



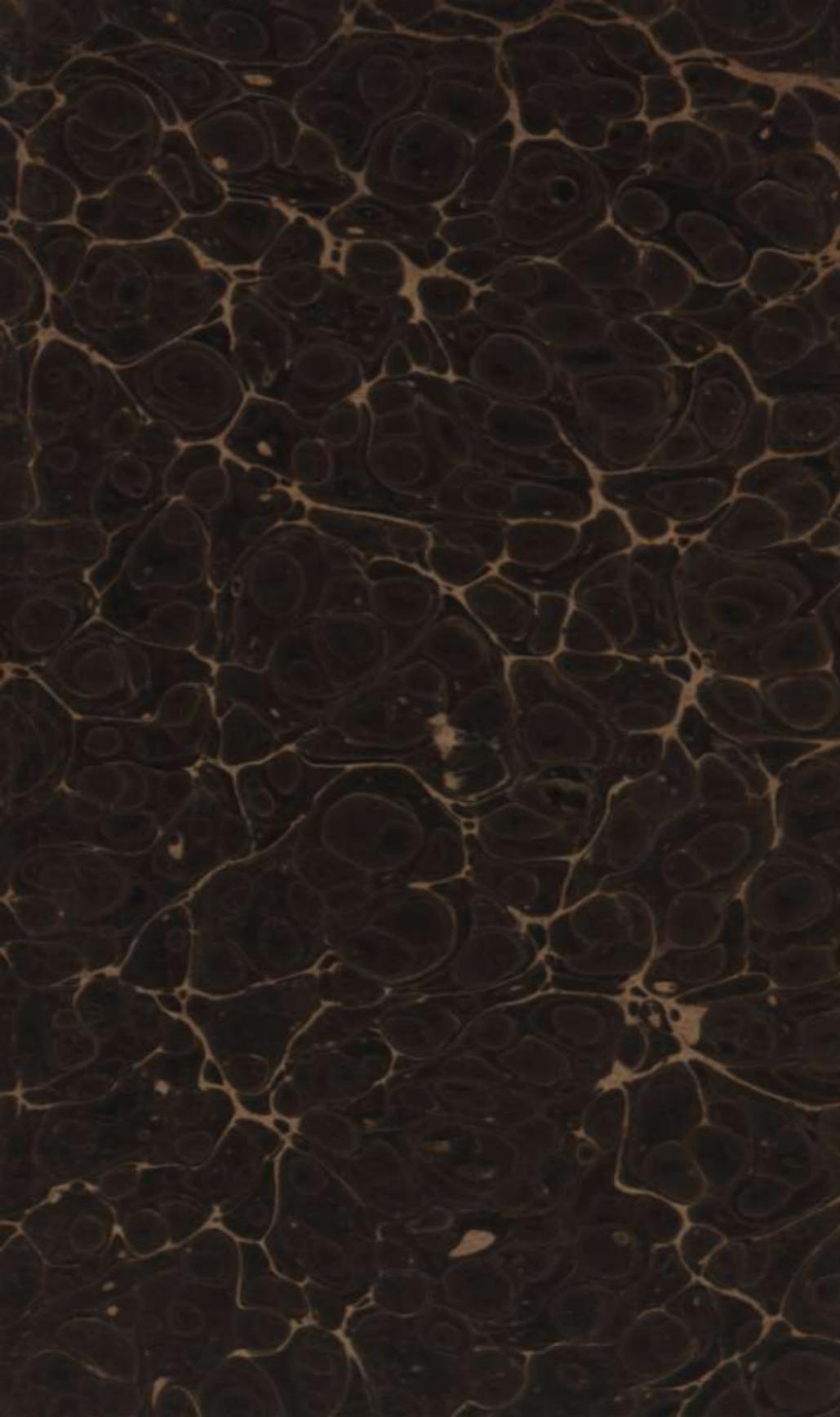
LIBRERIA RIVADAVIA

CONDE ROSA

G MENDESKY É HIJO

359-CALLE FLORIDA-359

BUENOS AIRES.



RERIA
NDE
ALLE
UEN

W.M.

320

42
40

ANT

XIX

216

EL PROSAÍSMO EN EL ARTE

mm

18 cm

R-90252

FEDERICO BALART



EL PROSAÍSMO EN EL ARTE



MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL
Cruzada, 4, bajo derecha

ES PROPIEDAD

AL EXCMO. SR.

D. JOSÉ MARÍA DE PALACIO

EN TESTIMONIO DE CARIÑOSO AFECTO

F. B.

Título más vago y menos ambicioso debería llevar este libro. Mi buen amigo Al-deguer, que lo publica, juzga oportuno bautizarlo, á la francesa, con el nombre del primer trabajo contenido en él, y yo no creo que ese capricho editorial merece resistencia por mi parte. Con uno ú otro título, el libro nunca pasará de ser una colección de artículos sueltos. Para no quitarle su carácter, ni siquiera he salvado los errores de juicio cometidos y rectificadas durante su publicación en las columnas de *El Imparcial*. Ésa es la mejor prueba de la sinceridad con que se escribieron y de la buena fe con que se coleccio-

nan. En último resultado, ¿qué es el desarrollo de una inteligencia, pequeña ó grande, sino la serie de sus errores involuntarios y de sus voluntarias rectificaciones?

DATOS

UNA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL

(1892)

Un poco tarde y un poco pronto y un poco mal se abre la Exposición internacional de Bellas Artes: tarde para los visitantes forasteros, que en gran número van ya regresando á sus hogares; pronto para los artistas extranjeros, que aún no han acabado de hacer sus remesas, y mal para el público, que pagará su dinero por ver sin catálogo unas cuantas obras revueltas sin orden.

Á bien que hay otra *exposición* gratuita más efectiva y más seria que la de Bellas Artes: la de vernos puestos en solfa por los escasos concurrentes á esta malaventurada *soirée de Cachupin*.

Sea como quiera, con lo expuesto á la in-

temperie por plazas y calles basta y sobra para que el extranjero menos perspicaz forme idea un tanto equivocada del punto á que llegan nuestras artes, pero justa y muy justa del estado en que se hallan nuestras costumbres. Un pueblo que á peso de oro deja adornar su capital con muñecos de alcorza y de guirlache, como los que de pocos años acá se han instalado provisional ó definitivamente en calles, plazas y paseos, da la medida de su paciencia, ya que no de su ilustración.

En vano sería decir á nuestros huéspedes que los autores de tales desvarios saben componer grupos como el de la *Tradición* y modelar estatuas como las de la *Marina* y el *Ferrocarril*; nadie querrá ni podrá creer que quienes han sacrificado á Lope de Vega en el Prado y á D. Alvaro de Bazán en la plaza de la Villa sean capaces de esculpir bustos como el de la señora de Cánovas, expuesto por Querol en su estudio, y como el del pintor Domingo, presentado por Benlliure en el palacio de Bellas Artes.

El último, en particular, es una joya, una maravilla, una obra maestra en su género; pero eso mismo constituye la peor acusación contra el artista que ha creído corresponder á su gloria y perpetuar las del ejército español

con el lamentable monumento dedicado al teniente Ruiz en la plaza del Rey.

Esa malhadada obra empieza por no expresar la índole del asunto, y acaba por atropellar todas las leyes del equilibrio escultórico y arquitectónico.

La gloria, un poco tardía, del teniente Ruiz consiste en haber muerto heroicamente defendiendo un puesto contra fuerzas inmensamente superiores. En el enunciado militar va resuelto el problema artístico: el teniente Ruiz debía expresar la resolución de morir á pie firme en su puesto. Inútil sería replicar que, en buenos principios de táctica, la defensa, para ser eficaz, no puede ser absolutamente pasiva. Todo eso es muy exacto; pero en nada cambia la esencia del tema artístico. Sean cuales fueren los accidentes de la lucha, la defensa es siempre, por naturaleza, un hecho esencialmente pasivo. Había, pues, que expresar, con el ademán y con el gesto, la inquebrantable voluntad de morir, pero no acometiendo, sino rechazando: era indispensable plantar la figura en la actitud más vigorosa, pero más tranquila á que puede llegar el organismo humano.

El fin del arte es presentar á la vista, no lo accidental, sino lo esencial, es decir, lo carac-

terístico de cada asunto; y si la defensa se caracteriza corriendo, ¿cómo se caracterizará el ataque?

Ese modo de considerar el tema hubiera por añadidura librado á Benlliure de incurrir en el mayor pecado técnico de su obra: el desequilibrio. Y ¡qué desequilibrio! Como aquel famoso edificio que, al decir de su poseedor, tenía sol de Mediodía por los cuatro puntos cardinales, la estatua del teniente Ruiz ofrece la singularidad de caerse para todos lados. Según el punto de observación, así es la caída: desde delante, para la derecha; desde atrás, para la izquierda; desde la derecha, para delante, desde la izquierda, para atrás: á gusto del consumidor. El pedestal mismo, si no se cae, á lo menos no infunde confianza en su estabilidad. El dado, por sí solo, ningún temor inspiraría; pero los cuatro cañones que boca abajo decoran los ángulos parecen dar al perfil total del monumento menos anchura por la parte de la basa que por la del plinto, y así le quitan la solidez aparente, primera exigencia del arte arquitectónico.

Lo peor es que esa falta de solidez aparente rara vez deja de corresponder á la carencia de solidez efectiva. Cuando vi, años ha, el grupo de Isabel la Católica emplazado junto al Hipó-

dromo, me inquietó desde el primer instante aquel angosto pedestal, flanqueado por aquellas columnillas cenceñas y escuchimizadas. Lo que no pude creer entonces es que mi vista lega tuviera razón contra los cálculos del constructor; sin embargo, el tiempo va justificando mecánicamente mis instintivos temores.

Y á fe que sería lástima cualquier accidente capaz de deteriorar ese grupo, única obra estimable que en nuestras plazas y paseos ha levantado la escultura contemporánea. Entre Atocha y el Hipódromo, si se exceptúa el Apolo de Álvarez que corona la fuente de las *Cuatro Estaciones*, no hay otro engendro escultórico que en conciencia pueda desechar el diablo; Cibeles y Neptuno sólo han tenido en su abono la simetría del conjunto decorativo á que pertenecían, y esa simetría se acaba de romper con la reforma de la plaza ideada en la intersección del Prado con la calle de Alcalá; plaza fantástica, plaza imaginaria, plaza sin edificios, que lleva ese nombre con el mismo derecho que tendría para llamarse calle la carretera de Madrid á la Coruña. Hasta ahora la tal plaza se compone arquitectónicamente de dos chaflanes y una esquina que, tirando por largo, sumarán la duodécima parte de su circuito; lo demás está limitado (si vale la pala-

bra) por un pedazo de verja, cuatro de balastrada, una arboleda y seis caminos carreteros. Con tan buenos títulos como eso se llama plaza, podría llamarse circo el Campillo de Manuela.

Verdad es que el decorado lo salva todo; porque, sin contar la fuente de Cibeles, que ofrece la recomendable novedad de no estar en el centro ni en la circunferencia, tiene en su abono la gallardía de las estatuas recién instaladas, las cuales, si no son buenas, presentan, cuando menos, la ventaja de estar colocadas en un arco de elipse cuya cuerda no es perpendicular á ninguno de los ejes; y gracias á esa feliz disposición, la línea que determinan reúne todas las ventajas de la más perfecta irregularidad.

En punto á simetría, el plano de la dichosa plaza puede apostárselas con la tela de cualquier abanico japonés.

Afortunadamente, la filosofía del tema decorativo compensa con su originalidad las faltas de lo restante; porque la idea de buscar con la linterna de Diógenes cuatro madrileños esculpturables, añadiendo la muletilla de que su esculpturabilidad esté justificada por sendos méritos de diversa naturaleza, no podía menos de producir efectos inesperados y sorprendentes.

Y, en efecto, á ella debe el Fénix de los ingenios la inestimable dicha de codearse con otros tres apreciables sujetos de segunda, tercera y cuarta fila en sus respectivas profesiones. La cosa es lógica, porque también hay su lógica en lo absurdo; y aquí donde Hermosilla tiene calle, no es mucho que tenga estatua Francisco Ramírez de Madrid, aunque sin ella se quedan Hernán Cortés y el Gran Capitán. Una cosa es asustarse del cantonalismo en política, y otra practicarlo en todo lo demás, empezando por la literatura y acabando... por la cantería.

¡Pobre Lope! Dos siglos y medio ha pasado sin estatua, y por lo visto, si no llega á nacer en Madrid, sin ella se queda como yo sin padre. Otro tanto le sucede á Quevedo, para quien no ha llegado la hora de la consagración monumental, ni aun en el municipal concepto con que acaban de alcanzarla el «monstruo de la naturaleza» y sus tres modestos acompañantes. Si, como es de esperar, toma la decoración escultórica el mismo incremento y la misma tendencia parroquial que las verbenas, acaso antes de morirnos tengamos la satisfacción de ver perpetuada en mármol la imagen del gran satírico formando juego con la de algún ilustre pescadero de su barrio.

Por lo demás, si ha de salir tan bien parado como Lope, más le vale dormir el sueño del olvido. Porque, francamente, al cielo clama eso de que un hombre escriba mil ochocientas comedias y llene el mundo con su nombre, para que al cabo de doscientos años lo saquen á la vergüenza con aquélla facha de doctrino y con aquel manteo modelado á terraja como el último vasar de la última cocina manchega.

Mucho me pesa cargar la mano sobre dos hombres como Benlliure, á quien admiro de todas veras, y como Querol, á quien además profeso personal amistad; pero—¿qué remedio?—donde hay carne se dan los azotes; lo demás es gastar en balde el tiempo y las disciplinas.

Triste es que dos escultores á quienes sus compañeros ponen en primera línea entre la gente moza, se extenúen compitiendo, no á quién lo hará mejor, sino á quién lo hará más pronto. Como resultado económico, ese sistema puede ser satisfactorio para el productor; para el consumidor es desastroso como operación mercantil, y sobre todo como adquisición artística.

Pero lo más triste del caso es que, con uno ú otro nombre, con una ú otra representación,

la víctima es siempre el público cuando de obras públicas se trata; es decir, lector, que en el caso presente los caballos blancos somos tú y yo y los demás que por mano ajena pagan los vidrios rotos, ya como ciudadanos españoles en la Biblioteca Nacional, ya como vecinos de Madrid en la plaza de la Cibeles.

Si te tomas la molestia de rumiar despacio esta sencilla consideración, me parece que con ella, mejor que con diez tratados de estética, has de depurar tu criterio artístico.

Y hasta tu sentido moral; porque á la luz del propio interés acaso descubrirás lo erróneo de la doctrina corriente en cuanto á las excelencias de la laboriosidad considerada en abstracto y ensalzada como reina de todas las virtudes en este siglo de hormigas y gorriones. Entonces llegarás á conocer que el trabajo es gran cosa cuando bien se emplea, *é si non, non*. Bástete considerar que, prescindiendo de la calidad y fijándose sólo en la cantidad, puede ocupar puesto distinguido entre los trabajadores más ilustres el incansable Diego Corrientes.

¡Y lo ahorcaron!

Y dado este ligero vistazo al arte callejero, entremos en las salas donde acaba de instalarse la Exposición internacional de Pintura y

Escultura. Allí encontraremos pruebas más numerosas y no menos elocuentes de nuestros extravíos en materia de arte, tanto por lo tocante á los que lo explotan, como por lo referente á los que lo fomentan y lo pagan.

I

Lo primero que sentirás, amigo lector, al entrar en el Palacio de la Industria y de las Artes es un vientecillo que te helará en el cuerpo el sudor provocado por la ascensión de la colina donde, para comodidad del público, se construyó el edificio. Si no tienes particular afición á las pulmonías, pasarás de largo, sin detenerte en el vestíbulo ni en el salón central, ocupados por la escultura. Al penetrar en cualquiera de las crujías laterales, comprenderás que el viento no debe ser gran aficionado á la estatuaria, cuando contigo se ha introducido en los amplios dominios de la pintura. —«¡Aún estoy cerca!»—dirás como el Caín de Víctor Hugo; y continuarás á buen paso tu prudente retirada. Vana estratagema: el viento te seguirá de sala en sala, como el ojo de la conciencia, sin darte momento de reposo, hasta que, llegado al último límite del local, descubras asombrado la causa sencillísima de tan

misterioso fenómeno; es decir, los diez ó doce ventanillos entreabiertos á cada extremo, con paternal previsión, para evitar que en cincuenta ó sesenta mil metros cúbicos de aire atmosférico se asfixien por falta de oxígeno las cincuenta ó sesenta personas que suelen visitar á la vez aquel inmenso local.

Decídete, pues, á abandonar la empresa ó á sacrificar tu salud en aras de la higiene. Me dirás (como si lo oyera) que el remedio sería facilísimo. ¡Ya lo creo! Pero ¡ve tú á pedir cosas fáciles en España! Si fuera modelar en dos meses el frontón de la Biblioteca Nacional, anda con Dios: eso ya vale la pena. Pero ¡cerrar una docena de ventanillos! ¡Para ventanillos estamos aquí!—Verdad es que sin tanto esfuerzo se podría evitar en parte la molestia y el riesgo con sólo dejar abandonados á su propio peso los cortinones cuyo elegante plegado decora las puertas de las salas principales. Pero esos están allí para el bien parecer— como las pieles que los salvajes del Canadá se ponen cuando hace sol y se quitan en cuanto la lluvia ó la nieve amenaza deteriorarlas.

Si á fuer de varón constante desafías el furor de los elementos en obsequio de tus aficiones artísticas, lo segundo que echarás de ver es que no ves la mitad de las obras colgadas

en los salones extremos; es decir, la cuarta parte próximamente de las españolas. Si es por la mañana, puedes dejar para la tarde todas las de Poniente; si es por la tarde, puedes dejar para la mañana todas las de Levante: *divisum imperium cum umbra Phæbus habet*.

Alguien me ha dicho que todas las salas del edificio tuvieron en otro tiempo luz cenital, y que después (no sé si cuando el *trancazo* convirtió el Palacio en hospital, ó cuando el incendio de la Fábrica de Tabacos lo transformó en taller de labores) se suprimieron las claraboyas en beneficio de los enfermos ó en obsequio de las cigarreras. Otros me aseguran que no es exacta la noticia. Poco importa; el hecho es que varias salas no tienen luz cenital y que debían tenerla si han de servir para exposiciones de pintura. Quizá nuestra previosa administración prefiera tener local para varios usos, como esas navajas que contienen herramientas para todo y no sirven para nada. No condeno esa prudente precaución; pero de ser así, no estaría de más que, en honor de la verdad, se modificara la inscripción del frontispicio, diciendo con más exactitud: «PALACIO DE LA INDUSTRIA, LAS ARTES Y OTRAS CALAMIDADES PÚBLICAS».

Sea como quiera, las malas condiciones del

edificio han dado feliz ocasión á un rasgo de galantería por parte de nuestros artistas, que con noble desinterés han cedido á sus huéspedes lo mejor del local. El público podrá estudiar á su sabor las obras extranjeras, desde los admirables retratos de Kaulbach, Matiagzeck y Bonnat hasta el curioso paisaje que, como única muestra de su genio pictórico, nos presenta la Gran Bretaña, y que ni por el tamaño ni por el asunto ni por ningún otro concepto tiene nada de grande ni de britano. El Jurado lo ha puesto en lugar preferente, y ha hecho bien: *crede te satis esse vindicatum*.

No menos digno de alabanza es el respeto con que ha colocado en primer término la exposición retrospectiva de la pintura nacional en nuestro siglo. Allí están los inmediatos ascendientes de los artistas contemporáneos. Las obras que en ella figuran, ó son de maestros muertos, ó representan puntos más ó menos culminantes del camino recorrido por el arte español de cien años acá. Allí están, mejor ó peor representados, Goya, López, Madrazo, Villamil, Cano, Gisbert, Casado, Fortuny, Rosales, Palmaroli, Domingo... los primeros premios de antes y algunos de ahora; en conclusión, mucho que no conocía la generación actual y algo que no conocerán las generaciones

futuras. Aquello es un mapa reducido de nuestro itinerario pictórico en el siglo XIX.

Pero un exceso de delicadeza mal entendida ha extraviado á los directores de la fiesta en la colocación de los demás cuadros españoles. Los dignos artistas elegidos por sus compañeros para jueces del certamen han temido incurrir en la nota de parciales si establecían la menor diferencia cualitativa entre las obras presentadas. Por huir de toda censura en esa parte han caído en un exceso de absurda imparcialidad, proscribiendo toda selección por categorías y dando un heroico ejemplo de inútil abnegación al diseminar sus propias obras entre las menos recomendables del concurso. El tamaño parece haber sido su único criterio para la designación de salas, y así, á título de grande, se hombrea el cuadro de Ponce junto al de Simonet, y á título de pequeño se anega el mejor de Sorolla en el maremágnum de las apreciables medianías y de las nulidades incurables.

Conocí yo no ha muchos años á un excelente señor de buena posición y mejor apetito que, gracias á sus numerosas relaciones, recibía no menos numerosos regalos por Pascua de Navidad. Entre Nochebuena y Reyes su casa era el Portal de Belén y su boca la sima

de Cabra. Pero como, al fin, la sabia Naturaleza señaló límites al estómago del hombre y al del tiburón, al terminar aquellas dos semanas de febril voracidad quedaban siempre en la despensa reliquias numerosas de las pasadas grandezas: caparazones de pavo, despojos de capón, de perdiz y de liebre, raspas de besugo y blindajes de langosta en distintos grados de descomposición; posos de Burdeos, Borgoña, Montilla y Pedro Jiménez; migajas de turrón y de mazapán; restos dispersos de conservas sin lata y de encurtidos sin envase, que con lesiones de pronóstico más ó menos reservado sobrevivían al desastre de sus correspondientes unidades colectivas; en fin, los elementos necesarios para un banquete digno de regocijar á la jauría de Diana servido en el estercolero de la Villa. La víspera de Reyes todo aquello daba en una cacerola proporcionada á la magnitud y gravedad del caso, donde tras breve cocción constituía el bodrio más adecuado para desganar á Pantagruel en persona; pero no al generoso anfitrión, que á última hora, después de los «estrechos», premiaba con él la asiduidad de sus habituales tertulianos «para que no se perdiera».

El banquete de mi amigo es el símbolo más exacto del caos artístico presentado á la pa-

ciente sagacidad del público en el Palacio de Bellas Artes. Después de saborear los cuadros uno á uno durante dos meses, el Jurado los ofrece revueltos al estudio de la crítica, como quien dice: «Anda con ellos; que para ensartar una tajada en ese mar de caldo sin sustancia, ya necesitas buen ojo y buen tenedor».

Inútil sería protestar contra un igualitarismo tan generosamente desatinado, que nos da confundido lo bueno con lo mediano, con lo malo y con lo peor. Días atrás me decían dos dignos individuos del Jurado: «Las exposiciones se han de hacer á gusto de los artistas: quien así no las quiera quédese en su casa».

Esa doctrina sería respetable, aunque desastrosa, en una empresa particular: el Círculo de Bellas Artes podría invocarla — y no la invoca — en sus exhibiciones privadas; pero en un concurso oficial es algo más que absurda.

No: en esta ocasión, como en todas, se han de hacer las cosas á gusto del que las costea; y en el caso presente, por más tormento que demos á la lógica, siempre sacaremos en limpio que las exposiciones oficiales las paga el público, y lo que es más, las paga dos veces: una como contribuyente y otra como espectador.

II

Después de dirigir mi primer saludo á los extranjeros que nos honran con su visita, permítanme consagrar mi primera atención á los muertos de casa, y á los pocos vivos que por antigüedad sirven de cortejo á su apoteosis.

En ella ocupa Goya el puesto de honor que nadie podía disputarle. Sus laureles, malamente hollados en otro tiempo, reverdecen en el nuestro con mayor lozanía, y, por la ley general de las reacciones, los elogios de ahora no suelen ser menos exagerados que los denuestos de antes. Hoy se dice «Velázquez y Goya» (y hasta *Goya y Velázquez*) como se podría decir Miguel Ángel y Rafael.

Esa conglutinación de nombres me parece, sin embargo, un absurdo garrafal y hasta una grave irreverencia. Velázquez es el primer pintor naturalista del mundo, como el primer idealista es Rafael; lo cual no impide que en las obras de Rafael rebose casi siempre la ver-

dad y que las de Velázquez estén casi siempre iluminadas por la idea. Entre los grandes artistas no hay esa incompatibilidad de factores absoluta y arbitrariamente establecida por los ignorantes y practicada por los tontos. En las cumbres del arte, la idea y la realidad se penetran inevitablemente, aunque, en dosis distintas, predomine unas veces el elemento ideal y el real otras veces. Sin ello, los grandes genios no serían completos, es decir, no serían genios.

Velázquez, pues, ocupa una cumbre del arte, frente á frente de Rafael, aunque en región menos elevada. Desde ella puede andar á tú por tú con todos los grandes maestros del mundo.

El caso de Goya es muy distinto. Goya fué un gran pintor genial que, lleno de fogosa inquietud, nunca tuvo paciencia para perfeccionar su defectuosa educación artística. En pintura era lo que en política su tocayo Francisco Pizarro; ambos conquistaban imperios sin saber leer ni escribir, y ambos deslucían luego sus conquistas con actos de salvaje arbitrariedad.

Velázquez sabe siempre lo que quiere hacer y lo hace como quiere; Goya suele ir, como el fraile del cuento, á «lo que salga». Velázquez

tiene siempre la despensa provista de manjares exquisitos y además sobresale, como Careme en componer salsas capaces de hacernos saborear con delicia los calzones de ante de un postillón. Goya encierra cada día en una tinaja noventa y nueve culebras y una anguila. Á la hora de guisar mete la mano en el depósito á riesgo y ventura. Si sale la anguila, gran *gaudeamus* tenemos; si no, habremos de contentarnos con el caldo, siempre sabroso, aunque nunca tan sano ni tan nutritivo como el de Velázquez.

Mirad su exposición y veréis que no exagero: cuando cogió la paleta para retratar á Bayeu, del primer golpe sacó la anguila ensartada en la punta del pincel; el día que pintó al general Palafox sobre un cerdo disfrazado de caballo, el almanaque daba culebra. Paciencia y á otra, como maestro de armas; á bien que la anguila está siempre en la tinaja, y más dura ó más blanda, el día menos pensado la encontraremos en el retrato de María Luisa ó en el de D.^a Mercedes Fernández.

Lo dicho no rebaja en un átomo mi admiración por el genio original, audaz y convencido, que, cuando España y Europa entera se prosternaban extáticas ante el eclecticismo anodino de Mengs, supo sacudir las cadenas

de la rutina, y guiado por feliz inspiración utilizó con vigorosa sobriedad la paleta de Velázquez en los dos retratos de Bayeu y mojó en luz los pinceles de Rembrandt para pintar con mágica delicadeza el Judas de la catedral de Toledo.

Pero á Goya se le ha de admirar como á las fieras: de lejos y con verja. El pobre pintor que ose ponerle la mano en el cerro se enredará sin remisión en aquella melena envedijada, y morirá sin remisión en aquellas fauces insondables. Fortuny mismo, con ser quien era, se dejó alguna tira de piel entre las zarpas del monstruo.

Con personalidad menos absorbente y con más paciente educación que Goya, su discípulo D. Vicente López nos conservó la buena tradición naturalista entre las exageraciones del purismo académico traído á la tierra de Velázquez por los imitadores de David. Hace treinta años no había discípulo de la Escuela Nacional que no aguzara el ingenio trayendo y llevando lo que con sarcástica burla llamaban ellos «las morcillas de D. Vicente». Hoy los mismos de entonces se quitan el sombrero ante el retrato de Castaños, que, con todo su amaneramiento de dibujo y color, es pura y simplemente una obra maestra llena de carác-

ter y expresión: figura, á un tiempo, real y típica; cosa que deberían estudiar nuestros pintores, aunque sólo fuera para intentarla.

Después de López hay en nuestra exposición retrospectiva una solución de continuidad, perceptible aun para quien no conozca la historia del arte español en nuestro siglo: entre el retrato del general D. Joaquín de Osma y el de la condesa de Vilches media un abismo, aunque ambos personajes están hombro con hombro. La ausencia de D. José de Madrazo y D. Juan de Ribera deja sin explicación el tránsito del goyismo exagerado por D. Vicente López al purismo eclécticamente atenuado de don Federico de Madrazo.

D. Federico ha sido largo tiempo el retratista de moda y de la moda. Nadie ha sabido satisfacer tan delicadamente como él las exigencias un poco excesivas de esa clase distinguida que hoy se llama en inglés la *high life* y que entonces se denominaba en francés *les gens comme il faut*. Pero entendámonos: don Federico no fué nunca un ilustre auxiliar de Mme. Ernestine. La moda que él retrataba no era tanto la del traje como la de los modales, y casi me atrevería yo á decir la de las costumbres. D. Federico respeta demasiado su talento y su profesión para descender, ni por

casualidad, de los dominios del arte á los de la industria.

Cada generación tiene ideas y gustos que trascienden á todos los órdenes de la vida social, desde la indumentaria hasta la cortesía. Cuantos hoy peinamos canas hemos llevado, ó visto llevar, el sombrero, ya sobre las cejas, ya sobre la nuca, ya sobre la oreja derecha, ya sobre la izquierda. Á cada posición de ese adorno capital correspondía un aire general de la persona y un movimiento peculiar de los brazos, que unas veces debían ir inmóviles como troncos, otras oscilantes como péndulos, otras perfilándose con el plano de la espalda en distintos grados de inclinación, conforme al último figurín. La actitud que hoy nos parecía de seminarista encogido, mañana se nos figuraba de perdonavidas insolente ó de Tenorio trasnochado. Eso ha pasado desde que el mundo es mundo. Y como nuestro ser busca siempre el equilibrio, cada fútil variación de la actitud corporal representa necesariamente un cambio en el estado del ánimo, que unas veces es su causa y otras su efecto.

Eso, que podríamos llamar la moda del alma, entra por mucho en las obras de todos los grandes retratistas (además del carácter

peculiar del individuo). Gracias á Rafael, á Tiziano, á Bronzino, á Velázquez, á Van Dick, á Mengs, á Goya, á Lawrence, á Ingres, á Cornelius, á Cabanel, podemos seguir paso á paso los caprichos del plegado moral de siglo en siglo y de nación en nación.

Y eso es lo que nuestro D. Federico supo hacer como ninguno de sus contemporáneos en España. Comparad la sonrisa comunicativa de la linda C. de V. (núm. 1.514) con la gravedad un poco burlesca de la hermosa M. de la L. (núm. 1.511), y mejor que leyendo veinte tratados de historia comprenderéis la transformación de nuestras costumbres sociales en el cuarto de siglo que media del uno al otro.

Treinta años ha, la distinción de la mujer consistía en cierta amabilidad un poco excesiva y un poco intermitente; hoy la mujer más afable hace gala de cierta reservada compostura que entonces habría parecido afectada. ¿Significa esto que las damas de hoy carezcan de amabilidad ó que las de entonces careciesen de comedimiento? Libreme Dios de pensar tal cosa, que sobre ofensiva sería falsa de toda falsedad. No; es que en esos treinta años de ensayos abortados, de cataclismos graves y de profundos desengaños, nos hemos hecho

más serios ó á lo menos más reservados. Es, en fin, que nuestra sociedad, con todos sus elementos, incluso la mujer, ha madurado, ha envejecido, diría yo, si no se tratara de *lo eterno femenino*, que nunca envejece—y que pocas veces madura.

III

Asociado al nombre de D. Federico de Madrazo corrió largo tiempo el de D. Carlos Luis de Ribera, como si se tratase de dos rivales que en un mismo estadio se disputaran el premio de la carrera. Sin embargo, aunque partiendo de un mismo punto, sus respectivas direcciones habían sido completamente distintas ó—mejor dicho—absolutamente opuestas. Por el asunto (no por el estilo) el *Godofredo* del uno y *El primer Girón* del otro estaban en el gusto romántico de su época. Pero, desde el primer paso, mientras D. Federico, siguiendo de año en año las veleidades de la moda, recibía dócilmente la influencia, no siempre saludable, de Dubufe, de Winterhatter y de otros, D. Carlos, apartado de la corriente contemporánea, retrocedía paso á paso hasta parar en aquella *Conversión de San Pablo*, que parece pintada cien años antes de su fecha, y en aquella capilla de las Mercedes, que ni por

su estilo pertenece á época conocida, ni por su mérito la formará en los anales de nuestra pintura. El único cuadro que en la sala retrospectiva lleva su firma es, como tantos de su mano, una idea bien concebida y lastimosamente expresada; una verdadera escena final de ópera, con su tiple, sus coros de ambos sexos y su vestuario de guardarropía. En un apartado de otra sala podéis seguir día por día la decadencia de aquel respetable maestro, gravemente estudioso y estudiosamente extraviado en su soledad.

Otro pintor famoso en su tiempo, y duramente juzgado más tarde, fué D. Jenaro Pérez Villaamil. Como hombre de imaginación lozana, sólo Gustavo Doré puede disputarle la primacía en el paisaje. Los dos cuadros que llevan su nombre en la Exposición prueban que su paleta no era siempre tan falsa como algunos han supuesto. Ya podríamos darnos por contentos con ver cada dos años un exterior como el de la catedral de Sevilla y un interior como el de la capilla del Sacramento de San Andrés.

