

# La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa\*

Carlos Reyero.

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.) Vol. II, 1990

En el catálogo de la *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma* celebrada en 1979, Giulio Carlo Argan se preguntaba si, para no alentar el arte académico, no hubiese sido más justo haber fundado dicha institución en París en vez de en Roma. Pero en su respuesta se manifiesta inseguro: «Probablemente nel 1873, alla vigilia della rivelazione dell' Impressionismo, anch'io avrei avuto gli stessi dubbi»<sup>1</sup>. En esas dudas se debatieron cuantos pintores españoles mínimamente inquietos dejaron el terruño en busca del centro del arte contemporáneo que nos les parecía tan claro como a los historiadores del arte de un siglo después. Entre las varias decenas de artistas del último cuarto del siglo XIX que fueron becados para estudiar en Roma y, por uno u otro motivo, acabaron —frente a frente, como tal vez no hubiera sido su deseo— con la realidad de París, se encuentra un pintor que, con independencia del prestigio alcanzado en su tiempo y de la consideración que nos merece en el nuestro, es una figura clave en esa disyuntiva —para muchos sentimentalmente nunca resuelta— entre Roma o París. Se trata de Ulpiano Checa.

Ulpiano Fernández-Checa y Sáiz (Colmenar de Oreja, Madrid, 1860-Dax, Francia, 1916) es un pintor que ha merecido escasa atención bibliográfica<sup>2</sup>, pese haber obtenido en 1884 el primer puesto del concurso para ocupar una plaza de pensionado en la Academia Española

de Roma y en 1887 la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes. No pueden encontrarse mejores augurios en el *curriculum vitae* de un pintor español de fines del siglo XIX. Con tal bagaje, los artistas españoles solían «rentabilizar» ese prestigio en puestos de trabajo y encargos que les permitían sobrevivir holgadamente de por vida. Sin embargo, Checa se atreve a emprender, desde una cierta seguridad alcanzada y no como un bohemio inquieto, el camino siempre incierto de París.

Se ha dicho que su traslado a París es consecuencia de que no le fuera concedida la pensión de mérito de la Academia<sup>3</sup>. Pero a través de una instancia fechada en Roma el 26 de abril de 1887 y dirigida al Director sabemos que tenía ya intención de residir en París antes del final de su pensión de número que concluía el 1 de julio de 1888<sup>4</sup>. El concurso para la plaza de pensionado de mérito, al que por supuesto acude Checa, tiene lugar en julio de 1887, por lo tanto con posterioridad a su decisión de instalarse en París. Como el ganador —José Benlliure— renuncia, se vuelve a celebrar, también con la participación de Checa y, a pesar de que en el anterior había obtenido el segundo lugar, esta vez lo gana Salvador Viniegra, que antes no se había presentado.

En todo ello debieron de pesar algunas simpatías y antipatías personales. En primer lugar, Viniegra gana el concurso por un cuadro premiado en Cádiz en 1879, dos

\* Los datos relativos a la presencia de Ulpiano Checa en París se han obtenido en el marco de una ayuda de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica. El autor quiere agradecer también las facilidades concedidas por la Academia Española de Bellas Artes de Roma para la consulta de su archivo y por el Ayuntamiento de Colmenar de Oreja (Madrid) para el acceso a las pinturas conservadas en el Museo Municipal Ulpiano Checa, que fueron fotografiadas por Javier Burón Fernández.

<sup>1</sup> Catálogo de la *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma*, Madrid, 1979, p. 7.

<sup>2</sup> Aparte de los datos que ofrecen obras generales y diccionarios (Ossorio y Bernard, Pantorba...) recogidos en publicaciones más recientes puede añadirse: UZANNE, J.: «Figuras contemporáneas. Ulpiano Checa», en *Album Mariani*, París, 1896-1908, tomo VIII y el folleto *Museo Municipal Ulpiano Checa*, Colmenar de Oreja, S. A.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, C. y MARTÍ AIXELA, M.: *Pintores españoles en París, 1850-1900*, Barcelona, 1989, p.93.

<sup>4</sup> Documento I.

medallas en exposiciones provinciales y una primera medalla en la Nacional de 1887<sup>5</sup>. Los méritos de Checa, dos años mayor que Viniestra, no puede decirse que fueran significativamente inferiores, aunque es probable que, desde la perspectiva de hoy, la obra del gaditano presente aspectos más prometidos que —no hay por qué ser desconfiados— pudo apreciar el tribunal de turno. Pero, por otra parte, dos cartas de Checa escritas en mayo de 1888 permiten más que intuir cierta inclinación de algunos a que no obtuviera la plaza. En la primera<sup>6</sup>, fechada el 3 de mayo de 1888 en París, revela al Director de la Academia el malestar existente en el Ministerio porque permanezca en París y haya concurrido al Salón de ese año, a pesar de que está previsto en el Reglamento la ausencia de los pensionados de Roma en el último año. Igualmente le urge para que le devuelva la memoria —última obligación que cumplir— «porque la esperan en España, creyendo que yo voy a ser tan inocente que voy a dejar pasar la fecha». La carta, que tiene toda ella un cierto tono coloquial hacia el Director, Vicente Palmarioli entonces, no debió de obtener la comprensiva respuesta que Checa esperaba ya que se ve obligado a pedir perdón en un nuevo escrito del 7 de mayo<sup>7</sup>. Justifica «con ejemplos análogos» su participación en el Salón de París, que parece era lo más grave. Checa, no sin cierta ironía, habla de su obligación de «visitar museos» que le impone el Reglamento, en vez de sacar —no lo dice, pero puede deducirse— partido personal de sus habilidades adquiridas y promocionarse, que es lo que hacía.

