

**Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando.**

256

1.º de Marzo de 1903.

**Discurso del Excmo. Sr. D. JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO
Contestación del Sr. D. JACINTO OCTAVIO PICON**

REAL ACADEMIA
DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

EL DÍA 1.º DE MARZO DE 1903



MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET

IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Calle de la Libertad, núm. 29

1903

DISCURSO

DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

SEÑORES ACADÉMICOS:

Treinta y tres años pasé fuera de la patria, en la ciudad eterna: aquella que conserva los restos del arte que contiene la armonía perfecta entre la forma y la idea.

En una de las más sonrientes de sus colinas, teniendo por fondo las montañas de la Sabina y del Lacio, y á su izquierda el Sorate, monte cantado tantas veces por Horacio, y de frente el templo más grande de la cristiandad, hay un pedazo de España, un débil reflejo de la poética y sensual Alhambra, contraste grande en medio de tanta forma clásica: es mi casa, es el nido hoy abandonado que tantos desvelos, trabajo y entusiasmo me cuesta. No pudo él ni la romántica bizantina Venecia, la culta y señorial Florencia ó la helénica Nápoles, ni la ciudad augusta con sus pintorescas lagunas pontinas, sirena que exhala el mortífero veneno de la malaria, ni sus sagrados campos sembrados de restos en los cuales está grabada la jurisprudencia de casi todos los pueblos del mundo, hacerme olvidar mi querida y desgraciada patria, que me ha confiado la custodia del santuario donde guarda cual sagradas reliquias su patrimonio artístico. Un profundo reconocimiento guardo al ilustre hombre á quien debo el encontrarme finalmente entre los que como yo piensan, creen y sienten: otra vez vuelve á dilatar mis pulmones el aire patrio, hasta que cual hoja seca por falta de la savia que la nutría caiga del gran árbol de la humanidad y sea absorbida por la madre Naturaleza. Al verme entre vosotros, que representáis el componente de la corona intelectual de la nación, declaro que si fué grande vuestra

benevolencia en creerme digno de compartir vuestra delicada misión, no es menor mi agradecimiento por la merced que recibo. No tuve la honra de conocer personalmente á D. Dióscoro Teófilo Puebla, ilustre artista á quien vengo á sustituir, y al cual retrata en la *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX* Ossorio y Bernard, diciendo:

«La modestia del Sr. Puebla es tan grande, que á pesar de la íntima y cariñosa amistad que al autor de esta galería le une, ni con un solo dato de su vida artística le ha permitido que pueda ampliar la noticia que antecede de sus obras artísticas. Este hombre modesto es el autor del primer desembarco de Colón en el Nuevo Mundo, hoy ocupando puesto en el Museo moderno. Todo su tiempo y caudal de experiencia artística lo dedicó á la educación de la juventud, á la que con cariñoso amor guiaba por el difícil sendero del arte, siendo querido, admirado y respetado por todos.»

Ahora, señores, os pido mucha, pero mucha indulgencia para estos ligeros apuntes que en vez del discurso reglamentario os leeré, siendo su tema el estado actual de confusión en las artes.

Que hay evolución es evidente, pero no se dirige sino á las exterioridades, no al fondo de las cosas: nos encontramos actualmente en lo más fuerte de una epidemia intelectual, efecto de la cual es la fiebre que produce el delirio de modernismo en las artes. Fijándonos especialmente en la pintura, veremos cuántas escuelas, cuántos caprichos individuales hicieron en estos últimos cincuenta años el turno del cuadro moderno, y cuántos hoy simultáneamente pasan como iniciadores de modernidad. Comenzando por Corot y Courbet, los cuales, apenas reconocidos como artistas modernos, ya su modernidad era reemplazada, declaráronse exclusivos representantes de este ideal, de Manet á Monet, otros muchos arrollados bien pronto por sus discípulos é imitadores exagerados, siendo, á su vez, éstos combatidos por idealistas, prerrafaelistas y primitivos. En este mismo tiempo críticos y fanáticos evocaban los muertos, como los más modernos; Millet, por un momento fué el ídolo de gran parte de artistas y público, siendo derribado por los místicos, simbolistas y socialistas; hoy, á su vez, ya á la sombra, porque la primera fila de la modernidad está ocupada por otro grupo, donde cada unidad es diferente de la otra. Todas las técnicas fueron experimentadas, desde

la más primitiva á la más extraña á la pintura. Fueron probados desde el misticismo más puro hasta el más crudo realismo de la idea social; hasta el símbolo aristocrático y obscuro. Las obras consideradas como las mejores por el jurado artístico de París recompensadas con grandes premios de honor, al ser presentadas en Munich solo alcanzaban segundas medallas: y á su vez, á las que Berlín ó Munich concedía grandes medallas, París las rebajaba en categoría llevándolas á segundas. Las que en Venecia ó Dresde habían obtenido premios ó un completo éxito, no eran consideradas en las otras Exposiciones. En virtud de tal confusión, un estudioso que tratase de discernir cuál es la escuela, tendencia ó manera en la pintura que tiene más prosélitos; cuál la que determina el gusto del público; en suma, cuál es *el cuadro moderno*, por ser éste el que más que otro alguno representa el carácter y el ideal del alma moderna, concluiría paradójicamente afirmando que la nota de la pintura moderna está *en la falta de cada nota*, ó más razonablemente en la inmensa y mudable variedad de ésta.

Pero si tal respuesta puede satisfacer al observador superficial, ó al crítico ligero, no podrá contentar al estudioso, para el cual el fenómeno artístico es como cualquier otro fenómeno natural sometido á las leyes rigurosas é inflexibles, así como el desorden más confuso y el más caprichoso arbitrio no son más que aparentes; y solo depende de nuestra miopía é ignorancia no ver las causas que en tiempo fijo determinaron el advenimiento de un fenómeno celeste. Pues bien, el oculto orden en este desorden es precisamente la causa de esta confusión y el elemento común estable de esta variedad. Tratemos de averiguar las causas de la presente incertidumbre y confusión de tantas rebuscas y múltiples tentativas, y del por qué, en medio de un activísimo fermento, no se verifica en la pintura un progreso decisivo en correspondencia á la altura de la civilización moderna.

