En el caso de José Arpa, fueron dos las obras “donadas a la Corporación”¹⁷ para tal fin: *Cañón de Arizona* (CE0318P) y *Paisaje de Texas*¹⁸ (CE0317P), ambas depositadas actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

A lo largo de sus últimos años, Arpa siguió muy ligado a la Real Academia, a la que seguiría obsequiando con su presencia, con obras propias o, incluso, realizadas por su maestro, Eduardo Cano de la Peña: “El Académico Sr. D. José Arpa y Perea, comunica que cede en propiedad a esta Academia dos cuadros pequeños pintados sobre tabla originales del Maestro Don Eduardo Cano de la Peña, que representan a Santa María Magdalena y una escena del Quijote¹⁹ para que puedan exhibirlos en el Museo Provincial de Bellas Artes”²⁰. Debió ser tremendamente emocionante escucharle en la sesión académica de junio de 1950 “sobre sus recuerdos y amistades en Italia” a la edad de 92 años²¹.

Como decíamos, a lo largo de sus últimos años, tanto al Museo como a la Academia siguieron llegando sus obras, no pudiendo esclarecerse en algunos casos la fecha o motivación. Lo que sí hemos podido comprobar es que aquella entrega con la institución derivó en una buena representación de su obra tras su fallecimiento en la sala de arte moderno del Museo, donde se exponían en 1967 las siguientes obras: *En la Sacristía*²², *El Gran Cañón de Arizona*, *Chumberas en Flor*, *Gran Cañón de Arizona*, *Soldado de Maratón*, *Autorretrato*. También se exhibían “cinco dibujos de diversos temas” en el entresuelo²³.

15. ARABASIH, Libro de actas X, 2-VI-1939.

16. Rafael de Besa Gutiérrez, “El vínculo entre la Hermandad de San Lucas de Sevilla y la Academia del arte de la pintura de Murillo,” en *Murillo 1618-2018* (Málaga: Instituto de Academias y Junta de Andalucía, 2018), 121.

17. ARABASIH, Libro de actas X, 14-XI-1939.

18. Actualmente expuesto bajo el título *Chumberas en flor*, la ambigüedad de este título hizo que el profesor Valdivieso la catalogase erróneamente como vista de Sevilla en: Arsenio Moreno Mendoza et al., *Museo de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Gevers 1991), 390-391.

19. Izquierdo y Muñoz, *Museo de Bellas Artes*, 192-193.

20. ARABASIH, Libro de actas XI, 16-V-1944.

21. ARABASIH, Libro de actas XII, 6-VI-1950.

22. Obra expuesta en el Círculo Mercantil en 1929 coincidiendo con la Exposición Iberoamericana, reseñada en el periódico *El Liberal*, 12 de junio de 1929. Desconocemos las causas que llevaron a que esta obra estuviera expuesta en el Museo en aquellos años.

23. José Hernández Díaz, *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967), 116, 138.

Continuamos este estudio a través de una selección de obras inéditas propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Hasta ahora no hemos podido localizar constancia documental del momento o circunstancias de su entrada en la colección, aunque podemos aventurarnos atendiendo a varias fechas de las obras a marcar como horquilla cronológica desde su regreso definitivo a Sevilla en 1932 hasta sus últimos días, coincidiendo con el periodo en que recibe el nombramiento de académico numerario y tiene mayor presencia en la institución.

Innovación estética e intercambios entre Sevilla y México

Tenemos a José Arpa llegando a México en 1897 bajo unas circunstancias aún no del todo esclarecidas²⁴, pero que recientes estudios han llevado a sostener en dos más que posibles cuestiones: por un lado, la relación con el pintor Natal Pesado, a quien trató en su estancia en Roma y que se encontraba asentado en Veracruz, pudiendo ser esta la primera motivación del viaje. La otra, el viajar teniendo la certeza del respaldo de la familia Quijano, españoles industriales de alto nivel que se encontraban en Puebla²⁵. La amistad con José Antonio Quijano le permitió establecerse en Puebla bajo su protección, quien le dio no solo techo, sino un taller propio y la confianza de que se encargase de la tutorización de sus propios hijos. Aquel mecenazgo se asentó en unas sólidas relaciones de amistad en la que se convirtieron en prácticamente familia, algo que se evidencia al acompañar como consejero a los dos hijos mayores de la familia Quijano en su viaje a San Antonio, Texas. Esto explica que gran parte de la producción de Arpa esté actualmente en posesión de los descendientes de Antonio Quijano, a quien retrató en numerosas ocasiones, así como a algunos de los siete hijos que tuvo fruto del matrimonio con Isabel Gómez de Rueda.