De los buenos paisistas posteriores (Haes, Rico, Morera, Muñoz Degrain) no hay nada en la sala retrospectiva. La *retrospección* es un tanto incompleta en ese como en otros puntos.

Cualquiera que conozca la historia de nuestra pintura en la segunda mitad del siglo XIX echará de menos las firmas de casi todos los pensionados y premiados entre 1850 y 1860. Las de D. Luis de Madrazo y D. Germán Hernández pueden verse en el Museo del Prado. Allí están colgadas (y no se caen) la *Santa Cecilia* del uno y la *Aspasia* del otro. Las generaciones venideras juzgarán mejor que la presente aquellas dos obras, más estimables que estimadas.

Allí también hay que buscar el mejor cuadro de Cano. El *Entierro de D. Alvaro de Luna* es, con todos sus defectos, la escena más patética que hasta hoy debemos á nuestra pintura moderna. No tiene Paul Delaroche asunto mejor elegido ni más dramáticamente presentado. Si la sintaxis correspondiese á lo demás, aquella página de historia sería una obra maestra en toda la extensión de la palabra. Cano ha sido un poeta de alto numen, á quien quizá la fortuna dió por equivocación un pincel en vez de una pluma.

Ni Gisbert ni Casado tienen buena representación en el Palacio de Bellas Artes. Sus mejores obras son respectivamente *Los Puritanos*, que están en América, y *La Campana de Huesca*, que está en el Museo del Prado.

Colocado en otro camino por la suerte, sería Gisbert un buen jurista ó un excelente ingeniero, como es un notable pintor: en todas sus obras se descubre un talento muy distinguido sin especial vocación para la pintura. Pedidle (y quedaréis satisfechos) juicio seguro, conocimiento del asunto, discreción irrepreensible, corrección intachable, pero no le pidáis genialidad. Si hubiera, como alguien dijo en verso (porque en verso se ha dicho todo), un polo ardiente y otro helado, en la esfera de la pintura Goya sería el primero y Gisbert el segundo.

Casado, que en el trato ordinario era otro dechado de perfecta discreción, en los dominios del arte no la tenía tan de chorro continuo. Una vez cogida la paleta, podía en él más el temperamento que la inteligencia. Un rayo de sol reflejado en una falda de raso, en un colete de ante ó en una epidermis aterciopelada, lo fascinaba como á la alondra el espejuelo, y entonces, saltando por cima del dibujo y del modelado, anegaba en torrentes de luz una figura fresca, espléndida y deshuesada como los carneros de Porthos.

Más característica que la de Gisbert y Casado es la exposición de Palmaroli. En su *Capilla Sixtina* planteó un problema de colorido,

que de seguro no habría resuelto con tanta brillantez ninguno de sus contemporáneos españoles. Al cabo de veinticinco años me ratifico en el juicio que formé de ese cuadro cuando por primera vez lo vió el público en el barracón de Indo: aquello es atrevido y magistral.

Otro pintor que falta en la sala histórica es Manzano. *El último adiós*, *Los Reyes Católicos*, *Cisneros y los nobles*, lienzos que llamaron la atención en su tiempo é iban por el camino de la buena pintura española.

Yo no sé dónde está el *Colón* de Dióscoro Puebla; pero no me parecería grave contrasentido traerlo á un certamen que forma parte de los festejos consagrados á la gloria de Colón.

El retrato del general Infante, por Llanos, tiene solidez y carácter. Yo habría querido que el señor marqués de Comillas enviara su cuadro de *Rinconete y Cortadillo*; si no me ciega la amistad ni me flaquea la memoria, aquel lienzo fué lo último y lo mejor que pintó nuestro pobre Ignacio.

Quien quiera conocer dos importantes piedras miliarias del camino recorrido por la pintura española de veinticinco años acá, tendrá que buscar en el Museo del Prado el *San Francisco* de Mercadé, donde todo es franciscano,

desde la unción del sentimiento hasta la pobreza del colorido, y la *Doña Juana* de Pradilla, superior en todo, menos en el precio, á la *Rendición de Granada*.

Fortuny y Rosales están representados por obras de su último estilo, es decir, de cuando, á fuerza de extremar sus opuestos procedimientos, frisaba el uno en el esmalte y el otro en la tapicería. *El Jardín del poeta* y el *Carlos V en Yuste* son, por fortuna, dos obras inimitables: no cabe hacer más en porcelana ni en cañamazo.

Cuando Rosales presentó, veintisiete años ha, el *Testamento de Isabel la Católica* se desencadenó contra él la crítica más autorizada de entonces. Cruzada Villamil, fundador y director del único periódico exclusivamente artístico que hemos tenido en España, escribió, bajo el pseudónimo de Orbaneja, un folleto—digo mal, un libelo—encaminado á sacrificar en aras de Gisbert la gloria naciente de Rosales. (Excusado es decir que Gisbert permaneció extraño á semejante cábala.) Disonando en medio de aquel clamor casi universal se levantó la desautorizada voz de un pobre aficionado, que bajo otro pseudónimo hacía sus primeras armas en las columnas de *La Democracia*, y que, atenuando su juicio con todas las salvedades

propias de un novicio cuando habla ante los padres graves de la orden, tuvo, sin embargo, la temeridad de establecer comparaciones honorosas entre el autor del *Testamento* y el de *Las Hilanderas*. Imposible sería enumerar las amistosas excomuniones que privadamente le soplaron al oído algunos profesores del arte:— porque la crítica pública ni siquiera tomó acta de semejante desvarío.

Pasaron dos años, llegó la *Exposición Universal* de 1867, enviaron á París el cuadro de Rosales, y Meissonnier lo declaró superior á todas las obras de aquel concurso, en que contendían las primeras firmas del mundo. Desde entonces no dió Rosales pincelada que no fuera un milagro para los mismos que antes lo desollaban vivo. Y, sin embargo, desde entonces se vieron realizados los temores del oscuro panegirista, que en medio de sus elogios preguntaba con seria inquietud por dónde acabaría quien empezaba por donde Velázquez acabó. Sea por falta de vista, sea por lo que quiera, Rosales no volvió á pintar nada comparable con su primera obra maestra, si se exceptúan los dos Evangelistas destinados á las pechinas de Santo Tomás; esos, como pintura decorativa, como bosquejos colorales, son superiores á todo elogio.

Ved la *Muerte de Lucrecia*, en el Museo del Prado, y dejando á un lado la concepción del asunto, los tipos de los personajes, la indumentaria, el mobiliario, en suma, el carácter de época y de localidad, fijaos solamente en el desempeño técnico de la obra. Si Montañés ú otro escultor de su calibre hubiera esbozado en barro, con figuras exentas, el boceto de aquella escena; si, hecho ese trabajo preliminar, hubiera teñido cada parte con su color correspondiente, siempre sobre la tosquedad del barro á medio modelar, y si después lo hubiera entregado á Velázquez para que lo copiase al óleo, tendríamos, pincelada por pincelada, un duplicado del cuadro que más bombo y platillo ha valido al insigne autor de aquel admirable *Testamento*, tan aporreado por la crítica en la época de su aparición.

Allí (en la *Lucrecia*) las figuras tienen bulto, eso sí; entre ellas circulan con toda libertad el aire y la luz; pero ni las carnes, ni las ropas, ni los muebles presentan la contextura que Dios y la industria les han dado en este bajo mundo sublunar. Si aquellos personajes fueran cuerpos reales, ¡pobre del que con ellos se rozara! Comparada con sus miembros, la piedra pómez es mantequilla de Soria.

No faltará quien crea que Rosales dejaba sus

cuadros á medio hacer por pereza ó por afán de ganar tiempo. Nada menos exacto. Rosales solía colocar un grupo de tres ó cuatro modelos, sentarse enfrente mirándolos de hito en hito y despedirlos al cabo de tres horas sin haber cogido la paleta. Hasta que «veía el bulto» no empezaba á trabajar. Un día se trataba de pintar el perro de *Carlos V en Yuste*. Poner un perro es cosa más seria de lo que parece (casi tan seria como hincharlo por el procedimiento de Cervantes)—y Emilio Sala, que estaba presente, se ofreció á sujetar y entretener al modelo con la habilidad que podía esperarse de un artista como él. Hay servicios que gratuitamente se prestan unos pintores á otros, y que no podrían comprar con todos sus tesoros Creso y Atahualpa reunidos en comandita. ¿Por quién, sino por el autor de *La Vicaría*, se hubiese vestido de máscara Meissonnier? Y, sin embargo, tan ufano estaba con su oficio de modelo accidental, que, solicitando hablarle aparte uno de sus numerosos visitantes ilustres, le respondió lacónicamente el gran pintor: *Pardon, je pose pour Mr. Fortuny*. El genio esclavo voluntario del genio: ¿dónde hay espectáculo más hermoso? Sala, pues, ejercía de perrero con el mismo entusiasmo que Meissonnier de general; pero pasaba el tiempo, y ya

el futuro autor de la *Expulsión de los judíos* había prodigado y agotado todos los recursos de la diplomacia perruna, cuando al cabo de una hora no pudo menos de preguntar á Rosales, creyéndole distraído: «Maestro, ¿va usted á pintar?» «Sí—respondió sencillamente Rosales;—pero antes tengo que hacerme cargo».

Referir estas anécdotas no es perder el tiempo en una tierra donde sobra talento y falta conciencia, estudio, paciencia: en dos palabras, la costumbre de *hacerse cargo*.

Alguien quizá me recuerde casos opuestos de Fortuny y de Domingo; ¡la pereza es tan fecunda en recuerdos!... Todos los aficionados viejos han visto á Fortuny pintar de memoria un piano que pareció después lo mejor estudiado del cuadro donde figuraba, y todos saben que ese admirable cajón lleno de parches y refuerzos, donde guardan sus ropas los *Saltimbanquis* de Domingo, se pintó teniendo á la vista otro recién cepillado. Pero con tales hechos ¿se quiere probar que Domingo y Fortuny han *presentido* la naturaleza como el de marras *presentia la historia*? No lo creáis aunque os lo juren frailes descalzos. Difícil sería encontrar dos estudiantes más asiduos del natural.

Fortuny estudiaba en todas partes: en el

Museo, en su casa, en la calle, en el teatro, en la iglesia. Zamacois le decía: «Tú estudias hasta durmiendo». Aquel cerebro era una máquina fotográfica que andaba por el mundo recogiendo y fijando facciones, gestos, actitudes, grupos, líneas, tonos, contrastes de luz y sombra; todo cuanto pasaba por su foco. Y así, cuando llegaba el momento de pintar, el artista evocaba en su memoria la imagen correspondiente y la copiaba como si tuviera el modelo á la vista. Otro tanto puede decirse de Domingo. Y ni más ni menos se habría podido decir de Rosales si su vista, débil de nacimiento y debilitada por el trabajo, no se hubiera obligado á pagar en el estudio los datos que los otros pescaban gratis en la calle.

No olvidéis esa lección á que os convida el ejemplo de tres maestros tan distintos en todo lo demás. Rosales, como Fortuny, como Domingo, como todos los grandes pintores, nunca tradujo palabra por palabra el texto que la naturaleza le ponía delante. Antes de coger la pluma lo leía íntegro; después abarcaba el conjunto de cada frase, y hasta ver clara su equivalencia en lengua pictórica no sentaba la mano sobre el papel. Empezar *haciéndose cargo* es el único secreto para producir obras de buena data.

Sólo á fuerza de estudio y de tacto se pintan cuadros como los que constituirán en la posteridad la mayor gloria de Rosales y de Fortuny, y que no son precisamente los colgados en la sala retrospectiva—aunque en esos, como en todos, se descubran las grandes dotes de ambos artistas.

Tratándose de un pintor como Fortuny, se necesita todo el atrevimiento de un profano para señalar los defectos de dibujo y colorido. Por eso tan sólo prevaliéndome de mi incompetencia para decir lo que un profesor apenas osaría pensar, declararé con humilde franqueza que la dama del cuadro no me parece segura en la única mano con que el galán hace intención de sostenerla por el talle; que acaso á las piernas de ambos sobrarían algunos centímetros, aunque se acogieran al canon de Miguel Ángel; que, á dos pasos de distancia, el fondo se traga las figuras; que, de cerca, todavía es preciso fijarse bien para determinar con escrupulosa justicia distributiva dónde acaba un personaje y dónde empieza otro; que la distinción de planos entre figura y figura se advierte más bien por el color de los ropajes que por el valor de los tonos, y que, á falta de ese requisito, el embozo blanco del que escucha de pie se confunde con la corbata blanca

del que oye sentado á tres pasos de distancia.

Y dicho esto, con el sombrero en la mano, me inclino ante el cuadro, deplorando no tenerlo en nuestro Museo para admirar cada semana durante dos horas aquellos prodigios de ejecución que, aun vistos, parecen soñados.

Si yo fuera el gigante Caraculiambro, y con mis aficiones artísticas tuviera los millones de Rothschild, había de comprar á peso de brillantes los cuadros más celebrados de Fortuny: *La Vicaria*, *La elección de modelo* y *El Jardín del poeta*; después lo haría pasar primorosamente de la tabla á la cabritilla, y con tres varillajes de oro y pedrería cincelados por Benvenuto, los presentaría como regalo de bodas á la gigante de mis pensamientos, para que tuviera la satisfacción de abanicarse con quinientos mil duros de primores incomparables en pintura y en argentería.

Luego mandaría tejer para mi gabinete un soberbio juego de tapices, cuyos cartones serían los últimos cuadros de Rosales: *Hamlet*, *Doña Blanca de Navarra* y *Carlos V en Yuste*.

Después, para mi escritorio de gigante, haría pegar en un sujeta-papeles de cristal de roca el *Examen de un caballo* pintado por Domingo.

Y, por último, para acreditar mi sincera ad-

miración á nuestra buena pintura moderna, colgaría en mi despacho sobre tres montones de laureles el *Testamento* de Rosales, los *Titi-riteros* de Domingo y los estupendos *Herradores árabes* de Fortuny.

De Villegas no digo nada, supuesto que nada quiere con nosotros. Su *Dogaresa* y su *Torero muerto* irán á Chicago sin pasar por Madrid. Los artistas y críticos trashumantes se hacen lenguas de la una y del otro: los ribereños sólo conocemos al segundo por grabados y fotografías. Como idea, como composición y como dibujo, ese cuadro es para mi gusto lo mejor que desde la muerte de Fortuny ha producido en su género la pintura *extranjera*. Buen provecho, hermano Jonathan.

IV

Sea por frialdad de los invitantes, sea por indiferencia de los invitados, los envíos de pintura y escultura son escasos en la sección extranjera. Aunque entre ellos vengan verdaderas obras maestras, no bastan para fundar juicio completo acerca del estado en que fuera de España se hallan las artes figurativas á fines del siglo XIX. Tal penuria de datos impide emprender un examen minucioso por obras y autores. Ya que ningún provecho había de reportarnos el oficio de jueces, atengámonos al de huéspedes obsequiosos, y agradeciendo la visita de los que nos favorecen, aprovechemos su presencia para proponerlos alguna vez como dechado á los niños de la casa, dejando aparte los defectos que en ocasiones puedan deslucir sus virtudes ó explicándolos discretamente al oído de nuestra prole, cuando el caso imperiosamente lo requiera.

Toda comparación es odiosa, dijo allá don Quijote, y sin embargo, el hombre no puede juzgar sino comparando. Pensar es establecer relaciones ó (dicho de otro modo) señalar semejanzas y diferencias. Si tomáramos en absoluto la máxima del hidalgo manchego, sacaríamos en limpio la ingénita odiosidad de todo juicio, y pasando sin sentir de la máxima de Cervantes á los principios de Calomarde, el fin supremo de la moral, como de la política, sería concluir con «la funesta manía de pensar.»

Humillado lo confieso; todavía no me hallo en ese punto culminante de la humana moralidad, y mucho temo no llegar á tanto, aunque viva los años de Matusalén. Un consuelo me queda: con deshonrosas excepciones, de mi propia flaqueza participan casi todos nuestros contemporáneos, y muy particularmente los promovedores de exposiciones y los concurrentes á ellas. Las universales, como la actual, sobre facilitarnos la comparación «de ingenio á ingenio, de valor á valor y de hermosura á hermosura», entre nuestros paisanos de ahora, nos provocan al parangón de nuestro estado artístico con el de otros pueblos en nuestros días y con el de otros días en nuestro pueblo. Gracias á ese juego de espejos podemos vernos y conocernos por todos lados, y si, vis-

tos y conocidos, no quedamos satisfechos de nuestro mérito,

«Arrojar la cara importa,
Que el espejo no hay por qué.»

Ni mis aficiones me inclinan al oficio de cataloguista, ni el orden (*liceat verbum*) en que están colocados los cuadros españoles me permitiría juzgar de una vez todos los de cada autor, ni aunque yo me tomara el trabajo de buscarlos de rincón en rincón, podría el lector hallarlos por la mera indicación del título y del número que el catálogo les asigna. El Jurado ha dispersado en varios lugares las obras de cada pintor, y como si eso no fuera bastante, ha tenido la ingeniosa precaución de no numerar las salas. Con tales condiciones, indicar el paradero de un cuadro en la Exposición es tan sencillo como designar el desovadero de un pez en el Océano.

Adonde fueres haz lo que vieres, dice el refrán. Renunciando, pues, sin esfuerzo ni sacrificio á todo método, diré lo que se me ocurra á medida que se me ocurra, sin atenerme á orden de autores, de salas ni de géneros, todo por amor á la armonía y por respeto á las prácticas oficiales.

Entrando, pues, en la primera sala de la iz-

quiera, me voy derecho al *Cardenal Cisneros* de Ferrant. El fondo del cuadro es quizá el mejor trozo de pintura que contiene la Exposición española, y sin *quizá* lo afirmarí si junto á él no estuvieran las rocas en que sienta la planta el *Cristo* de Simonet.

Como naturaleza muerta no cabe hacer más: el rejal de ladrillos, el amasadero de cal, las cubas de agua, los sillares, las herramientas, el muro y sobre todo el andamio son admirables por el tono, por el color, por el bulto, por la solidez. El perro que duerme en el primer término y los bueyes que en el último arrastran las dos enormes piedras labradas no se despegarían de un lienzo pintado en la segunda manera de Velázquez.

Las figuras humanas (á excepción de las dos mujeres y el niño de la izquierda) pueden también honrar á un buen colorista. Los trajes están pintados con maestría; así estuvieran elegidos con acierto: la ropilla y las calzas del arquitecto que empuña el compás son treinta años posteriores á las del paje que sostiene el plano; las celadas borgoñotas de los soldados también pecan de un poco prematuras, y el obrero que escribe sobre la rodilla parece ocupado en redactar una carta de despedida antes de irse á tomar parte en *La Huelga* de Cutan-

da. En su rostro sobra la barba, como en todos los demás que la usan, exceptuando al capuchino. Yo querría que el cordón del buen religioso se sostuviera menos milagrosamente en el lugar donde los demás mortales solemos tener la cintura: al recibir el hábito, los franciscanos renuncian á todo, menos á sus caderas.

Aun con ese y otros descuidos, el dibujo es generalmente correcto, y tanto por él como por el color, merecen particular atención las manos y el pie del cardenal.

El único pecado serio en la técnica del cuadro es la disonancia de las figuras, modeladas á la luz concentrada del estudio, con el fondo pintado á la luz difusa del aire libre. Ingerid en una narración de Cervantes un diálogo de Calderón y tendréis en otro orden un contrasentido semejante: con dos manjares exquisitos habréis compuesto un plato abominable. —No llega ni podía llegar á tanto el error de Ferrant: su obra es pictóricamente buena, á pesar del desacuerdo patente entre la iluminación de las figuras y la del fondo; pero el espectador sufre, sin explicársela bien, una sensación desagradable, como la de quien oyera tocar hábilmente á dúo un piano de Erard y un violín de Stradivarius, templados con diferencia de una quinta parte de tono.

El asunto es ingrato; como de encargo. La fundación de un hospital es obra pía, pero no tema pictórico; y su pobreza queda más patente por el rigor con que el naturalismo contemporáneo excluye todos los recursos empleados por nuestros mayores en casos tan apurados como el presente. Cuando, como en la obra de Ferrant, el fundador era un príncipe (de la Iglesia ó del Estado), los maestros antiguos, más fieles á las exigencias del arte que á los datos de la historia, le concedían séquito correspondiente á su alta dignidad:

«Princesas curaban dél
Y dueñas del su rocino»;

pajes vestidos de seda le sostenían el manto y le llevaban la corona, la celada ó el capelo; altos dignatarios cubiertos de brocado y pedrería lo rodeaban manifestando con gestos y actitudes académicas su asombro ante aquel acto de ostentosa devoción ó de piadosa vanidad, y cuando la austera virtud del héroe no consentía esas pompas mundanales, el pintor salía del apuro con recurrir á las milicias celestes, que á su ruego se cernían en los aires, celebrando con arpas y psalterios ó premiando con laureles y palmas la humilde caridad del santo fundador.

Hoy la crítica más indulgente sentiría erizársele las barbas de la pluma ante semejantes excesos de misticismo; hoy el pintor puede faltar á todo, menos á la prosaica realidad de la vida ordinaria.

Ved lo que Simonet ha hecho con Cristo, y comprenderéis lo que con su siervo ha tenido que hacer Ferrant.

Si Renan resucitara pintor, firmaría con delicia el cuadro de Simonet. Aquél es su Jesús, ni enteramente hombre ni absolutamente Dios. Y aquél es también su estilo: distinguido sin elevación y sentimental sin lágrimas.

En ese cuadro hay cierta exquisitez refinada, como la que á cada página rebosa en la *Vida de Jesús*. El artista no se atreve á rodear la frente de Cristo con el nimbo luminoso de la divinidad, porque en la realidad no se ven tales aureolas; pero violando las leyes astronómicas enciende sobre su cabeza la estrella de la mañana, sin reparar que un planeta intrate-lúrico nunca puede aparecer junto á la luna llena. Así suelen ser los escrúpulos de los naturalistas al uso.

Si hay quien lo dude, allá va otro ejemplo. Por respeto á la verdad, nuestro distinguido artista se ha creído en la obligación de proscribir de su obra los tipos y trajes que la pin-

tura religiosa tenía consagrados para caracterizar á los apóstoles. Á fuerza de escrupulizar, ha buscado el verdadero tipo y el verdadero traje judaico (¿dónde?) en Judea; es decir, donde apenas hay un judío para un remedio desde tiempo de Vespasiano.

Si quería judíos auténticos, sin tanto sacrificio, podía encontrarlos en la alta banca de París, de Londres, de Amsterdam, de Madrid; y si á toda costa los necesitaba miserables y desarraigados, en el Ghetto de Roma podía escogerlos como peras sin abandonar su residencia de pensionado. De Palestina sólo ha podido sacar lo que hay en Palestina: árabes; y ved de qué modo, por escrupuloso amor á la verdad, ha concluído presentándonos un apostolado mahometano.

Lo más extraño es que, ya puesto en esa senda, no haya vestido á Jesús como á los demás.

El Divino Maestro, con su túnica y su manto, prediciendo la ruina de Jerusalén entre aquellos apóstoles de toca y xilaba, me hace el mismo efecto que me causaría el Cid Campeador con su cota y su capacete, recibiendo las llaves de Valencia por mano del actual Ayuntamiento, vestido de frac y corbata blanca.

Admitido... quiero decir, tolerado ese ana-

cronismo, sólo alabanzas merece Simonet. Por el dibujo y por el color, tiene desde hoy puesto señalado en la primera línea de nuestros pintores; y su cuadro, como obra técnica, me dejaría completamente satisfecho si el templo del fondo no me trajese irresistiblemente á la memoria los curiosos modelos de fortificación que tantas veces tengo examinados en nuestro Museo de Ingenieros.

V

Lo más notable de la Exposición (para mí á lo menos) es el catarro que en ella cogí quince días ha, y que en todo ese tiempo no me ha permitido continuar mis exploraciones.

Después, en el orden de las cosas admirables, sigue *El milagro de Santa Casilda*, que, si no me han informado mal, podría llamarse con más propiedad «El milagro de San José Nogales». Sin ser una obra maestra por su mérito absoluto, es una maravilla por la suma de talento y de trabajo que supone en quien, según mis noticias, daba tres años ha las primeras embestidas al dibujo de figura.

Por entonces expuso un lienzo en que, modeladas con singular energía, figuraban las flores más notables de aquel concurso.

Flores son también la principal gala de su nuevo cuadro; pero en él hay además otros objetos dignos de atención por el relieve y por el colorido. El velo y el ropaje de la santa, el

puñal de su padre, los hierros de los cautivos, el harapo que les sirve de toldo, en fin, todo cuanto no es carne podría pasar sin escándalo al lienzo mejor pintado de la Exposición. La claraboya del fondo forma un buen rompimiento en la oscuridad que la rodea, y la puerta de la derecha sería quizá lo más perfecto de la obra quitándole los dos comparsas que la deslucen.

Cuando el Sr. Nogales pinte el desnudo como lo demás, no habrá nada que pedirle en cuanto á la técnica de su arte. Otros dos años de «carne á todo pasto», y para 1894 el joven pintor malagueño dará más de cuatro disgustos á más de cuatro señores que alcanzaban primeras medallas cuando él no había pensado en alcanzar la primera paleta.

Otro que tampoco ha perdido el tiempo desde la última Exposición es el Sr. Cutanda. Del *Sertorio* de entonces á la *Huelga* de ahora hay cien leguas de mal camino. En dos años nuestro pintor se ha emancipado de Rosales, y al dejar los andadores de la imitación ha demostrado que puede caminar por su pie. Las pinceladas que antes andaban dispersas, se funden ahora en masas armónicas; y particularmente los objetos inanimados, como el vagón de la izquierda, podrían llevar la firma de cualquier pintor veterano.

Pasando de un extremo á otro, su entonación peca más bien de monótona que de discordante: verdad es que con sordina las disonancias son menos escandalosas, y el cuadro del Sr. Cutanda está pintado á media voz.

Con delicia recuerdo siempre aquellos días pardos de la costa cantábrica, tan apacibles, tan tranquilos, tan calmosos y tan calmantes; excelentes además para esfumar un paisaje, pero endiablados para modelar á cielo abierto una figura humana. Lo peor del caso presente es que, si la vista no me engaña, aun esa escasa cantidad de luz está distribuída sin estricta equidad entre los huelguistas del Sr. Cutanda. Ó yo veo mal, ó allí descubro claros y oscuros perfectamente injustificados.

Aun así, la ejecución es sin disputa lo que constituye el principal mérito de la obra, que si por algo flaquea es por el modo de tratar el asunto. Una huelga de obreros en Vizcaya es buen tema para un cuadro; como un millar de hectáreas en el riñón de Andalucía es buena base para una especulación agrícola: el resultado dependerá de las manos en que caiga el negocio. El Sr. Cutanda, después de elegir bien el terreno, le ha dejado sin labrar. Dad ese mismo asunto á Miguel Ángel, á Rubens ó á Eugenio Delacroix, y veréis qué co-

secha de cuerpos robustecidos por el ejercicio, de músculos abultados por el esfuerzo, de rostros desencajados por la ira y de ojos encendidos por el furor. ¡Soberbia coyuntura para mostrar la varia expresión de unos mismos afectos en diez ó doce figuras distintas por la edad, por el sexo y por la complexión!

Al poner de espaldas á sus obreros, el señor Cutanda se ha escamoteado á sí mismo todas las ventajas del asunto. Figuraos en la misma disposición á los *Borrachos* de Velázquez, y veréis lo que queda. Gracias á ese punto de vista, el cuadro de Cutanda se reduce á una exhibición de boinas, blusas y pantalones perfectamente pintados.

Por falta de expresión pecan también las obras de otros dos artistas que no han aprovechado el último bienio tan bien como Cutanda y Nogales. Me refiero á Cabrera Cantó y á Menéndez Pidal. Desde que veo Exposiciones de pintura no he conocido estreno más fecundo en promesas que el de Cabrera Cantó. En sus *Huérfanos*, á vueltas de alguna inexperiencia, se descubrian todas las dotes de un verdadero artista: buen asunto, buena composición, buen colorido, buena luz, y sobre todo vigorosa expresión del caso, de los caracteres y de los sentimientos. Para este año, todos

esperábamos un milagro; y en verdad algo de milagrosa tiene la disipación de tantas dotes en tan poco tiempo. *Tierra* es una obra vulgar hasta la insignificancia, y en los retratos que completan el envío del pintor alcoyano, la mejor voluntad no descubre un solo rasgo capaz de recomendarlos á la atención del público ni de la crítica. Ánimo, y á otra.

«Hay años en que no está uno para nada», decía con mucha gracia nuestro insigne García Gutiérrez, y todos nos reíamos de aquella ponderación andaluza. Hoy, su hipérbole resulta deficiente, y ya tenemos que medir por bienios los eclipses de la inspiración.

Ahi está para prueba *La cuna vacía*, del Sr. Menéndez Pidal. En sus obras del concurso anterior se nos presentaba el artista como presunto heredero de aquella sobria paleta colgada por Velázquez hace dos siglos y no descolgada por nadie desde entonces. Desgraciadamente no se ha confirmado esa presunción legal, y á juzgar por el tono del último pedimento, el Sr. Menéndez parece renunciar á la sucesión de Velázquez y aspirar á la de Fieiros. La tinta cobriza, dominante en todo el cuadro, le da más semejanza con los gallegos del uno que con los enanos y bufones del otro. Todo cuanto cabe dentro de esa coloración

convencional es bueno; el leño de la derecha y la mesa de la izquierda prueban que Menéndez Pidal ha ganado en el toque casi tanto como ha perdido en el tono. El verdadero toque está en pincelar como ahora y entonar como antes.

Otra caída grave: la de Garnelo. *El duelo interrumpido*, de la anterior Exposición, no descubrió ninguna cualidad extraordinaria; pero reunía tal suma de condiciones recomendables que bien podía ponerse por cima de otras obras más geniales y menos completas. Su *Cornelia*, pintada y no presentada cuando *El duelo interrumpido*, cumple estrictamente el precepto reglamentario por cuya virtud los pensionados en Roma deben enviar á plazo fijo un estudio de desnudo.

El *Colón* no me parece ni bien concebido ni bien pintado.

No es esto decir que en aquel lienzo falten cosas bien pintadas: entre las piernas de los españoles hay tanto ambiente como en cualquier cuadro de Velázquez; pero es lástima que cuando con la mejor voluntad procura uno descubrir el mérito de la obra, se vea en la triste necesidad de buscarlo por los suelos.

Entre los jóvenes que persiguen la gloria por el camino de la perfección técnica, merece

particular mención el Sr. Santamaría, más por el aliento de sus propósitos que por el incompleto resultado de sus esfuerzos. En el *Triunfo de la cruz* acomete un trabajo casi superior á fuerzas humanas, y si no vence todas las dificultades, hace más de lo que podía esperarse, aun tomando en cuenta las dotes de colorista manifestadas en su cuadro de la Exposición pasada. Si destacar masas de carne blanca sobre masas de carne blanca es uno de los grandes triunfos alcanzados por el rey de los coloristas venecianos en su cuadro de la *Fecundidad*, no sé yo con qué elogios habríamos de premiar al joven pintor burgalés, en el supuesto de que hubiera logrado con el mismo éxito destacar montones de carne negra sobre montones de carne negra. Aunque incompleto, su triunfo merece un aplauso, y dos le daría yo si los negros hicieran mejor uso de las azagayas en vez de forzar con los cuellos las argollas, sin acordarse de las manos como no sea para extenderlas adonde de nada pueden servirles.

Si el Sr. Ugarte manejara el lápiz como el pincel, no vacilaría yo en colocarlo entre los que anteponen la soltura de mano á todos los demás méritos pictóricos. Su cuadro de las *Sardineras* está bien entonado, como el de Cu-

tanda: por el procedimiento de la sordina. Pero desgraciadamente, mientras el Sr. Ugarte dibuje pies con cuatro dedos, le faltarán más de otros cuatro para llegar adonde los pintores empiezan á merecer el nombre de dibujantes.

VI

Entre la infinita variedad de fenómenos que ofrece á nuestros ojos el mundo exterior, cada hombre se fija más en los que mejor aprecia, conforme á las facultades recibidas por herencia ó adquiridas por educación. Unos distinguen sobre todo la calidad de la luz, y son naturalmente buenos coloristas; otros comprenden mejor los contrastes de sombra y claridad que indican la forma de los cuerpos, y si estudian con ahinco llegan á buenos dibujantes; éstos admiran el efecto alegre ó triste de la naturaleza campestre, y de ellos salen los buenos paisistas; aquéllos sienten mejor el carácter y movimiento de los seres animados, y de ellos se forman los buenos pintores de figura que, según atiendan con más interés al conjunto de las multitudes ó al carácter de los individuos, descollarán en la composición ó sobresaldrán en el retrato. Los pocos que, con

dosis suficiente de dibujo y colorido, resulten capaces de abarcar á un tiempo la masa colectiva y la expresión personal, compondrán *La Cena, El Juicio final, La Transfiguración, el Cuadro de las Lanzas, el Testamento de Isabel la Católica* ó el boceto de *El torero muerto*, que en España sólo conocemos por la fotografía.