Ante todo debemos reconocer que el pintor siente el impulso de hacer cosas nuevas; siente en su conciencia el estímulo de crear algo nuevo; nunca se encuentra satisfecho, porque mueve á su espíritu la absoluta necesidad de encontrar algo que en la pintura no hay todavía, para que ésta participe del ritmo ampliado y poderoso de la vida moderna; pero no sabe qué debe hacer, cómo transformar-

se, qué dirección tomar y cuál es la segura meta adonde encaminarse.

En tanto, el interno fervor de su espíritu cuanto el estado presente de la conciencia social no le ofrecen una clara indicación, ni le determina y concreta aquella necesidad efectiva á la cual él y su arte deben responder. Y ¿por qué esta incertidumbre? Porque á causa de muchas circunstancias difíciles de enumerar, no se tiene conocimiento cierto de lo que es la pintura, de su esencia distintiva y de su particular función en la armonía social, en parangón con las otras artes; y faltando una noción verdadera y dominante, cada uno es dueño de forjársela á su modo y de inscribirle un fin diverso del que ha de cumplir. Para llegar á un positivo conocimiento del carácter esencial de la pintura y de su propio oficio debo hacer, aunque en rápida síntesis, un estudio de las evoluciones de la pintura misma, porque de los períodos sucesivos por los cuales ha pasado el arte de pintar, deduciremos su naturaleza y propósitos. La pintura en su origen es utilitariamente decorativa; en su máximo desarrollo, ilustrativa; en sus primeros tiempos la pintura no es más que un arte complementario; ella adorna cosas y edificios, y el mismo cuerpo humano lo decora mediante los fulgores vivaces de los colores; su propósito no es el de reproducir ni representar, sino solamente de decorar, de aumentar la bella nota del color y del relieve con contornos, formas y líneas esculturales, arquitectónicas ó naturales. En este período la obra principal de la pintura es el friso; su misión es solo encontrar tintas armónicas y aparentes, contornos elegantes y sintéticos, en los cuales se reunan las más agradables actitudes y simetrías que en las observaciones de la Naturaleza se perciben.

Pero progresivamente mientras el pintor trata de hacer más complicado, refinado y estudiado su friso; mientras busca nuevos motivos é impresiones ornamentales y de simples líneas y contornos, se remonta á la representación de flores y plantas, etc., etc., y después intercala también animales y hasta el sér humano y escenas de la vida.

La civilización avanza y se desarrolla, llegando á alcanzar altos y grandes ideales, y se vanagloria de proezas gloriosas y memorables, se rodean de lujo y esplendor las clases é individuos que la dirigen

y representan. En este momento el arte de la pintura se desliga, la decoración primitiva queda casi en grado inferior, y de esa nace la pintura verdadera y propia que, teniendo un fin decorativo, une en un sentido más elevado el ilustrativo; éste es representar celebrando los dioses y los personajes más insignes de aquella civilización, conmemorando sus proezas. Naturalmente estas obras pintadas solo tienen en principio un valor como decoración, sea en los templos, sea en los edificios públicos ó en los palacios privados, debiendo rígidamente observar siempre la norma decorativa, con forma y orden solemne al par que elegante y gracioso; en una palabra, de reunir todas aquellas cualidades de agradable embellecimiento que requiere el friso ornamental. Pero si bien la pintura llega á ser del todo independiente cuando su obra, el cuadro, es tal y vale de por sí, y la representación pictórica asume un valor suyo propio, á más del de la cosa representada no por esto puede alterar el carácter fundamental de la pintura, ni puede nunca cambiar los principios que este arte cumple en las necesidades estéticas de la sociedad, ni perder de vista los elementos esenciales de que se deriva, y que le prescribe una determinada línea de conducta, so pena de perder la propia naturaleza y la propia razón de ser, y de caer en cualquier otro híbrido ó ambiguo procedimiento artístico ó no artístico, al que no podrá nunca dársele el nombre de pintura. A diferencia de las otras artes, como la dramática ó la poesía, la pintura no toca nunca la cumbre en los comienzos de las civilizaciones; en estos períodos de intensa y vertiginosa actividad, que requiere esencialmente el fervor de los ideales y la acción inmediata y concreta y no la representación, la pintura no tiene otra función que una complementaria y como de segunda línea, esto es, la de decorar el monumento, el instrumento ó el edificio; y solamente cuando ya la civilización ha tocado su máximo grado de grandeza y la sociedad cuenta con un vasto patrimonio de gloriosas proezas y grandes hechos, padres y héroes venerables é insignes, y las energías juveniles, se han dado cuenta de la obra realizada; entonces nace en ellos el deseo de complacerse conmemorando aquello que fué gloriosamente realizado, siendo ya menos ardiente la necesidad de batallar creando, y en cambio muy vivo el deseo de gozar de todos aquellos bienes adquiridos ó heredados. Es, pues, en el complemento de las grandes