En otro orden de cosas, es preciso insistir en que por esas fechas no tenía muy claro que le interesase firmemente la pensión de mérito pues expresamente le dice al Director «por si acaso me da la idea de solicitar la pensión»<sup>8</sup>, lo que hace suponer que barajaba las ventajas o inconvenientes de seguir en París o volver a Roma. De todo ello se deduce que la solución de París no fue la salida a ningún fracaso.

Así pues, Checa está instalado ya en París en 1888, exactamente en el número 69 de la rue de Douai, desde donde, como se sabe, envía dibujos para *La Ilustración Española y Americana*. Ese año participa por vez primera en el Salón con *L'enlèvement de Proserpine* (El rapto de Proserpina)<sup>9</sup>, que se reproduce y merece la consideración crítica de Montrosier<sup>10</sup>.

Del año 1889 tenemos varias noticias de la actividad de Checa en París. Por una parte, acude al Salón con una

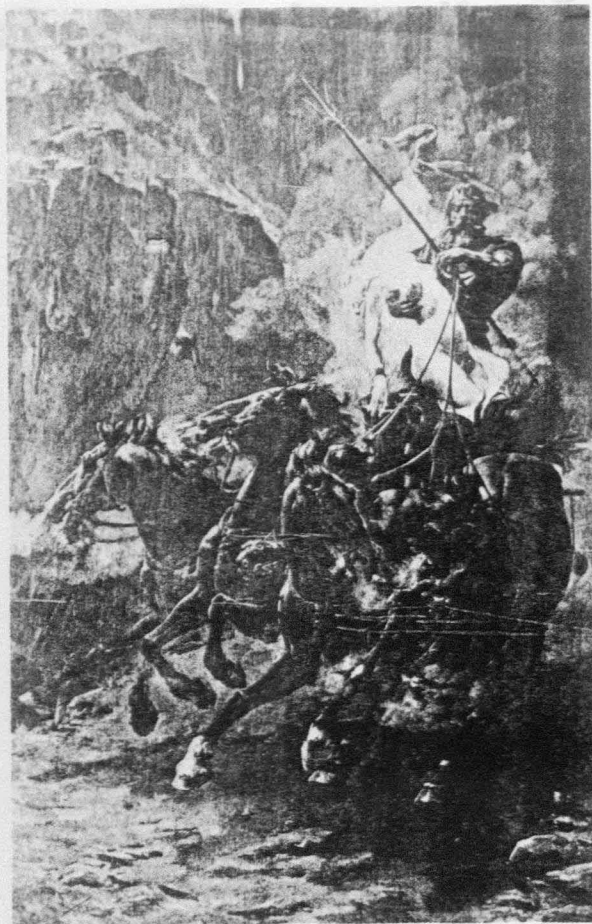


Fig. 1. *El Rapto de Proserpina* (Salón de 1888).

obra: *Place de la République* (Plaza de la República). En el Catálogo constan dos direcciones, una la rue du Faubourg St. Honoré, número 235 (la cual mantendrá a lo largo de la última década del siglo) y otra la *Galerie des Artistes Modernes*, en la rue de la Paix, número 5. La pintura<sup>11</sup> —una vista global de la plaza con gentes y co-

<sup>5</sup> BRU ROMO, M.: *La Academia Española de Bellas Arte de Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971, p. 72.

<sup>6</sup> Documento III.

<sup>7</sup> Documento IV.

<sup>8</sup> Documento II.

<sup>9</sup> *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1.<sup>er</sup> mai 1888*, París 1888, p. 461. Es el número 563.

<sup>10</sup> «El Pluton del señor Checa parece inspirado en una carrera de carros del hipódromo. Su cuadriga de caballos, negros como el Erebo, se embala con seguridad; y de la manera como el raptor de Proserpina sujeta las riendas parece que si sacude a sus caballos van a llevarle» (MONTROSIER, E.: *Salon de 1888*, París, Librairie d'Art, 1888, p. 28).

<sup>11</sup> *Explication... 1899*, París, 1889, p. 44. Es el número 558. Probablemente es el mismo cuadro que fue subastado en Londres en 1982 (*Galería Richard Green. Exhibition of French Painting*, Londres, 1982). El libro de González López-Martí Aixelá reproduce un óleo titulado *Impresiones de París* claramente relacionado con esta obra así como la crítica de Armand Gouzien en *La Ilustración Española y Americana* a propósito del mismo (*ob. cit.*, pp. 93-94).

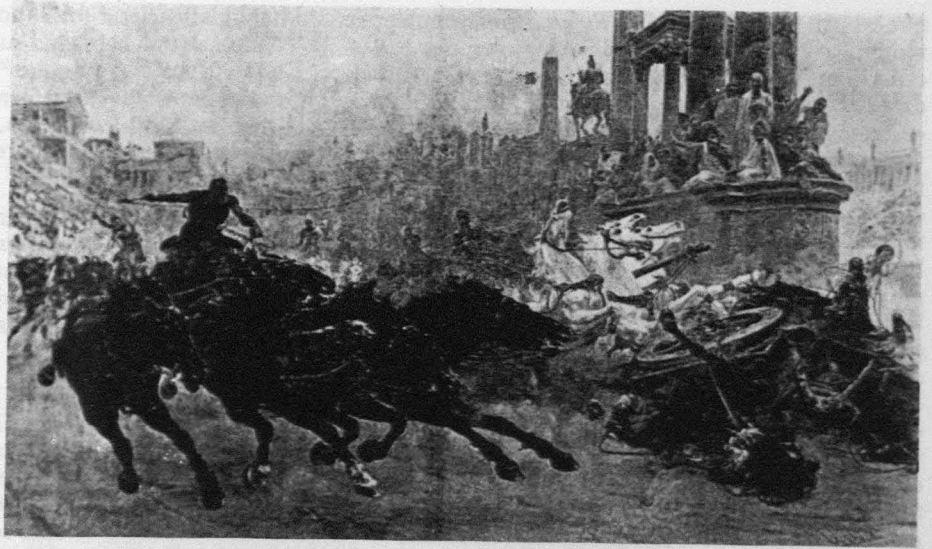


Fig. 2. Carrera de Carros Romanos (Salón de 1890).

