
Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor

ENRIQUE ARIAS ANGLÉS

Hoy día, la figura de D. José Galofre y Coma es una más de tantas personalidades olvidadas de nuestro injustamente ignorado (cuando no menospreciado) arte del siglo XIX. Cualquiera que, aún someramente, haya intentado indagar en esta época habrá podido constatar este olvido en que se encuentran gran parte de sus figuras. Pues bien, una de las que, por desgracia, aún espera merecida resurrección es la ya citada de C. José Galofre.

¿Qué sabemos de la vida de este artista? Poca cosa. El origen y llave de nuestros conocimientos está, como casi siempre en este siglo, en la obra de Ossorio y Bernard, quien nos dice que fue pintor nacido en Barcelona en 1819 y muerto en la misma ciudad el 10 de enero de 1877; o sea, a los cincuenta y ocho años de edad. Inmediatamente nos añade que fue «discípulo de diferentes escuelas de Italia» y que volvió a España en 1849¹. ¿Qué significado tiene esto? ¿Se formó Galofre realmente en Italia o tuvo una estancia de simple pensionado en Roma? El hecho de darnos tan expresamente su fecha de regreso parece, sin embargo, querer indicarnos una larga ausencia. Y, en efecto, así es; Ossorio y Bernard lo toma del mismo Galofre, quien repetidas veces² señala en sus escritos esa fe-

cha de 1849 como la de su regreso a España, fecha, sin duda alguna destacada para el artista por lo que en sí representa, por lo que tiene de significativa después de una larga ausencia. Se diría como el gozne en torno al que hubiese dado giro parte de su vida. Y así parece corroborarlo al afirmarnos que «cuando en 1849 la revolución política agitaba á Italia nos restituimos á nuestra patria, despues de muchos años de ausencia, que habiamos empleado en el estudio del Arte que profesamos»³.

Esto bastaría para indicarnos ya claramente que Galofre se forma prácticamente en Italia. Ya veremos más adelante a la edad que suponemos saldría de la patria, pero lo que es otro hecho por él afirmado es que su primera, o primerísima, formación se realiza en España, pues refiriéndose en otro de sus escritos a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, cuyo sistema académico critica, nos dice que «...á pesar del cariño con que la miro por ser á la que asistí en mi juventud...»⁴.

Podemos saber por él más aún de esta estancia en Italia, pues incluso precisaríamos donde viviese en la Ciudad Eterna, ya que parece ser tenía casa fija, como quiere desprenderse de la siguiente frase, escrita a su regreso a España, refiriéndose a la Academia de San Lucas: «...diré que en Roma se ha trasladado pocos años há, al lado de mi habitación, la Academia»⁵.

¹ M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pág. 266-67.

² J. GALOFRE, *El Artista en Italia y demás países de Europa*, Madrid, 1851, pág. 5; *Respuesta de D. José Galofre á la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo con motivo de la exposición que presentó á las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las Nobles Artes en España*, Madrid, 1855, pág. 2.

³ J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 2.

⁴ J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 162-63.

⁵ *Ibidem*, pág. 163.

Pero no es sólo un detalle de este tipo lo que se limita a consignarnos; en la Contestación que dirige a Federico de Madrazo, con motivo de la gran polémica surgida entre ambos, y de la que ya hablaremos, nos proporciona datos de gran importancia respondiendo a los ataques personales de D. Federico: «¿Qué sería de los asertos del Sr. Madrazo cuando al hablar de Italia no supiésemos que ha estado dos años en Roma? ¿Qué sería de los nuestros si no pudiésemos asegurar que hemos estado más de doce, y otros aún en otros países, sin más protección que nuestras propias fuerzas?»⁶

Claves debemos de considerar estas frases para este esbozo biográfico, primero que se pretende del artista. Sabíamos ya que regresó a España «después de muchos años de ausencia» como vimos anteriormente que nos afirmaba, pero ahora ese período se nos concreta bastante: más de doce años en Italia «y otros aun en otros países».

Es de suponer que si afirma que estuvo más de doce años en Italia, quiere decir que no llegaron a trece, porque, si no, nos habría dado esta cifra; y, en cuanto a esos otros años pasados en otros países a que se refiere, tenemos una precisión temporal más concreta en otra afirmación personal que nos hace en un diario de 1852 con motivo de cierta crítica a la exposición de pinturas celebrada en la Trinidad, donde, al referirse a lo nefasto del sistema educativo artístico seguido en España y a las excelencias del pregonado por él, nos dice que «hallándonos convencidos por la experiencia de 25 años de profesión y la de 18 años de viajes lejanos á nuestras espensas y fatigas»⁷. Es decir, que en esos 18 años de viajes se deben de incluir naturalmente los doce y pico pasados en Roma, con lo que nos quedarían concretados esos otros años que anteriormente él menciona como «y otros aún en otros países», en algo más de cinco años, que podríamos redondear en unos seis.

Solamente tendríamos que objetar a ello que esta afirmación está hecha a los tres años de regresar a España para establecer una residencia fija en ella, y en este período de tiempo parece que realizó tam-

bién algún viaje al exterior, como quiere desprenderse del prólogo de su libro *El Artista en Italia*, editado en 1851, en el que nos dice que se encuentra «decidido hoy á regresar á Roma, mi segunda patria»⁸. O sea que pudo haber incluido en ese cómputo algún otro viaje realizado después de 1849.

Sea como fuere, el hecho es que en 1852 el artista tenía 33 años, a los que restándole los 25, que afirma poseía ya de profesión, no quedan ocho; es decir, que debemos de conjeturar que a esa temprana edad considera Galofre que comenzó su enseñanza artística, que hay que incluir en esos veinticinco años de profesión a que alude, porque pensar otra cosa sería disparate.

