

# LA CULTURA EXTREMEÑA ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO

I CENTENARIO DE LA MUERTE DE  
NICOLÁS MEGÍA

(1845-1917)



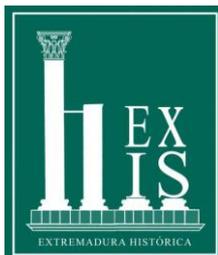
II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA  
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

ACTAS

ACTAS

II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA  
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

*La cultura extremeña entre el Romanticismo y el  
Modernismo*



Excmo. Ayuntamiento de  
Fuente de Cantos





**II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA**  
**XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS**

*Fuente de Cantos, 6 y 7 de octubre de 2017*

**PATROCINIO**

Junta de Extremadura. Secretaría General de Cultura  
Diputación de Badajoz  
Excmo. Ayuntamiento de Fuente de Cantos  
Asociación Cultural Lucerna

**PRESIDENCIA**

José Ángel Calero Carretero (Extremadura Histórica)  
José Lamilla Prímola (Lucerna Asociación Cultural de Fuente de Cantos)

**COORDINACIÓN**

Felipe Lorenzana de la Puente (Sociedad Extremeñas de Historia)

**COMISIÓN CIENTÍFICA**

Ángel Bernal Estévez (Asociación Histórico-Cultural Maimona)  
Joaquín Castillo Durán (Centro de Estudios del Estado de Feria)  
Tomás García Muñoz (Asociación Histórica Metellinense)  
Luis Garraín Villa (Sociedad Extremeña de Historia)  
José Rodríguez Pinilla (Lucerna. Asociación Cultural de Fuente de Cantos)  
Rogelio Segovia Sopo (Xerez Equitum, Asociación histórica)

**COLABORACIÓN**

Centro de Profesores y Recursos de Zafra  
Sociedad Extremeña de Historia  
Colegio San Francisco Javier (Fuente de Cantos)  
IES Alba Plata de Fuente de Cantos  
Imprenta Rayego

**ACTAS**

**COORDINACIÓN**

Felipe Lorenzana de la Puente (felilor@gmail.com)

© De la presente edición: Asociación Cultural Lucerna

© De los textos e imágenes: los autores

ISBN: 978-84-09-01283-1

Depósito Legal: BA-000463-2018

**TRADUCCIONES**

Isabel Lorenzana García (isalg93@yahoo.es)

**DIEÑO DE LA PORTADA**

Jorge Amaya Hidalgo (j.1556@hotmail.com)

**MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN**

Gráficas Diputación de Badajoz

<http://www.extremadurahistorica.com/>

<http://jornadashistoriafuentecantos.jimdo.com>

Fuente de Cantos, 2017

## ÍNDICE

Pág.

<i>Presentación</i>	
José Ángel Calero Carretero.....	9
Relación de autores.....	11

---

### PONENCIAS

---

<i>El sistema de las artes en tiempos de Nicolás Megía: provincia, nación, occidente</i>	
Carlos Reyero Hermosilla.....	19
<i>Tradición y modernidad en la obra de Nicolás Megía</i>	
Francisco Javier Pizarro Gómez.....	37
<i>En las márgenes del cambio de siglo. La literatura en Extremadura entre 1845 y 1915</i>	
Manuel Simón Viola.....	53
<i>Krausistas extremeños: renovación filosófica, social, política y pedagógica</i>	
Manuel Pecellín Lancharro.....	8

---

### COMUNICACIONES

---

<i>Hace cien años. Fuente de Cantos en torno a la muerte de Nicolás Megía</i>	
Felipe Lorenzana de la Puente.....	99
<i>Apuntes inéditos y olvidados sobre Nicolás Megía Márquez, pintor de historia, y sobre su familia en Fuente de Cantos y en Monesterio</i>	
Antonio Manuel Barragán-Lancharro.....	121
<i>Óleos y acuarelas de Nicolás Megía en colecciones particulares de la ciudad de Zafra</i>	
Juan Carlos Rubio Masa y Guadalupe Rubio Navarro.....	151
<i>El mecenazgo artístico del Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra: de Eugenio Hermoso a José Barragán (1898-1940)</i>	
Rafael Caso Amador.....	171
<i>El robo del San Antonio de Bartolomé Esteban Murillo. Romanticismo, arte y mentalidad</i>	
José Gámez Martín.....	185
<i>La cerámica artística. una razón más para salvar Tentudía (1881-1910)</i>	
Manuel López Fernández.....	197
<i>Don Blas José Zambrano García de Carabante (1874-1938): compromiso pedagógico y claves culturales</i>	
Ana María Montero Pedrera y D. Carmelo Real Apolo.....	211
<i>La transición secular en el ámbito local de la cultura en el suroeste de Badajoz</i>	
Andrés Oyola Fabián.....	223
<i>Veintidós días de octubre. La Junta Revolucionaria de 1868 en Almendralejo</i>	
Francisco Zarandieta Arenas.....	239
<i>El obispo Soto Mancera y el patrimonio artístico religioso de Zafra</i>	
José María Moreno González y Juan Carlos Rubio Masa.....	261
<i>Alumnos ilustres de la Escuela Normal de maestros de Badajoz (1844-1900)</i>	
Carmelo Real Apolo.....	283
<i>La industria hidráulica en tiempos de Nicolás Megía. Batanes y Molinos en Fuente de Cantos</i>	
Manuel Molina Parra.....	297
<i>La ausencia de política sanitaria municipal en Alange a fines del siglo XIX</i>	
José Ángel Calero Carretero y D. Juan Diego Carmona Barrero.....	313

# ÓLEOS Y ACUARELAS DE NICOLÁS MEGÍA EN COLECCIONES PARTICULARES DE LA CIUDAD DE ZAFRA

*NICOLAS MEGIA'S OIL PAINTINGS AND WATERCOLOURS IN PRIVATE COLLECTIONS OF ZAFRA*

## **Juan Carlos Rubio Masa**

Museo Santa Clara (Zafra)  
Centro de Estudios del Estado de Feria  
jcrubiomasa@gmail.com