ches de caballos en día de lluvia, lo que le permite ejecutar los brillos que le caracterizan— merece cierta consideración crítica. En el *Moniteur des Arts* se describe y se califica al artista de pintor de género y de paisaje<sup>12</sup>. Por otra parte, está su participación en la Exposición Universal de 1889 con un cuadro: *Dans l'église* (En la iglesia)<sup>13</sup>. A pesar de la abundante literatura generada en cualquier certamen internacional y de que Checa obtuviera una tercera medalla —era miembro del jurado de la sección española<sup>14</sup>— los críticos no suelen ni mencionarlo. Únicamente Emile Cardon lo cita entre «algunos artistas enamorados de la modernidad que se limitan a pintar lo que ven, escenas de la vida contemporánea, y ello simplemente, sinceramente, sin otra preocupación que dar la sensación de naturaleza y realidad»<sup>15</sup>.

Checa es fiel a la cita del Salón durante los años si-

guientes. En 1890 abandona la temática de la realidad y vuelve, aunque sólo sea metafóricamente, a Roma: su cuadro de ese año se llama *Course de chars romains* (Carreras de carros romanos), por el que obtiene medalla de tercera clase<sup>16</sup>. El cuadro, que se reproduce en *L'Illustration*<sup>17</sup>, aprovecha otra habilidad de Checa: el escorzo de los caballos a galope que desde *Invasión de los bárbaros* y *El rapto* son elementos que se repetirán en distintas ocasiones en busca del efectismo técnico. El *Moniteur des Arts* le dedica un comentario entusiasta: «su obra es la revelación de una naturaleza artística admirablemente dotada» y su autor llega a cautivarse por la recreación del espectáculo. Emplea indistintamente adjetivos para referirse al tema y a la pintura<sup>18</sup>. En general, merece una atención bastante considerable de los críticos, la mayor entre todos los pintores españoles

<sup>12</sup> «La vista está tomada un día de lluvia, uno de esos días de lluvia de tormenta bastante frecuentes, y ofrecida con un gran sentimiento de lo pintoresco; el efecto es muy justo y muy verdadero, y el movimiento de la muchedumbre, los omnibus que se cruzan, las gentes que escapan de los coches o de las salpicaduras de los caballos, está captado con espíritu» («Salón de 1889», *Moniteur des Arts*, 28 mai 1889).

<sup>13</sup> *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue Général Officiel. Tome Premier. Groupe I: Oeuvres d'Art*, Lille, 1889, p. 166. Aparece con el número 21.

<sup>14</sup> UZANNE, «Art. cit.», s. p.

<sup>15</sup> CARDON, E.: «L'Espagne», *Moniteur des Arts*, 1889, p. 296.

<sup>16</sup> *Explication... 1890*, París, 1890, p. 42. Es el número 517. Se reproduce en *Salon 1890. Catalogue illustré*, París, 1890, p. 309. También en *L'Illustration* (I), 3 mai 1890; n. 2462. Una acuarela con ese título se subastó en Drouot el 31 de octubre de 1980.

<sup>17</sup> Proporciona las medidas (3 x 5 m.) y la siguiente descripción: «Interior de circo. En segundo plano, a la derecha, la punta de la spina, adornada con pirámides y estatuas, llena de espectadores. En primer plano a la izquierda, en la arena, llegando de frente, al galope, una cuádriga de caballos negros y castaños, conducida por un cochero de túnica roja; detrás, llega otra cuádriga, llevada por un cochero de túnica verde. En el mismo plano, a la derecha, al pie de la spina, un carro volcado y un cochero, en azul, caído sobre la espalda, entre dos caballos que se debaten bajo los restos; detrás, otra cuádriga, llevada por caballos blancos que se encabritan y cuyo cochero, en amarillo, se esfuerza por detener. En la lejanía, a derecha e izquierda, las gradas repletas de espectadores. Al fondo, un arco de triunfo. Efecto de sol al atardecer. Firmado a la derecha abajo: U. Checa 1890» (LAFENESTRE, G.: *Le livre d'or du Salon de Peinture et de Sculpture*, París, 1890, p. 28).

<sup>18</sup> «Hay en la composición de este cuadro una fogosidad y una animación irresistibles; uno se queda cautivado e impresionado vivamente por la mezcla de carros volcados, caballos caídos, y, como los espectadores de la carrera, el público sigue, jadeante, el espectáculo emocionante que el artista ha narrado con un raro vigor. Es una concepción audaz, ejecutada con un verbo y una energía digna de elogio. Es incontestablemente uno de los mejores trozos de pintura del Salón de los Champs-Élysées» (CARDON, E.: «Salón de 1890 (Champs-Élysées)», *Moniteur des Arts*, 23 mai 1890).

que expusieron ese año. En *Le Figaro*, donde también se reproduce, es un éxito claro del Salón y, después de describirlo pormenorizadamente, señala que el mérito radica en conseguir bien «la sensación de muchedumbre», «estar vivo» y «emocionar»<sup>19</sup>. El comentarista de la *Revue de deux Mondes* se pregunta porqué Checa ha obtenido tanto éxito: «ha puesto un poco de lo que al público le gusta y desea, de lo que le dieron tan cumplidamente Gros y Géricault, Delacroix y Horace Vernet, de lo que le negaron tan obstinadamente nuestros decoradores anémicos, el movimiento». Critica también errores que atribuye a su juventud<sup>20</sup>. El éxito obtenido por la obra hace que se recoja en distintas publicaciones monográficas sobre el Salón. Payot dice —¡nada menos!— que «Checa parece destinado a recoger el prestigio perdido de la escuela española» y —para que se vea el uso a conveniencia que se da a la memoria— se olvida de otras obras de Checa y dice que «la actualidad le deja frío». Su cuadro de 1890 tiene para él cualidades soberbias: llega a «verlo» junto a la *Juana la Loca* de Pradilla (si el Estado francés no decidiese adquirirlo... ¡para un museo de provincias, por supuesto!)<sup>21</sup>.

