

27.^a CONFERENCIA

2.^a DEL

T E M A

Goya y su época.—Las artes al principiar el siglo XIX.—
Los desenvolvimientos de la pintura.—López (D. Vicente),
Madrado (D. José), Rosales, Fortuny.

ORADOR

DON CEFERINO ARAUJO

Señores:

Procuré en la conferencia anterior daros una idea del carácter y condiciones de Goya como hombre y como artista; hoy trato, no de unir aquella gran figura con los demás pintores de su tiempo, pues no tiene enlace con ellos, sino de sentar que, así como no recibió influencias de nadie, tampoco las ejerció. Luego pasaré revista á los demás artistas, trazando así los desenvolvimientos de la pintura hasta tiempos muy cercanos á los nuestros, para acabar de llenar el tema que se me ha propuesto.

Mucho sentí no poder hacerlo en una sola sesión, pero aún para dos es muy vasto; y, sin duda alguna, mi trabajo se ha de resentir de demasiado conciso.

Aún cuando en el programa no se habla más que de pintores ya difuntos, no puede de ningún modo darse un salto desde D. Vicente López y D. José de Madrazo,

hasta Rosales y Fortuny, sin incluir, sea con cierta extensión, sea de referencia, á otros muchos artistas de los cuales algunos afortunadamente aún viven. No he de ser duro ni he de maltratar á ninguno, porque siendo artista también, cuando veo un cuadro, por mediano que sea, comprendo el esfuerzo intelectual que representa el haber sacado del caos aquellas sombras, aunque sean un engendro. Quédense para los críticos de oficio que solo saben manejar la pluma, cuando esto saben, las burlas y hasta los improperios.

Pero la vanidad humana es muy susceptible, y como no he de juzgar más que como mi conciencia me dicte, temo se lastime el pariente, de que no dí á su difunto allegado la suficiente importancia; el artista vivo de que le omití ó puse alguna restricción á mis alabanzas; mas á unos y otros diré, que mis apreciaciones han de perjudicarles muy poco por la insignificancia de su origen, que no obro con apasionamiento alguno, y que siendo casi todos, ó mis maestros á quienes respeto, ó amigos á quienes quiero, no deben suponerme mala voluntad.

Goya no influyó en la pintura de su época, y aunque tuvo algunos discípulos como Esteve y Juliá, no formó escuela. Los que las forman, son los maestros preceptistas y convencionales, no los genios originales como Velázquez, Rembrandt y Goya. Estos genios no lo son por voluntad propia preconcebida, sino porque nacen así; no tienen influencia en la marcha del arte, no vienen á mejorar ni á combatir lo que existe, no vienen á enseñar á nadie, sino á ejecutar lo que sienten.

Los que fundan escuelas, son aquellos que, resumiendo y perfeccionando todas las aspiraciones y elementos que han venido acumulando los artistas anteriores, dan la síntesis de todos aquellos esfuerzos. Esto hicieron Miguel Angel y Rafael; esto hizo Ticiano, esto Rubens y después Pedro de Cortona.

Goya dió lecciones en la Academia, ¿pero qué sacarían de ellas los discípulos? Un hombre que no supo ó no quiso copiar nunca del modelo más que el espíritu, no podía hacerle copiar á los demás. De seguro que con las correcciones del maestro, los dibujos tendrían más intención, pero no mayor exactitud material; y si no acostumbraba al discípulo á ésta, á otra cosa no le acostumbraría, porque no es posible.

La escuela barroca continuó su marcha; Bayeu, Maella y D. Vicente López fueron los verdaderos representantes del estado del arte en España al finalizar el siglo anterior y en el primer tercio de éste. Goya fué un brillante meteoro aislado, que arrojó sobre la pintura más luz y más gloria que todos juntos, pero representando solo una aspiración individual.

Por extraña coincidencia, de estos cuatro artistas, los principales que había á la sazón, dos eran aragoneses y dos valencianos.

D. Francisco Bayeu y Subías nació en Zaragoza el 9 de Mayo de 1734. Era de familia distinguida y recibió la educación literaria correspondiente á su clase. Estudió la pintura en su ciudad natal con el maestro Luxán, que ya dije había traído de Italia, donde fué condiscípulo de Solimena, las tradiciones dominantes. Después, con motivo de haber ganado un concurso abierto por la Academia de San Fernando, ésta le pensionó para que pudiera seguir sus estudios en Madrid, en donde se puso bajo la dirección de D. Antonio González Velázquez. Ya estaba formada su educación y marcado el rumbo de su carrera, cuando Mengs le llamó á su lado y le tuvo como ayudante; así es que influyó muy poco ó nada en su manera, lo cual no es extraño, porque el estilo del maestro no era muy distinto de el del ayudante.

En 1765 fué nombrado académico, poco después pintor de Cámara, y más adelante, en 1795, director general

de la Academia, disfrutando poco de aquel empleo, pues falleció el 4 de Agosto del mismo año.

Es inmensa la obra de Bayeu. Los techos del Palacio real de Madrid, los de los palacios de Aranjuez y del Pardo, la cúpula de la colegiata de San Ildefonso, los frescos del Pilar de Zaragoza y el claústro de la catedral de Toledo; infinidad de cuadros al óleo, entre los que se distingue el que estuvo en el altar mayor de San Francisco el Grande; y multitud de estudios, bocetos y dibujos, dan insignes muestras de su gran talento. Muchos que hoy le desprecian, harían mejor en estudiarle si quieren cultivar con éxito el género decorativo.

D. Mariano Salvador Maella nació en Valencia en 1739, pero estudió en Madrid con D. Antonio González Ruiz, autor de dos cuadros grandes alegóricos, de escaso mérito, que se conservan en la Academia de San Fernando, de la que fué director.

Maella pasó después á Roma, y vuelto á España en 1765 fué nombrado académico el mismo año, entrando al servicio del rey bajo la dirección de Mengs. En 1774 fué nombrado pintor de Cámara, ocupando el puesto de director general de la Academia, por el fallecimiento de Bayeu, en 1795. Durante las vicisitudes por que pasó la patria desde el año de 1808, siguió tranquilo en sus empleos hasta su muerte, ocurrida en 1819.

Fué muy fecundo, y tuvo tanta nombradía como Bayeu, y más discípulos, pero indudablemente valió mucho menos que aquel.

Pintó frescos en los palacios de Madrid, El Escorial, Aranjuez, San Ildefonso y el Pardo. La mayor parte no son ni de gran tamaño, ni de mucha importancia. Hizo multitud de cuadros al óleo para palacios é iglesias, y se le atribuyen muchos más, pintados por sus discípulos que lograron asemejársele bastante. Con los dibujos sucede lo mismo, así es que hay millares que pasan por originales suyos.

Es frío de color, y más mezquino en el dibujo que los González Velázquez, Bayeu ó López. En esta frialdad, y en los tipos de las fisonomías se conoce más que en los otros la influencia de Mengs, aunque siempre se mantuvo dentro de la manera y tradiciones de la escuela barroca.

D. Vicente López, continuador ilustre de esta escuela, nació en Valencia en 1772, y allí estudió con el padre fray Antonio Villanueva, hombre ilustrado que tenía entonces algún crédito como pintor.

Vino después López á Madrid, pensionado por la Academia de San Carlos de Valencia, á estudiar á la de San Fernando, y al cabo de tres años de estancia en la Corte, regresó á su país, y fué nombrado director de aquella Academia en 1801. En 1802, con motivo de haber pasado Carlos IV por Valencia, fué agraciado con los honores de pintor de Cámara, pintando entonces el cuadro alegórico con los retratos de la familia real, que hoy se conserva en el museo del Prado. Por cierto que no tiene la colocación que su importancia merece, pues se halla malamente en el pasillo de una escalera, y sería muy conveniente que estuviera en el salón de descanso donde figuran otros retratos de reyes y príncipes y la misma familia de Carlos IV, pintada por Goya.

