

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



CIENCIA Y ARTE DEL COLORIDO

DISCURSO

DEL

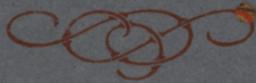
EXCMO. SR. D. EDUARDO CHICHARRO

PARA SU RECEPCION PUBLICA

Y CONTESTACION DEL

SR. D. MARCELIANO SANTA MARÍA

EL DIA 14 DE MAYO DE 1922



MADRID

«MATEU» ARTES GRÁFICAS (S. A.)

Paseo del Prado, 34.

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. SR. D. EDUARDO CHICHARRO

el día 14 de Mayo de 1922



MADRID, 1922

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. EDUARDO CHICHARRO

SEÑORES ACADEMICOS:

GRANDE es la deuda de gratitud que con vosotros tengo contraída. Primero me honrasteis proponiendo mi nombre para la Dirección de la Real Academia de Bellas Artes en Roma; más tarde me nombrasteis Miembro correspondiente de ésta de San Fernando, y, por último, llevando al extremo vuestra bondad para conmigo, me habéis elegido Académico de número.

Quisiera poseer, aunque sólo fuese por breves momentos, las dotes de orador necesarias para poder expresar cumplidamente mi agradecimiento; pero no siendo la oratoria mi medio de expresión, ni la pluma el útil de mi trabajo, tendré que limitarme a daros las gracias llanamente, sin galas de lenguaje, dejando para cuando entre vosotros me sienta y vuestras tareas comparto, el demostraros mi cariño y mi entusiasmo por esta ilustre Corporación.

Escasos son mis merecimientos para el galardón que me otorgáis, y si algún mérito tengo más es vuestro que mío, pues con vuestras lecciones los unos, y vuestro ejemplo todos, me enseñasteis lo que sé, viniendo a ser, por ello, como espejo que refleja ajena belleza.

Grande es mi gozo al tomar posesión del título académi-

co; pero como es ley que en esta vida no puede haber dicha completa, viene a amargarla pensar que entre nosotros falta aquel inolvidable maestro que puso en mis manos la paleta y los pinceles, D. Manuel Domínguez, que, en ocasión de haberseme concedido una medalla, me escribía: «No olvides que tu nombre, que hoy escribe la fama con letras de oro, escrito estuvo antes con carbón sobre los muros de mi estudio».

Esto yo no puedo olvidarlo, y en esta ocasión menos que nunca.

También falta, por desgracia, aquel otro gran maestro, D. José Villegas, que, allá en Roma, siendo yo pensionado en la Academia del Gianicolo, me alentó, ayudándome con sus consejos, demostrándome siempre gran cariño y amistad, firmando últimamente, en unión de los ilustres Académicos D. Miguel Blay y D. Marceliano Santa María, la propuesta que había de conducirme a ser compañero vuestro.

Vacío está aún el sillón que ha de ocupar en esta Real Academia mi queridísimo maestro D. Joaquín Sorolla, que, atezado por terrible enfermedad (que ruego a Dios cure presto) se ve imposibilitado, no sólo para tomar posesión, sino para manejar aquellos gloriosos pinceles que tanta luz y belleza crearon.

Permitidme, señores Académicos, que en momentos tan solemnes como son estos para mí, rinda público tributo de admiración, cariño y respeto a aquellos maestros, a quienes tanta gratitud debo.

La medalla académica que hoy me imponéis, recordándome en todo momento los méritos de los ilustres pintores que la ostentaron, me servirá de estímulo y acicate, como precioso amuleto, para seguir las huellas de tan notables ar-

tistas, como lo fueron D. Alejandro Ferrant y D. Francisco Domingo Marqués.

Con D. Alejandro Ferrant, madrileño como yo, me unió estrecha amistad; pero no tuve ese mismo honor con don Francisco Domingo Marqués, pues sólo una vez le vi, siendo yo muchacho, en el taller de mi maestro Domínguez.

Venía el celebrado pintor de París, donde gozaba de gran fama, fama que yo, como todos los que por aquella época estudiábamos Pintura, conocíamos; así que, en cuanto entró en el taller, acudimos todos los discípulos a conocerle y le rodeamos, contemplando con verdadera admiración aquella artística y romántica cabeza.

¡Cuán ajeno estaba yo entonces de que llegaría un día a heredar el sitio y la medalla de aquel gran pintor, en esta Real Academia!

El primer cuadro de Domingo que yo vi fué el titulado *Los titiriteros*, que estaba expuesto entre las más célebres producciones de la pintura española contemporánea, y fué uno de los que más poderosamente llamaron mi atención. La acertada composición, expresando bien el asunto; el dibujo, de líneas vivas y características; el colorido, sobrio, rico y jugoso a la vez; la factura, espontánea y fácil, me causaron gran admiración, admiración que perdura en mí, a pesar de los años transcurridos, pues considero aquella pequeña tela como uno de los cuadros más grandes que ha producido la pintura española contemporánea.

En otras telas de mayor tamaño y empeño ha dejado expresado su talento Domingo, siempre interesantes y geniales, como la *Santa Clara*, cuadro de colorido sobrio y vigoroso, del más puro abolengo español.

El último día de Sagunto, que nos ofrece otra faceta del

estilo del maestro. Dramática composición plena de vida, de arranque trágico, rica, exuberante, ejecutada con la ardorosa pasión que ponía en sus obras aquel genio romántico.

Otros cuadros de asuntos históricos pintó Domingo, siempre haciendo gala de sus extraordinarias dotes de colorista: *Colón en Barcelona*, *La expulsión de los moriscos del Reyno de Valencia*, *La defensa del portal de Cuarte*.

Su inquietud pictórica le llevó a tratar todos los géneros, pintando asuntos religiosos. Además de la *Santa Clara* pintó *San José de Calasanz*, *San Mariano* y *El Cristo de la Agonía*, todos ellos inspirados e interesantes.

Pintó también paisajes, animales, flores y naturaleza muerta con la maestría en él acostumbrada.

De un motivo insignificante hacía Domingo una obra de arte por el virtuosismo con que trataba todo al pintar.

Ha dejado hermosos retratos de personalidades ilustres: el de S. M. el Rey Don Alfonso XIII (niño); el de Ruiz Zorrilla; el de José Carvajal; los de los Presidentes de la República Argentina, Sres. Sarmiento y Mitre; el de Mr. Gault, el del Sr. Santamarina, Monforte y otros, entre ellos el magnífico de su madre, vigoroso y característico trozo de pintura.

Pero lo que principalmente hizo que su fama pasase las fronteras, extendiéndose rápidamente por Europa y América, fueron sus cuadros de género. En estas escenas de costumbres, muchas de ellas sobre motivos de los siglos xvii y xviii, fué muy superior a Meissonnier en factura y colorido.

Esos cuadros ocupan hoy puesto preeminente en las más notables colecciones del mundo, especialmente en las de Norteamérica.

Uno de los más célebres, *El descanso en la posada*, fué

adquirido en una elevada suma para la colección Vanderbilt. Los titulados *Costumbres del siglo XVIII*, *La boda*, *La venta del caballo*, *Los jugadores de cartas*, *El comediante*, *Los tres bebedores*, *El Príncipe se divierte*, *La partida de caza*, *Una orgía*, *El cazador furtivo*, *El gaitero*, y muchos más que sería largo enumerar, fueron otros tantos éxitos.