civilizaciones, ó en las extremas decadencias, cuando la pintura se desarrolla y se hace independiente, llegando á su máximo grado de esplendor, ó más propiamente dicho, cuando una de las energías sociales ha tenido gran expansión determinando advenimientos extraordinarios que marcaron una duradera huella; prueba de ello es el período iniciador de un vigoroso desarrollo en la pintura, como fué en Italia con sus primitivos Umbros y Toscanos, debido á que, si bien la civilización se encontraba todavía en vías de formación, la actividad religiosa había alcanzado su mayor actividad; como en Holanda, con sus tranquilos pintores de costumbres, á causa de que la actividad práctica de la vida burguesa y familiar se encontraba ya en su máxima perfección: de modo que tanto Italia como Holanda, por el sucesivo incremento de su civilización, tuvieron un anticipado é incomparable desarrollo en la pintura. En España esta plenitud artística llegó en el período inmediatamente sucesivo al de su mayor grandeza, como dijo Taine, cuando nuestros padres, ya colmados de gloriosas conquistas de mundos nuevos, con fe ciega combaten el protestantismo en Alemania y Flandes, persiguiéndolo también en Francia, atacan á Inglaterra y vencen el mahometismo en Lepanto. Este fervor y gran entusiasmo nacional da por resultado la grandeza del arte patrio. De modo que en las grandes civilizaciones y en el período inmediatamente sucesivo á su apogeo, en los cuales se encuentran reunidos todos los materiales y medios más eficaces para la pintura, también se determina en el menester social la necesidad de ilustrar y de representar los grandes advenimientos cumplidos, para que los ojos que no asistieron se complazcan en contemplar la imagen sintética, y para que ésta quede en testimonio de las glorias de la patria y de la estirpe, como también por el deseo individual y colectivo de adornar la casa y los edificios con la efigie de los grandes héroes y de los seres queridos. Una galería de retratos es como el árbol genealógico que atestigua la augusta ascendencia de una familia; una galería de cuadros representando los grandes hechos de la historia nacional es para los pueblos el atestado de su nobleza y virtudes. Se trata, pues, de una verdadera necesidad social que la pintura está llamada á satisfacer, y por lo cual cumple una función vital bien definida y vigorosa. Entonces es cuando la pintura se manifiesta con su íntima y eterna esencia y nos revela su fin defini-

tivo en correspondencia perfecta á los ideales de su tiempo y ambiente. Ella se nos aparece como la ilustración de la historia y de hechos ciertos y precisos para los sentidos, mientras la epopeya es como la ilustración del origen legendario, la memoria indefinida de los hechos velados en el misterio. Permítaseme una comparación que servirá para explicar mejor este concepto: así como en una novela hay frisos que adornan las iniciales, y después los grabados con los retratos de los personajes de quienes habla, y á más las principales escenas de los sucesos, así en el secular romance vívido de cada pueblo tenemos la pintura primordial puramente decorativa, que embellece los lugares donde el pueblo vive, y después la pintura ilustrativa, que representa sus héroes y gobernantes, conmemorando las grandes hazañas que realizaron.

Teniendo presente el fin decorativo é ilustrativo de la pintura y la falta de necesidad de las funciones ejercidas por ésta, debía indudablemente decaer y hubiera concluído del todo, si el artista no hubiera ahondado en sí mismo; en su propia alma de artista pintor le conduce al paisaje, que es la lírica de la pintura, y puede decirse tiene en su interpretación una forma moderna, no teniendo las otras formas más elevadas de la pintura, como es el cuadro heroico, religioso ó mítico, razón de ser en el presente. Al difundirse rápidamente el paisaje en el cual el artífice trabaja por satisfacer una íntima necesidad fuera de toda preocupación, por la cual la reproducción de la naturaleza es la impronta sugestiva del mismo artífice, teniendo ésta una importancia preeminente, los pintores tuvieron necesidad de extender este criterio artístico á todos los géneros de la pintura, formando una pintura exclusivamente refigurativa y únicamente destinada á reproducir las cosas y las visiones del artista, fuera cual fuera, sin por qué y sin algún otro fin ulterior.

Ya dije que no se ha determinado en la sociedad moderna una absoluta necesidad de las funciones propiamente satisfechas por la pintura; pues si las condiciones nuevas y tantas veces analizadas maduraron en nuestros días, proveyendo de material y suscitada la necesidad para la restauración del poema, de la novela ó el monumento, no fué así para la pintura, la que solo lo fué en parte. Estamos hasta hoy en un período de preparación civil, de fermento inicial, de transmisión, en fin; ya nos exalta la imaginación luminosa

idealidad, meta insigne y nuevamente revelada; en los ánimos son nuevamente reanimados los fervores; las energías individuales y sociales van consolidándose y están operando; mas hasta ahora todo está por hacer; no tenemos aun ni hechos, ni certezas, ni obras concretas, y sí solo disposiciones de ánimo y acciones en ejecución. En conclusión, el ambiente social y el grado de civilización de hoy no consiente á la pintura su máximo desarrollo, cual es la ilustrativa. Por ahora la pintura no puede ser otra cosa que decorativa, para responder á algún objeto práctico ó á una realidad social. Esta sentencia inapelable se escapa todavía á muchos pintores y críticos. En la confusión de nuestros días, ninguna de las categorías en que debe dividirse la pintura aparece bien definida; la primera de éstas, ó sea el gran cuadro ilustrativo, verdadero y propio, no existe; faltando la necesidad y la posibilidad, toda tentativa será nula. Del cuadro mítico, heroico ó religioso, hay que decir que, habiendo venido á menos, cada una de las ideas y sentimientos que lo inspiraban con la reverencia que quisieron significar, ó no subsisten ya ó son de tal modo insignificantes, que no puede animar á ninguna inspiración artística; para el cuadro de santidad se necesita aquella fe ciega de la cual estaba poseído el angelical beato florentino, último intérprete del verdadero espiritualismo místico. Falta al artista la base de la realidad, sea que quiera representar el heroísmo guerrero, sea que quiera conmover con el entusiasmo místico. Pudiera volver la afición por el retrato, porque renace entre nosotros la celebración y culto por el héroe, y no faltan de éstos en nuestra civilización intermedia. Desgraciadamente el pintor, salvo algunas excepciones, ha estado alejado de las nuevas palpitaciones del alma moderna, por lo cual su mano se encuentra todavía entorpecida por haber copiado tantos rostros innobles y vulgares, y debilitados sus ojos por haberse fijado en la mediocridad y mal gusto de la presente generación. No teniendo la sociedad actual palacios ó edificios que decorar, ni héroes ó proezas que ilustrar, solo queda una miserable vida fatigosamente servil que representar; el artista se ha refugiado en el sueño faltando la realidad, y buscado en la fantasía todas aquellas bellezas y grandezas que no le presenta la vida y hechos de su tiempo.

