

El pintor Eustaquio Marín Ramos (1873-1948). Apuntes biográficos, relaciones y lenguaje plástico

THE PAINTER EUSTAQUIO MARÍN RAMOS
(1873-1948). BIOGRAPHICAL NOTES,
RELATIONSHIPS AND PLASTIC LANGUAGE



LUCÍA GIRÁLDEZ TORRES

Universidad de Sevilla

ORCID iD <https://orcid.org/0009-0007-9364-4292>

RECIBIDO: 02-11-23 / ACEPTADO: 17-07-24

RESUMEN: Con el presente texto se pretende recuperar la figura de Eustaquio Marín Ramos (Sanlúcar la Mayor, 1873 – San Sebastián, 1948), pintor parcialmente borrado de la memoria de la pintura sevillana. El artista, activo desde los últimos años del siglo XIX hasta su muerte, destacó en el panorama artístico con un estilo de fuertes cargas expresionistas y postimpresionistas que le catapultó a la fama, pero también al fracaso. En este artículo se recogen las primeras noticias acerca de la vida, los contactos y la evolución del lenguaje estético de Marín Ramos, representadas a partir del análisis de cinco dibujos firmados e inéditos.

PALABRAS CLAVE: pintura contemporánea, siglo XIX, siglo XX, Sevilla, San Sebastián.

ABSTRACT: This text aims to recover the figure of Eustaquio Marín Ramos (Sanlúcar la Mayor, 1873 – San Sebastián, 1948), a painter partially erased from the memory of Sevillian painting. The artist, active from the last years of the nineteenth century until his death, stood out in the artistic scene with a style of strong expressionist and post-impressionist characteristics that catapulted him to fame, but also to failure. This article contains the first news about the life, the contacts and the evolution of the aesthetic language of Marín Ramos, with the analysis of five signed and unpublished drawings.

KEYWORDS: modern painting, 19th century, 20th century, Seville, San Sebastián.

1. EL RESCATE DEL OLVIDO: LA VIDA Y LAS RELACIONES DE EUSTAQUIO MARÍN RAMOS

Como personaje de su época, Eustaquio Marín Ramos (Sanlúcar la Mayor, 1873 – San Sebastián, 1948) fue un pintor ambicioso plenamente imbuido en el ambiente cultural de su alrededor. Frecuentemente mencionado por la prensa y la historiografía artística

del tránsito entre los siglos XIX y XX, los estragos de la guerra y su muerte enterraron por completo su recuerdo hasta la actualidad.¹ Son escasas las referencias al pintor recogidas en publicaciones del presente siglo, planteando una dimensión meramente superficial de lo que fue el transcurso vital del artista. Lo cierto es que Marín Ramos fue un personaje bohemio, curioso y transgresor, cuya estética traspasó las fronteras hispalenses. Con este texto, se pretende presentar a esta figura en su contexto, ahondando tanto en los principales preceptos de su pensamiento filosófico, como en la evolución de su personal lenguaje plástico. Naturalmente, como total desconocido para la historiografía artística hispalense y por el interés de las relaciones que el pintor estableció, resulta primordial introducir unos primeros apuntes acerca de la vida de Marín Ramos.

Nacido el día 3 de febrero de 1873 en la sevillana localidad de Sanlúcar la Mayor,² los dos primeros años del artista vieron pasar la I República Española, la dictadura de Serrano, el pronunciamiento del general Martínez Campos y la restauración del régimen monárquico. Sin embargo, nada de esta agitación histórica afectó en el devenir de la tranquila y acomodada familia de carpinteros en la que nació. Desde bien temprano, el espíritu del niño estuvo movido por la expresión artística. Con solo ocho años, Marín Ramos dramatizó con frecuencia lecturas novelescas típicamente costumbristas para una familia vecina de gitanos.³ Con diez años, el joven artista se fue involucrando en el ambiente flamenco local como un participante asiduo e indispensable en los típicos bailes caseros sanluqueños. Poco después, con tan solo doce años, el niño ya formaba parte del elenco teatral del municipio. Estos años en Sanlúcar la Mayor estuvieron colmados de despreocupación y pureza, conformando probablemente la etapa vital más feliz del pintor. De hecho, su infancia constituyó un elemento esencial y recurrente en su desarrollo biográfico y artístico, en tanto que fueron precisamente estas escenas de cante y baile las que inundaron su producción. Lo cierto es que la estética de este autor se basó en la expresión directa de la emoción, siendo cada una de sus obras verdaderos depósitos del sentimiento de Marín Ramos.

Sin embargo, todo este episodio pintoresco y musical de los primeros años del joven en Sanlúcar la Mayor quedó atrás con el inicio de la labranza de un futuro

¹ Las noticias biográficas y profesionales recogidas por la historiografía acerca de la figura de Eustaquio Marín Ramos se fundamentan, casi en su totalidad, sobre los textos de FRANCÉS, José: *El Año Artístico. 1915*. Madrid: Editorial "Mundo Latino", 1916.; CUENCA BENET, Francisco: *Museo de Pintores y Escultores Andaluces Contemporáneos*. Habana: Imprenta de Rambla, Bouza y CA, 1923 y CASCALES Y MUÑOZ, José: *Las bellas artes plásticas*, t. I. Toledo: Colegio de los Huérfanos de María Cristina, 1929.

² Gobierno de España, Ministerio de Justicia, Registro Civil, Sanlúcar la Mayor (en adelante RCSM), sección 1ª, tomo 5, ff. 46-47. Este escrito, junto a otros relativos a la biografía de Marín Ramos, ha sido incluido en un apartado diferenciado titulado "Anexo documental".

³ FRANCÉS, José: *El Año Artístico. 1915*. Madrid: Editorial "Mundo Latino", 1916, p. 233. CUENCA BENET, Francisco: *Museo de Pintores y Escultores Andaluces Contemporáneos*. Habana: Imprenta de Rambla, Bouza y CA, 1923, p. 232.

académico. Quizá por su naturaleza curiosa y de rápido aprendizaje, Eustaquio fue el único de sus hermanos al que sus padres concedieron la oportunidad de formarse alejado de la carpintería familiar. Motivado por su vocación por la docencia, entre los años 1890 y 1891, Marín Ramos cursó el primer año de la carrera de Maestro de Primera Enseñanza en la Escuela Normal Superior de Sevilla.⁴ Curiosamente, esta sería la profesión que definiría el desarrollo de la trayectoria profesional del sanluqueño, en tanto que los conocimientos pedagógicos adquiridos a partir de estos estudios condicionaron de una manera particular la visión estética del pintor. No obstante, su dedicación a la pintura vino dada casi por casualidad. El punto decisivo en esta cuestión fue su traslado definitivo a Sevilla en 1892, cuando comenzó a trabajar en una botica del centro histórico con el objetivo de contribuir en el pago de sus estudios en la ciudad. Allí conoció a doña Pilar Cordero Marín, referida en sus entrevistas como “la millonaria”, debido a la fortuna que heredó como el ama de llaves de un rico señor fallecido sin descendencia. El casamiento de Marín Ramos con la sobrina de doña Pilar, la lebrijana Josefa Castellanos Andrades, trajo al destino del sanluqueño la infelicidad, pero también la pasión por la pintura. La ceremonia, acontecida el 24 de julio de 1892 en la parroquia de Santa Cruz,⁵ fue referida por el artista con las siguientes palabras: “y como dise la copla «aquí fueron mis dolores»”.⁶

Una vez casado y trasladado al domicilio de doña Pilar y su esposa Josefa, ubicado en el número tres de la calle Mesón del Moro, la familia y la desesperación fueron creciendo. Allí, nacieron los tres primeros hijos del matrimonio entre 1893 y 1895: Francisco de Paula José María de la Santísima Trinidad,⁷ José María del Pilar Victoriano de la Santísima Trinidad⁸ y Alberto José María de la Santísima Trinidad.⁹ Lo cierto es que la vida familiar le causó a Marín Ramos solamente frustración. Teniendo en cuenta su bohemia personalidad, sedienta desde la infancia de expresión artística, se pueden entender los dolores que le causó asentarse como padre de familia.

