

REAL ACADEMIA
DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



11

LA PINTURA IMPRESIONISTA

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL EXCMO. SEÑOR

DON MANUEL DOMINGUEZ

EL DÍA 4 DE NOVIEMBRE DE 1900



MADRID

EST. TIP. DE LA VIUDA É HIJOS DE TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

C. de San Francisco, 4

1900

DISCURSO

DEL EXCMO, SEÑOR

D. MANUEL DOMINGUEZ

SEÑORES ACADÉMICOS:

Al dirigiros por vez primera mi humilde palabra, lo hago confiado únicamente en vuestra benevolencia, pues sin contar con ella, jamás hubiera realizado este acto, que aseguro con toda la ingenuidad de mi carácter, reconozco como muy superior á mis fuerzas.

Cúmplese este deber de todo neófito, con el natural temor de insuficiencia en los medios de expresión, y, en algunos casos, este temor se crece y se agiganta hasta llegar á revestir las señales del terror. En este caso me encuentro, señores Académicos. El pintor, vosotros lo sabéis lo mismo que yo, suele ser, con raras excepciones, poco fuerte en retóricos procedimientos y en habilidades de oratoria; tiene medios de expresión, pero más sensuales y plásticos, y es su forma menos espiritualizada y sutil que lo es la palabra, expresión suprema, y aun diré divina, que en el glorioso campo literario se usa para exteriorizar felizmente la idea. Así, contando desde luego con la notoria desventaja de acudir á unos medios por su elevación tan diferentes de aquéllos que en el arte que cultivo aprendí, yo os vuelvo á suplicar que lo tengáis en cuenta, como anticipada excusa á las deficiencias de la frase en que sé he de

incurrir y que también estoy seguro me habéis de perdonar.

Empiezo por manifestaros mi profunda gratitud. Yo os diré, con la mano puesta sobre mi corazón, que jamás se borrará de mi memoria la bondad de que habéis sido tan pródigos para conmigo, pues no teniendo méritos artísticos ni personales bastantes, me habéis honrado con tan levantada distinción.

Costumbre es también en esta clase de actos, dedicar con algunas frases un recuerdo á la memoria del Académico antecesor, y no solamente cumplo este deber con todo el entusiasmo de mi alma, sino que si dicho deber no se impusiera, agravado por la costumbre, levantaría mi voz lo mismo para recordar la insigne personalidad artística del venerable maestro D. Carlos Luis de Ribera, á quien profesé en vida respetuoso cariño y casi mística devoción.

Yo no creo, señores, que ni aun aquéllos que, dejándose arrebatar de un natural inquieto, que les lleva á apasionarse por nuevas evoluciones hasta rayar en los límites del más exagerado y demoledor anarquismo, desconozcan los merecimientos y cualidades que resaltan en el maestro insigne, cuyo puesto, tan justamente conquistado entre vosotros, llevo hoy á ocupar, más por vuestra benevolencia que por mi valer. ¿Habrà quien desconozca aquella pureza de la línea, aquella precisión de encaje, aquel trazado justo lleno de elegancia, aquella sobriedad simétrica, aquel conjunto armónico y sencillo que acusaba en sus dibujos una clásica corrección y un espíritu ático, si disconforme hoy día con modernísimas tendencias, inspirado entonces en un re-

nacimiento artístico que venía á restaurar gloriosas tradiciones que la perversidad del gusto y la ignorancia y el descuido habían lamentablemente olvidado?

Júzgase la obra del artista relacionándola con su época. Vive, quiere, siente y produce recibiendo impresiones del exterior, y á esta acción de la realidad que le rodea no se sustrae más que el genio, sublime adivinador que rompe las cadenas con que la actualidad nos oprime, y señala nuevos caminos y desconocidos derroteros. Pero ¿se ha de exigir á todos esta misión innovadora transcendental? ¡Oh, y cuán peligroso para el Arte sería propalar á los cuatro vientos doctrina tan aventurada! Sería lo mismo que romper con toda tradición y abandonar á la juventud á sus propios esfuerzos, haciéndola desconfiar sistemáticamente de cuanto con anterioridad se haya producido. Buena y hasta indispensable es la libertad individual; pero no la exageremos hasta el punto de que invocándola destruyamos, en nombre suyo, la eficacia de la experiencia acumulada por los grandes maestros en el espacio de los siglos.

Hay y debe haber en la evolución artística un elemento utilísimo, contrapeso constante á los escarceos peligrosos hacia horizontes desconocidos, fuerza de gravitación que regule y contenga esas otras tendencias, que pudiéramos llamar centrífuga, y sin la que la imaginación extraviada pudiera desvanecerse disparada sin represión por desconocidos é inconmensurables espacios. Es el arte también un universo y rígease por leyes muy semejantes. Suprimid una de las dos fuerzas que á las artes presiden, y el caos se seguirá sin dila-

ción. Aplaudamos, pues, esas fervientes ambiciones, esos impulsos entusiastas que llevan al genio con fuerza poderosa y excéntrica dirección hacia el infinito que le atrae; pero no desconozcamos que en esos valerosos tanteos y esas arriesgadas excursiones, sirve de apoyo y guía, de norma y base, de punto de partida y de muestra de rectificación, la otra fuerza de reposo y quietud, que acumula datos, funda escuelas, proclama leyes y custodia enseñanzas y tradiciones.

Difícilmente, señores, hallaremos otra personalidad que represente mejor esta utilísima tendencia del arte, como la del sabio y experimentadísimo maestro Don Carlos Luis de Ribera. Ilustración vasta, espíritu reflexivo, depurado gusto, paciente observación, estudio concienzudo é incansable. Era maestro por temperamento, por vocación y por trabajo. Aceptaba el arte como un sacerdocio, y procuraba mantener constante la llama sagrada con el fervor de la vestal antigua que hubiera muerto antes que consentir se extinguiera el rayo que Júpiter envió á los mortales desde su mansión olímpica.

D. Carlos Luis rendía ardientísimo culto á la belleza clásica, haciéndola revivir á su tiempo, ya como evocación de lo antiguo, ya como preceptismo aplicable al porvenir. Su propaganda no pudo menos de ser altamente beneficiosa en aquella época en que el dibujo se había descuidado, el natural se desatendía, y la verdad se había adulterado por procedimiento amaneradísimo. Su misión profesional fué fecunda. Una enseñanza severa, reposada, analítica y juiciosa, ya lo hemos dicho, es base indispensable, sustentación preci-

sa, para arrojarse después con bríos y sin temor de equivocaciones á superiores empresas.

Proceder de otro modo, dejar á la iniciativa propia, al esfuerzo del individuo, á la revelación del genio, la obra lenta del progreso en las artes, es ponerle en grave peligro de perdición, en caso inminente de seguro extravío, sobre el que se habrá de volver en su día, no sin dificultad y distracción de tiempo lamentable.