De aquí la confusión actual; los prerrafaelistas, por una parte, creyéndose los regeneradores del arte, *imitan* á los ingenuos é inco-

rrectos artistas primitivos é ignoran que todo trabajo por volver á los comienzos es una especialidad de la degeneración. De otra parte, los simbolistas, pretendiendo hallar una nueva teoría en el arte y vuelta á la fe, según ellos, tienen por ideal la ansiedad genial de volar libremente, ó sea el transporte más allá de la atmósfera densa y baja de la trivialidad; los caracteres comunes que tienen entre sí sus obras son dos: la obscuridad y la incomprensibilidad. El otro grupo, donde cada unidad es diferente de la otra, puede notar el observador que la sola unidad que en ellos se descubre es la de sus confusiones, y el único punto en que realmente permanecen siempre semejante á ellos mismos es en su completa incapacidad para elaborar una sola idea clara que pueda comprender una sola de las fórmulas que pegan aquí y allá en sus obras, para deducir las consecuencias exactas.

Estos individualistas tienen la pretensión de inventar una nueva forma en el arte; desconocen que cada nuevo fenómeno está engendrado por uno más antiguo y conserva su semejanza de familia. El artista moldea la forma dándole la del sentimiento é ideas de su siglo; así hicieron Fidias y Praxiteles y demás artistas griegos, dándonos á conocer en sus obras que ellos, como los otros atenienses, eran paganos, ciudadanos libres, con las mismas creencias, educación é ideas.

Y el ingenuo artista sectario de una redención moral moldea esta forma tímidamente, lo bastante para expresar todo el sentimiento del nuevo espiritualismo, del misticismo de que estaba poseído, y por el cual iba al martirio con los ojos fijos al cielo y la sonrisa en los labios. Y esa forma ingenua impregnada de unción espiritual mística; ese Titán del arte, Miguel Angel, y el Demóstenes de la pintura Rafael, la moldean evocando el gran siglo de Pericles, poblando el Vaticano, nuevo Olimpo creado por León X, y Florencia convertida en nueva Atenas por otro Médicis, de figuras dignas de decorar los templos erigidos á dioses de la antigua teogonía.

Los pintores españoles, italianos, flamencos y holandeses de los siglos xvi y xvii, imprimen en la pintura una realidad de materia, de ambiente y de vida, que la pintura nunca había llegado á alcanzar.

No quiero terminar sin llamar vuestra atención sobre el error que se comete en clasificar de impresionismo á esa serie de errores exa-

gerados que con tanta frecuencia se exponen al público, ya en Exposiciones oficiales ó privadas. La ciencia nos da una exacta definición de lo que es el impresionismo en la pintura; este es el acto por el cual los nervios sensitivos conducen al cerebro las impresiones del mundo exterior con toda su fuerza, ó sea la percepción de un efecto de luz ó de una nota de color; le basta á éste para forma instantáneamente la percepción del objeto del cual emana esta excitación sensorial, y la percepción más viva será la que suscite la percepción inmediata. Estudiada bien esta definición del impresionismo, veréis que *Las hilanderas, Las Meninas, Mercurio y Argos*, el llamado *Don Antonio el inglés*, los paisajes que sirven de fondo á los retratos y escenas de los cuadros de Velázquez, y también muchos retratos y cuadros del Greco y Goya, son de un impresionismo sentido sincero, mientras que el de los que se llaman hoy jefes de esta escuela, Monet, Pizarros y otros, es un impresionismo consecuencia de la ciencia analítica de Helmholtz, Brücke y otros sabios. Demostrándonos estos pintores, con sus exageraciones, que ignoran los límites que entre la pintura y la ciencia debe haber. El arte de la pintura estaba ya muy avanzado en la antigua Grecia, mientras que el estudio científico de los colores no comenzó á tomar sólida base hasta el siglo xviii con Newton, Huighens y Euler, progresando en el principio del 1800 con Ioung, llegando á su mayor altura por los años de 1850 con Helmholtz y Brücke. La ciencia tomó luz del arte de la pintura para investigar profundamente el estudio de los colores; el arte tiene necesidad de la ciencia para conocer ciertamente los hechos físicos que establece la esencia de los colores mismos, y las leyes fisiológicas que regulariza la percepción. Es, pues, indudable la existencia de un lazo de unión entre la ciencia y la pintura, comparable á la que el corazón y los pulmones tienen; unión que hace que al descomponerse uno de estos órganos el otro deja de funcionar regularmente; no obstante este estrecho ligamen, hay un límite entre ellas, el cual debe conocer el pintor para no caer en falso procedimiento, pues si bien mucho la ciencia enseña, el pintor tiene necesidad, para no equivocarse, de acudir á la Naturaleza, consultar sus leyes y reglas y llamar en su auxilio la experiencia. Siendo el artista hijo de la Naturaleza, existe en ella y está sometido á sus leyes; todo cuanto somos y seremos, nunca es más que una conse-

