DISCURSO

LEÍDO POR EL

EXCMO. SR. D. FÉLIX BOIX

EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA
EN LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
EL DÍA 8 DE NOVIEMBRE DE 1925

Y CONTESTACIÓN DEL

SR. D. LUIS MENÉNDEZ PIDAL



GRÁFICAS REUNIDAS, S. A.
— MADRID, 1925 —

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

EXCMO. SR. D. FÉLIX BOIX

EL DÍA 8 DE NOVIEMBRE DE 1925

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

EXCMO. SR. D. FÉLIX BOIX

EL DIA 8 DE NOVIEMBRE DE 1925

DISCURSO

DEL EXCMO. SR. D. FÉLIX BOIX

DISCURSO

DEL EXCMO. SR. D. FÉLIX BOIX

Señores Académicos:

Al dirigirme a vosotros en esta solemnidad, para mí memorable, me asalta el temor de que la expresión del agradecimiento que os debo por la honra que me otorgáis al llamarme a compartir vuestras tareas, aparezca tan sólo como obligada y acostumbrada fórmula de cortesía.

En análogas ocasiones, los que, con justo título, y puede decirse que por derecho propio, formáis parte de esta Corporación, habéis manifestado expresivamente vuestro reconocimiento por el galardón recibido, que justificaba, en lo que a vosotros concierne, ya el afortunado ejercicio de alguna de las Nobles Artes por el esplendor de las cuales vela esta Academia, ya el de la crítica o investigación artísticas.

Y si, en tal ocasión, todos habéis estimado inferiores vuestros verdaderos méritos a la recompensa que merecieron, ¿qué he de deciros yo al presentarme con el insuficiente bagaje de mis aficiones e inclinaciones artísticas, que, aunque grandes, no han producido hasta ahora aprovechables frutos?

Llego, pues, aquí amparado únicamente por la benevolencia que me dispensáis, y a ella me acojo, ofreciendo, para procurar justificarla, la firme voluntad de aportar modesto, pero decidido concurso, a vuestros trabajos.

* * *

Azares de la suerte dispusieron que el lugar que he de ocupar entre vosotros sea el que dejó vacío el por tantos

títulos ilustre y benemérito académico D. Angel Avilés y Merino. Al evocar ahora su recuerdo, que seguramente perdura en esta Corporación, obedezco, no sólo a la costumbre establecida, sino también a los imperativos del respetuoso y acendrado cariño que le profesé y al que bondadosa y efusivamente correspondía.

Cuando la cruel y pertinaz dolencia que le condujo al sepulcro le tenía recluído en su casa, a la que con alegría me veía llegar, y en ella departíamos sobre asuntos artísticos, que le interesaban hasta el punto de hacerle olvidar momentáneamente sus dolores físicos, era también frecuente tema de nuestra conversación su ferviente deseo de que se presentase pronta ocasión para mi ingreso en esta Academia, sin que yo pudiese presumir entonces que hubiese de ser su llorada muerte la que deparase el cumplimiento de aquel deseo que no había de ver logrado.

Por ello el sentimiento que en este momento me embarga, y que salido del corazón no acierto a convertir en conceptos que lo expresen cual yo deseara, es mezcla de la profunda tristeza que su ausencia me produce, del dolor de que sea ésta la que me proporciona lugar entre vosotros, y del fundado temor de que, a pesar de vuestra indulgencia para conmigo, podáis considerar sigue vacío el sillón que él tan dignamente ocupara.

Los merecimientos de D. Angel Avilés, aunque numerosos e importantes, no bastarían por su sola enunciación para hacer formar exacto concepto de su figura moral y artística a los que no le conocieron cual vosotros, por lo que trataré de bosquejar aquélla, relacionando brevemente sus trabajos con las principales circunstancias de su carrera.