Por otro lado, si cuando Galofre regresa a España en 1849 tenía treinta años de edad, restándoles los dieciocho que firma anduvo fuera sabemos que su primera salida de España, con toda seguridad hacia Italia, se verificó a los 12 años. Salvo que tuviésemos que añadir algún año más a esta edad, teniendo en cuenta que de 1849 a 1852 hubiese realizado algún viaje que él contase en esta última fecha cuando se refiere a esos «18 años de viajes lejanos», como apuntamos anteriormente. Pero como no creemos que en este período estuviese ausente de España mucho tiempo, si es que lo estuvo y lo llegase a computar en la cuenta de sus anteriores años de ausencia, podemos aventurar que, con seguridad, la cifra arriba apuntada de los doce años que poseía Galofre cuando marcha por primera vez fuera de España, es correcta y a lo más, admitiría que le añadiésemos la variación de un año. Todo esto en tanto no aparezcan documentos que nos contradigan. Con lo que hemos de pensar que la formación que llevaba de España habría de ser de lo más incipiente a esa temprana edad, aunque llevase cuatro años ya de aprendizaje en la escuela de Barcelona; o sea, que marcharía prácticamente con las bases y nada más. Por lo que suponemos con razón que toda su formación se verifica enteramente en el extranjero, en Roma en particular, su segunda patria, como vimos que él mismo la llama. Por lo tanto, la personalidad de Galofre, tanto a nivel personal como de pintor, es enteramente extranjera. Pudiéramos decir que

⁶ J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 2.

⁷ GALOFRE, «Nobles Artes. Exposición pública en la Trinidad», *La Nación*, 21-XII-1852.

⁸ J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 6.

cuando Galofre llega a España es casi un extraño en su propia patria.

Hemos supuesto, por otro lado, que el artista marcha en su primera juventud directamente a Italia, cuando podría pensarse que primeramente pudiera haber estado en algún otro de los países a que se refiere, pero nos inclinamos porque primeramente estuvo en Italia y que después, ya con cierta formación, viajó por otros países y residiendo cierto tiempo en alguno de ellos, teniendo como base siempre dicha península y, con seguridad, Roma en particular. Esto es lo que parece desprenderse también de otros testimonios suyos, como los que vamos a citar. El primero de ellos nos corrobora, a más de lo ya apartado anteriormente, que su centro de residencia fue Roma; diciéndonos así al referirse a la exposición de Bruselas de 1851: «Después de mi residencia en Roma durante muchos años; después de haber recorrido varias veces las exposiciones y museos extranjeros, y conocidos los artistas de los países que ahora celebran Vds., vine á España...»⁹.

A su anterior aseveración de que ha estado más de doce años en Roma, que pudiera fácilmente, por el contexto, interpretarse también como refiriéndose a Italia en general, viene a unírsele aquí la afirmación expresa de que residió en dicha ciudad muchos años, lo que encaja perfectamente con el texto anteriormente citado en el que se refiere a su casa o habitación en la Ciudad Eterna y al calificar a ésta como su segunda patria.

Pero lo que es un hecho en esta cita es que da prioridad a su residencia en Roma, quedando como «a posteriori» el haber «recorrido varias veces las exposiciones y museos extranjeros». Fácilmente se desprende del texto que su centro de acción y de estancia desde que salió de España fue Roma y que de allí realizaría viajes de estudio y conocimiento a otros países y ciudades extranjeras, regresando siempre a la citada ciudad después de ciertas estancias. Lo que parece apoyar el hecho de haber conocido, como afirma, a los principales artistas europeos del momento, cosa que sería más factible a un hombre ya formado y con cierto prestigio que a un joven desconocido e inexperto.

Esto que deducimos encuentra cierto apoyo en el segundo de los testimonios a que anteriormente aludimos. Es otro texto en el que se dirige a la Ilustración francesa, con motivo de una polémica (de la que hablaremos en otra ocasión) surgida por un artículo de ésta sobre la ya citada Exposición de Bruselas de 1851. Galofre se dirige a los redactores de la Ilustración, según dice «animado por las bondades que me dispensaron Vds. en su periódico cuando estuve en París en 1847»¹⁰.

Luego, aparte de los testimonios ya aportados sobre su residencia en Roma, tenemos aquí uno que nos lo sitúa en Francia dos años antes de su regreso a España; regreso que, como vimos, sabemos que se hizo desde Italia. Lo que nos apoya la idea de que, una vez formado en este país y alcanzado cierto prestigio, viajó por las principales cortes de Europa visitando exposiciones, museos y monumentos artísticos, a la vez que entablaba importantes conocimientos en el mundo de las artes, las letras y la política, como veremos más adelante. Aunque ya podemos avanzar que el hecho de dirigirse en estos términos a un importante periódico francés indica que debería de ser conocido tanto en este medio como en el artístico de la capital francesa.

De su fama como artista bastaría para convencernos el hecho de que, hallándose en Turín en 1846, el Rey Carlos-Alberto de Piamonte-Cerdeña le encargó una pintura de considerables dimensiones, según sus propias palabras, y que el artista realizó con el tema de «La coronación de Alfonso V de Aragón a las Puertas de Nápoles»¹¹.

Pero una vez conocido que viajó desde Roma a otros países y que estos viajes debió de realizarlos ya formado y con cierta fama, el mismo artista vuelve a hacernos una nueva confidencia especificándonos, prácticamente, cuáles fueron los dichos países, cuando al hablarnos por primera vez de las Academias de Bellas Artes (lo que le ocupó por años) nos asevera su profundo conocimiento del tema «...por haber visitado y observado así las de España é Italia, como las de Alemania, Francia, Países-Bajos é Inglaterra»¹².

⁹ J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes. La España ya no existe», *El Clamor Público*, 4-IX-1851.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 195.

¹² *Ibidem*, pág. 164.

No tenemos, por ahora, más comentarios que hacer al respecto sino simplemente que visitó los países más importantes de Europa en materia artística y, entre ellos, a los más avanzados, en todos los órdenes, del mundo de entonces. Esto nos valdrá para cuando estudiemos su obra.