Permitid, pues, que al frente de estas páginas desaliñadas dedique este cariñoso y entusiasta recuerdo á D. Carlos Luis de Ribera, cumpliendo no con un deber sancionado por la costumbre, sino dejando con efusión esparcir el sentimiento de respeto profundo y de admiración incondicional que me ha inspirado siempre el sabio artista y el cumplido y noble caballero, puesto que en él, compláceme por modo extraordinario decirlo aquí, por igual resplandecían las dotes más eximias del esclarecido entendimiento, las dulzuras más estimables de su carácter generoso y apacible, y la pureza de una vida tan moral cuanto laboriosa.

Vacilante y retrasado me acerco hacia el sitio que ocupó dentro de esta docta Corporación. Ese lugar estará para mí cubierto de luto siempre, pues me recuerdo un maestro querido y un insigne artista. Es para mí, repito, tan grato dedicarle estas frases de recuerdo, que todo este discurso hubiéraselo dedicado si no abrigase el temor de ser apasionado en mis apreciaciones.

Muchos de vosotros recordaréis cual yo, al solo nombre suyo, los años de aprendizaje bajo la dirección de aquel sabio maestro y querido compañero vuestro.

Idénticos recuerdos juveniles que despiertan en mi memoria su nombre y ese sitio, sentiréis también renacer en vuestro corazón los que fuisteis conmigo alumnos de la Escuela de Pintura por aquellos tiempos, que ya van haciéndose muy lejanos. Aquellos suavísimos consejos que partían de una gran experiencia y de una bondad infinita, estarán por muchos años perennes en vuestra memoria y en vuestro corazón.

Los transcurridos días de ventura se recuerdan siempre con júbilo. Aquellas enseñanzas constituyen la primavera de nuestra vida. Estación hermosa que creemos siempre eterna, si no vinieran los fríos del otoño á hacernos ver con claridad el realismo de nuestro sér. Permitidme recordaros aquellas consultas con el sapientísimo maestro sobre teorías, conceptos artísticos é históricos respecto á una duda ó desconocimiento por nuestra parte de tal ó cual materia ó asunto que él satisfacía, siempre con creces, llenando nuestros deseos y aportándonos una serie de conocimientos tales, que difícilmente hubiéramos podido recopilar en la más rica y numerosa biblioteca.

¡Cuántas veces nuestros dibujos, que ya iban en busca del naturalismo, fueron encauzados con la prudencia propia del maestro, transigente con todas las tendencias, por el camino del buen gusto y de lo bello, dejándonos, digámoslo así, un bálsamo bienhechor que mitigara nuestros ardores en la lucha con la Naturaleza! Unas cuantas líneas al margen de nuestro trabajo, que con pulso algo tembloroso por los años, pero con el espíritu fuerte y la seguridad del que practica lo que siente, nos elevaba á otros conceptos más ideales y más

en armonía con el fin perseguido dentro del divino arte de Apeles.

El y otras insignes personalidades de su tiempo fueron generosos con el naturalismo naciente, sacrificando mucho de sus inclinaciones personales en aras de la nueva evolución, más por cariño á los artistas (y es mi criterio nada más) que por verdadera convicción. Prueba bien lo anteriormente dicho la imparcialidad en sus juicios, que resplandece en todos los certámenes artísticos que dirigieron con tanta sabiduría como prudencia.

De aquellas aulas que tan sabiamente dirigieron Don Carlos Ribera y el gran maestro D. Federico de Madrazo, salió aquel gran número de artistas que después fueron gloria de la Pintura y de la Escuela.

Pelotón de reclutas del Arte, que bajo el mando de tan sabios y queridos capitanes marchó con entusiasmo en pos de la gloria que el campo del Arte les ofrecía: algunos quedaron rendidos por la fatiga en el camino; pero muchos, guiados por el ejemplo de tan esforzados jefes, alcanzaron la victoria. Rosales, Pradilla, Raimundo de Madrazo, Plasencia, Zamacois, Ferrant, Casado, Gisbert, Palmaroli y tantos otros, confirman elocuentemente mi anterior aserto.

Cumplido aunque débilmente el sagrado deber de gratitud hacia vuestra bondad y á la memoria del egregio maestro, intentaré lo mejor que pueda la parte más espinosa de este abocetado discurso, con el temor natural por poco práctico en estas vías, de que á vuestro juicio resulte este trabajo un descarrilamiento.

La pintura impresionista.

En psicología se ha confundido por muchos la impresión sensacional con la sensación misma. Aplicándolo á la Pintura, ¿quiere darse á entender que el Arte impresionista ha de revestir un carácter del todo sensacional? Impresionar exclusivamente al sentido visual, excitándole y atrayéndole con deslumbradores efectos de luz, mágicos contrastes y desbordamientos maravillosos, de gradaciones cromáticas que cautiven y asombren á la manera de rutilante artificio pirotécnico, sin mayor transcendencia en el propósito que el de suspender el ánimo con emociones limitadas de intento á la esfera sensualista: tal se entiende sin duda esta nueva evolución por sus más intransigentes promovedores y sus fanatizados adeptos.

Pero, naturalmente, ha de surgir ya aquí la confusión que arriba apuntamos. ¿A la impresión del sentido, no ha de acompañar una emoción más elevada? La psicología diferencia dos actos en toda sensación: la impresión sensual y la percepción ó sensación propiamente dicha. El primer acto impresiona al órgano sensible, el segundo al cerebro. Pues dentro de la escuela impresionista hay dos términos, harto distantes entre sí, que dejan un espacio dilatado en el que se pueden señalar gradaciones distintas, que llevan desde una finalidad limitada al sensualismo más estrecho, hasta una aspiración que puede confundirse en los lindes de las concepciones más idealistas.

No hay en la nueva escuela, á pesar de las exageraciones de los más que la siguen, fundamento racional para definirla con mayor precisión que lo fueron otras no menos célebres. ¿Acaso el realismo y el naturalismo pudieron encerrarse en afirmaciones concretas? Courbet se llamaba realista porque aspiraba á traducir las costumbres, las ideas y el aspecto de su época. Champfleury entendía por realismo la sinceridad en el Arte, concepto de mayor amplitud, mientras Castagnary rechazaba como idealista toda pintura que no representase exclusivamente la Francia contemporánea, y calificaba de anglicanismo, de helvetismo, de argelismo ó de orientalismo, la representación de la Naturaleza y de la vida de los países extranjeros, confundiendo el realismo con el Arte nacional coetáneo.

Para establecer mejor los términos, sustituyó, andando el tiempo, al realismo el naturalismo, que, como casi todas las evoluciones, no aportaba otra novedad que la de su nomenclatura, pues como hecho, la historia ya la puede registrar en la pintura holandesa y en no pocas manifestaciones de los clásicos antiguos. Remaneció á la manera que el realismo, su similar anterior, por ese proceso lógico é inevitable que en el arte como en filosofía lleva al espíritu humano á replegarse ó extenderse en flujo y reflujo constante, parecido al del mar, que deja en seco las costas que ha de cubrir periódicamente otra vez.