En la colección de la Academia, existe un extraordinario retrato de tres cuartos a carboncillo (Fig. 1) de un joven a quien podemos relacionar con alguno de los hijos de la familia de Isabel Gómez de Rueda y José Antonio Quijano tras comprobar la similitud de los rasgos fisionómicos de la fotografía tomada en torno a 1895 que publicó la profesora Rodríguez Serrano²⁶. Atendiendo a la fecha de la instantánea en la que el hijo mayor podría tener

24. Carmen Rodríguez Serrano, *José Arpa Perea, un pintor viajero* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017), 69-76.

25. Carmen Rodríguez Serrano, "El mecenazgo artístico entre México, Estados Unidos y España: Los Quijano y el pintor José Arpa Perea," en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018), 535-547.

26. Rodríguez Serrano, 546.



Fig. 1. José Arpa y Perea, *Retrato de adolescente ¿familia Quijano?*, 1900 aprox. Carboncillo, 21 x 34,5 cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

unos seis años, planteamos la hipótesis de que el retrato sea de 1900 aproximadamente ya que el chico presenta entre doce y catorce años. La obra muestra una modernidad tremenda, cuya ejecución se aleja por completo del academicismo de formación y nos muestra a un Arpa cuya obra está protagonizada por el estudio psicológico y por el enérgico y nervioso trazo que nos recuerda a los rápidos apuntes de Toulouse-Lautrec.

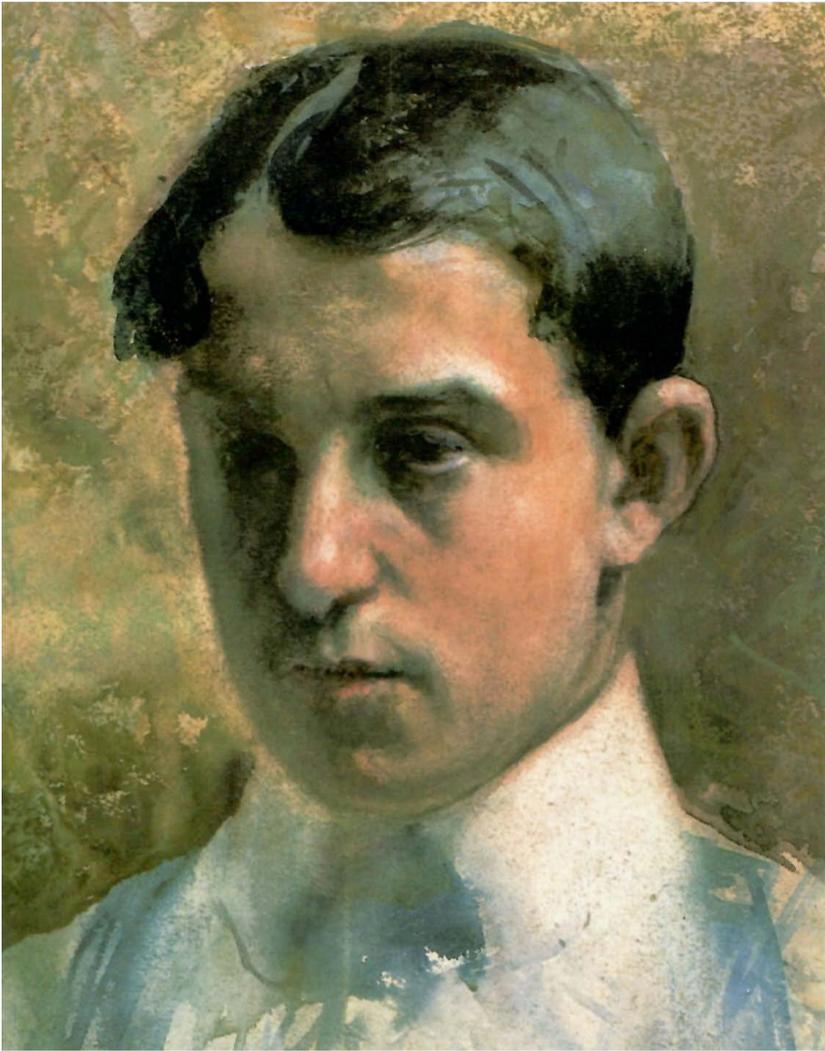


Fig. 2. José Arpa y Perea, *Retrato de adolescente ¿familia Quijano?*, 1900 aprox. Acuarela, 26 x 34,2 cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

Hay en la colección de la Academia otro retrato del mismo adolescente (Fig. 2), esta vez ejecutado a la acuarela con una fuerte impronta impresionista en la que Arpa hace alarde de una brillante y rápida ejecución del natural, en la que consigue captar de forma minuciosa los efectos lumínicos a la vez que alcanza un estudio psicológico de gran lirismo y aires modernistas. Ambas obras están sin firmar, por lo que debieron ser parte del proceso de estudio y experimentación de cara a la elaboración de un retrato al óleo.