Pero nos ha quedado atrás un detalle que queremos destacar y que no carece de cierta importancia. Cuando en la contestación a Madrazo, que citamos anteriormente, afirma haber estado más de doce años en Roma y algunos otros en diversos países de Europa, añade que «sin más protección que nuestras propias fuerzas»¹³. Parece, sin duda, que Galofre añade esta muletilla como una especie de título de orgullo. Sentimos que el artista se enorgullece ante el hecho de haber estado en Roma tanto tiempo y sin ayuda de ningún organismo oficial ni pensionado de ningún tipo; lo que también sucede cuando, más adelante, al referirse a los dieciocho años de viajes añade que «á nuestras espensas y fatigas», como hemos visto. Su concepto de la libertad y formación artísticas, de corte individualista y burgués, frente a las odiadas Academias, representativas del ya liquidado Antiguo Régimen, se siente aquí presente. Aparte, lógicamente, el gusto de poderle lanzar a la cara a Federico de Madrazo, conservador y mimado por el encumbramiento familiar, el hecho de haber permanecido más tiempo que él en Roma y haber viajado por Europa pudiendo hablar de todo con más conocimiento de causa. Y todo con sus propias fuerzas. Pero, ¿qué se puede desprender de esta afirmación? ¿Qué poseía cierta fortuna o que vivió de su trabajo? Realmente no lo sabremos en tanto no aparezcan documentos pero podemos conjeturar algo.

Cuando Galofre sale de España hemos calculado que tendría una edad en torno a los doce años y sabemos que ya había pasado por la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. ¿Podemos pensar que marcha a Italia por sus propios medios y allí ganarse la vida y abrirse camino con el producto de su arte? Extraño puede parecernos y un tanto descabellado a esa edad, pero echemos una ojeada a la vida de su par en edad y dilecto contrincante ideológico D. Federico de Madrazo, quien ya desde los catorce años comenzó a hacer sus pinitos pictóricos y a

los dieciséis se convirtió en académico de la de San Fernando con un cuadro cuyo asunto era nada menos que «La continencia de Escipión», marchando a París para ampliar sus conocimientos artísticos antes de cumplir los dieciocho años. Pero se da el caso que Federico de Madrazo fue un talento precoz, tanto desde el punto de vista intelectual como desde el artístico, según testimonio de su cuñado Eugenio de Ochoa¹⁴; precocidad que rayó en lo enfermizo al ser acicateada por el selecto ambiente cultural que le rodeaba y que el afán paterno hizo aún más opresivo con una instrucción superior para sus pocos años. Madrazo se acercaba mucho a lo que podríamos denominar un niño prodigio, que a los diecisiete años, «cuando otros empiezan sus estudios serios» según decir de Ochoa, él estaba convertido prácticamente en un pintor. No conviene que perdamos de vista, y añadamos a lo dicho, la enorme influencia oficial de su padre D. José que logró para su hijo la más decidida, e incluso descarada, protección real.

Pues bien, sin querer creer que fuese éste el caso de Galofre, sin embargo, las noticias que poseemos y hemos citado apuntan en esta dirección; pues el marchar a Italia a tan corta edad, después de realizar estudios artísticos en la Escuela de Barcelona tan tempranamente, nos indica que debió de ir, entre otras razones que supongamos, para continuar allí sus estudios y ampliarlos. Es decir, que adivinamos cierta precocidad en Galofre, pero nos cuesta creer que, sobre los doce años, marcha a Italia por su cuenta a vivir de su propio y desde luego, imperfecto arte. Pero ateniéndonos a la otra posibilidad arriba apuntada, quizá fuese más factible que Galofre marchase a Italia ayudado por los medios de cierta fortuna familiar. Entra dentro de lo probable que, por decisión propia o de su familia, el joven pintor fuese mandado a Italia a perfeccionar sus estudios, y, posteriormente, una vez que pudo mantenerse por sus propios medios, decidiese permanecer allí. Como decimos, esto nos parece más probable, pues ni siquiera podemos pensar que el mismo Federico de Madrazo a sus

¹³ J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 12.

¹⁴ E. DE OCHOA, *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Tomo VI, Madrid, 1841-1846; Cit. Pantorba (Bernardino de), *Los Madrazo*, Barcelona, 1947, pág. 15-19.

doce o catorce años hubiera podido marchar al extranjero a vivir de su propio arte. Podríamos pensar también en un cambio de residencia familiar debido a la profesión o ideas políticas de su padre, pero todo se queda en conjeturas en tanto no aparezcan documentos. Aunque la citada frase refiriéndose a esos dieciocho años de viajes como realizados «a nuestras expensas y fatigas» apunta hacia esa última hipótesis que formulamos, o sea, el haberse mantenido por ciertos medios de fortuna familiar primeramente y con su trabajo después.

Hemos analizado hasta aquí, a base de los testimonios personales que salpican sus escritos, lo que fueron las líneas generales de la vida de Galofre desde que comenzó su enseñanza pictórica hasta su regreso a España en 1849. Vayamos ahora a exponer lo poco que sabemos desde esta fecha en adelante.

Desde luego, para un artista inquieto y curioso que ha pasado la mayor parte de su vida fuera de España y que regresa con el ánimo de, al menos, estabilizar su residencia aquí, lo primero que se impone es el conocimiento de su propio país. Así lo vemos en 1851, a los dos años de haber regresado, que, en la contestación dirigida a los redactores de la Ilustración francesa por haber despreciado a España ante su ausencia de la Exposición de Bruselas, afirma que: «Poco tiempo después de mi regreso á España habiendo visitado el Escorial y Toledo, recorrí la Andalucía con cuidado artístico»¹⁵. Indicándonos a continuación, con profusión de sabrosos interesantes comentarios artísticos (de los que nos ocupamos en otro artículo de próxima aparición y que aquí no vienen al caso) que visitó las ciudades y provincias de Sevilla, Córdoba, Cádiz, Granada, Jaén y Málaga.

Andalucía le fascina, bastaría el texto que incluimos a continuación, sacado del citado artículo a la Ilustración francesa, para darnos cuenta hasta qué punto le impresiona esa tierra, la de más antiguo y profundo sedimento cultural de Europa occidental: «...se verá que no falta entre nosotros ni genio ni talento como yo mismo he tenido ocasión para conocerlo al visitar la Andalucía donde tuvieron

cuna los primeros ingenios de España en artes y en letras»¹⁶.

Vemos, pues, que este viaje lo realizaría entre 1849 y 1851, pero también por estas fechas debió de viajar a otros puntos de la península, como parece desprenderse del artículo citado cuando se refiere a la Catedral de León, cuyo comentario parece indicarnos que la conoce, y el contexto nos lo apoya aún más, ya que la cita entre los monumentos de otras ciudades andaluzas que sabemos conocía, como Sevilla y Granada¹⁷.