Hasta que un día *amanesco casao*, y sin *sabe* cómo ni porqué, dentro de tanto y tanto sufrimiento y sin oficio ni beneficio, hecho un *pare é familia* y, como los *siego* de las coplas, sin *esperansa arguna*...¹⁰

⁴ Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (en adelante AHUS), 4.08..1, Carpeta E.N. 098-15. Véase en el citado Anexo Documental.

⁵ Archivo de la Parroquia de Santa Cruz (en adelante APSC), Partidas de Matrimonio, Siglo XIX, Libro 10, ff. 51-53. Véase en el citado Anexo Documental.

⁶ Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 22 de julio de 1917.

⁷ Archivo de la Parroquia de Santa Cruz (en adelante APSC), Partidas de Bautismo, Siglo XIX, Libro 13, f. 13v.

⁸ APSC, Partidas de Bautismo, Siglo XIX, Libro 13, f. 166. Murió con apenas un año en el mismo domicilio, así se recoge en Gobierno de España, Ministerio de Justicia, Registro Civil, Sevilla (en adelante RCS), tomo 79-4, Sección 3ª, p. 162.

⁹ APSC, Partidas de Bautismo, Siglo XIX, Libro 13, f. 196v.

¹⁰ FRANCÉS, José: *El Año Artístico. 1915*. Madrid: Editorial “Mundo Latino”, 1916, p. 234.

Precisamente, las primeras incursiones artísticas del sanluqueño nacieron como el fruto directo de esta desalentadora situación. A través de la expresión plástica, Marín Ramos encontró una vía para canalizar sus sentimientos, permitiéndose evadirse de la realidad. El mismo pintor lo explicó de una forma particular en una de sus entrevistas:

¡Hubo una de disgustos!... Y después de uno *architremendo*, como podía haberme *dao* por irme al río y tirarme de *coroniya*, me dio por subirme a la *asotea* y dibujar en un papel, con un *carbonsiyo*, el panorama sevillano.¹¹

De esta manera, hacia 1895, Marín Ramos comenzó a introducirse en la práctica de la pintura en combinación, en un primer momento, con su profesión como maestro. Con esta nueva ambición, el artista se matriculó de inmediato en el Museo Provincial de Bellas Artes¹² en el que se atrevió por primera vez con la técnica del óleo en la copia de las grandes obras del Siglo de Oro sevillano. Estas prácticas como copistas fueron habituales en el aprendizaje de todo aspirante a pintor de finales del siglo XIX, junto a la formación en instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, a la que el sanluqueño acudió durante cuatro meses.¹³ Asimismo, el joven artista comenzó a tomar las clases ofertadas por el Ateneo de Sevilla,¹⁴ donde la opinión del afamado académico José Jiménez Aranda enterró a la reputación del todavía emergente Marín Ramos. El juicio del reputado pintor fue respaldado por el resto del ambiente pictórico hispalense, apartando los rápidos trazos expresionistas del sanluqueño, en un contexto plástico todavía conservador,¹⁵ de cualquier posibilidad de éxito.

La excepción que salvó a Marín Ramos del abandono de la pintura fue el artista José Villegas Cordero, cuya opinión se desmarcó de todo el rechazo demostrado por el ambiente plástico sevillano. Por el contrario, le brindó su amparo y amistad, incluso

¹¹ BNE, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 22 de julio de 1917.

¹² Probablemente se refiera a la Academia de Bellas Artes, para entonces con sede en la mencionada institución. Así lo referenciaba RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción: *Arte y cultura en la prensa. Pintura sevillana (1900-1939)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 584.

¹³ Hemeroteca Municipal de Sevilla (en adelante HMS), *El Noticiero Sevillano*, Sevilla, 9 de marzo de 1915. Esta referencia periodística forma parte de una serie biográfica que el citado periódico publicó en los días 9, 10, 20, 22 y 26 de marzo de 1915. Esta ha constituido la base documental de artículos como el PÉREZ MARINERO, David. "Eustaquio Marín Ramos", *www.papelesflamencos.com*, 4 de julio de 2012, cuyas noticias fundamentaron, a su vez, la publicación de GABARDÓN DE LA BANDA, José F. "El icono simbolista de la Feria de Abril en la pintura de Eustaquio Marín Ramos", *www.artesacro.org*, 27 de abril de 2020.

¹⁴ BNE, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 22 de julio de 1917.

¹⁵ Hasta bien entrado el novecientos, la pintura sevillana siguió anclada conceptualmente en el siglo XIX, cuyo romántico espíritu fue bien definido por VALDIVIESO, Enrique/FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa, 2011.

acogiéndolo en su taller de Roma entre finales del 1895 y principios de 1896. En la capital italiana, el pintor asistiría a sus primeros contactos con las corrientes modernas impulsadas por la ciudad parisina. Por entonces, conocería las obras de autores influyentes como Previati, Pellizza da Volpedo o Sartorio, representantes del simbolismo, del puntillismo y del modernismo, respectivamente.¹⁶ Sin embargo, dado el prematuro estadio formativo y de madurez plástica en el que se encontraba el artista, se podría asumir que el factor que más influyó en la experiencia del artista fue precisamente el encuentro con su maestro. No obstante, confiando en el potencial expresivo de Marín Ramos, Villegas le animó a formar un lenguaje propio. Así fueron las palabras que el afamado pintor le dedicó en su estudio romano según el propio sanluqueño:

Saldrás –me decía– para Madrid directamente, y allí solo, sin otro maestro que tú mismo, te dejarás conducir como antes sin freno. No quiero, reteniéndote aquí, matar el artista que llevas dentro. Luchando solo, darás de ti lo que debas y puedas dar.¹⁷