## **Guadalupe Rubio Navarro**

Museo Santa Clara (Zafra)  
g.rubio.navarro@gmail.com

*RESUMEN: En dos colecciones particulares de la ciudad de Zafra se guardan dieciséis obras del pintor Nicolás Megía (1845-1917). Son siete óleos y nueve acuarelas pintados entre 1870 y 1897. Una docena se cuentan entre los retratos de familiares, escenas costumbristas, historicistas o de paisaje que fueron donadas y, algunas dedicadas, por el pintor a sus familiares cercanos. Y cuatro que proceden del mercado de arte, entre las que destacan dos dedicadas por el pintor a ciertas amistades, con las que posiblemente querría congraciarse.*

*ABSTRACT: Nicolas Megia (1845-1917) is present in two different private collections in the town of Zafra. Sixteen works are kept in these collections: seven oil paintings and nine watercolours painted from 1870 to 1897. A dozen of them are family portraits. Folk and historicist scenes or landscapes which were donated and, some of them, dedicated to the painter's close relatives, and four works come from the art market. Among which we can distinguish two dedicated to some friends with who he wanted to ingratiate.*

LA CULTURA EXTREMEÑA ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO  
*I Centenario de la Muerte de Nicolás Megía (1845-1917)*

II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA  
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Extremadura Histórica/Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2017

Pgs. 151-170  
ISBN: 978-84-09-01283-1



Con motivo del primer centenario de la muerte en Madrid del pintor Nicolás Megía Márquez (1845-1917) hemos entrado en contacto con una parte de su obra, quizá la más íntima, al proponernos estudiar su producción a través de tres colecciones, conservadas en la ciudad de Zafra, de las que dos tienen su génesis en legados familiares y una en el mercado de arte, pero que acoge piezas dedicadas a amigos. Guardan entre las tres diecisiete obras del artista pintadas entre 1868 y 1907, es decir, desde sus momentos iniciales hasta el último decenio de su vida. Forman, entre todas, un conjunto que nos va a permitir un recorrido sucinto por todas sus etapas de vida creativa: desde la Escuela madrileña en la que comenzó su aprendizaje, pasando por sus etapas romana y parisina, hasta su vuelta a la villa y corte, donde permanecerá hasta su deceso.

Las colecciones de origen familiar aún se mantienen en manos de descendientes del artista, a pesar de que algunas obras se hayan desgajado de las mismas. El primero de los conjuntos, que hemos llamado *Colección ALO*, es el más numeroso ya que agrupa doce obras, seis pinturas al óleo y otras tantas acuarelas, casi todas de pequeño formato, que fueron donadas y, algunas dedicadas, por el pintor bien a su hermana Rosario o a su sobrina Rosario López Megía, hija de ésta. Son retratos, escenas costumbristas, historicistas y algún paisaje absolutamente inéditos hasta ahora. En la *Colección Torres*, aunque posee piezas de Hermoso y Covarsí provenientes del legado de su primo hermano Felipe Márquez Tejada, solo cuenta con un retrato del mismo de 1907. El tercero (*Colección HRG*) se ha formado hace pocos años y consta de cuatro piezas, un óleo y tres acuarelas, que fueron adquiridos en subastas. Entre ellas destacan dos que fueron dedicadas por el pintor a ciertas amistades, con las que estaría agradecido o querría congraciarse, lo que nos lleva también a intuir el mundo de relaciones del artista fuera de la familia.

Aunque la totalidad de las obras son inéditas, excepto las de la última colección citada, siete han estado expuestas al público por primera vez en la Exposición *Nicolás Megía en la intimidad*, abierta en el Centro de Interpretación de Zurbarán del 6 al 22 de octubre de 2017 con motivo del primer centenario del fallecimiento del artista de Fuente de Cantos, al tiempo que presentábamos este trabajo en las *XVIII Jornadas de Historia fuentecanteñas*.

Para acercarnos a la pintura de Megía, uno de los grandes artistas extremeños cuya obra fue muy aplaudida por sus contemporáneos tanto dentro como fuera de España, la bibliografía específica es breve, aunque significativa. Las primeras publicaciones son de los años ochenta del pasado siglo<sup>1</sup>, pero la primera aproximación a una biografía artística y al arte del pintor no se publica hasta 2002 de la mano de José María Pedraja Chaparro<sup>2</sup>. Muy interesante para la contextualización artística de su obra es el artículo de García Arranz publicado en 2010<sup>3</sup>. Completaría el panorama de estudios sobre el artista el *Catálogo* de la exposición monográfica que le fue dedicada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz y comisariada por M<sup>a</sup> Teresa Rodríguez

---

<sup>1</sup> PEDRAJA MUÑOZ, F. "Nicolás Megía", *Alminar*, 15, julio 1980; "Nicolás Megía Márquez (1845-1917)", en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (coord.) *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*, Badajoz, Ayuntamiento de Fuente de Cantos y Diputación de Badajoz, 1998, pp. 463-472.

<sup>2</sup> PEDRAJA CHAPARRO, J.M. *Nicolás Megía*, Badajoz, Fundación Caja de Badajoz, 2002. El autor ha publicado también varios artículos sobre el artista como: "La formación artística del pintor Nicolás Megía en Madrid, Roma y París", *Memorias de la Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Badajoz, 1998.

<sup>3</sup> GARCÍA ARRANZ, J.J. "Nicolás Megía y la sensibilidad artística de su tiempo", *X Jornada de Historia de Fuente Cantos: Actas*, Badajoz, 2010, pp. 157-201.

Prieto<sup>4</sup>. No debemos dejar de reseñar otras aportaciones no específicas, pero interesantes para conocer al artista o la etapa artística que le correspondió vivir<sup>5</sup>.