Y como último testimonio de estos sus viajes por España hemos de anotar el más tardío de los que hemos encontrado y aquí expuesto. Nos referimos a una estancia en Valladolid y Simancas, con toda seguridad en 1853, año en el que publica un artículo en septiembre, que lleva por título el nombre de estas dos ciudades¹⁸. Se desprende fácilmente del texto que estuvo allí, ya que habla amplia y detalladamente, y con un conocimiento que implica necesariamente la visita personal, de los monumentos artísticos de ambas ciudades; dándonos descripción minuciosa de ellos y de sus contenidos así como de su historia, vicisitudes y estado de conservación en que se encontraban, todo ello con afán revalorizador. Con el mismo conocimiento de causa se refiere igualmente a la Academia de Valladolid, a la que trata despectivamente, siendo ejemplo del constante ataque que el artista realiza a estas instituciones, a las que consideraba el origen y desgracia de las artes¹⁹.

Suponemos que Galofre viajaría mucho más a lo largo de su vida, ya que morir a los 58 años es, salvo enfermedad, garantía de llegar al final en ple-

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ J. GALOFRE, «Variedades. Nobles Artes. Valladolid y Simancas», *El Heraldo*, 7, 8-IX-1863.

¹⁹ *Ibidem.* Aunque no creemos que venga a cuento en este apunte biográfico, por referirse a la ciudad en que se celebra este congreso y tener cierto interés para ella, hemos incluido aquí la opinión de Galofre sobre su academia: «Hemos omitido hablarles de la Academia de Nobles Artes de Valladolid, porque no ignorarán que nuestro propósito hace ya tres años es el de demostrar lo insustancial que son estas instituciones, para regenerarlas y darlas vida y genio. Ahora el gobierno ha sacado á oposición la plaza de profesor de escultura, en una ciudad donde no solamente nada se esculpe sino que tampoco no se encuentra una tela para pintar ni colores preparados!».

¹⁵ J. GALOFRE, «Variedades».

nas facultades físicas y mentales. Prueba de ello es que aún podemos citar un par de viajes más al extranjero, uno a Alemania en 1859²⁰ y una excursión por el norte de Europa, incluyendo Alemania y Francia, en 1864²¹. De esta última sabemos estuvo en Berlín y París particularmente, ya que nos habla de ambas ciudades en uno de los artículos que escribe a su regreso a España²², y en que trata de los adelantos conseguidos en Francia en los campos de lo social y lo técnico, con el ánimo, como en todos sus escritos, de promover una mayor educación y avance en el país.

Hasta aquí hemos expuesto todo lo que hemos podido investigar sobre sus movimientos, que nos sirven de marco para contemplar la formación, espíritu, educación y personalidad social de Galofre, lo que pudiéramos llamar la trama de su vida. Pasemos ahora a analizar lo que conocemos de su obra.

Ossorio y Bernard nos proporciona una lista comentada de las principales obras del artista, que si las agrupamos por temas vemos que predominan los cuadros llamados de «historia», entre ellos varios pintados para la realeza europea, como *Pío IX rodeado de la Corte de Cardenales* realizado por encargo del rey Luis-Felipe; *La coronación en Nápoles de Alfonso y de Aragón*, al que anteriormente aludimos, pintado en 1846 en Turín para el rey Carlos-Alberto de Piamonte-Cerdeña; y *Los desposorios del Príncipe Adalberto de Baviera*, exhibido en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, altamente elogiado por la prensa de Madrid y por el mismo príncipe alemán, que se dignó visitar su estudio. Los otros cuadros de tema histórico citados son: *Un episodio de la toma de Granada*, para la Exposición Universal de París de 1855; *Zoraida perfumándose en el baño en las riberas del Genil*, para la Exposición Nacional de 1858; *La segunda embajada que envió Moctezuma á Hernán Cortes en la isla de San Juan de Ulúa*, para la casa donde se supone murió el conquistador extremeño, en las cercanías de Sevilla; y un *Dante* realizado en Roma.

Dentro de este género que denominaban «filosófico», de composición, o sea, el gran género, ve-

mos que también toca el mitológico con *Flora cogiendo la última rosa de Mayo*, para la Exposición de la Academia de San Fernando de 1850, y el religioso con *Una Sacra Familia* pintada en Roma en 1841, obra de juventud realizada a los veintidós años.

También tocó el género del paisaje, con una *Vista del golfo de Nápoles*, exhibido en 1848, y el retrato, medio que proporcionó la mayor parte de los encargos de los pintores españoles en esta primera mitad del siglo XIX, y a lo que parece nuestro artista no fue excepción a pesar de sus continuas quejas, realizando, al decir de Ossorio y Bernard, buena cantidad de ellos; destacando, entre los seis que cita, el *Retrato de su Santidad Pío IX* realizado en su exaltación al trono pontificio «y que fue llevado en triunfo por el pueblo», según afirma dicho autor, y del que hizo varias reproducciones; y los de *D. Leopoldo O'Donnell*, *D. Antonio Ros de Olano* y *D. José Joaquín de Mora*²³.

Vemos, pues, que, en esta breve relación de obras, nuestro artista destaca como pintor preferentemente dedicado a los temas de la pintura de «historia», incluyendo lo mitológico y religioso; destacando después, quizá por imperativos económicos y de la sociedad española del momento, como pintor de retratos, y haciendo alguna excursión a otros géneros, como sería el de paisaje que hemos citado.

Ahora bien, cual fuese su estilo o su evolución pictórica es algo que por ahora escapa a las posibilidades y premura de este trabajo, pues, la misma novedad del asunto no nos ha llevado aún a indagar en profundidad dónde se encuentren sus obras, cosa que ha de necesitar, lógicamente, mucho más tiempo hasta que podamos presentar un mosaico coherente de sus características técnicas y estilísticas, influencias, etapas y desarrollo. Esto se hará más adelante.

Sin embargo, aún a riesgo de equivocarnos, podemos conjeturar, gracias a las opiniones expresadas en sus escritos, cuáles fuesen sus tendencias.

²⁰ J. GALOFRE, «Mejoras de París», *La Epoca*, 28-VI-1864.

²¹ *Ibidem*.

²² J. GALOFRE, «Adelantos de París», *La Epoca*, 8-XI-1864.

²³ Todos los datos referentes a las obras de GALOFRE que anteceden están sacados de OSSORIO y BERMARD (*Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pág. 266).