NOTA BENE. Digo *el boceto* porque, según las noticias que á última hora me comunica en son de alabanza un vehemente admirador de Villegas, temo mucho que la adición de una figura importante haya quitado al cuadro definitivo la perfecta unidad, que para mí constituía el mérito principal de la composición. Añadid una rueda á vuestro reloj, y veréis qué bien anda.

No se necesita la perspicacia de Aristóteles para comprender que los artistas reseñados hasta ahora se distinguen principalmente por las dotes naturales, aunque algunos tengan bastante de lo que sólo se adquiere con el estudio. Todos presumen de coloristas, pocos pueden entrar en rueda de dibujantes, y ninguno deja de pecar poco ó mucho en cuanto al modo de concebir y expresar los asuntos de sus obras.

Juzgar uno por uno á los que, siguiendo el

mismo camino, conceden más atención al desempeño técnico que á la idea fundamental, sería escribir un comentario perpetuo al Catálogo de la Exposición. Exceptuando unos cuantos, fáciles de contar por los dedos, casi todos fundan su vanidad en el colorido, y el gran caballo de batalla para muchos es sorprender á la luz en flagrante delito de extravagancia. Aun eso podría perdonárseles si no fuera por los falsos testimonios que le levantan. Quién le imputa la informalidad de dirigir un mismo rayo en varias direcciones; quién, en un mismo cuadro, la presenta recogida para dar importancia á las figuras y dilatada para rebajar los accesorios; éstos la tienen por caprichosa hasta el punto de interrumpir su curso forzoso sin que ningún obstáculo se interponga en su camino; aquéllos la suponen capaz de negar sus favores al cielo en medio del día y de concederlos á la tierra en mitad de la noche; algunos le dan libre paso por los cuerpos opacos, y muchos le niegan la servidumbre de tránsito por las masas transparentes; aquí me la retratan rubia, allí morena, acullá clorótica, y no falta quien la mire por un cristal deslustrado, ni quien para verla se ponga por anteojos las vidrieras de San Francisco el Grande.

Lo peor de todo es el abusivo empleo que de ella se suele hacer, ocupándola en fines diametralmente opuestos á su instituto. Para ver solía servir en otro tiempo: hoy suele haber quien la encargue de cegarnos y trate de pagarle tal servicio sacrificando en sus aras la forma y el bulto de los objetos sometidos á su acción.

No lo digo precisamente por los Sres. Bilbao y Llimona: el *Sombrero* del uno y el *Párroco* del otro llegan á lo temerario, sin despeñarse en lo absurdo. Hasta esos extremos admito y celebro el atrevimiento, rara vez coronado con tan buen éxito. Pero ¡qué difícil es llegar á ese punto sin pisar los linderos de la extravagancia!

En ella tiene un pie por lo menos el Sr. Casas, á quien, mejor que por el *Interior al aire libre*, pudieran haber premiado por el expresivo retrato de *Erik Satie*. En el cuadro laureado, la pierna derecha del hombre presenta todo el aspecto de una esquina recién blanqueada, y los demás objetos, incluso la cafetera de metal, tienen también la textura mate del yeso sin enlucir.

Pero en punto á yesería, el Sr. Rusiñol puede dar ciento y falta al gremio entero de los modernos extraviados por la doctrina y por el

ejemplo de Mr. Raffaelli. En algunos de sus cuadros todo es de yeso: muebles, ropas, carnes, aire, cielo, mar y tierra. El perro que guarda el ángulo derecho en *La cruz de término* parece criado para cazar conejitos vivos de á cinco céntimos. Mal papel haría en cualquier puesto de la feria—y no lo hace en el cuadro.—¡Tales son los objetos circunstantes!

En el concurso de 1890 presentó el Sr. Rusiñol dos obras que merecieron justos elogios del público y de la crítica: un *Patio de Poblet*, medio arruinado, y un *Velocipedista* descansando de sus fatigas *velocipedestres*. Ambas obras anunciaban un pintor de buena casta, esmerado en el dibujo, sólido en el modelado y dueño de una paleta más apta para la verdad que para la brillantez. ¿Qué mala partida le han jugado después la forma y el color para que hoy los mire con tan malos ojos? El camino recorrido desde entonces no es corto, ni escasos los sacrificios que supone la total renuncia de los antiguos méritos. *Post herculeos labores*, el Sr. Rusiñol ha logrado ahuyentar de sus cuadros el dibujo, el modelado, el color, el jugo y más, si más había en ellos. Los de ahora tienen las nulidades de la pintura infantil, sin el candor que la infancia suele prestar á sus bosquejos menos felices. Figuraos á Vico

tomando por modelo la recitación de un niño fabulista, y tendréis en otro arte el caso del malogrado pintor catalán. El Sr. Rusiñol es una víctima de lo que ahora se ha dado en llamar *sinceridad*.

Reproducir el natural, *ce* por *de*, tal como lo vemos, es materialmente imposible en pintura; porque ni la paleta tiene tono capaz de igualar en brillo al rayo de sol reflejado en una superficie tersa, ni el dibujo puede nunca dar á los cuerpos representados la vaguedad de contornos que les presta la dualidad de nuestro órgano visual. Para disimular y compensar esa y otras deficiencias de la pintura, cada maestro inventa nuevos artificios que, usados por él con tino y moderación, nos seducen al principio; pero que, practicados después maquinalmente por sus discípulos y fatalmente exagerados por el espíritu de escuela, llegan á constituir otras tantas rutinas intolerables, como toda desviación sistemática que nos aleja de la verdad.

Llegadas las cosas á tales extremos, viene irremisiblemente la protesta y tras de la protesta la reacción, tan exagerada como el abuso que trata de corregir. Con una ú otra bandera, eso ha sucedido siempre; por una parte, corrección, escrupulosidad, purismo, clasicismo;

por otra, valentía, verdad, naturalidad, realismo, sinceridad; nombres distintos, pero equivalentes, de dos tendencias opuestas, en varios tiempos y en diferentes grados de exageración. Y cuando una época de grande actividad pictórica, como nuestro siglo, ha ensayado todos los artificios y extremado todos los procedimientos, la reacción va directamente al abandono de toda tradición y á la proscripción de toda enseñanza.

El Sr. Rusiñol ha ocupado el último bienio en olvidar escrupulosamente todo lo que antes sabía. Su *Vieja*, con aquella tez cetrina y aquel gesto avinagrado, me parece ocupada en echar maldiciones á los músicos enmascarados del Sr. Suárez Inclán, que de seguro acaban de pasar atronando el barrio con sus tonos discordantes. Y si sólo de eso renegara, todavía podríamos conllevarle el mal humor; pero de fijo otros rencores le gruñen en el cuerpo, y no extrañaría yo que entre los objetos preferentes de su odio tuyéramos que contar á sus hermanos mayores, el *Patio de Poblet* y el *Velocipedista* de antaño.

Quintiliano, en sus *Instituciones oratorias*, suele usar el mismo estilo cuyas formas va explicando. Si yo tuviera la autoridad de Quintiliano y el vocabulario de mi lavan-

dera, diría confidencialmente al Sr. Rusiñol:

«Hai visto sus cuadros d'usté y no me paicen mayormente bien; porque tiene usté de que es una lástima que haiga usté dao en ese aquel, es un decir; porque lo que es d'*acatus* no le farta á usté; pero tiene usté de que las malas compañías le tienen á usté destraviao. Con que golvamos en sí, y he dicho, y perdonar la *sinceridad*.»

Si este juicio sumarisimo le parece bien literariamente, siga el Sr. Rusiñol por donde va y riase del mundo; pero si no despierta su admiración como ejercicio dialéctico ni como ensayo retórico ni como dechado gramatical, mírese en ese espejo, porque algunos de sus cuadros me parecen pintados con *sinceridad* muy semejante á la de mi lavandera.

Por fortuna, aunque el caso del Sr. Rusiñol puede reputarse grave, la curación es por extremo sencilla: con volver el paciente adonde estaba dos años ha, se hallará otra vez entre los pintores de buena raza; y con su excursión por el género *raffaelliesco* (no *rafaelesco*) habrá ganado un sentido más exacto de las localidades; porque justo es decir lo bueno como lo malo.

Para entonces cuente con mi humilde aplauso, y entre tanto estime el interés con que

exagero mis censuras á la manera de la madre que dice por su bien al niño travieso:

—«¡Monstruo! Tú has de parar en un presidio si no pierdes la costumbre de roerte las uñas!»

VII

Ante todo quiero rectificar un error de juicio nacido de otros dos errores de cálculo, uno mío y otro ajeno. El mío consiste en haber creído que veo como diez años atrás; el ajeno en suponer que un cuadro puede colocarse indistintamente, sea sobre el zócalo, sea junto á la cornisa.

Gracias á esas dos equivocaciones de tiempo y de lugar, he dicho que, técnicamente considerado, el *Interior al aire libre* me parecía inferior al retrato de *Erik Satie*, obras ambas del Sr. Casas. Visto después el primer cuadro con gemelos de teatro, he descubierto en él aciertos de ejecución no sospechados á primera vista. De cualquier modo que se mire, la pierna derecha del hombre no pasa de ser un mediano fragmento de albañilería; pero la cafetera, las tazas y las cucharillas están pintadas con gran exactitud de tonos y con singular economía de recursos; las dos figuras hu-

manas resultan bien indicadas (salvo siempre la pierna de autos), y el fondo es notable como estudio de ambiente y de luz. Con todo eso, apenas traspasa el cuadro los límites de la pintura escenográfica; pero dentro de ellos merece elogio, y no he de ser yo quien, á sabiendas, se lo escatime.

Dicho esto en espontáneo descargo de mi conciencia, continúo.

Si hubiera medallas con el busto del Sr. Rusiñol en el anverso, llevarían en el reverso la efigie del Sr. Escosura. No es fácil hallar dos temperamentos más distintos ni dos maneras más diferentes. Con la brocha del uno podría blanquearse la cocina de Pantagruel; con el pincel del otro se pintaría las pestañas la reina Mab antes de salir á visitas nocturnas en su cáscara de cañamón tirada por dos mosquitos. El catalán simplifica el natural, aunque sea una pared estucada; el asturiano, antes que suprimir un detalle, tiene ánimo para inventar dos. Si no fuera pedantería comparar el toque con la pronunciación, diría yo que el primero peca por *sincopa*, y el segundo por *epéntesis*. Según los celadores de la Exposición, cuando, huyendo del frío, abandonan el local las tres ó cuatro personas que diariamente se arriesgan á visitarlo, pregunta la vieja de Rusiñol:

—¿*Ande s'han iot?*—y la arpista de Escosura responde:—*Á pasedo.*

Entre la tosquedad del uno y el atildamiento del otro, caben todos los grados de franqueza y de remilgo en que ponen sus cinco sentidos los infinitos para quienes el arte sólo es asunto de habilidad técnica. Gastar tiempo y saliva en aquilatar los grados de acierto ó de extravío á que llega cada uno, sería perder la saliva y el tiempo. Baste recordarles, en paz y gracia de Dios, que si el hito de la pintura fuese producir la ilusión óptica, el premio de honor habría sido para la incomparable *Calderería*, de Mr. d'Obemar, en cuya comparación *Las Meninas* son un cromo y la *Escuela de Atenas* una miserable aleluya.

No; en arte hay algo más importante que la exactitud material; y ese algo es el sentimiento íntimo del asunto; es decir, la expresión de lo que en concepto del artista constituye la esencia del objeto representado. Conforme á ese principio fundamental, el pintor ha de elegir un tema cuya expresión cabal y completa quepa en los recursos propios de la pintura, y después lo ha de presentar de modo que el espectador lo comprenda intuitivamente sin necesidad de analizarlo.

Por ambos extremos suelen flaquear las

obras de nuestros artistas contemporáneos: sus asuntos, más que motivos pictóricos, son pretextos para pintar. Muchos de ellos están elegidos sin más propósito que lucir un traje, un mueble ó un utensilio; y la vida del alma, como la del cuerpo, es de ordinario un accesorio tratado sin esmero á veces y á veces sin conocimiento del natural.

Pero aun los pocos artistas cuya intención traspasa esos mezquinos propósitos, en contadas ocasiones escogen bien su argumento y por milagro aciertan á prestarle la expresión adecuada. Y no se crea que para dar en el blanco del arte se requiera saquear la historia, ni despoblar el cielo, ni exprimir el jugo de la filosofía: la cabeza de un perro es excelente materia para un cuadro, pero á condición de comunicarle la vida y la individualidad que tienen las seis testas caninas autorizadas con la firma de Rosa Bonheur.

Cualquiera de sus bichos tiene más *personalidad* que las tres cuartas partes de las figuras humanas sembradas á granel en sus lienzos por nuestros pintores de historia. En cambio, la escena más interesante puede resultar fría y confusa como la *Fornada de Pavia* tratada por el Sr. Parladé, ó confusa y exagerada como *El derecho de asilo*, asunto bien elegido

y mal interpretado por el Sr. Amérigo.—¿Por qué aquellos benditos frailes han de pedir de rodillas y por gracia lo que pueden exigir de derecho y, en caso necesario, lograr por fuerza? Puesto en el trance del pintor, hubiera yo tomado el asunto completamente al revés. En lugar de siete frailes y otros tantos seglares asustados por la presencia de un sayón, habría puesto veinte sayones consternados por el anatema de un fraile, que sólo con la fuerza del derecho y de la religión les arrebatara su presa. Así quedaría patente el pensamiento de la obra y el espíritu de la época: de aquella época en que la Iglesia con una sola palabra quebrantaba las armas del Imperio y hundía en el polvo la frente del emperador.

En este punto los aprendices dan lecciones á los maestros. Según mis noticias, el Sr. García Sampedro es un alumno que todavía no ha concluído sus estudios en la Escuela Nacional de Pintura; y ese grado insuficiente de preparación se descubre en muchas partes de su cuadro titulado *¡Siempre incompleta la dicha!*, por más que en otras haya toques dignos de un artista formado. Pero los personajes expresan tan bien su situación, que sin necesidad de título se comprende la historia de aquella pobre familia, mermada primero

por la conscripción y después por la muerte.

La *Penal de azotes* también es un asunto pictórico de suyo; pero el Sr. Galofre ha prestado en su cuadro más atención al colorido y al ambiente que al movimiento y expresión de las dos figuras principales. La perspectiva está bien estudiada, y como muestra de buena pintura puede citarse la calderería del fondo, incluso la figura del calderero, perfectamente bañada en el ambiente de su tienda.

Mientras haya bastante asunto y ejecución suficiente, poco importa que un cuadro se recomiende más por el asunto ó sobresalga principalmente por la ejecución. En la *Partida perdida* de Jiménez Aranda hay más intención que colorido, y en el *Gil Blas* de Moreno Carbonero más colorido que intención; pero como uno y otro tienen en grado suficiente la cualidad menos distinguida, el espectador puede celebrar sin reservas mentales lo que constituye el mérito de cada uno: en el primero la viveza de la expresión, y en el segundo la solidez del colorido.

Á veces, con dos figuras, y aun con una sola, se puede despertar el interés. De lo primero es buena muestra la *Pecadora* de D. Juan Antonio Benlliure, y de lo segundo la novicia que D. Carlos Vázquez y Úbeda nos ofrece abismada en sus *Recuerdos de amor*.

No se crea, sin embargo, que la pintura necesite siempre un argumento novelesco ni sentimental, ni siquiera poético. Nada de eso tiene la *Sala del hospital* en que nos introduce D. Luis Jiménez Aranda. Su cuadro es exacto, escrupuloso y frío como la libreta de un practicante; pero eso mismo prueba que el pintor ha sabido entrar de lleno en el asunto. Á la puerta del hospital deja el paciente su personalidad con su ropa. De allí para adentro sólo conserva los accidentes de género, número y caso, ni más ni menos que el nombre en la oración gramatical. Conforme al género, se le destina á sala de hombres ó de mujeres; conforme al número, se le busca en la primera ó en la segunda decena de su dormitorio, y conforme al caso, se le propinan tales ó cuales medicamentos á tales ó cuales horas. La asistencia que allí se le da es exacta como la ciencia y rígida como el deber. La terapéutica oficial no se compromete á más; cuanto de ahí pasa entra en la categoría de *gratia gratis data*.

En el cuadro del Sr. Jiménez podéis observar todos los grados de la indiferencia moral que llevan consigo las tareas habituales y obligatorias: la del médico que ausculta el pulmón enfermo como el relojero examina el

cronómetro averiado; la del practicante que aguarda con atención la pregunta sobre los accidentes de la noche pasada ó el plan facultativo para el día presente; la del alumno aplicado que apunta en su cuaderno las menores observaciones del profesor, y la del estudiante ligero de cascos que mira distraído á cualquier lado, pensando quizá en la *timba* que le espera ó en la hermana de la Caridad que al pasar junto á él lo miró con intención ó sin ella.

Ante esos aciertos de composición, poco importa que el toque sea más ó menos franco, ni siquiera que la perspectiva aérea no resulte completamente satisfactoria. El Jurado ha hecho muy bien en conceder una de las primeras medallas á ese cuadro, ya premiado con la de honor en la última Exposición universal de París.

Y no menos bien ha procedido adjudicando una de las segundas al Sr. Paternina por *La visita de la madre*, cuadro que, inferior al de Jiménez por la importancia de la composición y por la corrección del dibujo, le lleva de ventaja la delicadeza del sentimiento que expresa. Aquellas manos enlazadas de la madre y de la hija dicen más cosas que un buen capítulo de novela, y toda una historia de sufrimiento resignado se nos revela en los ojos de

la pobre enferma, hartándose de amor maternal para saborearlo después como antídoto á la fría solicitud de la caridad mercenaria.

El cuadro de Paternina, como el de Jiménez, está pintado con verdadera ingenuidad, sin buscar ni rehuir dificultades, y si el brazo izquierdo de la niña escorzara mejor, nada grave habría que reparar en cuanto á dibujo y colorido.

Reunir en una obra el sentimiento del asunto y la corrección del procedimiento es milagro á que no nos tienen acostumbrados los artistas de ahora. Por aunar ambos méritos en suficiente cantidad, la *Margarita* de Sorolla es para mi gusto el cuadro más completo de este concurso. Allí no hay nada rebuscado ni nada desatendido. El artista que hace aquello sabe dibujar, pintar y componer, sin empeño de sorprendernos con milagros de dibujo, de colorido ni de composición. Al ver su obra, se olvida uno de que está mirando un cuadro. Dentro de las condiciones técnicas que el arte nunca debe desatender, un lienzo como el de Sorolla podría sostenerse de igual modo con el jugo de Velázquez ó con la sequedad de Mercadé: su mérito es independiente de todo procedimiento sistemático. Allí hay la habilidad indispensable, y nada más; todo se reduce

á un asunto sentido con fuerza y expresado con claridad. Cualquier alarde de ejecución disonaría en aquella obra sencilla, sincera y familiarmente trágica.

En resumen, la *Margarita* de Sorolla es la margarita de la Exposición.

VIII

Las obras más perfectas del actual certamen son unos cuantos retratos, extranjeros en su mayor número.

Si alguien toma por censura este aserto, no sabe de seguro lo que se requiere para hacer un buen retrato. Pronto, sin embargo, saldrá de su error si considera que, á excepción de unos cuantos especialistas ilustres, como Holbein, Mor y algún otro, los únicos retratistas de punta se llaman Leonardo de Vinci, Rafael de Urbino, Alberto Durerro, Tiziano, Rubens, Velázquez, Van Dyck, Goya ó Ingres. El retrato, como el cedro, sólo prospera en las cumbres.

Y no hay que extrañarlo; porque eso de encerrar un alma entre cuatro líneas es la tarea más difícil que puede encomendarse á la magia de la pintura.

Todo el mundo dice que la cara es el espejo del alma; y en efecto, ya consideremos el cuer-

po como alojamiento provisional del espíritu, ya concibamos el espíritu como resultante fatal de la materia, siempre habremos de reconocer la íntima unión de la vida orgánica con la psíquica, y la mutua correlación de los fenómenos fisiológicos con los afectivos, intelectuales y morales.

Sólo por ese convencimiento instintivo se explica la simpatía espontánea y la invencible antipatía que á primera vista nos inspiran ciertas personas cuyos antecedentes morales ignoramos por completo. Ese juicio instantáneo, que rara vez resulta injusto, es independiente de toda experiencia directa ó indirecta; y así se ve que en nadie se manifiesta tan vivo ni tan infalible como en los niños: acierto debido seguramente á una aptitud heredada.

No faltará quien alegue que á veces tras un rostro deforme se oculta un alma inteligente, noble ó virtuosa, y que, á veces también, la belleza exterior sirve de disfraz á espíritus perversos, ó cuando menos plagados de graves defectos. Pero, en primer lugar, conviene no confundir la perfección de ciertos accidentes secundarios con la armónica singularidad del conjunto, que constituye la verdadera hermosura, tan rara en los cuerpos como en las almas. En esa materia menudean los juicios

desatinados. Para muchos, cualquiera fregona rolliza es más hermosa que la *Virgen del Pez*, y quien tenga paladar tan estragado ha de tropezar á cada paso con una discordancia entre la belleza del espíritu y la supuesta hermosura del cuerpo. Los que sentimos de otro modo no estamos expuestos á tantas equivocaciones. Para mí, el modelo de la *Venus de Milo*, cubierto de sarampión, sería siempre una belleza de primer orden; cargada de años y de arrugas, la *Santa Isabel* del Sanzio me parecerá una hermosísima vieja, y en cambio, la *Venus del perrillo*, tan maravillosamente pintada por Tiziano, nunca pasará de ser á mis ojos una hembra sanota y adocenada.

Pero, fuera de esa consideración, hay otra más pertinente á nuestro asunto: aquí sólo se trata de la íntima correlación entre los afectos del alma y la *expresión* del rostro, es decir, de la fidelidad con que el rostro refleja la fisonomía del alma; y todo el mundo comprende sin quemarse las cejas que, con mejor cristal, un espejo de forma grotesca será más fiel que otro de vidrio común montado con exquisita elegancia.

Pero hay más: el continuo cruzamiento de razas y familias dotadas de caracteres distintos, y á veces opuestos, produce aparentes

anomalías que, con un poco de atención, pueden satisfactoriamente explicarse. Los productos de tales uniones nunca representan el término medio entre las opuestas cualidades de los progenitores. Lejos de eso, suelen ser monstruosos conjuntos de elementos contrarios, cuya falta de armónica unidad se manifiesta en el heterogéneo conjunto de los rasgos fisionómicos, y cuyo frecuente conflicto se traduce en continuos cambios de expresión, y á veces en la momentánea coexistencia de dos expresiones parcialmente contradictorias.

Esto complicará por necesidad el trabajo del retratista; pero siempre sacaremos que, en tal caso, como en todos los demás, la cara es el espejo del alma. Sólo un accidente fortuito puede desfigurar la luna hasta el punto de dejarla inservible para sus funciones ordinarias. En el rostro de Calístenes, mutilado por los verdugos de Alejandro, pocos habrían podido descubrir la grandeza de aquel espíritu, superior á la inmensa catástrofe de su cuerpo. Pero eso no pasa de ser un hecho artificial que no desmiente la veracidad de la naturaleza.

La primera cualidad de un buen retratista es el don de sorprender por intuición el carácter dominante de su modelo; la segunda, la habilidad de trasladar al cuadro el resultado

cabal de ese intuitivo conocimiento. Todos los grandes retratistas descuellan por la singular adivinación que les hace irse derechos á lo esencial y peculiar de cada persona, sin perderse en el caos de lo accidental ni de lo común.

Cuando Ingres emprendió el retrato de monsieur Bertin, desde luego conoció que al modelo le faltaba algo para estar, como si dijéramos, en su centro. Faltábale, en efecto, un chaleco de punto que, en ocasión tan solemne, se había quitado por disminuir un poco el exagerado volumen de su persona. El artista exigió la reposición de las cosas á su estado normal. Satisfecha esa primera exigencia, principió la tarea de buscar la actitud más adecuada. Vuelta para acá, vuelta para allá, nunca se ponía el modelo á gusto del pintor. Por fin, agotada la paciencia, Mr. Bertin, más impetuoso que sufrido, se cuadró en su asiento, irguió la cabeza con cierta familiar altanería, plantó ambas manos en los muslos y, con los brazos en jarras, preguntó amostazado al artista:—«¡Ea! ¿Llegaremos á saber cómo he de ponerme?»—«¡Así! ¡así! ¡así!»—exclamó entusiasmado el pintor cogiendo su carboncillo.—Y en aquella actitud vulgar, expresiva y desenfadada inmortalizó la imagen típica del ilus-

tre burgués, que por tantos años representó desde el *Diario de los Debates* las ideas, los intereses y las ambiciones de la clase media, enriquecida por la revolución, favorecida por el imperio, débilmente contrariada por la restauración y elevada, en fin, á la suprema dirección de los negocios públicos por la monarquía de Luis Felipe.

Entrad en nuestro Museo de Pintura y recorriendo la soberbia colección de retratos que constituyen una de sus mayores riquezas, veréis escrita en líneas y colores la historia moral de varios pueblos modernos: aquí el *Cardenal* de Rafael y la *Lucrezia* del Sarto os describirán el espíritu de la raza florentina, tan distinguida, tan sutil y tan pérfida como los libros de su grande historiador Nicolás Maquiavelo; allí los artistas venecianos os presentarán, encarnada en imágenes vivas, la condición de un patriciado en que coincidieron los prosaicos instintos de todo pueblo mercantil y la altanera arrogancia de toda aristocracia fundada á un tiempo en la riqueza y en la fuerza; más allá os presentará Tiziano la gran figura de Carlos V en Muhlberg triunfando á un tiempo de la vejez, de la gota y de la rebelión; en otro lado la antipática persona de María Tudor, encerrada por Mor en un metro de ta-

bla, os revelará con una mirada la historia completa de su época, ensangrentada por el fanatismo y ensombrecida por la solitaria misantropía de una solterona fea, tarde casada y nunca querida; en el mismo espacio, y con menos pinceladas, os demostrará Sánchez-Coeillo que la muerte del príncipe D. Carlos puede atribuirse á todo menos á los supuestos celos de su padre; junto á él os confirmará Pantoja la exactitud de los informes que acerca de Felipe II comunicaban á su república los embajadores de Venecia; y tanto en los demás retratos de ambos pintores como en la incomparable galería de bufones contrahechos y de príncipes raquíuticos perpetuados por Velázquez, seguiréis paso á paso la decadencia de un pueblo aniquilado por la guerra, por la miseria y por la opresión, juntamente con la fatal degeneración de una dinastía que, fundada por la unión de un fatuo con una demente, había de acabar en la sumisión de un imbécil á una mojigata y á unos cuantos exorcistas.

El espíritu: eso es lo que han pintado todos los grandes maestros.

Y si pasamos del Museo á la Exposición, veremos que por la cantidad de vida espiritual se distinguen, hoy como ayer, los buenos retratos de los malos y de los medianos.

IX

Si un hombre, pero uno solo, tuviera la epidermis azul, eso bastaría para reconocerlo entre mil, y el pintor encargado de representarlo podría descuidar impunemente el dibujo, en el supuesto de que sólo pretendiera designar el individuo sin darnos idea de la persona.

Otro tanto sucedería con quien usara siempre un traje distinto de todos los demás. Chateaubriand decía que el sombrero y la levita de Napoleón puestos en un palo sobre la costa de Calais, harían empuñar las armas á toda Europa. Y en efecto, pintad de espaldas un hombre obeso, bajo, con levitón gris, botas de montar y sombrero de tres picos puesto en batalla, sin pluma ni galón, y todo el mundo reconocerá la intención del artista, ya que no el carácter del personaje.

Pero un cuadro que sólo contuviera esos atributos accidentales no pasaría de ser un símbolo, y nunca merecería el nombre de re-

trato; lo que á un retrato pedimos no son las señas, sino la idiosincrasia del retratado.

Después de lo dicho, inútil es añadir que la exactitud del dibujo constituye la primera condición de una buena imagen icónica; porque sólo con el dibujo cabe representar los rasgos permanentes que manifiestan el carácter individual. Una noche de crápula ó de ansiedad basta para marchitar la tez más sonrosada; pero la forma de las facciones no se altera tan completamente, ni aun con los estragos que á la larga suelen causar los años y los padecimientos.

¿Queréis comprender la importancia absoluta y la relativa insuficiencia del color? Pues fotografiad el retrato de Montañés pintado por Velázquez, y la fotografía os dará siempre un soberbio retrato: añadid después en el lienzo medio centímetro á la nariz, y el cuadro, con toda su verdad de colorido, habrá dejado de ser el retrato de Montañés.

En descubrir y fijar los rasgos esenciales de cada fisonomía consisten el genio y la habilidad del retratista: empresa más grave de lo que á primera vista parece, porque el modelo rara vez se presenta con su habitual expresión en el acto de legar sus facciones á la posteridad. Si el hecho no fuera tan notorio, bastaría

para demostrarlo la inverosímil infidelidad de muchos retratos fotográficos.

La fotografía es una inocente que recibe y traslada las confidencias del modelo con la inconsciente candidez de un noticiero novicio. El verdadero artista no se deja prender en ese lazo grosero: á la primera ojeada conoce la añagaza, y sin esfuerzo calcula el grado de fe moral que debe conceder al testimonio de sus sentidos. Entonces, si tiene autoridad bastante, impone condiciones de veracidad; si no, se resigna y coadyuva en la medida de sus fuerzas al suicidio del retratando.

No siempre llegan las cosas á tal extremo de gravedad; pero ya que el parecido material se salve, no suele tener tan buena fortuna la semejanza espiritual. Y no es que el retrato haya de presentarnos á la persona en ningún estado afectivo, difícil de conservar por largo tiempo; lejos de eso, las obras de los grandes retratistas carecen de toda expresión emocional. Un rostro que llora, ríe, amenaza ó suplica podrá ser un estudio excelente, pero nunca se contará en el número de los buenos retratos.

Ved por qué no me atrevo á venderos como tales la *Joven normanda* de Mr. Leroux, ni la cabeza de *Manfinc*, demasiado acentuada por

el Sr. Feliu, ni siquiera la excelente figura de *Erik-Satie*, por el Sr. Casas, que, á no ser por cierto aire un poco exagerado, sería quizá el mejor retrato de la sección española.

Más apariencias de tal ofrece el único presentado por el Sr. Muñoz Lucena; y sin embargo, aquel cuello rizado á lo Felipe II me da tentaciones de relegarlo al gremio de los malos estudios, entre los cuales figuraría dignamente por la frescura del color y la franqueza del toque, menos exagerada que en los anteriores cuadros del mismo pintor.

Un buen retrato ha de manifestarnos á la persona en su estado habitual, con su traje, su actitud y su cara de diario. Pero (entiéndase bien) no abatido, ni exaltado, sino en las horas que nos permiten conocer la normalidad de su carácter, sin laxitud ni sobreexcitación.

Y ahí está la principal dificultad. Es tan enojoso el oficio de modelo que, á los cinco minutos de forzosa inmovilidad, pocos dejan de perder la energía con que el pintor necesita presentarlos para darnos cabal idea de su naturaleza íntima. De ahí el cansancio, la atonía, la insignificancia de tantos y tantos retratos cuyo colorido se recomienda por la brillantez y cuyo dibujo, en último resultado, tampoco presta materia para graves censuras.

En tales casos hay que mirarse y remirarse antes de dirigir al artista, no ya cargos serios, sino meras observaciones amistosas. Cuando veo, por ejemplo, que Martínez Cubells, junto á los expresivos retratos de sus hijos, nos presenta otros más recomendables por la perfección de los accesorios que por la vivacidad de las cabezas, supongo, sin temor de equivocarme, que la autoridad de un padre consiguió en un caso lo que en otro no pudieron lograr las discretas insinuaciones del artista.

El hijo es el retratando ideal; con él no hay que andarse por las ramas, y el pintor puede usar y abusar, sin premura ni descanso, hasta concluir la obra ó acabar con el modelo.

Á esa misma ventaja debe, sin duda, su perfecto parecido el único retrato que presenta D. Germán Hernández, y por ella también ha podido Jiménez Aranda trasladar al lienzo en cuerpo y alma la preciosa niña del babero rojo que para mi gusto es el retrato más perfecto de la Exposición española y la obra más completa y más fresca del inteligente maestro.

En la sección francesa los hay también muy notables. Y no me refiero precisamente al de León XIII, por Mr. Chartran, tan universalmente celebrado antes de llegar á nosotros. La distinguida figura del Sumo Pontífice daba

ocasión al artista para lucir algo más que la brillantez de su paleta. Por desgracia, sólo eso puedo alabar en él, porque en cuanto á expresión, difícil (¡y tan difícil!) me sería explicar, no ya lo que hace, sino lo que parece hacer el personaje en actitud tan sospechosa, levantado el entrecejo, plegados los párpados, contraídas las mejillas, apretados los labios, encorvada la cintura, retraído el vientre y engrafadas ambas manos en los brazos del sillón. Planteado el problema, resuélvalo cada cual como Dios le dé á entender; por mi parte, creo que «peor es meneallo».