En 1891, en la misma línea de arrollador efectismo, presenta *Les Huns; Attila* (Los Hunos)<sup>22</sup> en donde vuelve, más claramente aún, al tema de los bárbaros. Reproducido en varios lugares<sup>23</sup>, se ocupan de él distintos críticos. Cardon reconoce que «tiene todas las cualidades que le habían distinguido (...), es decir, abundancia, imaginación, vigor y color; el efecto general es también sobrecogedor y tratado con una amplitud de pincelada y una fogosidad de colorido muy destacables, lo que no deja de causar alguna sorpresa hoy que la moda está en las cosas grises y descoloridas»<sup>24</sup>. Otros escriben opiniones más desfavorables. Lafenestre, aunque reconoce

habilidad y cierta furia (por cierto, lo escribe en castellano), ve una habilidad superficial que se convierte en una virtuosidad irritante<sup>25</sup>. Aurier —el célebre crítico del simbolismo— se lamenta en estos términos: «Quel malheur, Monsieur Checa, que l'Ecole des Beaux Arts ait prodigué ses douches réfrigérants à votre belle fougue espagnole!»<sup>26</sup>.

En el Salón de 1892 expone dos obras: *Bacchanale* (Bacanal) y *A la bonne franquette* (A la buena de dios)<sup>27</sup>. De la primera se dice que, aunque es de pequeñas dimensiones, «reaparece toda la vida y el movimiento de su *Carrera de carros romanos*, así como su riqueza y vigor de coloración»<sup>28</sup>.

Durante los años 1893, 1894 y 1895 Checa no acude al Salón de los Champs-Élysées. Por el contrario, presenta sus obras a la Sociedad Nacional de Bellas Artes, una agrupación de pintores que desde 1890 había decidido exponer sus obras en el Champ-de-Mars. El Salón de la «Nationale», como se le conoce, no tiene diferencias sustanciales en el fondo y, creado más por discrepancias personales, evidencia un mismo gusto pictórico. En 1893 Checa da a conocer allí *Les peaux rouges* (Los pieles rojas) y *Le fardier* y merece una cierta consideración crítica. *Les peaux-rouges* cautiva la atención de Jollivet que la describe pormenorizadamente<sup>30</sup>. En *Le Figaro* se hace notar que el artista español pasa de Pompeya a las Indias en función de su capacidad para inventar masacres y escribe: «ha hecho una especialidad de los choques de escuadrón, de carros antiguos que quiebran sus ruedas y se encabalgan, y de rudas cabalgatas donde los caballos caen a los precipicios. La Antigüedad le había proporcionado algunos temas que habían hecho detenerse a los espectadores y valido a su autor

<sup>19</sup> «Uno de los éxitos claros del Salón es para una tela importante del señor Checa (...). La ansiedad está por todas partes, a la espera de un drama inminente; el peligro es tan grande que la angustia gana al espectador. Yo no pretendo que el cuadro del señor Checa no tenga defectos, pero tiene el raro mérito de estar vivo y emocionar. Esta cualidad ha sido llevada tal vez al extremo, pero es superior, en su desbordamiento, al arte frío de las combinaciones sin pasión» (WOLFF, A.: *1890. Figaro-Salon*, París, 1890, p. 24).

<sup>20</sup> «La mano del señor Checa no está todavía segura (...). Se detectan vacilaciones de dibujo y de contraste en sus figuras; pero, ¡qué animación en toda la escena! (...) ¡qué un artista joven como el señor Checa junto, a su temperamento, la experiencia material y técnica y verán cómo dispersa toda la escuela languideciente de brumosos, neblinosos y estancados!» (LAFENESTRE, G.: «Les Salons de 1890, I: La peinture aux Champs-Élysées» *Revue des deux Mondes*, 1 juin 1890, p. 655).

<sup>21</sup> «Aquí se realizan de manera triunfal las promesas contenidas en las obras anteriores del joven artista español. El dibujo es de una precisión vigorosa; el color es cálido y vibrante y la disposición del tema, que estaba repleto de dificultades peligrosas, ha sido llevado a término con una habilidad de composición perfecta» (PAYOT, A.: *Le Salon de 1890*, París, 1890, p. 25).

<sup>22</sup> *Explication... 1891*, París, 1891, p. 30. Es el número 343.

<sup>23</sup> *Salon de 1890. Catalogue illustré*, París, 1891, p. 153; *L'Illustration*, n. 2.514, 2 mai 1891; PROUST, A.: *Le Salon de 1891*, París, 1891, p. 16; WOLFF, A.: *1891. Figaro-Salon*, París, 1891, p. 33.

<sup>24</sup> CARDON, E.: «Le Salon de 1891 (Champs-Élysées)», *Moniteur des Arts*, 15 mai 1891.

<sup>25</sup> LAENESTRE, G.: «Les Salons de 1891» *Revue des deux Mondes* (III), p. 650.

<sup>26</sup> AURIER, G. A.: «Ratiotinations familières et d'ailleurs vains à propos des trois salons de 1891», *Mercure de France*, 1891 (II), Juillet, pp. 38-9.

<sup>27</sup> *Explication... 1892*, p. 36. Aparecen con los números 387 y 388. La *Bacanal* se reproduce en el *Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1892*, París, 1892, p. 41.

<sup>28</sup> HENNEBAUT, C. de: «Le Salon de 1892 (Champs-Élysées)», *Moniteur des Arts*, 17 juin 1892.

