

# DISCURSO

LEIDO POR EL ILMTO. SR.

**D. JUAN DE CONTRERAS**

MARQUES DE LOZOYA

EN EL ACTO DE SU RECEPCION  
PUBLICA, EN LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FER-  
NANDO, EL DIA 27 DE JUNIO  
DE 1940

Y CONTESTACION DEL EXCMO. SR.

**D. PEDRO MUGURUZA OTAÑO**



NUEVAS GRAFICAS, S. A.  
MADRID - MCMXL

LA TEORIA  
DE LAS ARTES PLASTICAS  
EN EL SIGLO XIX

DISCURSO PARA  
EL INGRESO EN  
LA ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE  
SAN FERNANDO





LA TEORIA  
DE LAS ARTES PLASTICAS  
EN EL SIGLO XIX

DISCURSO

DEL

ULTIMO SR. D. JUAN DE CONTRERAS

MANUSCRITO DE 1820

DISCURSO PARA

EL INGRESO EN

LA ACADEMIA DE

BELLAS ARTES DE

SAN FERNANDO



DISCURSO  
DEL  
ILTMO. SR. D. JUAN DE CONTRERAS  
MARQUES DE LOZOYA

DISCURSO

DEL

ILTRMO. SR. D. JUAN DE CONTRERAS

MARQUEZ DE LOZOYA

## SEÑORES ACADÉMICOS:

En la ya larga historia de esta Real Academia cuyas tareas me habéis llamado a compartir, suelen ponderar los que se encuentran en mi caso, en ocasiones semejantes a ésta, la grandeza de la merced recibida y la escasez de los propios merecimientos. En pocas circunstancias, sin embargo, estas palabras han tenido un contenido tan exacto, pues todos cuantos en el espacio de casi dos siglos han venido a ocupar estos escaños traían una labor propia que les daba la prestancia y la seguridad de quien viene a gozar de un premio bien ganado. Solamente quien os habla ahora carece casi del todo de obra propia, pues la que habéis premiado tan altamente no viene a ser sino como un resumen enojoso de los escritos de aquellos que sobre nuestro arte tuvieron algo que decir. Enorme es, pues, en la gracia que me hicisteis la parte debida a vuestro favor y para pagáros-la no tendré sino aquel mayor agradecimiento que, según el Evangelio han de profesar aquellos que más liberalmente fueron galardonados.

Méritos bien sólidos y verdaderos tuvo, para que mayor sea el contraste, la persona a la cual, en la tradición constante de las Academias, tan parecida en esto a la vida misma, he venido a suceder. Es a la vez gustoso y amargo el llenar el vacío que deja la muerte de una persona querida y mucho lo fué para mí Don Juan Allende-Salazar, cuya ausencia es tan notada entre cuantos a la Historia del arte se consagran. Acaso nuestra mutua simpatía se fundara en ciertas analogías en nuestros destinos, pues la infancia de ambos se des-



lizó en la sombra de casonas provincianas y una niñez enfermiza exacerbó acaso nuestra sensibilidad y engendró en nosotros una vocación tardía para apreciar y ponderar la labor de pintores y escultores. Fuimos casi condiscípulos, pues, aun dispares en la edad, solíamos coincidir en las clases de Don Elías Tormo en el Museo del Prado y en aquellas inolvidables excursiones escolares en que nos enseñaban a ver arte, por las callejas de Segovia, de Avila y de Toledo, el mismo D. Elías y D. Manuel Gómez Moreno. Ambos nos iniciamos en estas lides en el meritísimo «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», en cuyas páginas, en el año de 1905, publicó Allende la crónica de una correría por tierras de Cuenca, a la cual siguieron otros trabajos. Pero aquí terminan las eventuales analogías, pues en tanto yo dispersé mi vida en opuestas actividades, sin consumir ninguna, él fué un obsesionado de los estudios artísticos, a los cuales dedicó sus horas todas, con aquella tenacidad, con aquel anhelo casi doloroso de perfección que ponía en todas sus cosas. Así es la suya obra sazónada, de las que no pasan ni envejecen, sino que quedan vivas a lo largo de los tiempos. Este afán de perfección motivó el que quedasen inéditos, pues nunca los encontraba en su punto, trabajos con cuyo material nos hubiéramos ufanado muchos, como sus nonnatas monografías sobre José Antolínez, publicada sólo parcialmente en el Boletín ya citado, y sobre Manuel Pereira, el escultor portugués de la corte de Castilla. Tenemos, por fortuna, sus «Retratos del Museo del Prado», escritos en colaboración con D. Francisco Javier Sánchez Cantón y, sobre todo, aquella su edición del «Velázquez» de la colección *Klassiker der Kunst* de Stuttgart, cuya anotación del texto de Gensel constituye un intento, aún no superado, de revisar la autenticidad de la obra atribuída a Velázquez y de establecer la cronología de lo auténtico. Ya sabéis, pues Don Elías Tormo os lo

ha contado en este mismo recinto, cómo el prestigio que tan acabado trabajo proporcionó a su autor fué tal que un coleccionista norteamericano llegó a costearle el viaje para que diese su parecer sobre un supuesto Velázquez con que había querido enriquecer su pinacoteca, y ya recordaréis también que el crítico español tuvo la nobleza de negar a su anfitrión la atribución velazqueña. En colaboración con Don Enrique Lafuente Ferrari redactó nuestro ausente el catálogo de la exposición de Goya de 1928, obra también, en su género, definitiva. No voy a enumerar las pequeñas monografías españolas del «Lexikón» de la casa Seeman ni la espléndida colaboración en el «Archivo Español de Arte y Arqueología» en cuyas páginas aparecieron artículos cada uno de los cuales bastaría para sentar una reputación, como el «Pedro Berruguete en Italia» que devolvía a la gloria del nervioso y viril pintor de la España de los Reyes Católicos, las pinturas del palacio de Urbino. Pero sí quiero ponderar la que estimo más valiosa de todas las aportaciones de D. Juan Allende-Salazar a la historia de nuestra cultura. Me refiero a aquel magnífico discurso de su recepción en esta misma Real Academia que, con la contestación de D. Elías Tormo constituye uno de los más elegantes torneos que estos muros hayan nunca presenciado. Fué, como recordaréis, su tema «Los grandes maestros de la Pintura Española y el Arte Moderno», y en su densa prosa se descubre lo que fué, acaso, el móvil oculto de todo su laborar constante y callado: el amor a España en sus más altos valores de cultura. Nada tan emocionante como el advertir el propósito de vindicación secreta con que el autor va demostrando cómo de los maestros españoles arranca todo el renacer de la pintura europea del siglo XIX. Yo quiero confesar ahora que debo mucho a aquellas pocas páginas en que se condensa una enorme información. Y perdonadme que me glorie de que hay, a lo menos,





intelectual que pesa sobre los cultivadores de las bellas artes, tal vez encaminándoles, pero, en general, pesando de un modo decisivo sobre su vocación, cortando las alas de su genio y deformando el empuje de su inspiración personal.

Nunca se dió esta tiranía con características tan acusadas. En todo el arte medieval, eran los grandes impulsos que movían a las sociedades los que determinaban la orientación de los artistas que, dentro de ellas, en turba anónima, sin ninguna apetencia de prestigio personal, se movían en la libertad de quien sólo de Dios espera el premio y sólo ante su conciencia ha de responder del primor de la obra. El Renacimiento representa una primera voluntad de los intelectuales para coaccionar a arquitectos, pintores y escultores, pero los más de ellos se defendían aún por su incultura que les liberaba de un influjo excesivamente imperioso y dejaba amplio campo a su propia personalidad. Solían ser, además, cultivadores de las artes plásticas, como el Vasari, Arfe, Carducho o el Hermano San Nicolás los que tomaban a su cargo el papel de orientadores y siempre se deja entrever en sus consejos algo de la sabiduría o de la experiencia del oficio.