Entre los demás de la misma sección merecen particular elogio el de Mr. Renard, perfectamente pintado al óleo por su hijo, y el de Mad. Machard, soberbiamente trabajado al pastel por su esposo.

En los dos enviados por Mr. Bonnat se descubre la mano del insigne maestro; pero el de Renan me parece superior por todos extremos al del cardenal Lavignerie. Picante contraste forma la enérgica persona de aquel eclesiástico barbudo y aseglarado con la fisonomía lampiña y cuasi clerical del insigne sulpiciano abortado por escrúpulos filológicos, y destinado á introducir en la exégesis las sentimentales delicadezas de la elegía. Ese carácter típi-

co es lo que á mis ojos los pone sobre todos los demás de la Exposición francesa.

Por lo mismo juzgo muy superior al presentado en la sección bávara por el Sr. Carl Marr el sencillísimo pastel en que Lembach ha fijado con cuatro toques la imperativa fisonomía de Bismarck.

Y aun por eso también considero como dos maravillas en su género el busto de la anciana dibujado por Matiagzeck con tan sincera valentía, y la hermosa figura de Kaulbach, en que su hijo ha infundido como por milagro el soplo de la vida y la llama del pensamiento.

Ni uno ni otro pintor es gran colorista. Kaulbach pinta bien; pero anticipando á sus cuadros el tono añejo que á los lienzos antiguos ha prestado el transcurso de los años. El estilo de Matiagzeck, sin corrección tan consumada, es más original, más ingenuo, más personal en toque y colorido; pero su paleta es pobre, y el tono plumizo de los paños blancos ha puesto al artista en la dura necesidad de dar por fondo á su cuadro una verdadera plancha de plomo.

Por eso, sin duda, he oído decir más de una vez que «aquí lo hacemos mejor». ¡Ilusiones del patriotismo! Si el más brillante de nuestros coloristas modelara un dedo como el más in-

correcto de los dos dibujantes bávaros, estábamos de enhorabuena. No nos engañemos: una cosa es dibujar con relativa corrección lo que da el modelo medio dormido, y otra cosa es sorprender y fijar con líneas y sombras la forma reveladora de la vida y de la actividad interior.

Esa continuidad, esa concordancia, esa perfecta unidad de dibujo es lo que ninguna obra del actual certamen presenta en grado tan alto como aquellas dos figuras animadas, la una por la fuerza de un carácter tranquilamente enérgico y la otra por la tensión de una inteligencia profundamente reconcentrada.

Ante retratos de tal excelencia, no necesitamos conocer el modelo para responder del parecido: sólo abarcando la naturaleza completa del personaje se puede dar á su imagen aquel sello de indiscutible verdad. Allí no se descubre ninguno de los contrasentidos que sin previo análisis nos saltan á los ojos en las obras de los artistas adocenados; allí el individuo está en posesión indisputable de todo su ser, y en todo su cuerpo no hay un músculo ni una arruga que no concurren á expresar el estado de su ánimo conforme á su carácter y situación.

Eso es lo que sólo alcanza el dibujo per-

fecto con absoluta independencia del colorido.

Así, pues, manejad el color con toda la verdad, con todo el jugo, con toda la brillantez que queráis y podáis; pero no fundéis vuestra gloria en la exclusiva magia de la paleta: porque en el día del juicio, Leonardo pesará los méritos de cada cual, Miguel Ángel pronunciará su inapelable sentencia contra los réprobos, el Españoleto arrojará del cielo la turba de los coloristas á ojo de buen cubero, y sólo los dibujantes impecables se sentarán á la diestra de Rafael.

X

Paisaje terrestre y marítimo, perspectiva interior y exterior, naturaleza viva y muerta... todo eso voy á reunir en un montón, para concluir con las artes gráficas y dedicar otro día cuatro palabras á la escultura, antes que se borre de la memoria la Exposición cerrada en 1.º de 1893.

El paisaje tiene hoy más aficionados que ningún otro género de pintura. Si preguntáis por qué, os responderán que por ser el más personal, el más subjetivo, el más libre. Yo, aquí en confianza, os diré que, sobre todas las razones filosóficas, hallo una muy práctica para explicar el caso: el paisaje es el género en que con menos trabajo se puede llegar á la medianía. Entre el paisaje y la figura se podría establecer la misma diferencia que entre la guitarra y el violín. El violín y la figura no suelen cultivarse por afición: en cambio la guitarra y el paisaje pueden aprenderse

por cifra, para matar el tiempo—y el arte.

En ese género pictórico, como en todos los demás, batallan hoy dos doctrinas extremadas y por lo mismo absurdas. Según unos, el paisaje debe ser obra de pura invención, donde el artista sacrifique la realidad en aras de la fantasía; según otros, el paisista debe reproducir escrupulosamente la realidad, sin elección previa ni propósito fijo, ni sentimiento determinado. Esto en teoría; que en práctica, con muy escasas excepciones, todos se van por los cerros de Úbeda.

Para citar este año algo excelente hay necesidad de acudir á los de siempre. Morera ha presentado unas *Cercanías de Madrid* que andan muy cercanas á la perfección, y unos *Restos del canal de Carlos III* que, por algunos lados, más bien parecen los restos de una paleta malamente revuelta. De los dos crepúsculos enviados por Urgell, uno acredita un talento á todas luces, aunque en él haya tan poca; pero el otro tiene arreboles más fáciles de hallar en un matadero que en un celaje vespertino.

Las *Fuentes del Ebro* prueban que aún no se han agotado las de la inspiración en la inteligencia del pobre Casimiro Sáinz; y la *Solana en los Gaitanes*, así como la *Umbria en Sierra*

Nevada, demuestran una vez más que Muñoz Degrain sabe elegir con acierto y pintar con valentía.

García Rodríguez, pintor de cámara de *sus altezas* los álamos blancos, abusa un poco de sus modelos, y se mete en interioridades que no los favorecen. Mejor le iba cuando no pasaba de la corteza.

Este año, como siempre, los siniestros marítimos superan á los terrestres en número y calidad. Ruiz Luna, que dos años ha encontró gloria y aplauso en el desastre de Trafalgar, ha naufragado ahora preparando el desembarco de Colón sobre una piel de pantera que en vano pretende pasar por playa espumosa. Mucho debe haber variado el mar desde que yo no lo veo, á juzgar por los retratos que de él abundan en la Exposición: en mi tiempo era líquido; ahora presenta el aspecto de todos los cuerpos sólidos conocidos—y de algunos desconocidos hasta el día. En el *Entierro del piloto*, por Martínez Abades, no veo más humedad que la de las piedras; y sin duda, por la muerte del digno marino, anda de medio luto una *Resaca* del mismo pintor, que daría golpe en el escaparate de la Funeraria.

Fuera de las costas de Normandía, no debe quedar, por lo visto, una gota de agua para

un remedio. Allí han tenido que buscar «el líquido elemento» (como diría *La Correspondencia*) los Sres. Morera y Vascano; allí también debe ocurrir el *Fuego en alta mar* del señor Meifren, y por allí debe flotar el *Náufrago* de Mr. Renauf. Sin embargo, la región navegable tiene que ser corta, si juzgamos por *La Invencible* del Sr. Gartner, cuyos barcos corren peligro de todo menos de irse á fondo en aquel mar de secano.

Más boyante que la marina se nos ofrece la perspectiva. En pequeño las hay muy estimables, de interior y de exterior. Entre las de más tamaño merecen particular recomendación la *Galería de cuadros* del Sr. Escosura, cuya nimia perfección de detalle sienta mejor en los muebles que en las figuras humanas, y el *Boulevard de Palacio*, obra de Mr. Smith, que por la línea y por el tono anda muy cerca de la perfecta perspectiva al aire libre.

Entre los cuadros de figura no faltan algunos que resultarían buenos con sólo quitarles las figuras. Á ese número pertenecen las *Flores de Mayo*, donde el Sr. Vallcorba nos presenta un balcón tan perfectamente pintado que da ganas de arrojarse por él para librarse de aquella apreciable familia que ni reza, ni canta, ni duerme, ni vela.

Aunque nada de eso hubiera en la Exposición, la perspectiva estaría dignamente representada por el maestro Gonzalvo, que este año ha salido de madre con ocho cuadros al óleo y treinta en blanco y negro: trabajo de mucho tiempo y de mucho saber.

En campo abierto, suele Gonzalvo haberse las mal con la luz, que más de una vez se le va de las manos; pero cuando logra encerrarla entre cuatro paredes, no se le escapa ni á tres tirones. La *Sala capitular* de Toledo es digna del original, y la *Basílica de San Marcos* nos permitiría gozar mejor de sus perfecciones si estuviera desierta.

Pero donde el maestro luce su ciencia es en la soberbia colección de dibujos acuarelados que, en menor tamaño, han de ilustrar su tratado de perspectiva. Treinta son los presentados, cuarenta y dos los concluídos y cincuenta el número total de los que deben componer la colección. Entre todos llaman la atención de los inteligentes los relativos á la teoría de los espejos. En ellos ha prestado Gonzalvo un verdadero servicio á los artistas, presentándoles con toda sencillez y claridad la solución de un problema generalmente desatendido hasta hoy por los maestros de perspectiva. Bueno sería que el Estado acabara de adquirir toda

la serie, y que con su auxilio saliese á luz el libro, acompañado del atlas cuyas láminas han de contener, en escala menor, pero suficiente, los cuarenta y dos cuadros terminados y los ocho que faltan para completar ese trabajo, llevado á cabo con competencia magistral y con tenacidad verdaderamente aragonesa. ¿Tendremos que poner este deseo en la lista de los fallidos?

La pintura de animales vivos ofrece pocas muestras dignas de alabanza en la sección española; pero las *vacas* de Bilbao justifican la medalla que han obtenido, y algo merecen también, aunque sólo sea un requiebro, los *conejos* de Muñoz Lucena y el *pointer* que, si no estoy trascordado, lleva la firma del señor Poy Dalmau.

En ese género, las obras maestras del concurso son los *borregos* de Bergmann y los *perros* de Rosa Bonheur.

En cuanto á flores, frutas, caza y naturaleza muerta, la señorita Francés, la señorita Pizala, la señorita Poncela, la señorita Rivas y otras varias señoritas vienen pisando los talones al maestro Gessa, que este año dormita un poco sobre sus laureles y sobre sus *uvas*, no tan frescas ni tan jugosas como las de otras veces. ¡Estos veranos secos son el diablo para las viñas!

Antes de echar la llave á la Exposición de pintura no sería malo dar un vistazo al género más difícil y menos cultivado en nuestros días. Los maestros del Renacimiento, al coger los pinceles para pintar el desnudo, se descubrían como saludando en él la obra más perfecta de la naturaleza y el asunto más escabroso para el arte. Nuestros artistas también se descubren, pero casi siempre para pasar de largo. Su respeto se parece al de los bueyes para con las vacas. Verdad que, hasta poco ha, costaba más en Madrid hallar un desnudo que diez hambrientos. Hoy va siendo más fácil lo primero, sin que lo segundo sea tampoco más difícil. Gracias á esa comodidad, ya se presentan, y hasta se premian, cosas antes no conocidas. La *Bacanal* de Picolo, con todos sus descuidos y defectos, descubre un notable adelanto y un excelente deseo. La *Estrella Polar* de García Mencia merece alabanza, entre otras cosas, por la buena elección del modelo, cosa rara y no indiferente en esa clase de asuntos.

En la sala francesa abundan más las desnudes y algunas dignas de consideración. Con perdón del Jurado, que principió por arrinconarlo—y acabó por no distinguirlo—pongo en primera línea la *Diana* de Lefebvre. Quien

después de arquear las cejas ante el claroscuro del Correggio acandile el labio ante ese modelo de claroscuro, no sabe, de fijo, dónde tiene los labios ni las cejas. En toda la Exposición no hay figura más exacta ni que dé más en redondo el bulto del natural. Lo gracioso es ver á los coloristas desdeñosos de esa pintura sólida, entusiasmarse ante el desnudo presentado por Mr. Carolus Durand, cuyas sombras valdrían una fortuna si se vendieran al peso.

Una sola vuelta he dado por la sección de dibujos y grabados, instalada en la región de las nieves perpetuas. En ella me llamó la atención un aguafuerte de Araujo, que tendría mi aplauso incondicional si la exactitud de la línea correspondiese á la fuerza de la entonación. Pero en eso no debo escrupulizar mucho, habiendo pasado en silencio tantas aberraciones como pudiera haber denunciado. Los españoles tratamos la línea del contorno con el mismo respeto que los ingleses la del Campo de Gibraltar.

XI

Si el fin del arte fuera la imitación de la naturaleza, los *Primeros fríos* (núm. 1.322) del Sr. Blay sería un grupo regular en mérito y dimensiones; pero el *Estudio* de desnudo (número 1.323), ejecutado en tamaño natural para ese diminuto boceto, debería considerarse, no ya como la primera escultura de la Exposición, sino como la obra capital del arte contemporáneo, y me quedo corto. En vano se buscaría cosa más real en el Museo de escultura y aun en el de reproducciones: el Hércules de Fidias y el Hermes de Praxiteles son maniqués de sastrería junto á aquellas dos figuras descarnadas y feas, pero capaces de competir en exactitud con los mejores vaciados de la mejor colección anatómica.

Frente á frente de los modelos elegidos por el Sr. Blay no haría más maravillas el maravilloso pincel de Españaoleto. Por desgracia, entre la gloria del Españaoleto y la del Sr. Blay

existe una diferencia esencial: mientras en dos siglos y medio el gran pintor no ha encontrado quien llegue adonde él llegó, la primacía de nuestro laureado escultor estará expuesta siempre á la mala fe del primer moldeador que sin pizca de conocimientos anatómicos tenga la frescura de presentar como trabajo de mano el resultado de una operación mecánica cuya teoría se aprende en cinco minutos y cuya práctica se perfecciona en tres ó cuatro meses de asiduo ejercicio.

El fallo del Jurado, que ha concedido el primer premio á ese trabajo, inmejorable en su género, es para mí doblemente interesante: primero, porque distinción tan insigne, concedida por tan competente tribunal, disipa toda sospecha en cuanto al procedimiento empleado para llegar á tal perfección, y después, porque, al no concederle la medalla de honor, clara, aunque tácitamente, han manifestado los jueces del certamen que para ellos, como para mí, la imitación de la naturaleza, por perfecta que sea, no constituye el mérito supremo en las obras de arte.

Menos, mucha menos verdad material tiene la *Trilladora* del Sr. Vallmitjana Abarca, y con todo eso llena mucho mejor las condiciones esenciales del arte. Aquella figura, á un

tiempo real y bella, con su sana robustez, con su movimiento enérgicamente natural y con su modelado sobriamente exacto, se halla en el verdadero punto de la buena escultura. En ella no hay ni reminiscencias académicas ni extravíos naturalistas; es tan moderna y tan buena como un buen cuadro de Millet, y por la misma razón: porque lo sinceramente sentido es de todos tiempos.

Estimable es también la espigadera presentada por el Sr. Campany con el título de la *Formiga*, pero ya no alcanza el mismo grado de rigurosa naturalidad en la actitud ni de esmerado acierto en la ejecución.

Si la *Esclava* del Sr. Núñez estuviera movida con más gracia, llamaría mejor la atención del público hacia las buenas cualidades que la recomiendan como estudio de desnudo; y si el *Dafnis* del Sr. Álvarez fuera tan perfecto de frente como de espaldas, resultaría tan irreprehensible como bello, sin que de su mérito perdiera nada por el tufillo académico que lo distingue.

También está modelada con pulcritud la *Indígena de Filipinas* presentada por el Sr. Casañañas. De su mérito como trabajo etnográfico no puedo hablar, porque no estoy en interioridades respecto al género femenino de

aquel Archipiélago; pero el modelo me parece de tan buena vitola que, aunque filipino, quizá no faltaría quien se lo fumara por habano.

Atención merece asimismo *La Arquitectura*, estatua alegórica trabajada quizá con excesivo lujo de detalles por el Sr. Montero, en el género predilecto de su maestro D. Arturo Mérida.

Tampoco es cosa despreciable el *San Luis Gonzaga* del Sr. Reynés, aunque no alcanza la finura ni quizá la corrección de la *Violinista* presentada por el mismo escultor en la Exposición de 1890.

En aquel certamen nos dió el Sr. Alcoberro un *Marte* sobradamente académico: ahora trae dos trabajos de carácter muy distinto, y en ellos descubre una vena satírica difícil de adivinar por su anterior ensayo. Unidos los de este año á las estatuas que en yeso decoran provisionalmente la Biblioteca Nacional y el Salón del Prado, acreditan una flexibilidad de talento nada común.

Al género cómico pertenecen también *El barbero de aldea* del Sr. Álvarez y *Los pescadores pescados* del Sr. Marinas, aunque en este último grupo la situación no sea de suyo nada cómica.

Donde hay verdadero peligro no hay verdadera comedia, y un pulpo de aquel tamaño

puede hacer algo más que asustar á dos chiquelos de pocos años; con los mismos elementos, más en grande, trazó Víctor Hugo uno de sus cuadros más espeluznantes en *Los trabajadores del mar*. Si el Sr. Marinas piensa, como es natural y justo, reproducir en bronce su interesante composición, le aconsejo que no disminuya el tamaño y que encomiende á buenas manos la fundición. Dígolo porque, medianamente fundido en cortas dimensiones, el *Descanso del modelo* ha dejado de ser la obra de arte que todos celebramos dos años ha, y ha quedado reducido á las condiciones de un sujetapapeles para la mesa de algún gigante desconocido.

La obra de más aliento en la numerosa exposición del Sr. Marinas es su grupo del *Dos de Mayo*. Daoiz moribundo se apoya en una cureña destrozada que sostiene el peso de su correspondiente cañón, el del herido y el de una figura alegórica, la cual, aunque alada, no vuela por el momento, y gravita sobre aquel inseguro soporte, ya tan excesivamente cargado. Un chispero y una manola, muertos á los pies del héroe, y un pilluelo que, entre aterrado y amenazador, parece desafiar al enemigo, completan el grupo y caracterizan aquel acto de heroísmo patriótico. Los cuatro personajes principales forman una composición

cuyo sentido fácilmente se comprende. Pero ¿qué significa la figura alegórica que, volviéndola espalda al peligro, parece apelar á la estratagema de la fuga? Sea la Gloria ó sea la Victoria, nunca se explicará satisfactoriamente su actitud: una Gloria fugitiva no es Gloria, y una Victoria vencida es un puro contrasentido, patente en esa discordante concordancia de sustantivo y adjetivo. Yo, en lugar de figura tan ambigua, hubiera puesto la de España, enarbolando á pie firme la bandera de la patria sobre aquel montón de víctimas, voluntariamente inmoladas en aras del patriotismo. Eso sería más conforme á la verdad de la historia y á la lógica de la alegoría.

La *Gerona* del Sr. Parera es otro grupo patriótico, concebido con valentía y sin condimento alegórico. Más vale así; porque la imaginación rara vez halla en su guardarropa traje á la medida del hecho propuesto para tema de su trabajo.

Y si no, poneos, como el Sr. Vancell, en el trance de representar escultóricamente la Constitución de 1869, y comprenderéis que los códigos políticos son mejores para observados que para esculpidos, aunque entre nosotros haya prevalecido largo tiempo la costumbre contraria.

También la Equitativa se ha creído en el caso de dar sus estatutos como tema para otro grupo alegórico. No conociendo los estatutos, mal podría yo apreciar su representación plástica; por eso me limito á desearles más larga vida que tuvo la Constitución de 1869.

Con los títulos de *Lucha por la existencia* y *Canto de victoria* presenta D.^a Adela Ginés una riña de perros y otra de gallos. Aquí, como se ve, la alegoría sólo está en el título, y ambos trabajos son dos estimables estudios del natural: el gallo vencedor y el perro caído tienen buen modelado y movimiento muy natural.

Entre los retratos de bulto merecen atención los del Sr. Marinas, el del Sr. Gandarias (no incluido por cierto en el catálogo), el del eminente orador D. Cristino Martos, por el señor Duque, y sobre todos el del insigne pintor don Francisco Domingo, por el Sr. Benlliure. Este último no es ni más ni menos que una obra maestra en su género.

Como busto expresivo, *El Fisgón* del señor Maní y Roig merecía en mi concepto distinción superior á la que ha obtenido. Fuera de la cabeza de Domingo, por Benlliure, no hay otra tan viva en toda la Exposición.

Para cerrar esta reseña con llave de oro, he guardado el proyecto de frontón presentado

por el Sr. Suñol. Su único defecto serio es el exceso de simetría; sus principales méritos, la claridad, la elegancia y la pureza del gusto, tan conforme á la índole de la escultura decorativa.

Ya que, por razones particulares, no pudo entrar en el concurso para la Biblioteca esa obra notable á todas luces, bueno sería que antes de ejecutar en mármol la del Sr. Querol, se reformara el programa oficial, á la manera que en su proyecto lo ha modificado el señor Suñol. Las tres estatuas sedentes que coronan el frontón aprobado, aunque acertadamente reducidas de tamaño por Querol, disminuyen todavía la importancia de la composición principal. Si no mienten mis noticias, el artista suprimiría de buena gana la del centro, y reclinaría las otras dos sobre los ángulos laterales, colocando en el superior una simple palmeta ornamental. En mi concepto, la obra ganaría con esa sencilla modificación tan conforme á los ejemplos del arte antiguo.

Y ya que de modificaciones se trata, bueno sería también que, al ejecutar la obra definitiva, se recogieran unos cuantos extremos que hoy sobresalen demasiado de la masa principal, y á ciertas horas le dan no sé qué remota semejanza con una cesta de caracoles al sol.

UNA EXPOSICIÓN PRIVADA

(1893)

Per troppo variar, Natura è bella,

dijo el poeta; y ateniéndose á esa máxima, el Círculo de Bellas Artes procura ofrecernos una novedad en cada Exposición. Ya reduce su concurso á trabajos ejecutados en blanco y negro; ya excluye cuanto no sea pastel ó acuarela; ya, como en el caso presente, anuncia que sólo admitirá impresiones de viaje.

Tales limitaciones están, en cierto modo, justificadas por la falta de local suficiente para la colocación de todos los trabajos que en un año suelen ejecutar los laboriosos individuos del Círculo. Pero cuando el género indicado en el programa deja espacio sobrante, la Junta directiva no lleva las cosas á punta de lanza y abre la mano cuanto las circunstancias lo consienten. Sin esa prudente tolerancia,

la Exposición actual apenas ocuparía uno de los cuatro aposentos que á ella se han destinado.

Y es natural que así suceda: los artistas no suelen ser millonarios, ni hasta ahora tienen franquicia reconocida en las tarifas de ferrocarriles. Con escasas excepciones, los de Madrid terminan sus viajes más frecuentes en el puente de San Fernando, y los que sin pensión ó sin apremiante necesidad llegan al Pardo forman época en los fastos de la locomoción artística. Eso no debería, sin embargo, haber influido en el número ni en la calidad de los objetos expuestos, porque en todas partes hay cosas dignas de estudio; pero sin duda algunos pintores no se han creído con derecho á exponer como *impresiones de viaje* los apuntes hechos en sus modestos paseos, y así se explica la ausencia de varios artistas distinguidos, cuyos nombres han figurado más de una vez en los concursos de otros años.

Por esa ó por otra causa, lo cierto es que con las verdaderas impresiones de viaje ha sido necesario admitir, para llenar el local, trabajos que difícilmente cabrían bajo semejante denominación por mucho que se forzara el sentido de las palabras. Á ese número pertenecen las chistosas caricaturas de Cilla, si

ya no se considera como viaje la larga peregrinación que muy á gusto de todos va ejecutando el artista por los dominios de lo burlesco.

En otro concepto tampoco responden al título general del catálogo algunos trabajos que, aunque ejecutados á trescientas leguas de España, distan otras trescientas de lo comprendido bajo el nombre de *impresiones*. Para citar un solo ejemplo llamaré la atención del público (y acaso no sea precaución inútil) hacia el excelente estudio de cabeza que expone el joven D. Ramón Pulido. Cuatro años hará pronto que el Sr. Pulido, antes de terminar sus exámenes académicos, colgó en el Palacio de la Industria un enorme lienzo lleno de atrevimiento, de brío y de infantil ignorancia. En aquella *Matanza de los frailes* faltaba todo, menos el aliento. La Diputación provincial de Madrid puso al artista en camino de aprender lo que ignoraba, y á juzgar por la muestra, el pensionado no ha gastado en balde el tiempo de su pensión. El ejemplo y quizá los consejos de Villegas y de Pradilla deben haberle disgustado de la pintura sistemáticamente impresionista, que entre nosotros tiene todavía numerosos adeptos.

La cabeza expuesta en el Círculo es un es-

tudio concienzudo, donde hay más trabajo efectivo que en el inmenso cuadro de 1890. Si la generalidad del público mira con preferencia los otros envíos del artista, más conformes á la índole del concurso, los inteligentes no podrán menos de descubrir en ese modesto lienzo largos días de concienzudo estudio y meritoria laboriosidad: en suma, todo lo contrario de una *impresión*.

Tampoco cuadra semejante nombre á otros varios objetos del certamen, y menos que á ninguno á dos de los bustos presentados por el Sr. Alsina. En aquellas cabezas tan finas, tan vivas y tan bien modeladas no hay rastro del *impresionismo* reinante, el cual, por otra parte, difícilmente podrá jamás tener cabida en los dominios de la escultura.

Hasta en los de la pintura ha de ser pasajera su preponderancia, más explicable en España que en cualquier otro pueblo. La prodigiosa ilusión que, miradas á conveniente distancia, producen las últimas obras de Velázquez, *pintadas con el pensamiento*, como decía Mengs, había de acreditar, tarde ó temprano, entre nosotros la pintura de impresión; y por sí algo faltaba para sancionar ese procedimiento, tan fácil en apariencia como dificultoso en realidad, el ejemplo de Rosales acabó de animar

á los tímidos y de extraviar á los temerarios.

Ni unos ni otros supieron ver el inmenso trabajo latente bajo la engañosa ligereza de las *Hilanderas* y de las *Meninas*. Y, sin embargo, para descubrirlo bastaría comparar esas obras con sus hermanas primogénitas. Así se vería la progresión continua de aquel estilo cada vez más franco, pero cada vez más correcto y más descontentadizo. No hay pintor cuyos arrepentimientos sean tan numerosos ni tan patentes como los de Velázquez. Yo creo que los más perceptibles deben ser de época muy posterior á los cuadros en que aparecen: á estar fresca la pintura cuando se hicieron tales enmiendas, es de suponer que el maestro la hubiera raspado antes de pintar encima. Si esa suposición no pareciese infundada, los cuadros en que tales rectificaciones saltan á la vista serían en cierto modo nuevas ediciones corregidas de los primitivos y probarían tanto el constante progreso del artista como su perpetuo esfuerzo por llegar á la perfección.

Sea como quiera, esas numerosas manchas que el tiempo ha sacado á la superficie son la mejor lección que el maestro ha legado á sus pretensos discípulos, y prueban que Velázquez fué precisamente todo lo contrario de un im-

presionista, en el sentido corriente de la palabra. Sus obras más ligeras, al parecer, son de seguro las más castigadas.

En cuanto á Rosales, todo el mundo sabe que, en sus cuadros, la falta de detalle se debe á la falta de vista.

Y algo de eso debió haber en Velázquez; quizá lo que en él se considera como resultado de un principio sistemático fué mero efecto de una decadencia orgánica. No podía ver á los sesenta años como á los veinte; y tratándose de tan consumado maestro, él cansancio de la vista había de convertirse en ligereza de pincel. Su mano no podía depositar en el lienzo más de lo que su pupila recogía del natural.

Yo tengo para mí que los grandes maestros naturalistas han procurado siempre pintar todo lo que veían; sin eso, habrían faltado á lo que en ellos más se alaba: la sinceridad. Contra la verdad se puede pecar de dos maneras, en arte como en todo: por adición ó por sustracción; subrepticia ú obrepticamente; y tan mal testigo es el impresionista que por pereza ó por insuficiencia omite alguna circunstancia esencial, como el rutinario que, desechando sistemáticamente los resultados de la observación, los sustituye con cualquiera de las pobres muletillas que por fruto de malos estudios aca-

démicos guarda depositadas en su memoria.

Si Velázquez anciano hubiese modelado las *Hilanderas* como cuarenta años antes modeló la *Adoración de los Reyes*, habría faltado á la verdad. Y otro tanto hubiera hecho Rosales si, no ateniéndose al testimonio de sus ojos, naturalmente débiles, hubiese puesto en sus cuadros lo que la naturaleza no le descubría.

Muchos artistas contemporáneos, sin pararse á considerar las cosas desde este punto de vista, practican por pereza ó por capricho lo que por necesidad y de buena fe hicieron el autor de las *Meninas* y el de *Lucrecia*. Los más exagerados no han traído nada á la Exposición del Círculo: como para ellos todo es *impresión*, no se habrán decidido ni á escoger ni á enviar sus obras completas.

Pero, como aun los que no llevan las cosas tan lejos suelen tener más disposición que estudio y más facilidad que paciencia, la Exposición del Círculo nos los presenta por el lado más favorable.

No es mi propósito entrar en el examen minucioso de cada obra, porque ni su índole da materia para grandes elogios, ni su calidad ofrece asunto para graves censuras. Me limito á citar las que más me llamaron la atención á primera vista, y miradas después con más

cuidado confirmaron la primera impresión. Entre los dibujos, merecen verse los de Pla por la soltura, y los de Peña por la *intensidad*: no hallo otro nombre con que expresar el grado de conclusión á que llega alguno de ellos.

Como verdaderas impresiones de viaje, son dignas de verse las de Andrade, las de Pulido y las de Madrazo. En las del último hay más verdad y más soltura que en todos sus cuadros de empeño: algunas traen de lejos á la memoria las que veinticinco años antes recogía en esa misma tierra de Marruecos el magistral pincel de Fortuny.

Garnelo presenta una sola no incluída en el catálogo, y digna de atención, porque como nota de color supera en frescura y en verdad á todo cuanto nos había ofrecido en sus obras de empeño el apreciable autor del *Duelo interrumpido*.

Alvarez Dumont y Ramirez tienen estudios de follaje modelados con tanto esmero por lo menos como sus mejores cuadros de figura.

Finalmente, Morera, Beruete y sobre todo Martínez Abades presentan bocetos de paisaje y de interior ejecutados con acierto y escogidos con tino. En la *Niebla de invierno*, en la *Puerta de Amsterdam* (Harlem) y en la *Posada de San Miguel* (Huesca), aparte de la habilidad

técnica, hay una cosa que no siempre recomienda los trabajos en grande de esos tres distinguidos artistas: la composición, ó mejor dicho, la elección de asunto. La naturaleza es más artista de lo que generalmente se cree: para quien sabe registrar su inagotable almacén suele tener cuadros perfectamente compuestos, aunque no á todas horas ni al alcance de todas las fortunas intelectuales.

CONSECUENCIAS

I

Después de visitar la Exposición de Bellas Artes de 1892 con toda su confusa variedad de géneros, escuelas y procedimientos, parece imposible, á primera vista, encontrar en el arte contemporáneo un carácter común á todas ó á la mayor parte de sus manifestaciones. Pero, si prescindiendo de accidentales discordancias calamos al fondo, pronto descubriremos una tendencia dominante y casi universal. Con escasas excepciones, cuyo corto número permite descartarlas sin perjuicio para el cálculo, las obras traídas al último concurso presentan como carácter común el prosaísmo, y como causas de él la falta de sentimiento estético y la excesiva importancia concedida á los procedimientos materiales.

Libreme Dios de intentar una apología del

idealismo intransigente, tan funesto para el arte como el naturalismo más desbocado. Lo sé; vivimos en una época de violentas exageraciones, y el que quiera mantenerse en los términos de la imparcialidad se verá excomulgado á un tiempo por los fanáticos de ambos extremos. Pero preciso es decir la verdad, y la verdad no cabe en el estrecho criterio de ninguna escuela exclusiva. El que no sepa admirar lo bueno y reprobar lo malo sin pasión de bandería puede tener la seguridad de cometer un error en cada juicio.

Y eso sucede á la inmensa mayoría de nuestros artistas. Raros, rarísimos son los que al quemar incienso sobre el ara de Rafael no se consideran en la obligación de apedrear el tejado de Velázquez, y más escasos todavía los que al levantar altares en honor de Velázquez no sacrifican en ellos, como víctimas propiciatorias, á Leonardo, á Miguel Angel y á Rafael.

Excusado es decir que los segundos tienen hoy de su parte la ventaja del número. Entrad en cualquier sociedad artística entre diez y once de la noche, y si, por rara casualidad, encontráis á los socios hablando de artes en vez de sorprenderlos discutiendo la legitimidad de un arrastre ó el mérito de una carambola,

observaréis que el asunto de la conversación es el elogio de la *verdad* á todo trance.

Cualquiera creería que el sistema contrario consiste en pintar la *falsedad*; ellos mismos lo creen y hasta lo afirman con más ó menos franqueza, según la mayor ó menor vehemencia de sus respectivos temperamentos; y ¿cómo contradecir con visos de razón á quien defiende la causa de lo verdadero contra lo falso?