cuencia de como la Naturaleza nos ha formado. Todas nuestras ideas, nuestras voluntades, nuestros actos, son efectos indispensables de la esencia y de las cualidades que esta Naturaleza ha puesto en nosotros, y de las circunstancias por las cuales nos obliga á pasar y modificarnos. En vano podemos, ni aun con el pensamiento, apartarnos de la Naturaleza; en vano es que nuestro espíritu quiera lanzarse más allá de los límites del mundo visible; siempre nos veremos obligados á volver á entrar en él; procuremos, pues, sacar de ella ideas, forma y color. No siendo el arte otra cosa que la Naturaleza obrando por medio de los instrumentos que ha hecho, se equivocaron los artistas siempre que abandonaron la experiencia por sistemas engendrados por la imaginación, extraviándose, corriendo tras de fantasmas que, semejantes á esos fuegos fatuos que el viajero observa durante la noche, le asustan y deslumbran, haciéndole abandonar el sencillo camino de la verdad, que es una y necesaria al hombre para no hacerle cómplice de la mentira y del delirio, en el cual ha caído la generación presente rindiendo un vergonzoso culto al error, engañándole éste con demasiada frecuencia bajo la apariencia de la verdad, embriagada como está por algo falso y maravilloso. Entorpecida por falta de experiencia y guiada por la credulidad producida de la falta de una sana educación artística, se creó opiniones ridículas y adoptó sin examen todas las quimeras que se le quiso imbuir.

Procuremos, pues, apartar las nubes que impedirán á la juventud á marchar con paso seguro por el sendero de la verdad; inspirémosle valor y respeto á su razón para que aprenda á conocer la esencia y misión del arte, amar á la Naturaleza y observar sus leyes y reglas; en una palabra, que se acostumbre á ser sensata, huyendo siempre de las fantasías peligrosas y quiméricas, las cuales no le enseñarán otra cosa que un tejido de errores y absurdos. Enseñémosle que el arte no es un placer ni una distracción; él constituye una elevada actividad cuya misión es reproducir exactamente el fenómeno del mundo y no la realidad media. Desgraciadamente nuestro espíritu está tan inficionado de preocupaciones, que se le creería perpetuamente condenado al error; tenemos tan fuertemente sujeta la venda de la opinión con que se nos cubre desde la infancia, que con gran dificultad se nos puede quitar; una levadura

peligrosa se mezcla en todos nuestros conocimientos, y necesariamente nos hace oscuros y falsos y guiarnos siempre del ejemplo y la rutina; de aquí esa aversión que en general se tiene hacia todo lo que nos parece que se separa de las reglas que estamos acostumbrados á seguir; de aquí ese respeto escrupuloso á la antigüedad, á la que debemos admiración, pero no seguir; de aquí también los temores que nos asaltan cuando ideas nuevas ó una nueva forma se presenta ante nosotros. Hora es ya de que nos elevemos sobre toda preocupación y salgamos de esta atmósfera espesa que nos rodea. Desconfiemos de una imaginación desordenada, pero impongamos á nuestra razón, gu'ada por un sano ideal, el deber de atacar en su origen las preocupaciones de que el género humano ha sido víctima durante largo tiempo; hora es también de que el artista imprima en la obra, clara y terminantemente, los sentimientos é ideas de su siglo; pero esto no será hasta que el artista, á despecho de todo atavismo, esté lleno de las ideas y sentimientos de su siglo; entonces la obra vendrá, y el ideal será un hecho.

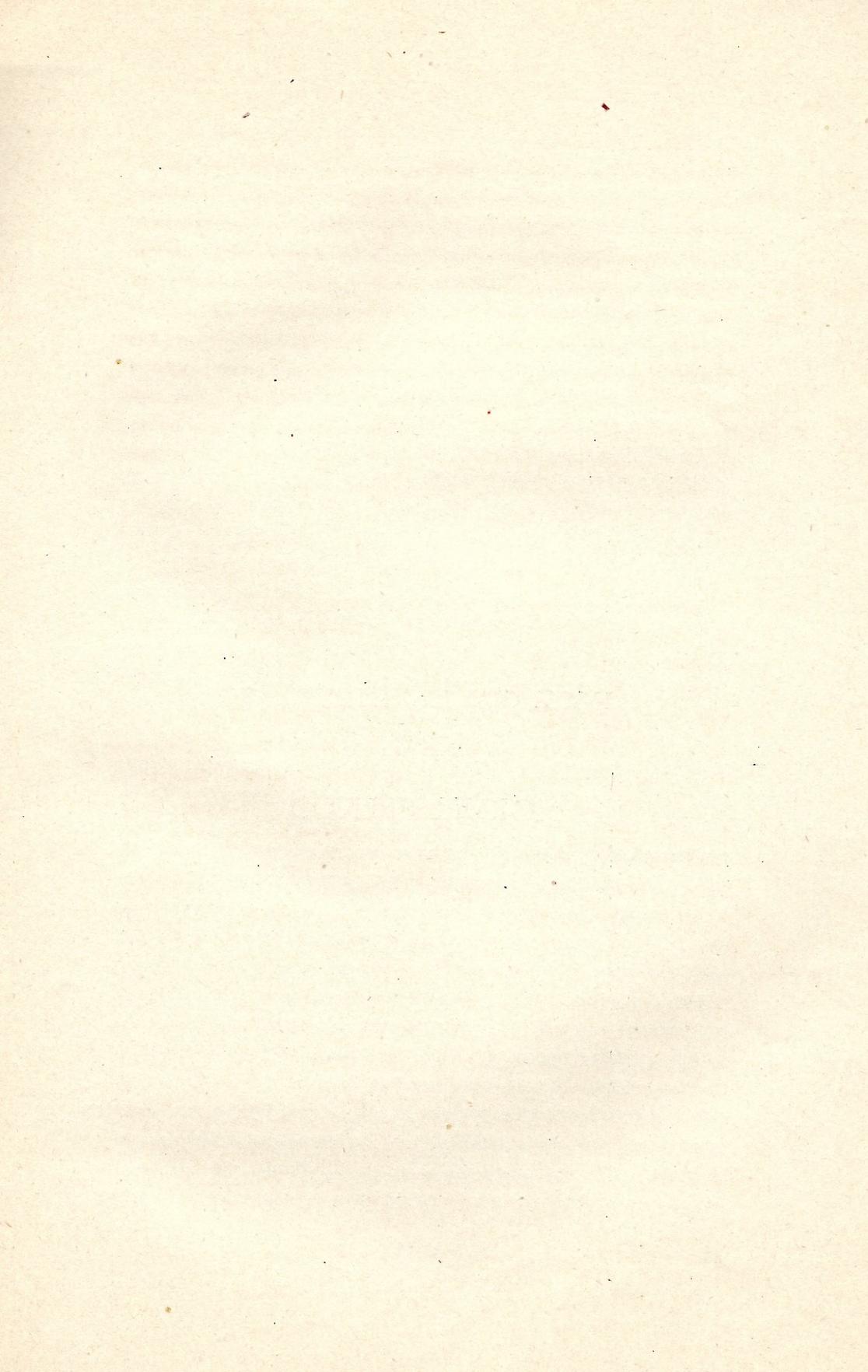
¿Cuál será éste, cuál su forma, ó cuál de las tres artes hermanas será la que dé la norma; no lo sé. Pero enseñándonos la historia que el arte fué en todo tiempo la manifestación más clara y terminante de los ideales de la sociedad en que vivió, creo que uniendo á la idea la esencia de los sentimientos de nuestros días, el arte cooperará con sus obras á inculcar en los pueblos el sentimiento de amor y fraternidad entre ellos, tratando que el movimiento evolucionista y anárquico de hoy concluya, é iluminando la vía cubierta y tenebrosa en la cual trabajan tantas diferentes tendencias, le hará comprender el verdadero sentido del progreso humano.