En Madrid, asistido y dirigido artísticamente por Moreno Carbonero por petición expresa de Villegas, Marín Ramos se imbuó por completo en la copia de *Los Borrachos* de Velázquez entre mayo y junio de 1896. Allí fue elogiado por grandes personalidades del momento, como su paisano Gonzalo Bilbao o el para entonces director del Museo del Prado, Francisco Pradilla. Asimismo, tuvo la oportunidad de asistir a la Real Academia de San Fernando, tomando contacto con los círculos madrileños más selectos. Sin embargo, su estancia en la capital no fue ni mucho menos dulce, puesto que Pilar “la millonaria” decidió no enviarle a su sobrino político ni un céntimo más. Sus días en la gran urbe transcurrieron penosamente, sin posibilidades económicas para subsistir, ni siquiera para emprender un viaje de vuelta a Sevilla. Su partida fue posible solamente gracias a la caridad de su paisano el cura Antonio Spínola, quien le dio veinte duros ante la repentina muerte de “la millonaria”.¹⁸

De vuelta en la ciudad hispalense y tras haber derrochado la ingente herencia del ama de llaves en tan solo unas semanas, la tozudez de Marín Ramos por dedicarse a la pintura sin beneficio alguno le llevó a la ruina y a ganarse la consideración propia de un loco. Lo cierto es que la situación económica del país, al borde del cataclismo desatado en 1898, no acompañó en el devenir del pintor. Hasta comienzos del siglo XX, el artista supo adaptarse, o mejor dicho sobrevivir, a las difíciles circunstancias a las que se enfrentó trabajando incluso como pintor de brocha gorda.¹⁹ No obstante, estos años fueron enriquecedores en términos creativos, puesto que fue en este periodo

¹⁶ GALLEGO, Julián: “La pintura europea del siglo XIX” en *Arte europeo y americano del siglo XIX. Summa Artis. Volumen XXXIV*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000, pp. 684-685.

¹⁷ HMS, *El Noticiero Sevillano*, Sevilla, 9 de marzo de 1915.

¹⁸ BNE, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 22 de julio de 1917.

¹⁹ BNE, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 23 de julio de 1917.

cuando Marín Ramos comenzó a definir su sello estilístico. Si bien este incipiente desarrollo plástico se dio en una intimidad total por miedo a la incompreensión o al rechazo, lo cierto es que fueron precisamente estos dibujos sobre cartón, de rápidos trazos gestuales, los definidores de su posterior éxito. Sea como fuere, tras sucesivas desgracias y mudanzas, de entre el barrio de la Macarena y la Cava trianera, la suerte del sanluqueño comenzó a cambiar a partir de 1907. Fue entonces cuando los mencionados cartones fueron descubiertos, causando sensaciones positivas ante la crítica y el público hispalense. A partir de entonces, incrementaron las visitas al taller trianero, destacando a personalidades como Ignacio Zuloaga, quien se hizo de una docena de obras, o Joaquín Sorolla y el conde de Aybar, quienes acudieron en representación del mismísimo rey Alfonso XIII.²⁰

Vio mis obras el conde y me dijo: «Explicaré a S.M. su arte, que lo merece todo, y le informaré bien de que es una tremenda injusticia lo que con usted se hace».²¹

Estas considerables afirmaciones no quedaron en el aire. A partir de esta visita y durante algún tiempo, Marín Ramos disfrutó del patrocinio real por el que recibió cantidades de palacio que le permitieron vivir tranquilo continuando con su labor. Tras el mencionado acontecimiento, la trayectoria profesional del sanluqueño fue creciendo, alcanzando su culmen en el año 1910. Indudablemente, el personalísimo carácter de los cartones en negro realizados durante estos años constituyó una verdadera ráfaga de aire fresco en un contexto en el que el naturalismo decimonónico siguió desarrollándose en la pintura sevillana bajo temas anecdóticos y manidos.²² Atraídos por la peculiar sensibilidad de estos cartones, el taller de la Cava volvió a acoger visitas de los citados pintores Zuloaga y Sorolla, acompañado este último del marqués de la Vega Inclán.²³ Precisamente se le debió al valenciano el gran punto de

²⁰ Joaquín Sorolla y el rey Alfonso XIII se encontraban en 1907 en Sevilla a propósito de la realización del retrato real titulado *Retrato de Alfonso XIII con uniforme de húsares* en los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla. El valenciano había sido nombrado pintor del rey en el mencionado año de 1907. MONTES MARTÍN, Juan Carlos: *Sevilla y Sorolla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2015, p. 55. Al respecto se recomienda FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: "Andalucía en la pintura de Sorolla". *Boletín de Bellas Artes*, 2007, nº 35, pp. 313-360.

²¹ HMS, *El Noticiero Sevillano*, Sevilla, 22 de marzo de 1915.

²² Por artistas como Iturrino o Bacarissas, la pintura sevillana evolucionó con leves notas de color fauvistas en la interpretación reiterada de temáticas tradicionales. SÁNCHEZ-MATAS JIMÉNEZ, Alicia: "Fauvismo español: estilo y cotización de F. Iturrino y J. Echevarría", *Revista Galería Anti-quaria, arte contemporáneo, antigüedades y coleccionismo*, 2016, año XXIV, nº 345, diciembre, p. 7. CASTRO LUNA, Manuel: *Gustavo Bacarissas (1872-1971)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2005, p. 55.

²³ HMS, *El Noticiero Sevillano*, Sevilla, 22 de marzo de 1915. Sobre la figura del marqués de la Vega Inclán, primer Comisario Regio de Turismo y creador de la visión actual del barrio sevillano de Santa Cruz, se recomienda MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *La huella del Marqués de la Vega Inclán en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2008.

inflexión que catapultó la carrera artística de Marín Ramos hacia el éxito: la exposición individual celebrada en el madrileño Salón Iturriz entre mayo y junio de 1910.²⁴

Bueno; *pa desir* lo noble que es *Soroya* me faltarían palabras. Él organizó la *Exposición* de mis obras en Madrid, y a él le debo aquel triunfo enorme que me sacó para siempre de la miseria.²⁵

En un contexto en el que el ambiente pictórico madrileño se encontraba en estadios transitivos abierto ante la estética vanguardista,²⁶ fueron unánimes los elogios lanzados hacia los cartones de Marín Ramos. Además, otro factor que contribuiría en la rotundidad de este triunfo sería la presencia y el apoyo, no solamente moral, sino también monetario, de dos grandes nombres del panorama sociohistórico de la época: Sorolla y el monarca Alfonso XIII. De esta manera, y con la satisfacción de haber conseguido la consagración artística, tras una temporada en Huelva y Barcelona,²⁷ el pintor partió hacia París movido por la curiosidad. Allí, el éxito de su exposición individual celebrada en la galería Devambez²⁸ le llevó a su asentamiento permanente en la capital francesa. De esta manera, la obra de Marín Ramos entró en el circuito del mercado artístico parisino de los inicios del novecientos, impulsado por la influencia sobre el público ejercida por las galerías y, sobre todo, por la figura del marchante de arte.²⁹

En este primer intento, la suerte del sanluqueño corrió por las sendas del éxito. El aprecio mostrado por la crítica francesa introdujo a los cartones del sanluqueño en el contexto europeo de las vanguardias artísticas,³⁰ con las que se relacionó y se dejó inspirar. El fuerte carácter expresionista de estas obras, en años en los que el propio movimiento se encontraba en pleno desarrollo,³¹ sería probablemente el principal elemento de atracción para el gusto de franceses y alemanes. De cualquier forma, durante su estancia parisina, Marín Ramos vivió cómodamente sustentado a partir

²⁴ HMS, *El Liberal*, Sevilla 3 de junio de 1910.