## I

La vida de Nicolás Megía discurrió durante una época convulsa de la Historia de España, pero dado su origen familiar y ciertas ayudas públicas tuvo la oportunidad de estudiar en Madrid y en Roma y de disfrutar una larga estancia en París. Era hijo de un labrador hacendado, tanto como para poder sostener sus estudios de Bachillerato en Sevilla y de Medicina en Madrid, sin ayuda externa<sup>6</sup>. Estudios, estos últimos, que abandonó enseguida, en 1866 y pese a la oposición familiar, para ingresar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, dependiente de la Real Academia de San Fernando. Antes ya había comenzado su aprendizaje con Domingo Valdivieso, pero en la Academia los continuó con profesores como Casado del Alisal, Haes o Madrazo y tuvo como compañeros a Checa, Pradilla o Bellver. Aquí aprendió, y con magníficos resultados, la técnica pictórica, el trabajo en el taller, el dibujo, el estudio del desnudo y de la obra de los grandes maestros antiguos en los Museos, a través de la copia o reinterpretación. Termina su formación en la Academia en 1869, aunque no hay datos para corroborarlo parece que siguió vinculado a la misma hasta 1872.

Precisamente de esta época es la primera de las obras que recogemos, la *Virgen del Rosario* (fig. 1). No está fechada, pero conociendo la trayectoria del artista, advertimos que tanto por la temática como por las formas, nos encontramos ante una obra de sus primeros años como pintor. Quizá la realizase siendo aún estudiante en Madrid e, intuimos, que debió hacerse en su último curso, 1868-1869, cuando sabemos que aprende pintura copiando a los maestros del Museo del Prado y, la vinculación con la Virgen homónima de Murillo es evidente. Pero Megía no copia, tan solo se inspira, toma como referencia o hace un guiño a la pintura de Murillo. No utiliza sus gestos amables, su tipo de mujer nada tiene que ver con aquella belleza dulcificada del maestro sevillano y el Niño, que vemos jugando con el rosario entre sus manos, se muestra solemne y por ende menos efusivo. El lienzo se lo dedicó a su hermana Rosario, seguramente como regalo de cumpleaños o quizá de boda. En esta obra firma como Nicolás, lo que nos advierte de la familiaridad que les une, que incluso alcanza a la concepción de la propia obra y su destino a la devoción de su hermana.

---

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ PRIETO, M<sup>a</sup>.T. *Nicolás Megía Márquez (1845-1917)*, Catálogo de la Exposición, enero-marzo 2011, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz y Diputación de Badajoz, 2011. Al año siguiente la autora publicó: "Nicolás Megía Márquez y dos lienzos inéditos de temática religiosa", *Revista de Estudios Extremeños*, 2012, tomo LXVIII, número I, pp. 315-330.

<sup>5</sup> Véase v. gr. PIZARRO GÓMEZ, F.J. "El costumbrismo extremeño de los siglos XIX y XX en el panorama pictórico español de su tiempo", *Revista Alcántara*, época III, número 9, 1986, pp. 83-90; o MÉNDEZ HERNÁN, V. "La pintura extremeña: costumbrismo y regionalismo como señas de identidad en 1898", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LV, número I, 1999, pp. 187-263.

<sup>6</sup> Aunque se ha especulado sobre la situación económica de la familia del pintor, al aparecer su padre inscrito en los registros como labrador, no puede ignorarse que en la Extremadura de mediados de siglo XIX esa palabra no lo identificaba necesariamente con un humilde campesino que cultivaba sus tierras o apacentaba sus ganados directamente; sino todo lo contrario, se trata del propietario de tierras y ganados, en muchas ocasiones es un gran propietario, un terrateniente. Aunque Antonio Megía Pagador, su padre, no fuese de estos últimos, solo con unos ingresos familiares más que suficientes se puede explicar el sostenimiento estudiantil de su hijo Nicolás en esas dos ciudades. Además, los vínculos sociales y familiares sitúan a los Megía Márquez entre los miembros de la oligarquía fuentecanteña.

Desde sus inicios, es evidente su gusto por el retrato y la acuarela, como vemos en las dos obras siguientes. En 1870, recién acabados sus estudios, pinta un retrato de su hermana *Rosario en negro* (fig. 2), que titulamos así para diferenciarlo del que realizaría al año siguiente. Es una obra claroscurota muy en la línea del profesorado de la Escuela madrileña y que evoca la tradición tenebrista del academicismo decimonónico. Sobre un fondo neutro y apenas iluminado contemplamos el rostro de tres cuartos de su hermana cuyos rasgos físicos, nariz prominente, ojos grandes y almendrados y boca carnosa, eran tan parecidos a los suyos, como refleja el retrato que le hiciese Domingo Valdivieso en 1867 o en su *Autorretrato*<sup>7</sup>.

Seguramente en el verano de 1871, pues está datado en Fuente de Cantos, pinta el retrato de su hermana *Rosario en plata* (fig. 3), por el tono del vestido que muestra. En este caso se sirve de la acuarela, la técnica que, sin duda, mejor manejaba Nicolás Megía. Aquí le vemos todavía imbuido de la carga educacional al evidenciar su inspiración velazqueña, visible en el tratamiento acuoso de las pinceladas que componen el vestido de su hermana, en las líneas oscuras que definen sucintamente las formas o en los meros tachones de carmín que aportan viveza a esas manos unidas sobre el regazo.

## II

Pensionado por la Diputación de Badajoz, seguirá formándose de 1872 a 1875 en Roma y de 1878 a 1881 en París. Dos centros artísticos de prestigio entre los artistas becados por instituciones españolas durante el siglo XIX.

A finales de 1872 o comienzos del año siguiente, tras perder a su padre y recibir una pensión de estudios por acuerdo de la Diputación de Badajoz, viaja a la capital italiana donde se establece hasta 1876, al menos. En la capital italiana estudió en la Academia Chigi y tuvo como maestro de acuarela a Mariano Fortuny. Fue, para el joven pintor, un periodo de apertura a las corrientes artísticas que en Italia estaban en boga desde mediados del siglo XIX: desde el realismo influido por el aura de Courbet, hasta la innovadora tendencia de los *macchiaioli* o manchistas, que se adelantaron a los impresionistas, aunque carecían del sustrato científico de los franceses. Era, ésta, una pintura de temática costumbrista, pero ejecutada de manera rápida, abocetada en la que la mancha de color se armonizaba al distanciarse, una técnica expresiva que casaba muy bien con su inclinación por la acuarela. Sin olvidar el influjo de las lecciones que Fortuny le impartiese cuando la Academia aún estaba en la Embajada española.