Hay que destacar que, dentro de la faceta de retratista de Arpa, a pesar de llegar a ser muy demandado por la burguesía poblana, no se reservó su buen hacer para las clases acomodadas, sino que tuvo a lo largo de su carrera una especial sensibilidad para captar la integridad de las clases más popu-

lares. Esto lo podemos apreciar en dos retratos al natural del carboncillo de dos personas de avanzada edad que a tenor de sus rasgos mexicanos encajamos dentro de sus años en Puebla. El retrato masculino (Fig. 3) nos presenta a un hombre ataviado con el típico sombrero mexicano de palma y con rasgos cargados de la rudeza de la vida del campo pero que se muestra relajado frente a los lápices del pintor. El otro retrato (Fig. 4) nos muestra de cuerpo completo a una mujer de edad avanzada ataviada también como las campesinas mexicanas, cubriéndose la cabeza con un pañuelo para evitar las altas temperaturas del campo. Nos presenta un serio semblante producto de toda una vida de esfuerzos por sacar a su familia adelante, quizás producto de la impaciencia por tener trabajo que hacer y estar posando para el pintor. Arpa consigue recrear el interior de una vivienda apenas con su sombra y la presencia de una gran tinaja, desarrollando una atmósfera costumbrista muy deudora del legado murillesco de sus años de formación en Sevilla. Son retratos fascinantes en los que Arpa consigue captar la integridad y humildad de las clases populares, evidenciando así que no había olvidado sus modestos orígenes.



Fig. 3. José Arpa y Perea, *Retrato de anciano*, 1895-1910. Carboncillo. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.



Fig. 4. José Arpa y Perea, *Retrato de anciana*, 1895-1910. Carboncillo. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

La llegada de Arpa a Puebla coincidió con el periodo de estabilidad del gobierno de Porfirio Díaz, momento en que se recibía con los brazos abiertos a los españoles. Arpa consiguió en poco tiempo un importante reconocimiento en los círculos burgueses de la industria textil y la explotación de grandes haciendas, llegando no solo a exponer, sino a participar como organizador en la I Exposición de Bellas Artes del Círculo Católico de Puebla de 1900²⁷. Aquellas familias burguesas, cuando quisieron remodelar sus casas, no solo optaron por comprar cuadros a Arpa, sino que también fueron numerosos los encargos de diseño y ornamentación de las viviendas²⁸. Arpa trabajó esos espacios aplicando pinturas murales derivadas del mundo del rococó, pero también aplicando

27. Carmen Rodríguez Serrano, "Una revisión del pintor José Arpa Perea en México. Nuevas aportaciones," en *Arte, Identidad y Cultura Visual del Siglo XIX en México*, eds. Isabel Fraile Martín y Magdalena Illán Martín (Puebla: Colección La Fuente 2023), 75.

28. Galí Boadella, "José Arpa," 254.

lujosas molduras de estucos y artesonados que bebían directamente del mundo islámico, contribuyendo de forma eficaz a la difusión del gusto neomudéjar en México.

Hasta ese momento, el gusto burgués había estado más centrado hacia la estética oriental, sobre todo para espacios de recreación o relaciones sociales. Sin embargo, resulta sorprendente cómo Arpa llevó la estética andaluza a través de repertorios sacados del Alcázar de Sevilla o la Alhambra de Granada a Puebla durante la bonanza del porfiriato y la combinó con el buen hacer para los artesonados de los locales.

Su amigo y protector José Antonio Quijano llegó a ser uno de los patronos y el director del Hospital de la Beneficencia Española²⁹, hospital privado para españoles en Puebla. En la actualidad todavía se conserva en su *hall* de entrada uno de los mejores retratos que ha hecho Arpa en su carrera. Por ello, no es de extrañar que el propio Quijano encargase a su amigo el diseño del altar de la capilla del citado hospital, proyecto que no llegó a materializarse, pero que, atendiendo a que está fechado en 1911, es muy probable que se debiera a la propia revolución mexicana y su exilio norteamericano.

Si para los trabajos en espacios habitacionales empleó la inspiración islámica, Arpa debió pensar que aquello no funcionaría bien para un espacio cristiano, por lo que optó por recurrir a otro historicismo, en este caso el neogótico, aunque combinado de forma personal con el lenguaje modernista europeo que estaba en boga en aquel momento.

El proyecto estaba protagonizado por un altar neogótico de tres calles con mayor desarrollo en la central (Fig. 5). El banco muestra cinco relieves, siendo el central dedicado al cordero místico, mientras que los restantes mostraban a los tetramorfos. En la calle central y tras el sagrario, tendríamos una escultura de la Inmaculada Concepción bajo un doselete goticista con cupulilla bulbosa coronada por cruz latina. Separada por pinnáculos de las calles laterales, vemos bajo arcos conopiales sendos ángeles que siguen la tradición iconográfica local tal y como se puede comprobar en el altar del *Templo de la Limpia Concepción* de Puebla. A ambos lados del altar se colocarían sobre peanas dos esculturas, que, a pesar de no poder identificarse, sí que intuimos que deben de tratarse de santos relacionados con las buenas acciones, el auxilio y la beneficencia al llevar una de ellas a un niño en brazos.