Es en el siglo XVIII, en su segunda mitad, la más característica, cuando la influencia de pensadores y eruditos sobre los artistas viene a ser poderosa. Las Academias, expresión artística de la Monarquía, en las cuales tanta parte tienen filósofos, aristócratas y literatos sustituyen a los talleres libres en la empresa de educar a una juventud estudiosa y bien intencionada. El artista sabe que si acierta a complacer a la minoría intelectual que rige los destinos del país—la Corte—se abrirán ante él los caminos de la Fortuna y por esto su docilidad ante los que considera como seres superiores. De aquí el que los preceptistas como Winkelman imperen con un dominio nunca hasta entonces conocido. Era precisa toda

la anárquica altivez del genio celtibérico de Goya para emanciparse de una tutela que el hogar, la corte, todo el ambiente social imponían como lo más deseable. Pero había en este intento, con cierta admirable unidad, tanta disciplina y buen sentido que, si pudo pesar excesivamente sobre el genio de pintores y escultores, creó un arte nuevo: el del urbanismo e hizo surgir conjuntos monumentales, como la Plaza de la Concordia o nuestro Prado, nunca igualados en belleza.

En la pasada centuria la influencia literaria que pesa sobre los artistas es más abrumadora todavía pero no es ya la Academia, que al cabo es la fórmula artística de una concepción política refinada, quien la preside y encauza. Es el diario y es la revista; es la opinión irresponsable vertida en ateneos, casinos y tertulias. Es un régimen a la vez petulante y liberal, intransigente con apariencias de tolerante el que les imponía la tortura de verse entregados al imperio de una crítica indocumentada e irresponsable que se deja llevar por todas las corrientes, que carece de normas fijas de juicio y se consagra alegremente, como por juego, a hacer y deshacer reputaciones. De aquí los dos enemigos capitales del arte en el siglo XIX: la pedantería erudita, que impulsa al eclecticismo, y la falta de sinceridad. Los artistas en la academia, en la revista, en el libro tienen demasiados modelos de todas las épocas, saben demasiadas cosas. Así, por ejemplo, un arquitecto que va a proyectar una obra no siente ya aquel impulso inconsciente que al más humilde de sus antecesores medievales le llevaba a ser intérprete del gran anhelo colectivo de su generación sino que a su cerebro acuden, en infernal mezcolanza temas asirios o egipcios, góticos o renacentistas que le han sido propuestos como aciertos supremos y, o se limita a copiar servilmente uno de aquellos tipos o los combina a todos a su antojo en la más repelente de las confusiones. En el arte, como en la política y en la filo-

sosía, el pecado del siglo es el orgullo. No hay ya arquitectos, pintores o escultores que se resignen a continuar humildemente la herencia del pasado enriqueciéndola con una leve huella de su propia personalidad, sino que cada uno quiere lanzar su grito; cada uno quiere poseer el don divino reservado a pocos y el castigo suele ser con harta frecuencia el fracaso y la esterilidad.

En España, como en todas partes, la teoría de las artes plásticas se expone, más que en libros, en revistas y en aquellas publicaciones, muy frecuentes, que se repartían por entregas. Las exposiciones nacionales dan ocasión a que, periódicamente, los artistas hayan de someterse a la crítica de los literatos. Se inician estas exposiciones todavía en el reinado de Fernando VII y se celebraban unas veces en esta misma Real Academia, otras en el antiguo convento de la Trinidad, en la Casa de Moneda o en otros parajes. A juzgar por los grabados de las revistas contemporáneas, eran informes almacenajes de cuadros de todos los tamaños y estilos, sin la menor selección ni esfuerzo alguno para lograr un conjunto agradable, a los cuales se unían unas pocas esculturas y, hacia 1860, proyectos arquitectónicos. Despertaban, sin embargo, mucho interés en el público y motivaban el que cualquier aficionado se creyese en el deber, si tenía a mano las columnas de un periódico de aconsejar, reprender o aplaudir a los expositores, generalmente a la buena de Dios, con tanta falta de criterio como sobra de pedantería. A quien relee estas crónicas no deja de causarle sorpresa las exageradas alabanzas a pintores cuyas obras envejecen en los almacenes de los Museos—o en esos almacenes públicos que son los museos de provincias—en tanto desdeñan cuadros que figuran con alta calidad en la historia del Arte. Así el crítico que hacía en la revista «El Arte en España» la reseña de la exposición de 1866—en tiempo de tan excelentes pintores—tenía a Gisbert por «el primero, el mejor, quizás el único gran

pintor con que hoy cuenta España» y, ante su obra le parecen pocos todos los ditirambos. «Sus lienzos son un poema pintado, no con el ritmo preceptista y escolástico, sino con el metro, tan enérgico como sencillo y majestuoso, de nuestro mejor romance». Aún más interesante es la reacción de Cruzada Villamil en la exposición de 1864. El crítico se pasma ante los cuadros de Casado del Alisal, de Contreras y de Manzano. Pero, de pronto, se presenta ante sus ojos el lienzo excepcional de la pintura española del siglo XIX: el testamento de Isabel la Católica, de Eduardo Rosales, que le inspira solamente estas líneas desdeñosas: «Considerada en el terreno de la Historia, no resiste al análisis, pero si sólo se tiene en cuenta que es la obra de un pensionado y se examinan las condiciones de pintor que hay en ella, entonces ha lugar para tributarla algunos elogios». Sabido es que Cruzada, tan benemérito como historiador del arte, llegó a valerse de un pseudónimo para publicar contra Rosales una violenta diatriba.

Curioso sería hacer una antología de esta crítica desorientada y perturbadora, a pesar de la cual el genio hispánico produjo todavía algunos grandes artistas. Veamos solamente algún ejemplo. En la misma revista, en 1866, Mariátegui se enfrenta con los paisajistas. No hay elogios sino para uno de ellos, de quien años antes se había dicho: «La ausencia del Sr. Haes es la ausencia del paisaje». La ausencia continuaba en este año de 1866 y Mariátegui escribía: «Complazcámonos con la lisonjera esperanza que algún día quiera el Sr. Haes honrar de nuevo las exposiciones con sus preciosos lienzos y que, desdeñando las ruines vanidades y locas presunciones de algunos pobres de espíritu... alegre con sus cielos, sus aguas y sus ríos, sus mares, sus árboles y lontananzas el muerto género de paisaje que llora en la exposición con lágrimas de Avendaño, de Rico y de Muñoz Degraín».

No tuvieron, en general, las revistas, el mayor acierto en la empresa de orientar a los noveles cultivadores de las Bellas Artes. No fueron muchas las especialmente consagradas a generalidades artísticas—«El Artista», de E. de Ochoa y F. de Madrazo; «Las Bellas Artes» de Valencia (1854-59); «La Academia»; «El Arte en España», de Cruzada Villamil, y pocas más—pero las revistas ilustradas solían consagrar a temas de arte solícita preferencia. De todas ellas, la colección más interesante y mejor orientada es, sin duda, la de «El Semanario Pintoresco» fundado por Mesonero Romanos en 1836, inferior a sus modelos los *magazines* de Francia e Inglaterra en perfección gráfica, pero superior a ellos en calidad literaria. Frecuentes son las descripciones y los grabados de monumentos y de cuadros, las biografías de artistas y las críticas de exposiciones. El ardiente españolismo que lo inspiraba le constituyó en cantor de la austera y áspera belleza de la pintura hispánica y Alenza, el más español de los pintores de su tiempo, tuvo en sus páginas la mejor acogida. Las demás revistas hicieron del eclecticismo su bandera, alabando y condenando sin tino ni medida. Su divisa podrían ser estas palabras del preámbulo que escribió M. Cañete en el primer número de «El Arte en España»: «Todas las opiniones, todas las escuelas, todos los géneros del arte tienen derecho a ocupar un lugar en nuestras columnas». Algunos periódicos como «El Museo de las Familias» y «El Mundo Ilustrado», solían valerse para sus ilustraciones de planchas extranjeras, comentadas por los redactores de la casa y por este camino entró en España la influencia—no ciertamente saludable—del arte centro-europeo en un momento en que se ahogaba bajo el peso abrumador de su erudición.