²⁵ BNE, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 23 de julio de 1917.

²⁶ Pérez Rojas, 2003: 859-861.

²⁷ Marín Ramos expuso en agosto de 1910 en el Círculo Mercantil de Huelva como así recogió VELASCO NEVADO, Jesús: *Historia de la pintura contemporánea en Huelva: 1892-1992*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2003, p. 60. Asimismo, expuso en el barcelonés Salón Parés como así se referenció en Biblioteca de Catalunya (en adelante BC), *La Publicidad*, Barcelona, 12 de noviembre de 1910.

²⁸ Biblioteca Nacional de Francia (en adelante BNF), *La Chronique des arts et de la curiosité*, París, 1 de abril de 1911.

²⁹ BRIEND, Christian: "Le galeriste, une figure-clé qui reste méconnue". *Magazine Centre Pompidou*, 25 de noviembre de 2020.

³⁰ En el contexto plástico parisino previo a la I Guerra Mundial tomaron presencia los últimos resquicios del impresionismo junto a nuevos movimientos ya consolidados como el fauvismo, el cubismo, el futurismo y el expresionismo. LEIGHTEN, Patricia D. *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, 2-3.

³¹ WOLF, Norbert: *Expresionismo*. Koln: Taschen, 2004, 7.

de la elaboración de sucesivos encargos. Esta vida, aparentemente de ensueño, se vio truncada por el estallido de la I Guerra Mundial, por el que el sevillano se vio obligado a volver a su tierra natal.

Tras una breve estancia en Sevilla, motivado por el éxito de su exposición en el Ateneo de la capital,³² el artista se asentó en Madrid al menos entre 1915 y 1917. Estos años contuvieron los últimos momentos de gloria de la carrera artística de Marín Ramos, destacando especialmente su participación en la Exposición Nacional de 1917.³³ Si bien por lo general la muestra presentada fue tildada de “francamente mala”³⁴ y de “excesivamente obsesionada de españolismo”,³⁵ el personal carácter expresionista de las obras del sanluqueño fue repetidamente alabado por la crítica artística.³⁶ Sin embargo, la fortuna que siempre le guardó la ciudad de Madrid, escenario en el que transcurrieron los momentos más decisivos de la trayectoria del pintor, no le acompañó en su definitivo establecimiento en San Sebastián.

Es bien conocido, incluso actualmente, el humilde modo de vida que el pintor desarrolló en la población guipuzcoana, subsistiendo a partir de la venta de los dibujos que siempre llevaba consigo. Fue entonces cuando comenzó a formarse la gran laguna existente en la historiografía artística acerca de este personaje, propiciada quizá por la evolución de la pintura española y el continuado desprecio general demostrado por la crítica a partir de los finales de la década de 1910 con respecto a producciones regidas por temáticas regionalistas.³⁷ En esta línea, tampoco contribuirían los duros años de la Guerra Civil y la compleja situación sociopolítica de posguerra. A partir de su asentamiento en San Sebastián en 1917, los años fueron pasando y el arte del pintor, tan elogiado por numerosos personajes claves del panorama español de entre siglos, fue completamente olvidado incluso antes de su muerte. El retazo de éxito final de Marín Ramos fue recogido en la prensa por motivo de su última gran exposición, celebrada en 1946 en las Salas Municipales de Arte del Gran Casino de San Sebastián.³⁸ Dos años después, un aneurisma llevó al sanluqueño a la muerte el día 17 de mayo de 1948.³⁹

³² Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (en adelante BVPH), *La Correspondencia de España*, Madrid, 19 de julio de 1915.

³³ Para la Exposición Nacional de 1917 el betún se consideró finalmente pintura oficial. Es por ello por lo que Marín Ramos participó en este certamen, como así lo referenció él mismo en BVPH, *La Correspondencia de Valencia*, Valencia, 13 de junio de 1917.

³⁴ HMS, *El Noticiero Sevillano*, Sevilla, 7 de junio de 1917.

³⁵ BNE, *La Esfera*, Madrid, 7 de julio de 1917.

³⁶ HMS, *El Noticiero Sevillano*, Sevilla, 7 de junio de 1917. BNE, *La Esfera*, Madrid, 7 de julio de 1917.

³⁷ RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción: *Arte y cultura en la prensa. Pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2000, pp. 46-47.

³⁸ Diputación Foral de Guipúzcoa (en adelante DFG), *El Diario Vasco*, San Sebastián, 5 de abril de 1946.

³⁹ Gobierno de España, Ministerio de Justicia, Registro Civil, San Sebastián (en adelante RCSS), Sección Tercera, Tomo 129, f. 340. Véase en el citado Anexo Documental.

Ha muerto Marín Ramos. No nos atrevemos a decir que con él desaparece el último bohemio, porque muchas veces lo hemos dicho y siempre quedan reservas de esta magnífica casta de hidalgos, caballeros románticos. Uno no sabe cómo viven; pero viven y llevan una lucecita interior en la que, acaso, esté su razón de ser. No importa que vayan a morir a un hospital. Lo que importa es que han vivido fieles a la Quimera y que, sin dejar nada de lo que cuenta, dejen una obra desperdigada en la que, día a día, iban dejando un poco de ilusión y un mucho de esperanza.⁴⁰

2. LA PRINCIPAL PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MARÍN RAMOS: EL DIBUJO

Así como la vida de Marín Ramos ha pasado desapercibida para la historia de la pintura sevillana del tránsito entre los siglos XIX y XX, su obra también fue olvidada. A grandes rasgos, la producción de este pintor se basó fundamentalmente en dos sólidos pilares: el óleo sobre lienzo y el dibujo sobre cartón o papel. Si bien el primero le sirvió como principal recurso de aprendizaje y desarrollo, acercándose al tradicional sistema artístico sevillano finisecular, la faceta de mayor importancia en la carrera del sanluqueño fue la referida a los mencionados dibujos. El pequeño formato de estas piezas y su fácil transporte podría justificar de alguna forma su entierro historiográfico, quedando a la sombra, casi en la totalidad de los casos, en la privacidad de las colecciones particulares.⁴¹

Lo cierto es que el esparcimiento de la obra de Marín Ramos fue propiciado no solamente por factores coyunturales, sino también por el propio pensamiento estético del artista, en tanto que la inmediatez fue uno de los principales preceptos en la creación de estos dibujos. Para el sanluqueño, en la realización de una obra de arte era necesario el empleo de técnicas rápidas, sin atender a convencionalismos reglados, que garantizaran la expresión directa de las emociones del artista. De esta manera, tomando cada uno de sus dibujos como depósitos de efusividad, el pintor cultivó un personal sello caracterizado por gestuales trazos en materiales aguados como el betún, la acuarela, el gouache y, en algunas ocasiones, la tinta. Naturalmente, la temática escogida también guardó una estrecha relación con respecto al pensamiento estético del artista, destacando la repetición continuada de ciclos iconográficos que recordaban los ambientes flamencos de su infancia. Sin embargo, no solamente aparecieron escenas gitanas en estos dibujos, sino que también fueron tratados personajes nobiliarios, mitológicos, religiosos y surrealistas, así como toros y toreros.⁴²

⁴⁰ DFG, *La Hoja del Lunes*, San Sebastián, 17 de mayo de 1948.