Sabemos que su formación se realizó en Italia, en Roma en particular, a donde llegaría en torno a 1831, cuando contaba unos doce años de edad. Por tanto hemos de suponer que por esos años treinta debió de sufrir las más decisivas influencias, marcándose, con seguridad, en ellos las directrices futuras de su pintura. Pues bien, en sus escritos se hallan claramente especificadas sus preferencias estilísticas. No una, sino varias veces demuestra sus simpatías por las tendencias «puristas» alemanas, por Overbeck y Cornelius, es decir, por los llamados pintores «nazarenos», a los que eleva a la categoría de creadores del segundo Renacimiento europeo, como puede verse en el siguiente texto: «Consecuencia de esa revolución artística llamada clásica... fue otra reacción que abrió un nuevo camino más fundamental y acertado que el anterior. Esta gloria cupo á Alemania; fue conquista de artista prusianos y bávaros, verdaderos fundadores del actual renacimiento de las artes de Europa.

En efecto, esos artistas, poseídos de una abnegación decidida hacia las nobles artes, comprendiendo bien su alta misión civilizadora en la sociedad, desposeídos de todo interés privado y aún escarnecidos á veces por sus adversarios, vieron la luz entre el caos, y trataron de cimentar solidamente el buen gusto artístico y regenerarlo profundamente.

Tal fué el origen de la restauración del primer Renacimiento que en tiempos más felices había conducido a las artes al apogeo de la inteligencia humana»²⁴.

Fácilmente podemos ver aquí expuestos, con clara tendencia partidista, los principios religiosos y puritanos, casi monásticos, de los «nazarenos». No tiene nada de extraño esto en un pintor que se forma por estas fechas en Roma; la influencia personal y artístico de Overbeck fue enorme sobre pintores de diferentes países europeos del momento. El mismo Federico de Madrazo siguió durante algún tiempo las directrices nazarenistas y nunca llegó del todo a sacudirse los resabios de esta corriente²⁵. Pero

se da el caso que Galofre era catalán, y, casualmente, la pintura catalana del momento fue incondicionalmente «nazarena»: Milá y Fontanals, Lorenzale, Espalter y Pelegrín Clavé son buen ejemplo de ello²⁶; artistas todos ellos entre diez y tres años mayores que Galofre, relacionados entre sí, y que todos residieron en Roma con alguna pensión oficial allá por los años treinta, años en los que vimos se estaría formando Galofre, quien debió de conocerlos y conectar con ellos por ser paisanos suyos. Al menos él conocía perfectamente esta corriente cuando al hablar de los seguidores españoles del movimiento artístico francés y del alemán, sitúa a los de este último en Barcelona²⁷. Ahora bien, siempre se ha tenido a Milá y Fontanals como el introductor del nazarenismo en la escuela romántica catalana y como su gran apóstol, arrastrando a los artistas citados y a otros hacia esta corriente, por lo que podemos pensar que Galofre, nueve años más joven y llegado sólo un año antes que él a Roma, fuese también conducido de su mano hacia las doctrinas de Overbeck, pasando así a ingresar entre los «nazarenos» catalanes, al menos en el aspecto teórico y durante un buen período de su vida en el práctico, si es que no lo fue siempre, cosa que sólo dilucidaremos en cuanto vaya apareciendo su obra y podamos estudiarla. Pero esta tendencia teórica nos permite suponer, lógicamente, que se tradujera, al menos durante algún tiempo, en su pintura, como veremos a continuación; pues nada tiene de extraño que conociese en Roma personalmente al mismo Overbeck y a otros pintores «nazarenos», lo que no sólo nos dan a entender sus opiniones al respecto, sino incluso la fuerte ligazón que tuvo toda su vida con Alemania y los principales centros del nazarenismo teutónico.

Por otro lado, nos es posible conocer algo de lo que fuese su forma de pintar al regresar a España por medio de los grabados que acompañan, en forma de grandes láminas, al volumen de texto de su libro *El artista en Italia...* Estas láminas grabadas por el propio Galofre, como él mismo nos dice en el prólogo, representan obras de la Escuela de Siena,

²⁴ J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento de las Nobles Artes españoles», *Revista española de ambos mundos*, mayo de 1854, pág. 85.

²⁵ J. A. GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX*, en *Ars Hispaniae*, Vol. XIX, pág. 256-62.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...», pág. 91.

del *Juicio Final* de Signorelli, de Rafael, de la Catedral de Orvieto, de Overbeck e incluso una suya del citado cuadro de *La coronación de Alfonso y de Aragón a las puertas de Nápoles*. No es sólo ya el hecho de elegir un cuadro de Overbeck como representativo y ejemplificador de la escuela moderna, lo que es sintomático, sino que advertimos en seguida que dichos grabados nos muestran una forma «purista» de concebir la pintura, que están dentro de la escuela de los «nazarenos»; y no solamente afectados de una forma superficial, sino profundamente imbuidos de este estilo.

De todas formas, por lo que nosotros hemos podido comprobar, el entusiasmo por el nazarenismo, y el arte alemán del momento en general, se manifiesta en los escritos de Galofre hasta bien entrados los años cincuenta del siglo²⁸. En muchos es esos escritos se trasluce esa «teutomanía patrioter» y «beatería papista» a que alude Goethe cuando habla de dicho movimiento, si bien ambas cosas mitigadas en Galofre. La primera por ser español y la segunda por ser católico y carecer del entusiasmo de neófito de los conversos «nazarenos» alemanes. Pero es, de todas formas, clara esta tendencia nazarenista del artista en sus escritos. Ya hemos citado un texto en el que hace el panegírico del movimiento en general, apareciendo éste sólo de forma implícita. Pero podemos aún recurrir, para reforzar más nuestro aserto a otros muchos en los que incluso aparecen los nombres de los dirigentes «nazarenos», como el que reproducimos a continuación y en el que, tras comparar el renacer de las artes alemanas, después de la derrota napoleónica, con el Renacimiento italiano del siglo XV, nos dice: «Dos grandes ingenios, uno en lo religioso, otro en lo histórico, Overbeck y Cornelius, secundados por otros, se pusieron al frente del movimiento artístico alemán, persuadidos de que, para hacer que renaciese en su país las artes, como habían renacido en Italia en el siglo XV, era preciso desembarazarse del yugo de las Academias, proclamando el principio de *libertad y protección*, libertad en la enseñanza, protección en las obras»²⁹.