<sup>29</sup> *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure exposés au Champs-de-Mars le 10 mai 1893*, Evreux, 1893, p. 42. Aparecen con los números 212 y 213.

<sup>30</sup> «... el señor Ulysse (*sic*) Checa no tiene necesidad de traer a colación los recuerdos dejados entre nosotros por Buffalo Bill para excitar el interés de los conocedores en torno a los Pieles Rojas que nos ha mostrado en el Champ-de-Mars (...). Los caballos se encabritan, otros yacen en el suelo patas arriba y el huracán humano pasa sobre ellos (...). Respecto a esta concesión hecha a nuestras lecturas de colegial, no nos queda más que admirar en silencio el verbo demoníaco del artista que ha encontrado el medio de darnos, con sus Pieles Rojas, el estremecimiento que pasa por nuestras venas cuando oímos la música de la cabalgata de las Valkirias» (JOLLIVET, G.: *Le Salon de 1893*, París, 1893, pp. 84-85).



Fig. 3. Los Hunos.  
Atila (Salón de 1891).



Fig. 4. Bacanal  
(Salón de 1892).

éxitos bien merecidos; esta vez se ha ido a buscar la inspiración a los bosques de América (...). Desde ahora, el cuadro de Checa es historia»<sup>31</sup>.

En 1894 concurre con tres obras a la «Nationale»: *La Naumachie, combat naval chez les Romains* (La naumachia, combate naval entre los romanos), *Mauvaise rencontre* (Desgraciado encuentro) y *Matinée d'été, Pyrénées* (Mañana de verano en los Pirineos)<sup>32</sup>. La Nauma-

quia, un ampuloso cuadro en la órbita de la «grande peinture» que entra en crisis en este momento, pasó al museo del pintor en Colmenar de Oreja (Madrid). El crítico de *Le Figaro* se ocupa de él con cierto detalle: «el movimiento es vivo, el tumulto completo, las galeras se abordan con furia; el fuego, el hierro, hacen su papel. La parte arquitectónica es destacable, las perspectivas muy justas, el primer plano a la derecha, con sus dos ma-

<sup>31</sup> YRIARTE, C.: *Figaro-Salon*, París, 1893, pp. 86 y 119.

<sup>32</sup> *Catalogue... le 25 avril 1894*, Evreux, 1894. Aparecen con los números 233, 234 y 235. *Mauvaise rencontre* se reproduce en el *Catalogue illustré*, p. 169. *La Naumachie* se reproduce en el libro de MILES, R.: *Le Salon de 1894*, París, 1894, p. 66.

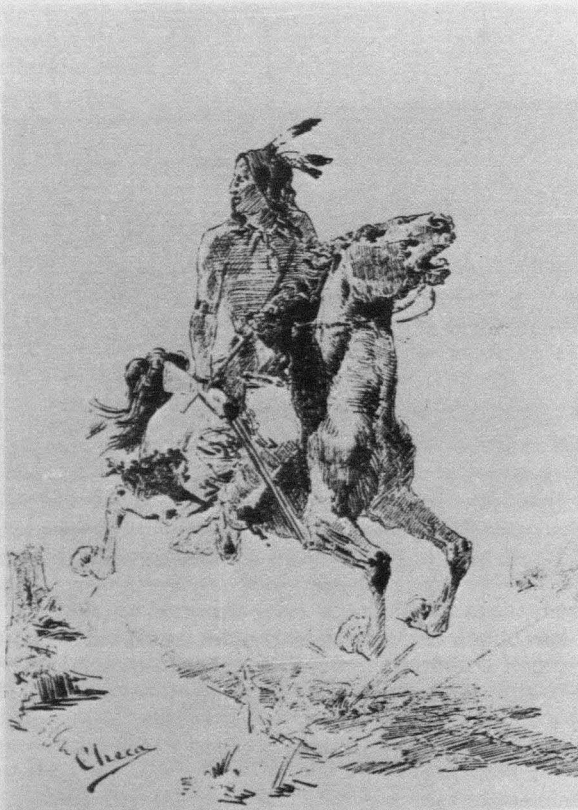


Fig. 5. Los Pielos Rojas (Salón de 1893).

jestuosas columnas de porfirio que limitan la logia imperial, el desarrollo circular de las gradas con la muchedumbre que grita y anima a los combatientes; por último, en la lejanía, los pórticos circulares, los templos y la ciudad en el horizonte; todo denota un estudio serio de la base del cuadro (...). Desde el punto de vista del arte, el artista ha alcanzado su objetivo; desde el punto de vista de la verdad arqueológica, no conocemos rui-

nas tan gigantescas como para creer que la *Naumaquia* haya podido desarrollarse en escenas tan impresionantes y en aguas tan profundas para llegar a imaginárnoslo»<sup>33</sup>.

En 1895 expone en el Champ-de-Mars tres obras: *Le ravin de Waterloo* (El barranco de Waterloo), *A l'abrevoir* (En el abrevadero) y *Au bord de l'Adour* (A orillas del Adour)<sup>34</sup>. Emile Cardon destaca el primero «por su factura vigorosa, su movimiento y fogosidad», que compara con un texto de Victor Hugo en el que el autor acaso pudo inspirarse<sup>35</sup>.