Si se establece un paralelo entre estos dos cuadros, se puede apreciar muy bien la diferencia de sentimientos, ideas y procedimientos que separaba á Goya de sus contemporáneos. En la composición del cuadro de éste, no hay nada buscado; están todas las figuras en pié, rectas y ordenadas como en un juego de bolos, falta de afectación que resulta afectada, aunque no lo sea. En el cuadro de López la composición está arreglada según los preceptos no solo de su escuela sino de todas; es un problema resuelto, y felizmente resuelto. Hay equilibrio y ponderación entre el grupo de la familia real y las figuras alegóricas; cada personaje llama la atención

según su categoría; el grupo aéreo completa y acaba de llenar un espacio que haría pobre; el cortinaje y todos los accesorios del fondo están calculados. En el cuadro de Goya hay ambiente y espacio entre las figuras; el colorido es agradable, brillante y armonioso; está inspirado en la naturaleza, y aunque á pesar de esto no es la verdad, como la vió Velázquez, atrae y fascina. En el lienzo de López el colorido es frío; hay degradación en los términos, pero falta atmósfera; el color tiene cierta acritud que nace, no tanto de falta de entonación como de fineza en ella, pero sin embargo, aunque convencional, es decorativo y agradable. Goya caracteriza muy bien é intencionadamente á cada personaje; la rubicundez y el aire chanflón de Carlos IV, marcan al hombre debil y bonachón que es dominado por su mujer; los ojos vivarachos, la actitud movida de María Luisa indican su viveza y sagacidad, que contrasta con el semblante profundamente estúpido del infante D. Antonio; no se vé mayor inteligencia en los demás personajes, á no ser en los niños en los que aún no se dibuja más que la inocencia. Se advierte á primera vista que allí no hay más alma que la de la reina. Ninguno de los personajes tiene distinción, son tipos vulgares, y así serían los originales. También el autor se retrató en el cuadro, en la penumbra del segundo término. Al mirar aquella fisonomía sarcástica, me parece oírle decir: «¡Qué tropa!» López vió á la familia real á través de otro prisma; la rodeó de figuras alegóricas y mitológicas, hizo su apoteosis. El rey es el personaje dominante. Si por la historia no conociéramos al buen Carlos IV, por su retrato nos le figuraríamos emprendedor y animoso; la reina ocupa el lugar que corresponde á la reina consorte, ó á la mujer en la familia; el príncipe Fernando es un joven apuesto y gallardo que promete otra cosa que la vergüenza y los lutos que nos proporcionó durante su reinado. Solo á D. Antonio no pudo la adulación del



pintor despojarle de los rasgos delatores de su imbecilidad nativa.

Considerados estos dos cuadros con arreglo á las teorías de la crítica ordinaria, el de López está mejor compuesto y mucho mejor dibujado que el de Goya; solo en el colorido le aventaja éste que gusta á todos, y gustará siempre más; sin que por eso podamos decir en absoluto que es mejor ni peor que el otro.

Siguiendo con la interrumpida biografía de D. Vicente López, diré: que continuó distinguiéndose en su arte en Valencia, sin haberse mezclado en las revueltas políticas de aquellos tiempos, siendo sus ideas marcadamente absolutistas, y lo mismo retrató á nuestro gran general Alava, que al mariscal Suchet cuando mandaba allí.

A la vuelta á España de Fernando VII, le nombró su pintor de Cámara, y le hizo trasladarse á Madrid como profesor de su esposa D.^a María Isabel de Braganza, cargo en el que continuó después con D.^a Josefa Amalia de Sajonia. Fué nombrado académico de la Academia de San Fernando en 1814, y director general de la misma en 1822. Murió en Madrid á los setenta y ocho años de edad el 22 de Junio de 1850.

Fué el último artista que cultivó en España la gran pintura decorativa al fresco y al temple. La bóveda y pechinas de la iglesia del Grao de Valencia; las de la iglesia de San Esteban, y alguna otra de aquella capital; los techos del Palacio real de Madrid y el del Casino de la Reina, que hoy está colocado en el del salón de descanso del Museo del Prado, son obras que le ponen á muy respetable altura en la escala del arte, por más que su escuela haya caído en descrédito merced á la cruda guerra, que convencidos y de buena fé sin duda, la hicieron los partidarios del clasicismo de David.

Es muy notable que los principales puntos en que se apoyaban para criticarle eran su *amaneramiento* y la

acritud del colorido, cuando los que le tachaban no eran menos amanerados por otro estilo; tenían un colorido tan falso y más desagradable, habían olvidado por completo el procedimiento y tenían infinitamente menos gracia; faltas todas que les hizo ver la reacción romántica, á la que sirvieron de apoyo para destruirles.

López venía representando un modo de ser del arte, que era la transformación lenta y gradual de otros modos anteriores, y tenía bastante personalidad dentro de la escuela; sus antagonistas reflejaban débil y servilmente el heroico esfuerzo de un hombre de gran talento que, habiéndose propuesto el imposible de torcer violentamente el curso del arte, casi lo logró, aunque por corto tiempo.

Además de las grandes obras que he citado y otras del mismo género, pintó López muchos cuadros religiosos é históricos al óleo. Uno de los últimos y de los mejores que hizo, fué el que representa la incredulidad de Santo Tomás, para la parroquia de Santo Tomé de Toledo.

Fué también excelente retratista, ramo en el que tuvieron poca ocasión de distinguirse los barrocos españoles, continuamente atareados en grandes maquinarias y cuadros para iglesias y conventos; pero como López alcanzó una gran parte de su vida tiempos menos tranquilos en que aquellas obras cesaron, tuvo que acogerse al ramo que nunca muere, que es el que halaga la vanidad. Casi todas las personas notables de su tiempo, reyes, reinas, príncipes y princesas, duques, marqueses, obispos, generales, ministros, magistrados, artistas, pasarán á la posteridad modelados por su pincel.

Los retratos de María Cristina, de D. Félix Máximo López y sobre todo el de Goya, que se ven en el Museo del Prado, bastan para colocarle entre los artistas eminentes de este género. El pincel de López no decayó

nunca; una de sus últimas obras, que fué el retrato del general Castaños, es de las mejores. Hizo además infinidad de dibujos para grabar estampas de santos y de devoción, portadas de libros y orlas de títulos y diplomas, que supieron interpretar muy bien Francisco Jordán y otros grabadores, y otros muchos para modelos de la Academia.

La vida morigerada y retraída de este artista no dió nunca lugar á que se contaran lances ni anécdotas de su vida privada.

Tuvo como discípulos principales á sus dos hijos, D. Bernardo y D. Luis: el primero, cultivó casi exclusivamente los retratos; el segundo, pintó algunos frescos y cuadros de composición, siendo uno de los más conocidos y notables el de la *Coronación del poeta Quintana*. Bajan ya tanto las cualidades de D. Vicente en las obras de sus hijos, así como en las de su otro discípulo D. Antonio Gómez y Gros, que se vé claramente que la escuela desaparece empujada por otras corrientes.

Mientras en España, al comenzar el siglo, continuaban aún decorando templos y palacios los sucesores de Lucas Jordán, y brillaba aislado en medio de ellos el genio original de Goya, sin cuidarse de lo que pasaba fuera; en Francia, con la revolución social y política, se había verificado también otra revolución violenta en el arte.

La dirección que Lessing, de Heyne, Winkelmann y Mengs habían procurado darle en vano, despertando el amor á las obras de la antigüedad clásica, Louis David se la dió prácticamente arrastrando tras sí á todos los artistas. Le ayudó en su empresa aquella preocupación que en Francia se había apoderado de todos los espíritus á favor de las repúblicas antiguas, y aquella admiración por hombres y libertades que nada tenían que ver, ó eran contrarias á las aspiraciones y virtudes que ellos soñaban. Es verdaderamente asombroso que unas

gentes que ostentaban como ideales la igualdad de los hombres y la fraternidad de los pueblos, tomaran como modelos unas organizaciones cuyas bases eran la esclavitud y la conquista.

A tales aberraciones puede conducir este amor insensato hacia el pasado, que nos hace glorificarle y engrandecerle á costa del presente, sin pensar en que éste es y será siempre el perfeccionamiento y mejora de aquél, que de ningún modo puede servirnos de ejemplo ni lección, porque la historia no se repite. La causa de estos extravíos es el afán de comparar á la humanidad y las sociedades con los individuos, cosa que no puede hacerse porque son términos que tienen diferencias esenciales. La humanidad solo ha tenido desde su origen desarrollo y crecimiento continuo; el individuo tiene desarrollo, madurez y muerte, porque á este se le agotan los elementos de renovación, aquella los tiene perennes. Las generaciones se siguen á las generaciones acumulando experiencias y adelantando con la mayor facilidad que las va proporcionando el desechar cargas de errores y preocupaciones anteriores.

Pero dejando esta digresión, el caso es que David interrumpió el curso del arte. Se propuso acabar con la pintura alegórica y decorativa, con las escenas pastorales y galantes, sin esperar á que el arte, como sucede siempre, fuese transformándose en otro sentido, y acudió al estudio de las esculturas griegas y romanas para conseguir su objeto, inspirándose para los asuntos de sus composiciones en la historia de aquellos pueblos. Hombre de talento y condiciones de caracter para la empresa que acometía, rompió por completo con las teorías y procedimientos anteriores. Si lo que quería reformar era amanerado y convencional, tenía aun grandes medios de ejecución. Su manera, que no por ser distinta dejaba de serlo, era menos graciosa que la que sustituía. Atendió al dibujo, estudió más la anatomía, sim-

plificó las actitudes y la composición, pero olvidó por completo los recursos de la paleta, las armonías del color y de la entonación, los efectos de claro-oscuro y hasta el procedimiento material. Todavía las grandes cualidades del maestro compensaron en parte estas deficiencias, pero en sus discípulos de segunda fila, y á estos pertenecen los españoles, se hicieron intolerables; sus figuras parecen de madera pintada.