Pero plantear la cuestión en esos términos es formular una antítesis gratuita. Todos los grandes artistas de todos los tiempos y de todos los lugares han procurado expresar la verdad, y sería imposible señalar uno que con deliberado propósito haya hecho profesión de falsearla.

Lo que hay es que cada cual la ha expresado como la comprendía, dando más importancia á lo que más afectaba su espíritu y desatendiendo lo que á sus ojos carecía de importancia ó significación. Eso hicieron idealistas como Sófocles y Rafael, y eso han hecho y siguen haciendo los naturalistas como Cervantes, como Velázquez y como el mismo Zola. El autor de *Nana* no escribe un diario, ni siquiera una biografía de su heroína; por el contrario, eliminando la inmensa mayoría de sus actos, escoge, coordina y presenta á nuestra

consideración los pocos que reputa capaces de darnos idea de su carácter en los momentos y situaciones más esenciales de su vida.

Olvidando tales ejemplos, nuestros artistas suponen que toda supresión es un atentado contra la verdad, porque la verdad, según ellos, consiste en «presentar las cosas como son».

Pero decir eso y no decir nada es todo uno.

En primer lugar, la representación de una cosa como *es en sí* presupone el conocimiento de su esencia, y los naturalistas, menos que nadie, pueden ni quieren dar por realizable semejante quimera. Por consiguiente, no cabe atribuir tal significación á su aserto.

Nuestros sentidos y nuestra inteligencia sólo alcanzan el conocimiento de los fenómenos y de sus relaciones. ¿Será, pues, la pretensión de los naturalistas presentarnos cada cosa con todos los accidentes que en ella pueden afectar nuestros sentidos y poner en actividad nuestra inteligencia? Tampoco debemos achacarles semejante pretensión, porque eso equivaldría á extenderles una patente de ignorancia infantil cuando no de rematada locura. Todo objeto se nos manifiesta por accidentes de órdenes muy distintos, cada uno de los cuales afecta á uno de nuestros sentidos si el objeto es

material, ó á una de nuestras facultades mentales si se trata de un hecho inmaterial. De esa consideración se deduce la imposibilidad perentoria de representar empleando los recursos de un arte determinado todo el conjunto de fenómenos con que un objeto se nos manifiesta, es decir, toda la verdad que de él podemos conocer.

Aun descartando los accidentes de olor y sabor, imposibles de encerrar en la esfera del arte, tan inasequible sería el deseo del poeta que se propusiera pintarnos exactamente con la palabra todos los pliegues y repliegues visibles en la corola de una rosa, como el del pintor que se empeñara en representar con el pincel la disminución del pulso en las arterias de un moribundo. La variedad de fenómenos coexistentes en un mismo objeto, confina á cada arte en un reducidísimo espacio de la verdad total correspondiente á cada cosa en cada momento de su existencia.

Pero hay más: sin salir de un mismo arte se nos ofrece cada objeto de tantas maneras como artistas distintos han tratado de representarlo. Y aun voy más allá: un mismo artista no representa dos veces un mismo objeto con una misma suma de accidentes. Entrad en nuestro Museo y estudiad despacio las dos

Venus de Tiziano. El artista sólo ha tratado de variar la cabeza: el cuerpo de la una es copia del de la otra, y copia hecha por la misma mano. Sin embargo, entre uno y otro hay casi tantas diferencias como pinceladas.

Por consiguiente, sin abandonar la esfera de la pintura, ya tenemos *falseada* la verdad material una vez por lo menos y probablemente dos, y eso por un artista de primer orden y en dos de sus obras más admirables.

Digámoslo de una vez: la verdad no es el fin del arte, es sólo una de sus condiciones. Y el artista la llenará satisfactoriamente respetando la verdad en el grado indispensable para no contrariar la idea genérica que podamos tener del objeto representado.

Denos en buen hora el arte toda la verdad que quepa en sus dominios sin daño de su fin particular: cuanta más nos dé bajo tales condiciones, tanto mejor. Pero nunca, por nimio respeto á la verdad, prescinda de llenar su especial cometido; porque tomar por objeto final de sus tareas el descubrimiento y exposición de la verdad es abandonar sus dominios por invadir los de la ciencia.

Al sabio incumbe darnos el conocimiento de las cosas: al artista le basta comunicarnos el sentimiento que de ellas recibe.

Y de la diferencia de sus fines peculiares nace la de sus respectivos procedimientos: el de la ciencia es el análisis, el del arte la síntesis; la ciencia se dirige discursivamente á la inteligencia, el arte habla intuitivamente á los sentidos; la una nos instruye con fórmulas abstractas, el otro nos conmueve con representaciones concretas. Todo cuanto se encamine á darnos el conocimiento de un objeto será ciencia y prosa; arte y poesía es todo cuanto logra comunicarnos el sentimiento que de cada cosa recibe el artista.

Por no llenar tal requisito, he afirmado que el arte contemporáneo es esencialmente prosaico.

Pero ¿quiere esto decir que el exceso de ciencia sofoque las facultades artísticas de nuestros pintores y estatuarios?

No será ésa (desde ahora os lo aseguro) la conclusión que saquéis del próximo artículo.

II

Extraño ha de parecer á muchos que, después de encerrar el arte en los límites del sentimiento, pida yo al artista otros estudios que los pertenecientes á la técnica de su profesión.

Hay más: aun reducidos á esa mínima dosis, no falta quien considere nociva su adquisición, á lo menos bajo la forma que suele dárseles en los establecimientos de enseñanza oficial. De tal opinión proceden las censuras dirigidas cada día contra la instrucción académica, considerada por muchos como carga capaz de paralizar todo movimiento espontáneo del genio.

En eso, como en lo demás, conviene huir de los extremos y reconocer con franqueza la parte de razón que á cada cual asiste. Si á grandes extravíos está expuesto quien camina sin guía, no lo está menos quien se somete á la indiscutible autoridad de un fanático adorador de la rutina. Todavía me acuerdo del tiem-

po en que cualquier alumno de dibujo pasaba los mejores años de la vida aprendiendo á *plumear*, esto es, á producir en dos horas de trabajo, con líneas primorosamente cruzadas, la cantidad de sombra que hoy da mucho mejor, en medio minuto, con cuatro restregones de disfumino.

Eso, aunque pueril y molesto, aún podrá ponerse en el número de los errores leves, si se compara con la estrechez de las ideas que se procuraba inculcar en la mente del discípulo respecto al fin del arte y á los caracteres generales de la belleza.

Por fatal propensión de nuestra limitada inteligencia, tiende cada cual á encerrarse en el estrecho círculo de unos cuantos principios, desatendiendo los que no se acomodan al ejercicio de sus facultades naturales, siempre reducidas y casi siempre viciadas por la educación. Esa especie de pereza intelectual produce sus resultados más funestos en las corporaciones consagradas á la enseñanza; porque allí, á fuerza de buscar transacciones entre los diferentes criterios de sus individuos, se van eliminando las diferencias esenciales hasta reducir el credo común á unas cuantas mendedencias que por su misma pequeñez no infunden graves escrúpulos y se salvan en la tabla

del desprecio con que las miran los mismos comprometidos á respetarlas.

Esa doctrina insustancial y baladí suele ser el patrimonio transmitido de generación en generación por los cuerpos docentes cuando obedecen á alguna pauta preestablecida; y eso justifica los clamores de sus enemigos, ó (mejor dicho) los justificó en otro tiempo; porque hoy, más que el despotismo unitario, sería fácil descubrir una especie de feudalismo anárquico en todos los ramos de nuestra enseñanza oficial.

Sea como quiera, no cabe dudar que todo arte requiere un aprendizaje; renunciar á él sería tirar por la ventana la herencia de nuestros antepasados. Y reducida la cuestión á esos sencillos términos, trabajo costaría encontrar quien protestara contra ella en las artes que, como la pintura, la escultura, la arquitectura y la música, hablan lenguas cuyo vocabulario no se aprende en el regazo materno; sólo la poesía (sobre todo la poesía en prosa cuya técnica se mama con la leche de la nodriza) tiene todavía partidarios de la ignorancia absoluta y de la inspiración cerril y bravía.

Pero la instrucción que considero indispensable al artista no es sólo esa elementalísima y de mero abecedario: mucho, muchísimo más

necesita saber antes de abandonar la escuela todo el que aspire á manejar una brocha ó un cincel.

Y aquí entramos ya en el campo de las grandes protestas, sobre todo por parte de los pintores. Para muchos de los nuestros el estudio de la anatomía es artículo de puro lujo. Entre los mismos premiados en exposiciones nacionales se oyen cosas admirables acerca de ese punto.—«¿Para qué (me decía uno de ellos) necesito yo quemarme las cejas aprendiendo de cuántos huesos y de cuántos músculos consta el brazo humano, si con el modelo delante me basta copiar el contorno, el claroscuro y el color que tengo á la vista?

Pero, en primer lugar (digo yo), eso de ver lo que tenemos ante los ojos no es cosa tan fácil como parece. Ante los ojos de cuarenta discípulos se pone cada noche un mismo modelo en el Círculo de Bellas Artes, y por los dedos de la mano pueden contarse los que lo ven. En presencia de un mismo atleta dibujaría Miguel Ángel un Hércules y Orbaneja un costal de patatas. El artista no pone en su obra lo que le da el natural, sino lo que sus tragaderas le permiten apropiarse del banquete ofrecido á sus ojos.

Si bajase á la tierra un habitante de otro

planeta hasta donde los seres dotados de inteligencia tuvieran organización completamente distinta de la nuestra, cualquiera extremidad torácica pintada por Rafael ó modelada por Praxiteles le permitiría comprender que el brazo es un miembro articulado y la mano un órgano prensil. Pero ¿podría decir otro tanto si por único dato tuviese á la vista alguno de los cuadros premiados en la última Exposición?

Desde aquí estoy oyendo la gritería de los que, al llegar á este punto, piensan de seguro haberme cogido en flagrante delito de contradicción.

—«¿Pues no decías (me replicarán) que el oficio del artista no es darnos el *conocimiento*, sino el *sentimiento* de las cosas?» —Justo! Pero quien no tenga idea, siquiera confusa, de lo que es un brazo y de las funciones que ordinariamente desempeña, ¿cómo podrá *sentir* si el movimiento que el artista le atribuye es natural ó falso, vigoroso ó desmayado, desairado ó gracioso? Para que entre el espectador y el artista se establezca esa comunicación de sentimientos (cuyo grado más elemental estamos examinando) preciso es que del objeto tenga concepto aproximado el espectador y exacto ó poco menos el artista.

Aun concediendo al pintor la capacidad necesaria para ver y trasladar al lienzo todo cuanto caiga bajo la jurisdicción de su vista, ¿cómo ha de hallar en un modelo alquilado el movimiento ni la expresión correspondientes al hecho que pretende representar? Figuraos que se trata de un atleta en el momento de levantar con el brazo tendido un peso de cincuenta kilogramos. En primer lugar, será difícil, por no decir imposible, hallar á mano persona cuya musculatura haga verosímil tal esfuerzo. Pero, aun suponiendo que dierais con el mismo Hércules en persona, no habríais de tenerlo en tal postura y con tal carga durante las tres, las cuatro ó las seis horas necesarias para llevar á cabo vuestro trabajo. Empezaríais, pues, por aliviarlo de todo peso, y probablemente acabaríais, siguiendo la costumbre inmemorial, por darle como punto de apoyo una cuerda pendiente del techo. Pues bien, desde ese momento todos los músculos destinados á levantar el brazo perderían el volumen y la forma correspondientes al estado de contracción, y la falta de esfuerzo saltaría á los ojos del más lego si con el recuerdo y con el conocimiento anatómico no suplíais la carencia de datos exactos en que os dejaba el modelo inmediatamente sometido á vuestro estudio.

Si eso sucede tratándose de lo menos *sensible* á ojos ignorantes, figuraos lo que acontecerá cuando pretendáis poner en juego los músculos de la expresión para comunicarnos el sentimiento de los afectos que agitan el ánimo y alteran la fisonomía de un personaje dominado por la ira, por el miedo, por la soberbia ó por la compasión. No conociendo la acción de cada músculo facial en cada estado respectivo, os dejaréis dominar por la frialdad del modelo, en cuyo rostro no podéis prender con alfileres el gesto correspondiente á vuestro propósito; pero el espectador, sin el menor esfuerzo, *sentirá* la insuficiencia de tal expresión, en parte por la experiencia personalmente adquirida y en parte por una disposición instintiva y heredada.

Y no aleguéis que mal podrá cazar al vuelo el espectador los errores del artista, á quien siempre debemos atribuir mayor competencia. No; el paleta más burdo echa de ver los defectos de dibujo que un artista tan eminente como el Veronés cometió en la figura de su malhadado Caín. Para componer la *Sinfonía pastoral* se necesita el genio de Beethoven: para sentir una nota mal dada en ella por un violín basta el oído de una gitana acostumbrada á cantar peteneras.

Quedamos, pues, en que el pintor y el estatuario han de saber por lo menos anatomía, so pena de caer en los errores más absurdos ó mantenerse en el más insignificante prosaísmo.

Ahora veremos que no paran ahí las exigencias más moderadas del arte.

III

No hay caso tan desairado para un artista como aparecer más ignorante que el público en el asunto elegido para su obra. No nos cansemos de repetirlo: el fin del arte no es instruirnos en el conocimiento de la verdad; pero si ha de llenar su cometido propio, ha menester respetarla en el grado exigido por la verosimilitud. La esfera de la ciencia es lo real, la del arte lo posible, y para no salirse de ella necesita el artista conocer los límites de la posibilidad en el asunto que maneja.

Ridículo sería pedir á un pintor de animales la competencia zoológica de Darwin ó de Cuvier; pero no estará de más que conozca siquiera el *exterior* de las especies cuya representación intente, si no quiere verse censurado por un yegüero ó por un porquerizo. El paisista que gastara su juventud aprendiendo geología con Vilanova, botánica con Colmeiro y meteorología con Noherlesoom, perdería el

tiempo que debe consagrar al estudio directo de la naturaleza bajo su aspecto poético; pero, aunque el paisaje sea el género más libre, y en cierta manera el más subjetivo de la pintura, conviene que quien lo cultive no desconozca los productos naturales incompatibles con las condiciones de cada zona y de cada terreno, so pena de incurrir en lo absurdo si da vuelo á la fantasía, ó de reducirse en otro caso á la prosaica exactitud de una máquina fotográfica. Cada objeto tiene su forma peculiar, y las diferencias entre los de una misma clase oscilan dentro de límites infranqueables que determinan su carácter genérico.

La roca como el árbol, la nube como la roca, están sujetas á ciertas condiciones de forma, más ó menos vagas, pero nunca indiferentes ni arbitrarias. Algo de teoría y mucho de inteligente observación darán al pintor un conocimiento de la naturaleza como el que permitió á Virgilio embellecerla sin desfigurarla.

Otro estudio harto desatendido (y perteneciente por cierto á la estricta técnica de la pintura) es el de la perspectiva lineal. Yo querría saber si por la clase de Gonzalvo pasan otros alumnos que los dedicados á la exclusiva pintura de *interiores*. Me inclino, sin embargo,

á dudarlo; porque de asistir á ella con regular aprovechamiento, no incurrirían en tan escandalosas desproporciones de tamaño como las que afean algún cuadro premiado con primera medalla y digno de toda estimación por otros conceptos.

Poner la indumentaria en la misma categoría que los conocimientos antes indicados sería exagerar su importancia. El traje, por mucho que lo encarezcamos, no pasa de ser un accesorio. De todas suertes, cuando tanto se invocan los fueros de la verdad más escrupulosa, bien podrían respetarla en ese punto los que así pregonan sus excelencias. Y sin embargo, hasta cuando retratan costumbres de tiempos recientes prodigan los anacronismos que es una bendición. Para citar un solo ejemplo ilustre, ahí está la *Vicaria* de Fortuny, donde entre la casaca del novio y la chaqueta del torero hay medio siglo de *transformismo sartorio*. Imagínese lo que sucederá cuando nos remontemos un poco más en la serie de los tiempos. Lo gracioso del caso es que por regla general los cuadros de ese género se pintan hoy con el exclusivo propósito de utilizar unas cuantas antiguallas compradas á granel en el Rastro. Para sus autores lo esencial es unir en amigable consorcio el sillón del si-

glo XVI, la papelera del XVII y el reloj del XVIII; Goya, Moratín, Jovellanos, María Luisa ó la Tirana son los ilustres maniquíes encargados de lucir en aquel incongruente baratillo la chupa de seda, el zapato de hebilla, el sombrero de medio queso y la falda de medio paso.

No ha de faltar (como si lo viera) quien á este propósito recuerde las graves impropiedades que en tal materia cometieron los grandes artistas del Renacimiento, empezando por el traje convencional de sus personajes bíblicos. Yo me anticipo á la indicación y reconozco en parte su exactitud. Pero, ante todo, conengamos en que de los maestros se deben tomar los aciertos, no los errores: Carlos XII no imitaba la intemperancia de Alejandro, sino sus virtudes militares. Además (ya lo he dicho), el traje es un accidente secundario; dadme la verdad fundamental, la permanente, la humana, y estad seguros de que en lo demás no reñiremos. Yo perdono á los *Comuneros* de Gisbert sus calzas acuchilladas en gracia de la entereza y dignidad con que arrostran la muerte; pero al arquitecto de Ferrant no le consiento de tan buen grado que á sangre fría se me vista con la misma impropiedad. Sobre cuerpo tan bien plantado como el del general que campea en el primer término de la *Vicaría*,

tolero aquella conjunción un poco heterogénea de prendas civiles y militares; pero á los muñecos de Ortego no les aguantaría semejantes disfraces ni en pleno Carnaval.

En cuanto á la indumentaria religiosa, ya eso es otro cuento. Familiarizados con ella desde la niñez, hemos llegado á no sentir sus numerosas impropiedades. Aquello es una convención: corriente; pero tan general y tan arraigada como la de quitarnos el sombrero en señal de respeto y la de llamarnos *servidores* de cualquier desconocido á quien despediríamos con piedra y honda en cuanto nos exigiera el más leve servicio. Por efecto de la costumbre, toda innovación encaminada á restablecer la verdad arqueológica en los atavíos tradicionales de Apóstoles y Patriarcas nos deja perplejos y desorientados. Para mí, San Pedro sin su calva, su mechón, su túnica y su manto, es personaje tan desconocido como mi carbonero cuando por casualidad se lava la cara. ¿Lo tomáis á broma? Pues tened la bondad de decirme quién es San Pedro en el cuadro de Simonet. Tan exacta es mi observación, que el mismo autor de esa notable pintura irreligiosa no ha osado alterar el traje convencional de Jesús, comprendiendo que sin él sería su cuadro un enigma indescifrable.

Así, pues, la pintura hierática falsea la indumentaria en gracia de una ficción universalmente admitida. En los demás casos, bueno es respetar los datos conocidos, por más que los atentados contra la exactitud arqueológica nunca tengan la gravedad de los cometidos contra la verdad natural. Dadme personajes tan humanos como los de Shakespeare en situaciones tan patéticas como las de Hamlet, y no me quedará tiempo ni atención para reparar en que Ofelia habla de San Valentín doscientos años antes de Cristo. Lo grave sería que Antonio Flores, por ejemplo, en un artículo de costumbres añejas, me paseara su «ronda de pan y huevo» por la calle de Olózaga ó por la plaza de Isabel II.

Entiéndase bien: yo no pido al artista (pintor, escultor ó poeta) que me dé lecciones de anatomía, ni de zootecnia, ni de botánica, ni de geología, ni de indumentaria, ni de nada. Lejos de eso, pongo por primera cláusula en nuestro tratado de paz y amistad que se guarde su pedantería donde no la perciba yo ni por el tufo. Por lucir sus conocimientos fuera de sazón, me irritan á cada instante Balzac, Tolstói, Zola y á veces hasta el mismo Flaubert, que cuando más me importa conocer los sentimientos y propósitos de sus personajes, me

apurán la paciencia con sus interminables inventarios de muebles, trajes, armas, utensilios y herramientas. Otro tanto digo de la estatuaría y de la pintura. La vida material y moral me importa más que todas las curiosidades arqueológicas: por muy respetables que sean las botas de Goya y la casaca de Palafox, me atrae mucho más la fisonomía de un fisgón atisbando lo que no le importa; y de aquí para delante de Dios doy los dos gladiadores emascarados de Geromme por un borrego de Bergmann ó por un perro de Rosa Bonheur.

Al artista de la forma sólo le exijo la ciencia estrictamente necesaria para no hacerme fijar la atención en el mérito científico de su obra: que no me reduzca á cuatro los dedos de un pie, que no me ponga en una misma región del horizonte la luna llena y el planeta Venus, que no me plante chopos de Lombardia en un collado de Palestina, que no me pinte una Lucrecia cuya fealdad haga inverosímil el atentado de Sexto Tarquino; en fin, que se entere de su asunto en el grado indispensable para que no me entere yo de su ignorancia.

IV

El procedimiento material es lo único en que la generalidad de nuestros artistas pone los cinco sentidos.

Entrad en una Exposición con tres ó cuatro pintores de los que suelen llevar la voz cantante, indicadles un cuadro y dejadlos hablar: el uno alabará la casta del color, el otro la franqueza del toque, éste el vigor de los empastes, aquél la suavidad de las medias tintas, y si después de convenir ó disentir sobre la relativa importancia de esas distintas prendas no dan por terminado su análisis, en todo lo demás no dirán cosa con cosa. Asunto, agrupamiento, carácter, expresión, todo cuanto no sea manejo del pincel, del cuchillo y de la esponja, quedará relegado al olvido, cuando no al desprecio.

No he de ser yo quien niegue la importancia de los procedimientos materiales. El artista de la forma, como el de la palabra, nunca domi-

nará bastante sus medios de expresión. En pintura y en escultura, como en poesía, es indispensable trabajar sin descanso y corregir sin duelo hasta familiarizarse con todos los recursos técnicos.

Los genios que pasan por más espontáneos no perdonaron trabajo en la ejecución de sus obras: véanse los cuadros de Velázquez, llenos de arrepentimientos; véanse algunos manuscritos de Lope, cubiertos de tachones. Uno curiosísimo tenía D. Agustín Durán, que prueba cuánto escrupulizaba en ocasiones el poeta más fecundo del Universo. Era un soneto; á puras correcciones y enterrerrenglonados, los cuartetos (¡ocho miserables versos!) ocupaban toda la primera plana.—¡Y estaba escrito en pliego grande!

Repito, pues, que la mano de obra en pintura y en escultura no es cosa indiferente; lo que deploro es la exclusiva atención que muchos pintores contemporáneos conceden á esa parte de su trabajo, con menosprecio de otras más esenciales. Claro está que un cuadro magistralmente *tocado* será mejor que otro falto de tal perfección, si en todo lo demás resultan ambos equivalentes. Esa suele ser la principal ventaja de los originales sobre las copias. En literatura sucede algo semejante: entre dos li-

bros iguales en importancia por la idea, por el plan, por la elevación de los pensamientos, por la sinceridad de los afectos, por el conflicto de las pasiones, será mejor el que con más verdadera corrección de lenguaje consiga tales resultados. Pero la obra que sólo se recomiende por la limpieza del estilo, en el estrecho sentido que algunos atribuyen á esa palabra, nunca resistirá el parangón con la que sin tanto atildamiento calce más puntos en cosas de mayor trascendencia. El *Quijote*, con todo su desaliño, estará siempre á mil codos sobre *Los Mártires*, donde Chateaubriand apuró todos los primores de su elocución, y sobre *La educación sentimental*, donde Flaubert se propuso llegar á la suprema perfección de la prosa moderna.

Yo no sé si queda todavía quien crea que Espronceda y Zorrilla no supieron escribir; pero treinta años ha era artículo de fe entre ciertos maestros, para los cuales el *non plus ultra* de la forma literaria estaba en el exiguo vocabulario y en la angosta sintaxis de la escuela neoclásica. Hoy pecamos, si acaso, por el extremo contrario: ya no hay crimen, atropello, verbena ni apertura de café cantante que no preste materia para una página más ó menos naturalista, á la manera de Zola ó de

Daudet. Hasta el telégrafo es ya colorista. Los telegrafiantes suelen economizar las preposiciones, los artículos y hasta los verbos; pero ni por un ojo de la cara se dejarán en el tintero el *detalle gráfico* ni el *adjetivo pintoresco*.

En pintura tenemos dos cuartos de lo mismo. Hacia 1860 el Españolito era un salvaje barroco; hoy Rafael es un ñoño, un rutinario, la encarnación del espíritu académico. Esto que digo no es hablar al aire ni poner en caricatura la doctrina corriente: un naturalista (Julio de Goncourt) dijo ya con soberano desprecio que «la *Virgen de la Silla* será siempre la *academia* (el tipo académico) de la divinidad de la mujer». Á esas alturas estamos. Ahora el programa, tácito ó expreso, de *la inmensa mayoría* se reduce á pocas palabras: «Muera la rutina académica—en la persona de Rafael». Ésta es la parte ostensible y negativa. La positiva y reservada podría formularse en estos términos: «Viva la libertad artística—siempre que se ajuste á mi rutina particular».

Porque (dicho se está) *la inmensa mayoría*, hoy como siempre, no hace más que salir de una rutina para caer en otra. De cada cien artistas, noventa y nueve hacen lo que ven hacer—y gracias si lo hacen medianamente.—No busquéis en ellos nada personal: cuando

pintan, modelan ó escriben, parece que otro les lleva la mano. Nada les sale de adentro. Sus ideas (digámoslo así) no toman forma; la reciben. No se desarrollan como el fruto en el árbol: se cuajan como una gelatina de todas frutas en el molde de cualquier canon oficial ó extraoficial.

Lo gracioso es que con renegar del yugo académico ya creen estar á dos dedos de lo que pomposamente llaman el *estilo personal*. ¡Como si la personalidad se comprara ó se vendiera! La personalidad la da Dios: el que la tiene no la pierde con el estudio; el que no la tiene no la adquiere con la ignorancia. Velázquez no se dejó la suya en el estudio del meticolosísimo Francisco Pacheco, y Rosales salió incólume de esa terrible Escuela de Bellas Artes, donde, según algunos, han perdido su nativa originalidad todas las medianías incurables que cada dos años asaltan sin gloria ni provecha el Palacio de la Industria y de las Artes.

Hoy es cosa común confundir el estilo con la manera. De ahí tantas absurdas teorías acerca del estilo personal. Para muchos es más personal el estilo que mejor permite distinguir las obras de un autor á cualquier aficionado poco ducho en tal materia. Para esos, el estilo

de Góngora es más personal que el de Cervantes, y el de Tìèpolo más que el de Rafael. Por tal regla, el Greco, en el último período de su vida, sería el pintor más personal del mundo y sus aledaños, y el autor de la *Alfalfa es pìritual para los borregos de Cristo* sería la primera personalidad literaria de los siglos pasados y futuros, si en nuestros días no le hubieran arrebatado esa palma el famoso redactor de *El Pistón* y el modesto cantor de *Matilde en sus elaboraciones*.

Por mi parte nunca he buscado las grandes personalidades en la numerosa clientela del Dr. Esquerdo.

No; los grandes autores no se distinguen por esas extravagantes menudencias que constituyen el amaneramiento en literatura como en arte. La gran originalidad de Velázquez está en la ingenuidad con que procura y consigue dar á cada objeto su carácter propio, tal como él lo comprende, poniendo al servicio de tan sana intención los recursos de su talento natural y de su paleta sobria y segura. Por eso no hay pintor más original y menos amanerado. Lo mismo sucede con Cervantes. Su nombre se leería en cada línea de *La Tia fingida*, aunque la obra no lo llevase al frente en el manuscrito por donde se im-

primió doscientos años después de escrita. Anónima encontró nuestro ilustre D. Aureliano Fernández Guerra una carta dirigida á don Diego Astudillo describiéndole un torneo burlesco celebrado en San Juan de Alfarache, y no titubeó un momento en reconocerla por hermana carnal de *El Quijote*.

Dirán que el sabio restaurador de Quevedo es voto excepcional en materia de estilos, y que otro tanto haría quizá tratándose de autor menos caracterizado. Verdad; pero en tal caso tendríamos que creer al maestro bajo su honrada palabra, mientras en el presente participamos de su convencimiento y nos consideramos capaces de acertar como él en cosa tan evidente.

Para comprender la diferencia fundamental entre el estilo y la manera, basta observar que cuanto más puro es el estilo de un autor, más difícil es falsificarlo. *El buscapié* probó la habilidad y la erudición de D. Adolfo de Castro; pero no engañó á nadie. Lucas Jordán falsificó el estilo de todo el mundo: en nuestro Museo del Prado tiene imitaciones de Sebastián del Piombo, del Correggio, de Rubens, de Rembrandt, de Ribera, de Salvator Rosa, de Villavicencio. Entre ellas hay alguna que podría engañar á gente poco versada en la materia;

pero las de Rafael no engañarán á nadie que tenga ojos en la cara.

Y, sin embargo, á nadie había estudiado Jordán como al autor de la *Transfiguración*. Diez ó doce veces copió las *loggias*, la batalla de Constantino, los frescos de la Farnesina... Tiempo perdido. Á Rafael se le podrá copiar con tal exactitud que se confundan la copia y el original; pero no os canséis en falsificarlo inventando: el genio no se falsifica. El malvís sabe imitar á maravilla el canto de todos los demás pájaros: de todos—menos del ruiseñor.

Así, pues, no busquéis el carácter personal en las fruslerías del oficio. La personalidad se tiene ó no se tiene: si no se tiene, es excusado fingirla; y si se tiene, buena ó mala, ella saldrá sin que la empujen. Cuanto más *natural* sea el estilo, mejor descubrirá la *naturalidad* del que lo usa. Mas para llegar á la perfecta naturalidad hay que empezar aprendiendo una rutina, académica ó antiacadémica, y en un caso como en otro, de cada ciento que la aprendan, noventa y nueve se quedarán empantañados en ella: serán rutinarios de por vida, porque lo son de nacimiento.

Todo esto pertenece á la estética de Pero Grullo; mas ¿qué queréis?: la estética natural suele ser cosa rara entre los naturalistas al uso.

V

Ocupar el pensamiento con las menudencias del oficio en el acto de la producción artística, es medio seguro de malograr la obra y dar á luz un engendro abortivo.

El artista, durante el desempeño de su tarea, siente, piensa y quiere en un solo acto sintético y espontáneo. Desde el momento en que su acción pierde ese carácter de unidad armónica y perfecta, su obra deja de pertenecer á los dominios del arte.

No se crea, sin embargo, que el trabajo del artista, por ser espontáneo, se reduce, como quien dice, á cantar y coser. Nada de eso: en el arte, como en la naturaleza, la concepción es fácil y agradable, pero la gestación laboriosa y doloroso el alumbramiento. Leopardi nos dejó descrito su modo de poetizar: cuando se sentía inspirado trazaba en dos minutos el plan de su obra; después solía pasar meses enteros aguardando el instante en que, maduro el pri-

mer pensamiento, se hallara su espíritu en aquel grado de exaltada concentración necesario para que el desempeño material no desmerezca de la idea primaria.

Victor Hugo sentaba como principio inconcuso que la meditación precede siempre á la inspiración. Hasta los autores más fecundos y menos escrupulosos han trabajado así; Alejandro Dumas refiere que entre la concepción y la ejecución de una de sus obras dramáticas mediaron más de tres años, en los cuales no dejó de vivir un día en trato mental con sus personajes hasta conocerlos como si fueran entes reales. La producción artística, lejos de excluir el trabajo asiduo, lo requiere más que otra cualquiera. Dante, Miguel Ángel, Rafael, Lope, Milton, Goethe y otros ciento fueron trabajadores incansables. Pero ese prolijo trabajo, ya de educación general para toda la vida, ya de particular estudio para cada creación, es cosa previa, y la verdadera labor artística no principia hasta que, reunidos y ordenados todos los elementos, empieza el artista á sentirlos agitarse en su interior con las palpitaciones propias de un organismo vivo. Schiller declara que nunca comenzaba á versificar hasta que oía una especie de canto en su interior, y todo el que ha escrito versos sabe de sobra que sólo

en tales condiciones salen con la vibración de la verdadera poesía.

El artista no hará cosa de provecho mientras todas sus potencias no tomen parte simultánea en su trabajo: la inspiración se reduce á una agitación de todo nuestro ser en un estado de ánimo que es á la vez sensación, pensamiento y volición. Sólo así se engendra en la mente esa unidad mixta que tiene á un tiempo el aspecto de un objeto perceptible por los sentidos, la significación de una idea comprensible para la inteligencia, y, sobre todo, el calor de un afecto capaz de mover la voluntad. Desde el instante en que falta el sentimiento, ya estamos fuera del arte. Si el artista se detiene á considerar friamente su obra con espíritu crítico, puede darla por abortada.

El pensamiento puro es enemigo del sentimiento.