Organización privilegiada, verdadero temperamento de artista, le bastaban tres o cuatro tonos en la paleta para conseguir las más exquisitas gamas de color.

La factura de sus cuadros, a veces detallada, minuciosa, casi miniada, nos hace recordar los pequeños maestros holandeses; otras veces, larga y sintética, a nuestros pintores del siglo de oro.

Contemporáneo de Fortuny, formó con él aquella escuela *preciosista* que tantos imitadores había de tener.

Fué maestro de maestros.

Toda una generación aprendió en sus cuadros.

Pintor nato, por temperamento, pintaba porque para ello estaba constituido, como cantan los pájaros, porque para eso han sido creados.

Se formó al arte en aquella Escuela de San Carlos, de Valencia, que tantos ilustres artistas ha dado a nuestra patria. Murió cuando España se disponía a tributarle el homenaje que le debía. Pero vive por sus obras y en el recuerdo de todos los que amamos el Arte.

Aquí debiera terminar mi discurso; pero, puesto que las circunstancias son propicias, intentaré exponer algunas ideas sobre una materia que considero de interés para los pintores.

Será la mía conversación, más que discurso, charla de

taller mal hilvanada, en la que con mis pobres medios, y contando, señores Académicos, con vuestra benevolencia, procuraré dar cima a mi cometido, animado con la idea de que me elegisteis como pintor, no como literato.

Ciencia y arte del colorido

El día que Newton, haciendo pasar un rayo de sol a través del prisma, evocó, como por magia, esa espléndida sinfonía de colores, que llamó *espectro solar*, ese día vino a convertirse en ciencia lo que hasta entonces había sido sólo arte. Y al comprobarse con la *descomposición y recomposición* de la luz blanca la ley de los *colores complementarios*, pudo verse que el arte se había anticipado a la ciencia en el conocimiento de estos problemas.

Lo cual no debe extrañarnos si pensamos que Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Tiziano, el Greco, Rembrandt, Rubens y otros grandes artistas fueron espíritus muy cultos, versados en varias ciencias, conocedores de los secretos de la luz y el color, y, sobre todo, sutilísimos observadores del natural.

Varios pintores antiguos han dejado escritos muy interesantes sobre óptica pictórica, lo que prueba que estos problemas ya les preocupaban.

Nuestro ojo es, en ciertos casos y condiciones, un verdadero *espectroscopio*, que, sabiendo servirse de él, es un precioso instrumento de óptica al servicio del cerebro, pues el color es una sensación que puede percibirse con los ojos cerra-

dos, bastando una simple compresión o masaje en el globo del ojo para hacer nacer la sensación de colores intensos.

Esto demuestra que el color nace en el ojo y es una sensación fisiológica.

Según las teorías de Young, desarrolladas por Helmholtz, existen en el ojo tres elementos nerviosos sensibles a la luz. La excitación de ellos determina la sensación del rojo, del verde, del violeta.

Toda luz excita los tres elementos, aunque en distinto modo.

Excitaciones simultáneas y en intensidad iguales de los tres elementos fundamentales determinan la sensación del blanco.

Cuando el ojo se fatiga en la contemplación de un objeto luminoso, aparece después ilusorio con los colores complementarios, formando una sucesión de imágenes inconsistentes.

Es lo que sucede cuando contemplamos fijamente el Sol en su ocaso; en cualquier punto que se fije luego la vista aparecen discos ilusorios luminosos, primero de un espléndido color azul ciánico, *complementario* del color fuego del Sol, y, sucesivamente, púrpura, verde y violeta, alternando los discos claros con los de color *saturado*, complementarios entre sí, hasta extinguirse.

Si después de mirar fijamente un color espectral se cierran los ojos, se continúa viendo colores accidentales, a veces intensos y duraderos.

Este fenómeno óptico viene a poner de manifiesto dos leyes de la mayor importancia para el colorista:

Primera. La persistencia de las imágenes en nuestra retina, y

Segunda. Que un color *evoca* siempre su complementario cuando la vista se fatiga.

Los colores de los cuerpos son debidos a causas diversas; pueden clasificarse en colores de *emisión, absorción, interferencia* y *difracción*.

Los colores espectrales son colores de emisión.

Rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, índigo y violeta.

Esta es la división que fijó Newton; pero no puede determinarse el número de colores, que es infinito, ni dónde termina un color y empieza otro en el espectro.

Se llaman *complementarios* los colores espectrales que, mezclados en una cierta proporción, producen la luz blanca:

Rojo y verde-azul.

Naranja y azul-verde.

Amarillo y azul.

Violeta y amarillo-verde.

El verde no tiene complementario simple en el espectro; su complementario es el púrpura. La suma de todos los colores también produce la luz blanca.

El punto más luminoso del espectro es el amarillo verdoso. El más oscuro, el índigo.

El azul es el principio de oscuridad; es siempre su intervención lo que modifica los principios luminosos cuando tienden a desaparecer.

Se llaman *colores calientes* los que se extienden en el espectro, desde el rojo al amarillo-verde. Los *colores fríos* ocupan el resto del espectro. Los primeros entran por un tercio en la composición de la luz blanca; los segundos, por dos tercios.

El rojo, el naranja y el amarillo forman la serie *xántica*. El verde, el azul y el violeta, la serie *ciánica*.

Los cuadros de Rembrandt, Rubens y la mayoría de los flamencos y holandeses tienen como base de armonía la serie *xántica*. El Greco, Velázquez, Vermeer de Delft, la serie *ciánica*.

Comparando las obras de Rembrandt con las de Velázquez, los dos luministas más grandes entre los pintores antiguos, se ve esta diferencia. En los cuadros del holandés todo está bañado en una fantástica atmósfera de oro; en los del español, una fina luz plateada vibra en todo el cuadro.

Rembrandt tiene como base de armonía el rojo; Vermeer de Delft, el azul.

Todas las tintas que observamos en la Naturaleza tienen orígenes diversos. Hay colores por *incandescencia*, *dispersión*, *transparencia*, *opalescencia*, *interferencia*, *polarización* y *absorción*.

Cuando la luz encuentra un cuerpo transparente incoloro, todos los rayos son transmitidos. Si encuentra uno translúcido, un cierto número de esos rayos se reflejan, los otros se transmiten.

Los cuerpos opacos absorben ciertos rayos y reflejan otros en proporciones variables; su color natural depende precisamente de esas proporciones.

Un cuerpo que refleja todos los rayos da la sensación de blanco.

Aquel que los absorbe todos da la sensación de negro. Entre esos dos límites extremos se encuentra la infinita variedad de matices que nos ofrece la naturaleza.

Un cuerpo verde tiene la propiedad de absorber todos los rayos, menos los verdes.

Las tinturas, al cambiar el color de los cuerpos, modifi-

can su capa molecular, viniendo por ello a reflejar o absorber de diferente modo los rayos luminosos.