29. Rodríguez Serrano, "El mecenazgo artístico," 538.



Fig. 5. José Arpa y Perea, *Proyecto del ábside y altar mayor para el Hospital de la Beneficencia Española de Puebla*, 1911. Dibujo a tinta y gouache blanco, 43,5 x 64cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.



Fig. 6. José Arpa y Perea, *Proyecto del ábside para el Hospital de la Beneficencia Española de Puebla*, 1911. Dibujo a tinta y acuarela, 67 x 43cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

La zona del ábside (Fig. 6) estaría caracterizada por la abundancia de motivos dorados, con una clara inspiración en la ornamentación de la secesión vienesa que se estaba desarrollando en aquellos años. Para las distintas secciones del cuarto de esfera, emplea unas estructuras que siguen manteniendo esas reminiscencias goticistas, pero de forma mucho más orgánica y, que, junto a los motivos de lirios, demuestran que Arpa manejaba los conocimientos de ornamentación modernista europeos a la perfección. El ábside está protagonizado por una alegoría de la caridad, en la que podemos ver sobre un lecho de flores un incensario y un cáliz cruzados por una filacteria con la leyenda *charitas*. Sobre esta, la cruz con un Sagrado Corazón, devoción popular de gran arraigo en Puebla. El conjunto está rematado por la paloma del Espíritu Santo enmarcada entre cresterías góticas y separada de la zona del retablo por un friso corrido de motivos geométricos que muestran ciertas conexiones con las molduras mudéjares antes tratadas.

Este proyecto demuestra el gran talento de José Arpa en uno de los ámbitos menos conocidos de su carrera. De haberse llegado a realizar, hubiera conseguido innovar con un diseño

en el que combinaría el gusto historicista del gótico, pudiendo haberse inspirado en la catedral de Sevilla o en la prioral de Carmona, añadiendo su experiencia con las devociones locales en perfecta conjunción con las modas europeas del modernismo contemporáneo.

Resulta interesante entender la voluntad de innovación de Arpa con el proyecto para el altar del Hospital de la Beneficencia, ya que planteaba algo totalmente inédito en los edificios poblanos de principio de siglo. Además, como inquieto y observador trabajador que era el pintor, si miramos a lo largo de su larga producción, podemos asegurar su interés por conocer los edificios religiosos allá donde fuera, ya fuera por sus singularidades o por su importancia para la devoción popular. Sin embargo, en los años de su residencia en Puebla, no son muy numerosas las vistas de interiores de edificios religiosos.

De esta forma, presentamos dos acuarelas en las que Arpa capta el interior de un edificio religioso, que, atendiendo a la presencia de columnas salomónicas junto a la similitud y disposición de pulpitos enfrentados, podríamos encuadrar en Puebla en iglesias como la de Ntra. Sra. de los Remedios o San Francisco de Acatepec. En segundo plano podemos ver una escultura de un fraile con hábito franciscano y tonsura, pudiendo identificarlo como san Francisco de Asís, a quién se le practica gran devoción en la ciudad de Puebla. Hemos podido localizar un altar con talla muy similar en el ex convento de San Francisco, espacio en el que, a pesar de no haber pulpitos, sí que quedan sendos fustes como testigo de su existencia previa.

A pesar de que el grueso de la producción de Arpa fue ejecutada al óleo, técnica que estudió en la Academia Libre de Sevilla antes de partir a Roma³⁰, sí tenemos constancia de su utilización principalmente destinada a un uso auxiliar como método de abocetado que le permitía captar de rápida y eficaz el instante. En obras como esta (Fig. 7) podemos ver la maestría con la que emplea la acuarela, la cual es aplicada directamente sin dibujo previo, respetando las reservas de blanco del propio papel para potenciar la piedra del pulpito y utilizando los colores directamente de las pastillas para conseguir la mayor saturación posible y crear ese bellissimo y suntuoso contraste que presentan las sombras azuladas con el brillo de los dorados. Se trata de un ejercicio técnico en el que podemos ver cómo Arpa ya se desenvuelve plenamente en el lenguaje del impresionismo pictórico y cómo consigue encajar estas escenas a través del dibujo mediante manchas de color.

30. Gerardo Pérez Calero, "La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)," *Laboratorio de Arte*, no. 11 (1998): 297.