⁴¹ Las obras de Marín Ramos conservadas en instituciones museísticas, como el Museo Provincial de Huelva, el Museo de San Telmo de San Sebastián y el Museo Carmen Thyssen de Málaga, no son dibujos sino óleos sobre lienzo.

⁴² GIRÁLDEZ TORRES, Lucía: "Una visión particular. Eustaquio Marín Ramos (1873-1948) y la tauromaquia". *Estudios Taurinos*, 2023, nº 52.

Con todo, para la correcta comprensión del origen de estas piezas dibujísticas, en consonancia con otros tipos de pintura que Marín Ramos desarrolló, ha sido necesario plantear una primera división de su carrera artística en tres etapas: los inicios autodidactas en Sevilla, la plenitud del éxito en Madrid y París y el retorno al olvido en San Sebastián. Como fiel reflejo de la evolución del lenguaje plástico del pintor, en el presente texto se presentarán y analizarán por primera vez obras firmadas pertenecientes a la faceta dibujística de su producción.

En primer lugar, la etapa de formación de Marín Ramos transcurrió entre los años 1894/1895 y 1906. Si bien este periodo fue fundamental para el perfeccionamiento de la base técnica del artista, lo cierto es que esta primera producción se adhirió a los estándares de la pintura naturalista sevillana finisecular, en la que el dibujo se reservaba para el estudio. No obstante, ya en el siglo XX, el sanluqueño comenzó a desarrollar su propio sello plástico en la elaboración secreta de betunes sobre cartón. El miedo al rechazo y la baja consideración con la que contó por entonces, le llevaron a ocultar estas piezas nacidas directamente de la miseria. Ciertamente, los cartones en negro, como así los llamaba el propio pintor, fueron concebidos con los materiales reciclados a los que su pobreza le permitió acceder. Hasta 1907 y aunque esta fuera la faceta principal de la obra de Marín Ramos, este quiso guardar las apariencias con la elaboración de óleos sobre lienzo adaptados al gusto hispalense. Fueron precisamente estos betunes los protagonistas de su éxito, resultando su descubrimiento un verdadero punto de inflexión en la trayectoria profesional de Marín Ramos.

De esta manera, el año de 1907 abrió la etapa de mayor relevancia en la carrera artística del sanluqueño, pudiéndose extender hasta su asentamiento definitivo en 1917 en San Sebastián. Fue entonces cuando el éxito se abrió paso en la trayectoria artística del pintor, materializándose definitivamente a partir de la mencionada exposición individual acontecida en 1910 en el madrileño Salón Iturriz. La crítica artística nacional, así como los grandes nombres ya citados del ambiente sociocultural de la época, enaltecieron la obra de Marín Ramos, ya plenamente representada por sus cartones en negro. La gran protagonista de este conjunto de obras fue la sevillana, tratada mediante un renovador lenguaje pictórico basado en la aplicación de grandes manchas negras. Inserto en el convencional naturalismo anecdótico sevillano, se advierte en la modernidad de estos betunes diferentes influencias de maestros como Goya, paragón repetidamente mencionado en la crítica artística coetánea.⁴³

Lo dramático de lo goyesco, se advierte en cartones como el que se expone a continuación (Figura 1), el cual podría tomarse como un ejemplo representativo de la

⁴³ Lo cierto es que el sanluqueño tomaría contacto con las *Pinturas negras* de Francisco de Goya durante su estancia en el Museo del Prado como copista en 1896. Por otro lado, se advierten influencias de la perspectiva aérea velazqueña a lo largo de toda la carrera artística del sanluqueño, así como también fueron evidentes las similitudes en lo etéreo de sus pinceladas al óleo con respecto a las de su maestro Villegas.

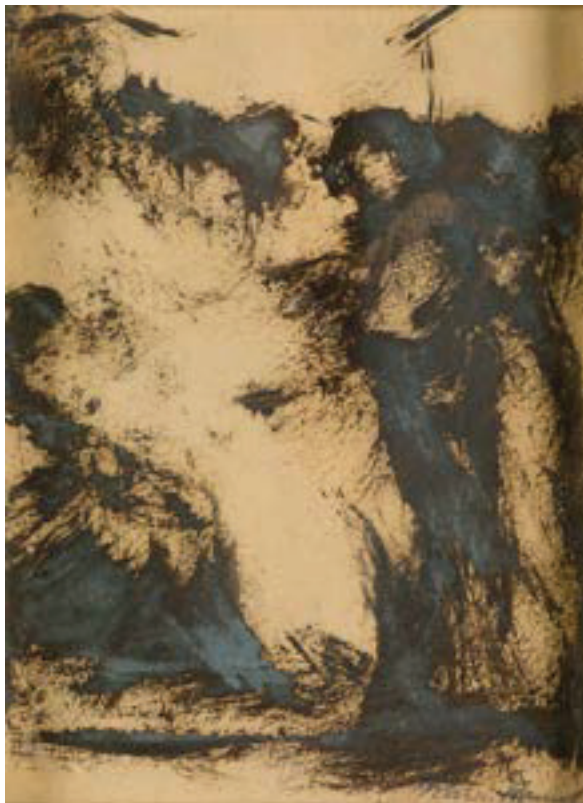


Figura 1. Eustaquio Marín Ramos, betún sobre cartón, h. 1900-1910, 15,5x11,5 cm, colección privada.

estética que llevó al artista al éxito. Representadas sin una sola línea, en esta pieza se observan dos flamencas que parecen estar insertas en algún tipo de baile. De ninguna de ellas se diferencian rasgos detallados, más allá de retazos de sus indumentarias y de sus tocados.⁴⁴ Toda la composición, abigarrada de material pictórico, se rompe en dos por una especie de bruma, como si se tratara del ágil movimiento de un mantón durante la danza. Para una mejor comprensión de la concepción de la obra, el artista situó leves referencias espaciales en la parte inferior del primer plano, que parecen ser más bien trazos arbitrarios, por las que insertó a las figuras dentro de una perspectiva cónica frontal. Cada uno de los elementos del baile se encuentran ubicados armónicamente, a pesar de que para su realización el artista no se apoyaba en trabajos preparatorios que detallaran rigurosamente su disposición, como era habitual en la escuela sevillana. Solo existía la inspiración del pintor y el soporte, con el betún como medio de expresión.

⁴⁴ Un rasgo habitual en la producción de estos cartones en negro de Marín Ramos fue la indefinición de los rostros, quedando como óvalos vacíos.



Figura 2. Eustaquio Marín Ramos, betún sobre cartón, h. 1900-1910, 8x11 cm, colección privada.