Cordobés por nacimiento y abolengo, del que justamente se enorgullecía; con singulares disposiciones para el cultivo de las letras y de las artes, como tantos otros de sus ilustres compatricios, circunstancias especiales de su vida estorbaron que aquellas facultades produjeran los frutos que indudablemente hubiesen ofrecido de ser aplicadas a cualquier especialidad artística o literaria.

Muy joven aun, casi niño, marchó al Perú con algunos de sus próximos parientes, encargados de establecer y organizar las Escuelas Normales en aquella tierra americana; y antes de cumplidos veinte años desempeñaba un cargo en el Viceconsulado de España en Lima.

Reintegrado a la madre patria, y al par que terminaba la segunda enseñanza y posteriormente la carrera de Derecho, formó parte de las redacciones de periódicos como *La Política, El Reino* y *Los Sucesos,* y colaboraba al mismo tiempo en la *Ilustración Española y Americana, Revista Contemporánea* y otras publicaciones.

Orientado hacia la política, fué Secretario y hombre de confianza del Ministro de Ultramar D. Adelardo López de Ayala y de algunos de sus sucesores en aquel Ministerio, Jefe del personal de Justicia del mismo, Diputado a Cortes en 1887 por el distrito de San Germán de la isla de Puerto Rico, afiliándose entonces a la fracción Gamazo, en la que permaneció hasta la muerte del ilustre hacendista, para seguir después al lado de su invariable amigo D. Antonio Maura, quien le confió el cargo de Director general de Administración civil de las Islas Filipinas, con la misión de implantar en ellas sus reformas. Avilés organizó al mismo tiempo las enseñanzas primaria y de Artes y Oficios, así como la primera Exposición regional celebrada en Manila, visitando

entonces muchas de las islas del archipiélago y las poblaciones más importantes del vecino Imperio del Sol Naciente.

La carrera político-administrativa de D. Angel Avilés, que acabo de reseñar rápidamente, así como sus largos viajes y residencias en el extranjero, aunque le impidieron cultivar una rama determinada de las Bellas Artes en la que seguramente hubiera alcanzado lugar preeminente, le dotaron, en cambio, de una universalidad de conocimientos y amplitud de miras que hicieron de él un espíritu culto y comprensivo, apto para distinguirse, como lo hizo, al tratar cualquier tema artístico o literario.

Buena prueba de ello son sus artículos, críticos unos, doctrinales otros y hasta festivos muchos, esparcidos en revistas y publicaciones; los *Cantares cordobeses,* sus ensayos poéticos, en parte recogidos en tres tomitos, impresos en 1901, a los que su modestia literaria impidió dar la difusión que merecían y que donosamente calificaba de menuda trilogía que contenía sus pecados poéticos, lo que no obsta para que le acrediten como delicado poeta.

Gran aficionado a la pintura, acudía, con la escasa asiduidad que ineludibles ocupaciones le permitían, al estudio de su maestro y predilecto amigo D. José Casado del Alisal, el que lamentaba que tan bien dotado discípulo no cultivase más intensamente sus favorables disposiciones. Sin duda por ello, abandonando la pintura al óleo, se dedicó más bien a la acuarela, procedimiento en el que se distinguió, hasta el punto de merecer recompensa oficial en la Exposición Internacional de 1892, y que por su espontaneidad, frescura y forzosa rapidez de ejecución cuadraba mejor con los breves ocios que podía consagrar al arte.

Sus reconocidos méritos artísticos le franquearon las puer-

tas de esta Academia, y en el discurso que pronunció en 5 de febrero de 1893 con motivo de su ingreso, fué también la acuarela el tema de su brillante oración, en la que, al historiarla con erudición extraordinaria, hizo gala no sólo de perfecto conocimiento de su técnica, sino también de exacta y perspicaz comprensión del alcance, recursos y aplicaciones de aquel procedimiento de su especial predilección.