De modo que el color no es una substancia material, sino el resultado de la descomposición de la luz por las moléculas de los cuerpos, y se produce por la vibración de las ondas luminosas que operando sobre nuestra retina, siguiendo las ondulaciones amplias o cortas, determinan la sensación de los colores, como las ondas sonoras determinan la sensación de los sonidos.

Para que un cuerpo rojo aparezca como tal, es necesario que en la luz que sobre él incida haya radiaciones rojas; si no las hay y absorbe las demás, aparecerá negro.

De esto se deducen las coloraciones de los objetos con luces artificiales.

En una iluminación verde, por ejemplo, el verde se *exalta*; el rojo, el naranja, se estinguen; el violeta aparece negro, y el blanco, verdoso.

La mezcla de colores se produce por *superposición*, por *yuxtaposición* y por *rotación*.

Los resultados son distintos.

Azul y amarillo, mezclados por rotación de los discos llamados de Maxwell, dan la *sensación* gris. Azul y amarillo en la paleta, producen un verde. Es un fenómeno de absorción; cada color absorbe por separado, y en la mezcla queda el verde.

Una superficie cubierta de pequeñas pinceladas azules y amarillas yuxtapuestas, también dará la sensación verde a distancia conveniente. La mezcla se produce en la retina. Es el principio de la pintura *divisionista*, cuyo verdadero origen es el mosaico.

Turner y Delacroix empezaron a aplicar en algunos de

sus cuadros la *división de tono* o *puntillismo*. Segantini, Claus, Sisley, Pissarro, Monet, Renoir, Regoyos, han conseguido con esa técnica efectos de gran luminosidad y riqueza de colorido. Van Gogh y Paul Signac han llevado el procedimiento a su más alta expresión.

El pintor puede modificar el aspecto de un color sin alterarlo en su esencia, bastando solamente yuxtaponer otro que atenúe o exalte su intensidad.

Un rojo *bajo*, colocado junto a un rojo *alto*, aparecerá más rebajado que visto aisladamente; pero si se coloca junto a un verde-azul (que es su complementario) aparecerá rojo vivo.

La *altura* de un tono se define por la posición que ocupa en la escala de la *gama tónica*, cuyos términos son el *claro* y el *oscuro*.

El contraste de *altura* es independiente del *color*.

Cuando dos colores son yuxtapuestos, prueban una primera modificación debida al contraste de *altura*. En seguida una segunda modificación que interesa su tinta: es el contraste de *color*.

Colocando un objeto negro sobre una hoja de papel blanco y retirándole rápidamente, después de haberle mirado durante un cierto tiempo, se verá aparecer una mancha luminosa en el sitio que antes ocupaba el objeto negro.

Esto se llama *contraste sucesivo*.

Cuando dos superficies de diferente color son yuxtapuestas, sus bordes se tiñen mutuamente del color complementario.

Chevreul dice, a propósito de los complementarios, que *la yuxtaposición de dos colores los hace perder lo que tienen de análogo*.

El conocimiento de esta ley es de la mayor importancia para el colorista.

Por medio de los complementarios pueden conseguirse acordes de gran intensidad y belleza, pudiéndose determinar también el verdadero color de esas medias tintas de matiz delicado que escapan al análisis más cuidadoso, a la retina más educada.

Pero los colores complementarios, aplicados en su intensidad máxima, resultan muchas veces *crudos*, desentonados. El verdadero colorista los neutraliza y dosifica para obtener acordes más agradables y gamas más finas.

Bermellón y azul-ciánico, por ejemplo, son complementarios, pero usados en su intensidad máxima, resulta un acorde *crudo*. Basta rebajar uno de ellos para obtener mayor belleza y armonía.

Lo mismo la ciencia cromática que los grandes maestros antiguos, nos enseñan que no conviene multiplicar en una composición policroma los colores intensos y vivos.

Una pareja de colores complementarios, o una *triade* complementaria y sus gamas, el blanco, el negro y los grises, bastarán para conseguir una armonía rica y bella.

Para que un conjunto de colores sea armónico, es necesario que todas las tintas que entren en su composición policroma puedan producir por rotación el gris incoloro (1).

Teóricamente producirían en colores espectrales la luz blanca. Los colores intensos deben ocupar en el cuadro menor superficie que los tonos neutros o rebajados.

La naturaleza nos da el ejemplo.

Las flores, los frutos, las aves de ricos plumajes, los insectos de mil matices brillantes, todos los colores intensos y

(1) Forichon.

vivaces, están en pequenísima proporción respecto a los tonos neutros de la tierra, los árboles y el cielo.

De modo que en un conjunto cromático es necesario tener en cuenta:

El contraste de color complementario.

El contraste de valor.

Relación de las superficies con la intensidad de las tintas.

Si un color está rodeado de una zona blanca o gris, el ojo la verá del complementario del color.

Si la zona posee el color complementario se produce la exaltación recíproca en la intensidad de coloración.

El negro, el blanco y los grises yuxtapuestos a los colores intensos, adquieren la cualidad de complementarios.

Goya, indudablemente, conocía esta ley, y así consiguió armonías muy ricas de color con poquísimos colores intensos, valorados con grises.

Los colores intensos colocados en pequeñas porciones sobre fondos neutros, de gris incoloro o gris complementario, son como piedras preciosas en el conjunto cromático.

El rojo púrpura, uno de los colores más hermosos de la paleta, resulta *sordo* sobre un fondo pardo, y desentonado sobre uno cobalto; pero colocado junto a otro púrpura más oscuro, resulta rico y armonioso. Rodeado de otros matices de la misma gama y acordándolo con una masa blanca y algunos toques negros, resultará una armonía riquísima.

Es la del magnífico retrato del *Papa Doria* pintado por Velázquez. El gran colorista resolvió en ese cuadro la *armonía de análogos de contraste simultáneo*, cuya ley había de descubrir Chevreul dos siglos después.

Jan Vermeer de Delft, en su precioso cuadro *La dama del collar*, del museo de Berlín, ha conseguido una *triade* ri-

gurosamente complementaria. La base del acorde es el tapete azul ultramar que cubre la mesa y el amarillo gabán de la dama. La gama amarilla está utilizada, desde el amarillo limón al pardo anaranjado, pasando por los ocre y tierras doradas, valorada con grises finísimos. Un lazo de color bermellón, colocado en los cabellos de la dama, da el *timbre* a todo el conjunto.

Rubens, en la *Resurrección de Lázaro*, del mismo Museo, ha conseguido un acorde de *altura* y de *color*, colocando una gran masa roja sostenida por un blanco caliente, en contraste con un verde-azul.

Las pinturas antiguas, exceptuando algunas de Pompeya, Bosco Reale y Fayum, tienen las sombras de un color pardo convencional: tierra de Siena tostada, tierra sombra, pardo Van Dyck, asfalto. Únicamente Tintoretto, Veronés, el Greco y Velázquez colorearon las sombras. Los pintores modernos las han pintado francamente de colores. Los *impresionistas* las han despojado de tal modo del elemento *valor*, que casi las han hecho desaparecer en sus cuadros, Renoir, Monet, especialmente Manet. Su *Olimpia*, casi sin sombras, tiene el aspecto de una estampa japonesa.

En el natural todas las sombras tienen color. Y ese color es precisamente el *complementario* de la luz.