HE DICHO.

CONTESTACIÓN

DEL SEÑOR

D. JACINTO OCTAVIO PICÓN



SEÑORES ACADÉMICOS:

Considero tan grande la honra con que me ha favorecido la Academia, recién entrado en ella, de contestar al discurso de Don José Villegas, que para mostraros mi gratitud no retardaré sino lo estrictamente necesario el momento de que le abracéis como compañero. No temáis, pues, que por afán de exponer ideas propias, ó que me parezcan tales, apoye, amplíe, comente, ni menos contradiga los sensatos razonamientos que acabáis de escuchar. Son fruto de su inteligencia privilegiada; los ha explanado con la sinceridad de quien ni aun para adorarlo altera lo que piensa; tienen la autoridad de quien habla en aquello que domina, y el innegable valor crítico que es forzoso reconocer á las observaciones personales de los grandes artistas.

Ya le habéis oído: treinta y tres años hace que se ausentó de España. Salió de ella cuando sus facultades eran apreciadas por solo un pequeño círculo de compañeros, y á ella vuelve con un nombre glorioso. Su fama se ha elaborado lejos de nosotros; no han podido contribuir á crearla ni la amistad, aquí tan poderosa, ni el espíritu regional, siempre tan vivo, ni las recompensas públicas, porque no ha concurrido á las Exposiciones oficiales, ni siquiera el favor de la prensa, circunscrita respecto de él á contentarse con reproducir las alabanzas que le tributaban en el extranjero. Su trabajo lo ha hecho todo; así que al verle tornar á la Patria podemos sentir la doble alegría de saludar á un gran pintor español, y rendirle homenaje, persuadidos de que su prestigio no es creación exclusiva de nuestro

patriotismo, sino que viene consagrada por el voto desinteresado y libre de otras naciones y el aplauso de otras gentes.

Es uno de esos hombres que han tenido la fortuna de dedicarse sin vacilar á aquello para que mejor servían; sus aptitudes le indicaban el camino que ha seguido; al servicio de ellas ha puesto una voluntad de hierro; comienza á encanecer, y aún se deleita en seguir estudiando; es la prueba viva y elocuente de que los hijos del Mediodía, siempre tachados de ligeros, son también capaces del entusiasmo reflexivo y la tranquila perseverancia que hacen milagros en la vida.

Nació en Sevilla; comenzó á vivir en una época en que la enseñanza de las bellas artes estaba descuidadísima; se había perdido la tradición de los viejos maestros, casi paternos, que comenzaban por enseñar al discípulo á moler el color, imprimir el lienzo, hacer las brochas y preparar los papeles, y aún no podían considerarse organizadas las escuelas del Estado. De los dos primeros profesores que Villegas tuvo, uno le hacía copiar sus propios cuadros, otro estampas francesas: en la cátedra de dibujo, que dependía de un centro oficial, no se ponía modelo por falta de recursos con que pagarlo. El año 1868 vino á Madrid; aquí permaneció algunos meses estudiando á Velázquez, Goya, Tiziano, el Greco y Ribera, y luego marchó á Roma, donde por entonces, para gloria de España, trabajaban Mercadé, Rosales y Fortuny. Algún tiempo después llegó á Roma otro pintor español, perteneciente á una familia de artistas, y que aun habiendo muerto joven dejó envidiable nombre: Eduardo Zamacois. Con él viajaba el inteligente y opulento coleccionista Stewart, uno de los primeros que supieron apreciar á Fortuny en todo lo que valía. Stewart vió algunos bocetos de Villegas, y le encargó dos cuadros: *El descanso de la cuadrilla* y *Un reñidero de gallos*. De allí á pocos meses, estas dos obras, colocadas entre las maravillas de la colección Stewart, hicieron célebre el nombre de Villegas. Y era lógico que así fuese; porque las paredes de aquel pequeño palacio que Stewart tenía en el *Cours la Reine*, á orillas del Sena, estaban cubiertas de obras admirables firmadas por los mejores pintores de Europa; y á despecho de vecindad tan peligrosa, los cuadros de Villegas, no solo se sostenían, como vulgarmente decimos, sino que revelaban una personalidad artística formada por grandes

y bien equilibradas facultades. Meissonnier y Fortuny se hicieron los heraldos y propagadores de su mérito, y no hubo desde entonces en Europa colección particular importante ni museo de contemporáneos que no se enriqueciera con su firma. Los periódicos extranjeros, y en particular las revistas artísticas, llegaban á España llenos de descripciones de las obras de Villegas: aquí solo se conocían de él ligeras acuarelas ó apuntes y manchas que regalaba á sus compañeros cuando á largos intervalos venía á pasar unos días en Madrid y en Sevilla.