La conversión de los artistas á las teorías de la nueva escuela fué rápida y general; además de los franceses sufrieron su influencia los italianos, los flamencos, los alemanes, los españoles y hasta los ingleses; los muebles y los trajes participaron también de ella. El rompimiento con las antiguas tradiciones fué tan violento que no tardó en operarse una reacción. Ya Gros, más bien obligado por las circunstancias que le hicieron tener que representar las hazañas de Napoleon y sucesos militares contemporáneos, que con ánimo de protesta, se apartó algún tanto de la rigidez de las máximas de la escuela, y tuvo que buscar ciertas condiciones del perdido tecnicismo tanto en la composición como en el dibujo y el color, que se aproximaron más á la realidad. Pero poco después la protesta se acentuó violentamente con la exposición del *Naufragio de la Medusa*, por Gericault, en 1819. Aún la escuela de David resistió algún tiempo á la tremenda acometida, hasta que en 1825 la exposición del cuadro de *Marte y Venus* del maestro, de la que sus partidarios esperaban señalado triunfo, les proporcionó una derrota en la opinión pública tan completa que tuvieron que darse por vencidos y sucumbir malamente.

Ha sido necesaria esta intromisión en la historia de la pintura francesa, para venir á parar al desarrollo de la nuestra, porque desde el momento en que aquí cesan las influencias del barroquismo italiano, comenzamos á estar supeditados á las del arte francés.

Tres fueron los artistas que se distinguieron principalmente entre nosotros procedentes de la escuela de David, D. José Aparicio, D. Juan Antonio Ribera y Fernández, y D. José de Madrazo. Los cito por el orden cronológico de las fechas de su nacimiento; con respecto á su mérito son casi iguales. Aparicio fué más fecundo, Madrazo más correcto, Ribera apenas ejercitó su arte más que en la enseñanza. Ninguno propagó las máximas que había recibido. En 1814, cuando todos ellos regresaron á España, la estrella de David comenzaba á eclipsarse, motivo por el cual sus discípulos, aún cuando en la práctica continuaron siendo fieles, en esparcir la teoría anduvieron más parcos. Por otra parte, el país se hallaba destruído por la pasada guerra de la Independencia, la nueva era que se abría no era de paz sino de persecuciones, venganzas y guerras civiles, situación poco á propósito para el florecimiento de las artes; así es que hasta la terminación de la guerra carlista en 1839, es escatísimo el número de artistas distinguidos que no procedieran de tiempos anteriores. Las academias se hallaban escasas de alumnos, á quienes ningún porvenir se ofrecía. Las iglesias y los conventos, ó no tenían ya medios para encargar grandes obras, ó temerosos del nublado que se les venía encima se retraían; los particulares se hallaban en el mismo caso, nadie tenía tranquilidad bastante; quedaba sola la Casa real, pero esta no podía dar ocupación á muchos teniendo, como tenía, á todos los principales á sueldo.

Era tan escaso el número de buenos profesores que, aunque sea de pasada, no quiero dejar de citar á don Juan Gálvez, que se distinguió en algunos techos que pintó al temple en los palacios de los Sitios reales, y sobre todo en la colección de aguafuertes del *Sitio de Zaragoza*. Gálvez fué un barroco con ribetes de clásico, que tuvo buen gusto como decorador, y pintó algunos cuadritos de costumbres, cosa poco usada en su tiempo.

Pero por su actividad, por su erudición, por su amor al arte, por su caracter y por sus condiciones todas, el hombre que más ha influido y más ha ayudado al adelantamiento de las artes en la época moderna, ha sido el Sr. D. José de Madrazo, tarea en que más tarde se vió secundado por su hijo D. Federico.

D. José de Madrazo nació en Santander el 22 de Abril de 1781, y estudió la pintura en Madrid con D. Gregorio Ferro; se trasladó luego á Paris á continuar su educación artística con David, cuya escuela y teorías estaban entonces en su auge. Al cabo de cuatro ó cinco años de residencia en la capital de Francia, fué pensionado por el gobierno de Carlos IV para que continuase sus estudios en Roma, y allí fué donde pintó el cuadro de *La muerte de Lucrecia* y el de *La muerte de Viriato*, que hoy está en el Museo del Prado. Vuelto á España Fernando VII, le reconoció el empleo de pintor de Cámara que le había dado en Roma Carlos IV, y en 1818 fué nombrado académico de mérito, con el encargo de la clase de colorido y composición. Fué después director general de la Academia del Real Museo de Pintura y Escultura y de la Escuela de Bellas Artes. Murió en Madrid el día 8 de Mayo de 1859. Sus principales obras son, además de la citadas: *Griegos y troyanos disputándose el cuerpo de Patroclo*, *Jesús en casa de Anás*, *El amor divino y el amor profano* y *El asalto de Montefrío por el Gran Capitán*, y algunos cuadros religiosos de menor importancia. Pintó también muchos retratos de las personas de la familia real, entre otros el ecuestre de Fernando VII, de personajes de la aristocracia y otros de particulares.

La iniciativa de D.^a María Isabel de Braganza, segunda mujer de Fernando VII, hizo que este pensara en formar un Museo de pintura y escultura con las obras de los grandes maestros que adornaban el Palacio real, los de los Sitios, y muchos de los que poseía el

monasterio del Escorial; eligiendo para su instalación el edificio comenzado por Carlos III con destino á Museo de Ciencias Naturales. El 19 de Noviembre de 1819 se abrieron al público las tres primeras salas, y sucesivamente en los años 1821, 1828, 1830 y 1839 se fueron abriendo las demás.

Madrado contribuyó en primer término á suceso tan importante para el adelantamiento de las Bellas Artes, organizando, eligiendo y clasificando los cuadros, empresa difícil para la que se necesitan grandes conocimientos é instrucción, en los que muy pocos le han igualado. Nombrado director del establecimiento, concibió el plan de importar en España el procedimiento litográfico, dando á conocer por este medio á los extranjeros los tesoros que el nuevo Museo encerraba, y para realizarle se trasladó á Paris con el objeto de proporcionarse material y artistas prácticos que le ayudasen en su empresa (*). Emprendida esta gran obra de colosales dimensiones en 1826, con el título de *Colección lithográfica de cuadros del Rey de España, el señor don Fernando VII*, se terminó, habiéndose publicado sin interrupción, en el año de 1837.

Los esfuerzos de Madrado en la enseñanza fueron ineficaces por entonces, porque la funesta guerra comenzada á la muerte del Rey Fernando VII hacía que así los ánimos de las gentes, como el tesoro público, se hallaran mal dispuestos para la protección de las artes. Pero sin embargo las aspiraciones liberales que se despertaron en el país en aquella época, la ma-

(*) Fueron estos: Mr. Victor Alexis, Anclineau, Francisco Bellay, Paramond Blanchard, Florentino Becraene, Fecillet, Augusto Guglielmi, Julio Sollivet, Carlos Legrand, Pic de Leopoldo, Cayetano Palmaroli, Gaspar Sensi, Luis Zoellner. Tomaron parte también en los trabajos, los españoles: José Avrial, Vicente Camarón, Alejandro Blanco, Enrique Blanco é Ibo de la Cortina.

yor expansión de la prensa, y la literatura que comenzaba á seguir la senda trazada por los románticos franceses, tuvieron también alguna influencia en la pintura. La Sociedad fundada en 1837 con el título de Liceo Artístico y Literario, cuyos primeros presidentes fueron Fernández de la Vega, el duque de Gor, el marqués de Pontejos, el de Falces y el duque de Osuna, con sus veladas, y sus exposiciones de pinturas sirvió de poderoso estímulo.

En estas exposiciones, y en las que celebraba la Academia de San Fernando en los salones y el patio de su casa de la calle de Alcalá, por el mes de Setiembre, durante la feria, se dieron á conocer algunos artistas que si bien no son de primer orden, ni mucho menos, indicaban nuevas tendencias. Alenza, Elbo, Esquivel, Gutiérrez; los paisajistas Villaamil, Camarón, y Ferrant, tuvieron una estimación y nombradía en su tiempo, que no resisten á las exigencias modernas. Los hemos conocido, y ya los hemos olvidado.