La sombra de un verde, es violeta.

El follaje verde de un árbol, visto a contraluz sobre el cielo azul, aparece violeta en la sombra.

La luz provoca siempre una doble apariencia caliente y fría. De esa apariencia resulta el efecto de color.

Así, un blanco sobre un verde intenso aparece rosa, porque el color intenso tiende, por su radiación, a convertir el tono neutro en complementario.

Una luz caliente (roja, anaranjada o verde) provoca siempre una sombra fría (verdosa, azulada o violácea). Una luz fría provoca una sombra caliente.

Los rayos del sol poniente, iluminando con su luz anaranjada los cuerpos terrestres, provocan una sombra azul; cuando la luz se hace más rojiza, las sombras se hacen más verdes.

Todos los colores se armonizan rebajándolos en las debidas proporciones, o haciéndolos *virar* hacia su gama complementaria.

El bermellón y el cobalto, desacordes, se armonizan agregándole al primero la garanza y al segundo el esmeralda. Es un acorde predilecto de el Greco, que fué uno de los coloristas más grandes que ha habido.

Azul y amarillo de igual *altura* son desacordes; pero uno *bajo* y otro *alto* se armonizan; por ejemplo :

Azul ultramar y amarillo limón.

Azul cobalto claro y amarillo Marte.

Un color se armoniza con su contrario, separando ambos por una zona blanca, gris o negra.

Las cerámicas persas, los alcatados árabes y moriscos, los tapices orientales, nos ofrecen mil ejemplos.

No deben colocarse los colores, indistintamente, en cualquier plano del cuadro, porque unos colores avanzan y otros alejan.

Avanzan el blanco y el negro intensos, el amarillo, el naranja y el bermellón. Alejan el violeta, el púrpura y el verde. El azul (el color más difícil de armonizar) avanza o aleja, según su intensidad, la iluminación, y la naturaleza fría o caliente de la luz. Con luz artificial queda anulado.

El bermellón debe colocarse, a ser posible, en el centro

del cuadro. En *La familia de Carlos IV*, de Goya, el rojo, que está en el centro, da el tono a todas las gamas.

El foco luminoso principal debe ocupar igualmente el centro de la composición, como en el magnífico cuadro llamado (equivocadamente) *La ronda de noche*, de Rembrandt.

En la retina, el campo visual de los colores es más pequeño que el campo visual general. La periferia es menos sensible que el centro de la retina.

En el fondo del ojo la retina presenta una *mancha amarilla* y en su centro una depresión llamada *foseta central*. La foseta es la región donde se pinta la imagen del campo visual directamente mirado. Fuera de la mancha amarilla la imagen pierde su nitidez.

De modo que el nervio óptico, que es la expansión terminal de la retina, reposa cuando la imagen más viva se refleja en el centro del campo visual.

El equilibrio estético es la consecuencia del equilibrio visual.

Los colores cambian de matiz según la luz que reciben. Esta es la ley de Purkinje.

Examinando cuatro colores que aparezcan con igual sensibilidad: rojo, amarillo, verde, azul; si se disminuye la iluminación, el rojo acabará por no verse, y llevando más allá el descenso de iluminación, por no verse más que el verde.

El color no se percibe cuando la luz es débil, ni cuando es demasiado viva.

En los días grises claros, de luz difusa, el color tiene una fuerza de *saturación* considerable: todas las tintas son más ricas y preciosas.

Porque a medida que el elemento *valor* disminuye en un tono, el principio colorante predomina.

La intensidad luminosa de las materias colorantes es

debilísima comparada a la de los colores del espectro, como lo demuestra el que dos *colores espectrales* complementarios producen, por su mezcla, la luz blanca; y esos mismos *colores materiales* producen, al mezclarse, un gris oscuro o un negro impuro.

Por rotacion, producirán el gris perfecto.

Según las experiencias de Rood, para equiparar las tintas con colores materiales, a las que resultan en las mezclas por rotación, es necesario agregar a los colores de los discos cantidades de negro que oscilan entre el 4 y 54 por 100.

Si se piensa en esto, se comprenderá la enorme dificultad de reproducir los brillantes matices de la Naturaleza con los pobres pigmentos de que el pintor dispone.

Pero, afortunadamente, es otra la finalidad de la pintura.

Por lo que se refiere al color, lo importante de una obra pictórica es que sea una bella armonía de colores.

Para conseguirlo, será un auxiliar precioso el estudio de la *cromática*.

En nuestras escuelas de pintura debe enseñarse la cromática, como se enseñan la perspectiva y la anatomía.

La luz demasiado viva, destruye la forma.

Es un fenómeno de *irradiación*, por el cual las áreas fuertemente iluminadas, aparecen más extensas que las oscuras. Un disco blanco sobre fondo negro, aparece mayor que un disco negro, del mismo diámetro, sobre fondo blanco.

Si ponemos delante de la llama de una bujía una regla negra que corte la imagen de la llama, veremos en la regla una mella luminosa.

Dos focos luminosos tienden a unirse en nuestra retina. Según H. oke, dos estrellas muy cercanas entre sí, aparecen a nuestra vista como una sola.

Velázquez, en sus cuadros *Las Meninas* y *Las hilanderas*, *desenfoca* las áreas fuertemente iluminadas, fundiendo sus contornos.

La claridad, es la luz sin sus elementos colorantes.

La transparencia, es cualidad característica de la sombra.

Nuestra retina, por la condición de adaptación que posee nuestro ojo, se acomoda fácilmente a la sombra, acabando por ver en la sombra igual que en la luz. Condición que perjudica a la visión de conjunto, cuando se copia el natural.

En la Naturaleza, *valor* y *color* son inseparables, como consecuencia que son de la luz. Pero el pintor separa ambos problemas para mejor estudiarlos y resolverlos.

Este es el verdadero origen de las diversas escuelas de pintura. En unas predomina la *forma*. En otras predomina el *color*.

Rembrandt es un pintor de la forma.

Rubens es un pintor del color.

La justeza en la interpretación de los *valores* puede dar la sensación del color, con solo el blanco y el negro, como sucede en algunas aguafuertes de Rembrandt y Goya.

La línea, representación convencional de la forma, es elemento de construcción; es la abstracción del modelado: elemento de luz.

El dibujante, al copiar el objeto iluminado, es su carácter permanente lo que le interesa. Los contornos lo que reproduce.

El colorista, en cambio, copia la luz misma, no reteniendo más que la apariencia momentánea de las cosas; llegando a eliminar los contornos.

En las obras de Velázquez el elemento *valor* y el ele-

mento *color* son inseparables, pues Velázquez procede como la misma Naturaleza, haciendo vibrar al mismo tiempo luz y color.

Durero y Holbein, son pintores de la línea.

Durero es un grabador que pinta. El más ilustre, el más genial de los grabadores.

Holbein es, ante todo y sobre todo, un dibujante.

Al dibujar del natural sus retratos, con tal fidelidad que parecen vivos, anotaba al margen los colores que había de poner luego.

Los alemanes no han sido nunca coloristas.

Filósofos a lo Durero o psicólogos a lo Holbein, no podían sentir, como los venecianos, la sensualidad del color.