Desde la fecha de su ingreso las tareas académicas ocuparon lugar principal en la vida de Avilés. Reelegido once veces Senador por esta Academia, a la que representó durante más de veinte años en la Alta Cámara, los numerosos trabajos, informes y contestaciones a discursos de nuevos académicos, patentizan la asiduidad y calidad de su labor, exteriorizándose a veces sus no olvidadas aficiones literarias por medio de algunos bellos sonetos alusivos a actos celebrados, con ocasión de determinadas solemnidades, por la Academia, de la que también fué Bibliotecario hasta su muerte, acaecida en 13 de noviembre del año último.

En el Senado, del que fué Vicepresidente, Vocal de la Comisión de Gobierno interior, Presidente de la de su Biblioteca y erudito catalogador de su colección de pinturas, trabajó asiduamente en las Secciones y Comisiones, interviniendo en los debates y acudiendo solícito en toda ocasión para proteger y defender en aquella Alta Cámara los intereses artísticos.

Digna de mención especial es la intervención que tuvo en diciembre de 1901, con motivo de la discusión del presupuesto de Instrucción Pública y Bellas Artes, en pro de la enseñanza en general y de la artística en particular, y a su esfuerzo se debieron las mejoras alcanzadas por los profesores de Dibujo de los Institutos de Segunda Enseñanza y Es-

cuelas de Artes y Oficios, los que le atestiguaron su reconocimiento por medio de dos valiosos álbumes de apuntes y dibujos originales de los favorecidos, y que Avilés incluyó en la donación que al Museo de la ciudad de sus amores hizo en los últimos años de su vida.

Vocal del Consejo de Instrucción Pública, Vicepresidente del Museo de Arte Moderno, Presidente de la Junta de Iconografía Nacional, la fecunda labor artística de Avilés se orientó siempre en el sentido de protección al desarrollo de la cultura artística.

Socio fundador, y honorario más tarde, del Círculo de Bellas Artes, pronunció en dicho Centro notables conferencias sobre el retrato, reunidas después en un volumen, reducido por su tamaño, pero nutrido de sana doctrina.

Autor de numerosas traducciones, dedicó especial cuidado a la que con singular acierto hizo de las *Impresiones de la Pintura,* del conocido pintor belga Alfredo Stevens, pequeño libro en el que, en forma de breves máximas y aforismos, se condensa copioso caudal de conocimientos estéticos y pictóricos.

Poco tiempo antes de morir realizó el propósito, que venía acariciando, de legar a su ciudad natal la nutrida y valiosa colección de cuadros, bocetos, apuntes y dibujos que había logrado reunir. Cerca de cuatrocientas obras, representativas en su mayoría de las características de la pintura española en el siglo XIX, muchas de ellas de subido mérito, e interesantes todas, atestiguan en las salas Avilés del Museo, establecido en el antiguo hospital de la Caridad de la capital cordobesa, el noble desprendimiento de uno de sus hijos ilustres, que por cierto no alcanzó la recompensa que para él demandaron las entidades de la ciudad favorecida con el valioso donativo.

Para terminar el retrato que de D. Angel Avilés he tratado de esbozar, debería también ocuparme de su fisonomía moral, de la independencia de su carácter austero y de su ingénita bondad, que le indujo a practicar siempre el bien, proporcionándole purísimas satisfacciones, entre ellas la de salvar de la miseria y abandono a algún artista, tan insigne como desgraciado. Pero por fortuna vuestra, uno de sus sonetos hasta ahora inédito, y que sin duda por constituir una perfecta autosemblanza no quiso publicar, suple la falta señalada en tan cumplida e impecable forma, que fuera vana presunción mía tratar de completarlo ni comentarlo siquiera.

Se titula *Vida honrada,* y dice así:

No ambiciono riquezas ni oropeles,
paz y tranquilidad es lo que ansío,
y ser dueño y señor de mi albedrío,
no esclavo del afán que enjendra hieles.
Por coronas de mirto o de laureles,
quien persigue el placer o el poderío,
trueca en celos, traición, dolor y hastío,
benditos goces y cariño fieles.
Para una vida honrada es muy bastante,
aire libre, agua pura, sol radiante,
sueño reparador, sobrio alimento,
y limpios siempre espíritu y conciencia,
rendir a la Verdad la inteligencia,
y al Bien y a la Belleza, el sentimiento.