De la estancia en Italia del pintor tenemos cuatro obras de las que tres están fechadas y una entendemos se pintó entonces. De 1874, la colección familiar conserva dos obras de pequeñas dimensiones, la acuarela *Dama romana* (fig. 4), y el óleo *Confidencias en una calle de Roma* (fig. 5). Llevaba ya un año en Roma y se advierte ese uso libre de la mancha en las dos piezas, quizá más significativamente en la primera. Si en el retrato de su hermana Rosario en plata se sirve de la tradición velazqueña para representar las calidades y sombreados de los tejidos, aquí es la mancha la que los conforma. Se han perdido las rigideces y el abuso de la línea para marcar los contornos y dintornos. Lo mismo nos sugiere la segunda obra *Confidencias en una calle de Roma*, dedicada a su hermana Rosario, una bella escena costumbrista, enmarcada en una sugerente perspectiva de una calle de un barrio seguramente romano, en la

---

<sup>7</sup> Ambas obras conservadas en colecciones particulares, pueden verse reproducidas en PEDRAJA CHAPARRO, J.M. *Op. cit.*, pp. 46 y 51. Y en RODRÍGUEZ PRIETO, M<sup>a</sup>.T. *Catálogo...*, p. 115.

que se advierte un poderoso contraste lumínico. La escena, quizá anticuada para la época, se centra en una dama con su sombrilla a la que saluda cortésmente un caballero, quizá un clérigo, vestido de negro y con calzas, levita y tricornio, ante la inquietante y distante presencia de una dama de compañía enlutada, pero con una sombrilla roja que le oscurece el rostro. Una escena de la vida cotidiana que se acompaña de tipos populares, al fondo, de dos mujeres cargadas con recipientes en la cabeza y un hombre, y en primer término de una mujer sentada a la sombra en la puerta de su casa.

Al año siguiente está fechada la acuarela *Marroquí o Bereber* (fig. 6), que envió a su familia y que está conservada, formando pareja con la *Dama romana*, en un cuadro de doble cara. Con esta pieza, el pintor nos introduce en el mundo del orientalismo que, seguramente le vino por influjo de Fortuny al que era muy caro, pues se asemeja en el posado y vestimenta a algunas pinturas de su maestro.

Por esos años, entre 1874 o 1875, pintaría la pequeña obra *Estudiante de serenata* (fig. 7). Representa a un tuno o miembro de una estudiantina cantando, acompañándose de un laúd o bandurria, una serenata a la luz de un farol externo al cuadro o de la luna llena. La mirada alta del estudiante sugiere que está festejando a una joven casadera asomada a la ventana, que se oculta también en la escena. Viste de negro como era preceptivo entre los estudiantes españoles. Lleva el manteo sobre uno de sus hombros y se cubre con el bicornio del que apunta la cuchara de madera que les caracterizaba. La pieza es un óleo sobre tabla que no está fechado, pero el soporte, una plancha de madera prefabricada de bordes biselados, lleva grabado el sello: "GIOSI ROMA", una tienda de materiales artísticos de la que se sirvió también Mariano Fortuny y utilizó Megía en la anterior pieza *Confidencias en una calle de Roma*. Este *Estudiante de serenata* es una obra que entendemos como precedente del famoso lienzo *Laboremus* o *El estudiante de Salamanca* que pintase en 1880. Se podría argumentar que la tabla podría haber sido utilizada años después, pero en un análisis de las firmas del pintor, que aparecen en otras piezas de las colecciones, observamos que coincide con el tipo utilizado esos años.

Datada en Roma y en 1876 es la acuarela *Paisaje urbano de Roma* (fig. 8). No era el paisaje un tema que le interesara especialmente a Megía, sino fuese como fondo de escenas costumbristas, de cierto es la única obra de esta temática que encontramos en las colecciones zafrenses. Pero es aquí en Italia donde realiza más paisajes, influido tanto por los *manchistas*, con su abocetamiento intuitivo para captar la luminosidad del ambiente, como por Fortuny y su calculada expresividad en el color. Quizá la acuarela muestre un rincón suburbial romano: un conjunto de casas tradicionales con balconadas voladas y arcillosos tejados. Despunta la del ático, a manera de torre de ojeo, sobre las manchas azuladas del cielo. El contraste lumínico entre la insondable negrura del primer término y el blanco y ocre de las edificaciones nos sitúa en un mediodía del estío mediterráneo. Casi imperceptibles manchas de color permiten atisbar las cuerdas para tender la ropa o la maceta con rojos geranios en el alfeizar de la ventana<sup>8</sup>.

De 1877 es la acuarela costumbrista *Último toque* (fig. 9), que a su vez es la primera pieza que presentamos de la colección formada con piezas adquiridas en galerías de arte. Nos mues-

---

<sup>8</sup> El edificio representado, aunque no es el mismo, guarda cierta semejanza con el que aparece en un óleo del mismo nombre y tamaño, propio de una colección particular pacense, que se mostró en la exposición sobre el pintor celebrada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz: RODRÍGUEZ PRIETO, M<sup>a</sup>.T. *Catálogo...*, p. 182.

tra a una bailarina, en su camerino, mirándose al espejo de un tocador de pie buscando encontrar algún defecto en el maquillaje. Es una obra muy trabajada a pesar del evidente *manchismo*, pues no renuncia al detalle en la representación de los estampados de los vestidos o de la alfombra que cubre el suelo, al tiempo que nos sugiere las calidades de los tejidos o el barnizado de la madera del mueble. Es elocuente el estudio de los modelos de vestuario y de la utilería o atrezzo que rodea a la protagonista.