Observad cómo en los siglos medioevales sube la onda mística inundándolo todo, convirtiendo en escolasticismo á la filosofía, y á las Bellas Artes en simbolismo teológico. Pues se inicia el Renacimiento, y el olea-

je descende; y al descubrirlo surge otra vez, como en los mejores días de la Grecia, la forma plástica, que regenera las artes, y el examen libre y la especulación racional, que ilumina las ciencias.

Llega entonces el florecimiento artístico á su más elevada cúspide en el siglo xvi, y continúa esparciendo sus irradiaciones deslumbradoras y geniales, siquiera con intermitencias que denuncian su próximo agotamiento, hasta las mismas postrimerías del siglo xvii. Pero la ley de la humana limitación se cumple: el progreso no sigue sin interrupciones su marcha, y la onda amenazadora que sube para enturbiar las conquistas realizadas, ahoga el Arte en la marea corruptora del barroquismo, y le inunda más tarde con la pesadez del neoclasicismo, que borra del todo aquellas fuentes de sublime inspiración natural, que encubren turbias las heladas corrientes de los amaneramientos de academia y los preceptismos rutinarios.

Pero la protesta aparece otra vez poco antes de mediar este siglo. Se reconoce el estancamiento insalubre, y la marea hirviente se comienza á agitar bajo su ley constante. Se despejan anegados horizontes, se quiebran viejos troqueles, se persiguen presentidos ideales, y el sentimiento de la realidad reaparece, encauzando á la ciencia por la experimentación y devolviendo al Arte el estudio del natural. La obra es ruda: un nuevo Renacimiento que comienza, sin tener esta vez sublimes modelos que desenterrar y que puedan servir de orientación y guía. Puede á las grandes enseñanzas de la Historia atribuirse un valor técnico precioso; pero el espíritu de independencia y libertad característico del

siglo, impulsó á buscar por esta vez la inspiración, sin intermediarios ni auxiliares, directamente de la Naturaleza y la verdad.

La evolución procede por un movimiento lógico de antítesis que señala diferentes etapas. Aquellos lienzos en que las figuras se agrupaban simétricamente y las actitudes habían de expresar la pasión con majestad olímpica, sin descomponer el reposo de la línea ni perturbar el pliegue helénico de los paños, envolviendo la rigidez estatuaría de torsos y extremidades movidos con afectación heróica, llegaron á hacerse aborrecibles. Era preciso romper aquella esclavitud, huir de aquellos amaneramientos opresores. El hombre rara vez abandona un error sin lanzarse por el camino de la exageración contraria. Los grandes lienzos de historia habían arrebatado su espontaneidad al Arte, pues urgía, ante todo, renunciar á otros asuntos que los de pura verdad contemporánea. Así, ya lo hemos apuntado, se originó la protesta vigorosa de Courbet, que trajo el movimiento realista como él lo concibiera.

Pero no tardaron en ser discutidos los términos de la cuestión. Se reconoció acertadamente que la realidad, ó mejor dicho, la verdad en el arte, no dependía tan sólo de condicionalidades y exigencias de carácter cronológico. La verdad había de buscarse en el procedimiento, en la imitación; en una palabra, en el estudio concienzudo y detallado de la Naturaleza. Esta fué la segunda etapa: la proclamación á todos los vientos del naturalismo, evangelio indiscutible, salvación definitiva y única del Arte.

Entonces, por singularidad extraña, pero frecuente

en el proceso de todas las revoluciones; los que con más violencia declamaron contra la imposición de los principios heredados de otras edades; los que escarnecieron como rutinarios los preceptos emanados de las antigüedades clásicas, volvieron los ojos atrás y hallaron para su nueva doctrina enseñanzas y precedentes gloriosísimos en los pintores de Flandes y de España, Durero, Rembrandt, Velázquez; ellos eran los maestros eternos á los que había que remontarse y seguir, porque como constelaciones fijas brillan en el cielo del Arte y señalan el derrotero seguro, como en la noche la invariable estrella polar indica al navegante el rumbo que le ha de conducir á la orilla codiciada. Prueba especiosa de este subir y descender continuo, de esa marea, ora naturalista, ora idealista, de que antes hablamos, que constituye la perpetua lucha del espíritu del hombre, flujo y reflujo que, renovado en épocas modernas, puede buscar á través de los siglos, tradiciones y antecedentes. Pero aun dentro del naturalismo, no tardaron en surgir distintos criterios. Reproducir el natural. El fin del Arte es éste. ¿Pero cómo se ha de proceder? ¿Copiando los objetos tal y como son según leyes de óptica, ó reproduciéndolos á la manera como son percibidos según leyes de la realidad? Algunos llegaron á afirmar que la Naturaleza debe ser mostrada tal como es, y no en conjunto, de manera que la Pintura interprete su asunto tan fidelísimamente que en un examen detenido se aprecien los más insignificantes pormenores. En una palabra: que el objeto reproducido cause la misma impresión que el objeto real, aun sujetándole al análisis más minucioso.

No tardó, además, en haber naturalistas novísimos que afirmaron que viendo el conjunto no se ven los detalles naturalizados, y por esta pendiente, que pudiera calificarse de ultranaturalismo, las exageraciones de escuela llegaron á los postreros límites, transformando el Arte en un procedimiento entre mecánico y pacienzudo. Por este camino ¿á dónde se podría llegar? A la precisión automática de la fotografía mezclada con la nimiedad escrupulosa del benedictino miniador de Palimpsestos, y la perseverancia flemática de aquellos pintores holandeses que estudiaban y reproducían los surcos de la epidermis.

Si añadís á esa forma de expresión de la verdad el ser cogida como al azar y en montón sin deslindar la fealdad de la belleza, aceptando á esta última más como accidente que como esencialidad, no cuidándose de discernirla y aquilatarla, haciendo alardes extemporáneos de extravagancia y de incredulidad, pronto vagará el que desvanecido sigue esta ruta sin brújula y norte, fuera de los límites del verdadero arte.

Comparo estos artistas del azar con el desgraciado sér que, ciego, sin olfato y sin oído, marchara inconscientemente por florido campo lleno de perfumes y armonías, sin poder disfrutar de sus deleites.

Dos figuras se destacan en el campo del Arte; ora remóntense á lo infinito, en el espacio, ora desciendan á la dura tierra, siempre han de estar amorosa y fuertemente entrelazadas: la verdad y la belleza.

Las pinturas del gran Tiépolo son verdad y son bellas en sus grandiosas masas luminosas, y las de nuestro contemporáneo Fortuny reúnen en sí todo un mun-

do de verdad y de armonía encerrado dentro del más pequeño detalle de los pliegues de sus paños y de las corolas de sus flores.