Ya lo habían advertido los antiguos místicos al tratar de la oración. «Trabaje el hombre (decía fray Luis de Granada) por excusar en este ejercicio la demasiada especulación del entendimiento, y procure de tratar este negocio más con afectos y sentimientos de la voluntad que con discurso y especulaciones de entendimiento. Para lo cual es de saber que el entendimiento por una parte ayuda y por

otra puede impedir la operación de la voluntad... Y la razón desto es porque, como la virtud de nuestra ánima sea finita y limitada, cuanto más se emplea su virtud por una parte, tanto menos le queda que emplear por otra; así como la fuente que corre por dos caños, que cuanto más se desagua por el uno, tanto menos tiene que repartir por el otro... Y así se ve por experiencia que en cualquiera otro ejercicio corporal que se haga de manos, puede uno con más facilidad conservar el afecto de la devoción que cuando está con el entendimiento especulando algo con atención.

»Porque son el entendimiento y la voluntad como dos balanzas de nuestra ánima, las cuales están de tal manera dispuestas, que el subir de la una es bajar de la otra, y al revés... Y así se ve por experiencia que si cuando un ánima está gozando de Dios se desmanda á querer especular ó escudriñar algo del mismo Dios, luego en ese punto pierde la devoción que tenía y le desaparece de entre los ojos aquel summo bien de que gozaba... Pues por esta causa se aconseja en este ejercicio que procure el hombre de especular con el entendimiento lo menos curiosamente que sea posible, contentándose con una vista y conocimiento sencillo de las cosas divinas, porque la

virtud del ánima, recogidas todas sus fuerzas en uno, se pueda emplear por esta parte afectiva, amando y reverenciando á aquel summo bien.—De todo lo cual parece como no aciertan este camino los que de tal manera se ponen en la oración á meditar los misterios divinos como si los estudiaran para predicar: lo cual más es derramar el espíritu que recogerlo, y andar más fuera de sí que dentro de sí. De donde nasce que acabada su oración se quedan secos y sin jugo de devoción... porque en hecho de verdad los tales no hanorado, sino parlado y estudiado, que es un negocio bien diferente de la oración.»

Larga ha sido la cita, pero instructiva y conveniente, porque, *mutatis mutandis*, todo cuanto dice de la oración el sabio maestro puede aplicarse punto por punto al trabajo del artista. En un caso como en otro, es necesario contentarse «con una vista y conocimiento sencillo de las cosas», porque tanto la concepción como la comprensión de la obra artística han de ser intuitivas y no especulativas ni discursivas; en un caso como en otro, si el artista ó el espectador «se desmanda á querer especular ó escudriñar algo, luego en ese punto le desaparece entre los ojos aquel summo bien de que gozaba»; y eso acontece «porque

son el entendimiento y la voluntad como dos balanzas de nuestra ánima, las cuales están de tal manera dispuestas, que el subir de la una es bajar de la otra y al revés».

No dice otra cosa la ciencia moderna, aunque de otra manera lo diga. Bain, Wundt, Spencer, todos en fin reconocen ese antagonismo del sentimiento y el conocimiento.—«De ahí procede (dice Spencer) un hecho que habrán observado todas las personas propensas al análisis, y es que á medida que reflexionan sobre el placer que reciben, especulando acerca de su causa ó sometiendo el objeto á la crítica, en la misma medida también cesa el placer que recibían.»

Por donde se ve (dicho sea de paso) el error en que incurren algunos críticos que en vez de ofrecerse candorosamente, como cualquier espectador lego, á la acción de las obras artísticas, entran desde el primer momento en un examen pericial,

Armados de todas armas
A guisa de pelear,

tomando notas y formulando juicios sin haber recibido la impresión general de que goza el público para quien fueron compuestas.

Por ahí se advierte también la equivocación

de los que creen estar en la esfera del arte cuando escriben novelas analíticas donde con deplorable frecuencia la disertación usurpa el puesto á la representación viva y animada de los caracteres y de los hechos. Zola, que nunca llega á tal extremo, pone sin embargo las suyas en el círculo de la ciencia, y tiene muchísima razón; porque aquello es literatura, sí, pero no es poesía, no es arte, y por consiguiente, buena ó mala, es ciencia y nada más que ciencia.

Lo mismo puede decirse de ciertas obras donde sólo hay abstracciones revestidas de símbolos arbitrarios extraños á los recursos expresivos del verdadero arte. Todo eso será muy bueno para estudiado, pero no para sentido, y si el artista no lo anima con el soplo de la vida, no pasará de ser un rompecabezas más ó menos complicado, más ó menos ingenioso y más ó menos soporífero.

«Un goce (dice Hegel) que sólo puede nacer del estudio, de la reflexión, de la erudición y de múltiples observaciones, no es el fin inmediato del arte.»

Yo estimo poco las formas vacías de contenido; pero menos aún las ideas faltas de vida.

El arte contemporáneo se establece casi siempre en uno de esos extremos (de ordina-

rio en el primero), y por rara fortuna logra alguna vez fundirlos ambos en un todo completo, armónico y palpitante. De ahí la frialdad, la insulsez, el prosaísmo del arte contemporáneo y muy en particular de la pintura.

Todas las artes reconocen categorías, es decir, establecen escalas de valores; pero mientras en algunas existe un límite inferior, pasado el cual ya no se considera como producto artístico lo que queda por bajo, en otras no se conocen semejantes fronteras.

La música es ó ha sido hasta hoy la más rigurosa en ese punto; á nadie se le ha ocurrido considerar como productos del arte musical los pregones de los vendedores ambulantes ni el sonsonete con que niños y niñas recitan á coro en sus colegios el silabario, el catecismo y la tabla de multiplicar.

Sigue en cuanto á rigor la arquitectura: aunque nuestros arquitectos más distinguidos dirijan á menudo construcciones de mera utilidad, empezando por las casas en que habitamos, no se ha visto hasta ahora en las Exposiciones de Bellas Artes ningún proyecto de caseta para el resguardo de consumos ó de cobertizo para los lavaderos del Manzanares. Viene detrás la literatura, donde ya es más ancha la manga; pero al fin, nadie ha tenido la

ocurrencia de laurear en público concurso los anuncios de abacería ni de farmacia, aunque lleven firmas tan populares como la del doctor Garrido. La misma escultura levanta barreras para atajar el paso á ciertos extravíos, y si en sus certámenes admite fruslerías impropias de su dignidad, aún no ha llegado á catalogar as botellas *icónicas* de Thiers y de Gambetta.

Pero en pintura ¿quién pone puertas al campo? Artistas llamamos indistintamente (y yo el primero) al que compuso el *Pasmo de Sicilia* y al que pinta en una tabla tres higos y cuatro nueces, aunque á primera vista no se distinga bien cuáles son las nueces y cuáles los higos. Yo bien sé que en el último *bodegón* de Menéndez hay más dibujo y más color que en el fresco más empingorotado de Maella; pero también en cualquier acta de la Academia Española, redactada por Tamayo, habrá siempre más literatura que en cualquier himno escrito por un poeta de mogollón. No importa: el himno será poesía, aunque mala, y el acta no pasará de prosa, aunque excelente; lo uno será arte, arte deplorable (concedido), pero arte al fin; lo otro nunca podrá entrar en esa categoría.

No trato de negar su valor á los cuadros que con buenas condiciones técnicas no pue-

dan ocupar en pintura el grado que en literatura corresponde á la verdadera poesía; sólo quiero consignar la inconsecuencia de los estéticos que admiten un florero y un bodegón en el templo del arte, con cuya puerta dan en las narices á Platón, á Demóstenes, á Tácito y á Bossuet.

VI

Si el arte pudiera morir, el prosaísmo reinante sería su postrera enfermedad.

Pero el arte satisface una necesidad permanente de nuestro ser; por eso es tan antiguo como las sociedades más antiguas, y no perecerá mientras queden hombres en el mundo. Podrá predominar en él la imaginación ó el juicio, la fuerza ó el orden, la fantasía ó la observación; sus obras serán interpretaciones atrevidas ó copias meticulosas del natural: el árbol, en fin, cambiará tal vez de follaje y de corteza; tendrá sus primaveras y sus inviernos; crecerá lozano en una región, y en otra vegetará desmedrado; pero, aunque alguna vez parezca seco el tronco, la raíz guardará siempre la savia vital y retoñará en cuanto las condiciones atmosféricas favorezcan su desarrollo.

En nuestro tiempo y en nuestra tierra no es el caso tan grave ni aun para la pintura, y vi-

viendo, como viven, á Dios gracias, los que han pintado *Los puritanos*, *Los titiriteros*, *Doña Juana la Loca*, *La Dogaresa* y otra docena de lienzos, justamente premiados en las últimas exposiciones oficiales, sería prematuro y ridículo, no ya pronunciar, sino preparar siquiera la oración fúnebre del arte español. Lo único malo es la tendencia general, y esa no es achaque exclusivo de España ni de la pintura: el prosaísmo naturalista se halla hoy extendido por todo el mundo.

Ese hecho, como todos, tiene su razón de ser: el naturalismo es la protesta inevitable contra la rutina romántica, como el romanticismo fué la reacción natural contra la rutina clásica. Todo arte tiene algo de convencional; pero hay convenciones necesarias y convenciones caprichosas. Las primeras merecen respeto, como todo lo ineludible; las segundas, más tarde ó más temprano, principian por ser materia de disputa y acaban siendo causa de rebelión. Cada escuela tiene las suyas, las cuales son casi siempre las genialidades de los grandes maestros convertidas por los discípulos en reglas tan molestas como arbitrarias.

En la poesía francesa, la escuela clásica, extasiada ante el mérito de Racine á fuerza de

exagerar la medida de los afectos, la generalidad de los rasgos característicos y la nobleza de la expresión, vino á dar en lo frío, en lo abstracto y en lo incoloro. La escuela romántica, deslumbrada por la esplendente fantasía de Víctor Hugo, acabó por establecer como único canon la brillantez del estilo; y así aquella sonora vacuidad de los parnasianos justificó al fin la protesta que en nombre de la verdad formularon los primeros naturalistas, cuyos discípulos, á fuerza de abultar los defectos de los maestros, concluirán por no conservar de ellos otra cosa que la vulgaridad de los asuntos, la repulsiva fealdad de los caracteres y los arriesgados atrevimientos del lenguaje.

Así, pues, el romanticismo y el naturalismo han sido dos hechos necesarios y convenientes. El primero, con Víctor Hugo y con Delacroix, restableció los fueros de la imaginación y del sentimiento; el segundo, con Flaubert, con Courbet y con Zola, rehabilitó la verdad, la franqueza y la sencillez. Respetemos en cada uno lo bueno, pero sin transigir con lo malo. Y lo malo en el caso presente es la vulgaridad á todo trance y el prosaísmo á palo seco.

¡Extraña manía! Porque el prosaísmo no es

consecuencia necesaria del naturalismo. ¿Qué tienen de prosaico la *Rendición de Breda*, el *Testamento de Isabel la Católica* ó el *Torero muerto* de Villegas? El naturalismo puede ser ó no ser prosaico, y eso ha sucedido antes como ahora.

Para explicar y confirmar mi pensamiento con un ejemplo ilustre, principiemos por descubrirnos antes de pronunciar el nombre de Velázquez, y después comparemos *Los borrachos* con *Las hilanderas*; así, puesto el maestro en parangón consigo mismo, no puede haber ofensa para su gloria. Y dicho esto en descargo de nuestra conciencia, vamos al asunto. Por la ejecución material, *Las hilanderas* resultan superiores á todo encomio: Mengs, para ponderar su excelencia, decía que estaban pintadas con el pensamiento. *Los borrachos*, aunque admirables por la mano de obra, no llegan ni con mucho á esa magistral perfección. ¿Estamos conformes? Pues bien, con todo eso, *Los borrachos* son una soberbia creación artística, y *Las hilanderas*, aparte de su extraordinario valor técnico, apenas traspasan los límites de un estudio tan insignificante como magistral.

Esto no lo entenderán más de cuatro pintores; pero el público lo siente y lo pregona con

su espontánea predilección. Y está en lo cierto, porque en *Los borrachos* hay algo más que ambiente, hay alma. En ambos cuadros reboza la verdad; pero la de *Los borrachos* es menos vulgar que la de *Las hilanderas*. *Los borrachos* son un poema, *Las hilanderas* una noticia.

Hoy nos hallamos en pleno noticierismo pictórico: al salir de una Exposición de Bellas Artes siempre me parece que acabo de leer el *Diario de Avisos*.

Y digo poco. Cosa original: al repasar en cualquier periódico la sección de noticias, estoy siempre seguro de hallar á granel robos, suicidios, asesinatos, parricidios, incestos... La cuenta de mi lavandera no la ha publicado *La Correspondencia* ni una sola vez en treinta años.

¡Y cuando la realidad va por ese camino, se empeña el arte en presentarme á todas horas la cuenta de la lavandera!

En rigor, el naturalismo no justifica semejante vulgaridad. Difícil sería extraer la esencia de la estética naturalista; Zola, que ha publicado siete ú ocho tomos de crítica y de afirmaciones dogmáticas, ha ido admitiendo poco á poco casi todos los principios más esenciales de toda estética racional. Pero esa parte

de sus libros es letra muerta para la colubie de los naturalistas menores, en cuyos oídos sólo zumban las primitivas declamaciones del maestro contra la imaginación, contra la inventiva, contra la composición, contra toda reforma, en fin, de los datos suministrados por la naturaleza.

Nuestros naturalistas desechan las situaciones dramáticas, los caracteres grandiosos, las pasiones vehementes, las catástrofes trágicas: todo cuanto no cabe en el molde de la vulgaridad cotidiana. Aquiles, Prometeo, Edipo, Medea, Dido, Roldán, el Cid, Hugolino, Don Quijote, Hamlet, Don Juan, Pedro Crespo, García del Castañar, Horacio el Viejo, Wallenstein, Fausto, Manfredo... todo eso es sueño; y sueño son también el Zeus Blacas, la Juno de la villa Ludovisi, el Heracles del Partenón, las Sibilas y los Profetas de la Sixtina, los Filósofos y los Santos del Vaticano... todo cuanto no pasa cada mañana por enfrente de nuestros balcones. El arte contemporáneo se empeña en seducirnos y embelesarnos con la fiel reproducción de la realidad ordinaria, sin advertir que lo único capaz de llegarnos al alma es la impresión total que de cada cosa recibe el artista.

¿Qué semejanza de naturaleza puede haber

entre un cuerpo vivo y un bloque de mármol cincelado; entre un bosque azotado por el huracán y un pedazo de lienzo embadurnado de pintura; entre el tumulto de una batalla y una serie de nombres y verbos combinados en forma de cláusulas gramaticales; entre la ternura de un enamorado y una suma de vibraciones comunicadas al aire por las cuerdas de un violín; entre la exaltación de un alma creyente y un montón de piedras acumuladas en forma de pilares, arcos, bóvedas y agujas caladas? La relación entre cosas tan heterogéneas no puede ser de parecido material, sino de resultados morales, y si éstos faltan, el artista puede estar seguro de haber gastado la pólvora en salvas.

En resumen, el arte, por sus fines y por sus medios, dista mil leguas de ser una reproducción de la naturaleza; ni sus recursos se lo permiten, ni aunque se lo permitieran ganaría nada con intentarlo. El fin del arte no es otro que darnos una interpretación de lo que á primera vista parece inexplicable; atribuir, en fin, á los hechos naturales una lógica que tal vez no será la de la realidad, pero que es la nuestra, y por consiguiente nos satisface. La reproducción perfecta de la naturaleza con todo su aparente desorden sería contraria de todo

punto al fin del arte, porque nos dejaría en la misma confusión de que intentábamos salir.

El arte es una lógica: el mismo Zola lo ha reconocido así; y esa lógica (dicho se está) no es la de la naturaleza, sino la del artista y la de su público.

En una palabra: la ciencia es la adaptación de nuestro espíritu á las leyes de la naturaleza; el arte es la adaptación de la naturaleza á las leyes de nuestro espíritu.

Si no me explico mejor, es porque no lo sé decir más claro.

UN VISTAZO

Á LA

EXPOSICIÓN HISTÓRICO-EUROPEA

(1892-1893)

I

Ya era tiempo de que yo la viera al cabo de siete meses: tanto que por poco más, sin conocerla me quedo.

Y á fe que la ocasión no es para desaprovechada; porque ni se ha reunido ni se reunirá colección tan numerosa, tan variada, tan rica ni tan instructiva de antigüedades pertenecientes á todos los ramos de la actividad humana en los diez siglos anteriores al nuestro.

Sólo tres paseos he dado muy á la ligera por aquellas salas atestadas de preciosidades, y cada vez ha sido mayor mi asombro ante tal maremágnum de riquezas arqueológicas.

La vida civil, militar y eclesiástica de nuestros mayores puede en ellas estudiarse directa-

mente, es decir, por el método más eficaz para despertar la atención y fijar los recuerdos. Innumerables objetos que estamos acostumbrados á ver sólo en dibujos y fotografías, se nos presentan allí de bulto, y no en vaciados, reducciones ó copias rara vez fidedignas, sino en sus originales auténticos, con todos los signos de vetustez que en ellos ha impreso el trascurso de los siglos.

Allí hay manjar abundante para todos los gustos y aficiones: dechados de todas las artes liberales y suntuarias en los distintos períodos de su evolución por espacio de mil y más años.

De una parte hallaréis muestras tan preciosas como varias de las industrias textiles, desde las telas empleadas para el abrigo y adorno del cuerpo, empezando por el lino y acabando por la lama de plata, hasta las destinadas al ornato y decoración de templos, alcázares y palacios: alfombras arábigas, mudéjares y pérsicas; reposteros, cobertores, tapetes, paños franceses y tapices flamencos de tiempos remotos y de afamados maestros; prendas que además de su mérito intrínseco nos suspenden y embelesan por los datos que sus figuras ofrecen para el conocimiento de la indumentaria y del mobiliario en Europa desde el siglo XII

hasta el XVII. Concordando con esos documentos representativos, hallaréis los objetos reales allí representados: casullas, dalmáticas, capas pluviales, mitras, estolas, manípulos, gremiales, albas, paliós, mangas, frontaleras de altar, paños de púlpito y de facistol; y junto con esos ornamentos eclesiásticos, los demás objetos necesarios para el culto, como imágenes labradas de varias materias, desde el azabache hasta el marfil, y de distintos metales, desde el hierro hasta el oro; cruces procesionales de sumo gusto y de inmensa riqueza; relicarios en forma de arqueta, de tumba, de templo, de busto, de brazo, según su origen y destino; lámparas y candelabros de altar y de pared, custodias, viriles, portapaces, incensarios, cálices, patenas, vinajeras, crismeras, báculos, platos, bandejas, aguamaniles, jarrones de todo estilo y labor, románicos, bizantinos, góticos, platerescos, mudéjares, en toda clase de materiales, de hueso, de marfil, de concha, de loza, de cristal, de ágata, de plomo, de hierro, de plata, de oro, ya pobres y desnudos, ya cargados de adornos y pedrería; repujados, nielados, esmaltados; unos toscos, otros primorosos y todos admirables,

De otro lado despiertan la atención y excitan el interés los pertrechos militares: armadu-

ras de varias épocas y para varios usos, de peón y de caballero, para torneo y para batalla; arneses completos de hombre y de caballo, notables, ya por la forma, ya por la resistencia, ya por la elegancia ó ya por el esmero en la mano de obra; yelmos, almetes, capacetes, morriones, bacinetes, celadas, borgoñotas, cascos, en fin, de todos tiempos y figuras, de cilindro, de olla, de faz humana y de pico de gorrión; adargas, broqueles, rodelas, escudos, tarjas; piezas sueltas sin cuento, petos, espaldares, hombreras, brazales, guanteletes y manoplones, grebas, quijotes, esquinelas, musleras, escarcelones, golas, viseras, crestones, cogoterías, barbotes, baberones, arandelas, y junto á las armas defensivas las ofensivas, no inferiores en número ni en variedad: estoques, verduguillos, montantes, brandimartes, ronfeas, espadas de cuchilla recta y de hoja flameada, de cruz y de lazo, de gavilanes rectos y caídos, de concha y de taza, lisas, caladas, damasquinadas y embutidas; puñales de rueda y de cruz, dagas comunes y de cola de caballo, con rompepuntas y sin él; hachas, mazas, martillos, manguales; lanzas, picas, alabardas, partesanas, ballestas, sacaliñas, ballestones de muralla, flechas, jaras, viras, saetas, esmeriles, cuadrillos, bodoques, pistoletes, arcabuces,

mosquetes, culebrinas, falconetes: todas las herramientas, en fin, de cortar, punzar, tajar, hender, perforar, tundir, aporrear, moler y deslomar al género humano.

Y á la par de los objetos que sirven para vivir en guerra con los hombres y de los que convidan á morir en paz con Dios, consuela descubrir aquellos otros que, ilustrando la inteligencia y dilatando el corazón, ayudan á llevar con paciencia las amarguras de esta existencia miserable: cuadros, estatuas y dibujos que nos recuerdan las facciones, los trajes, las costumbres y los hechos de nuestros abuelos, y junto á esos productos de las artes figurativas los escritos en que constan las hazañas de los antepasados y los frutos de sus estudios y meditaciones. Curiosa es la colección de retratos correspondientes á personajes conocidos y desconocidos, cuya fisonomía nos han transmitido los pinceles de Alberto Durero, de Van Eyck, de Tiziano, de Antonio Moro, de Pantoja, de Van Dyck, de Velázquez, de Carreño y de otros; pero más curioso es el tesoro de códices y de libros, tan notables por el continente como por el contenido, en que vive el espíritu de aquellas generaciones fecundas en pensamientos no menos que en proezas. De todas partes y en todas lenguas los hay dignos de

absorber la atención de los eruditos, aunque para nosotros tengan particular interés los que nos recuerdan las maravillas del saber y del ingenio español, como la Biblia de Cisneros, la de Arias Montano... y la de Cervantes; que si *biblia* quiere decir *libro*, bien merece ese nombre antonomástico el más conocido y popular en todos los pueblos civilizados.

Ni me he propuesto estudiar por menor esta Exposición, verdaderamente asombrosa, ni aunque yo lo quisiera lo consentiría mi absoluta incompetencia en asuntos de arqueología. Pero permítaseme llamar la atención (aun sin fijar en ello la mía) sobre aquellos ramos que representan la historia de nuestras artes é industrias nacionales, como la tapicería, la sedería y la cerámica, la carpintería, la ebanistería y la metalurgia arábicas y mudéjares, de las cuales hay muestras notabilísimas, así como de la imaginería de azabache y de plata esmaltada, que floreció en Compostela cuando el templo del Apóstol Santiago era lugar de peregrinación para toda la cristiandad.

Por mi parte, sólo quiero señalar de paso, por abundante y por escogida, la colección de hierros en que D. Nicolás Duque ha reunido materiales bastantes para hacer la historia de una industria—de un arte, iba á decir—verda-

deramente española. Allí hay (todo por docenas, cuando no por cientos) herrajes completos de puertas y ventanas: rejas, cercos, bandas, bridas, cerrojos, pestillos y aldabones tan primorosos como fantásticos; allí cerraduras complicadas, llaves de mil formas y tamaños; allí clavos de todas las clases, en número infinito, procedentes de todas las regiones de España y labrados por todos los procedimientos conocidos y con todas las figuras imaginables, de hoja y de bulto, macizos y huecos, de una pieza y de varias, hasta nueve; estampados, bullonados, grabados, batidos á martillo y tallados á cortafrío; allí chapas repujadas de todos los espesores imaginables, desde las delgadas como vitelas hasta las gruesas como tablas, y todas trabajadas con el primor á que podían llegar manos humanas, conforme al estado del arte en sus respectivas épocas; muestras pertenecientes á todos los siglos, desde el IX hasta el XVIII inclusive, y procedentes de León, de Galicia, de ambas Castillas, de Andalucía, de Aragón, de España entera, y en en piezas de todo género, algunas firmadas como los adornos repujados por Cristóbal Andino en 1570, y otras dignas de particular estudio, como la caja que, á ser exacta su inscripción, regaló á San Fernando el Municipio de Sevilla.

Y no es éste el único objeto de la Exposición Histórico-Europea que centuplica su valor intrínseco por la importancia del personaje á quien perteneció.

En aquella alfombra de fábrica española, como lo publican las armas del almirante castellano D. Alfonso Enríquez, hincó más de una vez los hinojos su esposa la rica-hembra doña Juana de Mendoza, de cuyas manos la recibió el monasterio palentino de Santa Clara, al cual pertenece; en aquel báculo se apoyó el testarudo antipapa aragonés Pedro de Luna, que, abandonado de Dios y de los hombres, seguía creando cardenales desde su prisión; en aquel cáliz puso Cisneros los labios que con una palabra infundían respeto y pavor á los nobles conjurados contra su autoridad; aquel tapiz adornó quizá la estancia de Carlos el Temerario antes de venir acaso á Castilla en la recámara de Felipe el Hermoso, para ser más adelante regalado por Fernando el Católico á su hijo natural D. Alfonso de Aragón, de quien lo hubo su actual propietario el cabildo de Zaragoza; ante aquella tabla impetró más de una vez el auxilio del cielo la santa reina que arrancó á los moros el último rincón de la patria española y á los magnates el último jirón de sus privilegios feudales; aque-

lla espada centelleó en manos del duque de Gandía, cuando aún no era San Francisco de Borja; aquel reloj de bolsillo sirvió quizá para fijar la hora en que expiró Felipe IV, cuyo retrato esmaltado adorna su tapa; aquella casulla llevó en la canonización de San Vicente Ferrer el Papa Calixto III, que por su parte no corre peligro de ser canonizado; por espacio de quinientos años estuvo envuelto el cadáver del infante D. Felipe de Castilla en aquella túnica y cubierto con aquel birrete, antes usado quizá por su hermano D. Alonso el Sabio, cuando aspiraba á la corona del Sacro Imperio, cuyas águilas en él aparecen tejidas; en aquella caja cubierta de esmaltes bizantinos guardaba Ramiro el Monje las reliquias de los santos á quien se encomendaba en demanda de auxilios contra las exigencias de los próceres que por fuerza lo habían arrancado del claustro para sentarlo en el trono; aquella veste de terciopelo rojo, aquel turbante de lino blanco y aquellas armas guarnecidas de oro sintieron temblar de cólera y de vergüenza el cuerpo de Boabdil al entregar las llaves de Granada á los Reyes Católicos, de cuya mano recibió esos trofeos el famoso alcaide de los donceles en testimonio de la regia estimación que le granjearon sus hazañas.

Esa nube de recuerdos que llenan la memoria y agitan el ánimo y exaltan la imaginación, acaba por prestar á todos aquellos objetos una especie de vida fantástica; y entonces parece que los retratos pestañean, y que humean los incensarios, y que crujen las armaduras y que al través de su vista centellean los ojos de los que tres y cuatro siglos ha las abollaron en los torneos y las ensangrentaron en las batallas combatiendo por la gloria de su Dios ó justando por el honor de sus damas.

Pero no: el menor accidente disipa la ilusión; y pronto echamos de ver que allí sólo está la armadura sin el héroe, la mitra sin el santo, la concha sin el molusco, como fósiles de especies aniquiladas por los cataclismos sociales, no menos terribles que las revoluciones geológicas.

II

De tejas abajo, todo tiene sus ventajas y sus inconvenientes; y la Exposición Histórico-Europea no podía eximirse de esa regla general.

Entre sus ventajas, la más positiva es haber empezado á familiarizarnos con el conocimiento de innumerables objetos cuyo estudio directo es punto menos que imposible en España. Nuestro Museo Arqueológico no ha contado ni cuenta con medios de adquirir la mitad de lo necesario para justificar su título; sus objetos más curiosos no se deben tanto á los recursos facilitados por los poderes públicos como al celo incansable y á la distinguida pericia de algunos funcionarios, cuyo celo no perdona medio para enriquecerlo con adquisiciones tan preciosas por su mérito como insignificantes por su coste.

Aun así, los pocos tesoros allegados á fuerza de paciencia han permanecido hasta ahora casi desconocidos para el público, ya por falta

de espacio en que presentarlos, ya por lo retirado del edificio en que se custodiaban.

Desde hoy lucirán mejor y podremos visitarlos con menos molestia en su nueva instalación; pero aun así, nunca bastarán para satisfacer la curiosidad de quien pretenda conocer medianamente cualquier ramo de los innumerables comprendidos bajo la denominación de arqueología. El que quiera formar idea cabal ó aproximada, por ejemplo, de la riqueza que en tapicería y orfebrería consagró la piedad de nuestros abuelos al esplendor del culto, tendrá que emprender, de santuario en santuario, una interminable peregrinación, más molesta, más costosa y menos eficaz que un viaje á cualquiera de las capitales extranjeras que, como Londres ó París, pueden suministrar reunida en poco espacio materia bastante para estudios de esa naturaleza.

En tal concepto, la Exposición Histórico-Europea ha sido un verdadero torrente de luz en medio de nuestras habituales tinieblas; y mucho más beneficiosa resultaría si los inteligentes individuos de la comisión presidida por el sabio padre Fita hubiesen podido proceder con absoluta libertad en la colocación de las remesas y en la rectificación de las reseñas que á cada objeto han acompañado los expositores.

Ni lo uno ni lo otro estaba en los términos de lo posible.

Tratándose de piezas tan considerables por su número como por su valor intrínseco y arqueológico, era natural que cada expositor quisiera presentar reunida su remesa; primero, porque así luce mejor la abundancia del envío; después, porque así es más fácil la vigilancia personal y directa; y últimamente, porque así es imposible todo error en la devolución de los objetos presentados, fáciles de confundir en otro caso, habiendo tantos de cada clase y tan parecidos á veces en forma, tamaño y labor. Presentados en series por clases y épocas, se habría facilitado mucho su estudio comparativo, y el público hallaría en ellos una historia muda de las artes suntuarias en Europa durante la Edad Media y el Renacimiento.

Tampoco podía la comisión rectificar las evidentes equivocaciones en que han incurrido algunos expositores. Muchos de ellos habrían considerado como ofensiva toda enmienda, creyendo ver con ello herido su amor propio y depreciada la prenda á que se refiriera la rectificación.

De todas suertes, es lástima que algunas noticias contenidas en los catálogos den á los extranjeros tan pobre idea de nuestra ilustración

general, y tan erróneo concepto del saber que distingue á los encargados de dirigir esta exhibición.

De sentir es la insuficiencia de ciertas noticias que á veces designan objetos preciosos con la expresión genérica de su clase, sin señalar época, ni estilo, ni procedencia. Pero sobre todo hay que deplorar los errores cometidos en cuanto á esos mismos puntos, atribuyendo á ciertos objetos más ó menos antigüedad de la que notoriamente les corresponde. La delegación no podía poner mano en tal materia sin peligro de disgustar y acaso retraer á los que generosamente han enriquecido con sus preciosidades este concurso, único de su especie entre nosotros.

De su misma importancia nace su mayor peligro. Esto ha sido un aperitivo para los innumerables golosos que en el extranjero se rellaman con el olor de nuestra despensa arqueológica. Sin presumir de profeta puede anunciar el menos lince que desde hoy empezará en España un ojeo más activo que nunca contra nuestras antigüedades civiles, militares y eclesiásticas.

Porque ¿á qué hemos de andar con rodeos para decir lo que todo el mundo sospecha, lo que todo el mundo sabe, lo que todo el mundo

ve? Hasta hoy podía caber duda; mejor dicho, hasta hoy cabía negar lo que muchos sabíamos de buena tinta; pero ahora, las pruebas de nuestros temores saltan á la vista en muchas salas de esta Exposición Histórico-Europea.

Cada día leemos en los periódicos el robo de las alhajas pertenecientes á la parroquia de X, al santuario de Y ó al convento de Z: generalmente á parroquias de poblaciones pequeñas y pobres. Al saber la noticia, los devotos deploran el sacrilegio, los no devotos la pérdida material representada por el peso de la plata ó del oro, si lo había, y la generalidad del público se encoge de hombros considerando reducido el desastre á la desaparición de cuatro cálices vulgares como los que sirven para el culto diario en las iglesias de Madrid. Á nadie le pasa por la imaginación que una parroquia rural pueda guardar antigüedades de orfebrería gótica ó bizantina.

Y sin embargo, se dan casos. Para convenirse de ello basta dar un paseo por la Exposición, donde en un mismo escaparate figuran preciosidades pertenecientes á varios pueblos de corto vecindario, enclavados en una misma provincia y no de las más opulentas.

Inútil es decir que, en tales casos, los ladro-

nes no hacen alarde de sus aficiones arqueológicas, y que de ordinario la policía respeta escrupulosamente esa exquisita modestia.

Que no son estos pocos santuarios los únicos poseedores de riquezas análogas, excusado es decirlo; y que tales preciosidades no están en ellos aseguradas de extravío, lo prueba la abundancia que de tales preciosidades exhiben varios particulares. Yo no pongo en tela de juicio la legitimidad del derecho con que las poseen sus actuales propietarios. Conocidos los antecedentes de esas respetables personas, bien puede jurarse que sus adquisiciones se han hecho á cambio de dinero contante, ó cuando menos en merecida correspondencia de servicios más preciosos á veces que toda remuneración pecuniaria. Pero no es menos cierto que de alguna parte han venido á sus manos; y que, aun suponiéndolos adquiridos en el Rastro, no fueron directamente construídos para uso de ningún baratillero.