Se inicia también al mediar el siglo la crítica humorística que había de culminar en sus finales con las caricaturas y los versos de «Mecachis», el literato-dibujante



en «Blanco y Negro». El primer ensayo sistemático de este género lo encontramos en «El Cócora», revista de flaquezas humanas cuyo primer número es de 1860. Casi todas las exposiciones daban motivo para la publicación de catálogos humorísticos en verso. El de 1862 es de Manuel de Palacio; de Granés y Vallejo el de 1876; el de 1881, de Vallejo y Serrano de la Pedrosa, y de este último escritor, el de 1884. La crítica humorística fué siempre, por rara paradoja, furiosamente conservadora; las novedades diéronla amplio campo para sus fáciles sátiras y el romanticismo en los albores del siglo y el impresionismo en su ocaso permitían al crítico sangrientas burlas a costa de lo que no alcanzaba a comprender. He aquí brevemente ponderadas las influencias que pesaban sobre los artistas españoles a lo largo de la centuria. Hubo en ella tantos temperamentos excelsamente dotados para el arte como en cualquier otra, pero los muchachos que se dedicaban al aprendizaje fueron más desafortunados que sus antecesores que, en el taller de un maestro, acaso analfabeto, aprendían las recetas tradicionales de su oficio cuyo dominio les permitía dar fácil curso a la intuición de su genio hispánico.

*El neoclasicismo.*—Es la tradición que el siglo XIX recibe de su antecesor y la conserva más tenazmente de lo que suele creerse. La apasionada predilección por el arte greco-romano llega, en la segunda mitad del XVIII a un culto que tiene toda la intransigencia de un dogma. Al comenzar la segunda década del nuevo siglo, con los albores del romanticismo, se pierde este sentido de la intransigencia exclusivista, pero continúa como uno de tantos ideales estéticos que luchan de la misma manera que las teorías políticas. Puede decirse que solamente en el último tercio, en que se recoge el fruto de la anarquía espiritual producida por el liberalismo: el amor hacia lo desordenado y pintoresco, se verifica la reacción contra el ideal neoclásico. Hasta entonces hay

un fondo de clasicismo— aun en medio de fervor romántico— en las teorías estéticas y en sus realizaciones plásticas. Un rigorismo clasicista, apenas más templado que el de los contemporáneos de Carlos III inspira, a comienzos del siglo, las obras de Bosarte, de Llaguno y de Cea Bermúdez, y durante todo él fueron leídos los libros de Ponz y de Jovellanos. De 1830 es la «Oda a las Bellas Artes», de D. Félix José Reinoso; de 1832, los versos leídos por Arriaza en este mismo recinto en encomio de las actividades artísticas de sus alumnos, composiciones, como casi todas las de su tiempo, inspiradas en los mismos ideales estéticos del siglo XVIII. En pleno furor romántico publicaba Manuel de Cabanyes los versos más rígidamente clásicos que en lengua castellana se han escrito. Mediado ya el siglo (1863), aparece la primera traducción española del «Laoconte», de Lessing, y aun en la agonía del período era D. Marcelino Menéndez y Pelayo el glosador de las bellezas eternas del arte y de la literatura de la antigüedad pagana. La admiración por Rafael y por los grandes escultores greco-romanos y del renacimiento no decrece un punto.

Acaso a este fondo clasicista se debe el odio a lo barroco, que es quizás la única excepción de intransigencia en el siglo que quisiera ser comprensivo y ecléctico. Recuerdo un artículo en el tomo III (1839) del «Semanao Pintoresco», en el que el autor, después de superar las diatribas antibarrocas del mismo Ponz, propone que no se derriben los monumentos, pues su contemplación puede ser útil para escarmiento de los jóvenes. No hay sino una voz, la de Caveda, que se eleve en defensa del barroco. «Dos yerros se cometen— escribe— al apreciar así al borrominesco; primero, se le juzga con sujeción a los principios greco-romanos, como si independiente de ellos, no constituyese por sí sólo un nuevo

género ; segundo, se le considera sin relación al espíritu de la época en que ha florecido».

En la realización plástica, el influjo del neoclasicismo no es igual en las diversas artes: es muy intenso en la arquitectura, menos sensible en la escultura y apenas apreciable en la pintura, que mantenía en España una fuerte tradición realista. En que la arquitectura se mantuviese dentro de los cánones de Villanueva y de Ventura Rodríguez, tuvo mucha parte nuestra Academia, que censuraba con un criterio rigurosamente clasicista los proyectos que se le presentaban. Esta intromisión fué muy beneficiosa, pues a ella se debe lo poco decoroso y digno que se construyó a lo largo del siglo, y si no se llegó a la nobleza monumental de la generación anterior se debe, sobre todo, a la mezquindad del ambiente y a la pobreza de medios con que las obras se ejecutaban. Los cánones se observan, además, con menos pureza ; hay como una tendencia al barroquismo, que abulta el éntasis de las columnas y exagera el dibujo de los demás elementos arquitectónicos, de manera que los edificios de este tiempo están, respecto a los de Villanueva, como los de Juan Gómez de Mora en relación con los de Herrera. De este plantel de continuadores fueron D. Silvestre Pérez, que dió los planos de la reconstrucción a la ciudad de San Sebastián ; D. Isidoro Velázquez, que dibujó el proyecto del obelisco del Dos de Mayo ; D. Antonio López Aguado, a quien se debe uno de los monumentos más bellos de Madrid : la Puerta de Toledo ; D. Custodio Moreno, cuyo seguro lápiz diseñó el alzado de dos pequeñas y afortunadas fábricas : la fachada del Caballero de Gracia y la Parroquia de Santiago. Todavía conservó aquel grupo la tendencia urbanística de los contemporáneos de Carlos III, que desdichadamente había de perderse del todo más adelante. Nada se ha hecho en Madrid desde aquel tiempo con tan buen sentido como la disposición de

la Glorieta de las Pirámides, entre la Puerta y Puente de Toledo, y en una pequeña ciudad del Norte, en Victoria, Justo Antonio de Olaguibel y sus discípulos resolvían con la mayor nobleza el problema de enlazar la villa medieval, encastillada, con la nueva ciudad. Durante el reinado de Isabel II todas las obras de cierta dignidad artística, como el Congreso de Diputados, el Teatro Real y el Palacio de Bibliotecas y Museos en su parte más vieja, están dentro de la tradición académica, a la cual Madrid debe el tener todavía un rango metropolitano. Son los últimos vestigios de un culto que, en pleno furor romántico, hacía exclamar a Carcerera en los umbrales del Museo del Prado:

«¡ Qué impresión tan sublime se experimenta al solo presentarse a nuestra vista el pórtico y el magnífico vestíbulo, trazados por el inmortal Villanueva ! Uno se cree transportado a Atenas » («Semanario Pintoresco», 1839).

Funesta fué, en cambio, en la pintura, la breve huella que dejó en nuestra Patria el rígido clasicismo de David, de Ingres y de Gerard. Nada hay más contrario al temperamento de los pintores hispánicos, y si alguno de ellos se hizo digno de figurar en la Historia del Arte, es porque supo rebelarse contra los cánones que privaban allende el Pirineo. Entre los que se sometieron figuran D. José Madrazo y Agudo, patriarca de una gloriosa familia y dictador artístico en el reinado de Fernando VII, glosador, como David, de la Historia romana en sus lienzos: «La muerte de Viriato», «La muerte de Lucrecia» y «Cincinato», y D. José Aparicio, autor de aquel «Cuadro del hambre», tan famoso en su tiempo como olvidado en los nuestros. D. Rafael Tejeo tomó de David y de Ingres lo mejor de su arte, esto es, la maestría en el retrato, y acabó pasándose al romanticismo en su cuadro «El bandolero», presentado en la Exposición de 1839. En los lienzos de D. Vicente López, pintados hacia 1830, se adivina la lucha entre el ideal neoclásico

preconcebido y el fuerte barroquismo de su temperamento levantino, que le hacía jugar con las curvas y divertirse acumulando detalles pintorescos.