### III

En 1878, se traslada a París para comenzar una estancia de cuatro años, alojándose en el barrio de Montparnasse, en la margen izquierda del Sena. En ese final de siglo, París era la ciudad que lideraba la modernidad artística internacional. Su llegada coincide con uno de los momentos más espléndidos del Impresionismo, uno de los *ismos* de más transcendencia pictórica en el arte contemporáneo. Megía habría tenido la oportunidad de conocerlo desde sus inicios, en un viaje ocasional desde Roma tres años atrás; ahora bien, aunque el Impresionismo no le sedujo, no por ello dejó de advertir su potencial, pues vagamente se insinúa en su obra más privada, quizá aquella en la que se sentía más libre dentro de la vena academicista y realista que se advierte en toda su producción. Nuestro pintor se mantendrá en la línea del realismo academicista que en Francia encabezaba Meissonier, muy amigo de Fortuny, que había impuesto las pinturas de pequeño formato o *tableautin*, símiles a *Confidencias en una calle de Roma* o al *Estudiante de serenata*. Por otro lado, la acuarela, que había abandonado su conceptualización como una etapa intermedia de la creación pictórica para constituir una técnica en sí misma, alcanza un gran desarrollo, del que como vemos es participe Megía.

En ese año en el que viaja a la capital francesa está fechada la *Napolitana echando de comer a las gallinas* (fig. 10), una acuarela costumbrista y pintoresca que está directamente emparentada con el óleo *Ciocciara o Campesina napolitana*, que enviase a la Diputación de Badajoz en 1873, cinco años antes<sup>9</sup>. A esta disonancia temporal pueden plantearse dos explicaciones: que Megía conservaba apuntes y repite modelos o que la acuarela fue pintada años atrás, pero firmada y fechada cuando la regaló a la familia de su hermana Rosario, posibilidad que nos parece más acertada, por lo que quizá deberíamos haberla situado en el apartado anterior. La modelo y su atavío festivo es el mismo de la pieza citada, conservada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, cambia la técnica, aquella es un óleo sobre lienzo; el fondo, que pasa de neutro a situar a la modelo, engalanada con su traje típico en un ambiente doméstico, el corral de una casa; y el ademán de esparcir grano a las aves, que coge de la faltriquera del delantal, en vez de sostener el cántaro de cobre.

Del mercado de antigüedades fue rescatado para el arte extremeño el óleo sobre lienzo *Mosquetero o Retrato de Caballero* (fig. 11), un tema historicista pintado y fechado en París en 1879. Representa un mosquetero que nos mira de soslayo, mientras posa ante el pintor. El personaje, que tiene visos de realidad, de ahí que se interprete como un retrato, está vestido a la usanza del siglo XVII, con una casaca negra y un ancho cuello de encaje a la holandesa unido por un pañuelo rojo. Se cubre con un sombrero de anchas alas adornado con una larga pluma roja. Es notable el contraste lumínico que consigue al hacer brotar los blancos y rojos de los encajes, la pluma y el pañuelo sobre el negro aterciopelado y los tonos verdes y ocre de la vegetación que

---

<sup>9</sup> Vid. reproducidas en PEDRAJA CHAPARR, J.M. *Op. cit.*, p. 61. Y en RODRÍGUEZ PRIETO, M<sup>a</sup>.T. *Catálogo...*, p. 129.

parece servir de fondo. Si bien, desde el punto de vista técnico, estos efectos no fuesen algo novedoso. El cuadro es un intento de recuperar una imagen pasada, de ahí el cuidado que el autor tiene en representar la indumentaria o el aspecto físico; necesario todo para lograr las grandes composiciones de pintura de historia que demandaba el eclecticismo academicista. Sin duda, este lienzo, es posiblemente un ensayo para alguna composición de mayor tamaño, y además fue el extraordinario regalo que nuestro autor hizo a su amigo Polanco, a quien se lo dedica. Desconocemos quién era, seguramente fuese un miembro de la colonia española en París, con el que mantuvo algún tipo de relación de agradecida amistad; quizá se tratase del político Luis Polanco y Díaz Lavandero, que hasta ese año había sido director del periódico *El Imparcial* para pasar a fundar *El Liberal*. No sería de extrañar que el pintor buscase con este regalo algún tipo de promoción social o profesional, como seguramente lo hizo con otra obra que veremos más adelante.

No está fechado, aunque debe ser coetáneo del anterior, un óleo sobre tabla de pequeño formato, un *tableautin* intitulado *Estudiante y dama goyesca* (fig. 12). El estudiante, que porta una guitarra, se nos muestra ahora requebrando a una dama a la que toma su mano derecha, gesto que destaca sobre la negrura del hábito estudiantil, así como la complacencia con la que escucha. Si él sigue, pues, el modelo ya visto anteriormente, ella va vestida con un hermoso traje verde con volantes de encaje en negro y hombreras negras y doradas, siguiendo la moda de finales del siglo XVIII. Está dedicado en el reverso “a mi sobrina Rosario/ tío Nicolás”. Un detalle para la hija menor de su hermana homónima, que debió dedicárselo años después ya que Rosario López Megías nació en julio de 1884<sup>10</sup>. Aunque no obviamos las semejanzas con el *Estudiante de serenata*, suponemos que está realizado hacia 1878 o 1879 tanto por el modelo de firma del pintor, que más adelante explicaremos, como por los restos de un sello de papel en francés, que lleva la tabla pegados en la trasera<sup>11</sup>.

Encantadora se presenta la *Damisela del “ridicule”* (fig. 13), también conocida como *Dama de blanco*, una obra procedente también del mercado de arte. Esta acuarela tampoco está fechada y resulta difícil precisarlo, pues podría pertenecer tanto a la época parisina del autor como a los primeros años de su vuelta a Madrid, por lo que creemos, por el tipo de firma que utiliza el artista, pudo ser realizada entre 1878 y 1890. Muestra a una jovencita, hija de una familia aburguesada que quiere aparentar una edad de la que carece, de ahí la dificultad de considerarla como una dama, aunque muestre en la acuarela ínfulas de ello. Apoyada en la tapa de mármol de una cómoda dieciochesca, con coquetería casi infantil se levanta levemente la falda para enseñarnos los puntiagudos zapatos y sus medias, todo a juego con el vestido. Lo mismo que la capota con que se cubre, sujeta bajo la barbilla con unas cintas. De su mano izquierda pende de unas cadenas un pequeño bolso con forma avenerada, del tipo llamado “ridicule”<sup>12</sup>. El paipay que está sobre la cómoda evoca el gusto por lo exótico que se imponía por entonces en ciertos ambientes parisinos.