Aunque en el ejemplo previamente analizado la identificación de sus figuras se puede realizar de manera un tanto intuitiva, la simplificación del lenguaje de estos cartones fue considerable en la mayoría de los casos. Probablemente, la indefinición de sus formas expresivas sería resultado de un proceso paulatino en el que Marín Ramos fue probando nuevas posibilidades estéticas que potenciaran la pureza de la expresión, virando hacia la elaboración de siluetas quiméricas como las plasmadas en el siguiente cartón traído (Figura 2). Como punto culminante de la simplificación del lenguaje plástico del sanluqueño, este ejemplo encierra una singular expresividad en su negra monocromía. Toda la superficie se encuentra casi por completo inundada en betún, como si dos brochazos diagonales hubieran tapado toda la escena central. El objeto principal representado emerge de la gran mancha que representa el rostro de una mujer de negra melena. A diferencia de la obra anteriormente comentada, algunos leves trazos caracterizan breves rasgos faciales, sin los que la interpretación de la obra sería una tarea prácticamente imposible. Precisamente por el gesto de su cara, la mujer parece dirigirse a otra figura de espaldas, con quien aparentemente conversa. No se puede intuir más allá de lo expuesto, aunque da la sensación de que existiera algo oculto tras la gran mancha que atraviesa el cartón de un extremo a otro. Esto hace que el sentido



Figura 3. Eustaquio Marín Ramos, *Café cantante*, publicado en *La Esfera* el 6 de noviembre de 1915, gouache sobre papel, Biblioteca Nacional de España.

evocador de esta pieza se acrecienta, encontrando en ella, probablemente, el reflejo del mundo interior del artista, profundamente pesimista, dramático y efusivo.

No obstante, este negro sentimiento se suavizó tras su estancia en París entre 1911 y 1915,⁴⁵ acorde a la bonanza económica y social que la capital francesa le brindó. De alguna manera, el triunfo madrileño le había traído una estabilidad aparentemente definitiva que le permitió no solo explorar nuevos ambientes artísticos europeos,⁴⁶ sino también probar fronteras plásticas materialmente más caras. Ya no sería necesario reducir su expresión al uso de recursos limitados y reciclados, circunstancias que habían definido la creación de la negra monocromía. De esta forma, plenamente imbuido en los ambientes postimpresionistas y vanguardistas parisinos, su producción viró hacia una mayor definición figurativa, utilizando nuevos procedimientos técnicos como el gouache y la acuarela sobre papel.

En esta línea, resulta particularmente expresiva la obra titulada *Café Cantante* (Figura 3), la cual fue publicada en *La Esfera*⁴⁷ en los últimos momentos de Marín Ramos en París. En la representación de esta escena de baile flamenco, se percibe la combinación de diferentes vanguardias que el artista supo adaptar orgánicamente a

⁴⁵ Pudiéndose extender hasta su asentamiento en San Sebastián en 1917.

⁴⁶ Ya en el siglo XIX, París se había proclamado la capital del arte, desbancando a Roma. Así lo referenciaba REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993, p. 10.

⁴⁷ BNE, *La Esfera*, Madrid, 6 de noviembre de 1915.

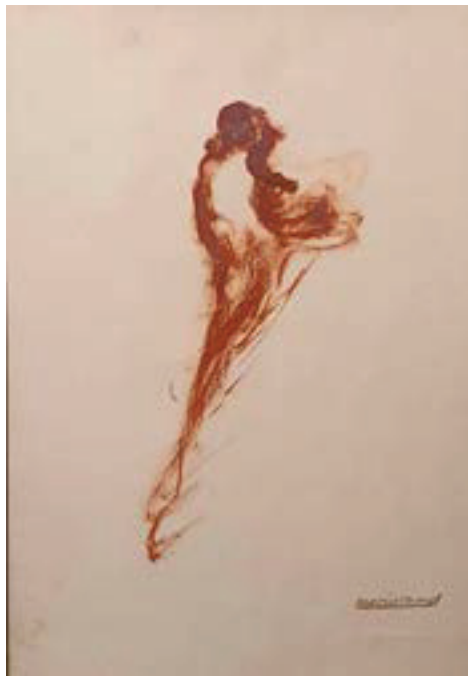


Figura 4. Eustaquio Marín Ramos, *Figura femenina*, h. 1920-1948, acuarela sobre papel, 32x25 cm, colección privada.

su sensibilidad. Si bien en un primer golpe de vista se pueden percibir influjos impresionistas, con claras reminiscencias a Degas,⁴⁸ habría que destacar otros elementos de gran modernidad como el cierto primitivismo de sus figuras⁴⁹ o la gran expresividad del dinamismo de las faldas y el mantón de la bailaora. Quizá, lo más interesante resida en la composición espacial del escenario, en tanto que hizo uso de la plasmación de diferentes perspectivas en la representación simultánea de dos vistas: la escena de baile, captada lateralmente desde bambalinas, y la visión frontal que las bailaoras tendrían del público. Indudablemente, obras como la presente remiten al contacto que el sanluqueño habría tenido con las vanguardias parisinas, en momentos en los que grandes movimientos como el cubismo, el fauvismo o el expresionismo se encontraban en pleno desarrollo.⁵⁰

⁴⁸ Las obras de Degas en las que se representan bailarinas en el escenario de un teatro, generalmente, están tratadas desde un punto de vista lateral como en la pieza analizada de Marín Ramos. No obstante, a diferencia de esta última, se utiliza el sistema de representación espacial tradicional, por el que el público no podía ser captado espacialmente. Al respecto, se recomienda: GAVIOLI, Vanessa. *Degas*. Madrid: Unidad Editorial, 2005.

⁴⁹ El carácter primitivista, presente en todas las vanguardias artísticas, se hizo todavía más palpable en la figuración de obras similares pertenecientes a la producción del sanluqueño.

⁵⁰ Durante los años que Marín Ramos residió en la capital, el cubismo se encontraba en su fase sintética. Mientras tanto, en Sevilla se seguían repitiendo programas iconográficos tradicionales durante los preparativos de la Exposición Iberoamericana.



Figura 5. Eustaquio Marín Ramos, *Figura flamenca*, carboncillo sobre papel, h. 1920-1948, 17x11 cm, colección privada.

Sea como fuere, lo cierto es que las experiencias de Marín Ramos en París y la integración de estos renovadores aspectos estéticos en su obra, hicieron virar su lenguaje plástico hacia nuevos derroteros a partir de su asentamiento final en San Sebastián. De esta manera, hacia 1917 dio comienzo a la última etapa creativa del sanluqueño que ocupó los años que restaron hasta su muerte en 1948. Si bien son escasas las noticias localizadas que informaran sobre la vida de Marín Ramos durante su estancia guipuzcoana, lo cierto es que este periodo fue cuanto menos fecundo en términos creativos.