Más adelante algunos pintores siguen, sin conocerlo directamente, el clasicismo idealista, a lo germano, de Cornelius y Kaulbach. Tales son, por ejemplo, Carlos Luis de Ribera y Rafael Contreras. Ribera solía pintar sus cuadros al claro oscuro y los coloreaba luego ligeramente. Había ya pasado la boga del romanticismo, hacia 1860, y todavía se conservaban fieles al ideal neoclásico en pintura algunos artistas, que habían vuelto de Roma enamorados de Rafael de Urbino. El crítico de «El Arte en España», en 1866 combate duramente a los pensionados Agrasot, Hispaletto y Navarro Cañizares, porque «Con un heroísmo titánico digno de mejor causa, perseveran todavía en el género neoclásico, que mejor pudiéramos llamar neo-insípido. Estos pintores, plantados en el año de gracia de 1840, conservan aún la poca inspiración y pequeñez de miras de aquellos, para el arte, tristísimos tiempos».

Si para la pintura española es todavía el siglo XIX una época de esplendor, no se puede decir lo mismo de la escultura. El genio hispánico había encontrado su expresión en la imaginería policromada, en la cual infundía todo el fervor de su fe, todo su amor desordenado y tumultuoso a la vida, al movimiento, a la expresión y al color. Aún en el siglo XVIII el prestigio de las gubias españolas se salva por el tropel de imagineros que continúan la tradición medieval de la estatuaria policroma, sólo en España no interrumpida por el renacimiento: Salzillo y Roque López, en Murcia; Capuz, los Vergar y Esteve Bonet, en Valencia; Carmona, en Castilla; Luján, en Canarias, no desdicen de los mejores entalladores de la época imperial. Solamente en los últimas décadas nuestra Academia y sus filiales consiguen, a fuerza de proponer modelos del antiguo y de premiar com-

posiciones inspiradas en la leyenda pagana, una generación de escultores en cuyas manos se hacen más fríos el yeso y el mármol, al estilo de Roberto Michel y Francisco Gutiérrez. Ni aun la serena nobleza que la Academia imprimía en sus discípulos alcanzaron los escultores del siglo XIX, con la sola excepción de José Alvarez, llamado el Griego, escultor de Cámara de Fernando VII, tenido en Roma como rival de Canova y Thorwaldsen. Este fracaso fué ya apreciado por los contemporáneos. Cruzada Villamil («La escultura en la última Exposición de Bellas Artes»), en «El Arte en España», 1866), reflexiona sobre la innegable decadencia del género escultórico en nuestra Patria. La tesis del autor es que la escultura es producto en todos los tiempos, del genio religioso, y que especialmente en España sólo el impulso católico pudo guiar con fortuna a gubias y cincelos. La escultura se muere en el seno de una sociedad escéptica y materialista, y es en vano el volver a las formas paganas, formas sin alma en tanto no se resucite el culto de Zeus y de Apolo, de Venus y de Diana.

La crítica se mantiene durante casi todo el siglo, con respecto a la escultura, en una firme posición clasicista. Recordemos que de 1822 son los «Diálogos», de Cea Bermúdez, sobre «el estado de perfección a que llegó la escultura en Grecia», y sobre «la escultura en tiempo de la dominación de los romanos». En 1862 publica B. Vicens y Gil de Tejada un estudio sobre Thorwadsen, y el mismo escritor, en un artículo titulado «Qué debe expresar la estatua» («El Arte en España», 1862), se manifiesta como seguidor, no sólo de las normas clasicistas, sino del idealismo platónico. «La escultura, escribe, semejante en esto a la poesía, no puede o debe copiar sino lo excelso o lo bello». En la pintura puede permitirse la representación del «carácter» y aun de lo feo; en la escultura, de ninguna manera. No se admiten en ella, cuando se la entiende rectamente, se-

gundos planos, ni juegos de luces ni de sombras. Tampoco deben ordenarse grupos de más de dos o tres figuras. Con un criterio de riguroso clasicismo, Vicens estimaba que la estatuaria debe tener como único fin la copia del cuerpo humano y éste ha de ser representado en la más bella edad de la vida, según el criterio de los griegos del siglo V, alterado luego por el barroquismo alejandrino. El escultor, enamorado de la hermosura de la forma, solamente lo bello ha de buscar en la naturaleza; lo bello en su extrema simplicidad. Por esto ha de huir de representar en el mármol o en el bronce encajes, telas ricas o joyas, y tan nobles materias no han de rebajarse nunca a ser reflejo de lo feo, lo deforme o lo monstruoso.

Mucha sabiduría antigua había en estos consejos. Desgraciadamente, los escultores del siglo XIX sólo a medias les comprendieron, y procuraban armonizar como podían las normas greco-romanas con la indumentaria moderna. Así D. Antonio Solá, debiendo representar a Daoiz y a Velarde en el famoso grupo que estuvo en la Moncloa (1822), quiere recordar la desnudez clásica ciñendo a sus personajes con una especie de trajes de punto, sobre los cuales pliega las capas a la manera de clámides, y D. Ponciano Ponzano se entretiene en copiar sobre figuras de clásico empaque, encajes, alhajas y condecoraciones a las cuales no falta el detalle más nimio. No del todo se perdió, sin embargo, la técnica de nuestros entalladores; continuaron en Murcia y en Valencia por mucho tiempo los discípulos de Salzillo y de Esteve trabajando para parroquias y cofradías. Aún hubo en las iglesias madrileñas—algunas han perecido ahora—muy buenas tallas, debidas a D. José Giner y D. Valeriano Salvatierra. Mantenía en Vitoria su taller un Valdivielso, llamado «El Santero de Payueta», y en Zamora un artífice modestísimo consiguió labrar algunos pasos tan expresivos como los mejores del siglo XVII.

*El romanticismo.*—En la segunda mitad del siglo XVIII el rígido exclusivismo académico repudiaba todo el inmenso mundo del arte medieval, tan rico en facetas maravillosas, con una animosidad sólo superada por la aversión hacia lo barroco. El siglo XIX en sus comienzos recoge este legado de intransigencia. Fácil sería acumular citas como la que voy a leer, tomada de un discurso del erudito Deán Ortiz ante la Real Academia de San Carlos, de Valencia: «Hasta los siglos XI y XII no se vió en España otra arquitectura que la llamada gótica primitiva—alude a la románica—, que es decir pesada, grave, desapacible; pero entonces entró de moda un estilo nuevo de edificar, si no más arreglado y racional, a lo menos nada grosero, ni macizo. Pásose de una pesadez insoportable a una ligereza y ardimiento sorprendente. De más de esto todos los edificios se festoneaban de randas, filigranas, flecos y blondinas, a lo cual con bastante propiedad llamaban «obra de crestería», pues realmente todo remataba en crestas. Tallos acaracolados y rizados sin garbo, sin gracia, significado, imitación, verdad y sin objeto alguno. Manojos, haces de columnas como mimbres o juncos, con sus remates de botones, orlas y obra de rendaje y pasamanería. Las bóvedas ataraceadas con una confusión de ramales esparramados a guisa de palmas, estrellas, rombos, laberintos y otras crucerías curvilíneas o rectilíneas, y sin asomo de dibujo. De todo esto nos sobran ejemplares en Córdoba, Sevilla, León, Burgos, Tortosa, Barcelona, Tarragona y en casi todos los pueblos españoles del tiempo medio.» He aquí el concepto que tenía del gótico un escritor preromántico. Lo más curioso es que, en lo esencial, coincide con los más entusiastas panegiristas de un estilo más amado entonces como comprendido.

Y, sin embargo, el romanticismo, que no es un capricho del momento, sino que obedece a una constante histórica, desde años antes estaba latente y trabajando



casi en silencio la sensibilidad de la generación que vió la era revolucionaria y las guerras napoleónicas, ganando cada vez más terreno en el gusto de las gentes, un poco hastiadas de evocaciones de la Grecia heroica y de la Roma republicana. Rousseau había contrapuesto la libertad de la naturaleza a la severa ordenación monárquica de la política y de la arquitectura. Bernardino de Saint Pierre y Daniel Defoe exaltaron este sentimiento de admiración por la naturaleza, situando sus personajes ante la exhuberancia de los trópicos. Young y Cadarso cantaban los extravíos macabros de una pasión monstruosa, en tanto que en muebles, sedas y porcelanas se añoran los encantos del lejano Oriente. En 1792, D. Antonio de Capmany se pasmaba ante la sombría grandeza de las catedrales, y D. Gaspar Melchor de Jovellanos —pocos años más tarde— se saturaba en el castillo de Bellver de la poesía del ambiente medieval y cantaba este descubrimiento «con voces en que se mezclaban el entusiasmo y la inexperiencia». Era, en realidad, un sentimiento callado y profundo que estalla y triunfa cuando, después de Waterlío, Europa busca inútilmente la paz perdida, restaurando las monarquías seculares. Añoraban los hombres la emoción cristiana de su niñez; el sentimiento que había dado a su abuelos la fuerza en el combate y la resignación en la desventura. Lo que era del dominio de los selectos, vino a ser patrimonio de todos, más aun desde que Sir Walter Scott alcanza la fortuna de convertirse en el vocero de este anhelo general, presentando la Edad Media con los colores más falsos y sugestivos, y el Vizconde de Chateaubriand exalta en su prosa de fuego los misterios del cristianismo, los sortilegios del Oriente y la majestad de las selvas vírgenes.