Lucas Cranach, Baldum Grien, Matías Grünewald, son desagradables de color. Tampoco parecen discernir entre la belleza y la fealdad de la forma. El políptico de la *Pasión de Cristo*, de Grünewald, es una obra terrible, bárbara.

El poder expresivo de la línea es inmenso.

Con sólo el trazo, se pueden representar todas las formas de la Naturaleza. El color no tiene ese poder; necesita de la línea, como de un armazón en que fundamentarse.

Las expresivas pinturas de las cavernas de Dordogne y Altamira representando tan al vivo el mamut, el bisonte, el lobo, el reno prehistóricos, son prueba de la vida que puede darse a una imagen con pocas líneas sintéticamente características.

Las pinturas de las tumbas egipcias, las figuras de los papiros, las de los vasos griegos y etruscos, con sólo la silueta, dan la sensación de la vida.

Los mismos relieves egipcios y asirios, no son sino dibujos más o menos enérgicamente ejecutados en el basalto, el granito o la calcárea.

Ningún arte ha superado, ni aun igualado, el de los animalistas asirios.

Los orientales fueron siempre grandes coloristas.

Los tapices persas, con su ornamentación geométrica, flora convencional estilizada y fauna fantástica son, por sus extraños colores, vivos y armónicos, una verdadera fiesta para los ojos.

Las miniaturas indo-persas, exquisitamente decorativas, refinadas y sensuales, representando escenas de la vida íntima, escenas de amor, cacerías, en las que los artistas indios hacen gala de sus dotes extraordinarios de animalistas, han hecho célebres las escuelas de Abbasid, del siglo XIII; las mongólicas, las de Timur y Bagdad, y los nombres de Bihzad, Mizak, Sultán Muhammad, Riza Abbasi, Mizza Ali, Mir Sayyid Ali, Shah Tahmasp, Shah Jahan y el gran retratista Nadir. La miniatura india fué un arte noble, aristocrático, selecto, cultivado por sultanes, príncipes y magnates. La fidelidad meticulosa, a veces, del dibujo, pureza de ejecución, realismo y voluptuosidad, así como su raro colorido, de tonos rojo coral, azul porcelana, verde tierno, blanco marfil, amarillo limón y oro, las hacen dignas de estudio para el colorista.

Pero la pintura india ha producido obras de importancia muy superior en la gran pintura decorativa. Los grandiosos frescos del templo subterráneo de Ajanta, *Episodios de la vida de Sakiamuni*, son pinturas de tradición helénica, ejecutadas al fresco, frotadas con aceite de coco, y pulimentadas, como mármol, con el ágata. La composición es grandiosa y el colorido de prodigiosa riqueza. La composición más importante es el *Ataque de Mara a Buda*. Son obras de diferentes épocas, pues son del siglo II antes de J. C. al VI des-

pués de J. C. Epoca ésta en que la decadencia pictórica era general en todos los pueblos.

Los frescos subterráneos de Sigiri, en Ceilán, *Las Reinas y Princesas de la corte de Kasyapa*, graciosas como figuras de Botticelli, pero más voluptuosas, son igualmente célebres.

En el Nepal, Tibet y China, ha dejado la pintura budista importantes obras. Son famosas las pinturas del templo Horyouji en Yamato y las de Kyoto.

La pintura del extremo Oriente se hace más tarde ortodoxa. Los colores adquieren un simbolismo litúrgico, religioso. Caso análogo al del arte bizantino.

Actualmente hay un renacimiento de la pintura india. La escuela de Calcuta cuenta ya con artistas de positivo valor. Los más importantes son: Abanindro Nath Tagore, Nanda Lal Bose, Khitindra Nath Mazumdar; ilustradores del Mahabharata y otros poemas indios y de la leyenda de Buda.

Gauguin, en sus cuadros de Tahití, tiene gran afinidad con el arte indio: el exotismo de las figuras, el sentido francamente decorativo de la composición y los colores raros y brillantes.

La pintura china, con sus *kakemonos* y *makimonos* pintados sobre seda; las estupendas *lacas* de colores de esmalte, con sus oros de varios matices, sus flores y animales ejecutados, caligráficamente, sin relieve ni perspectiva; por la expresión de la línea, riqueza de materia y alto sentido decorativo que domina en el arte chino, es por lo que nos cautiva.

Con el budismo, penetra en el Japón la pintura china. Kôrin, pintor y laquista, es el propulsor de la escuela.

Los japoneses excluyen de sus pinturas y sus estampas las sombras y, por lo tanto, los valores. Su pintura, eminente-

temente decorativa y caligráfica, como la pintura china, menosprecia el modelado, no teniendo en cuenta el claroscuro ni la tercera dimensión del espacio. Se sirve de los colores en tintas planas como policromía ornamental de la línea, no como elemento de luz.

Los japoneses armonizan todos los colores rebajándolos con grises, acordándolos en sus gamas medias; consiguiendo esos matices inciertos, delicados, de rara distinción e imposibles de analizar. La nomenclatura de colores usada por Outamaro es significativa: blanco vientre de pez, nieve rosada, nieve flor de melocotón, nieve azulada, negro de cielo, llama humeante, ceniza de plata, verde de the, verde brote de loto.

El gran laquista Koetsou, anterior a Kôrin; Harounnoubou, grabador; Kiyonaga, el pintor de la vida galante; Outamaro, grandiosamente realista y erótico; Shunso y Sharaku, que tan maravillosamente han representado en sus estampas los actores y las cortesanas; Sôsen, el pintor y grabador animalista; Hokusai, el Goya japonés, y el paisajista soñador y delicado Hiroshigé, han dejado lacas, pinturas y estampas imperecederas por su maestría, rareza y distinción, que han influido notablemente en el arte occidental contemporáneo. Whistler les debe lo mejor de su arte. El gran decorador Gustavo Klimt ha adoptado sus tintas planas, sus armonías de color, el oro y la plata como elementos de policromía.

Uno de los mejores cuadros de Degas, *El ajenjo*, es una pintura netamente japonesa.

Las pinturas murales de Herculano, Bosco Reale, Pompeya y Roma, nos dan una idea, aunque incompleta, de lo que debió ser la gran pintura griega. Ejecutada al fresco o al temple, recubierta con cera fundida y repasada con hie-

rros calientes. Rica en colores: ocre y tierras rojas y doradas, cinabrio, azul egipcio, azur, óxido de cobre, tierra verde, orpimento, sandraca, gaude, púrpura.

Colores usados hábilmente, con perfecto conocimiento de los *valores*, adoptando las tintas *frías* y *calientes* como complementarios de luz y sombra.

Muchas de estas pinturas son mediocres; copias y repeticiones de otras célebres, ejecutadas por pintores ornamentistas amanerados; pero otras, firmadas algunas por artistas griegos, son trozos de pintura de primer orden, plenas de vida, *impresionistas*, de una modernidad asombrosa. Los retratos estupendos de *Próculus y su mujer*, de Pompeya, *La citarista* y la *Mujer en meditación*, de Bosco Reale, por su fuerza de expresión, técnica sintética y sumaria, y, sobre todo, por el estudio de los *volúmenes*, parecen pintados por Cézanne.