En 1896 Checa vuelve a los Champs-Élysées, por cierto, «hors concours», según se especifica en el catálogo<sup>36</sup> y expone *La carrière* (La carrera) que se reproduce en *L'Artiste*<sup>37</sup>. En el año 1897, aparte de algunos dibujos, expone el cuadro titulado *Le rapt* (El rapto)<sup>38</sup>, de tonos anaranjados que nada tienen que ver con la entonación académica. Scheffer, en su opúsculo sobre el Salón, reproduce y describe la obra a la vez que destaca el grado de especialización iconográfica de su autor<sup>39</sup>. Este cuadro se conserva en el museo de Colmenar de Oreja en cuya iglesia parroquial Checa pinta, ese mismo año, a ambos lados del presbiterio una *Presentación* y una *Anunciación* en donde se combinan su conocimiento de la pintura italiana del Renacimiento con cierto simbolismo fin de siglo. En 1898 expone: *Départ pour la fantasia (sic.)* (Partida para la fantasía), en el Museo Checa, y *A la foire de Séville* (En la feria de Sevilla)<sup>40</sup>, que supone un cierto cambio temático. En 1899, además de varios dibujos concurre al Salón con la obra *Don Quichotte de la Manche, dans sa bataille avec les moutons*<sup>41</sup>, que apenas merecen la atención de los críticos tal vez cansados del academicismo que se repetía después de varias décadas<sup>42</sup>.

El año 1900 se exponen obras de Checa en el Salón de los Champs-Élysées y en la Universal. Al Salón concurre con *Mazeppa*<sup>43</sup> y en la sección española de la Exposición Universal se exhiben dos cuadros: *Derniers moments de Pompéi* (Últimos días de Pompeya) y *Cours de chars à Rome* (Carrera de carros en Roma)<sup>44</sup>. Merece consideraciones pasajeras por parte de los críticos que naturalmente se ocupan de «cosas más modernas». Benedite, por ejemplo, señala únicamente, en un panorama general de la pintura española, «las grandes escenas

<sup>33</sup> YRIARTE, C.: *Figaro-Salon*, París, 1894, pp. 17-19.

<sup>34</sup> *Catalogue...le 25 avril 1895*, Evreux, 1895, p. 45. Son los números 259, 260 y 261.

<sup>35</sup> CARDON, E.: «Le Salon de 1895», *Moniteur des Arts*, 1895, p. 84.

<sup>36</sup> *Explication...le 1.º mai 1896*, París, 1896, p. 40. Es el número 448.

<sup>37</sup> *L'Artiste*, 1896, tomo 143, entre pp. 340 y 341.

<sup>38</sup> *Explication...le 20 avril 1897*, París, 1897, p. 35. Es el número 374.

<sup>39</sup> SCHEFFER, G.: *Le Salon de 1897*, París, 1897, p. 35. Es el número 374.

<sup>40</sup> *Explication... exposés a la galerie des machines le 1.º mai 1898*, París, 1898, p. 44. Son los números 459 y 460. Una acuarela titulada *Départ pour la fantasia*, firmada y fechada en 1896, fue vendida en Drouot el 21 de diciembre de 1978.

<sup>41</sup> *Explication... le 1.º mai 1899*, París, 1899, p. 42. Es el número 438.

<sup>42</sup> La obra se reproduce en *Le Monde illustré*, 29 avril 1891, n. 2.196, p. 338. Un crítico lo cita al paso (DAVID, L.: «Le Salon de 1899», *Moniteur des Arts*, 2 juin 1899, p. 1387).

<sup>43</sup> *Explication... exposés Place Breteuil le 7 avril 1900*, París, 1900, p. 40. Es el número 296. Se reproduce en el *Catalogue illustré du Salon de 1900*, París, 1900, p. 220 y en MASSON, F.: *Figaro-Salon*, París, 1900, p. 66 (se cita en p. 56). Véase también el Catálogo de la Exposición *Mazeppa*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1978, p. 22. Figura con el número 38.

<sup>44</sup> *Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Décennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900*, París, 1900, p. 290. Son los números 21 y 22. Se reproduce la *Cours de chars à Rome* en la p. 191.



Fig. 6. La Naumaquia, combate naval entre los romanos (Salón de 1894).

de la historia de la guerra naval. En el siglo I, los romanos ya utilizaban galeones con velas y remos, capaces de transportar hasta 100 soldados y artillería. La batalla de Naumachia, en 101 a. d., fue una victoria decisiva para los romanos, que les permitió controlar el Mediterráneo y establecer su imperio. La pintura de 1894 muestra una versión idealizada de este tipo de combate, con galeones ornamentados y soldados en armadura completa. El fondo muestra un edificio clásico, probablemente el Panteón de Agripa en Roma, lo que sitúa la batalla en un contexto histórico y geográfico preciso.

La Naumaquia es una obra maestra de la pintura histórica, que combina el drama de la batalla con la grandiosidad de la arquitectura romana. El uso del color y la composición enfatizan la intensidad del combate y la importancia del evento. La obra es un testimonio del poder naval de Roma y de la habilidad de sus artistas para representar escenas de gran escala y acción.

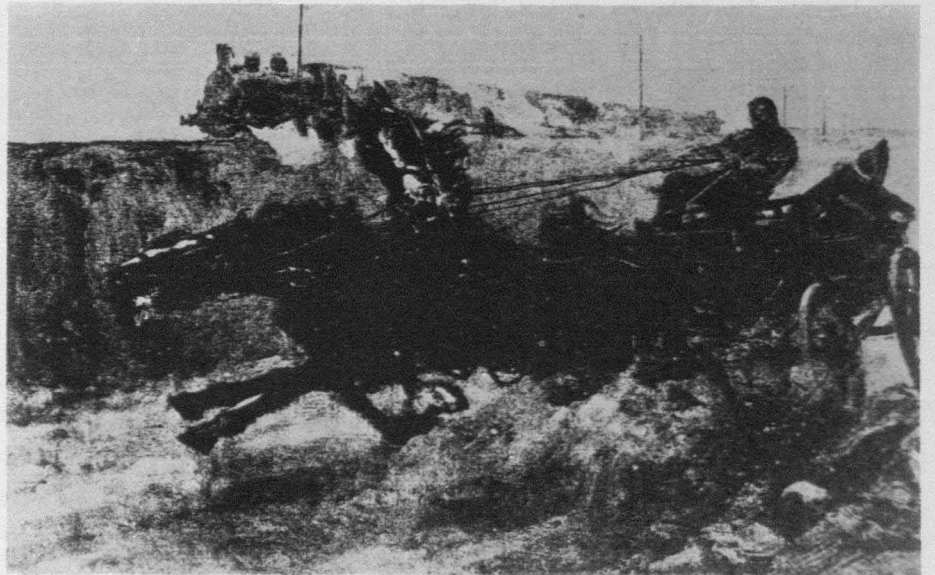


Fig. 7. Desgraciado Encuentro (Salón de 1894).