También en otra ocasión hace confesión clara de sus simpatías, como cuando nos dice: «Existe, pues en un pleno vigor el modo de ver y ejecutar de los franceses y el de los alemanes. No inclinaremos nosotros la opinión del lector á elegir forzosamente entre ambos, si bien abrigamos todas nuestras simpatías por uno de ellos; pero cada cual en materia de gustos escoge lo que mas le acomoda»³⁰.

Como vemos no puede expresarse más claro en ambos textos lo que venimos afirmando. Pero el decidido nazarenismo de Galofre se nos descubre aún en otra tendencia pregonada por el pintor (nacionalista y romántica, por supuesto), que se nos concreta en ese afán, que manifiesta repetidas veces, por hacer renacer en España nuestra antigua escuela de pintura de los siglos XVI y XVII³¹. Es ésta una idea extraída del pensamiento «nazareno», ya que ellos fueron los iniciadores y principales sustentadores de la tendencia a crear un arte nacional buscando las raíces, las fuentes de dicho arte en el pasado para llevarlas a su presente. Idea, desde luego, equívoca y reaccionaria en cuanto que pretende situar en un momento histórico determinado el espíritu y carácter de un pueblo, sus más puras esencias. Para Galofre, imbuido de estas ideas, una de las formas de acabar con la decadencia de las artes en España e incorporarlas al nuevo renacimiento, que supone se está produciendo en Europa, es la de resucitar lo que él llama la escuela nacional de los siglos XVI y XVII (lo que ya de por sí es una paradoja), volviendo así a lo que considere nuestras más puras esencias nacionales, creyendo que de esta identificación de la nación consigo misma, con su pasado, nacerá otra época semejante en gloria artística a la de los citados siglos.

Este renacimiento del arte, que formaba parte del ideario «nazareno» y de Galofre, como hemos visto, y que expresa la idea romántica de la búsqueda de los orígenes del arte nacional, de la vuelta a ellos, se extendía también a todo el ámbito europeo del momento. Era un patrimonio común que pretendía que el movimiento artístico que se está produciendo en la época del romanticismo (incluir

²⁸ J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...».

²⁹ J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes».

³⁰ J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...», pág. 90.

³¹ *Ibidem*, pág. 91-92.

mos en él al neoclasicismo histórico por considerar, con Argan, que «no es más que una fase de la concepción romántica del arte»³²) constituía entonces una especie de segundo renacimiento, como lo testifican no sólo las palabras del artista que estudiamos³³, sino incluso las de un hombre público, como las del ministro de Fomento del gobierno belga, que, en su discurso de apertura de la Exposición de 1851, dice textualmente: «tememos que el presente siglo concluya sin que hayamos recogido señales de su curso. ¿Ningún monumento público, ninguna Galería recordará la memoria de esta época de segundo Renacimiento?»³⁴.

La idea base de todo esto está constituida por la lucha y liquidación de los siglos del barroco y de su sustentador político: el Antiguo Régimen. Tras la época de la corrupción del gusto se impone, surge, un segundo renacimiento.

Por eso, si se están creando escuelas nacionales artísticas basadas en las primitivas y gloriosas escuelas europeas, España no puede ser menos, teniendo como tiene un glorioso pasado pictórico. No debe dejarse colonizar por tendencias extranjeras, debe recurrir a ese maravilloso pasado, resucitarlo y ponerlo al día, y así buscar un lugar al sol dentro del mosaico variado y uniforme del arte europeo. Galofre esperaba, en realidad, un renacimiento similar en las artes españolas³⁵.

Se nos muestra así el artista plenamente romántico y dentro de las ideas básicas del nazarenismo. Pero puede que, con el tiempo, se mitigase algo esta tendencia, irse debilitando, quizá para dar paso a corrientes más auténticas. En primer lugar porque tenemos el testimonio de que reconoce que, a veces, los «puristas» también cayeron, en su extremismo, «en exajerada pasión y amaneramiento», así como en una copia servil del arte anterior al siglo XVI³⁶. En segundo, porque si siguió, en algún momento determinado ya en España, el ejemplo

de lo que pregonaba de volver a las escuelas españolas de los siglos XVI y XVII, realmente podemos pensar que hay aquí elementos suficientes como para contaminar y distorsionar su nazarenismo. Por esto apuntamos como posibilidad el que quizá en cierto momento se pudiera haber manifestado en su arte esa otra tendencia de carácter nacional. No lo sabremos hasta conocer su obra, pero su admiración por Murillo, Zurbarán y Ribera, aunque mitigada por la de Roelas y Pacheco, son, sin embargo, significativas³⁷.

Y para terminar este provisional y sintético estudio, vamos a aludir a dos aspectos del artista, uno es a la posición social que alcanzó, y el otro, en cierto modo relacionado con éste, es su faceta de escritor, a la que implícita y reiteradamente hemos venido refiriéndonos.

No hay duda que, ya desde su época de Italia, poseía Galofre una alta consideración social. Lo hemos visto pintando para Carlos-Alberto de Piamonte-Cerdeña y sabemos de su amistad con el embajador de Chile en Roma³⁸. También hemos conocido que pintó para otros reyes, como Luis-Felipe de Francia y el Príncipe Adalberto de Baviera, que incluso visitó su estudio; y debió de estar también relacionado con el papado (lo que parece normal en un pintor que alcanzó celebridad en Italia) pues sabemos retrató a Pío IX. Debió pintar también para los reyes de Prusia, ya que estuvo relacionadísimo con este país, como lo demuestran sus cargos honoríficos, pues Galofre, además de ser Secretario Honorario de Isabel II y Comendador de las Órdenes de Carlos III e Isabel la Católica en España, fue Consejero Aulico de Alemania, gran medalla de oro prusiana, cruz de Hohenzollern, Caballero de la Espuela de Oro, e individuo de varias sociedades artísticas, económicas y literarias³⁹. Fue, según su testimonio, amigo de Federico de Madrazo, aunque en un momento determinado estallase una fuerte y envenenada polémica entre ambos⁴⁰; quizá el sentido que Galofre diese a esta amistad no fuese más que la de un conocimiento

³² G. C. ARGAN, *El arte moderno*, Vol. I, Valencia, 1975, pág. 5-6.