Obedecían estos viajes, á veces rapidísimos, á un arraigado sentimiento de amor patrio. La creciente prosperidad, los grandes éxitos, no daban á su alma deleite comparable al que experimentaba en las alegres márgenes del Guadalquivir ó en las severas salas de nuestro Museo; y á buscarlo venía entre cuadro y cuadro que pintaba, como si quisiera llevarse para ellos en la mente aquella severidad grandiosa de la tradición nacional, y en la retina la luz esplendorosa de aquella ciudad incomparable.

Parecía natural que España no permaneciese indiferente ante la fama del hijo que sin pedirle nada daba gloria á su tierra; mas, por desgracia, lo que se discurrió para honrarle no pasó de tentativa.

En 1878, un pintor de Madrid le escribió, autorizado confidencialmente por el Gobierno, preguntándole si querría pintar un cuadro con asunto histórico, para decorar, con otros de Domingo, Pradilla y Raimundo de Madrazo, el palacio del Senado: Villegas aceptó en el acto, pero el encargo oficial tardó tres años, y después quedó á medio realizar el proyecto.

Entretanto, él, encariñado ya con la idea de pintar en grande, acometió las dos obras que habían de consagrar su reputación. Privado en tierra extraña de elementos para tratar un episodio de la historia patria, empezó *El triunfo de la dogaresa*, inspirándose en las antiguas crónicas de Cicognara y Sansovino; y al mismo tiempo, para satisfacer su ansia de tener puesto el pensamiento en algo genuinamente español, y que por ser de nuestros días pudiera estudiar con comodidad, ya en sus frecuentes viajes á Sevilla, ya procurándose ropas y accesorios, comenzó *La muerte del maestro*, un cuadro de toreros; pero concebido de modo, que el más elevado sentido artístico domina y prevalece sobre la índole del asunto, como

podría un cuadro de gladiadores ser soberanamente hermoso, quedando el espectáculo de la decadencia romana purificado por el influjo regenerador de la belleza.

No debo ni puedo hablaros de *El triunfo de la dogaresa*, porque no es honrado ni juicioso emitir opinión de cuadro que no se ha visto; ni bastan á formarla las reproducciones fotográficas, aun ayudadas por el conocimiento previo de las facultades, medios, procedimientos y ejecución propios del autor. Pero de igual suerte que no es preciso haber contemplado los originales de ciertas obras célebres para apreciar parte de su mérito, porque aun incompleta y debilitada puede por copias y reproducciones llegar al entendimiento su belleza, así podemos darnos cuenta de algunas excelencias de este cuadro de Villegas, donde la composición, el dibujo, la expresión de asunto y el carácter de época reúnen en alto grado aquellas condiciones de grandeza, verdad y poesía que, prescindiendo del color, hacen admirable la obra del pintor; y como nos son de antemano conocidas su potencia de colorista y su destreza de ejecutante, todo ello basta para asegurarnos y persuadirnos de que fué justo el aplauso que tributaron á esta obra de Villegas las capitales europeas de superior cultura.

De *La muerte del maestro* puedo decir más. En el ámbito obscuro de la capilla de una plaza de toros, ante el altar que iluminan unas cuantas velas, está puesta la parihuela donde yace el cadáver del diestro. Lo cubre del pecho para abajo una pobre manta encarnada de la enfermería, casi oculta por el amplio capote rojo de paseo, echado encima de ella como postrera gala que, sin duda por ser lo más rico que allí había, tendieron los amigos sobre el muerto con piadosa vanidad. Los pliegues acusan sobriamente las líneas rígidas del cuerpo, y de entre la blancura mate de las sábanas, destacando sobre la almohada, que cede al peso de la cabeza, resaltan el cabello negrísimo, liso, agitanado, y el rostro exangüe y lívido, cuyas facciones angulosas y enérgicas denotan el sin igual arrojo que presidió á la vida de aquel hombre, y el dolor supremo con que la muerte se le impuso. Tras las paredes grisáceas del fondo, tocadas en lo alto por el oro pálido de la puesta del sol, se presiente el silencio de la plaza vacía, mientras allí dentro, la cuadrilla entera, jóvenes y viejos, sin haberse ninguno quitado el traje de luces, sudorosos por

la fatiga y helados por el terror, se agolpan calladamente en torno del malaventurado mozo, honra de la torería, encanto del mujerío, que acaso sea presto olvidado de muchos, pero por el cual ha de llorar mientras viva alguna pobre vieja en las calles del Perchel ó en los patios de Triana.

Al pasar ante el altarcillo, persignándose, dobla un peón la rodilla; un criado, inclinándose hacia el suelo, sujeta y ata en un lío las ropas de calle del que fué su amo; un cura viejecito y simpático reza con un libro en la mano. Los demás, unos se atreven á mirar, otros no; cada rostro denota un temperamento; cada postura un modo de sentir; quién abre los ojos espantados; quién con ambas manos se los cubre; hay fisonomías que acusan desprecio de la vida; caras donde se retrata la absurda sorpresa de lo que debiera, para aquella gente, ser desgracia prevista; los que se hallan cerca, parece que, clavados en el suelo, no saben alejarse; los de atrás empujan para ver, y se empinan alargando el cuello; todos subyugados, todos sacudidos por el terror supersticioso que, viendo el desastrado fin del compañero, les hace presagiar la fácil posibilidad del propio.