Estos dos grandes pintores rindieron en la ejecución divino culto á la armonía de esos dos principios indisolubles de toda obra de arte.

Al apuntar la tercera y recientísima etapa, llegamos al estudio del impresionismo, objeto principal de nuestra disquisición.

La Naturaleza no puede ni debe ser reproducida por el Arte, tal como es, sino conforme nos impresiona, y ciertamente nadie dejará de convencerse de la verdad incontestable que encierra en el fondo este enunciado.

Hay en la producción artística un acto que pudiéramos llamar de adaptación, en virtud del cual la naturaleza exterior se compenetra y funde con la íntima del artista, para ser traducida después, según su carácter y personalidad, al lienzo. No han formulado categóricamente esta afirmación los impresionistas; pero por otro lado han venido á coincidir con ella. La rápida sensación de un momento al observar armonías y contrastes de líneas y de luz, efectos vigorosos y notas vibrantes, y su consecuente traslado, con la más amplia libertad de ejecución, dentro de la conciencia más estricta de la verdad: tal viene á ser el credo de los modernos impresionistas. Cuanto á lo fundamental de su esencia, requiere luego en la práctica resueltas acentuaciones en éste ó en el otro sentido.

Por esto, en nuestra opinión, puede el impresionismo llevar á un sensualismo vagaroso ó á un efectismo ex-

travagante, como llegar á ser el sello de una personalidad poderosa y genialísima.

Hay en el fondo de las teorías impresionistas ¿por qué negarlo? una verdad inconcusa y demostrada. ¿Ese acto de honda impresión, espontáneamente aceptada, no ha sido siempre condicionalidad precisa para que la esencia del artista se desarrolle en todas sus facultades? ¿Y no hay en esta tendencia una protesta justificada contra los rigorismos exagerados de los naturalistas que pretenden esclavizar toda emoción personal en los límites estrechos de una mezquina observación analítica?

Por otra parte, ellos marchan de lo particular á lo general. La síntesis sigue al análisis, y el impresionismo que sucede al naturalismo y aun de él arranca, representa una dirección sintética innegable.

Una observación constante y meditada les llevó á comprender que los rayos solares, al herir los objetos, modifican su modelado, y entonces se apartaron de la copia escrupulosa, procediendo por masas de sombra y luz, despreciando detalles que dañan la verdad de la expresión en vez de acentuarla.

Este es un hecho repetido, lo mismo en las evoluciones de escuela que en el progreso del estilo individual de cada artista. En Italia, por ejemplo, ¿qué diferencia de las recortadas figuras de Giotto y Orcagna, y del místico soñador de Fiésole, aún comprimidas por las rigideces del perfil bizantino, á las que Masaccio y Ghirlandajo pintaban después suavizando ya las durezas de la línea, que se funden en la armonía del claro-oscuro y preparan la aparición de las grandes man-

chas luminosas y sombrías que constituyeron la magia de los grandes lienzos florentinos y venecianos, en que la atmósfera compenetra los espacios con dulces empastes y vagarosas veladuras! Pues una progresión análoga puede registrarse en los estilos individuales. Tienen los maestros dos maneras: la primitiva, esclava del contorno y del estudio minucioso del modelo, más depurada si se quiere, pero áspera y dura; la otra amplia y espontánea, abarcando el conjunto de una sola ojeada, elevándose del análisis á la síntesis, de la fría copia razonada á los rasgos característicos y valientes, deducidos de una vigorosa impresión personal; manera ésta mucho más artística y sublimada á que hay que aspirar, pero que ni las escuelas ni los individuos han llegado nunca por salto, porque, como ha dicho Stevens: «Hay que saber pintar unos bigotes, pelo por pelo, antes que atreverse á acusarlos de una sola pincelada.»

A éste tan importante punto quería yo llegar, señores, como por la mano, de deducción en deducción, para asentar en su consecuencia un hecho, á mi sentir, incontrovertible: que la tendencia á interpretar la Naturaleza sujetando la percepción de valor puramente objetivo á incidencias y condicionalidades propias de cierta exclusiva y personalísima impresionabilidad, se ha manifestado en el arte pictórico en todas las épocas, y siempre con resultados felicísimos; porque, mal que pese á insostenibles exageraciones naturalistas, el pintor no podrá nunca prescindir de su sensibilidad, procediendo con el automatismo inconsciente de la cámara fotográfica. Ya lo apuntó con exactitud Paul De-

laroche: «Es preciso que el artista obligue á la Naturaleza á pasar á través de su inteligencia y de su corazón.»

Bajo este concepto, el impresionismo, en su esencia, no es una novedad hasta ahora desconocida, como pretenden sus propagadores. Cuanto á disquisiciones de óptica eruditamente enlazadas con estudios de fisiología; cuanto á teorías de procedimientos y prácticas de taller, que sin reservas no se han de aceptar, si ha de huirse el peligro de incurrir en los preceptismos rutinarios que precipitan en la manera, podrán en parte alardear de originalidad los impresionistas modernos. En otro orden más substancial y profundo, ¿difiere tanto la doctrina de lo que ya nos mostraron maestros de otras edades? ¿Esas masas de sombra con contrastes de luz, esas compenetraciones de las líneas que parecen vibrar, como en efecto vibran, quebradas por las irradiaciones del sol y los torbellinos del ambiente, y las veladuras borrosas de las lejanías, acaso no las podemos admirar progresivamente en aumento en los lienzos del inmortal Velázquez? ¡Ah, señores! Es que bajo el cielo del Arte, como bajo ese otro que circunda nuestro planeta, no hay más que un sol, y de ese puede también decirse que nunca alumbra nada nuevo.

Descendiendo á materialidades de oficio, es como únicamente podremos señalar algunas invenciones de cosecha propia en la escuela impresionista. La Naturaleza, dicen, no ofrece más colores que los del espectro solar, pues la paleta no debe aceptar otros. El negro, que es la ausencia de todo color, se ha de excluir en absoluto; de esto, á desterrar los ocre y las

tierras, no media más que un paso. Generosa aspiración que renueva la titánica empresa del Prometeo de la fábula, pues quiso robar al cielo esa colosal paleta de siete colores primarios que extiende sobre nuestras cabezas las irradiaciones del iris, el más brillante y magnífico de cuantos meteoros flamean en nuestros horizontes.

Que los tonos han de ser usados en su mayor pureza. Que en lo posible no se han de mezclar tonalidades que se apagan y enfrían al mezclárlas en la paleta. Que la mezcla es mejor producirla sobre la retina del observador, aproximando entre sí los fragmentos de tonalidades puras, que puedan ejercer influencias y modificaciones unos sobre otros, reconstituyendo de esta manera la impresión visual en su integridad más completa, causando las coloraciones más vivas una luz más vibrante. Que las pinceladas no han de ser largas ni tendidas, sino rápidas, sin fundirse confusamente, procurando en su unión efectos parecidos á las compenetraciones lúcidas de la materia colorante empleada en seco como en el pastel. Con esto, y con recomendar la sobriedad de la paleta de Túrner, que ha reducido sus colores á los siete del prisma, se completa la inventiva regeneradora del novísimo procedimiento impresionista.