³³ J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...», pág. 83 sigs.

³⁴ J. GALOFRE, «Variedades. Nobles Artes. La Real Academia de San Fernando», *Las Novedades*, 16, 17-XII-1863.

³⁵ J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...», pág. 89 sigs.

³⁶ *Ibidem*, pág. 87-88.

³⁷ J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes».

³⁸ J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 171.

³⁹ M. OSSORIO Y BERNARD, pág. 266.

⁴⁰ J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 1-2.

forzado de alguien con quien él podía considerarse a su altura y hablar de igual a igual, tanto social como artísticamente. En dicha polémica, cuando Madrazo le dice que es un resentido contra las Academias porque no pertenece a la de San Fernando, él le puede contestar: «pues bien sabe el Sr. Madrazo que nos hallamos agraciados, *sin haberlo jamas pedido* (ni merecido) con distinciones de nuestra Reina y de otros Monarcas y Corporaciones extranjeras, mucho más apetecidas que las de “académico de San Fernando” que ni remotamente jamas hemos deseado»⁴¹.

Aparte lógicamente su alta consideración en Cortes extranjeras, por lo que se deduce de este texto y los honores que vimos alcanzó, sus relaciones con palacio parece ser que fueron excelentes; incluso desde el mismo momento de su regreso a España en seguida se le tiene en consideración, como podemos ver en el prólogo de *El artista en Italia...*, editado en 1851, donde nos dice que con motivo del alumbramiento de la Reina «me fué concedido el alto honor de asistir en Palacio á la ceremonia de la *presentación* para pintar un cuadro histórico, que no se pudo realizar por la lamentable pérdida del malogrado *principe*. Por cierto que ésta es la ocasión de tributar toda mi gratitud á las personas que han hecho cuanto les ha sido posible para que mi permanencia en la Corte me fuese agradable y Honorífica»⁴². También es prueba de su ascendencia en Palacio el hecho de que en 1855, nos dé la noticia de que un editor de París le pide que supli case a la reina un permiso para dibujar los tapices del Real Patrimonio⁴³.

Debió de poseer, por el texto último citado, altas amistades en la Corte y en otros sectores del país, como un amigo al que cita al frente de la alcaldía de alguna de estas ciudades, que no especifica, pudiendo ser Barcelona, Sevilla, Cádiz, Valencia o Jerez de la Frontera⁴⁴; así como sabemos le unió amistad con el Conde de Nava, pintor y arquitecto aficionado que, contra la opinión de treinta y ocho arquitectos italianos y austríacos, que de-

rían era imposible, restauró con una armazón de su invención, y comprometiendo su patrimonio, el cimborio de la catedral de Milán⁴⁵; también nos consta que conoció al célebre pintor Winterhalter⁴⁶ y al arquitecto italiano Poletti⁴⁷ y que lo apoyó en sus ideas artísticas el Duque de Rivas, al que cita como «nuestro amigo en principios artísticos»⁴⁸. En fin, conocemos igualmente que debió de gozar de prestigio entre la sociedad culta española y en especial de Madrid, encontrando, al parecer, respaldo poderoso a sus ideas contra las Academias, como él mismo nos manifiesta al decirnos: «Afortunadamente tienen ya acogida mis razones entre las personas mas distinguidas de esta corte, dispuestas a formar una sociedad artistica para desarrollar las artes»⁴⁹. Basten estos ejemplos, añadidos a los que ya sabemos, para darnos cuenta de la importancia que su persona, sus ideas y su arte alcanzaron en la sociedad española y extranjera del momento.

Pasemos ahora a citar brevemente la segunda faceta que antes apuntamos, o sea, la de escritor, la de hombre dedicado también a las letras, porque Galofre viene a ser en este aspecto una especie de continuador de la tradición de los tratadistas de los siglos pasados; de los artistas que compaginaron su labor con la pluma, puesta al servicio del arte. El pintor que trasciende su propio oficio y lustra su profesión con el carácter del erudito y del intelectual.

Cuadra esto bien con la conciencia de vivir un segundo renacimiento que poseía Galofre, quien pretende, como en aquella época, no sólo desarrollar el gusto por las artes, sino elevarlas (y con ellas al artista) a un nivel superior de creación. Su misma figura de artista escritor quiere recordarnos la de aquellos otros que igual hicieron en los siglos XV y XVI. Así tendríamos que ver el único libro que escribió, publicado en España en 1851, pero realizado en Italia con anterioridad a 1849, y que tituló *El artista en Italia y demás paises de Europa*⁵⁰.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 3.

⁴² J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 5.

⁴³ J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 12.

⁴⁴ J. GALOFRE, «Variedades. Nobles Artes. Del protectorado á favor de las mismas», *La Nación*, 12, 16-VI-1863.

⁴⁵ J. GALOFRE, «Sobre los restauros de la Alhambra. Contestación a un arquitecto de Granada», *La Nación*, 23-III-1853.

⁴⁶ J. GALOFRE, «Nobles Artes», *La Nación*, 17-II-1853.

⁴⁷ J. GALOFRE, «Sobre los restauros...».

⁴⁸ J. GALOFRE, «Nobles Artes», *La Nación*, 14-IX-1854.

⁴⁹ J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes».

⁵⁰ J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 5; «Variedades. Bellas Artes».