Un cáliz, una patena, una casulla, un viril, pueden haberse adquirido en siglos remotos para el servicio de un oratorio particular; pero diez cálices, veinte patenas y una docena de viriles bizantinos ó góticos, no los hay ni en la capilla real; semejantes depósitos, sobre todo cuando se han formado en fechas recientes,

no se llenan sino con filtraciones inmediatas ó mediatas de otros más antiguos. Hablando en plata (ya que de orfebrería estamos tratando), un museo de antigüedades eclesiásticas no puede proceder sino de establecimientos eclesiásticos.

Yo no he de tratar aquí la espinosa cuestión del derecho que las iglesias puedan tener para disponer de los objetos destinados al culto; sólo quiero dejar sentado que de ellos disponen, ó por lo menos dejan disponer á los pícaros ladrones cuyos desafueros refieren los periódicos con lastimosa frecuencia. Admitido ó tolerado ese procedimiento, no será milagro ver algún día en museos extranjeros ó en colecciones particulares muchas de las preciosidades que hoy admiramos, como envíos de nuestros santuarios, en la Exposición Histórico-Europea. No es necesario encarecer lo deplorable de tal consecuencia, sobre todo cuando tan patente está la falta que de semejantes objetos padece nuestro pobre Museo Arqueológico. Lo que importa es averiguar si tal estado de cosas admite remedio.

Yo creo que sí. Sin devanarse los sesos, basta ver lo legislado sobre tal materia en otras naciones más precavidas que la nuestra. Italia tiene establecido á favor del Estado el derecho

de retracto respecto de todos los objetos artísticos que en su territorio pertenecen no sólo á establecimientos religiosos, sino á familias particulares que á justo título los heredaron de sus mayores. Esa disposición legal en nada lesiona los intereses del vendedor.

Nuestros poderes públicos no han pensado en tal cosa, ni es de suponer que piensen cuando tanto nos agita el pujo de las economías.

Pero ¿ha tenido alguien la ocurrencia de fotografiar los objetos reunidos en la Exposición Histórico-Europea? Ya sé que un hábil industrial ha emprendido la publicación de muchos de ellos. Pero no se trata de autorizar una explotación, que sólo elegirá lo más adecuado al legítimo interés del empresario: lo que yo propongo es la copia fotográfica de todo aquello cuya desaparición sería mella sensible en el tesoro de nuestra riqueza artística. Con ello se lograrían dos fines igualmente provechosos: proporcionar al Museo Arqueológico, en fotografías bien hechas, multitud de objetos que ni hoy figuran ni probablemente figurarán nunca en sus incompletas series, y conservar así los medios de perseguir oficialmente las piezas que por incuria ó por mala fe de sus poseedores pudieran figurar

mañana ú otro día en colecciones extranjeras ó españolas donde, por medios ilícitos, fuesen recogidas.

Aparte de esta sencillísima precaución, debería el Gobierno promover, por cuantos medios estén á su alcance, la formación de Museos capitulares en todas las catedrales de España. ¿En cuál de ellas faltará local para establecer unos cuantos aparadores acristalados, donde por su dinero pueda el público ver expuestos y catalogados los tesoros arqueológicos que allí acumuló la piedad de nuestros mayores?

No hay para qué encarecer las ventajas de tal mejora. Con ella se facilitaría el estudio de nuestras antigüedades y además lograrían las iglesias una renta, considerable en algunas de ellas: todo sin protesta del público, el cual, lejos de ver aumentados sus gastos de visita, por alto que fuera el precio del billete, advertiría en ellos notable alivio con la supresión de las innumerables propinas repartidas hoy á los infinitos monagos que se van trasmitiendo de mano en mano al pobre visitante para enseñarle el uno las andas de San Fulano, el otro la falda de Santa Mengana y el de más allá las venerables sandalias de San Perengano.

Cuando el culto exigiera el uso de los objetos expuestos, el cabildo los sacaría por el tiempo indispensable, con las formalidades necesarias para poner á salvo la responsabilidad del Museo, al cual volverían en cuanto cesara la necesidad.

Esa reforma, lejos de comprometer la seguridad de las alhajas, sería el mejor seguro para garantirlas de todo atentado. ¿Qué celador más fiel, más vigilante ni más barato que el público? Con él no valen astucias ni sobornos. El sentido común lo dice y la experiencia lo prueba. Hasta del Palacio Real han desaparecido tapices, cuadros y alhajas, aunque para memoria hayan quedado los estuches, que siempre son un consuelo. En esta misma Exposición hay un objeto cuyo actual poseedor, lejos de ocultar su procedencia, la consigna con toda franqueza en el catálogo. Pero buscad en las colecciones particulares un solo cuadro que diga: «Comprado al Museo de Pinturas», ni un solo libro que se declare «Sustraído de la Biblioteca Nacional».

ALGO SOBRE EL MUSEO DE PINTURA

I

Lástima que Colón no descubriera el Nuevo Mundo más que una vez, porque no es para dicho lo que ganaría España si pudiera celebrar cada semana un centenario del gran descubrimiento. Todo el mundo se previene para recibir decorosamente la visita de todo el mundo; Madrid anda poniéndose á toda prisa los trapos de cristianar, y, aunque por males de nuestros pecados llegue á cabernos la misma suerte que á la novia del refrán, no deberemos dar por mal empleados nuestros afanes si á lo menos tenemos la dicha de quedar emperejilados.

Sin esta feliz ocasión, sabe Dios cuándo habríamos visto concluídas las obras de la nueva Biblioteca Nacional, y casi otro tanto puede decirse de las que, paralizadas por los

escrupulosos trámites de nuestra prudente administración, han mantenido cerrada unos cuantos años la sala de la Reina Isabel en el Museo del Prado.

Esa larga clausura era una especie de decapitación, dada la calidad de las obras que allí se exhibían y volverán á exhibirse muy pronto, si no mienten mis noticias.

Desgraciadamente, aquel *Sancta Sanctorum* adolecía de un vicio fundamental. Quien entraba en él sufría el suplicio de Tántalo: sus ojos sólo veían lo preciso para llorar lo que no podían ver. El suelo era un estrecho corredor elíptico desarrollado en torno de un enorme hueco donde quedaba inaccesible á todo el mundo, menos á las moscas, el punto de vista que cada cuadro requería; ingeniosa disposición que colocaba al curioso espectador en la alternativa de no ver gota ó colgarse de la claraboya si deseaba percibir algo más que un caos de formas indecisas y de confusos colores.

La nueva sala empieza por cumplir la obligación más elemental de toda sala, y aun de toda alcoba: la de tener suelo. Quien ahora la visite podrá situarse á conveniente distancia de cada cuadro y saborear sin tasa el soberbio banquete ofrecido á sus ojos; la luz cenital,

filtrada por los vidrios de la inmensa clara-boya, caerá con imparcial abundancia sobre todos los lienzos; y por último, la elevación del muro permitirá (supongo yo) establecer la debida distancia entre los tonos vivos del friso con que Arturo Mérida lo ha coronado, y las severas tintas de los cuadros antiguos, apagadas bajo la pátina del tiempo. De otro modo, la decoración, agradable si se considera *simpliciter*, podría resultar desapacible *secundum quid*.

Y ese *quid* es lo esencial en el caso presente, porque, al fin y al cabo, para los cuadros suelen hacerse los Museos—aunque el nuestro se hiciera para otra cosa, *more hispano*.—En presentar las pinturas del modo más favorable á su completo lucimiento está el *quid* de toda buena pinacoteca, y principalmente del escaparate donde ha de ofrecerse á la admiración del público la flor del almacén.

¡Y de qué almacén, dioses inmortales! Nuestra galería de pintura es, en opinión de los inteligentes, la primera del mundo. En ella han vaciado el saco casi todos los maestros más ilustres de Italia, de Flandes, de Holanda, de Alemania—de todas partes, gracias á lo cual, entre aquellos dos mil y tantos cuadros, excelentes en su mayor parte y dignos cuando

menos de estimación, descuellan, como quien no dice nada, diez Rafaeles, veinte Poussinos, veintidós Veroneses, treinta y cuatro Tintoretos, cuarenta y dos Tizianos, cuarenta y seis Murillos, cincuenta y ocho Riberas, sesenta y seis Rubens—y toda la cosecha de Velázquez, á excepción de unas cuantas espigas conservadas como oro en paño en las mejores colecciones del mundo.

¿Os parece poco? Pues agregad un artículo que, prescindiendo de su valor efectivo, tiene la ventaja de ser el último capricho de la moda: Goya, por sí solo, constituye un verdadero museo dentro de otro museo.

Digo mal: constituye una galería dentro de otra galería.—Porque la nuestra, con toda su exuberante riqueza, será cuanto se quiera menos un museo en el sentido riguroso que hoy se suele dar á esa palabra. Un verdadero museo debe contener documentos bastantes para seguir paso á paso la historia del arte en cada pueblo, en cada escuela y en cada período de su evolución total ó parcial. En nuestra soberbia colección faltan series enteras, y aun las menos incompletas presentan soluciones de continuidad que impiden todo trabajo metódico y seguro.

Hasta las mismas escuelas españolas, en la

época de su mayor esplendor, tienen lagunas dignas de inmediato saneamiento. En la sevillana (para citar un solo caso) no figura Herrera el Viejo, que, además de su mérito personal, tiene la gloria de haber sido el primer maestro de Velázquez.

De las extranjeras no hay que hablar. La francesa, sobre ser incompleta, no está representada por obras de primera magnitud. Las germánicas, á pesar de su abundancia, tampoco están cabales.

En mayor ó menor cantidad tenemos verdaderas maravillas de sus principales maestros: Van Eyck, Van der Weyden, Memling, Dürer, Mor (Antonio Moro), Rubens, Van Dyck, Rembrandt; pero algo falta, por más que sus orígenes puedan estudiarse aquí mejor que los de otras escuelas, sin exceptuar las nuestras.

Por deplorable que sea para nosotros este último vacío, más lastimoso es, si cabe, el relativo á los primeros pasos de la pintura italiana, sin cuyo conocimiento es imposible extender la fe de bautismo al arte moderno, sobre todo en los pueblos meridionales de Europa.

No pretendo coger la luna con la mano, ni he de pedir que me sirvan á Cimabue y á Giotto en cuatro metros de pared; pero es triste

que de toda la pintura prerrafaelita no tengamos más que una tabla del Beato Angélico y dos del Pinturricchio: poca pesca para tanto mar.

Sin una sola muestra de Masaccio, de Filippo y Filippino Lippi, de Sandro Botticelli, de Benozzo Gozzoli, de Lucca Signorelli, de Ghirlandajo, de Fra Bartolomeo, ni siquiera del gran Leonardo, ¿quién puede jactarse de conocer á los fundadores de la insigne escuela florentina por una tabla tímidamente atribuída y encarnizadamente disputada á Miguel Ángel?

Un cuadro de Mantegna y otro de Juan Bellino parecen pocos jalones para fijar el camino por donde la gran escuela veneciana llegó á los esplendores de Giorgione y de Tiziano (1).

Y sin una sola tabla de Niccolo de Liberatore ni de Pietro Perugino es excusado hablar de la escuela de Umbría, donde recibió Rafael las primeras nociones del arte cuya cúspide ocupa.

Casi lo mismo podría decirse de otras escuelas que no han dejado huella de sus primeros pasos en nuestra colección, y cuyo

(1) Sin entrar en ociosas disquisiciones, con respecto á la distribución de los pintores por escuelas me atengo á las indicaciones del excelente catálogo oficial.

posterior camino tampoco presenta completa la serie de sus etapas. Baste decir que de nuestros pintores correspondientes al siglo XV sólo dos nombres (que yo recuerde) se leen al pie de unas cuantas obras (el de Fernando Gallegos y el de Pedro Berruguete), y aun esos con interrogación dubitativa—sin que ni vivo ni muerto parezca el de Antonio del Rincón, pintor de los Reyes Católicos.

Como no trato de escribir en la uña una historia general del arte, basta con lo dicho para mi propósito: probar (aunque la noticia no resulte fresca para los inteligentes) que nuestro Museo no es tal museo—por más que como colección de obras maestras pueda tenerse las tias con las primeras del orbe.

Y llegados á este punto, es imposible cerrar el paso á una pregunta que espontáneamente ha de venirse á los labios del curioso lector: ¿Cómo no se procura completar las series deficientes canjeando lo que nos falta por una parte de lo que nos sobra?

Algo se ha intentado, y mucho más se podría quizá conseguir con ese ó con otros arbitrios.

II

Habr  cosa de veinte años (minuto más ó menos), el Sr. Sans, director del Museo por aquel entonces, trat  de emprender algo de lo indicado, empezando por un cuadro de su paisano Viladomat, pintor famoso en Cataluña y completamente desconocido en Madrid. La corporación barcelonesa de quien se solicitó el cambio se prest  generosamente   darnos un lienzo del ilustre desconocido por dos de Velázquez: nada más. Afortunadamente para todos, el Gobierno no abusó de tal ofrecimiento, y las cosas continuaron como estaban, es decir, Velázquez en Madrid y Viladomat en Barcelona, donde largos años nos aguarde sin detrimento de su gloria regional.

Aunque ese primer ensayo no es para despertarnos el apetito de los cambios, quizá no faltaría manera de lograr paulatinamente nuestro buen propósito, si en España, en el extranjero y hasta en Cataluña supieramos

coger la ocasión por los cabellos, siempre que á tiro de mano nos ofreciera su exiguo cope.

El ilustre director actual de nuestro Museo sabe mejor que nadie dónde abunda lo que aquí nos falta, y dónde escasea lo que aquí tenemos de sobra. Sus consejos podrían ilustrar al Gobierno para que, aprovechando propicias ocasiones, propusiera los cambios convenientes, y esos cambios, hechos con prudencia, con tino y con buena fe, podrían ser igualmente beneficiosos para las partes contratantes. Ni exigir gollerías, ni concederlas. Ni pedir un Masaccio á cambio de un Maella, ni entregar un Murillo á cambio de un Blanchard. Ojo por ojo y diente por diente: tal habría de ser la regla invariable de ese benéfico talión.

Velázquez, en particular, debería guardarse bajo siete llaves. No porque yo pretenda poner á nuestro gran maestro por encima de toda competencia. Nada de eso. «El genio es la región de los iguales», ha dicho Víctor Hugo. Pero en arte como en todo, la rareza es por sí sola un valor: no tienen otro el oro y el diamante. Velázquez á su inmenso mérito artístico agrega hoy la gran estimación comercial que le da la escasez de sus obras fuera de

nuestra galería. Tomando en consideración ambos datos y lo bien representado que entre nosotros está Rafael, no reconozco maestro cuyo canje merezca tal sacrificio, fuera de Leonardo, de Miguel Ángel ó de algún otro por el estilo, si por el estilo hay algún otro.

Á más de ese camino abierto á las negociaciones, nunca excusadas, aunque á veces resulten estériles, puede acudirse á las ventas, harto frecuentes, de colecciones particulares, cuyos catálogos circulan por todo el mundo con anticipación bastante para saber lo que debemos y podemos buscar conforme á nuestras necesidades y recursos.

En España mismo suele haberlas, aunque pocas veces y con escaso número de cuadros. En una de ellas se adquirió el soberbio retrato de Bayeu, obra capital de Goya y acaso la que mejor justifica su reputación de maestro, aunque otras acrediten más su genial inspiración.

Si nuestra pobreza ó nuestro apocamiento nos reducen hoy á la incierta caza de gangas, fácil nos es, por otra parte, á falta de costosos originales, adquirir decentes copias, ya encomendándolas á los que por módico precio las hacen en todos los museos de Europa, ya encargándolas taxativamente á nuestros pensio-

nados en el extranjero. Elegidas con acierto y reunidas con paciencia, llegarían á constituir para el estudio histórico de la pintura un modesto museo de reproducciones como el que para la escultura se ha formado en el Casón del Retiro: colección infinitamente más barata y, sin embargo, infinitamente más interesante que la conservada en el piso bajo de nuestro Museo Nacional.

Además, no me parece sacrificio extraordinario tomar de los mismos fondos con que se sostiene la Academia de Roma lo necesario para crear dos plazas de pensionados copistas, adjudicadas por oposición y á perpetuidad (ó por tiempo ilimitado) á especialistas distinguidos en el minucioso arte de reproducir obras ajenas con escrupulosa fidelidad. Todos hemos visto, en ese género de labor, verdaderos *facsimiles*, no sólo de cuadros al óleo, no sólo de pinturas al fresco, sino de azulejos cuyo esmalte y cuyos desconchados había trasladado idénticos al lienzo el pincel de un pobre copiante modestísimamente retribuido.

Por último, los santuarios (cerrados ó abiertos al culto) son mina inagotable, aunque har-to rebuscada, de donde quizá se podrían extraer ejemplares capaces de ir completando algunas de nuestras series más necesitadas de

complemento. El caso no sería nuevo. ¿No se sacó del Parral la interesantísima tabla donde representó Van Eyck el *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*? ¿No se obtuvo de las Descalzas Reales la *Anunciación* del Beato Angélico? Pues no desesperemos de hallar y adquirir, por uno ú otro medio, cosas quizá de menos valor artístico, pero siempre de reconocida importancia para la historia del arte.

Yo no trato de despojar á nadie; pero (¡qué demonio!) ¿es más sagrada la propiedad de un cuadro que la de una dehesa? Y, por otra parte, ¿es más fácil destruir una dehesa que un cuadro? Pues las mismas razones que hubo para arrancar de manos muertas la riqueza territorial, puede haber, en casos extremos, para salvar de manos destructoras la propiedad artística, muchas veces menospreciada y maltratada en nuestras iglesias.

Sin desterrarse á las Batuecas, puede cualquiera observar cómo se cuida de las obras maestras poseídas por el clero en las principales ciudades de España.

La primera vez que, en Junio de 1864, fui á ver el *Entierro del conde de Orgaz*, conservado (*passez-moi le mot*) en Santo Tomé de Toledo, me quedé con la gana de conocer toda la mitad de la izquierda: el ángulo alto, desprendido

de su bastidor, pendía miserablemente doblado sobre el de abajo como el pliegue de una es-
quela triangular. Después he visto clavado y
barnizado el lienzo magistral del Greco; pero
¿quién responde de que no volveremos á las
andadas? Quien hace un cesto... ¡Oh! y entre
nosotros, si algo falta no son mimbres ni
tiempo.

Sucediendo esto en las iglesias abiertas al
culto, excusado es decir lo que pasará en las
dedicadas á otros menesteres. Durante el mis-
mo viaje vi arrinconados varios altares con
retablos de pinturas antiguas en una nave del
Hospicio de Santa Cruz, dependencia de la
Escuela Militar. La nave inmediata estaba
convertida en teatro para los alumnos, los
cuales debían cultivar á la vez el arte escénico
y el pictórico, á juzgar por los retratos de
Garcilaso, Ercilla, Cervantes y otras glorias
españolas en armas y letras, que adornaban la
sala. Cuando volví, años después, retratos y
altares habían desaparecido. Pensando piado-
samente, supongo que las tablas antiguas
irían al Museo Provincial. En cuanto á los re-
tratos, abrigo la esperanza de que sería inútil
buscarlos en la Pinacoteca de Munich.

Fuera de estos casos, cuya veracidad ga-
rantizo, hay otros aún más graves, de pública

notoriedad. Bien conocida es la peregrinación del *San Antonio*, bárbaramente robado y milagrosamente restituído á la catedral de Sevilla. Ojalá lo fuera tanto la del *David* del Domenichino, cuya fotografía figuró mucho tiempo á guisa de pregón en el Ministerio de Fomento, y cuyo itinerario no ha sido posible averiguar al cabo de treinta años.

Tales hechos justificarían la centralización de algunas joyas pictóricas diseminadas por los cuatro puntos cardinales de nuestro territorio. Zurbarán, cuya representación en el Museo Nacional no da cabal idea de su mérito ni justifica su extraordinaria reputación, dejó la flor de su talento en el monasterio de Guadalupe, adonde por rara casualidad aborda, de vez en cuando, algún Colón de tierra adentro. Y pregunto yo: ¿qué privilegio ha tenido Guadalupe sobre el Escorial, de cuyo convento proceden tantas maravillas atesoradas en nuestra galería del Prado?

Por lo demás (no me cansaré de repetirlo), yo no quiero lograr por fuerza lo que tal vez pueda conseguirse de grado: en estas materias prefiero el reclamo al ojeo.

Y el reclamo no me parece imposible ni costoso. Cansados estamos de ver, en oscuros corredores de templos, innúmeros cuadros

cuyo mérito es imposible adivinar bajo la costra de basura que los tiene á veces convertidos en verdaderos fósiles. Quizá no sean originales de primer orden; pero sospecho que más de dos y más de cuatro pueden ser cuando menos antiguas copias de excelentes originales, acaso no contenidos en nuestra colección nacional. Y ¿sabéis por qué han parado en aquellos andurriales? Por dejar libre el puesto en el santuario á otros objetos de devoción más conformes al gusto presente de la grey cristiana: gusto que alguna vez merecería quizá no sólo mi respeto, sino mi aprobación—hablando con toda formalidad.—Los templos no se hacen para estudiar la historia del arte, sino para orar y meditar; y por mi parte, confieso que ciertas obras muy justamente celebradas como maravillas del pincel y de la gubia (el soberbio crucifijo de Montañés, sin ir más lejos) me inspiran más deseos de estudiar anatomía que de encomendarme á la misericordia de Dios, como no sea para pedirle que me libre de hallar por el mundo tales cataduras.

Dados estos antecedentes, creo yo que no había de arruinarnos un sistema de cambios establecido con tino y seguido con perseverancia. Un buen lienzo, perfectamente lamido

por cualquier aventajado discípulo de Cortellini, una elegante estatua de Nuestra Señora de Lourdes, comprada á módico precio en la calle del Arenal, un lindo Via-Crucis de similitud ó de similitalla, adquirido sin gran dispendio en la calle Mayor, una excelente pareja de Sagrados Corazones, en cromo fino, escogida con todo esmero en la mejor estampería de Madrid, bastarían quizá para recabar unas cuantas tablas carcomidas y unos cuantos lienzos desclavados, que poco á poco irían llenando los numerosos huecos de nuestro Museo Nacional.

La cosa merece tomarse en consideración: porque de poco sirve que entre iglesias subalternas y metropolitanas y entre museos provinciales y locales poseamos los elementos necesarios para conocer la historia de nuestra pintura y gran parte de la extranjera: lo importante es ponerlo todo reunido al alcance de quien lo ha de utilizar. Y eso no puede hacerse más que en Madrid, donde hay ya base magnífica para completar la obra; donde, tarde ó temprano, vienen á dar cuando menos un vistazo los artistas y los eruditos de toda España, y donde, con un solo sacrificio, acudirían tantos como andan ahora de ceca en meca para conocer lo que entonces podrían abarcar

de una ojeada: ventaja muy digna de tenerse en cuenta, porque ni los aficionados á tales estudios padecemos plétora de dineros, ni las tarifas de ferrocarriles permiten hoy dar la vuelta al mundo con los recursos pecuniarios del Judío Errante.

MÁS SOBRE EL MUSEO DE PINTURA

I

Estos días he visitado el Museo de Pintura, y no querría que se me fuesen de la memoria unas cuantas observaciones de menor cuantía, sin exponerlas antes al ilustre director de aquella casa, por si las considera dignas de atención. Son meras indicaciones de orden interior; pero desde el principio advierto, para evitar alarmas, que no se refieren á la policía del local, ni menos á las relaciones del público con los funcionarios adscritos á su servicio, cuya exquisita cortesía tanto difiere, para honra suya, de la que se gasta, ó más bien de la que no se gasta en otras dependencias del Estado. Bajo tal concepto nada hay que desear allí, ni aun en los pormenores más menudos, y desde el primer paso se descubre la influencia de un hombre de mundo, tan distinguido

por sus modales como por su talento, y versado en todas las delicadezas del trato social.

Á otros puntos se refieren mis observaciones.

Lo primero que, mirado despacio, me ha sorprendido es la distribución de los cuadros. Á primera vista parece que no cabe combinación más acertada. Casi todos los departamentos están dispuestos con la esmerada simetría que de ordinario se procura y pocas veces se logra para el arreglo de un salón particular: en cada pared un cuadro grande ocupando el centro; á sus lados, en perfecta correlación, otros cuyos tamaños y asuntos armónicamente se corresponden; á un retrato hace pareja otro retrato de las mismas ó muy aproximadas dimensiones; á un país otro país, á un florero otro florero; hasta la tonalidad se ha intentado y casi siempre conseguido equilibrar. Asombra calcular la memoria, la paciencia y el tiempo necesarios para llegar á esa perfecta regularidad que acreditaría la competencia del más consumado adornista.

Pero ¿es ése el orden más conveniente para un museo? ¿Es lo agradable del conjunto lo que principalmente se busca en una galería de cuadros? Hablando con franqueza me atrevo á opinar que no. Los Estados reúnen y sostie-

nen esas costosas colecciones para otra cosa que para recrear la vista de gente ignorante y baldía, capaz de medir un salón de pintura con el mismo rasero que una sala de estrado: el fin de tales disposiciones es proporcionar al artista, al crítico, al historiador, al antropólogo documentos interesantes para el progreso de sus habituales estudios, y lealmente creo que el orden actual del Museo no es el más á propósito para producir esos frutos.

Aun á riesgo de caer en la ridícula petulancia de aquel profano que disertaba *de re militari* en presencia de Anníbal, me atrevo á decir, con el respeto merecido por el ilustre maestro á quien me dirijo, que yo en su caso arreglaría el mundo de otro modo. Perdone la franqueza; recuerdo que otro tanto dijo de Dios D. Alonso el Sabio, y tomando en cuenta que ni yo soy sabio ni él es Dios, no podrá menos de reconocer, en su buen juicio, que aquí es más obvia la excusa y menos grave el desacato.

Si nuestro Museo fuera lo que reza su nombre, lo mejor sería disponerlo de tal modo que ofreciese á los ojos en serie continua la historia del arte pictórico desde Cimabue hasta nuestros días por épocas, por naciones y por escuelas. Desgraciadamente todos convenimos en

que aquello no es un verdadero museo, sino una soberbia galería de cuadros, abundante como ninguna otra en obras maestras, pero llena de lagunas deplorables, no sólo en lo perteneciente á pueblos extranjeros, sino en lo tocante á nuestra propia nación.

En lo relativo al progreso de la pintura dentro de ciertas escuelas, ya podemos reunir documentos interesantes que, aunque rara vez completos, permiten á lo menos comparar algunas de las más ilustres en sus períodos de mayor prosperidad. Entre las extranjeras, la florentina es por desgracia la más desheredada; pero la veneciana tiene verdaderos tesoros de Tiziano, de Tintoreto, del Veronés y de otros maestros menos ilustres; la flamenca posee obras admirables de Rubens, de Van Dick, de Jordaens y aun de los maestros antiguos desde Van Eyck hasta Van der-Weyden; entre las españolas la de Sevilla es rica en lienzos de Murillo, de Zurbarán y de Alonso Cano, aunque ninguno de los tres tienen aquí sus cuadros más famosos; y por último la de Madrid, además de Velázquez casi completo, tiene dignamente representados á Claudio Coello, Mazo, Carreño, Cerezo, Carducco, Antolínez y algunos otros de menos estatura.

Paso, pues, por la división en españoles, ita-

lianos y flamencos; pero querría que dentro de cada pueblo estuviesen reunidos los cuadros por escuelas, único medio de apreciar en lo posible la evolución de cada una desde su nacimiento hasta su muerte.

De todas maneras, aun en la división adoptada por el Museo hay inconsecuencias que saltan á la vista. Por ejemplo, el catálogo oficial incluye con mucha razón al Greco entre los pintores italianos. Pero entonces, ¿por qué están sus cuadros en las salas españolas? Quizá se dirá que el Greco es el verdadero maestro de Velázquez, cuyo sobrio colorido debe tanto al insigne veneciano. Pero si la semejanza de estilo fuera razón bastanté para sacar á un pintor de su casa y meterlo en la ajena, ya podríamos despedirnos de nuestro gran Españoleto. Al fin el Greco fué maestro de Velázquez aunque inferior al discípulo; pero el Españoleto fué discípulo del Caravaggio, aunque superior en todo al maestro. Si en ambos casos se hubiera de invocar la patria potestad, no sería nunca para nuestro provecho.

Suponiendo que el Greco sólo habite entre los nuestros por falta de espacio entre los suyos, bórrense los rótulos de las puertas, y hagamos cama redonda.

Si la incomprensible reunión del Greco y del

Españoleto bajo una misma bandera fuere por puro amor patrio, bueno sería guardar el patriotismo para mejor ocasión. Los franceses tienen inscrita en el Arco de la Estrella, como una de sus victorias, la batalla que ellos llaman de Salamanca y nosotros de los Arapiles. Dios les dé muchas como ésa cuando con nosotros las hayan; pero, entre tanto, librenos de caer en tan inocentes excesos de vanidad nacional.

Por último, podría ser que la inclusión del Greco en las salas españolas tuviese por único fin facilitar la comparación de sus cuadros con los de Velázquez. Ésa sería la explicación más plausible; pero tal propósito podría conseguirse por medios menos abusivos.

Desde muy antiguo ha reconocido la dirección del Museo la conveniencia de no confinar á los grandes maestros en sus escuelas respectivas, lo cual haría poco menos que imposible el parangón de unos con otros. La sala elíptica, antes y después de su reforma, ha sido palenque donde con las mejores armas han medido sus fuerzas los grandes justadores del arte.

Pero—dicho sea de paso—si aquel recinto es el *Sancta Sanctorum* del Museo, sobran y faltan en él más de cuatro cuadros—ó yo sé poco de santidad.

El Tintoreto, por ejemplo, tiene en otra parte algún retrato superior á varios de los acogidos por su cuenta en ese asilo privilegiado. El cuadro á que aludo estuvo ya en este mismo lugar antes de su reforma, es decir, cuando el sabio director del Museo, con menos años, con menos achaques y, en suma, con menos obstáculos, podía vigilar mejor el cumplimiento de sus disposiciones.

De Mabuse hay allí una tabla con signo interrogante, es decir, de autenticidad dudosa. O sobra la interrogación, ó sobra la tabla; y por mi parte á lo segundo me inclino.

Si los enemigos de Andrea del Sarto hubieran resucitado para intervenir en el arreglo del Museo, no podían escoger con más tino ni peor intención el más incorrecto de los cuadros que el catálogo atribuye al impecable artista, cuyo escrupuloso esmero le valió en su tiempo el sobrenombre de *Andrea senza errore*.

No repruebo la elección de los dos lienzos pertenecientes á nuestro gran Ribera; con que estuviesen á menos altura me daría por contento; pero no cabe dudar que su obra magna en el Museo es el *Martirio de San Bartolomé*, antes expuesto en esta misma sala de privilegiados, y hoy relegado á la inmediata, también

de gente distinguida, pero menos selecta como más numerosa.

Altos también en demasía están los dos excelentes países de Claudio de Lorena, que á tal distancia no pasan de ser dos venerables borrones.

En cambio el Guercino luce á tiro de mano sus tintas desapaciblemente sombrías.

¿Hay algo de Murillo en este joyero?... ¡Ah! sí; creo que están allí los *Niños de la concha*. Pero aunque bello, ¿es ese cuadro la obra capital de Murillo en el Museo? *Concha* por *Concha*, yo hubiera preferido cualquiera de sus Purísimas Concepciones, aunque, si me dieran á escoger, lo que me llevaría es su *San Ildefonso*.

Las *Hilanderas* y las *Meninas* son dos maravillas del arte pictórico; pero, hablando con franqueza, el público y yo preferimos las *Meninas* á las *Hilanderas*. Lo mismo debió sentir en otro tiempo la dirección del Museo, cuando antepuso á la *Fábrica de Tapices* el cuadro de la *Familia*.

De Juan Van Eyck, ó yo ando trascordado en este momento, ó los cuadros que allí llevan su nombre lo tienen seguido de una interrogación en señal de duda. ¿Para qué fundar tales honores sobre título tan revocable, cuando

en las salas bajas hay con el mismo nombre tablas soberbias de indudable autenticidad, y ya en otro tiempo favorecidas con esa justa distinción?

Difícil parece descubrir la razón de estas variaciones en la elección de obras destinadas á los puestos de honor.

¿Es que se trata de establecer en aquel lugar privilegiado el turno pacífico de lo apócrifo con lo auténtico y de lo mediano con lo excelente? En tal caso, sólo me quedaría la esperanza de morir de viejo antes que tocara la vez á Maella y á los de su estofa. Pero como no puedo suponer tales propósitos en el ilustre director del Museo, prefiero atribuir esas bajas de nivel á la imposibilidad en que achaques y atenciones más graves le ponen sin duda para vigilar personalmente todos los servicios encomendados á su sabia dirección.

Sea como quiera, la sala común, de no contener la quinta esencia de lo perfecto en cada género, sólo podría servir para facilitar ciertas confrontaciones á que tampoco se prestan los cuadros hoy expuestos en ella, y que por otra parte se conseguirían fácilmente sin quitar á ese precioso depósito el carácter de joyero que hasta hoy ha tenido.