De los días del artista en San Sebastián se conservan un gran número de dibujos en acuarela, gouache o carboncillo sobre papel,⁵¹ en los que experimentó profundamente en el movimiento de figuras aisladas. Volviendo a lo difuso de sus cartones en negro, Marín Ramos abandonó el primitivismo y la definición que había caracterizado su producción parisina, dando como resultado expresivas piezas como las traídas (Figuras 4 y 5). El lenguaje plástico empleado en ambas obras, basado en pinceladas o trazos largos y sueltos, así como en el abocetamiento y la indeterminación, definió por completo la estética guipuzcoana del sanluqueño. En concreto, cada uno de estos ejemplos reflejan el profundo estudio experimental que el artista desarrolló alrededor del movimiento

⁵¹ En menor medida, también existen piezas de esta época elaboradas en tinta o pastel.

en la danza de una flamenca. De esta manera, elaboradas en acuarela y carboncillo respectivamente, el artista representó las figuras individuales de dos mujeres envueltas en un misterioso y brumoso halo de movimiento, en una progresiva estilización de sus formas.

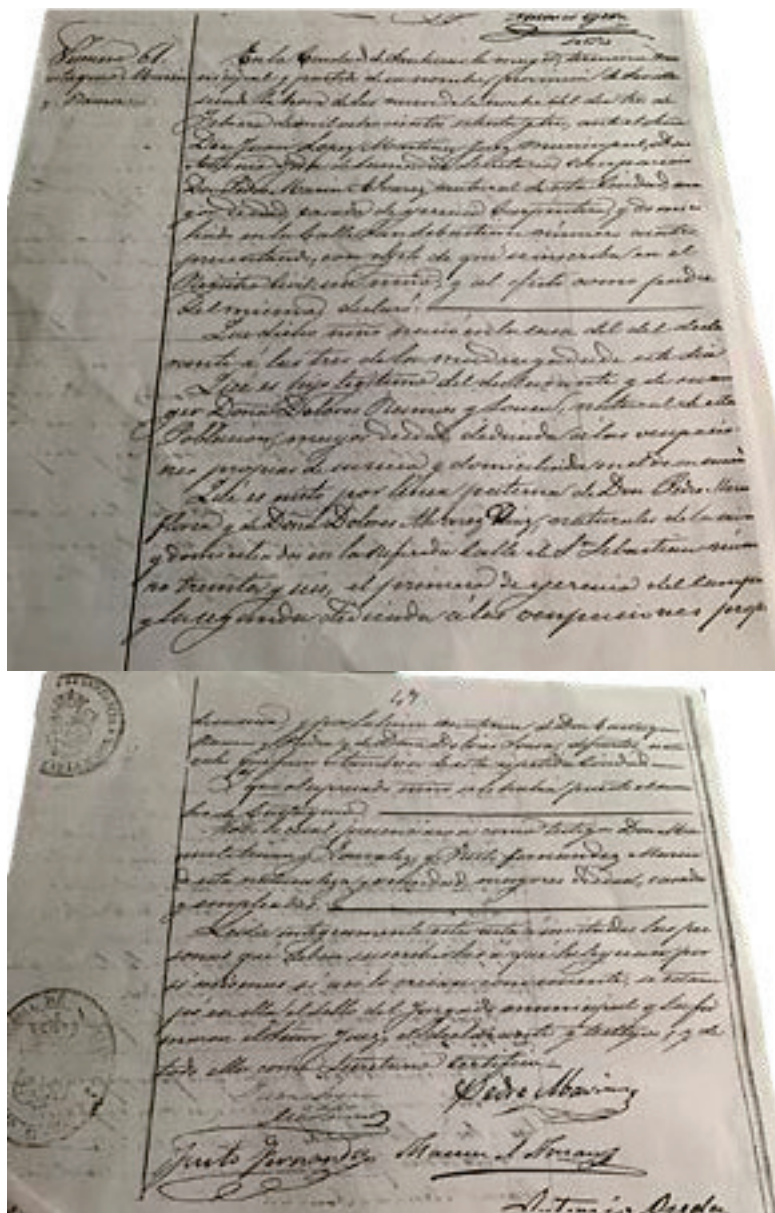
Llegado este punto, la estética de Marín Ramos había llegado a su plena madurez. Tras haber construido un lenguaje propio, el cual evolucionó a tenor de las nuevas corrientes artísticas europeas, en esta etapa sus dibujos se fueron esfumando, simplificándose en el trazado del mínimo número de líneas posibles que permitieran la comprensión de la figuración. En cierto modo, la pureza efusiva de los cartones en negro siguió presente en la producción guipuzcoana, como el repositorio de las verdaderas pasiones del pintor. En este sentido, destaca el último de los dibujos traídos, donde se resumieron la negra monocromía de sus cartones sevillanos y la estilización guipuzcoana de una manera elegantísima. Como el culmen expresivo y el punto final de la experimentación de toda una carrera artística, aparece el cuerpo de una mujer, enfundado en un vestido que se esparce y difumina por el espacio. La gestualidad, el sentimiento y, sobre todo, el expresionismo desarrollado por Marín Ramos a lo largo de su vida, quedaron encerrados en piezas como la presente.

Representados por las dos últimas piezas ya comentadas, los dibujos pertenecientes a la producción guipuzcoana constituyeron el último salto estético del lenguaje plástico de Marín Ramos. La estilización analizada de sus últimas pinturas fue el resultado de un largo proceso creativo, en el que tomaron partido numerosos viajes, influencias artísticas y amistades que determinaron su curso hacia la modernidad.

3. CONCLUSIONES

Ciertamente, ante las escasas noticias recogidas acerca del pintor Eustaquio Marín Ramos, así como por el interés que despierta la modernidad y el marcado componente transgresor de su estética, se plantea interesante el rescate e introducción de este autor en la historiografía artística sevillana. Sin lugar a duda, como ya se ha expuesto, su figura despertó cierto interés en el panorama sociocultural del tránsito entre los siglos XIX y XX. Sin ánimos de establecer comparaciones, las relaciones que el sanluqueño entabló con personalidades como José Villegas, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga o el mismo rey Alfonso XIII, evidencian la consideración profesional con la que contaría. Esta valoración sería extensible a la estética de su producción, alimentada hasta su muerte por la curiosidad y la predisposición a la evolución. Con todo, finalmente, con el presente artículo se pretende presentar a una figura de valor para la Sevilla del tránsito de los siglos XIX y XX.

ANEXO DOCUMENTAL



Partida de nacimiento de Eustaquio Marín Ramos. Gobierno de España, Ministerio de Justicia, RCSM, sección 1ª, tomo 5, ff. 46-47.

Escuela Normal Superior

de la

Provincia de Sevilla

CURSO DE 1870 A 1871

No. *primera*

Núm. _____

D. Eustaquio Marín Ramos

la merecido

las exámenes generales *ordinarios*

las censuras que d

Exposición se expone:

ASIGNATURAS.	CENSURAS.	ASIGNATURAS.	CENSURAS.
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Elementos de geometría, álgebra lineal y aritmética.	
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Elementos de geografía y nociones de historia de España.	
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Nociones de agricultura.	
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Elementos de geografía e historia.	
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Práctica de la agricultura.	
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Prácticas.	
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Compendio de aritmética y nociones de álgebra.	
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Compendio de nociones de ciencias físicas y naturales.	
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Nociones de industria y comercio.	
Lección preliminar y nociones de historia general.	<i>Aprobado</i>	Industria y la sociedad política.	