Los retratos funerarios encontrados en Fayum, Rubayat y Antinoë nos impresionan con sus grandes ojos llenos de vida. Algunos con tal fuerza de carácter, evidencia y espíritu, que nos parece, al verlos, conocer aquellos personajes.

Están pintados al temple, sobre *lnteo*, los unos; a la encaústica, sobre *tabula*, los otros; viéndose en éstos las huellas del *cauterium* perfectamente.

Los mosaicos bizantinos de Ravenna, Constantinopla, Dafni, Sicilia, Venecia y Roma continúan la tradición helenista-alejandrina con mayor riqueza de color y de materia, pero perdiendo forma. El dibujo se hace esquemático; las figuras se anquilosan; el movimiento se pierde, y la frontalidad se generaliza. Pero las ricas coloraciones triunfan con el esplendor de piedras preciosas. Y nosotros, sujestionados por la riqueza de la materia y la belleza de los colores, no

reparamos en su dibujo convencional y bárbaro muchas veces. *La Emperatriz Teodora*, de Ravenna, rodeada de su corte y cubierta de oro y pedrería, nos causa intensa emoción, no tanto por el espíritu de las hieráticas figuras como por su espléndida policromía.

El mosaico es lo más suntuoso, lo más decorativo que ha creado el arte como ornamentación mural.

En el siglo XII los arquitectos góticos rasgan los muros de piedra de sus catedrales, haciendo pasar los rayos de sol a través de las pintadas vidrieras, llenando el misterio de las altas naves con los colores del espectro. El piadoso artífice, al representar la gloria de Dios y sus Santos, no maneja colores materiales, sino rayos de luz coloreados, que él aprisiona entre contornos de plomo.

Preciosos también de materia son los ricos esmaltes alveolados de la Edad Media, por la riqueza cromática de sus translúcidas pastas vítreas, imposible de alcanzar con ningún otro procedimiento pictórico.

De los espléndidos esmaltes y las finas miniaturas de los *libros de horas* nace el arte naturalista de los Van Eyck, pintura que tiene la riqueza y transparencia de colores de los esmaltes y la preciosa ejecución meticulosamente realista de las miniaturas.

En esas preciosas tablas, pintadas con indestructible solidez de materia, vemos representados los episodios religiosos con tal realismo que parece que el pintor los haya vivido. El dramático Van der Weyden, Thierry Bouts, Menling, Van Ouwater, Gerardo Saint-Jean, Van der Goës, Matsys, Gerardo David, nos han dado en sus magníficas tablas admirables lecciones de colorido.

Las grandes escuelas flamenca y holandesa heredaron de

los primitivos esa maravillosa técnica, ese dominio del oficio.

La pintura al óleo alcanzó entonces su grado máximo de perfección, reproduciéndolo todo con igual maestría: la luz, la profundidad, la transparencia de las sombras, las calidades de los objetos. Entonces apareció la pintura de paisaje, de marinas, de naturaleza muerta. Fué la gran época de los retratistas, de los intimistas. Breughel *el Viejo*, Antonio Moro, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Franz Hals, Rembrandt, Metzsu, Terburgh, Pieter de Hooch, Vermeer de Delft, Ruysdael, todos son grandes pintores.

La escuela de Rubens y Van Dyck irradió fuera de su patria. Watteau lleva a la pintura francesa, entregada al rafaelismo de Poussin, la robusta savia de Rubens y la elegancia de Van Dyck, el gusto de las fiestas campestres, en que las alegres notas de los ricos trajes de seda triunfan sobre el profundo tono de las arboledas de los parques, y el abigarrado traje de Arlequín contrasta con la blanca blusa de Gilles en las escenas de la farsa italiana.

Watteau fué el último de los grandes coloristas flamencos y el primero de los franceses. Con Fragonard y Chardin preparó la escuela francesa contemporánea y el *impresionismo*.

La escuela inglesa se ha nutrido igualmente de la flamenca, pero no ha tomado la sana robustez de Rubens, sino la elegancia, un tanto amanerada, de Van Dyck.

Reynolds, Gainsborough, Romney y Hoppner son pintores habilísimos, retratistas elegantes y sugestivos, pero superficiales. Reynolds, ecléctico, estudió a Tiziano, a Rembrandt, pero sin pasar de la epidermis. Gainsborough, más dulce y melancólico, se mantuvo fiel a Van Dyck. Raeburn, recuerda en ocasiones a Frans Hals, pero sin la fuerza ni el

carácter del gran retratista holandés. Lawrence, fácil y fresco de color, pero sin emoción y afectado.

Los retratos ingleses son perfectos de factura, brillantes y jugosos de color, correctos, elegantes, pero sin carácter ni emoción. Preciosos figurines a los que falta el alma. Son la antítesis de los espirituales, de los tremendos retratos de el Greco.

Por un inexplicable contrasentido, los pintores ingleses, no teniendo condiciones para retratistas, se dedicaron con preferencia al retrato. Y aun hoy la crítica los considera como grandes retratistas, sin fijarse en que todos los retratos ingleses tienen, fatalmente, un aire de familia.

Constable fué un excelente paisajista a la holandesa.

Turner, un lírico del color, que, enamorado de la luz, todo lo sacrificó a los efectos de la bruma, llegando a borrar casi por completo las masas, fundiéndolas en una atmósfera amarilla. Al final ya no pintaba seres y cosas, sino ópalos, topacios y amatistas.

La escuela inglesa encontró en la acuarela el procedimiento de cultura que convenía a su arte superficial.

Un hecho muy significativo en el arte inglés es que no ha tenido escultores.

La técnica hace la escuela. Los estilos dependen de los materiales.

Los fresquistas italianos, a causa del procedimiento, que no permite pintar directamente del natural, no pueden ser realistas, como los flamencos y holandeses. Forzosamente, los fresquistas italianos han de ser idealistas, filósofos y decoradores.

El fresco es el procedimiento italiano por excelencia.

Los italianos reanudan la tradición griega interrumpida.

por la decadencia bizantina: la representación de la forma por los volúmenes.

El gran Giotto cubre los muros de *San Francesco*, en Asis, de la *Madonna de l'Arena*, en Padua, de *Santa Croce*, en Florencia, con sus patéticas composiciones en que palpita el espíritu franciscano. Simone Martini, Ambrogio y Pietro Lorenzetti, Orcagna el filósofo, Pisanello, Masolino, Masaccio, que en sus soberbios frescos del *Cármine*, de Florencia, se adelanta en un siglo a sus contemporáneos; el Beato Angélico, Piero della Francesca, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forli, Botticelli, cuyos frescos de la villa Lammi, *Giovanna Tornabuoni entre las Gracias* y *Lorenzo Albizi entre las Artes y las Ciencias*, han inspirado a Puvis de Chavannes la hermosa decoración de la *Sorbonne*; Signorelli, inspirador de Miguel Angel; Ghirlandajo, Perugino, Pintoricchio y Rafael.

Esta hermosa floración pictórica, nacida de la escultura, termina con la obra pictórica de un escultor, la obra más grande que ha producido el arte después de la de Fidias: el techo de la Capilla Sixtina, que el genio de Miguel Angel, con poder creador sobrehumano ha poblado de seres.