Por nuestra parte, preferimos no descender á estos pormenores de rigorismos técnicos, cuya eficacia ha de admitirse con reservas. Permítasenos poner en duda el valor de una evolución confiada principalmente á innovaciones mecánicas y materiales. Inclínados á considerar la cuestión en su esencia más íntima y profun-

da, creemos, sin despreciar las libertades de la factura, que puede desarrollarse y subsistir un nuevo aspecto del Arte, así en lo estético como en la ejecución, sin acudir sistemáticamente á medios radicales, hasta ahora desconocidos.

La obra de Manet, Degas y Renoir, y tantos otros como han procurado en sus lienzos reproducir la Naturaleza conforme á la viva impresión que les causara, es un progreso aceptable y plausible como fundada protesta á las exageraciones de la escuela naturalista, que llegó á pretender de la Pintura la reproducción integral del modelo, desprovisto de otra emoción que la de un examen analítico en todos los casos y circunstancias. Ellos podrán llegar con esa aspiración á restaurar el perdido personalismo del artista, su sello individual, su sentimiento propio, sin el que la Pintura se convertiría en una especie de uniforme y minuciosa refracción fotográfica.

En este sentido, los impresionistas aportan al Arte un ideal que arranca de la misma Naturaleza y que adquiere originalidad distinta, según la percepción de cada individuo.

Sentir é interpretar la luz en todos sus movimientos y reacciones, sus grados y tonalidades, sus rápidos cabrilleos, sus difumados efluvios, sus contrastes vigorosos y sus ondas vibrantes, es labor que induce al espíritu á una actividad que, aunque motivada, como al principio dijimos, por una impresión meramente sensorial, estimula á todas las facultades promoviendo una emoción artística muy elevada.

Y he aquí cómo por uno de esos misteriosos proce-

sos que la filosofía de la historia no ha desentrañado aún, al describir las evoluciones del pensamiento, puede en arte ese impresionismo que se vanagloria de sensualista y que arranca, siquiera sea como protesta enérgica, del seno del naturalismo más exagerado, ser, en mi juicio, puente que en lo porvenir enlace tendencias hoy antagónicas, al parecer, y que al fundirse constituyan en su día el credo estético de las Artes plásticas: la compenetración del ideal con la Naturaleza.

Para no fatigar por más tiempo la bondadosa atención de los señores que me escuchan, con lo anteriormente expuesto doy por terminado este trabajo, que, aunque de limitada extensión y escasísimo mérito para esta esclarecida Corporación, reviste y supone, en cambio, el esfuerzo de mi voluntad y una lucha sostenida entre mi espíritu sobreexcitado por las deficientes facultades que poseo y el imprescindible deber de confectionar mi discurso de ingreso.

Lo defectuoso de este trabajo es un pecado mío y vuestro, señores Académicos, justo es consignarlo; que no ignorábais las deficiencias de mis facultades, y á pesar de eso me designásteis para sustituir á un gran artista á vuestro lado. Por este exceso de bondad debo reiteraros mi más profundo agradecimiento, á la que procuraré corresponder con un acendrado cariño á todos mis nuevos compañeros.

HE DICHO.

DATOS BIOGRAFICOS

DEL ACADÉMICO

EXCMO. SR. D. CARLOS LUIS DE RIBERA Y FIEVE

Nació en Roma el año de 1815, y ya á los quince de edad obtuvo el primer premio de la primera clase por su lienzo *Vasco Núñez de Balboa*, en el concurso general abierto por la Real Academia de San Fernando en 1830.

Estuvo pensionado en Roma y en París, siendo discípulo en esta última capital del célebre pintor Delaroche, y á su regreso á España fué nombrado, en 8 de Marzo de 1835, individuo de mérito de la Real Academia de San Fernando por su cuadro *Jura del primer Príncipe de Asturias*; en 1845, Director honorario de la misma, y sucesivamente Profesor agregado á las clases dependientes de aquélla y de los estudios superiores de la Escuela especial de Pintura.

En la Exposición celebrada por la Academia de San Fernando en 1835, presentó el cuadro de *D. Enrique III el Doliente recibiendo la dignidad de primer Príncipe de Asturias* y *La Aparición de la Virgen á San José de Calasanz*: era propiedad de Doña María Cristina de Borbón el primero, y existe en Navacarnero el segundo.

En la Exposición celebrada en París en 1839 figuraron ocupando honroso puesto en ella tres cuadros: *La Virgen adorando á su hijo*, *El Apocalipsis de San Juan* y *D. Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio*, que se conserva en el Real Palacio de Madrid.

En las de 1840 y 1848 celebradas en la misma capital, presentó en la primera dos cuadros titulados: *La Magdalena en el Sepulcro* y *La Asunción de la Virgen*, y en la segunda *Una vista de Nuestra Señora de París*.

En la Nacional de Bellas Artes de 1856 figuró otro cuadro que representa *Un asunto sacado de una poesía de Jáuregui*, propiedad de la señora viuda de Mollinedo.

En la de 1871, *La Purísima Concepción*, y

En la celebrada por el Sr. Bosch en 1874. presentó otros dos cuadros: *Escenas de la Inquisición* y *La última Cena de Nuestro Señor Jesucristo con los Apóstoles*, habiendo sido también elegido su boceto en el concurso abierto por la Real Academia de San Fernando para la ejecución del cuadro *La Conversión de San Pablo*, con destino al retablo principal de la iglesia del Hospicio-Convento español de Damasco.

Entre sus mejores cuadros de Historia figura en primer término el que pintó y representa el *Origen del apellido de los Girones en la Batalla de la Sagra*, recibiendo su autor numerosos elogios, tanto en Francia, donde figuró en el salón de 1845, como en Madrid, en cuya Exposición de 1846, iniciada por el Liceo, llamó con preferencia la atención.

Obra suya es también el que le encomendó la Reina Doña Isabel II con el título de *La toma de Granada por los Reyes Católicos*, cuyo cuadro se halla en poder de la señora viuda de Ribera:

Cultivó también el Sr. Ribera el género de retratos, entre los que son notables un grupo de la familia del Sr. López Mollinedo y el del Marqués de Alcañices; el de una señora con un niño desnudo en la falda; el del Sr. Mollinedo á caballo; los del señor Gómez y Sr. Sánchez de Toca é hija; el del Sr. Gil y Zárate; el de la Reina Doña Isabel II; el de D. Manuel Tapia y familia; el del pintor D. José Méndez; Conde de Toreno; Sres. de Heredia; Conde Lunci; Cardenal Lapuente; el del Rey D. Amadeo de Saboya y otros varios.