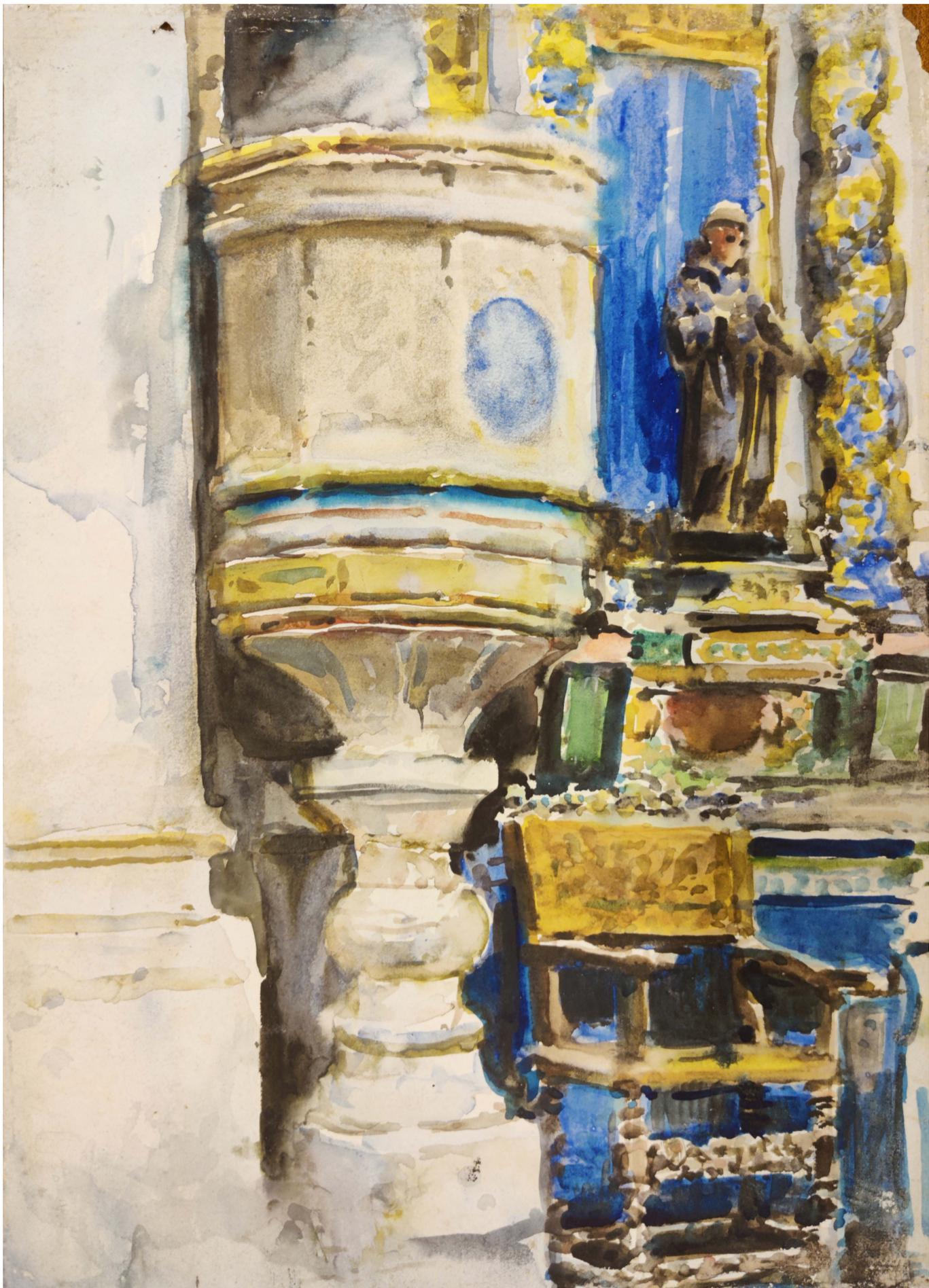


Fig. 7. José Arpa y Perea, *Interior de Iglesia de Puebla, ¿ex Convento de San Francisco?*, 1895-1910. Acuarela, 25,3 x 35,2 cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.



Fig. 8. José Arpa y Perea, *Interior de Iglesia de Puebla*, 1895-1910. Acuarela, 35,2 x 25,3 cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

La segunda obra (Fig. 8), en este caso apaisada, nos muestra a través de un encuadre atípico una pila bautismal baja, muy típica de Zacatlán de las Manzanas, donde hemos podido localizar una idéntica del siglo XVI en el Conjunto Conventual Franciscano, el más antiguo de Puebla. En esta, a diferencia de la anterior que requería una mayor precisión, la factura es mucho más suelta, fruto de la aplicación rápida de la acuarela sobre el papel ya mojado, consiguiendo así un gran efectismo para la rugosidad de la piedra de la pila bautismal.