Veamos cómo.

II

Antes de pasar adelante debo enmendar varios errores que por precipitación cometí en el artículo anterior, y que hoy con más tranquilidad echo de ver.

Además de los *Niños de la concha* hay en la sala nueva otros lienzos de Murillo, y entre ellos una Purísima Concepción, ó—mejor dicho—media, porque, aunque excelente, no es de las de cuerpo entero.

No existe la interrogación que, trascordado, creí haber visto en la tabla de Mabuse.

Ni tampoco la llevan las dos atribuídas á Juan Van-Eyck. Por el contrario, donde la descubro es en el *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, que antes no la tenía ni la tiene en la última edición del catálogo.

Finalmente, la sala que llamé *elíptica* es hoy *dodecagonal*—hablando con perdón—y se denomina oficialmente SALÓN DE LA REYNA ISABEL—escribiendo con acatamiento y sin ortografía.

Dicho esto, prosigamos.

Toda pauta inflexible sería mala para el arreglo de una galería tan rica y á la vez tan incompleta como la nuestra. Ya que sus numerosas soluciones de continuidad no permiten presentar en serie cronológica la historia completa de la pintura europea, ni aun de la española, convendría compensar ese defecto con ventajas de otra naturaleza.

Por fortuna, la galería es abundante hasta el exceso en cuadros de los maestros más ilustres y aun de otros menos afamados. Eso permite combinar á un mismo tiempo las obras de distintas maneras, en departamentos distintos, ya por escuelas, ya por analogías de asunto, de composición, de estilo y de otras circunstancias dignas de consideración en cada caso, siempre que con ello se faciliten y provoquen comparaciones á propósito para notar semejanzas y diferencias entre las que merezcan particular confrontación.

Así, por ejemplo, los cuadros cuya autenticidad, cuya escuela, cuya fecha ó cuyo asunto dé margen á dudas, deberían colocarse junto á otros que, cotejados con ellos, pudiesen ayudar á la resolución del problema. En uno de esos casos está el retrato que, pintado por Juan Bautista del Mazo, se nos da como de

D.^a Mariana de Austria, á pesar de la inscripción que lo vende como de su hija la infanta María Teresa. Otras imágenes de ambas señoras tiene el Museo, tanto en la sección española como en la francesa: su confrontación inmediata podría quizá dirimir toda contienda sobre ese punto, que Dios y mis botas saben cuántos pasos me cuesta para sacar en suma lo que el negro del sermón.

Cuando, como en este caso, se tratase sólo de parangonar rasgos fisonómicos, podría excusarse la reunión de los cuadros poniendo al pie del discutido copias fotográficas de los comprobantes. Cuando el litigio sólo pudiera fallarse previa comparación del colorido, del empaste ó del toque, no habría más remedio que confrontar las piezas originales.

Quizá no estaría de más esa diligencia con las dos Venus del perrillo y del Amor (números 459 y 460), atribuidas ambas á Tiziano. Puede que puestas junto á otros lienzos del mismo artista y del Veronés se llegase á encontrar cierta semejanza de tipo entre la segunda y algunas mujeres de Pablo Cagliari, que no sería tan fácil de hallar entre ella y las demás del Vecellio. Entiéndase bien que me ciño á exponer una sospecha cuya comprobación no es fácil con la actual dispersión de los

cuadros que pudieran confirmarla ó desvanecerla.

Se dirá—y con mucha razón—que en esas depuraciones y en otras de mayor importancia se ocupan á puerta cerrada con particular esmero las competentísimas personas á quien incumbe la solución de tales dudas, y muy en particular el erudito autor del catálogo, cuyo voto, ilustrado siempre y siempre meditado, merece la más completa confianza.

Todo eso es exacto, y yo me cõplazco en tributar el testimonio de mi sincera estimación al hombre inteligente, escrupuloso é infatigable que tanta luz ha derramado sobre la historia de las artes en España. Á su ilustrado celo se debèn las continuas mejoras que, de edición en edición, han ido depurando y enriqueciendo el catálogo con noticias y rectificaciones de considerable importancia. En cerca de medio siglo apenas ha pasado día sin que á esa delicada tarea consagre sus desvelos, revolviendo libros, compulsando inventarios, oyendo el parecer y solicitando la opinión de las personas más entendidas en España y fuera de España.

De ese modo y con la franqueza propia de quien ama sinceramente la verdad, ha conseguido corregir errores inevitables en las pri-

mitivas reseñas de una colección tan numerosa, tan heterogénea y tan rápidamente formada como el Museo del Prado. Bien puede decirse sin exageración que nuestra incomparable galería es lo que es por la incansable solitud de esa familia, á quien tan positivos servicios deben las artes españolas. No es, pues, de extrañar el esmero con que sus miembros han atendido y siguen atendiendo á la mejora del Museo, ni la confianza con que todos acogemos sus reformas.

Pero ¿qué inconveniente habría en facilitar al público la comprobación de ese mismo trabajo en la parte que buenamente puede ponerse á su alcance? Al fin, más ven cuatro ojos que dos por buenos que sean, y el público (el público ilustrado se entiende) podría quizá servir de colaborador anónimo á las dignas personas que, con la modestia propia del verdadero saber, atienden las indicaciones de cuantos consideran capaces de coadyuvar á sus delicadas funciones. Aun suponiendo que la experiencia resultara estéril, nada se habría perdido con intentarla.

Cuando los cuadros merecedores de cotejo fuesen obras de mérito extraordinario podrían reunirse en el salón de la Reina Isabel; pero ese caso no se repetiría con frecuencia, porque

obras de autenticidad dudosa pocas veces tienen mérito intrínseco capaz de justificar su introducción en aquel sagrario del arte. El tríptico antes atribuido á Metsys y hoy á Huberto Van Eyck es una gloriosa excepción de esa regla.

De ordinario, las obras merecedoras de comparación habrían de reunirse en lugar menos distinguido, que, sin embargo, no sería menos frecuentado por artistas, críticos, eruditos y meros aficionados como el que se atreve á proponer tal innovación. Baste considerar que una de las salas más pobres en obras maestras es hoy una de las más interesantes, si no para el arte, á lo menos para la historia y para la antropología. Me refiero á la que en el extremo meridional del edificio contiene los retratos de la dinastía fundada por Felipe V. Y su natural complemento es la sala francesa, donde, sin embargo, no hay una sola pintura de primer orden y donde hasta las de segunda fila pueden contarse por los dedos de la mano. Nada más curioso que seguir con la mirada los altibajos de aquella familia en sus diferentes alianzas internas y externas, oficiales y extraoficiales.

Otro tanto podría ejecutarse con respecto á la casa de Austria, y por cierto con datos mu-

cho más fidedignos, como debidos á Tiziano, Moro, los dos Coellos, Pantoja, Rubens, Van Dyck, Velázquez, Carreño y otros *ejusdem furfuris*. ¡Qué mina para un Macaulay ó para un Lombroso!

Á propósito, la casa de Pastrana ha hecho al Museo un importante donativo de cuadros. No los conozco, pero quizá entre ellos se encuentre alguno aprovechable para el mismo fin.

Se podrá decir que aquello es una galería de arte y no un museo antropológico. Pero ¡qué diablo! para todo da tela (y tabla) una colección tan rica como la nuestra: para todo—menos para una historia completa de la pintura.

No se me oculta que, con mi plan, el Museo resultaría menos bonito: le faltaría de seguro la simétrica regularidad y acaso la variedad sorprendente, tan gratas para cierto público que allí acude á recrear la vista y matar el tiempo. Pero ese mismo inconveniente ofrece el Museo de Historia natural; y, sin embargo, á nadie se le ha ocurrido *embellecerlo* combinando los minerales en mosaicos y formando en escuadrones los ejemplares zoológicos.

Lo que importa en un museo es despertar ideas, y eso se consigue facilitando cotejos, porque en último análisis pensar no es ni más ni menos que establecer relaciones.

III

Llego, por fin, al punto más delicado de estas sencillas observaciones, á la restauración de cuadros, y entro en materia con pesar, pero resuelto á decir ingenuamente lo que muchos piensan, aunque nadie lo publique, á lo menos en letras de molde. No querría molestar á nadie: yo soy naturalmente *ami de tout le monde*, como el *Sosia* de Molière, pero al fin más amigo de Velázquez y Tiziano que de sus apreciables restauradores antiguos y modernos.

La costumbre de estropear las obras maestras del arte con restauraciones más ó menos absurdas es antigua entre nosotros. En el Museo hay profanaciones de todos tiempos: unas antiquísimas, casi coetáneas de los cuadros, otras de épocas posteriores, otras de fecha muy reciente, y acaso algunas en proyecto y ¡quién sabe si en curso de ejecución!

Entre las primeras puede citarse la reforma

de las *Hilanderas*, donde saltan á la vista los dos pedazos de lienzo añadidos á uno y otro lado, sin duda para ajustar el cuadro al tamaño de algún otro destinado á servirle de pareja. Aunque tal añadidura se hubiera exigido al mismo Velázquez, siempre sería una alteración de su primer pensamiento, y como tal una exigencia exorbitante.

También se descubren apéndices semejantes en los retratos ecuestres de Felipe III y de su esposa D.^a Margarita de Austria. Pero allí es menos grave el error: primero porque en aquellos cuadros no es todo quizá de Velázquez, y después porque lo añadido no desdice de otras partes comprendidas dentro de la primitiva composición. Acaso en algún tiempo se querría que aquellos retratos formasen juego con los de Felipe IV y su primera mujer, D.^a Isabel de Borbón: para ello se les agregarían quizá las zonas laterales. Ciertamente que ahora difieren algo las dimensiones de la primera pareja respecto de las que tiene la segunda; pero eso pudo ser efecto de reformas posteriores. Que las hubo se colige claramente de la misma desigualdad que bajo tal concepto presentan los dos primeros, los cuales, sin género de duda, debieron ser iguales en su origen, como destinados á corresponderse entre sí. Los varios

incendios ocurridos en el antiguo Alcázar y en otros sitios reales pudieron causar desperfectos y restauraciones que alterasen más de una vez la forma de esos y otros lienzos existentes en el actual Museo.

Menos justificadas están otras reformas de época más moderna, como las que, sin duda por inoportuno respeto al pudor, introdujo en ciertas figuras algún desatentado Braghetone del siglo anterior ó principios del presente. El manto azul que cubre la desnudez del sátiro en el cuadro de *Diógenes buscando al hombre* (número 101) se despega de todo lo restante, y tanto por su toque como por su tono, parece un absurdo pegote que convendría quitar sin compasión.

Más grave, por recaer en obra más importante y en maestro más famoso, es el delito de quien se atrevió á poner su grosera brocha en el Adán de Tiziano, para desfigurarle con aquel chafarrinón que ni por la forma ni por el color se parece á ningún vegetal conocido. *El pecado original* se titula la obra del gran maestro; la de su profanador debería llamarse *El pecado mortal*.

Pero—cosa extraña, que prueba la irreflexión con que se han cometido tales atropellos—en el mismo Museo hay una copia de

ese cuadro soberbiamente ejecutada por Rubens, y á ella no ha llegado el pudoroso salvajismo del restaurador, ó lo que fuera. Gracias á ese traslado, podemos conocer sin escándalo la parte escandalosa del original, y admirar á la vez el peregrino criterio de los que consideraron una misma figura indecorosa en el original é inocente en la copia. Quiera Dios que esta indicación no sirva de pretexto para cometer contra la copia el mismo crimen perpetrado contra el original.

No faltará quizá quien alegue que el cuadro de Tiziano estuvo hacia 1607 en la capilla del Alcázar, y que acaso al llevarlo á sitio tan sagrado hubo necesidad de adecentarlo por respeto al lugar. Pero tal conjetura carecería de todo fundamento. La copia de Rubens es notoriamente posterior á 1607, y claro es que el maestro flamenco no habría podido reproducir el desnudo entero de Adán si ya entonces hubiera tenido el ridículo aditamento que ahora lo desluce. Sacamos, pues, en limpio que el timorato Felipe III y sus rígidos capellanes no eran tan espantadizos como los des preocupados artistas del siglo XIX. ¡Y vamos progresando!

Basten esos pocos ejemplos para formar idea de los desvaríos cometidos antes de ahora.

De los más recientes citaré otros cuantos, porque enumerar todos los de ambas épocas sería proceder en infinito.

Luis Tristán, discípulo del Greco y precursor de Velázquez, no tiene más que un cuadro en el Museo. El catálogo de 1872 lo describe así: «Un anciano de más de sesenta años, de boca sumida y barba escasa y canosa. Lleva traje negro con gorguera alta lechugada, de fino lienzo, y *deja ver la mano derecha junto al cuello, con un bastón, ó más bien palo, en ella*».

—El catálogo de 1889 describe el mismo cuadro en esta forma: «Retrato de hombre anciano, con ropa negra de cuello alto y lechugui-lla de fino lienzo».—¿Es que en la segunda reseña se han traspapelado la mano y el bastón? No: donde se han traspapelado el bastón y la mano es en el lienzo; y los efectos de esa salvaje amputación no pueden ser más deplorables; el viejo, arrimado á su báculo, inclinaba naturalmente el busto hacia el lado del apoyo: hoy, eliminada la causa, resulta completamente injustificado el efecto.

En la *Bacanal* de Tiziano creo recordar que hubo antes de ahora una guirnalda de yedra que cubría la inglete de Ariadna. No soy yo solo quien recuerda ese accesorio ya suprimido. Quizá aquello sería una pudorosa añadidura

como la del Adán, aunque mucho mejor pintada. En tal supuesto, bien suprimida estaría; pero lo triste es que con ella hayan volado también algunas medias tintas de aquel hermoso desnudo.

En todos los cuadros, y más aún en los venecianos, conviene evitar las restauraciones y hasta las limpiezas, máxime cuando se hacen con alcohol. El alcohol disuelve las grasas, y por consiguiente diluye los colores al óleo, principalmente si son veladuras, hechas siempre con sustancias orgánicas, únicas transparentes, pero alterables en sumo grado, como de más complexa composición que las minerales.

Así, Tiziano es quien sale peor librado de manos profanas.

Y menos mal cuando por caso raro no se trata de remediar el daño con otro mayor. Lo más horrendo son los repintes. El retrato del duque Alfonso de Este basta para probarlo: tal como ha quedado después de la restauración, aquello ya no es obra de Tiziano ni de nadie.

Lo mismo sucede con la *Vista de Zaragoza*, que lleva sólo el nombre de Mazo, aunque las figuras pertenezcan seguramente á Velázquez. Todo el celaje es labor de ayer por la mañana. Convendría, pues, escribir en el

tarjetón: MAZO, VELÁZQUEZ Y COMPAÑÍA.

Por desgracia, esa fórmula mercantil puede repetirse en muchos cuadros del Museo sin faltar á la verdad.

Ahora bien: ¿es lícito, es decente, es tolerable siquiera semejante procedimiento?—Yo digo rotundamente que no.

Cuando se descubre una obra inédita de cualquier escritor insigne, no hay editor que ose poner mano en el original. Si en él hay lagunas, se indican, pero no se llenan, entre otras cosas porque el mero hecho de intentarlo denunciaría en quien lo hiciera un grado de soberbia sólo compatible con la más grosera ignorancia. Si por el sentido de la frase cabe colegir lo que de ella falta, se apunta como conjetura, pero no se vende como parte del texto original.

Pues ni más ni menos debe hacerse con las obras de arte. Si están deterioradas ó incompletas, ¿qué le hemos de hacer? Tener paciencia y dejarlas como están. Y ése es el criterio que por fortuna va prevaleciendo ya en todas partes menos en España. El pie añadido á la Venus de Milo se le ha vuelto á quitar, y al reunir los fragmentos de la Victoria de Samotracia nadie ha pensado en remediar sus irremediabiles mutilaciones.

Hoy, cuando se intenta una restauración escultórica, se hace sobre una copia, nunca sobre el original. Pues tan sagrado como una estatua de Fidias es un cuadro de Rafael.

Dejemos á los particulares decorar sus salones con pinturas hechas por los antiguos y deshechas por los modernos. Cada cual puede hacer de su capa un sayo—siempre que en efecto la capa sea suya.—Pero el Museo Nacional es de la Nación, es del público, es de todos, y por consiguiente todos tenemos el derecho y hasta el deber de evitar como podamos la destrucción de nuestra común propiedad.

Fórrense en buen hora los lienzos y engatillense las tablas cuando sea preciso; en caso indispensable, límpiense por los procedimientos menos capaces de comprometer su integridad; pero por nada en el mundo se permita poner el pincel de un aprendiz (ni el de un maestro) donde sentaron los suyos Rubens ó Velázquez, Rafael ó Tiziano. Cuando los dignos funcionarios del Museo sientan comezón de pintar, hagan cuadros originales los que tienen fuerzas para ello, saquen buenas copias los que de sacarlas sean capaces, y si hay alguno á quien ni para eso le pinte el naípe, váyase á un taller de coches y luzca en él su habilidad sin ofensa del arte.

ERRORES MONUMENTALES

Al promedio de nuestro siglo sólo figuraban en la vía pública de Madrid dos estatuas tolerables de personajes españoles: la de Felipe III en la plaza Mayor y la de Felipe IV en la de Oriente. No cuento las que en ese último sitio, en el Retiro y en el Puente de Toledo publicaban y siguen publicando nuestra arrogante miseria, gracias á la cual hemos puesto, por lujo, al alcance de la mano las groseras esculturas hechas para verse á cincuenta metros de distancia como coronamiento del Palacio real: alarde semejante al de quien, careciendo de mejor preseña, se cosiera por alfiler en la corbata un botón de los pantalones.

Bueno es añadir, entre paréntesis, que ni Felipe III ni Felipe IV habían destinado tampoco á tales sitios sus respectivas efigies, aun siendo la una regular y la otra excelente: la del primero estaba en la Casa de Campo; la

del segundo, junto al estanque del Retiro; es decir, modestamente colocadas cada cual en el jardín de su dueño, como el retrato de cualquier particular en la pared de su gabinete. Si andando el tiempo hubo quien de allí las sacara, no fué por vanagloria, sino por meras razones de ornato público.

Mucho han cambiado las cosas en estos últimos años, y con las estatuas de españoles más ó menos ilustres diseminadas en calles, plazas, pórticos y paseos podría Madrid formar, si no un regimiento, por lo menos un piquete mixto de infantería, caballería y artillería. Cuando todo lo vaciado en yeso llegue á fundirse en bronce ó á esculpirse en mármol, si algo podremos echar menos en nuestra estatuaria patriótica no será por cierto la cantidad.

En cuanto á la calidad, ya eso daría materia para más reparos. Y no lo digo precisamente por el mérito de las obras, sino por la magnitud de los sujetos elegidos para esa especie de apoteosis.

En artes y letras, todavía podemos darnos por satisfechos, aunque á última hora se hayan colado en la rueda, por consideraciones de patriotismo local, candidatos de tan secundaria importancia como Villanueva y Gonza-

lo Fernández de Oviedo. En armas y en política es donde el más ciego echa de ver faltas y sobras que, lejos de compensarse, recíprocamente se agravan. Si exceptuamos á Isabel la Católica y á sus dos insignes acompañantes, relegados los tres, como quien dice, á los confines del término municipal, ¿qué idea formarán de nuestra historia militar y política los extranjeros al deletrearla en ese alfabeto de mármol y bronce? ¿Dónde están los que fundaron la patria, dónde los que reconquistaron el territorio, dónde los que establecieron la unidad política, dónde los que aseguraron la independencia nacional? Escudriñad por todos los rincones de la capital española, y avisadme, para pagaros el hallazgo, si os sale al encuentro Pelayo, que comenzó en Covadonga la epopeya de los siete siglos; el Cid, que la simboliza en la imaginación popular; Alfonso el Bueno, que conquistó á Toledo; Alfonso el Batallador, que conquistó á Zaragoza; Fernando el Santo, que conquistó á Sevilla; Jaime I, que agregó las Baleares á la Península; Pedro III, que enlazó á Sicilia con las Baleares; Alfonso V, que unió á Nápoles con Sicilia; Gonzalo Hernández, que restituyó á España esa conquista disgregada de la patria por el mismo conquistador; Roger de Lauria, que

había facilitado tales empresas convirtiendo el Mediterráneo en lago aragonés; los Reyes Católicos, pareja indivisible, cuya unión en la historia personifica la fusión de sus Estados en la nueva nacionalidad y la de sus talentos en la nueva política;—y á falta de los que labraron nuestra grandeza en Europa, ved si se os aparecen los que, cruzando el Atlántico abierto por Colón, dilataron en la redondez del mundo la gloria y la lengua de España; Cortés, el hombre que ha hecho cosas más grandes con elementos más pequeños; Pizarro, que sería digno rival de su fama si le hubiera imitado en la moderación como en el esfuerzo; Elcano, que por primera vez inscribió la esfera terrestre en la línea trazada por la quilla de un barco;—y saltando casi tres centurias para llegar á la nuestra, buscad á los mantenedores de nuestra última guerra nacional: á Castaños, el caudillo vencedor; á Palafox y Álvarez, los héroes vencidos; á Mina y al Empecinado, los guerrilleros invencibles.

Triste es decirlo: en vez de esos representantes de nuestra gloria común, la estatuaria contemporánea sólo nos ofrece, con otras figuras, el recuerdo de nuestras luchas civiles en el Parlamento y en el campo de batalla. Libreme Dios denegar los méritos de nadie, y menos

los de aquellos que sólo tuvieron la desgracia de nacer tarde, cuando á las guerras exteriores habían sucedido las discordias intestinas. Comprendo que los partidos liberales, dando al olvido posteriores ingratitudes, reconozcan los servicios, no por interesados menos efectivos, que las instituciones representativas debieron á la ilustre viuda del último monarca absoluto; comprendo que el partido progresista pagara en bronce la feliz audacia del hacendista que, con una grande arbitrariedad, arbitró recursos para lidiar contra la tiranía y aseguró la victoria de la libertad creando intereses indisolublemente ligados al triunfo de sus ideas; comprendo que la España constitucional erija un monumento en honor del insigne caudillo que, uniendo al valor la prudencia, terminó la primera guerra civil con una transacción tan noble como provechosa; comprendo, en fin, que la restauración levante una estatua en honra del valiente soldado que, en momento crítico para los principios liberales, no pudiendo darles la victoria, les sacrificó heroicamente la vida.

Pero, sea cual fuere el mérito de tales personajes, nunca lograremos reunir al pie de sus aras los sufragios de todos los españoles. Ellos mismos juran de verse juntos en nuestra tole-

rante veneración; y para enlazar plásticamente los recuerdos que evocan y reconstituir con ellos nuestra reciente historia política, sería preciso completar la serie poniendo entre Concha y Espartero á León, entre Espartero y Cristina á Borso, entre Cristina y Mendizábal al sargento García.

Sobre todo, no cabe aplaudir que tales tributos de gratitud parcial se satisfagan, cuando aún están pendientes las deudas comunes á todos los españoles: cuando aún no tienen representación en nuestra capital el héroe de Covadonga, el vencedor de las Navas, el debelador de Orán ni el incomparable conquistador de Méjico.

Gracias á esas y otras omisiones incomprendibles, ¡bien estimaría nuestro relieve moral quien lo midiera por las eminencias ofrecidas monumentalmente á la consideración del mundo, como puntos culminantes de nuestras glorias!

Aun los mismos que por otros documentos conozcan nuestra grandeza pasada, ¿qué idea formarán de nosotros por nuestras presentes aspiraciones? Un pueblo vale lo que vale su ideal, y el ideal de cada pueblo se ha de buscar en los objetos de su admiración.

Figuraos qué respeto infundiremos á quien,

tanteando nuestras ambiciones, tema tropezar con los recuerdos de pasadas glorias, y se halle de manos á boca con los testimonios de presentes discordias y rivalidades.

Porque (no nos engañemos) hasta los honores tributados á los defensores de la patria y á los mantenedores del espíritu nacional llevan aquí no sé qué levadura malsana sacada de nuestras disensiones domésticas.—Justo y digno y generoso es que la infantería española reivindique la honra que al lado de la artillería supo merecer en la heroica jornada del Dos de Mayo; pero triste, muy triste que esa noble reivindicación coincidiera con el conflicto de intereses y aspiraciones habido entre las armas generales y los cuerpos facultativos. Justo y noble y generoso es que la marina glorifique á su más ilustre representante en la gran victoria de Lepanto; pero triste, muy triste que, comparando fechas, pueda la suspicacia descubrir ni aun la más remota rivalidad monumental entre el homenaje tributado al gran marqués de Santa Cruz y el ofrecido al modesto teniente Ruiz. Justo y digno y hermoso es que las armas generales demuestren su gratitud al hombre inteligente y enérgico que inició su mejora y procuró su prosperidad; pero triste, muy triste la extra-

ñeza natural de quien, no estando al tanto de nuestras interioridades, se admire al ver que el digno iniciador de las reformas militares tiene una estatua en la vía pública, cuando sólo á título de comparsa figura en ella el creador de la infantería española y fundador de la táctica moderna. La vía pública debe ser el templo donde se rinda culto nacional á las glorias indiscutidas é indiscutibles.

Yo tengo en mi gabinete una fotografía de á cinco pesetas que no cambiaría por *El Pasmo de Sicilia*. ¿Es eso razón bastante para pedir que arranquen de su sitio la obra maestra de Rafael y la sustituyan con aquella humilde reliquia, sagrada sólo para mi alma?

Honre cada cual á los suyos en su casa; y la plaza pública, terreno de dominio común, quede expedita para los objetos de común veneración. Y de primera magnitud: sin ese requisito no hay apoteosis justificada. Necesario es que al entrar el bronce hirviendo en el molde de la futura estatua, pueda decir con orgullo lo que con ironía dijo al morir el emperador romano: *Deus fio*.

TESTIMONIO DE REFERENCIA

Por fin no envió Villegas sus lienzos á la Exposición de Madrid ni á la de Chicago: en Roma los ha expuesto antes de mandarlos á Munich, donde hallarán, de seguro, público más inteligente aunque menos numeroso que en «el gran mercado del mundo», como pomposamente llaman los norteamericanos á su certamen internacional.

La colonia española y la prensa romana se hacen lenguas de las dos obras maestras tanto tiempo esperadas por aficionados y profesores. Un diario de allá quería que el Gobierno italiano, sin reparar en su coste, adquiriese *La Dogaresa*, y es de advertir que el precio puesto á ese cuadro representa una fortuna.

Hablar aquí de gastos *inútiles* en época de tanta economía, fuera perder el tiempo, artículo no menos digno de ahorro que otro cual-

quiera, no habiendo para la vida ninguno de más absoluta necesidad.

Por fortuna, si no mienten mis noticias, acordes con las publicadas por *El Globo* pocos días ha, quizá sin gran sacrificio podríamos enriquecer nuestra Galería con esa firma española tan codiciada por los extranjeros: de ser cierto lo que aseguran personas al parecer bien enteradas, Villegas no repararía en tanto más cuanto, con tal de ver en el Museo del Prado el más español de sus lienzos, y para mi gusto el mejor pensado y sentido, no sólo de los suyos, sino de los pintados en ese género por manos españolas de muchos años á esta parte.

Á juzgar por las fotografías que de él conocemos aquí, el *Torero muerto* es una obra maestra en toda la extensión de la palabra: pensamiento, composición, carácter, expresión, dibujo, todo es de primera calidad; y, tratándose de Villegas, fácil es comprender que el colorido no será lo menos feliz de su trabajo.

El asunto está concebido á la manera de Paul Delaroche; es decir, magistralmente concebido. Un matador ha muerto en la plaza. Concluída la función, sus compañeros acuden á rezar por él un Padre Nuestro en la capilla donde sobre una parihuela se halla depositado

el cadáver, en mangas de camisa y cubierto de medio cuerpo abajo con el capote de paseo, profusamente bordado de oro. El capellán, á la cabeza de aquel humilde túmulo, preside el acto con sencillo recogimiento. Los toreros, formando arco de círculo á los pies del cadáver, muestran en sus actitudes la emoción varonil que el espectáculo de la muerte puede producir en gente cuyo oficio es arrostrarla todos los días.

Los allegados del muerto lían sus ropas y recogen sus estoques.

Sentado junto á la puerta, un guardia de orden público, con mímica tan natural como expresiva, refiere los pormenores del lance á otro guardia de más edad, que conmovido por la relación frunce las cejas y vuelve el rostro con horror.

Todo es sencillo, natural y significativo en aquella escena robada por el genio á la realidad. Allí nada parece rebuscado, nada huele á taller, nada trasciende á modelo pagado por horas, nada descubre la enormidad del estudio y del trabajo acumulados en el lienzo y disimulados por la espléndida irradiación del genio.

Sin saber la historia del cuadro, se sospecha desde luego que aquello no es una invención

caprichosa, sino una escena vista con los ojos del cuerpo ó con los del alma; sin conocer á uno solo de los personajes, se adivina que todos son retratos de toreros auténticos; cada uno viste el traje sudado veinte veces en la arena del redondel; cada uno siente, observa, reza ó se santigua conforme á su temperamento, á su edad y á su jerarquía; cada uno lleva en el rostro, en la actitud, en el ademán y en el gesto el sello de sus funciones habituales. Quien sepa lo que son toreros, no necesita fijarse en la mona ni en el chapeo para distinguir de los peones á los de caballería; caracteres y emociones están concebidos con genial intuición y expresados con maestría consumada, en sus rasgos genéricos é individuales.

Esa es la esencia del arte: representar personajes que tengan la importancia de tipos sin perder el carácter de individuos: á ello deben su principal gloria Shakespeare, Cervantes, Dickens—y aun los mismos que, profesando como críticos la minuciosa imitación de lo accidental, se ven impelidos más de una vez por la inconsciente fuerza del genio á expresar en sus creaciones lo genérico y permanente bajo la corteza de lo personal y transitorio. Para no abandonar los límites de la pintura,

poned en parangón el Spinola de José Leonardo con el de D. Diego Velázquez, y comprenderéis lo que va de una figura vulgar á una creación tan individual como típica.

Comparado con el boceto cuya reproducción fotográfica conocíamos, el cuadro definitivo de Villegas ofrece una novedad poco feliz. Ya tenía yo noticia de ella, y aun antes de verla la había deplorado. Hoy que por la fotografía la conozco, sigo creyéndola desacertada, si bien el daño no resulta tan grave como era de temer. Junto al cadáver del torero ha puesto Villegas una mujer arrodillada, de la cual por fortuna sólo se descubre el rostro, gracias á las angarillas que ocultan el resto de la figura. Creyó el artista (ó le hicieron creer) que la composición primitiva era demasiado fría por falta de lágrimas, y para evitar ese imaginario defecto introdujo aquella mujer, cuya presencia antes enfriaba que anima la escena.

Y no podía suceder otra cosa. Si el artista le hubiera dado más importancia, por ese solo hecho tenía que variar la expresión de los demás personajes cuya atención debería concentrarse en ella y no en el muerto. Huyendo de tan grave inconveniente, ha tenido el pintor que privarla de todo afecto profundamente pa-

tético; y así la ha convertido en una rueda inútil, cuya insignificancia no destruye por completo el efecto de las demás, pero cuya supresión devolvería á la escena toda su varonil severidad.

Lo que en el boceto conmovía más era precisamente el abandono del desgraciado torero, muerto acaso á cien leguas de los mismos por cuyo sostenimiento había perdido la vida. La imaginación se representaba con los colores más vivos el dolor de la pobre familia al recibir la noticia de su irreparable desgracia, y esa emoción es lo que destruye la mujer peripuesta que, como por cumplir con el mundo, reza junto al cadáver, sin que el dolor haya logrado descomponer un solo rizo de su frente ni un solo pico de su mantilla primorosamente prendida (1).

Si yo tuviera la honra de tratar al Sr. Villegas, á quien ni de vista conozco, le rogaría encarecidamente que suprimiese aquel pegote, ajeno de su primera idea.

(1) A la espontánea galantería del Sr. Villegas debo otra fotografía posterior, en donde la mujer aparece más conmovida. Con esa nueva reforma (que no es la única por cierto), la figura ha ganado en fuerza de expresión; pero, á mi entender, el cuadro ha perdido todavía en unidad de interés.

Pero con pegote ó sin pegote, lo que pido á Dios es que salgan ciertas mis noticias en cuanto á las buenas disposiciones del artista para ceder á España su cuadro en condiciones acomodadas á nuestra presente penuria, y que nuestro Gobierno coja la ocasión por los cabellos. Medios tiene de tantear el terreno y medios también de compensar con distinciones honoríficas la falta de retribución pecuniaria proporcionada el mérito de la obra. Sería cosa de ver que, por banda más ó menos, renunciásemos á una obra maestra en esta tierra donde menudean como granizo los marquesados de á mil duros por barba.

FIN

3.200

Part of 1000

-AR

-AN

-OR

-SXIX

ÍNDICE

Páginas.

DATOS:

Una Exposición internacional 1

Una Exposición privada 108

CONSECUENCIAS. 117

ARTÍCULOS SUELTOS:

La Exposición Histórico-Europea 165

Algo sobre el Museo de Pintura 185

Más sobre el Museo de Pintura 203

Errores monumentales 227

Testimonio de referencia 235