Alenza se dedicó á pintar escenas de costumbres del pueblo bajo; pero lo hacía de recuerdo, sin tener delante el natural, así es que carecen por completo de carácter, que es lo que hoy las haría interesantes. No dan idea de aquellas manolas y chisperos más que muy remotamente, y este defecto no puede compensarle el que estén dibujados con soltura y gracia. Su colorido es convencional y falto de verdad; se conoce que trató de inspirarse en Goya y en Teniers; no tuvo fibra para sacar del natural su estilo propio, y se quedó muy por bajo de sus modelos. Sin embargo, aunque de segundo orden, sus obras no son despreciables. Pintó algunos retratos que son mejores que sus cuadros pequeños, lo que prueba cuánto hubieran ganado estos si se hubiera parado á estudiarlos del modelo. Verdad es que no puede exigirse tanto cuando, á pesar de su renombre, le pagaban las obras á vil precio.

Los Bejarano, los Becquer y otros artistas que en Sevilla trataban de retratar las costumbres del pueblo andaluz, lo hicieron con menos caracter que Alenza, y mucho peor por todos conceptos. Los que no la hayan conocido se formarán una idea falsa de aquella época en España; porque no hubo artistas que la supiesen retratar.

Había entonces, no sé por qué, cierto desprecio á servirse del modelo; se figuraban los pintores que tenía más mérito el pintar de *inspiración* y de memoria. La Academia misma, en sus certámenes, exigía que los trabajos se hiciesen así, costumbre que duró hasta tiempos más modernos.

Para los andaluces imitar á Murillo era el ideal de sus aspiraciones, y á esta preocupación obedecen las obras de Esquivel y de Gutiérrez de la Vega. Esquivel tenía gran facilidad, y como la necesidad le obligó á pintar mucho porque, ya he dicho, que las remuneraciones eran cortas, es muy desigual. Tiene cuadros estimables, y los tiene que lo son menos. Pintó de todo, asuntos religiosos, históricos, mitológicos, de costumbres, é infinidad de retratos, que tenían gran parecido, lo que contribuía á que se le encargaran. Rara vez consultaba el natural, y no tenía reparo en hacer un cuadro copiando cualquier estampa francesa iluminada. En sus últimos tiempos tuvo á su cargo la clase de anatomía, para la que publicó un buen tratado, y comprendió que durante su vida artística había seguido una senda extraviada (afirmo esto porque se lo oí decir, y creo que le hace honor); mas en vano trató de variar de método, era tarde. Con esta idea hizo su propio retrato en el que se vé este esfuerzo por variar; pero se vé también que había ahogado su iniciativa, ó carecía de ella, pues tampoco entonces acudía al natural á que fortificase su inspiración, sino á otros pintores modernos. Sus discípulos tanto en la Escuela de Bellas Artes,

como particulares le querían por su gran corazón y prendas excelentes de carácter. Gutiérrez de la Vega se ciñó mucho más que Esquivel á la imitación de Murillo en aquél de sus estilos que los críticos llaman vaporoso, pero dibujaba menos. Sus cuadros de mayor empeño son imágenes de la Concepción y asuntos de santos. También pintó muchos retratos que aunque tengan algunas condiciones nunca serán modelos en este género.

El que realmente fué notable y digno de estima como pintor fantástico fué D. Genaro Pérez Villaamil. Tenía una imaginación ardiente y acalorada incompatible con toda sujeción y freno. Su fecundidad fué espantosa, no encuentro palabra que más exprese; sus cuadros se cuentan por millares, sus apuntes y dibujos por millones, y su vida artística fué muy corta pues la empezó tarde. Su error consistió en pretender casi siempre que sus paisajes y perspectivas representasen puntos determinados (*). El que quiera formarse una idea de los monumentos de España por los cuadros de Villaamil, ó por las litografías que por sus dibujos se publicaron en París en 1842, saldrá lastimosamente engañado. Si una torre le parece baja, la levanta; si cree que en tal sitio haría bien un arco, una ventana, un rosetón ó una ojiva, los pone; si le hace falta reflejar el edificio en un lago, aunque en leguas á la redonda no haya un charco, le refleja. Los detalles los inventa siempre. Otro tanto hace con el paisaje; para él lo mismo son los llanos de la Mancha, que la huerta de Valencia; las montañas de Galicia, que las de Andalucía. Su colorido,

(*) Se cuenta que, en una ocasión, hallándose en Bélgica, salió al campo á hacer un estudio, invitado y acompañado por otros artistas, que quedaron asombrados al ver que Villaamil, en vez de la arboleda que tenía delante, había pintado una marina.

aunque falso, es rico, brillante y armonioso; abusa de las transparencias y reflejos hasta el punto de que muchos de sus edificios ojivales parecen de caramelo. Pintó con tanto color que hay detalles y estalactitas en los edificios de la Edad Media, y moriscos que son materialmente de relieve.

Juzgado Villaamil con el criterio naturalista que hoy impera, no se le podría dar gran estimación, pero como á la fantasía no pueden negársela su importancia y sus fueros, debe considerársele y se le considerará siempre como un artista muy notable y original.

En España la pintura de paisaje puede decirse que ni existía, ni había existido nunca; había habido algunos pintores como Mazo, Collantes, y después Brambila y Montalvo que habían pintado paisajes; pero eran individualidades aisladas que no habían contribuido á desarrollar un ramo que se consideraba de poca importancia. Tampoco en la época de que voy hablando el paisaje puede decirse que constituía una rama del arte; ni Villaamil, ni Camarón, ni Ferrant eran más que individualidades aisladas, marchando cada uno por su lado, pintando paisajes como habían de pintar otra cosa, sin acordarse de que en el mundo hubiera campo, pues Villaamil se le forjaba en su imaginación; Camarón en los cuadros de *Both* y *Cláudio de Lorena* que interpretaba con colores pardos, pareciendo la mayoría de sus cuadros hechos á la sepia; Ferrant por su parte se valía de recetas y de estampas. Los discípulos de todos ellos fueron aficionados, ó alumnos de las escuelas de ingenieros de las que fueron profesores, y á quienes por reglamento se exigía este dibujo.

De intento he dejado de citar á un pintor de historia mucho más notable que todos los que fueron apareciendo en aquel tiempo, que es D. Rafael Tejeo, porque no he querido confundirle con ellos. Así como tampoco citaré á D. Federico de Madrazo, ni á D. Carlos Luis Ri-

bera, hasta más adelante cuando á su vuelta del extranjero adquirieron su verdadera importancia y ejercieron gran influencia.

Tejeo, en su juventud, fué discípulo de Aparicio; pero en Roma fué donde hizo sus principales estudios. Correcto dibujante y buen colorista, sus obras eran muy superiores á las de todos los que entonces figuraban, menos D. Vicente López, que aún vivía. Su lienzo de *Ibraín el Dgerbi ó el moro santo entrando en la tienda de la marquesa de Moya con intento de asesinar á los Reyes Católicos* es quizás el mejor cuadro pintado en España por entonces; hoy se halla en el palacio real. Debieron sus obras darle mayor reputación que tiene, pero su caracter brusco y oscuro le perjudicaron para hacerse valer en vida. La posteridad, por lo general, prefiere perpetuar los nombres que ya vienen ensalzados á meterse en rehabilitaciones. Pudo Tejeo ejercer gran influencia en la juventud, porque profesaba máximas mejores que las que entonces se practicaban, pero no la ejerció. En vez de luchar en la Academia con cuya marcha no estaba conforme, se retiró de ella. Tampoco logró alcanzar más que los honores de pintor de Cámara.

La pintura continuó lánguidamente sostenida por los profesores citados, sin marcha ni rumbo fijo, ni estímulo de ninguna especie. López y sus discípulos sosteniendo un estilo que había caído en descrédito, y que no tenía paredes, ni bóvedas en que ejercitarse. Los partidarios de David, que se hallaban en el mismo caso, renegaban de su escuela en la enseñanza. Los independientes, si puede llamárselos así, como Esquivel, Gutiérrez, Tejeo, D. Joaquín Espalter, Carderera, don Luis Ferrant, hermano del paisajista, el viejo Gálvez, y algún otro, vivían como podían y daban muestras, á pesar de todo, de una actividad inverosímil. Exponían sus obras una vez al año en los salones de la Academia,

sin aspirar á otro premio ni recompensa que las acres mordeduras de una crítica apasionada y procaz. En el Liceo exponían también, y celebraban algunas veladas en las que hacían el infantil alarde de la improvisación, en el que por las condiciones de su genio, debe comprenderse se distinguía Villaamil. Las lecciones y los retratos eran su principal sostén.

El romanticismo francés que tanto eco tuvo en nuestra literatura, en las Bellas Artes no se tradujo más que en algunas láminas y viñetas de periódicos.

Más adelante, hácia el año de 1847, cuando comencé á asistir á las clases de la Academia de San Fernando las cosas se hallaban poco más ó menos en el mismo estado.

No temo entrar un momento á ser actor en mi narración para darla así más caracter; porque de todos modos, el que habla ó escribe, aunque lo haga en impersonal, no hace más que exponerse á sí mismo y su modo de juzgar las cosas.