Son asimismo obras del Sr. Ribera dos de los techos de la posesión de Vista-Alegre, pintados al fresco; la hermosa bóveda del Salón de sesiones del Congreso de los Diputados; el techo del gabinete de los Ministros, y los dos cuadros triangulares en la mesa de la Presidencia en el mismo edificio.

Obra suya es también el dibujo del notable cuadro *El Tránsito de San Francisco*, que embellece el coro de la iglesia de este nombre en Madrid, y que en honor del malogrado señor Plasencia pintó hace muy pocos años, y cuando ya D. Carlos rayaba en los setenta de edad, siendo también él, quien trazó en magníficos cartones todos los asuntos representados en los espacios en que se halla dividida la cúpula de aquel templo, eje-

cutándose bajo su dirección artística todas las obras de pintura histórica y decorativa que en el mismo se contemplan.

Aunque de menos importancia, citaremos como obras de Ribera los adornos de Madrid con motivo de la apertura de las Cortes del Reino el año 1833; varias láminas para la *Historia de Madrid*, del Sr. Amador de los Ríos; para *El Renacimiento*, *El Artista*, *El Museo Español de Antigüedades*, y para la obra titulada *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, y los diplomas de los premios concedidos á los artistas premiados en la Exposición de 1864.

Era pintor honorario de Cámara desde 1846, y estaba condecorado con la gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, y desempeñaba al ocurrir su fallecimiento los cargos de Director y Profesor de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado; Consejero de Instrucción pública, y Presidente de la Sección de Pintura, como Académico de número de la Real de San Fernando.

Entregó su alma á Dios el día 14 de Abril de 1891, y en el siguiente día 15 recibió su cadáver cristiana sepultura en el mausoleo propio, situado en el patio de la Concepción del Cementerio de la Sacramental de San Isidro.

CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SEÑOR

D. SIMEÓN ÁVALOS

SEÑORES:

Si con las obras pictóricas de que es autor el señor D. Manuel Domínguez y Sánchez no hubiera mostrado há largo tiempo los merecimientos que le adornan para ocupar dignamente un puesto entre vosotros, el notable discurso que acaba de leer bastaría á justificar el haberle elegido para el cargo de que hoy toma posesión.

Siguiendo la costumbre establecida en estos casos, el Sr. Domínguez, que viene á sustituir en esta Academia al respetabilísimo y bondadoso maestro D. Carlos Luis de Ribera, del que fué siempre el Sr. Domínguez entusiasta admirador y discípulo muy distinguido, traza con mano experta la semblanza de aquel gran artista, presentándole tal y como fué en la enseñanza, es decir, cariñoso con sus discípulos, sobrio en palabras, atinado en sus juicios, de un gusto depurado y de una benevolencia y flexibilidad de carácter rayana en la debilidad; pero con cuyas dotes y en unión del inolvidable y esclarecido maestro D. Federico de Madrazo contribuyó á restaurar, como dice muy oportunamente el Sr. Domínguez, gloriosas tradiciones artísticas lamentablemente olvidadas.

Como artista y como maestro, concurrían en el señor D. Carlos Luis todas las cualidades necesarias para ejercer con autoridad el profesorado, que él desempeñaba considerándole como un sacerdocio, procurando llevar al ánimo de sus discípulos, con un lenguaje moderado y afable, la persuasión; despertando en ellos la confianza, que alienta á consultar á los que al dar sus primeros pasos en el Arte buscan un guía seguro.

¿Qué tiene, pues, de particular que el Sr. Domínguez, que en unión de otros varios jóvenes llenos de entusiasmo, pelotón entonces de reclutas del Arte, hoy muchos de ellos renombrados pintores, recuerde con alegría no exenta de amargura aquellos tiempos que ya no volverán, en que, guiados por los eximios maestros antes citados, soñaban con la gloria y la felicidad? Nada ciertamente.

En la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado hizo sus estudios el Sr. Domínguez por los años de 1860 al 1865, exhibiendo en la Exposición nacional de Bellas Artes de 1866 un cuadro que representaba *La Margarita del Fausto*, que fué premiado con tercera medalla.

Antes, y previa oposición, obtuvo en 1865 la pensión para Roma, donde permaneció cuatro años, durante los cuales pintó su notable cuadro *La muerte de Séneca*, que en la Exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1871 fué premiado con primera medalla.

Desde entonces acá el Sr. Domínguez se ha dedicado á la pintura decorativa, en la que ha alcanzado justa fama; pintura que dió renombre á Miguel Angel,

Rafael y otros; pintura que tan estrechamente unida iba á sus dos hermanas, la Arquitectura y la Escultura, y que tan á menos camina en su vida independiente.

Obras son del Sr. Domínguez los dos notables cuadros de *Santo Tomás escribiendo la Summa Theologica* y de *San Jerónimo* que ostenta la cúpula del templo de San Francisco el Grande de esta Corte; el cuadro del lado de la Epístola, y la mitad superior del central en el retablo del altar mayor de la citada iglesia. Ha pintado también gran número de obras decorativas para los palacios del señor Marqués de Linares y del llamado de Anglada, y para otros edificios particulares.

Es el Sr. Domínguez Profesor auxiliar por concurso en la Escuela Superior de Pintura, y Académico de la de Bellas Artes de Amberes; ha sido Presidente del Jurado de la Sección española en la Exposición universal de París en 1878, y se halla condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica y con la Encomienda de Carlos III.

Algo á deshora llega á esta casa el Sr. Domínguez, y no ciertamente por culpa suya: la culpa, si la hay, es del que en esta ocasión lleva la voz de la Academia, que aquejado de dolencia no extinguida, ha venido retardando la contestación al discurso del recipiendario; y he establecido la duda de si esto es culpa porque, de acuerdo con un filósofo, considero que sólo son culpas las que provienen de la voluntad, y mi voluntad ha sido siempre que el Sr. Domínguez, cuya ilustración acaba de mostrar de tan brillante modo, viniera cuan-

to antes á tomar parte activa en las tareas de este Cuerpo artístico.

Sirva, pues, á la Academia esta franca manifestación, tanto más sincera cuanto más pública, de testimonio de mi gratitud hacia ella, por las bondades que me ha dispensado consintiendo la demora en contestar al Sr. Domínguez, y á éste de satisfacción cariñosa que espontáneamente le doy desde este sitio, para que me conserve en su cordial amistad.