Ya hemos visto la larga persistencia del neoclasicismo en la crítica artística; hay, sin embargo, desde las primeras décadas del siglo, un afán por comprender

el arte medieval, una curiosidad creciente por adentrarse en sus secretos. Es curioso ir siguiendo en las breves monografías del «Semanario Pintoresco», cuajadas de errores, la emoción de los sucesivos descubrimientos. Un articulista, en 1839, llega a afirmar que una catedral gótica supera en emoción a San Pedro, de Roma, a El Escorial y a Santa Genoveva, de París. Otro execra, en el Alcázar de Segovia, el patio herreariano, que era lo único que Ponz encontraba en él de notable: «Las añadiduras bastardas, escribe, que eran la edificación de Ponz y demás arqueólogos del siglo pasado, no pasan de ser una verdadera chabacanería». La admiración inconsciente se va trocando en penetración más profunda en la prosa admirable de Piferrer y de Cuadrado y en la intuición inteligente de la obra de Caveda.

Para el arte español el romanticismo produjo efectos muy diversos: en la arquitectura y en la escultura su acción fué más bien perjudicial que beneficiosa, pues destruyó la tradición académica sin acertar a sustituirla con nada. En pintura su actuación fué saludable, pues la Academia es incompatible con el genio de los pintores hispánicos, y la corriente romántica devolvió a muchos de ellos su personalidad. En realidad, no podemos hablar en España de una arquitectura romántica, pues como ya hemos indicado, continúa durante toda la primera mitad del XIX la carrera del neoclasicismo. Aun cuando en la literatura se exaltase la pasión por el gótico, los arquitectos no podían construir edificios en este estilo, cuya estructura aún no comprendían y se limitaban a copiar de manera absurda y caprichosa sus elementos ornamentales. La arquitectura romántica se reduce en España a algunos pabellones en los sitios reales, como la Montaña Rusa y la Casa del Pescador, en el Retiro o en parques particulares, como el edificio nuevo del Generalife, de Granada; a la disposición de jar-

dines como el de Monforte, de Valencia, y de cementerios como el de esta ciudad y los viejos de Madrid. Alguna ventana en forma de ojiva, algún rosetón calado, algún capricho que quería evocar el Oriente, bagatelas, en suma, es todo cuanto al movimiento gigantesco que produjo los dramas del Duque de Rivas y de Zorrilla, los poemas de Espronceda, las novelas de Navarro Villoslada y de Enrique Gil debe la arquitectura española.

Tampoco la escultura fué en este período más fecunda, y Bellver, Villamijana y Soñol, en sus obras más antiguas, se limitaban a vestir con atavíos medievales figuras inspiradas en lo clásico. Es la pintura la única de las artes plásticas en que el romanticismo dejó una frondosa y brillante floración. Hubo, por una parte, el esfuerzo de algunos pintores españoles para adoptar los patrones que venían de Francia o de Alemania. El resultado no fué, ciertamente, muy halagador. Comienza la moda de los cuadros de asuntos históricos, de tema medieval en que se da la anomalía de que sólo el tema se refiere a los siglos medios en tanto que la disposición, la técnica y el espíritu son la antítesis del arte de la edad que se intenta evocar. En aquellos lienzos, damas de belleza rafaelesca, galanes y pajecillos parecen representar comedias vestidos de máscara, sobre una escenografía atribiliaria iluminada por una luz tan falsa como la de las candilejas del teatro. Es Don Federico de Madrazo, tan elegante retratista, el más genuino representante de esta tendencia. En la exposición celebrada en esta misma Real Academia el año de 1836 obtiene un triunfo resonante con su lienzo: «El Gran Capitán en Ceriñola» y en el siguiente consigue el envidiado honor de que otro cuadro suyo: «La coronación de Godofredo de Buillon», fuese escogido por el gobierno francés para la galería de Versalles, aquel inmenso y glacial almacén de lienzos.

históricos creado por Luis Felipe sobre cuyo recinto, a decir de Max von Bohlen, «pesa como una masa de hielo el doctrinarismo de una idea pedante».

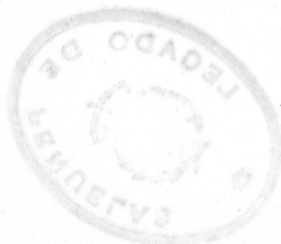
La aportación estética más importante del romanticismo pictórico en España está en el grupo de paisajistas y de pintores de monumentos y rincones urbanos. Su iniciación se debe a los pintores viajeros—ingleses, generalmente—, que desde la guerra de la Independencia vienen a extasiarse ante los encantos de la Península, aún en plena Edad Media cuando ya corrían por los llanos de Europa los primeros ferrocarriles. En 1835 publica Thomas Roscoe su libro «The tourist in Spain» con dibujos de David Roberts. Casi contemporáneas son las maravillosas litografías de J. F. Lewis, viajero por España, por Italia y por Oriente. La huella de este concepto del paisaje fué enorme entre la juventud entusiasta de nuestra Patria. Es un arte al cual conviene la certera definición del romanticismo: «el esplendor de lo falso». La realidad no es sino un pretexto sobre el cual, estilizando las proporciones, falseando la luz y el color, inventando mil detalles pintorescos se construyen escenografías entre violentos contrastes de luces y de sombras. Es, sin embargo, imposible el sustraerse al prestigio de estos embelecos y preservarse de la emoción que produce el reflejo de una España, acaso deformada, pero que es el escenario más propio para situar los romances del Duque de Rivas o los poemas de D. José de Espronceda. Recordemos entre la obra, más literaria que pictórica de la juventud de 1840, las litografías tan penetradas de suave encanto, de Javier Parcerisa, los paisajes de Eugenio Lucas y, sobre todo, los lienzos y las acuarelas de Genaro Pérez Villamil en que los esplendores del gótico florido, del morisco y del plateresco contrastan con casuchas miserables y grupos de mendigos y de bandoleros. En algunas acuarelas sin terminar y en algunos dibujos, el autor apuntó, con su



nervioso lápiz: «aquí irá una sombra azulada ; aquí un reflejo dorado». Estas anotaciones que indican un concepto preconcebido ante la naturaleza son la mejor definición de la estética romántica.

Aún más completo es el triunfo del romanticismo en las que, no sé si con justicia, solemos llamar «artes menores». Hay en esta corriente algo de femenino, de caprichoso y la moda literaria que lo inspira influye con más fuerza en el atavío de las damas, que evoca el oriente o España y, a veces, a las heroínas de Walter Scott ; en los muebles en que la graciosa línea del imperio se va alterando con motivos egipcios o góticos hasta copiar, en cada silla o en cada consola, las tracerías de una catedral ; en los bronce y en los abanicos ; en las lozas de Sargadelos o de la Cartuja, en los papeles pintados que decoran las estancias. Si su representación es pobre en los lienzos, es en cambio riquísima e interesante en grabados y litografías. Hay, de 1835 a 1860, una brillante generación de ilustradores en cuyos dibujos expresivos pone el aura romántica matices apasionados y patéticos. Ortego, Perea, Urrabieta dibujan viñetas encantadoras, que luego grababan Severini o Manchon para ilustrar las ediciones de los escritores del siglo de oro o las novelas de asunto histórico que ningún literato que en algo se estimase dejaba de escribir.