Por tanto, los profesores que suscriben se declaran *Aprobado en Declara de*

Laura, Lelara, Escritura y Lengua castellana.

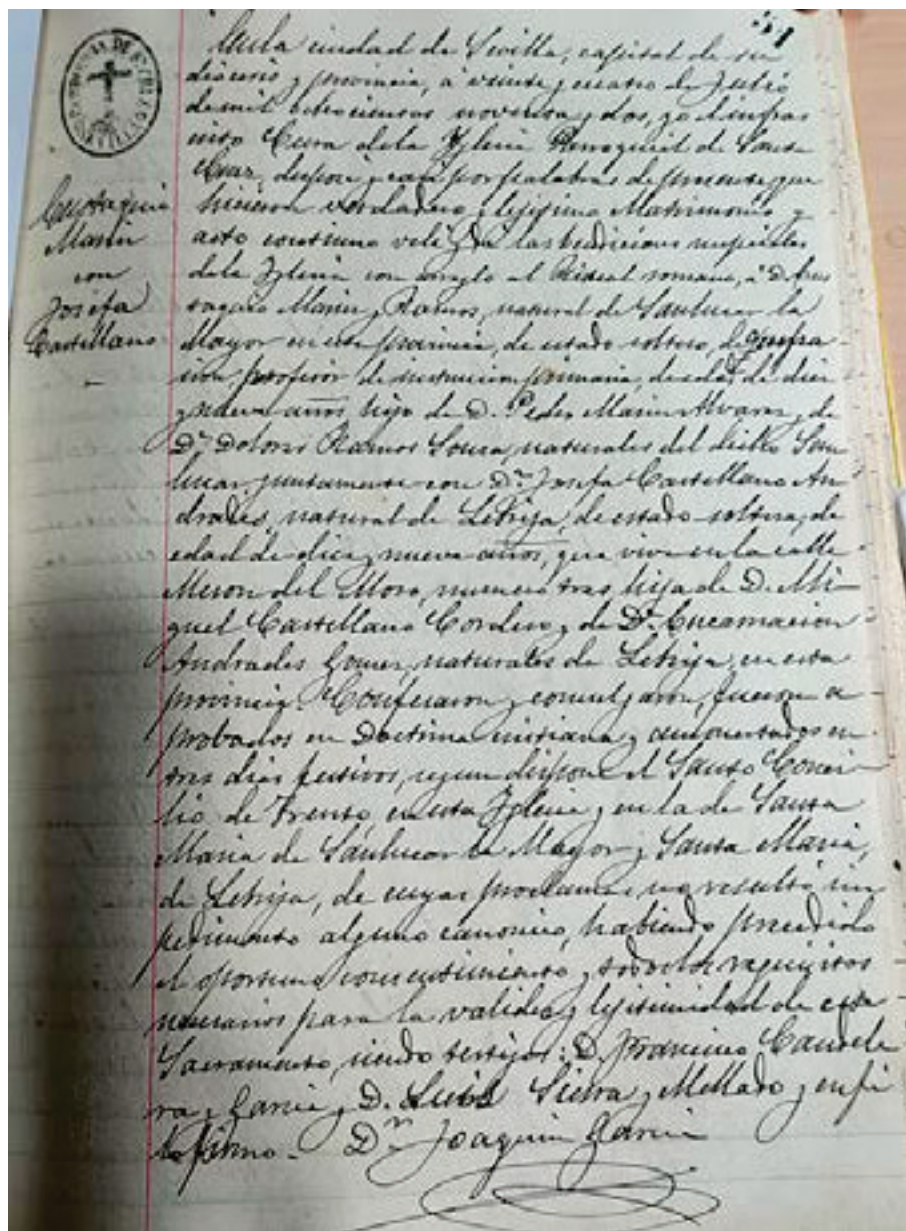
Sevilla 10 de *Junio*

de 1871.

Eustaquio Marín Ramos

Eustaquio Marín Ramos

Expediente de Eustaquio Marín Ramos en la Escuela Normal Superior de la Provincia de Sevilla. AHUS, 4.08.1. Carpeta E.N. 098-15.



Partida de matrimonio de Eustaquio Marín Ramos y Josefa Castellano Andrades. APSC, Partidas de Matrimonio, Siglo XIX, Libro 10, ff. 51-53.

218

BIBLIOGRAFÍA

- BRIEND, Christian: “Le galeriste, une figure-clé qui reste méconnue”. *Magazine Centre Pompidou*, 25 de noviembre de 2020. <https://www.centrepompidou.fr/es/magazine/articulo/le-galeriste-une-figure-cle-qui-reste-meconnue>
- CASCALES Y MUÑOZ, José: *Las bellas artes plásticas en Sevilla: la pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días. Apuntes históricos y biográficos*. Tomo I. Toledo: Colegio de los Huérfanos de María Cristina, 1929.
- CASTRO LUNA, Manuel: *Gustavo Bacarisas (1872-1971)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2005.
- CUENCA BENET, Francisco: *Museo de Pintores y Escultores Andaluces Contemporáneos*. Habana: Imprenta de Rambla, Bouza y CA, 1923.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: “Andalucía en la pintura de Sorolla”. *Boletín de Bellas Artes*, 2007, nº 35, pp. 313-360.
- GABARDÓN DE LA BANDA, José F. “El icono simbolista de la Feria de Abril en la pintura de Eustaquio Marín Ramos”, *www.artesacro.org*, 27 de abril de 2020.
- GALLEGO, Julián: “La pintura europea del siglo XIX”. *Arte europeo y americano del siglo XIX*. Summa Artis. Volumen XXXIV. Madrid: Espasa-Calpe, 2000, pp. 351-727.
- GAVIOLI, Vanessa. *Degas*. Madrid: Unidad Editorial, 2005.
- GIRÁLDEZ TORRES, Lucía: “Una visión particular. Eustaquio Marín Ramos (1873-1948) y la tauromaquia”. *Estudios Taurinos*, 2023, nº 52.
- LEIGHTEN, Patricia D. *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- MENÉNDEZ ROBLES, María Luísa: *La huella del Marqués de la Vega Inclán en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2008.
- MONTES MARTÍN, Juan Carlos: *Sorolla y Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2015.
- PÉREZ MARINERO, David. “Eustaquio Marín Ramos”, *www.papelesflamencos.com*, 4 de julio de 2012.
- PÉREZ ROJAS, Javier/ GARCÍA CASTELLÓN, Manuel: *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Manual de Arte Español. Madrid: Ediciones Sílex, 2003.
- REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993.
- RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción: *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- SÁNCHEZ-MATAS JIMÉNEZ, Alicia: “Fauvismo español: estilo y cotización de F. Iturrino y J. Echevarría”, *Revista Galería Antiquaria, arte contemporáneo, antigüedades y coleccionismo*, 2016, año XXIV, nº 345, diciembre, pp. 3-20.
- VALDIVIESO, Enrique/FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa, 2011.

LUCÍA GIRÁLDEZ TORRES

VELASCO NEVADO, Jesús: *Historia de la pintura contemporánea en Huelva: 1892-1992*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2003.

WOLF, Norbert: *Expressionism*. Köln: Taschen, 2004.