Entrando en el fondo del discurso que acabáis de oír, que tantos puntos comprende y que muestra con gallarda forma que el Sr. Domínguez no es nuevo en estas lides, he de decir que tras el caluroso y merecido elogio á D. Carlos Luis de Ribera se ocupa el Sr. Domínguez en las condiciones del Arte, al cual, con gran acierto, compara con la Naturaleza, encontrando en aquél una fuerza que pudiera llamarse *centrífuga*, que es la inspiración que lanza la mente á los espacios, en tanto que otra fuerza que pudiéramos denominar la *tradición*, sirve de freno, ó si se quiere, de acción de la *gravedad*, que en ningún caso puede tomar más propiamente este nombre, por la serenidad y aplomo que para juzgar y dirigir tan bien sienta á los maestros.

No es, por cierto, el sistema de gravitación universal donde solamente halla el Sr. Domínguez semejanzas entre la vida del Arte y la del Universo: con gran oportunidad compara el movimiento de los estilos con el flujo y reflujo de las mareas, y es tan atinado este juicio que, si en las teorías filosóficas y en todo lo que á la vida intelectual se refiere, la reacción camina siempre en seguimiento de la acción, hasta en un arte vul-

gar, porque lo ejerce y profesa todo el mundo, como es la moda, la historia de la indumentaria nos muestra cómo los extremos se suceden siempre.

Y como el nuevo Académico expresa la idea de que en esas corrientes intelectuales del gusto artístico se comprueban las leyes inmutables del Universo, no quiero dejar pasar la ocasión de señalar una singularidad que en la historia del Arte se observa. Quizá algún día, así como se han llegado á explicar fenómenos físicos hace poco más de un siglo en el misterio, lleguen á explicarse también estos hechos psicológicos. El fenómeno ó singularidad á que me refiero es el que pudiera llamarse identidad, no me atrevo á emplear la palabra isocronismo, en las tendencias del Arte.

Hoy día que los medios de comunicación establecen un continuo cambio de ideas, no es extraño que el movimiento intelectual lleve su influencia con relativa rapidez de un país á otro; pero cuando esas comunicaciones no existían entre pueblos, aún más apartados moral que geográficamente, ¿cómo poder explicar el hecho de que los pintores franceses del siglo XVIII, que pintaban flores y animales, se parezcan á los que en igual época se dedicaban á esos mismos modelos en el Japón?

¿En virtud de qué ley aparece el impresionismo, en que se ocupa después el Sr. Domínguez, á un mismo tiempo en España con Goya, y en el extremo Oriente con Hokoussai?

Continuando el hilo de la disertación, he de hacerme cargo, de acuerdo en un todo en este punto con el señor Domínguez, del axioma incontrovertible en todas

las artes, de que en ninguna manifestación del ingenio puede el hombre sustraerse al medio ambiente en que vive, por lo cual debe tenerse en cuenta, como primera circunstancia para juzgar, *el prisma*, tanto intelectual como orgánico, á través del que observa y ve el artista lo que le rodea; y es tan obvio cuánto influye la organización, que si veinte pintores copian á un tiempo un mismo modelo en idénticas condiciones de luz, los veinte presentarán otras tantas interpretaciones distintas en tonalidad, en color, hasta en proporciones, y haciendo cada uno lo que ve, cada cual lo habrá visto de diferente manera, y no por amaneramiento ni rutina, sino porque antes y por encima de las distintas escuelas está la diversa organización visual del que transmite al lienzo sus impresiones. Ejemplo notable de la influencia que puede tener en un artista la organización física de sus ojos se encuentra en Rosales, á quien su escasa vista le hacía prescindir de detalles (que no veía) para abarcar el conjunto de tan admirable manera.

«Bien haya el que á los suyos se parece,» dice un antiguo refrán, y sin duda alguna el discípulo ha salido al maestro en la prudencia y en el espíritu transigente con que trata temas muy expuestos á la duda. Si D. Carlos Luis de Ribera fué tan benévolo con las corrientes naturalistas, bien opuestas al clasicismo en que se le educó, no es menos condescendiente el señor Domínguez con el impresionismo innovador de las tendencias artísticas que él representa; de este modo, con la templanza de juicio que distingue á los grandes artistas, acredita su propio valer.

Característica es de los tiempos que hemos alcanzado la tolerancia de escuelas, el mutuo respeto de unas para con otras tendencias; por ese medio, á las luchas violentas de otros tiempos ha sucedido la discusión tranquila, que poco á poco va llevando al conocimiento de la verdad, y por esta razón el Sr. Domínguez, en vez de combatir al impresionismo como rebelde, le reconoce, por el contrario, derechos y hasta la beligerancia, llegando, sin detrimento al parecer de los dogmas del Arte, á una honrosa capitulación.

Pero aquí ocurre preguntar: ¿qué es el impresionismo? ¿Es un procedimiento, una manera, ó es una escuela? ¿Interesa el impresionismo al asunto, al modo y forma de tratarle, ó solamente á la ejecución? Sensible es que persona tan autorizada como el Sr. Domínguez no lo haya dicho, y era muy conveniente, porque es posible que los más entusiastas del tal impresionismo no estén concordes al definirle.

Realmente la significación de la palabra *impresión*, de donde se deriva el nombre de la tendencia, parece indicar que es la huella que en el ánimo del artista deja la observación del natural, y entonces serán impresionistas los artistas que, fijándose con atención en un objeto, cierran los ojos, guardan la imagen en su cerebro y luego la reproducen en el lienzo. Así definido, el impresionismo no es nuevo, y casi se pueden llamar impresionistas todos los que han trabajado de memoria.

Mas si la *impresión* de que hablamos no se refiere al procedimiento para explicar el asunto, sino al modo de concebirle, y el credo de la nueva escuela exige

(como parece desprenderse del discurso del Sr. Domínguez) que el impresionismo presida á la concepción y que el artista no ha de pensar ni crear cosa alguna, sino sencillamente echarse á la calle en busca de *impresiones* de arte y esperar, por ejemplo, un rayo de sol que produzca un efecto picante de claro-oscuro sobre un individuo cualquiera, ó uno de tantos acontecimientos vulgares como ocurren á diario, sin que la imaginación desempeñe otro oficio que el de obturador de una cámara obscura, entonces habrá que dar gracias á Dios de que el impresionismo haya venido tan tarde al Arte: después, por fortuna, de haberse pintado los medios puntos de Raphael; la *Bacanal*, de Tiziano; *Jesús en las bodas de Canaán*, de Pablo Veronés, y tantas otras grandiosas creaciones de genios poderosos que no buscaron su inspiración en el primer degenerado que hallaron á la vuelta de una esquina.

El impresionismo, en mi opinión, es, ante todo, un medio. ¿Qué otra cosa que impresiones son los bocetos? ¿Qué son sino obras del impresionismo los apuntes rápidos de un motivo poco duradero, como un celaje ó un efecto de luz? Respondan á esto los paisajistas cuyo modelo, bajo la apariencia de quietud, es el más intranquilo que se conoce.