Esta forma de trabajar de forma rápida le permitiría tomar apuntes, que podrían servirle como base para óleos de mayor formato o, simplemente eran fruto de su inquietud y curiosidad por captar la inmediatez de la luz de ese momento, algo que podría presagiar su futura serie del Cañón del Colorado entre otras. Aquella técnica rápida para documentar pudo tener mucho que ver con su estancia en Melilla como corresponsal de guerra, donde la rapidez de ejecución sería sinónimo de seguridad personal. Sin embargo,



Fig. 9. José Arpa y Perea, *Estudio de flores: Canna Indica y tithonia diversifolia*, Puebla. 1900 aprox. Acuarela, 23,5x33,7cm y 29,5x45cm. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

el empleo de la acuarela adquiere en Arpa un matiz científico, no solo debido por el ya mencionado interés por la naturaleza y el entorno, sino que podemos establecer con claridad la influencia del pintor mexicano José María Velasco, quien fuera ilustrador de expediciones científicas con absoluto rigor³¹. Las dos acuarelas de flores que presentamos (Fig. 9) son un ejemplo de las muchas ejecutadas en Puebla en torno a 1900³², siendo ambas fácilmente identificables por su minuciosidad, precisión y rigor como flores autóctonas de México: *Canna Indica* o baranda de México y *tithonia diversifolia*, conocida comúnmente como girasol mexicano.

Uno de los aspectos claves en la carrera mexicana de Arpa es que supo encajar a la perfección dentro de aquellos círculos burgueses que demandaban obras de arte para sus casas. Realmente supo posicionarse socialmente de la forma que mejor le beneficiaría

31. María Elena Altamirano Piolle, "José María Velasco científico," *Ciencias*, no. 45 (1997): 32-35.

32. Rodríguez Serrano, "El pintor José Arpa," figs. 266, 267, 268; Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, figs. 86, 87, 93.

profesionalmente. Uno de los factores claves en esto fue su relación con el general Porfirio Díaz, a la cual en numerosas ocasiones se la ha dotado de cierta licencia poética, sobre todo desde la narración de la prensa española. Aquella afinidad con el general se ha atribuido a que le salvó la vida al evitar que un asaltante le disparase, suceso que hizo que estrechasen lazos, además de proporcionarle un contrato como profesor en la Academia de San Carlos. Recientemente, la profesora Rodríguez Serrano ha profundizado en aquella relación sin caer en mitos y ha demostrado que realmente existió debido al interés que tenía el presidente en la obra de Arpa, generado a raíz de la popularidad del pintor dentro de los círculos intelectuales mejicanos³³.

El gobierno de Porfirio Díaz tuvo sus luces y sus sombras, pero sin duda, el que consiguiera años de paz y estabilidad impulsó el desarrollo de las artes y las culturas en México. Por ello, tenemos en 1900 a Arpa participando en las fiestas en honor a Porfirio Díaz de Puebla con el diseño de un carro alegórico en honor al general junto a las manufacturas y el comercio. Para ella, el pintor empleó un busto de Porfirio en mayor tamaño del natural junto a una gran bandera blanca con el emblema de la paz y rematando el conjunto con un águila mejicana puesta en el asta de la bandera. Además, se incluyeron dos colosales pebeteros con cariátides y varias coronas de laurel³⁴. Este lenguaje alegórico y de exaltación viene estrechamente ligado con una obra inédita que hemos localizado en los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría: el cartel *por la exaltación del Sor. Gral. Porfirio Díaz* (Fig. 10).

Esta se trata de una obra atípica en su producción en la que vemos cómo se lleva a México la moda estética de la Europa del momento: el modernismo. Arpa desarrolla la ilustración en torno a una fotografía del general adherida al soporte de cartón, a la que añade una orla laureada sin terminar a tinta china. Añade una figura femenina triunfal que porta un estandarte cuyo manto sobrevuela la fotografía mediante el uso del grafito, la aguada y el gouache blanco, consiguiendo un efecto de grisalla que nos remite a las alegorías de las virtudes del Giotto de la Capilla de los Scrovegni. Se trata de la alegoría de la paz, la cual conecta con el carro al que antes hicimos mención, portando igualmente al águila mejicana rematando el asta de la bandera. Sobre su cabeza se nos aparece la inscripción PAX y, siguiendo los postulados iconográficos de Cesare Ripa³⁵, sostiene una rama de olivo, la cual transmite la idea de que la paz es el efecto de la justicia y deriva en el bienestar del pueblo. La fisonomía de la figura femenina remite

33. Rodríguez Serrano, "Una revisión del pintor," 177.

34. *El Popular*, 24 de diciembre de 1899. Referencia sacada de Rodríguez Serrano, "Una revisión del pintor," 179.