Esta obra colosal, es el poema de la forma.

Leonardo de Vinci es otro genio aparte, con una técnica toda suya. Es un poeta del claroscuro, del modelado suave, de las dulces sombras.

Los pintores sieneses, umbros y florentinos, pintan también tablas a *tempera*, al huevo; espirituales, delicadas, armónicas, con esa técnica ideal que conserva a los colores toda su intensidad, frescura y pureza, en que las tintas se mezclan sin perder su vivacidad. A su lado, siempre parecen negros los cuadros al óleo.

Duccio di Buoninsegna, Martini, Benedetto Bonfigli, Gentile da Fabriano, Fiorenzo di Lorenzo, Mantegna, Francesco del Cossa, han dejado verdaderas joyas de color.

Una tabla del Beato Angélico, es como una copa de oro llena de pétalos de flores.

Luego viene la decadencia.

Pero el arte del color renace en otra forma.

Ya los pintores venecianos Crivelli, los Bellini, Carpaccio, habían recibido del Oriente el gusto de los colores ricos y saturados; del arte magnífico, suntuoso y sensual. Pero es Giorgione, el que haciendo palpitar (por vez primera en la historia de la pintura) la carne joven y fresca de una Venus, crea la pintura voluptuosa, la pintura para el deleite de los sentidos. Desde ese momento, todo lo que el arte veneciano toca se embellece; nunca fueron las mujeres tan hermosas, la naturaleza tan espléndida, los colores tan ricos y armoniosos. Tiziano aprende en la *nueva escuela* y supera a Giorgione. Es el pintor de la belleza, por excelencia. Tintoreto lleva sus extraordinarias dotes coloristas a los asuntos patéticos; y Veronés a las fiestas patricias, a los opulentos banquetes, a la glorificación de Venecia.

Y el gran Theotocopuli, nos trae a España ese rayo de luz, que los venecianos recibieran de Oriente, poniendo en nuestra austera paleta la púrpura suntuosa, los ricos azules, los amarillos de oro, los grises plateados.

Velázquez comprende todo el valor pictórico de esa escuela, que hace vibrar la luz y, asimilándosela, produce la maravilla de las maravillas, el cuadro de *las Meninas*, en que no solamente consigue pintar la luz, sino la atmósfera.

Goya resucita la gloriosa escuela, y su genio colorista consigue esas delicadas armonías de color sin colores, como

son los retratos de *la Tirana* y la *Marquesa de la Solana*.

Y, por último, Rosales, el gran pintor madrileño, pinta *El testamento de Isabel la Católica*, con la distribución de colores más equilibrada que puede coordinar un pintor. En el centro de la composición, los blancos marfileños; a la izquierda, el púrpura riquísimo; a la derecha, el verde jugoso y saturado; en primer término, el negro; y sirviendo de marco a tan sabia disposición, los pardos y los grises.

Forma y color. Entre estos dos elementos del natural, separados artificialmente por el artista, ha girado toda la pintura mundial.

El equilibrio *perfecto* de ambos elementos, constituye el del cuadro.

Que el color no destruya la forma; que la forma no apague la hermosa llama del color.

• Embriaguémonos en la sensualidad del color; pero no olvidemos la forma, que es su arquitectura.

HE DICHO.

DISCURSO
DEL
SR. D. MARCELIANO SANTA MARIA

SEÑORES ACADEMICOS:

COMIENZO bajo el peso de la vieja sentencia que dice: «No hay rosa sin espinas», simbolizando la idea de hallar dolor junto al placer, y así es, en efecto: no hay satisfacción sin quebranto, siendo ley en lo humano que la dicha brote entre zozobras e inquietudes.

Honroso en extremo, halagüeño y altamente meritorio, es llevar la voz de la Academia en estas públicas ceremonias; pero súbitamente asoma el tormento de la duda, el remordimiento de no llenar cumplidamente esta misión académica; sintiendo dentro del pecho el natural temor de que mi verbo empañe el brillo de la Casa, esplendoroso en fiestas análogas; pero obedecer es amar, y sometién dome a los legítimos quebrantos del aprecio, doy principio, rogándoos benevolencia.

En varias ocasiones, siempre gratas, recibí orden de nuestro digno director de dar la bienvenida a compañeros que ingresaban en esta Corporación, desempeñando, en tan solemnes circunstancias, el cometido que se me confiara; pero temo ya por vuestra paciencia. Tortura que pretendo desvanecer, inclinando mi voluntad al valimiento académico, laborando por los prestigios corporativos. Si logro el em-

peño, será debido al eficaz estímulo que supisteis imprimir a mi corazón, siempre devoto vuestro.

Conozco a Eduardo Chicharro desde niño, presencié sus primeros pasos en el Arte, contemplando los balbucesos incipientes que corregía el maestro, aquel pintor, pedagogo intuitivo, que se llamó Manuel Domínguez.

Por entonces era tan joven el nuevo académico, que el maestro le tenía en local aparte, separado de los demás, por razones de elementalidad en los ensayos y por evitar también que el discípulo niño se mezclase en las charlas de los discípulos mozos. En aquel tiempo era yo el más granado de sus camaradas y me ordenó el maestro que, en ausencia suya, guiase los trazos que Eduardo Chicharro hacía. Así se trabó nuestra amistad, que fué haciéndose entrañable a medida que caminábamos en la vida y en el Arte, luchando juntos, con ardoroso anhelo, en aquella falange de pintores de la última década del siglo pasado.

Tentativas, incertidumbres, constancia heroica, triunfos y regocijos, fueron sucediéndose en el arranque profesional del nuevo académico, marcando hondamente sus pasos en el campo de la pintura; pasos que en Chicharro fueron de gigante. Su espíritu tenaz, decisivo, su laboriosidad sin límites, hicieron de este pintor madrileño un artista enorme, no muy recio de cuerpo, pero con alma de acero, forjada por brazos de titanes, templada al aire frío del Guadarrama. Alma que aguantó las tempestades de la vida en sus primeros años, seguidas de cerrazón horizontal que retrasaba la aurora de su claro talento; pero el espíritu vigoroso del pintor caminaba en todo tiempo cuesta arriba para ganar la cumbre de la gloria. Luego, como premio, sintió el fulgor de la fama con su dorada sazón, saboreando los fru-

tos cosechados con el trabajo. Por último, la sombra halagadora de los laureles cubre su frente, bajo un cielo claro, otoñal, que mitiga las penas sufridas a lo largo de una existencia dedicada por entero al Arte.

¡Qué jubilosos recuerdos son éstos de la vida pretérita; qué complacencia tan íntima se experimenta rememorando los trabajos ofrendados en aras de un ideal! Aquel asiduo caminar por los senderos del Arte, le condujo aquí, al estrado honroso que hoy le sustenta y aureola. Todos le contemplan en su verdadero sitio, rodeado de los suyos, de los que en todo tiempo y situación tejieron su fama, haciendo honor y justicia al arte contemporáneo.