Fig. 8. *El barranco de Waterloo* (Salón de 1895).

turbulentas del señor Checa»<sup>45</sup>. Esta es la última gran proyección pública del pintor español, en un cierto declive de su fama, pero Checa permanecerá aún activo en Francia hasta su muerte en 1916<sup>46</sup>.

Todos estos datos relativos a uno de los pintores españoles más conocidos y apreciados en el París fin de siglo, que entonces se constituía en la capital del gusto moderno, pueden servir como un significativo testimonio que ilustre la dicotomía entre la formación romana —y por lo tanto antigua— de la mayoría de nuestros artistas decimonónicos y el atractivo que en todos los órdenes de la vida ejercía ya la capital de Francia. El caso de Checa no es ciertamente el único: él cita en sus cartas a Sala, y aún podríamos recordar con anterioridad a Fortuny y contemporáneamente a Sorolla, tres nombres especialmente célebres a los que las circunstancias les hacen moverse entre las dos ciudades, antes de que la generación siguiente acabe con las dudas. Pero las dudas de Checa —aparentemente también resueltas al haber elegido de modo definitivo Francia y desvincularse así

de la trayectoria de la pintura española— son tal vez las que demuestran un mayor —por simultáneo— apasionamiento hacia lo que significaban entonces Roma y París. El, que había comenzado su carrera evocando a los bárbaros que irrumpen en «la antigua y orgullosa señora del mundo» como si de una premonición se tratara, permaneció fiel a los temas literarios que recordaban la grandeza de la Urbe con toda la fastuosidad de un académico: naumaquias y cuadrigas, circos y mitología, sobreviven en un intento casi wagneriano de sobrecoger. Pero sin embargo se va a París. Se diría que el cuadro *Mauvaise rencontre*, donde un ferrocarril y un carro de caballos compiten en una carrera de velocidad —la misma obsesión de los futuristas—, refleja un dilema. Alternan sus paisajes urbanos con las recreaciones antiguas y, aunque se asienta en París, uno se resiste a decir que lo haga sin lugar a dudas o, al menos, sin dejarnos intuir que su corazón seguía todavía en otra parte. Como a todo ser humano, la realidad le llevó probablemente a aceptar lo inevitable, pero no comprendió que las transformaciones eran mucho mayores.

<sup>45</sup> BENEDITE, L.: «La peinture étrangère», en *Exposition Universelle de 1900. Les Beaux Arts et les Arts Décoratifs*, París, 1900, p. 410.

<sup>46</sup> En 1901 expone en el Salón *Vinicio corriendo hacia Roma ardiendo* (*Quo vadis?*) y en 1910 presenta *Junto al fuego* en una exposición organizada por la Sociedad Artística de Roubaix-Tourcoing. En *L'Illustration* se reproduce en 1909 (n.º 3.453) *El balcón. España*.





Fig. 9. *El Rapto* (Salón de 1897).



Fig. 10. *Mazeppa*  
(Salón de 1890).

## APENDICE DOCUMENTAL

Los documentos transcritos a continuación proceden del Archivo de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, carpeta de pensionados 1873-1917, A-L. Con el fin de facilitar su lectura han sido puntuados y corregidos los errores ortográficos.

### DOCUMENTO I

Instancia de Checa (26-IV-1887) al Director de la Academia en la que solicita licencia para ausentarse de Roma e instalarse en París según prevee el Reglamento.

M.I.S.

Dn. Ulpiano Checa y Sáiz, pensionado de número por la pintura de historia en la R. Academia de Bellas Artes de España en Roma, solicita de V. I. que se digne concederle la licencia para ausentarse de esta capital durante el tiempo que le resta de su pensión, según el derecho que le concede el artículo 13 del reglamento reformado por R. Orden de 11 de octubre de el año 1880 deseando por el momento fijar su residencia en París.

Gracia que no duda obtener de la acreditada rectitud de V. I. cuya vida guarde Dios mo. años.

Roma 26 de abril de 1887

Ulpiano Checa

M.I.S. Director de la R. Academia de Bellas Artes de España en Roma.

### DOCUMENTO II

Carta de Checa (27-IV-1888) al Director de la Academia en la que le anuncia el envío desde París de la Memoria de pensionado y expone sus proyectos y dificultades.

París 27 de abril de 1888

Sr. Dn. Vicente Palmaroli

Mi querido director:

Ya tengo terminada la memoria que le mandaré a V. mañana para que pueda V. mandarla todo lo antes posible, pues desearía que me dieran de baja (si puede ser) al cobrar la última mensualidad, o sea a primeros de Junio, por si acaso me da la idea de solicitar la pensión de Mérito estar libre, pues le advierto a V. que están anunciadas las vacantes y abierto el plazo para presentar solicitudes que termina el 13 de junio. Esto me ha chocado extraordinariamente porque jamás han anunciado en España una vacante sin estarlo realmente y en esta ocasión las han anunciado cinco meses antes, pues los que están no terminan hasta setiembre u octubre.