En 1860 la fiebre romántica se había calmado por completo. La generación que había surgido a la vida pública después de la gran revolución de 1848—que en España se retrasa, por virtud de la espada de Narváez, hasta 1854—, miraba ya con desdén las locuras de sus antecesores. Cuando dos románticos rezagados, Gonzalvo y Parcerisa, se atreven a concurrir a la exposición de 1866 son recibidos con duras críticas por los mismos que se pasmaban ante los paisajes de Haes y las mascaradas de Gisbert. Desgraciadamente, lo que viene a sustituirles no tenía siquiera su frágil y engañoso encanto.



Giraba España entonces en la órbita del París del segundo Imperio, cuando el maquinismo de los «infiernos industriales», y el agio de las bolsas había creado una sociedad gran-capitalista, apasionada por la cultura. El orgullo del siglo llega a su plenitud; quiere saberlo todo, conocerlo todo. Las revistas publican artículos sobre lo divino y lo humano; se multiplican las sociedades sabias; cada día se crean nuevos museos. Las obras de arte de los antiguos maestros—escribe Max von Bohlen—fueron sustraídas de las iglesias, conventos y palacios, alejadas de los lugares para los cuales habían sido creadas, y, por decirlo así, acuarteladas, a fin de dar satisfacción al deber general de contribuir a la enseñanza. Se las despojó de lo íntimo y personal... y... aquellas obras, privadas de sus antiguos y adecuados marcos, fueron adornadas de dorados listones, barnizadas y dentro del tono uniforme de una galería, alineadas como soldados en una parada en los campos de la Historia del Arte».

Difícil era en estas circunstancias el mantener, entre el vendaval de tantas teorías, encedida la llama del genio. No les fué posible a los arquitectos, en cuyo oficio tienen tanta parte la técnica y el estudio. Es entonces y no en la época romántica, cuando se imitan los edificios medievales cuya estructura, mediante trabajos cada vez más exactos y mejor documentados, se conoce perfectamente. Los tratados de Viollet-le Duc, de Girault de Prangey, del Conde de Lasterye, de Caumont, de Street son el vademécum de los arquitectos que, si han de proyectar una iglesia acuden en las criptas a la robustez del románico, que entonces se llamaba bizantino y en la parte alta al gótico en la época de su plenitud y si intentan construir un palacio copian cualquier ejemplar prestigioso del renacimiento y si una plaza de toros o cualquier otro lugar de diversión acuden a la fantasía de lo morisco. El patriarca de este sistema es un Rey:

Luis de Baviera que en el nuevo Munich copiaba, con la aprobación entusiasta de los sabios, el palacio Pitti, y la loggia de Lanzi y la Basílica de San Pablo, y colgaba de todos los riscos castillos roqueros y erigía palacios barrocos a la orilla de los lagos. En la península, Fernando de Coburgo coronaba la peña de Cintra con sus remedos neo-manuelinos. En España, el Marqués de Cubas, buen conocedor del gótico, diseña las fábricas de las basílicas de la Almudena y de Covadonga, a las que sólo falta para ser perfectas el calor del aliento popular, la vibración patética que enriquece las viejas catedrales; otros proyectan palacios del renacimiento, como el del Marqués de Salamanca; Rafael Contreras decora, para Isabel II, una sala árabe en Aranjuez y en estilo árabe construyen su palacio de Sanlúcar los Duques de Montpensier. Como en toda Europa, es la época de los grandes trabajos de restauración en que se priva a los monumentos, en un afán de purismo, de la huella que dejan los siglos.

Bermejo restaura el Alcázar de Segovia después del incendio de 1862; Laviña y Madrazo, la catedral de León a partir de 1869; de 1866 es el primer proyecto de Mestres para la catedral de Barcelona. Los mismos contemporáneos se dieron cuenta del fracaso del siglo que había descubierto el vapor y la electricidad, pero que no supo encontrar una expresión arquitectónica. E. de Mariátegui, comentando en «El Arte en España» la exposición de arquitectura de 1866 advierte desolado el drama de los arquitectos en el siglo XIX y con razón hace notar que un estilo no puede ser hijo de elucubraciones eruditas que matan, más bien que alientan, todo impulso creador.

Esta misma erudición es la inspiradora, en pintura y en escultura, de la escuela historicista, réplica, en el campo del arte, de la pasión por la Historia que caracteriza el siglo de Mommsen y de Macaulay, de Michelet,

de Herculano y de Lafuente. Ya el pintor y el escultor han roto del todo sus vínculos con la vieja y gloriosa artesanía, de la cual proceden. Aspiran a ser hombres de carrera, como un catedrático o un médico. El pintor «de Historia» ha de leer mucho. Cada cuadro lleva consigo un largo estudio previo de indumentaria, de armería y de mobiliario, pues los críticos de «El Arte en España» o de «El Mundo Ilustrado» es a esto a lo que principalmente atienden y antes pasarán cualquier incorrección en el dibujo o impropiedad en el color que un anacronismo en una gorguera o en un jubón. Es el tiempo en que los estudios de los pintores se convierten en tugurios de chamarileros, en que se amontonan, en desorden que se dice artístico, bargueños y armaduras, casullas y tapices, cornucopias barrocas y sombrillas japonesas. El siglo XVIII está ya lo suficientemente alejado para que vuelva a adquirir prestigio y Fortuny gusta de vestir a sus personajes con casacas joyantes, en un ambiente «rococó». Cada obra necesita un comentario erudito, a cargo del mismo artista o de los críticos. En los catálogos de exposiciones, solían insertarse los fragmentos de crónicas, de dramas o de romances en que estaba inspirado cada cuadro. Rodríguez Codolá supone el comienzo de esta escuela en España hacia 1850, cuando el sevillano Eduardo Cano expone su «Cristóbal Colón en la Rábida» y el aragonés García Martínez sus «Amantes de Teruel». De fines del siglo son todavía los lienzos de Pradilla y de Emilio Sala que alcanzan, como todos los de la escuela, una divulgación enorme por el grabado y la oleografía. En ellos, más que el arte, interesaba el valor pedagógico de su referencia histórica.

El que este criterio nos parezca hoy equivocado, no quiere decir que no hubiese entre los que le siguieron, artistas excepcionales. Porque España ha tenido siempre la fortuna de contar con pintores prodigiosamente dotados para captar la forma y el color. Las corrientes artís-



ticas venidas de fuera no son capaces de destruir la poderosa tradición hispánica. Los grandes maestros de los siglos XVII y XVIII, Velázquez y Goya sobre todo, ni un momento habían dejado de tener en España admiradores apasionados y discípulos sumisos. En pleno exclusivismo neoclásico, Jovellanos había ensalzado el valiente realismo de Murillo y de Ribera y, cuando Europa se rendía al talento de Mengs, había osado escribir estas palabras: «Alaben otros enhorabuena las gracias de la belleza ideal, buscada casi siempre en vano por los correctores de la verdad y la naturaleza, mientras que, aplaudiendo sus conatos, damos nosotros a Velázquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas»). Velázquez, los grandes pintores españoles son objeto de un verdadero culto en la crítica artística de todo el siglo XIX. A esto se une la tradición de Goya, que mantienen viva Leonardo Alenza, Ascensio Juliá «el pescadoret» y Eugenio Lucas. De aquí que en cualquiera de las corrientes que hemos enumerado, puedan citarse cuadros de alta calidad, como en ninguna parte de Europa se pintaban por entonces. No importa que los personajes de «El testamento de Isabel la Católica», de Rosales, o de «El coleccionista de estampas», de Fortuny, o «Los amantes de Teruel», de Muñoz Degrain, vayan vestidos como figurantes de una ópera. Para que el artista saque el máximo partido de joyas, rasos y terciopelos, es indiferente que les haya querido dar una forma arcáica o que haya copiado, como hicieron Velázquez y Goya, lo que era usual en su tiempo.