35. Cesare Ripa, *Iconologia* (Padua: Stamparia del Pasquati, 1611), 401.



Fig. 10. José Arpa y Perea, *Cartel de la exaltación al Sr. Gral. Porfirio Díaz*, San Antonio, Texas, 1903. Collage de dibujo a tinta china, gouache blanco, aguada, grafito con fotografía, 30x44. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

directamente a los modelos modernistas que caracterizaban la obra de Alfons Mucha, por lo que para esta obra importó el gusto estético de la burguesía francesa. No nos olvidemos de que ya trabajó este tipo de temas en el techo del salón del círculo mercantil de Sevilla con la alegoría de la Fama coronando las Artes y el Comercio³⁶. Además, los años que trabajó como ilustrador gráfico para la revista *Blanco y Negro*³⁷ seguramente le sirvieron para la técnica de este cartel. En la parte baja de la composición añade una leyenda dentro de un pergamino efectuada con maestría caligráfica en donde desarrolla la siguiente exaltación del general:

Al Sr. Gral. Porfirio Díaz

Esta labor, que por audaz atrevimiento se refiere a la gran evolución de los siglos ¿a quien debiera ser más justamente dedicada que al mas glorioso Reformador de México, a quien ha hecho en menos de seis lustros la evolución portentosa de mi Patria?

El genio de la Paz americana reciba esta labor cual homenaje: es un grano de arena que se incluye en el monumento más excelso de la inmortalidad contemporánea.

El autor

Esta obra está firmada en San Antonio Texas, pero no incluye la fecha, pudiendo haber sido ejecutada entre 1902 y 1903. Calculando que en el texto dice “en menos de seis lustros”, su fecha sería algo menos de 30 años desde la llegada al poder de Porfirio Díaz en 1876. Contando con que entre 1904 y 1905 estuvo en España, fijamos la fecha en torno a 1903, ya que en la autobiografía del escultor Pompeo Coppini ubica a Arpa en San Antonio, Texas aquel año³⁸.

Acompañando a este cartel, con las mismas dimensiones, formato y técnica, nos encontramos con otra obra (Fig. 11) totalmente única en la producción de Arpa, combinando de nuevo la ilustración y texto. Esta vez se trata de un poema personal de tintes alegóricos en el que trata metafóricamente cómo llegará el progreso con la entrada en el nuevo siglo y dejará atrás la miseria a la cual identifica con las tinieblas, las cuales serán vencidas por el sol:

Se acerca el siglo sol ... ved su alborada
rompiendo el manto de la sombra espuria:
en la curva de estrellas tachonada
como nimbo de luz inmaculada
ya brilla la vigésima centuria.

36. Galí Boadella, “José Arpa,” 243.

37. Jesús Rojas-Marcos González, “Dibujos inéditos de artistas sevillanos contemporáneos: José Arpa y Luis Cáceres,” *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 34 (2020): 288.

38. Pompeo Coppini, *From Dawn to Sunset* (San Antonio, Texas: Press of the Naylor Company, 1949), 98. Referencia tomada de Fernández Lacomba, *José Arpa Perea*, 77.

La noche negra con sus sombras huye,
 el gran Levante su reflejo envía,
 pues la solemne acción que allí confluye
 augura con radiosa profecía
 la noche de las almas que confluye,
 ¡ el día... el nuevo día,
 del pensamiento audaz que la destruye.
 Es el choque del cielo y el abismo...
 ved... ved en la penumbra de las nieblas
 el nuevo cataclismo:
 es el duelo de un sol con las tinieblas.

En la ilustración podemos ver cómo un amorcillo recoge un velo para mostrar cómo llega la inmaculada luz del sol, la cual identifica con la paz, cuyo emblema se muestra grabado sobre el busto de una cariátide y envueltos en la bruma que genera el fuego de un pebetero (ambos elementos utilizados en el carro alegórico anteriormente nombrado). En el lado inferior, apoyado sobre una luna que se oculta entre tinieblas, aparece una personificación de la oscuridad, entiéndase como el mal, que huye atemorizado en medio de un páramo desolado en el que solo se pueden ver ramas secas y cráneos tanto animales como humanos. Es el triunfo de la eterna dualidad, la luz como el bien y la vida sobre la oscuridad, el mal y la muerte.