Me parece que en aquella época la organización de los estudios se diferenciaba muy poco de la que tuviera en su fundación.

Comencé por concurrir á una dependencia de la Academia, establecida en la calle de Fuencarral. El local donde estaban situadas las clases se componía de varias salas, no muy altas de techo y de paredes ahumadas y sucias alrededor de las que había mesas largas y bancos pintados de negro. En ellas estaban colgados los modelos puestos en marcos con cristales, y eran dibujos á lápiz negro ó rojo por Mengs, Bayeu, Maella y don Vicente López. La mayor parte se hallaban en mal estado de conservación.

En cada una de las diversas salas había una clase: desde la de dibujo geométrico hasta la de figura. El profesor de esta lo era entonces D. Juan Ribera, siendo muy de extrañar que un clásico no hubiera hecho va-

riar unos modelos que estaban en contradicción con sus teorías. Concurrían á aquella dependencia de los estudios menores unos sesenta alumnos, la mayor parte muchachos del pueblo, de corta edad; á la clase de figura es á la que asistían los mayores y más formales.

Como las sesiones eran de noche, cada alumno tenía para alumbrar su dibujo y su modelo una vela de sebo puesta en un candelero de hierro sujeto á la mesa; en la del profesor había un velón de Lucena con pantalla. De vez en cuando un mozo se encargaba de despabilar las velas; pero no lo hacía tan á menudo que no tuviera uno mismo que despabilar la suya con los dedos ó como pudiera. Dice un adagio que «Dios dá frío hasta donde alcanza la ropa,» y así debe ser, á no que los muchachos de entonces tuviéramos unos pulmones y una vista que no tienen tal vez los de hoy, porque ni aquella atmósfera era respirable, ni aquellas luces alumbraban apenas, y sin embargo respirábamos y dibujábamos sin que tantas incomodidades nos extrañasen.

La enseñanza era bastante rutinaria, se reducía á la corrección material de los defectos en que se incurría en el dibujo, siendo muy pocos, ó ningunos, los consejos de alguna trascendencia que recibíamos. Cada alumno elegía el modelo que más le gustaba; y en la clase de figura, por lo general, tardábamos en concluirle una semana.

D. Juan Ribera, á pesar de sus genialidades, era un excelente maestro, y un padre tan cariñoso que siempre tenía en boca alabanzas para su hijo Carlitos, como él le llamaba, y nos negaba la posibilidad de que ninguno pudiera nunca llegar á hacer lo que aquel hacía.

Al cabo de un año de *plumear* figuras, pedí el pase á los estudios superiores, que me fué concedido, previa presentación á la Junta de algunos de los trabajos ejecutados.

Me matriculé, pues, en la clase de yeso, cuya enseñanza se hallaba situada en el piso bajo de la Academia, en la calle de Alcalá, local que creo está destinado aún al mismo objeto. Era una gran sala, casi cuadrada, abovedada, en la que cabían unos cuarenta alumnos; iluminada con un enorme candilón de hierro con veinte ó treinta mecheros alimentados por una arroba ó más de aceite.

A la mitad de la sesión, que era de dos horas, venía un portero viejo con una gran escalera de tijera, y se subía en ella á despabilar, echando en un cubo de agua los pábilos que cortaba. Como para esta operación necesitaba ir dando vueltas al aparato, á fin de tener siempre frente á sí la mecha que iba á despabilar, sucedió que una noche, en mi tiempo, y supongo habría sucedido y sucedería otras veces, que el candilón se torció, ó recibió un impulso demasiado violento, y cayó gran parte del aceite al suelo desde la altura, salpicándonos las ropas y los dibujos, así como las estatuas y bustos, suceso que dió lugar al aboroto consiguiente y á la terminación de la clase por aquella noche. Además de esta luminaria colgada en el centro de la sala, teníamos cada uno nuestra correspondiente vela de sebo. Dibujábamos en cajones de academia, con el tablero apoyado sobre las rodillas.

Era entonces el profesor D. José Piquer, haciendo pocos años que había cesado la costumbre de que hubiera uno distinto cada semana; método absurdo en el que habían alternado D. Juan Gálvez, D. José Tomás y D. Francisco Elfas.

Allí los nuevos no comenzábamos por copiar la estatua que se hallaba colocada cerca de la pared en el centro, sino extremos, es decir, cabezas, piés y manos aislados, hasta alcanzar el grado de perfección necesario para copiar la figura entera. En esta clase había aún quien plumeaba los dibujos, pero la generalidad em-

pleábamos el lápiz estompa y los difuminos. Los principiantes podíamos estar con nuestro modelo todo el tiempo que necesitásemos, que era cuatro ó seis noches; pero la estatua se variaba todas las semanas y como hacía falta espacio, los que la copiaban se disputaban los puestos con calor; pues naturalmente los había con mejores condiciones de aspecto y de luz, y otros desde donde se veía la figura completamente negra, y casi en silueta, porque la posición del candilón, su escasa luz, y el estar las paredes pintadas de gris y ahumadas impedían todo reflejo.

Conservo buenos recuerdos de la enseñanza de don José Piquer, aunque tenía carácter áspero con los discípulos: pero sus consejos se limitaban á lo que se refería á los contornos y formas, así es que no se fijaba en que destacándose la figura por claro sobre el fondo gris y sucio de la pared, en la mayor parte ó todos nuestros dibujos, hacíamos lo contrario dejando el fondo, ó totalmente blanco, ó proyectando, á capricho, la sombra de la figura. Inútil es decir que por este sistema todo el claro oscuro era de nuestra invención y falso. Esto venía haciéndose tradicionalmente, sin duda por haber sido escultores los profesores de esta clase. Si algún discípulo, guiado por su buen instinto, ó por máximas mejores recibidas en otra parte, trataba de conservar la relación entre los tonos, y de hacer el fondo como se veía, ni el profesor apreciaba esta circunstancia, ni el alumno tenía tiempo para acabar la figura. Sin embargo, por vernos unos á otros fuimos algunos adoptando el buen camino, casi sin darnos cuenta de que aquello era una innovación saludable.

Me parece que muchos profesores de entonces tomaban la enseñanza meramente como un cargo, pues no veían ó no trataban de remediar tantas dificultades é inconvenientes como había.

Tuvo lugar por entonces un hecho trascendental,

que fué el principio y base de los grandes progresos que se verificaron después, y consistió en el restablecimiento de las pensiones para Roma, en el logro de cuya mejora, como en el de todas las que en su tiempo se realizaron, tuvo gran parte D. José de Madrazo.

Grande fué el entusiasmo que esto produjo en todos los aspirantes á artistas que hasta entonces no habían tenido ninguna clase de estímulo. Tomaron parte en la primer oposición, Bernardino Montañés, Luis de Madrazo, Francisco Saíñz, Francisco Lameyer y Carlos Múgica. Era tal la fama que entre nosotros tenía Montañés, que nadie dudaba de que sería el primer agraciado, como en efecto lo fué, con gran satisfacción de todos. No sucedió lo mismo con el segundo premio, pues fué adjudicado á Luis de Madrazo, y hubo muchos que creyeron que Saíñz era el acreedor. Saíñz tenía muchos partidarios, tanto por su caracter expansivo, cuanto porque en sus obras presentaba cierta originalidad que llamaba la atención. Las quejas y re- criminationes cayeron, como siempre, sobre D. José de Madrazo, á quien se suponía el gran pontífice y árbitro absoluto de los dominios de las Bellas Artes, como efectivamente lo era, tanto por las condiciones de su caracter como por reunir en sí los importantes cargos de primer pintor de Cámara, director de la Academia y del Real Museo.

La excitación que esto produjo, se calmó algún tanto cuando se supo que Saíñz había obtenido también una pensión extraordinaria. Como éste artista murió pocos años después, y de Roma mandó solamente dos figuras, por impedirle el estado de su salud hacer el cuadro de reglamento, no pudo llegarse á saber hasta qué punto hubiera cumplido lo que prometía y lo acertado ó no de la protesta que causó el que fuese postergado en la oposición.

D. José de Madrazo era, como he dicho, el soberano

en las regiones del arte; pero debía y merecía serlo, en primer lugar, por sus conocimientos y talento, muy superiores á sus obras; y en segundo, por su iniciativa, actividad y amor al arte, que contrastaban con la indiferencia de unos y la ignorancia de otros de los que le rodeaban. Estoy seguro de que si en la elección de su hijo para el premio hubo alguna parcialidad, que no lo sé, porque las obras no lo demostraban tan claro como nosotros creíamos verlo entonces, más se debería á deferencia de los jueces que á intrigas de Madrazo. Además, tenemos la experiencia de lo difícil que es establecer categorías entre artistas, que satisfagan á todos, en lo que sucede con los premios de las exposiciones, pues jamás queda contento el público ni los interesados.