*El realismo.*—La pintura del ambiente social, principalmente de las clases más humildes en las cuales las pasiones, los hábitos y los solaces tienen algo de primitivo y espontáneo que las hace más atractivas, cuenta con vieja y gloriosa tradición que no se interrumpe en España, en la literatura como en la pintura, ni aun con el exotismo aristocrático del siglo XVIII. En la litera-

tura del XIX los cuadros de costumbres son uno de los géneros más peculiares y en él serán siempre modelos dignos de parangonarse con los del siglo de oro los de Mesonero Romanos, Larra, Zárate, Flores y tantos otros. En la pintura, el costumbrismo es una constante que prevalece a lo largo de todo el siglo, enlazada, en sus principios, con la escuela de Goya—Alenza es el más insigne ejemplo—y continuada, sobre todo, en la época romántica por Valeriano Domínguez Bécquer, que con tanta ternura sabía pintar los tipos de la Castilla pobre, de la altiplanicie soriana y avilesa, bañada con la luz suave de las tierras altas.

El andalucismo es un tema grato para artistas y escritores románticos, de dentro y de fuera de España. Apenas hay pintor por este tiempo que no haya dejado algún cuadro de procesiones y romerías, de bandoleros y contrabandistas, con majas de ajustado corpiño y faldas de faralaes de seda. Este es el campo en que prevalece la brillante pléyade de pintores andaluces: José Elbo, el de Utrera, Antonio Esquivel y José Gutiérrez de la Vega, imitadores de Murillo, Bejarano, los hermanos Domínguez Bécquer. Pero al final del siglo, este costumbrismo gracioso e intrascendente deja el paso a una generación que se inspira en la boga literaria del realismo ultrapirenaico. El gusto había comenzado a hastiarse, ¡ por fin ! de la erudición llevada al lienzo en los cuadros de Historia, y en la Exposición de 1890 apenas si se presenta algún cuadro de este orden. «Tengo para mí, escribía Pérez Galdós en 1894, que la llamada pintura histórica es un género artificialmente creado por las Academias, un arte puramente convencional, sin base natural, y, por lo tanto, llamado a perder su prestigio cuando desaparezcan las causas pedantescas que le han dado vida», y en otro lugar gritaba a los artistas de su tiempo: «Así como toda la naturaleza es bella, todas las épocas de la historia son igualmente pintorescas, y la nuestra, con



su paño negro, sus lanas grises y pardas, sus blusas y sus fracs, sus sedas y sus percales, no lo es menos que las anteriores. Pintad la época presente, pintad vuestra época, lo que veis, lo que sentís». El romanticismo había muerto, pero no por eso el pintor queda abandonado a sí mismo sino que cae bajo la tutela de otra oligarquía literaria, la del realismo, de tan viva tradición en España, ahora representado por Valera y Galdós, Pereda, Palacio Valdés y Doña Emilia Pardo Bazán. Y los pintores siguen emulando a los literatos en el prurito de contar historias, que no son ya leyendas medievales, sino idilios campesinos, dramas del trabajo en las fábricas, en las minas, en las barcas de pesca—porque el problema social llega a todas partes, incluso a los talleres de los artistas—dueños patéticos en hogares humildes. Estos cuentos pintados llevaban como epígrafe «Idilio», «Maternidad», «La cuna vacía», «El deshaucio», «La huelga» o cosa semejante. He aquí como describe el catálogo de la Exposición de 1884 el asunto de un cuadro de Iborra: «Un pobre niño, huérfano y abandonado de todos, que ejerce el oficio de traperero para no morir de hambre, encuentra en uno de los montones de basura que ha recogido en su saco, un trozo de periódico, en cuya cubierta lee con sorpresa y alegría, con tristeza y asombro: Boletín de la Sociedad Protectora de los Niños». Un pintor famoso, que está entre mis oyentes, me enumeraba un día hasta una docena de cuadros en que el drama se desarrolla en una estancia pobre en que luchan la luz fría del amanecer con la nota rojiza de un quinqué encendido. Hacer literatura con los pinceles, éste era el sino del demasiado erudito siglo XIX.

No fué del todo estéril esta tendencia, que venía a favorecer a la pléyade de los que llama Eugenio d'Ors «Pintores-pintores», en España siempre en permanente función de servicio. Esta falange florece ahora principalmente en las costas levantinas, donde al calor del re-



cuerdo de Cortina y de Monleón surgen temperamentos como el del viejo Pinazo y de Domingo Marques, cuya calidad de pintura no desmerece de los mejores maestros de cualquier tiempo. En la escultura, un más exacto conocimiento de la forma humana, una mayor habilidad en el oficio hace que los artistas modelen mejor y lleguen a ser tan hábiles en la técnica—sírvanme de ejemplo Blay y Querol—que se olviden a veces de cuál sea la función específica de su arte y busquen el darle calidades pictóricas con segundos términos y «esfumaturas», con una profusión de agudas aristas, de entrantes y de salientes que colocan su obra en las antípodas del concepto de masa sólida y equilibrada que preconizaba Miguel Angel. Es en la arquitectura donde las postrimerías del siglo señalan la máxima decadencia. En las escuelas se enseñaba a los alumnos, ahítos y mareados de contemplar estampas de edificios de todos los estilos, a intentar, con la síntesis de todos ellos, a crear algo original. ¡Crear algo nuevo en arquitectura! Esto no es empresa de hombres sino de semidioses; no es tarea de un artista, sino de siglos y de generaciones. Castigó el cielo el pecado de soberbia con el más tremendo de los fracasos del cual Barcelona, la Barcelona pujante e inquieta de la exposición universal de 1888, es en Europa, el más expresivo muestrario.

Y basta ya, Señores, que entramos en tiempos demasiado recientes para que puedan ser enjuiciados todavía. Dejemos para otra ocasión el estudio de los comienzos del impresionismo en España, que no era sino una forma más depurada del realismo, de honda raigambre española, pero que aún en 1904 ocasiona en la crítica reacciones violentas (recordemos el caso de Regoyos). Me voy dando cuenta ahora de que elegí un tema que no puede ser ni esbozado siquiera en la brevedad de

un discurso y que requiere el esfuerzo de aquel que osase descolgar las armas del viejo roble donde las dejó Menéndez y Pelayo, para terminar su inacabada historia de «Las ideas estéticas en España». Quisiera que mi esfuerzo y vuestra paciencia no fuesen del todo inútiles y que, como síntesis de todo mi trabajo quedase, a lo menos, una afirmación consoladora: la de que en esta vieja España, a la que no siempre ha sido propicia la fortuna no han faltado nunca artistas que en los ambientes más adversos supieron situar la nota exquisita de su afinada sensibilidad.

## CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. D. PEDRO MUGURUZA OTAÑO



## SEÑORES ACADÉMICOS :

Si el espíritu del mal es servido de todos los instintos criminales encendidos al rojo vivo en las revoluciones, la Providencia opone la compensación de hallar en ellas la afección de seres de cualidades hasta entonces ignoradas, hermanas en ideales, cuando no en la adversidad y el sacrificio.

Así nacieron en estos años afectos nuevos en torno al Gran Ideal ; intensos como la lucha misma en que nacieron, desbordando las cuadrículas de nuestras sedentarias y acotadas relaciones, haciendo luz y claridad en ellas a través de la maraña vieja de convenciones y prejuicios seculares.

Necesitaba decir esto para hacer fácil comprender cómo, en el momento mismo de elegirse por manera unánime académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, al Marqués de Lozoya, me vi, instantáneamente, ante un rimero de cuartillas, estampando ya, en la página primera el clásico «Excelentísimo Señor» con que habría de empezar, tanto en obligada pleitesía a quien nos preside, como en estimulante a verter seguidamente una respuesta cumplida y protocolaria a la lectura académica que acabáis de escuchar.

Porque forzosamente, por encima de todo vínculo, salta, domina e impera la fuerza de una amistad nacida y forjada durante la guerra ; y lo que hoy me sitúa junto al Marqués de Lozoya en este lugar, es pura y simple-



mente eso; el imperio de la amistad fraternal que nos unió en la labor de salvar nuestro patrimonio artístico nacional, dando vida y eficacia a un servicio que creara nuestro Ministro entonces don Pedro Sáinz Rodríguez.

Y en esa labor apasionante, en el pequeño despacho de un simpático edificio provinciano, rodeado de huertos y conventos, en el fondo de una plaza recoleta de Vitoria, vivimos (absurdamente al decir del buen burócrata), gozando en vencer dificultades, saltando limpiamente alguna que otra traba de balduque, desbordando con nuestro impulso irrespetuoso el cansino andar y escrupuloso urdir de considerandos y resultandos.