Pero hay uno cuya amargura parece expresada con pavorosa intensidad. Es un torerillo de apenas veinte años, ricamente vestido. Está al pie de la parihuela, inmóvil, rígido, desencajadas las facciones, oprimiendo la montera con ambas manos contra el pecho, sacudido y estirado el cuerpo de pronto por el terror, como si los nervios se le hubieran trocado de improviso en hilos de acero y el espanto le secara las lágrimas. En él está la poesía del cuadro. Todos le han dejado pasar: es el discípulo favorito del que toreó por última vez aquella tarde, quizá su hermano, de fijo alguien por quien arriesgó alguna vez la vida; el lazo que les uniera, envuelto queda en misteriosa vaguedad; pero sobre ellos, y por cima de su condición social, se cierne algo grande que los ennoblece. A poco de contemplarlos dejan ambos de ser los actores asalariados de una diversión sangrienta: la piedad que inspiran los ensalza; no representan la glorificación del valor estéril, sino la imagen de la juventud, á quien ataja la muerte en su camino.

Ni la riqueza del color derrochado en trajes y accesorios; ni el brillo de la plata y el oro que cubren capotes, hombreras y tale-

guillas; ni la sobriedad de paleta; ni los prodigios de amplia y sencilla ejecución, de pura raza española, ninguna de las grandes bellezas del lienzo puede prevalecer sobre la honda impresión que causa la tristeza del pobre mozo ante la trágica línea horizontal del muerto.

La dogaresa y *La muerte del maestro* han recorrido en triunfo Europa. Presentados con gran éxito por primera vez en una Exposición de Munich, donde no había premios, obtuvieron luego dos grandes medallas de oro en Berlín y Viena. Las Academias de Dusseldorf y de Colonia pidieron al autor que se los enviara. Venecia, y después el Gobierno de Italia, quisieron adquirir *La dogaresa*. No hubo desde entonces museo importante de arte moderno que no comprara ó encargase algo á Villegas; así que sus obras principales están hoy en las galerías públicas de Suecia, Noruega, Dinamarca, Rusia, Italia, Alemania, Méjico y los Estados Unidos.

Sus prodigiosas facultades y su fecunda laboriosidad han llenado, además, de preciosos cuadros las mejores colecciones particulares de Europa y de América; y la diosa Fortuna, que algunas veces se quita la venda de los ojos para favorecer á quien lo merece, no se ha mostrado con él menos generosa que la Fama.

Con el fruto de la labor de tantos años, Villegas se hizo en Roma una casa, un verdadero palacio, al cual puso por nombre *Sevilla*, y donde pensó seguir trabajando hasta que la edad le venciera y la tierra le llamase. Pero un sentimiento nobilísimo, del que solo pueden dudar la frialdad ó la vileza, varió el rumbo de su ambición, y abrió á su actividad nuevo cauce.

Cuando tenía concluída la casa y reunidos en ella los prodigios de arte y los refinamientos de la industria que hacen la existencia deleitosa y cómoda; cuando vivía rodeado de un círculo de amigos y discípulos que daban plena satisfacción á las exigencias de la comunicación intelectual y hasta del amor propio en lo que tiene de legítimo; cuando parecía que nada le faltaba para ser dichoso, su alma se llenó de tristeza. Ni la enfermedad paralizaba sus manos, ni el éxito le volvía la espalda: á su hogar artístico, á su tranquila mesa de Roma seguían presidiendo la abundancia y la paz; pero allá lejos, al otro lado del Mediterráneo, desde nuestras costas levantinas á las rías gallegas, desde las cumbres del Pirineo hasta el mar

de Cádiz, por toda la tierra de España resonaba lo que en días aciagos de otro siglo llamó un poeta inmortal

«Voz de dolor y canto de gemido
Y espíritu de miedo envuelto en ira.»

La nación de mercaderes había vencido al pueblo de soldados: y entonces el artista mimado por la suerte, el del porvenir seguro, el de la fama europea, sintió la amargura sin nombre que da á quien no está prostituído el espectáculo de la Patria desangrada y vencida.

De día, de noche, de hora en hora, al modo que se va á preguntar por la salud de un sér querido, iba él á la embajada de España en Roma, ávido de oír algo que abriese camino á la esperanza. Y cuando supo la magnitud del desastre, lo realizó todo, lo vendió todo, lo malbarató todo, y á España dió la vuelta, como hijo que si consiente en vivir lejos de la madre mientras la ve gozar un resto de grandeza, junto á ella torna, y en su regazo llora, y para ella trabaja en el día de la mala ventura.

España pagó al pintor insigne confiándole la custodia de su mejor tesoro artístico: vosotros le designásteis para que os ayude en la labor de abrir campo á lo moderno cuando implica progreso y conservar lo tradicional cuando representa gloria. Estad seguros de que os ayudará con entusiasmo y perseverancia. Su ilustración y su carácter os serán auxilio poderoso; como artista, trae el prestigio que da el aplauso de Europa entera; el hombre, retratado queda en el rasgo de volver á la Patria viéndola humillada. Pudo vivir en naciones prósperas, donde la riqueza sigue á la fama; viene á vivir entre nosotros, donde cuanto más alto se llegue mayor es la obligación de desdeñar el bien propio por el provecho público. Como artista, en él se confunden el amoroso respeto á lo pasado y el ansia de un porvenir en que á la sombra de la justicia no sea el arte el privilegio de unos pocos, sino el culto de la belleza comprendida y gozada por todos. Es el hijo pródigo que vuelve al solar donde nació; pero las que ha derrochado no han sido estériles riquezas, sino espléndidas facultades artísticas; los que trae á su madre no son los harapos con que se cubre la hólganza, sino verdes laureles; y al ofrecérselos le dice: «Vengo á trabajar para tí».

HE DICHO.