Más adelante, en 1852, cuando hicieron oposición Isidoro Lozano y Germán Hernández, las pretestas se repitieron con mayor violencia por haber sido el primero el agraciado. Tomaron parte en esta manifestación de disgusto, no solo los discípulos de la Academia, sino también algunos periodistas y críticos, que pusieron coronas de laurel al pié del cuadro de Hernández, sosteniendo una lucha con los porteros que trataron de impedirlo, en la que tuvo que intervenir la policía. Germán Hernández obtuvo una pensión extraordinaria, como la había obtenido Sañz, y las cosas quedaron en calma.

Este interés, este apasionamiento, la concurrencia que acudía á examinar las obras de los opositores y los envíos de los que estaban ya en Roma, eran claro indicio de que las artes salían del período de languidez en que yacían y despertaban con nuevo vigor.

No es posible calcular la influencia que ejercía la emulación en los artistas noveles, al ver los triunfos que alcanzaban los que habían sido sus compañeros, y concebir esperanzas de poder alcanzarlos iguales ó

superiores. La pensión de Roma era la gran aspiración.

Pero dejemos esto, y sigamos viendo el régimen interior de la enseñanza.

Indudablemente ninguna clase era de más provecho ni estaba mejor regentada que la de colorido y composición, que desempeñaba D. José de Madrazo. El local era muy malo, y más que malo, insuficiente. Concurríamos unos treinta alumnos, y escasamente podrían estar doce con comodidad. Era una gran sala del piso principal, larga y estrecha; iluminada por una gran ventana en el centro. Naturalmente había una porción de puestos á los que correspondía una media luz, y otros que estaban casi en sombra. Las paredes habían estado antes pintadas de un gris verdoso, lo cual se veía, porque aunque en mi tiempo eran de una tinta rojiza, se descubría el antiguo fondo alrededor de los retratos de perfil, que mutuamente se habían pintado los opositores de la época de Montañés, retratos que se conservaban con respeto para que sirvieran de emulación y recuerdo de las pensiones, así como una figura desnuda que había dibujado Alenza mucho antes. En el tesero de la sala, frente á la puerta de entrada, estaba colgada la tabla de Rubens que representa á *Susana sorprendida por los viejos*, y el lienzo de *Cristo apareciendo á San Francisco*, del mismo autor; lo cual prueba el conocimiento y buen gusto del profesor que sabía apreciar los dotes de los grandes coloristas, y los ponía como ejemplo, aunque él procedía de una escuela que no se distinguía en la excelencia del colorido. En los rincones había un esqueleto, una figura de anatomía, de tamaño natural, de yeso, y la estatua de la *Vénus de Médicis*, de yeso también. Frente á la ventana, y próxima á la pared estaba la tarima del modelo, y detrás una gran estufa para calentar la habitación. A la izquierda de la puerta de entrada, que tenía un biombo y una

gran cortina, estaban la mesa y sillón del profesor.

Colocábamos los caballetes alrededor del modelo como mejor podíamos, de modo que en algunos sitios formábamos un bosque casi impenetrable; esto le incomodaba mucho á Madrazo, porque temía mancharse con los colores de las paletas al entrar á corregir, y era extremadamente pulcro. Una vez se manchó efectivamente, lo que le causó gran incomodidad, y dió lugar á que hiciera trazar en el suelo una raya con yeso, para que sobre ella, y no más, se colocasen los caballetes de manera que él pudiera pasar por detrás sin tropezar con nadie. No se observó mucho tiempo esta formación, porque, ó habíamos de concurrir muchos menos de los que éramos, ó tenían que estar la mayor parte casi á oscuras y en mala situación con respecto al modelo.

Recuerdo estas minuciosidades para que se vea lo desatendida que se hallaba la enseñanza por el Estado y los trabajos que nosotros pasábamos. Los modelos eran tres: Alamo, Balsera y Melitón. El primero, que era el más antiguo, tenía regulares proporciones, aunque no buenas; pero las formas eran redondas y fofas, sin acentuación en la musculatura. Tenía un color blanco y rosado muy antipático; le gustaba mucho que la estufa estuviera encendida al rojo, y cuando había estado un rato arrimado á aquel horno, se llenaba todo de manchas circulares rojas. Era flojo, y sostenía poco y mal la postura, sin sentirla ni comprenderla jamás. Balsera era mejor formado, muy moreno; pero, tal vez porque había sido aserrador de oficio y tenido brazos y cuerpo expuestos á la intemperie, era mucho más tostado de la cintura arriba. Tenía mucho bello por todas partes, lo que ensuciaba el color y perjudicaba á las formas, que tenía más acentuadas que Alamo. Melitón era el mejor, aunque bajo y de malas proporciones. Tenía buen color, hermosa musculatura, sobre todo en brazos y piernas; era hombre fuerte para el trabajo y

le tomaba con afición, comprendiendo y sintiendo las posturas en que se le colocaba. Tenía cariño á los artistas y se enorgullecía de figurar en los cuadros; amaba verdaderamente su empleo. Hombre muy corrido, que había servido cuando joven en el ejército, y sido asistente de un coronel libre-pensador, al que debía sus ideas sobre la historia de Cristo y de la Virgen y el misterio de la Encarnación, que se explicaba de la manera más natural.

Cuando muchos de los que entonces eran principiantes fueron después artistas distinguidos; se sirvieron de Melitón como modelo, casi exclusivamente, porque ni en la Academia, ni fuera de ella, había otro de mejores condiciones. Tal afecto tomó á algunos, que, de Sans, una gran temporada, y de Palmaroli después, fué además de modelo, criado, escudero, mayordomo, qué sé yo, un perro fiel, inseparable de su amo; pero sin que esta preferencia perjudicase al afecto que en general tenía á todos los artistas en cuya corporación se contaba, aunque fuese en ínfima categoría.

La clase tenía lugar de diez á doce de la mañana (*). Madrazo era muy puntual; venía siempre muy bien vestido y traía encima un abrigo ancho con cuello de piel, que se quitaba al entrar. Era muy atento y correcto en sus maneras, como persona acostumbrada al trato de Palacio y de la buena sociedad. De carnes regulares, más bien delgado, el pelo cano, color encendido, tenía fisonomía muy expresiva y le caracterizaba mucho un movimiento particular de alto á bajo que hacía frecuentemente con las cejas y los ojos, como quisiera mirar por encima de las gafas. Los consejos

(*) Entre los que concurrían, se hallaban: Victor Manzano, León Bonat, Vicente Palmaroli, Antonio Gisbert, José Casado, Francisco Aznar, Carlos Esquivel, Juan García, Francisco Bander, que tanto se han distinguido después.

que nos daba eran siempre oportunos é indicaban su saber, aunque tenía la manía de que los oscuros de las carnes no podían hacerse transparentes más que con la ornaza y el asfalto restregado, manía que estaba en contradicción con el eterno consejo que nos daba de que no hiciéramos nunca más que lo que creyéramos ver, sin valernos ni hacer caso de recetas. Producíamos con la tal ornaza y el asfalto unas sombras verdosas, ó bronceadas si se añadía algún rojo, extremadamente desagradables. Sucedió con esto un día que, corrigiendo á Agustín Saez, que era un murciano muy listo, que hoy está en Filipinas de director de aquellas enseñanzas artísticas, le ponderó mucho la transparencia que había conseguido en las sombras, y el joven descarado y bromista le dijo: «pues no he empleado la ornaza.»—«Por eso no son buenas las recetas,» contestó D. José, á quien era difícil hallar sin respuesta oportuna.

Tenía el modelo media hora de descanso, y durante ella Madrazo se ponía junto á la estufa con las manos á la espalda y comenzaba paternalmente á hablarnos de arte, contándonos anécdotas relativas á pintores y cuadros, recordando también hechos concernientes á su estancia en Roma y en Paris y á su maestro David.