---

<sup>10</sup> ARCHIVO PARROQUIAL DE FUENTE DE CANTOS, Bautismos, 1884-86, f. 16. Vid. en Spain, Badajoz, Fuente de Cantos Church records. Bautismos 1877-1896. Family History Library, International Film, 1330666, 8168291, imágenes 925-926. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS28-733X-H?i=924&cat=573294>.

<sup>11</sup> Parece una tabla reaprovechada de alguna caja de madera, recuerda las de los cigarrillos habanos, cerrada con bordes de papel en las esquinas y precinto también de papel, del que vemos los dos extremos, en uno es legible: “Nº 19B. Vignettes/ (1<sup>re</sup> série)”.

<sup>12</sup> Este tipo de bolso se puso de moda desde principios del siglo XIX y era llamado “réticule”; pero por deformación irónica acabó conociéndose como “ridicule” o ridículo. El bolso representado en la acuarela forma parte de la colección de objetos de los que el artista se servía para componer sus obras. Una tradición en el mundo pictórico que tenía su ejemplo más cercano en Mariano Fortuny. Los descendientes del pintor aún conservan la pieza en su taller

#### IV

De vuelta a Madrid, donde se establece, contrae matrimonio en julio de 1881 con Mariana García Pérez-Carrasco, natural de Monesterio; su vínculo con esa población en la que desde entonces pasará los veranos alternado con Fuente de Cantos. De ese matrimonio nacieron tres hijos (Luis, Santiago y Rosario) en la década de los ochenta. Mantener una familia, a pesar de sus ingresos como pintor y las rentas familiares, le llevó a participar en Exposiciones Nacionales y a ejercer la docencia desde 1886, primero en la Escuela General Preparatoria de Ingenieros y Arquitectos y, más tarde, en la Escuela Central de Artes y Oficios. En su trayectoria vital muy dura fue la pérdida de su esposa con tan solo veintisiete años en 1890. En la Corte se reafirmará en su gusto por el academicismo en el que se formó, por el realismo ecléctico y la hechura cuidada, por contacto con el arte oficialista; aunque, en realidad, no hay vuelta pues Megía nunca los abandonó en su periplo por Italia y Francia.

De esta etapa última del artista tenemos en las colecciones de Zafra cuatro piezas. La más antigua es una acuarela fechada en 1890, que representa a un *Tambor de los Alabarderos Reales* (fig. 14), una pieza que evoca la tradición pictórica española al presentarnos al músico sobre un fondo neutro ligeramente iluminado. Después de pintada y datada se la dedicó a “A mi amigo y paisano/ D(o)n A(tanasio) Morlesín”, como se advierte en el uso de tinta para la dedicatoria. Atanasio Morlesín y Soto, natural de Zafra, fue un facultativo del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios que llegó a ser secretario de Cánovas del Castillo y diputado conservador cunero a Cortes por Huelva.

En 1895, se debió ver en el compromiso de tener que pintar un retrato a través de una fotografía. El *Capitán del ejército* (fig. 15) está dedicado a “A mi querida sobrina M<sup>a</sup>”, por lo que entendemos que sería el marido o prometido entonces de su sobrina María de la O López Megía, la primogénita de su hermana Rosario. El hecho de que anotase en la parte superior izquierda “De fotografía”, viene a dejar constancia de que no había sido retratado al natural como Megía acostumbraba y de ahí la falta de frescura que se advierte en la obra. El retrato está pintado al óleo sobre una tabla fabricada en Londres<sup>13</sup>.

Dos años después está fechada la acuarela *Gitana con guitarra en una bodega* (fig. 16), que nos muestra un tema costumbrista, folclórico, tabernario, en el que vemos a una *bailaora* flamenca apoyada sobre una guitarra y una silla. Viste traje con falda de volantes o faralaes de larga cola que sostiene con su mano derecha y se cubre el pecho y la espalda con mantón con flecos, quizá del tipo llamado *de Manila*. Detrás el mostrador para expender vino con un botijo trianero y como fondo los toneles vinarios.

La más reciente de las obras de las colecciones que estudiamos es de 1907. Se trata del retrato de su primo hermano *Felipe Márquez Tejada* (fig. 17) al que dedica el lienzo en el ángulo superior derecho, si bien se advierte una primera dedicatoria emborronada en el ángulo opuesto. Se caracteriza por la calidad en el tratamiento del retratado y las pinceladas suaves y anchas que dejan traslucir la urdimbre del lienzo. Era hijo de su tío carnal Felipe Márquez García que casó con Elena Tejada Rodríguez. Era el tercero de los hijos del matrimonio y recibió el

---

de Monesterio y se ha mostrado en Fuente de Cantos en la Exposición conmemorativa del I Centenario de la muerte de Nicolás Megía.

<sup>13</sup> La tabla está sellada por R...ETS & SONS/ MANUFACTURES/ 113 WATAPSIDE, LONDON. Recientemente este retrato ha pasado por donación a formar parte de la colección HRG.

mismo nombre que el primogénito fallecido, casó a su vez con la sobrina carnal del pintor Rosario López Megía. Un ejemplo de la endogamia entre la oligarquía bajoextremeña. Vivieron en una hermosa casa que levantaron en la plaza de Zurbarán, actual nº 16, de Fuente de Cantos. Como no tuvieron descendencia, su retrato y otras obras de artistas extremeños que atesoraba pasaron a sus sobrinos zafrenses. Su buena y asentada situación económica propició que, en 1905, formase parte, junto a sus dos hermanos varones, del Consejo de Administración de la Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Fuente de Cantos, la primera fundada en la región. En ese momento su hermano mayor Antonio era alcalde de la ciudad<sup>14</sup>, Felipe lo sería, como jefe del partido liberal, en 1922-1923. Posteriormente se convertiría en el primer presidente de la Unión Patriótica y diputado provincial en 1924<sup>15</sup>.