En la parte superior tenemos una vista de una estrella fugaz, dentro de cuyo halo podemos contemplar el perfil de una ciudad en la que intuimos construcciones de diferentes civilizaciones, edificios junto a una gran cúpula y pirámides. Este tipo de vistas imaginadas parten de algo muy propio de la época, las exposiciones internacionales. Mas concretamente podemos relacionarla con los grandilocuentes proyectos en los que, al presentar las propuestas de aquellas ambiciosas construcciones, se incluían a modo de escala comparativa los grandes referentes de la humanidad en cuanto a gran tamaño. Ejemplo claro de este tipo lo podemos encontrar en el grabado que presentaba el proyecto de la *Centennial Tower* para la *International Exhibition of Arts, Manufactures, and Products of the Soil and Mine* celebrada en 1876, torre que nunca llegó a construirse y que se presentaba superando en altura a dos de las pirámides de Guiza, a la cúpula de la basílica de San Pedro del Vaticano, al Capitolio de Washington y varias catedrales con altas agujas góticas³⁹. Casualmente, si marcamos esta obra también como de 1903 atendiendo al idéntico formato y técnica, tendríamos un año después la celebración de

39. Grabado publicado como portada de la revista *Scientific American* del 24 de enero de 1874, consultado en Thomas R. Winpenny, "Notes and Documents: The Phoenix Tower and the Struggling Centennial Exhibition of 1876: A Tale of What Might Have Been," *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 124, no. 4 (2000): 551.



Fig. 11. José Arpa y Perea, *Duelo del Sol y las Tinieblas*, San Antonio, Texas, 1903. Dibujo a tinta china, gouache blanco, aguada, grafito con poema, 30x44. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

la feria mundial en Saint Louis, Missouri, la *Louisiana Purchase Exposition* de 1904, que, seguramente estaría dando de hablar en Texas, donde Arpa firma la obra.

De esta forma podríamos entender cómo la luz del progreso trae ese tipo de avances en base a la prosperidad que trae la paz del nuevo siglo, dejando atrás la oscuridad de otros tiempos. Atendiendo a que además de localizarse junto a la *exaltación de Porfirio Díaz*, comparten mismo formato y técnica, planteamos el entenderla como una continuación de la obra, centrándose en este caso en reflejar alegóricamente la prosperidad que había llegado al pueblo a través de su gobierno y como había dejado atrás el hambre y la muerte. Sea como fuere, se trata de una obra tremendamente simbolista, con un lenguaje complejo e inusual que nos muestra algo tremendamente inusual de este polifacético artista: su poesía.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (ARABASIH), Sevilla. Libros de actas.

Fuentes bibliográficas

- Altamirano Piolle, María Elena. "José María Velasco científico." *Ciencias*, no. 45 (1997): 32-35.
- Besa Gutiérrez, Rafael de. "El vínculo entre la Hermandad de San Lucas de Sevilla y la Academia del arte de la pintura de Murillo." En *Murillo (1618-2018)*, 109-156. Málaga: Instituto de Academias y Junta de Andalucía, 2018.
- Cascales y Muñoz, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla*. T. 1. Toledo: Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929.
- Coppini, Pompeo. *From Dawn to Sunset*. San Antonio, Texas: Press of the Naylor Company, 1949.
- Fernández Lacomba, Juan. *José Arpa Perea*. Catálogo de exhibición. Sevilla: Fundación El Monte, 1998. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada entre los meses de enero y abril de 1998 en la Sala Villasis de la Fundación El Monte de Sevilla.
- Galí Boadella, Montserrat. "José Arpa Perea en México (1895-1910)." *Laboratorio de Arte*, no. 13 (2000): 241-261.

- Gestoso y Pérez, José. *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Madrid: Impr. J. Lacoste, 1912.
- Guichot y Sierra, Alejandro. *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*. T. 2. Sevilla: Imprenta Municipal, 1935.
- Hernández Díaz, José. *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- Izquierdo, Rocío, y Valme Muñoz. *Museo de Bellas Artes, Inventario de Pinturas*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1990.
- Moreno Mendoza, Arsenio, Enrique Pareja López, María Jesús Sanz Serrano, y Enrique Valdívieso González. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Gever. 1991.
- Ossorio y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Moreno y Rojas, 1883-1884.
- Pérez Calero, Gerardo. "La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)." *Laboratorio de Arte*, no. 11 (1998): 275-300.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. Padua: Stamparia del Pasquati, 1611.
- Rodríguez Serrano, Carmen. "El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- . *José Arpa Perea, un pintor viajero*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2017.
- . "El mecenazgo artístico entre México, Estados Unidos y España: Los Quijano y el pintor José Arpa Perea." En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional*, 535-547. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- . "Una revisión del pintor José Arpa Perea en México. Nuevas aportaciones." En *Arte, Identidad y Cultura Visual del Siglo XIX en México*, editado por Isabel Fraile Martín y Magdalena Illán Martín, 171-187. Puebla: Colección La Fuente (BUAP), 2023.
- Rojas-Marcos González, Jesús. "Dibujos inéditos de artistas sevillanos contemporáneos: José Arpa y Luis Cáceres." *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 34 (2020): 269-310.
- Winpenny, Thomas R. "Notes and Documents: The Phoenix Tower and the Struggling Centennial Exhibition of 1876: A Tale of What Might Have Been." *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 124, no. 4 (2000): 547-555.