Hay una concesión que hacer al impresionismo, y de ello puede hablar un arquitecto por tener más hábito de estudios mecánicos que los otros artistas, y se refiere á la velocidad medida del movimiento. La fotografía instantánea ha venido á demostrar la imposibilidad de sorprender á la Naturaleza en un momento determinado; ninguna da idea del movimiento: por eso,

cuando el artista se proponga dar idea de él, no ha de representar un instante del movimiento, sino la síntesis del mismo, el efecto que la sucesión de actitudes produce en nuestra retina, y á este objeto puede contribuir muy bien el impresionismo tomando de la realidad lo que ve y trasladándolo al lienzo; sólo así conseguirá despertar en el espectador la idea que se propuso. Un ejemplo servirá para explicar estas consideraciones.

Imaginaos un cazador de la guardia del gran Bonaparte, de aquéllos que pintaba Gericault sobre un hermoso caballo cubierto de una piel de tigre, cuya montura está constituída de multitud de brillantes hebillas que realzan su riqueza; el jinete cubre su cuerpo con fastuoso uniforme lleno de cordonaduras y botones que ostentan las águilas imperiales y las coronadas iniciales de su Emperador. ¿Pintáis el retrato de ese personaje en una actitud de reposo, ó cuando más al paso de su caballo? Podéis entonces esmeraros en terminar los pequeños detalles sin omitir el brillo de un botón ni el menor reflejo en el metal de los arneses.

Pero tratáis, por el contrario, de representarle dando una carga á los prusianos, y el aire rápido en que le véis pasar, la nube de polvo que levanta su corcel, os oculta casi por entero los minuciosos detalles de su uniforme: el sable es un destello; su penacho una ráfaga; y el artista que en ese aire violento quisiera hacer pequeños detalles, quitaría él mismo á su cuadro el efecto del movimiento: el caballo, en vez de correr, parecería estar haciendo una pirueta, y el jinete, lejos de ser un combatiente valeroso, parecerá un

farsante ó un personaje de circo haciendo desplantes.

Los pintores pueden, sin embargo, sacar de la fotografía una enseñanza provechosa que está de acuerdo con un principio practicado ya por los artistas desde los mejores tiempos de la Pintura. Recordad uno de los varios cuadros que representan la *Adoración de los pastores*, asunto que ha sido tratado por diferentes maestros. Deseosos todos ellos de dar importancia á los personajes principales, la Virgen y el Niño, han concentrado toda la luz y el interés en esas dos cabezas tratándolas con el mayor esmero, mientras han envuelto en la penumbra las figuras de los pastores, que eran secundarias. Esto mismo hubiera hecho el objetivo de una máquina fotográfica *enfocada* á ese punto: hubiera puesto de relieve el centro de la imagen, perdiendo detalle el resto á medida que estuviera más fuera de foco, y eso mismo hace el ojo humano, que ve con minuciosidad el punto á donde dirige su mirada, y sólo el conjunto del resto.

Después de discurrir acerca de la impresión y la sensación y de exponer opiniones de varios autores, hace el Sr. Domínguez, á grandes rasgos, la historia de las tendencias en el arte de la Pintura, pasando, como es lógico, de las escuelas barrocas al neoclasicismo, tras de cuya decadencia vino el realismo; ¿pero cómo no consigna que antes, mucho antes de que mediara este siglo, en cuya fecha coloca la aparición de las tendencias naturalistas, en pleno clasicismo hubo un Goya, maestro entre los maestros, que detestó el clásico y fué el predecesor de la pintura moderna? Y en Francia; en esa Francia, de cuyo David (maestro de D. José de

Madrazo y de D. Juan de Ribera) nos vino el clasicismo, ¿olvida el Sr. Domínguez que hubo un Proud'hon que, conservando la línea griega, llegó en el *Rapto de Psiquis* y en la *Justicia y la Venganza Divina persiguiendo el Crimen*, á lo que en efectos de luz pudieran soñar los impresionistas más atrevidos?

Descendiendo después, según frase del Sr. Domínguez, á materialidades de oficio, señala en su discurso la aspiración de los impresionistas á emplear sólo los *siete colores del prisma*; candoroso deseo, porque á los pintores no les debe importar los colores en el arco iris, que está muy alto, sino en las *tiendas y droguerías*, donde se venden adulterados, y de tal suerte, que merced á los adelantos modernos ya no se sabe con qué se pinta. Es triste considerar que cuadros que llevan más de dos siglos pintados se mantienen frescos, mientras otros que hemos visto pintar se han vuelto negros. Y no basta el análisis y la selección de los colores: es preciso llevarla al aguarrás y los barnices, y tener en cuenta las imprimaciones, á las que dieron los antiguos gran importancia, no sin razón; porque aparte de los inconvenientes de las tierras que trepan, aun suponiendo inalterable la superficie sobre que se pinta, no se puede negar que una tinta no tiene valor absoluto sino en relación á las que la rodean: de donde resulta que, pintando sobre blanco, inconscientemente se hace luminoso, al paso que sobre imprimaciones oscuras es más fácil irse á la llamada manera negra.

Cita también el Sr. Domínguez el sistema practicado por los impresionistas, que consiste en producir, por medio de pinceladas sueltas de diversos colores, el

efecto de una tinta sin emplearla: esto no es nuevo, y á tal propósito he de traer á cuento un retrato pequeño y de cuerpo entero que recuerdo haber visto en el estudio de mi buen amigo, el difunto Académico Don Francisco Sans. Estaba pintado por Fortuny y representaba, si la memoria no me es infiel, el pintor escenógrafo Sr. Plá. No es posible olvidar aquella frente morena y despejada, que vista de cerca parecía un mosaico en que abundaban pequeñas partículas, azules y verdes: el efecto, sin embargo, era prodigioso.

He hecho mención de este caso, y de intento también he hablado de Goya y de Proud'hon, para consignar que grandes maestros que no se llamaron impresionistas hicieron ya algo de lo bueno que éstos puedan practicar: de donde deduzco yo, parodiando á aquel escritor francés que decía que en literatura no había más que dos géneros, que en pintura hay sólo dos caminos: pintar bien ó pintar mal; todos los caminos son buenos si llevan á producir en el espectador, al contemplar el cuadro, el efecto que el artista se haya propuesto.

Por todo ello, y después de dar al nuevo Académico la más afectuosa bienvenida, y de felicitarle vivamente por el erudito trabajo que nos ha dado á conocer en este acto, diré, para concluir, que, así como el Sr. Domínguez á la terminación de su discurso, llevado siempre de su espíritu transigente, casi llega á esperar que del impresionismo se vuelva á un ideal noble y elevado, yo termino éste mío limitándome á hacer los más fervientes votos porque los pintores españoles del porvenir, llámense *realistas*, *naturalistas* ó *impresionis-*

tas, que la denominación es lo de menos, continúen las gloriosas tradiciones de la Pintura española y logren con sus obras poner su nombre tan alto como están los de José de Ribera, Diego Velázquez y Francisco Goya.

HE DICHO.