## V

Desde sus inicios, Megía acostumbraba a firmar sus obras, salvo excepciones, y la mayoría las fechaba; solo en algunas completaba la data con el lugar de ejecución. Por eso haber realizado un repaso cronológico de su obra entendemos que resulta correcto y, en principio, lógico. El problema lo hemos encontrado cuando no están fechadas, como ocurre con cuatro de las piezas estudiadas: *Virgen del Rosario*, *Estudiante de serenata*, *Estudiante y dama goyesca* y *Damisela del "ridicule"*. Si Megía fuese un artista en que se advirtiese una clara y definida evolución en las técnicas, las formas o los temas pictóricos resultaría fácil adscribir una obra a un periodo u otro. Pero entraña una dificultad a veces difícil de solucionar con el exclusivo análisis de la obra; por lo que tenemos que servirnos de elementos, digamos, externos a la pintura, para definir aproximadamente el momento en el que el artista pudo pintarla. Nos referimos a las firmas del artista que, como hemos observado, varía a lo largo del tiempo. No obstante, somos conscientes de que alguna obra, sobre todo en sus etapas tardías, está fechada en el momento que el artista bien la regala o vende, habiendo podido ser ejecutada tiempo atrás, como hemos señalado anteriormente. No pretendemos, pues, hacer una tesis infalible al respecto, y las dudas nos siguen atenazando, pues nos estamos basando en tan solo diecisiete obras, pero debemos dejar de advertir las concomitancias y diferencias en sus firmas y rúbricas y la posibilidad de utilizarlas para fechar aproximadamente las obras.

De las obras estudiadas, con su nombre solamente firma en dos ocasiones: en la pieza más antigua, *Virgen del Rosario* (fig. 1), y en *Estudiante y dama goyesca* (fig. 12), en la que lo hace preceder del epíteto familiar "tío". En las restantes catorce piezas utilizará la abreviatura de su nombre y su primer apellido, bien separándolos o bien superponiendo la N sobre la M, nunca usa los acentos y casi siempre la rúbrica es una línea que parte de la "a" final, que muestra ángulo a la derecha y se prolonga hacia la izquierda subrayando todo. Veamos esta posible evolución:

Las que muestran las dos obras fechadas en 1870 y 1871, como propias de sus primeros años de titulado, parecen ensayos. En la primera (fig. 2), firma como "NMegía" con rúbrica con

---

<sup>14</sup> BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M. "La fundación de la Caja Rural de Ahorros y Préstamos de Fuente de Cantos en 1905", en *XIII Jornada de Historia de Fuente de Cantos: actas. Bicentenario de la Constitución de 1812 y otros estudios sobre Extremadura*, Fuente de Cantos, 1812, pp. 283-342.

<sup>15</sup> GUTIÉRREZ BARBA, A. "La primera dictadura del siglo XX en Fuente de Cantos", *II Jornada de Historia de Fuente de Cantos: actas*, Fuente de Cantos, 2002, pp. 32.

ángulo de trazo curvo ante la NM. En la segunda (fig. 3), utiliza separada la inicial de Nicolás, con hasta vertical derecha rematada en bucle, seguida del apellido.

En los primeros años de su estancia en Roma (1874-1875) cambia su firma introduciendo las mayúsculas para todo el apellido, aunque la NM será de mayor tamaño. Este cambio entendemos que supone un momento de autoestima importante para el pintor. La más curiosa la presenta *Dama romana* (fig. 4) que está firmada con “NMEgia” con línea recta superior desde la M hasta la g, curva a la izquierda de la NM y punto final. El hecho de firmar con mayúscula, disponer una línea sobre las iniciales y destacar el punto de la i, apoya la sugerencia de que la obra *Estudiante de serenata* (fig. 8) debió ser ejecutada en esos años.

En las piezas de 1876 y 1877 (figs. 8-9) vuelve a separar la N y la M y recobra las minúsculas para el resto de las letras. Pero en la de 1878 (fig. 10), elimina la rúbrica, que sustituye por un punto final tras el nombre y tras la data. ¿Sería por inseguridad al estar recién llegado a París? De ser así, se pasaría pronto, pues en 1879 vuelve a las mayúsculas e introduce de nuevo la raya superior hacia la derecha que ya advertimos en la firma de 1874. Esta elongación se advierte en cuatro piezas: dos fechadas, una en 1879, *Mosquetero* o *Retrato de Caballero* (fig. 11), y otra en 1890, *Tambor de los Alabarderos Reales* (fig. 14), esta segunda incluye un punto tras la curva que hace la rúbrica. Por su parecido incluimos entre estas dos fechas al *Estudiante y dama goyesca* (fig. 12) y a la *Damisela del “ridicule”* o *Dama de blanco* (fig. 13). En las obras fechadas en 1895 y 1897 (figs. 15-16) mantiene el tipo de firma última pero añade la raya recta a la izquierda de la NM, para obviarla en la fechada en 1907 (fig. 17).

APÉNDICE

PRIMEROS AÑOS. Madrid (1866-1872)



**1**

***Virgen del Rosario***

Sin fechar

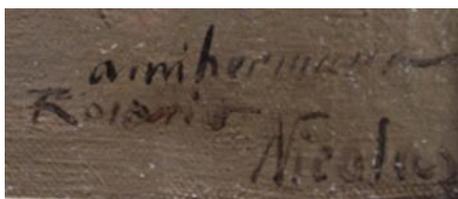
1868-1869

Óleo sobre lienzo

29.7 x 21.4 cm

Dedicatoria: «a mi hermana/ Rosario»

Firmado: «Nicolas», en el ángulo inferior derecho



**2**

***Rosario en negro***

1870

Óleo sobre lienzo

67.5 x 56.8 cm

Firmado: «Megía», en el tercio inferior derecho.