En mi mente bullen infinitas impresiones que querría exponer en este instante solemne. A mi pecho acuden, rasgándole al estallar, vehementes deseos de gozo que sentir en esta feliz circunstancia, y, *ex abundantia cordis*, quisiera decir todo a un tiempo, de prisa, dando gritos que lleguen a oídos de todos y sepan, *urbi et orbi*, que Eduardo Chicharro ingresa en esta Academia, que se honra con ello en todos sus merecimientos.

Permitidme, señores académicos, que por un instante dedique un recuerdo a los discípulos guiados por Domínguez. Tres de ellos pertenecen a la Sección de Pintura; tres nombres escritos con carbón en los muros de aquel taller, han pasado a inscribirse en los gloriosos anales de esta Real Academia. Alguna vez, estos académicos de hoy, discípulos entonces, entre los que figuraba el recipiendario, acompañaron al maestro hasta los umbrales de esta Casa, viendo en ella el santuario más venerando del Arte; era un sagrado deber conducirse así. ¡Con qué cariño, con qué respeto se trataba a los maestros; con qué fervor escuchábanse sus consejos;

qué fe se ponía en sus palabras; qué juvenil ternura mostrábase ante su autorizada opinión! ¡Hoy, seguramente, no habrá pesadumbre en ello!

Aquel proceder tan noble acarrea, a nuestro juicio, los resultados palpables que tocáis ahora, viendo a este discípulo leal y respetuoso, llegar a la cúspide de la gloria.

En la actualidad acontece lo contrario, se camina al margen de los más sagrados principios, con altivez impropia de espíritus cultos; se desdeña, por sistema, lo encumbrado, como caduco, sólo por ser anterior. No se reconoce derecho a la vida más que a lo que nace; lo nacido con prioridad, lo vivido, hay que exterminarlo; sin meditar que la vida, como todo lo que la rodea, se recibe de seres anteriores tan respetables, como son los padres y los maestros.

A esta fervorosa devoción, que sintiera por sus profesores, debe los conocimientos el nuevo académico; cultura cimentada en el tiempo primaveral de su aprendizaje, que ha ido culminando hasta hoy, que se nos presenta con un discurso lleno de felices conceptos y atinadas observaciones del hombre práctico, con una adaptación eficaz para los que anhelan el progreso; con erudición envidiable, al nivel de su fama como pintor. Fama honrosa, ganada paladinamente a la faz del mundo entero.

El recipiendario, autor del famoso tríptico *Remaldo y Armida*, encarnador feliz del pensamiento de Tasso en la *Jerusalén libertada*, solemniza esta hora oficial con un luminoso discurso, resumen del genio esclarecido que posee, afianzando el crédito de insigne forjador de grandes obras: bellos ejemplos de triunfante colorismo, honrosas páginas de la pintura española.

No os sorprenderá la nueva fase cultural de su carácter.

Tiempo ha que la Academia presentía la incorporación de Eduardo Chicharro, como digna recompensa a sus singulares méritos.

Bien haya la entidad que así ampara y difunde las ideas pregonadas por los artistas.

El tema que ofrece a la alta consideración de vuestro juicio, no puede ser más atrayente y sugestivo; nadie más indicado que él para disertar sobre el color. Es pintor colorista por excelencia, enamorado del matiz como fin esencial en sus obras, y, en efecto, después de oírle, confirmanse las creencias, que en vosotros fueron siempre convicciones arraigadas.

La disciplina artística sustentada por el nuevo compañero, no es más que el fruto de su corazón ardiente en el transcurso de los años, que por fuerza arrastra a vivir la naturaleza. Así observamos que el que más la contempla más la vive, y el color es su más brillante gala, y los hombres de hondo sentir, sus más devotos cultivadores.

Ruskin, dice : « las almas más puras y pensadoras son las que más aman el color ».

La naturaleza aporta elementos que el artista recoge y cultiva con el poder de su genio creador.

Cuántas veces se presentan ante nuestra vista panoramas que no ofrecen interés artístico inmediato, ni descubren galas coloristas acariciadoras de nuestros sentidos; pero durante la contemplación sucesiva del motivo, surge de las rugosidades del terreno una figura femenina. Visión bucólica, pastoril, de rojos atavíos, que armoniza el paisaje. Aquel rojo de égloga es el complemento colorista en el cuadro, es la sangre que aviva el tono mortecino de las lomas en el ocaso. Sayal carminoso que al aparecer en el asunto prende el fuego de la emoción en nuestra alma.

Ejemplos felices de armonías insospechadas que sirven de incentivo al pintor y muchas veces de fundamento a un cuadro.

En ocasiones, excitan nuestra retina motivos fortuitos de acentuación artística, con cuya presencia tórnase armónico lo que era insignificante o agreste. La púrpura en el atrio, la casulla en el presbiterio, el abanico sobre el seno, la sombrilla en el parque, la lumbre en el soto, los cirios junto al túmulo, la escarlata vespéral en la cúspide abrupta de la sierra, son causa a las veces de impresiones coloristas felices, insospechadas, profundas. Son preciosas y refulgentes gemas que Dios pone delante del lapidario para que sus manos tallen facetas eternas.

Otras veces, la esencia vital, complementada en su virtud colorista, se nos presenta pródiga y jubilosa, produciendo armonías perfectas, sembrando flores de sublimes matices que embriagan el espíritu humano. Asimismo, la creación ostenta galas en aquello que al hombre le interesa y sirve de utilidad. Las plantas sanas brindan sus frutas de colores incitantes: la manzana de oro destaca su brillo entre la hoja gris que la sustenta; la naranja y el limón rutilan en el azul del cielo latino o sobre el añil del Mediterráneo; la sangrante cereza, emuladora de labios coralinos; la uva sagrada, de zumo embriagador, y tantas otras manifestaciones coloristas de constante utilidad en la vida de los hombres, son causa de jocosidad infinita, cantada por todos los pueblos, y asimismo, motivo de inspiración para el artista que ama las bellas armonías del color.

Para completar estas personales impresiones que vengo exponiendo, diré dos palabras sobre el poder ideológico de los colores.

El rojo es ofrenda póstuma en las vivas coloraciones de la naturaleza. El héroe derrama su sangre, al dar la vida, como la luz en su arrebol postrero. El día muere quemándose en llamas que, al extinguirse, dejan al mundo envuelto en sudario lunar, lúgubre, aterido.

El amanecer es de color de perla, como los niños que crecen en la vida, pálidos como el ópalo noble, apacibles como el aura.

El amarillo es color de sufrimiento; la enfermiza codicia del oro hiere al corazón, mata todo sentido de amor altruista. El azul es pureza; el carmín, amor fogoso, de labios de mujer. Eterna parábola de la manzana en el Paraíso. El blanco es color casto, como el hábito monacal de las religiosas. El negro es luto, como son los cipreses, que con su fronda entristecen los mármoles del cementerio.

El sacerdote viste de negro entre los hombres; en cambio, en el templo usa los más ricos colores propios de su dignidad: con ello se demuestra que la Gloria es emporio de deslumbración colorista.

Podría ir citando otras sugerencias de la magia del color; pero temo alargar demasiado esta devota exaltación.

Termino invocando la sentencia de hallar espinas en la rosa; si las hubo, fué contra mi voluntad, que quiso cordialmente ofrecerme fragancia entre vivos colores.

HE DICHO.