No vamos a entrar aquí en detalles de un libro cuyo análisis escapa absolutamente, por su amplitud y complejidad, a las pretensiones de este trabajo; pero vamos a apuntar que ya en su capítulo XVII la emprende contra las enseñanzas académicas bajo el título de «Necesidad de reformar las academias de Bellas Artes»⁵¹. Y concretamos este punto, porque, a partir de este momento, y durante años, Galofre se dedica, utilizando el medio de divulgación, rápido y de gran alcance, de la prensa, que su siglo le ofrecía, a fustigar una y otra vez, artículo tras artículo, a las academias, a su estructuración y a su enseñanza. Así hasta un total de treinta y dos artículos que él confiesa haber «insertado en la prensa» en lo que media desde el año de 1851 hasta el de 1854⁵², que se pueden ampliar con una extensa respuesta, a modo de folleto o separata, que le dedica a Federico de Madrazo, con motivo de la polémica surgida entre ambos en 1855⁵³, cuando Madrazo, viendo peligrar el estatus académico ante las simpatías que parece tener entre los diputados de las Cortes Constituyentes y el gobierno progresista la Exposición que Galofre les eleva pidiendo la supresión de las academias tal como estaban concebidas, se decide a responderle de la forma más personal y airada, entablándose una agria polémica, de la que no nos podemos ocupar aquí por la amplitud que su estudio requeriría. No creemos, sin embargo, nosotros que esos treinta y dos artículos fuesen todos originales, ya que en nuestra investigación, hemos encontrado que un mismo artículo suele publicarse a la vez en dos o tres periódicos, lo que reduce sensiblemente el número de artículos escritos, que no es lo mismo que publicados, como parece indicarnos el artista al referirse a ellos como «insertados en la prensa», según vimos.

Este problema de Galofre con las academias, que trataremos próximamente, se reduce, en pocas palabras, a considerar que son nefastas para la libre creación del genio, por la enseñanza uniforme que imponen y las trabas y cortapisas que coartan el libre vuelo de la imaginación y la creación individual, amañando a los jóvenes. Las considera, ade-

más, corruptoras del gusto, culpándolas de los dos nefastos siglos de barroquismo en Europa. Antes de las academias, cuando la formación era libre e individual, el gusto no estaba corrompido; hay, por tanto, que acabar con ellas, o reformarlas de manera que no se dediquen a la enseñanza, para que, mediante una formación de los jóvenes, similar a la que se practicaba en los tiempos anteriores a tan funestas instituciones, vuelvan a renacer los tiempos «sublimes» del arte, de la libertad y la pureza en la creación.

Además de esto, considera que las academias de España son más perjudiciales aún para el arte por depender de forma directa del gobierno; por la intromisión y dirigismo de éste en las artes. No pensemos que Galofre fue un revolucionario, aunque era liberal y, al parecer, de tendencia avanzada, pues, aparte de respetar y ser partidario decidido de instituciones como la monárquica, fue profundamente religioso, como se desprende de sus escritos, y en ellos nos separa, más de una vez, la libertad de enseñanza artística de la política o de otro tipo. Podríamos calificar esto quizá de ingenuidad personal o de su tiempo⁵⁴.

Este tema, al que ya hemos aludido de pasada en una nota anterior referida a los nazarenos, se encuentra en directa relación con este movimiento. En ella nos decía Galofre como Overbeck y Cornelius, decididos a hacer renacer las artes en su país pensaban que «era preciso desembarazarse del yugo de las academias, proclamando el principio de *libertad y protección*, libertad en la enseñanza y protección en las obras»⁵⁵, exactamente lo que pregonaba nuestro artista. Siendo consecuencia directa del individualismo burgués y romántico tanto la libertad de enseñanza, como la protección en las obras; la mentalidad burguesa pretendía la sustitución de las academias con el objeto, como el mis-

⁵¹ J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 158 sigs.

⁵² J. GALOFRE, «Nobles Artes», *La Nación*, 14-IX-1854.

⁵³ J. GALOFRE, *Respuesta*.

⁵⁴ Cuanto hemos dicho con referencia a las academias y Galofre pertenece a una amplia bibliografía, pero preferentemente nos remitimos a las siguientes obras del artista: *El Artista en Italia y demás países de Europa*, Madrid, 1851; «Nobles Artes. Del Segundo Renacimiento de las Nobles Artes Españolas», *Revista española de ambos mundos*, mayo de 1854; *Respuesta de D. José Galofre á la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo con motivo de la exposición que presentó á las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las Nobles Artes en España*, Madrid, 1855, pág. 9.

⁵⁵ M. OSSORIO Y BERNARD, pág. 266.

mo Galofre pregonaba, de crear una conciencia artística nacional que potenciase un mercado de arte. Hemos de hacer notar que, pese a este antiacademismo, los «nazarenos» a su regreso a Alemania poblaron las academias y crearon una de las peores formas de academicismo.

Pero no nos vamos a detener más en ello, y digamos que los artículos sobre arte de Galofre, abarcan además, la crítica de arte en exposiciones, la restauración y conservación de las obras de arte, la teoría artística y la historia del arte, las instituciones, reestructuración de la vida artística del país, protectorado y difusión de las artes, etc. A todo ello debemos añadir una graciosa «Cartilla elemental de Nobles Artes», concebida a modo de catecismo tipo Ripalda, «para uso de los establecimientos de enseñanza general e institutos civiles y militares»⁵⁶, publicada en Madrid en 1856. Diremos también que, además de escribir sobre arte lo hizo de otros temas sociales relacionados, en cierto modo, con él, como sobre bailes de disfraces, en donde asocia curiosamente la indumentaria con la iconología y la alegoría⁵⁷.

En todos sus escritos se trasluce un fondo de deseo de reformar y educar a la sociedad, lo que se pone de manifiesto claramente en otros artículos suyos en los que ofrece sus impresiones por los adelantos de otras naciones, como Francia y Alemania⁵⁸: las vías públicas, los transportes, modas, hospitales, agricultura, educación civil e instrucción moral, la justicia, etc. pasan por su pluma.

Y para terminar diremos que también le tentó la literatura, dejándonos un drama titulado *La gramática parda*, publicado en 1868; y otro tema más extraño aún en un pintor, y que, realmente, nos deja perplejos: la agricultura. Así nos dice Ossorio y Bernard que «consagró los últimos años de su vida a la agricultura, la hacienda y la economía política»⁵⁹. Proyectos de leyes sobre población rural, planteamientos de la labranza modelo, guarderías rurales, servidumbres pecuarias, la sequía, son los temas que desde el año de 1865, aproximadamente, le ocupan hasta su muerte, acaecida en Barcelona el 10 de enero de 1877, y que nos hablan de la inquietud, cultura y preparación de este polifacético artista.

⁵⁶ J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes».

⁵⁷ GALOFRE, «Baile de trajes», *La Epoca*, 24-III-1863.

⁵⁸ J. GALOFRE, «Mejoras de París»; «Adelantos de París».

⁵⁹ M. OSSORIO Y BERNARD, pág. 266.