Allí vivimos momentos inolvidables, de intensa y varia emoción (en momentos en que a veces la heroicidad se precisaba también en retaguardia) pasando por nuestras manos toda la tragedia y gloria de nuestros tesoros de arte, salpicados de dolores y esperanzas; con angustias de hundimientos inminentes que requerían acudir a arbitrios fulminantes, con sorpresas de apariciones insospechadas de joyas o pinturas, con la alegría de ver salvados providencialmente monumentos que creíamos perdidos, indignados ante los saqueos y propagandas rojas, pendientes siempre de noticias secretas de nuestros confidentes; esperando siempre y consiguiendo a veces dádivas y ofrecimientos generosos; incluso recibiendo cómicas proposiciones como aquella de ceder las mejores esculturas policromadas del Museo de Valladolid para exhibirlas en Ultramar, pared por medio de los mejores cuadros del Museo del Prado, que decían ser cedidos por las huestes de Negrín a tal objeto.

En esa labor apasionante como véis, donde nuestras dos mesas se unieron formando una, inundada siempre de papeles que llegaban a alturas medibles por cotas, en cuya conquista llegábamos a medir el tiempo tan sólo

por los tañidos monjiles de las vecinas campanas, cumplió al Marqués la más principal tarea: porque he de confesar que mis nervios estaban menos domados que los suyos, llevándome a la práctica de un nomadismo que convertía al Marqués con frecuencia en asistente único al despacho y paciente exclusivo de peticiones e incidentes capaces de agotar el ánimo más templado.

Comprenderéis cómo había de ser yo quien lo recibiera al entrar en esta Casa; comprenderéis también que le dé la bienvenida en tono bien distinto del que impone la ortodoxia académica; en un tono un tanto familiar, un poco como el de un hermano mayor, que en razón de ser mayor, y sólo por ser mayor traspone antes la puerta de una casa solemne, se atreve a decirle al oído cómo debe comportarse en la visita.

Porque mi nula experiencia en lides académicas me ha hecho buscar apoyo a este momento en análogos precedentes; y en rápido inquirir de discursos que me ilustraran he visto el predominio en ellos de una fórmula que de tan repetida me parece gastada, en cuya repetición hace siempre el novicio exaltada protesta del honor excesivo que se le hace; de la carencia de sus propios méritos para alcanzarlo, de una inmensa gratitud a quienes lo elevaron a tal lugar y de esperanza en un buen acogimiento; terminando por exponer una tesis de su especial agrado o dominio. El padrino hace a seguido alusión a la modestia del nuevo inmortal y la contrapesa con cumplimientos y panegíricos, ponderando el valor de la anterior disertación sin dejar ¡naturalmente! de echar su cuarto a espadas en el tema, a pretexto de puntear sus conceptos capitales.

Pocos son los que recogen una costumbre española, explicable tal vez en los fines del examen de conciencia, donde se acusa al novicio de sus faltas y defectos, con ánimo cristiano de inducirle a corrección; costumbre que creo fué en algún momento familiar en nuestras

universidades y puede arrancar de aquella tradicional práctica en los capítulos anuales que la orden del Toisón de Oro celebraba en Brujas, donde pública y solemnemente se acusara verbigracia a Maximiliano de arriesgado, violento y gastador; a Carlos el Temerario, de «seis grandes defectos que debe corregir»; a nuestro Emperador Carlos V, de mal administrador de sus Estados, mal pagador de sus servidores, poco justo, arriesgado, y a Felipe II, de atildarse con exceso en su persona y dormirse en el despacho de los negocios de su Estado.

Atraído de este tradicional apoyo, y amparado con aquella cualidad dejaré a un lado el panegírico y la alabanza para practicar la censura y la crítica.

Dejaré sin alabar, pues ella sola se alaba, la labor docente del Señor Marqués de Lozoya; labor que emprende por pura afición, casi niño; haré lo mismo con su labor en la investigación, que ahora tiene singular exponente en su «Historia del Arte Hispánico». Tan sólo he de señalar en tan meritorias y bien logradas empresas, que quizá por sentir muy joven la responsabilidad de la cátedra, siente y vive la inquietud de sus alumnos y orienta su trabajo en este norte, abandonando en sus investigaciones el sentido preciosista, de barroco laboratorio, para entrarse abiertamente en el campo magnífico del apostolado y la divulgación; llevando a todo su trabajo un sentido biológico de explicación humana, pugnando por hacer sencillo, asequible y fácil, atrayente y grato, un camino que otros lo complican en fuerza de retorcerlo; y deforman la inclinación de quien se inicia para incorporarlo simplemente a su corte de admiradores.

Y en esta anotación sobre el discurso que acabáis de oír se indica el primer pecado en que por exceso incurre el Marqués de Lozoya; porque son sus tres pecados fundamentales: la excesiva sencillez, su demasiada bon-

dad y un buen humor sempiterno. Su nombre y su origen, su trabajo y sus frutos, lo sitúan a una altura y en un rango que él desvía a un nivel de sencillez exagerada, y adopta una simpática actitud de estudiante atento y aplicado allí donde de por sí destaca su condición elevada de maestro.

En cuanto a su bondad todos habréis discurrido seguramente sobre cómo la Divina Providencia extiende a la condición humana esa maravillosa organización de recursos de ataque y defensa con que la Creación del Mundo adornó a todo el reino animal, para que en esa lucha sempiterna por la vida (que hace universal la teoría de los fagocitos y leucocitos), la compensación entre unos y otros sea tan perfecta que al cabo reine siempre el equilibrio. Y así habréis visto cómo un miope, o un sordo tienen en su defecto un recurso que administran en su propio beneficio; y cómo un hipocondriaco tiene en su enfermedad una barrera admirable que defiende, con su mal carácter, los ataques de otro modo triunfantes de una debilidad insuperable.

La bondad del Marqués de Lozoya no tiene defensas propias naturales, es una bondad a campo abierto sin límites en el horizonte, fácil de ver y rica en cosechar, como lo es su tierra natal, la plana campiña segoviana. Es además contagiosa porque arrastra a ella a quienes le rodean y les imbuye su misma cualidad, al punto de ser su oficina de Bellas Artes un a modo de reducto seráfico, acogedor y bondadoso, en lugar de constituir cedazo sutil de peticiones intrascendentes, baluarte que le ampare de diarias impertinencias.

En cuanto a su buen humor sempiterno, siento que de una parte flaquea mi memoria en términos de no recordar ninguna de las composiciones poéticas, chispeantes de gracia de que es autor; y habéis de perdonarme por otro lado que, puesto en el dilema de relataros alguna anécdota jocosa o de callarla, opte por esto último,

por cariño hacia el autor, tan temeroso de que el rubor le invada, como de que vuestra reacción adquiriera matices violentos de censura.

Su buen humor es conocido ya sobradamente en esta casa, sus paredes rezuman aún comicidad que dejara como restos de su paso fugaz, durante unos meses, a partir de los días en que Madrid fué liberado, durante aquella estancia del Servicio de Recuperación en la venerable biblioteca de esta casa: unos meses de verdadera guerra donde resistimos estoicamente el incesante embate de una masa incontenible que clamaba por sus Goyas y sus tapices, cuando no las damas por sus ajuares y hasta algún médico por sus bisturís.

En ese desigual combate el buen humor de Lozoya era algo así como la Cruz Roja del Servicio, prodigada de manera inverosímil, llegando a las líneas mismas de las mesas que hacían de frente de combate.

Marqués de Lozoya: entras en la Academia, traes el decoro de tu rango, el valor de tu nombre y el caudal de tus estudios: entra en ella también con tus defectos, con tu manera de ser sencilla, que debes conservar sin prodigarla, en su espíritu cristiano; con tu bondad excesiva, que has de reprimir para tu mejor gobierno, con tu buen humor del que todos quisiéramos vernos contagiados porque, pese a lo decorativo y empacado de la seriedad, tu buen humor es una envidiable expresión de la sana alegría de vivir que todos precisamos.