La memoria como V. verá la he hecho detenidamente pero como yo soy tan *borrico* en esto de escribir la encontrará V. sin pies ni cabeza. Trata de la escuela del *Giotto* y de la del *Esquarzione*, de lo cual estuve recogiendo datos el verano pasado cuando estuve en Italia de vuelta de Madrid. Si la lee V. y con lo mucho que V. sabe de esas épocas encuentra alguna barbaridad imposible de

pasar, la tacha V. y con eso tendrá más carácter de manuscrito. De todos modos, como digo a V. (y también lo digo en la memoria), yo he procurado que los autores y las fechas que yo cito sean verdad en cuyo caso no queda más que la falta de la buena forma en la explicación, que eso me está permitido a mí, que me contentaría con saber pintar bien, sin meterme a escribir libros.

Sin más por hoy y rogándole me ayude en esta ocasión se despide de V., su afmo. amigo.

Ulpiano Checa

Mis afectos a Sofia Vicentini y amigos.

Creo que he tenido una medalla en Viena pero no se aún de qué clase.

### DOCUMENTO III

Carta de Checa (3-V-1888) al Director de la Academia donde le expone el malestar de algunos acerca de su permanencia en París y su justificación.

París 3 de mayo de 1888.

Sr. Dn. Vicente Palmaroli:

Mi querido Director:

Hace tiempo tuve noticias de las malas intenciones que tenían en el Ministerio de Estado de quitarme la pensión: excuso decirle a V. que yo estuve muy tranquilo pues sabía que tenía completo derecho a estar en París, como si me hubiera dado la gana de marcharme a *Pekín*; después he sabido que tuvieron que tragarse la *píldora* y aguantarse sin molestarme en los más mínimo, con lo cual hubieran quedado malparados los *Sres. intrigantillos inexpertos*; siento mucho si esto le proporcionó a V. algún disgusto aunque supongo que la contestación de V. sería única y exclusivamente diciéndoles que se tomaran el trabajo de leer el reglamento, el cual estoy convencidísimo que no le conocen; reglamento que yo conozco de memoria, pues estoy al final de mi pensión y aún no me ha sido entregado un sólo ejemplar.

El cuadro del salón le he presentado porque a ello me han dado derecho mis compañeros con ejemplos análogos y porque siempre he creído que perteneciendo todos a una misma institución no creo que tengan unos derechos que no puedan tener otros.

Para su conocimiento, el Sr. Sala está haciendo cosas con las cuales no transijo, una vez que V. ha sido demasiado bueno con él; yo, en lugar de V. ya le hubiera leído la cartilla o por lo menos le hubiera hecho cumplir con el reglamento que a V. le ha sido entregado al hacerle director de esa academia.

Hágame V. el favor de mandarme mi nombramiento de pensionado de número y, como le rogaba en mi anterior, hágame V. también el favor de mandar inmediatamente la memoria porque la esperan por España, creyendo que yo voy a ser tan inocente que voy a dejar pasar la fecha en que cumplo como pensionado sin mandar mi último trabajo (pues creo que no hay necesidad de que vayan todas juntas).

Ruego a V. la contestación para saber si recibió V. la memoria para en caso contrario reclamarla en la Posta,



Fig. 11. Los últimos días de Pompeya (Exposición Universal de 1900).

si no puede V. por sus ocupaciones sírvase de su Sr. Secretario.

Es todo cuanto tengo que comunicarle.

Mis cariñosos afectos a Sofí Vicentini y amigos y V. sabe le quiere su afmo. s. s.

Ulpiano Checa

Rue de Douai, 69

#### DOCUMENTO IV

Carta de Checa (7-V-1888) al Director de la Academia donde justifica de nuevo su permanencia en París ante la aparente incompreensión de éste.

París 7 de mayo de 1888

Sr. Dn. Vicente Palmaroli:

Mi querido Director:

Acabo de recibir la suya del 5 por la que veo que V. ha interpretado mal mi última carta, tratándola de inconveniente; lo siento porque no fue esa mi intención y lo siento mucho más porque en ningún punto de ella me da Vd. la razón; de lo que le ruego me perdone.

Veo que estoy más enterado que V.: tuvieron intención de quitarme la pensión; conozco a los que promovieron la cuestión cosa que no me cogió de sorpresa: afortunadamente no lo han conseguido porque para ello no tenían razón.

Decía que mis compañeros me dieron derechos con ejemplos análogos pues el Sr. Querol presentó una estatua, no en París sino en el mismo Madrid, y no habiendo cumplido con los trabajos de reglamento sino faltándole por hacer el principal.

¿No se acuerdan que a mí me ha sido autorizado el hacer mi último envío antes del último año de mi pensión? Esto me parece admirable; y el tamaño mayor, ¿no lo hizo el Sr. Plasencia? ¿o es que hay privilegios para uno que o hay para otros? En fin, es mejor dejar estas cuestiones que para mí son de solución imposible.

Respecto al Sr. Sala, comprendo que consiga todos los permisos que quiera, aunque sean injustos, y que le haya dado a V. trimestralmente cuenta de lo que se ocupa, según manda el reglamento es de su obligación, cosa que yo no he hecho oficialmente porque dejaba a V. en libertad de incluir en su comunicación trimestral al ministerio lo que V. creyera conveniente, una vez que mi ocupación se reducía a *visitar museos* como pide el reglamento y si mal no recuerdo ya en una de mis cartas se lo decía a V.

Respecto a la memoria yo estoy dispuesto a corregirla en todo lo que a V. le parezca y para ello le ruego me la mande a vuelta de correo para tener tiempo de devolvérsela a V. antes de fin de mes: pues si como V. cree no me perjudica para llevar a cabo mi pretensión a la plaza de Mérito lo mismo da que me den la baja a primeros que a últimos de Junio.

Es todo cuanto por hoy tengo que decirle. Memorias a Sofía Vicentini y demás amigos y V. créame siempre el más franco y leal entre todos los suyos

Ulpiano Checa