A pesar de esta confianza que con nosotros tenía, y la atención con que nos trataba, era el profesor más respetado, aunque no el más querido; porque le perjudicaba la influencia que tenía en todo, y el achacarse siempre á ella, como he dicho, cuantas injusticias se suponían cometidas, en la provisión de cátedras, oposiciones de todas clases y cuanto con el arte estaba en relación. Esta aprensión de los alumnos se alimentaba más por los ya artistas y profesores, que por ellos mismos; siendo la verdad que había en ello más de envidia á su posición que justicia en la mayor parte de las quejas. Tanto esto es así, que siendo él un hombre solo, para cometerse los abusos, si los había, se necesitaba

el concurso de muchos otros académicos, de los mismos que luego se quejaban; cuando si había mal, le causaba principalmente su apatía y falta de carácter. Así, por ejemplo, la oposición para hacer el relieve del frontón del Congreso de los Diputados, movió gran contienda y polvareda, en la que tomaron parte los periódicos satíricos de la época, inspirados por los opositores, maltratando indignamente á Madrazo y á su familia. Todo el alboroto fué porque se prorogó el plazo de admisión de los proyectos para que pudiera concurrir D. Ponciano Ponzano que estaba ausente; próroga que dependía del ministro, y no de Madrazo, el que se diera. Por cierto que si influyó en ello le es de agradecer, pues contribuyó al mejor éxito de la obra, porque el proyecto de Ponzano fué el mejor y hubiera sido triste subordinar á un trámite oficinesco la mayor bondad en el resultado. Aún no nos hemos convencido de que el sistema de las oposiciones es el peor, y tan sujeto á injusticias, intrigas y amaños como otro cualquiera.

Pero dejando esto y volviendo á lo que pasaba en la clase del colorido. Cada figura duraba ocho días, y, como premio el que el profesor creía que la había hecho mejor era el encargado de colocar la postura de la siguiente; lo cual era un gran estímulo que no había en las otras clases; pues entonces no teníamos premios ni menciones de ningún género.

Cada quince días tenían lugar las lecciones de composición. Precisamente se nos había dado el asunto que, por lo general, era de la Historia Sagrada. Cada cual hacía la composición en su casa, á lapiz, á tinta de China, que era lo más común, ó pintada si quería, para presentarla el día señalado. Llegado éste, se sentaba el profesor en la tarima del modelo, durante el tiempo de descanso, y comenzaba á juzgar el paquete de dibujos. Nosotros nos colocábamos alrededor, en pié, adelantándose el que debía para oír las observaciones. Allí se

veían horrores de dibujo, de inexperiencia, ó de incapacidad, lo que no impedía que fuesen juzgados con seriedad aunque alguna vez fuese mezclada alguna graciosa pulla. Entonces, como siempre, daba muestras el maestro de su saber y erudición.

Sucedía algunas veces que además de la composición que debía estar firmada, algún chusco presentaba otra anónima en caricatura, mezclada entre las demás. Otro profesor de menos mundo y menos educación se hubiera irritado por la ofensa y desacato; pero D. José, que sabía hacerse respetar cuando era del caso, no daba muestra alguna de desagrado, la juzgaba como las demás, y celebraba la gracia si la tenía; siendo singular la seguridad y prontitud con que por el estilo conocía al autor. Recuerdo que en una ocasión un vascongado llamado Francisco Bringas, de mucho porvenir, pero que desgraciadamente murió muy joven, llevó una de estas composiciones de burla, representando á Moisés sacado del Niló por la hija de Faraón. Esta, pescando con caña, sacaba al niño prendido por una nalga; había hecho las figuras á contorno imitando el caracter de las egipcias. Madrazo la celebró mucho, porque estaba bastante bien, se rió de la ocurrencia, y disertó un rato, en sério, sobre las condiciones del arte egipcio. Por nuestra parte en estas travesuras, había más de jugarreta que intención de burlarnos del maestro; pero si hubiera habido esta intención, su manera de sortear la broma la dejaba frustada, y muchas veces resultaba el burlador burlado.

Una prueba del entusiasmo y amor que D. José de Madrazo tenía á la enseñanza, era que cuando las clases se acababan en Mayo, en vez de abandonarnos hasta Setiembre, nos hacía concurrir al Museo, para pintar bocetos de los cuadros de los grandes maestros, viniendo todos los días á corregirnos como en la clase. Nos dejaba libre la elección del modelo; aunque para el efec-

to que él se proponía, que era el acostumbrarnos á comprender el conjunto de la distribución de la luz, el color y la composición, prefería que copiásemos á Velázquez, Murillo y Carreño, entre los españoles; Ticiano, Veronés y Tintoreto entre los italianos; y Rubens y Vandick entre los flamencos. Es decir, los coloristas; no conociéndosele en la enseñanza que procedía de una escuela tan académica como la de David más que en su horror á Jordán y á los barrocos.

Perdonadme, señores, si os he fatigado con recuerdos, que aunque gratos para mí, acaso no tengan interés para vosotros. Pero antes de continuar no puedo menos de mostrar la gratitud y cariño que siento hácia todos los que fueron mis profesores, y admirar la virtud de aquellas personas, la mayor parte ilustres é independientes, que se sacrificaban por instruirnos; pues no hay tarea más difícil ni más enojosa, pero tampoco más santa, que la de la enseñanza. Indudablemente para ejercerla es menester que haya en el hombre un instinto poderoso que le haga encontrar inexplicable goce en contribuir al progreso é interesarse en ver desarrollarse otras inteligencias al impulso de la suya.

Contribuí mucho á fomentar el adelanto, el movimiento y la vida que se habían desarrollado en la juventud con las pensiones de Roma, el aumento y mejora en la enseñanza que había traído la cooperación de dos insignes artistas, D. Federico de Madrazo y don Carlos Luis Ribera, que unían á la excelencia de la predicación la de la práctica, cosas que por entonces se aunaban en pocos profesores. El primero con sus excelentes retratos y sus cuadros de *Godofredo de Bouillon* y *Las Marías en la tumba de Cristo*, y el segundo con su cuadro de *Los Girones*, habían alcanzado un prestigio entonces justificado, cualquiera que sea el juicio que hoy merezcan aquellas obras consideradas á través de otras corrientes del sentimiento.

Cuando los sucesivos envíos de los pensionados empezaban á demostrar que los resultados sobrepujaban á las esperanzas y á los sacrificios que se hacían, otra medida importantísima vino á ayudar el impulso dado, y á asegurar el adelanto rápido y progresivo, cual fué la institución de las exposiciones nacionales bienales organizadas y patrocinadas por el Estado, en las que éste repartía premios y cruces; y lo que es más positivo y más importante, adquiría las obras premiadas. Estos verdaderos certámenes vinieron á sustituir á las pobres y mezquinas exposiciones que anualmente celebraba la Academia.

La primera exposición celebrada en el patio y galerías bajas del ministerio de Fomento, que se habilitaron convenientemente al efecto, tuvo lugar el año de 1856 y fué un gran acontecimiento.

Allí, además de otros artistas ya conocidos, se distinguió y obtuvo el primer premio Eduardo Cano, por su cuadro de *Colón en el convento de la Rapita*, y empezaron á surgir muchos jóvenes desconocidos, que lo que entonces prometieron, realizaron después. Allí se presentó por primera vez con sus paisajes del *Cerro coronado* y la *Peña de los enamorados*, D. Carlos de Haes; cuadros que, aunque pequeños de tamaño, causaron honda impresión en todos, y fueron una revelación para muchos. Resultado tanto más admirable cuando le obtenían obras de un género que, como dije, aquí se había tenido por secundario, y que alcanzó á todas las esferas del arte.

Hacía dos años no más que se había celebrado una oposición para cubrir la plaza de profesor de paisaje, cuando por la muerte de D. Fernando Ferrant que la había ganado, hubo que convocar á una nueva. Inútil es decir que esta vez el vencedor del certamen había de ser de Haes; pero hay que acordarse de cómo aquellas dos oposiciones se hicieron para saber la trascendencia que

tenía la venida del creador de la pintura de paisaje entre nosotros.

Los ejercicios exigidos en la primer oposición habían obedecido al criterio absurdo, entonces no completamente desvanecido, de que el verdadero mérito consistía en pintar de *inspiración*. Consistieron los trabajos en pintar un árbol determinado, un castaño, si no recuerdo mal, encerrado el opositor en una habitación algunas horas. En hacer algunas acuarelas y dibujos, de otros árboles, y detalles, también de memoria. Y finalmente, en componer y pintar en el encierro un cuadro, con un castillo en lontananza; un bosque, de encinas á la izquierda; á la derecha unos pinos; en primer término un arroyo atravesado por un puente, y algunos leñadores cortando leña. Con estos antecedentes no es extraño que los apegados á las antiguas prácticas y rutinas creyeran que había *trampa*, cuando en la segunda oposición se anunció que todos los ejercicios se harían en el campo delante del natural. Sin embargo, la mayoría comprendió la importancia de la reforma y que esta se debía á la enseñanza que las obras de Haes habían dado. Los ejercicios que hizo acabaron de consolidar su reputación, y dieron origen al cultivo formal del paisaje en España, que tanto vuelo había de tomar después.

X Este artista por su talento y por su carácter es uno de los que más influencia han ejercido en España en los tiempos modernos, no solo en su ramo sino en todos los del arte. Difundió unas ideas y un modo de ver que aquí no se conocían, ó no se habían propagado bastante. Federico de Madrazo y Ribera, que tanto habían hecho, procedían de escuela y predicaban escuela; el primero descendía de Winterhalter en los retratos, de Overbeck en los cuadros, el segundo de Kaulback; de Haes fué el primero que despertó la verdadera afición al natural.