*Colección ALO. Zafra*





3

**Rosario en plata**

1871

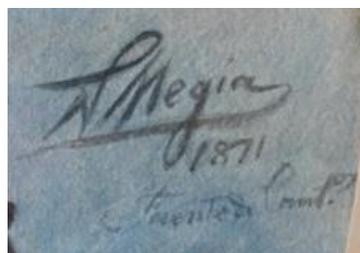
Fuente de Cantos

Acuarela

34.5 x 25.5 aprox.

Firmado: «N Megía» en el centro del lateral derecho.

Colecció



LA ACADEMIA. Roma (1873-1877)



4

**Dama romana**

1874

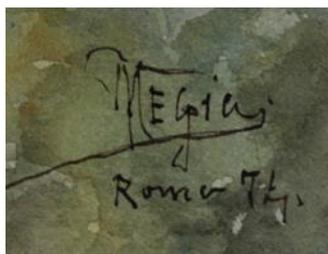
Roma

Acuarela

18.5 x 14.5 aprox.

Firmado: «NMEgía», en el ángulo superior izquierdo.

Colección ALO. Zafra





5

***Confidencias en una calle de Roma***

1874

Óleo sobre tabla

43.5 x 26.8 cm

Dedicatoria: «A mi hermana Rosario»

Firmado: «MEGÍA», en el ángulo inferior izquierdo

*Colección ALO. Zafra*



6

***Marroquí o Bereber***

1875

Acuarela

18.5 x 14.5 aprox.

Firmado: «MEGÍA» en el ángulo inferior izquierdo

*Colección ALO. Zafra*





7

***Estudiante de serenata***

Sin fechar

1874 o 1875

Óleo sobre tabla

18 x 10.5 cm

Firmado: «NMEGÍA» en el ángulo inferior izquierdo

Tabla sellada: Giosi Roma

Colección ALO. Zafra



8

***Paisaje urbano de Roma***

1876

Roma

Acuarela sobre papel y tabla

22.5 x 15 cm

Firmado: «N. Megía». En el ángulo inferior izquierdo.

Colección ALO. Zafra





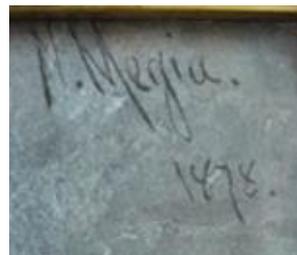
**9**  
**Último toque**  
1877  
Acuarela  
34.5 x 24.5 cm aprox.  
Firmado: «N. Megía» en el ángulo superior izquierdo.  
Colección HRG. Zafra



UN NUEVO MUNDO. París (1878-1881)



**10**  
**Napolitana echando de comer a las gallinas**  
1878  
Acuarela  
23 x 15 cm aprox.  
Firmado: «N. Megía» en el ángulo superior izquierdo.  
Colección ALO. Zafra





**11**  
**Mosquetero o**  
**Retrato de Caballero**

1879  
París  
Óleo sobre lienzo  
65 x 54 cm  
Dedicatoria: «A mi amigo Polanco»  
Firmado: «NMEGIA» en el ángulo superior izquierdo y por el reverso.  
Colección HRG. Zafra



**12**  
**Estudiante y dama goyesca**

Sin fechar  
1878-1879  
Óleo sobre tabla  
21 x 12.7 cm  
Dedicatoria: «A mi sobrina Rosario/ tío Nicolás», en el reverso.  
Firmado: «NMegía» en el ángulo superior izquierdo.  
Colección ALO. Zafra





**13**

***Damisela del «ridicule» o  
Dama de blanco***

Sin fechar

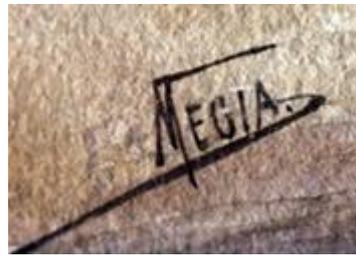
1879-1890

Acuarela

36 x 24.5 cm aprox.

Firmado: «NMEGIA» en el ángulo inferior izquierdo.

Colección HRG. Zafra



EL REGRESO. Madrid (1882-1917)



**14**

***Tambor de los Alabarderos Reales***

1890

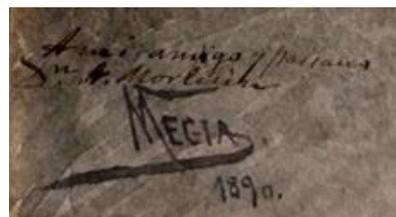
Acuarela

49.5 x 30 cm

Dedicatoria: «A mi amigo y paisano/ D[o]n A[tanasio]  
Morlesín»

Firmado: «NMEGIA» en el ángulo inferior izquierdo.

Colección HRG. Zafra





15

**Capitán del ejército**

1895

Óleo sobre tabla

30.6 x 25.1 cm

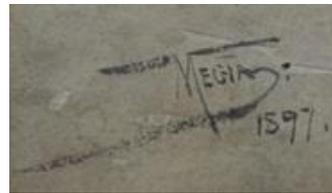
Dedicatoria: «A mi querida sobrina MR».

Nota: «De fotografía»

Firmado: «NMEGIA» en el ángulo superior derecho.

Colección ALO. Zafra

Ahora en HRG. Zafra



16

**Gitana con guitarra en una bodega**

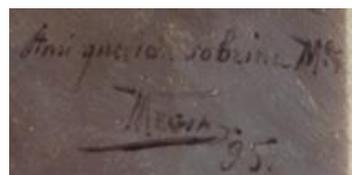
1897

Acuarela

41 x 26 aprox.

Firmado: «NMEGIA» en el ángulo inferior izquierdo.

Colección ALO. Zafra





**17**

**Felipe Márquez Tejada**

1907

Óleo sobre lienzo

62 x52.5 cm

Dedicatoria: «A mi primo Felipe». Firmado:

«NMEGIA». Ángulo superior derecho.

Colección Torres. Zafra