Tal vez parezca extraña esta afirmación; pero hay

que recordar que en aquel entonces causaban admiración y obtenían el primer premio los cuadros de Cano, que aún cuando tuvieran buenas, cualidades, eran falsos y amanerados; todavía se celebraban las escenas andaluzas faltas de carácter, de Rodríguez de Guzmán, los retratos de Balaca, el padre, y otras obras que demuestran que ni el público ni los artistas habían perdido la afición al convencionalismo.

De todos modos, por muy fecundas que hayan sido las influencias ejercidas por todos los profesores citados, y sin que trate de aminorar en nada su gloria, no sirvieron más que de iniciación, pues los verdaderos adelantos y estudios de todos los que han sobresalido se hicieron en París y en Roma. Es muy reducida la atmósfera artística de Madrid para que los maestros puedan volar á sus anchas, así es que muchos de los más importantes se establecen definitivamente en el extranjero para no asfixiarse aquí.

Las exposiciones bienales fueron rápidamente aumentando en el número y en la importancia de las obras, presentándose cada vez nuevos artistas de valía, ó afirmando su reputación los que habían empezado á adquirirla.

Todos recordaréis el éxito que alcanzaron en 1860, Gisbert con su lienzo de *Los comuneros de Castilla*; Casado, con *Don Fernando el Emplazado*; Manzano, con *Los Reyes Católicos administrando justicia*; Llanos, con *La tía fingida*; García Martínez, con *Los amantes de Tiel*; Fierros, con su *Romería en Galicia*, y otros muchos que pudiera citar.

En 1862, Palmaroli, Mercadé, Puebla, Sans, Alvarez, Vera y no sé cuántos más, cultivando diversos géneros, vinieron á aumentar el batallón sagrado, con tan buenos títulos, que ni es de este lugar, ni sería fácil asignarles categorías respectivas. En este mismo año se presentó, tarde para figurar en el catálogo, un nuevo

campeón, que era Eduardo Rosales. Expuso un retrato de una niña del pueblo romano llamada *Nena*, sentada en una silla jugando con un gato. El jurado calificador no la creyó digna más que de una mención honorífica; pero no faltó quien comprendiese toda la importancia de aquel estudio, y fué una ilustre dama, la condesa viuda de Velle, quien le adquirió y encargó al autor el compañero.

Dos años más tarde, en 1864, Rosales presentó en la Exposición su gran cuadro de *Isabel la Católica haciendo testamento*. La amplitud y firmeza en la ejecución, la armonía del color, la gravedad que respira la escena, hicieron comprender á los artistas y al público, que se presentaba en la escena un verdadero maestro. Sus obras sucesivas corroboraron la opinión formada. Infatigable en el trabajo, ha dejado más pinturas que podría esperarse de una persona que murió muy pronto y que padeció larga enfermedad. *Don Juan de Austria presentado á Carlos V en Yuste*, *Doña Blanca de Navarra*, *Hamlet y Ofelia*, *La muerte de Lucrecia* y los evangelistas *San Juan y San Mateo*, son sus principales cuadros, y á pesar de haber empezado desde muy alto, cada paso que camina se eleva más. *Los evangelistas* son quizás lo mejor que se ha pintado en España en este siglo.

La superioridad de Rosales consiste en que ejecuta y siente, en que tiene personalidad bien definida, que es la principal cualidad de los verdaderos artistas. Se preocupa más de la sencillez y la grandiosidad que de los detalles secundarios, que es lo que hicieron siempre los grandes maestros. Es hoy tendencia muy general dar demasiada importancia al detalle y hacer sacrificios á lo bonito; hay cierta afeminación en el arte: muchos de los cuadros de gran tamaño que se pintan, parecen cuadros pequeños mirados con cristal de aumento. En los de Rosales sucede lo contrario; el *Don Juan de Austria* ó la

Doña Blanca, que no son de gran extensión, parecen tan grandes como la *Lucrecia* ó *Los evangelistas*.

La virilidad y sentimiento de las obras de este artista llamaron tanto la atención en el extranjero, que la Academia francesa de Bellas Artes le nombró miembro correspondiente, distinción que no se prodiga, como allí, y aquí, y en todas partes se prodigan las cruces y otros honores, circunstancia que les ha quitado el valor, por lo que no cito otros muchos premios de esta clase que obtuvo.

De entre el tropel de artistas notables y celebrados que nos rodean por todas partes, pues en pocas épocas la habilidad técnica ha sido tan general y ha rayado más alto, no es posible saber cuáles, ni en qué concepto pasarán á la posteridad; pero esta duda no cabe con Rosales, que de seguro ocupará siempre un lugar preeminente entre propios y extraños.

¡Aún no había cumplido treinta y siete años cuando murió en Madrid el 13 de Setiembre de 1873!

Os voy á contar un dato curioso que quizás nadie sabe más que yo. Rosales recibió la inspiración de su *Muerte de Lucrecia*, de un cuadro que hay en las salas capitulares del monasterio del Escorial, que representa á *Ester desmayada delante de Asuero*, copia de un cuadro de Tintoreto. La gracia de la actitud y la expresión de aquella figura le sugirieron la idea de pintar á Lucrecia. Me comunicó entonces aquel pensamiento, que más tarde realizó en Roma. No penséis por esto que su cuadro sea una reminiscencia ó un plagio del otro; en nada, ni remotamente se parecen; quizás cuando pintó el suyo ni se acordaba ya del motivo que se le había sugerido. Lo que sí podemos ver en esto es que á Rosales, como á todos los verdaderos artistas, la forma le impresionaba antes que la idea.

Hemos visto, cómo merced á la tranquilidad relativa que sucedió á las contiendas que agitaron á nuestra pa-

tria durante cerca de medio siglo, y á la protección que el Estado pudo prestar á las Bellas-Artes, éstas salieron de la paralización en que habían caído, dando brillantes muestras de lo que es capaz el genio español en las regiones de la imaginación. ¡Ojalá fuera capaz también y las hubiera dado en las de la razón!

Hemos visto además, que á pesar de todo nuestra atmósfera es pobre para desarrollar espontáneamente planta tan delicada como la del arte, y para lograr su completo florecimiento ha sido preciso ir á buscar aire al extranjero, y muchos ingenios se han expatriado para siempre. Un ejemplo de esto le tenemos en Fortuny, que se educó en el extranjero, vivió en el extranjero, brilló en el extranjero y murió en el extranjero. No expuso nunca sus trabajos en España, y entre las pocas obras suyas que poseen algunos particulares, no se cuenta ninguna de las más importantes. Nuestros museos no encierran ninguna. Su fama es universal. Cuando después de su muerte se dió en Madrid su nombre á una calle extraviada, ya se había dado el mismo á otra de París.

Conozco casi todas las obras de Fortuny por fotografías y grabados; originales he visto muy pocos, y no de los principales: como nunca me gusta hablar de referencia, escaso es lo que os puedo decir. A lo que entiendo, Fortuny fué un prodigio en la brillantez, armonía y manejo del color, en la precisión del dibujo, en la elegancia de los tipos; cualidades que sedujeron y fascinaron, no solo al público, sino también á muchos artistas de todos los países, que faltos de iniciativa propia trataron de apropiarse algunas de ellas. Fortuny ha contribuido mucho con su ejemplo al desarrollo general de esta gran habilidad técnica de que antes hablé. Su manera de pensar y sentir, sus finezas y elegancia son enteramente francesas. En *La Vicaria* y *La elección del modelo*, se vé esto bien claro; sus fantasías árabes tienen

más de la exagerada afectación, del ingenio chispeante de nuestros vecinos, que de nuestra gravedad, nuestro realismo y nuestra mesura. Pero, entiéndase bien, no se lo pongo por defecto; más bien lo digo en su alabanza; de todos modos hago constar un hecho.

Sus méritos están por encima de una crítica menuda, y de ningún género ha llegado aún el tiempo de hacerla; la moda y la parcialidad la ahogarían. Sus cuadros, de pequeño tamaño, se acomodan bien á las condiciones de las modernas viviendas, y deben ser joyas que oscurezcan la brillantez de las sedas, dorados, alhajas ó porcelanas que los rodeen.

He concluido de desarrollar ligeramente el tema; no me queda más que hacer una advertencia necesaria. Si he sido, por lo general, parco en encomios y alabanzas, si he puesto algunas restricciones al mérito de algunos artistas, consiste en que he considerado al arte desde una altura á que han llegado muy pocos en el mundo. Juzgando de otro modo, tomando como punto de partida lo malo, no he citado uno solo que no esté muy distante de este extremo, y que por lo tanto no sea un pintor notabilísimo.