* * *

Al decidirme a elegir como tema del discurso que en esta ocasión he de leer acatando la costumbre establecida, el de

La litografía y sus orígenes en España, me ha guiado el designio de procurar desvanecer el prejuicio que existe en parte del público, que, erróneamente a mi entender, considera es la litografía procedimiento puramente industrial y mecánico que no puede ser parangonado como medio de expresión del pensamiento artístico con el grabado en madera, a buril o al agua fuerte, ya de antiguo consagrados, y que, a juicio de los que así piensan, ocupan puesto más elevado en la jerarquía de las artes gráficas.

Y he de confesar, además, que no reconociéndome, por temperamento y educación profesional orientada en sentido positivo, en condiciones de disertar con la competencia necesaria sobre un tema artístico puramente doctrinal y abstracto, y obligado por ello a ocuparme de alguno que se relacione con hechos materiales y concretos, ha contribuído a mi elección la circunstancia de que inveteradas aficiones a las artes gráficas, en todos sus aspectos, me han proporcionado ocasión de conocer y reunir muchas de las primeras producciones de la litografía en nuestro país.

Por otra parte, investigaciones fructuosas en los Archivos de esta Academia, Histórico Nacional, del Real Palacio y algún otro, me permitieron relacionar aquellas primitivas muestras, verdaderos incunables litográficos españoles, con los establecimientos que las produjeron, y de muchos de los cuales se había perdido hasta el recuerdo, pudiendo así aclarar un punto confuso y controvertido, pero interesante, de la historia de las artes gráficas en España.

Conforme a mi propósito, habré de hacer algunas consideraciones generales sobre el valor del procedimiento litográfico como medio artístico de expresión, historiar a grandes rasgos el desarrollo e importancia que alcanzó en algunas

naciones y su implantación en la nuestra, en la que, culminando en su principio con Goya, declinó después, sin que, como en los demás países en los que ocurrió otro tanto, se haya hasta ahora producido el resurgimiento que es de desear tenga también lugar en el nuestro.

No es ocasión la presente para hacer la exposición detallada del procedimiento litográfico, llamado por Aloys Senefelder, su inventor, grabado químico.

Bastará recordar que consiste en dibujar con lápiz o tinta grasa en la superficie perfectamente plana, más o menos pulimentada o graneada, de una piedra caliza compacta y de fina contextura, del género de las que, muy apropiadas para este objeto, se encuentran en Baviera. Un sencillo tratamiento con un mordiente, que puede ser, entre otros, una disolución muy poco concentrada de ácido nítrico adicionada con goma arábiga, obra sobre la piedra de tal modo, que cuando con ella se va a efectuar la tirada, la parte que dibujó el artista es la única que recibe y conserva la tinta litográfica, y estampa en el papel una prueba, que resulta invertida, pero por lo demás absolutamente idéntica al diseño trazado.

Es de advertir que la superficie de la piedra impresora queda tan perfectamente plana como estaba antes de la acción del mordiente, sin que las partes que de aquélla imprimen ofrezcan depresión ni relieve alguno respecto de las que no toman la tinta, particularidad que no existe en los otros procedimientos de grabado. En el grabado a buril o al agua fuerte, en plancha de metal, los trazos practicados por el buril o los iniciados por la punta y después mordidos por el ácido, si se trata del agua fuerte, quedan rehundidos o en

hueco respecto de la superficie de la plancha, mientras que, por el contrario, en el grabado en madera los trazos impresores están *en relieve,* habiendo sido preciso para ello rebajar el resto de la superficie de la madera.

Esta sumaria indicación de la diferencia que existe entre la litografía y el grabado en *hueco* o *en relieve,* evidencia las ventajas que sobre estos presenta, puesto que el artista litógrafo no sólo no necesita aprendizaje alguno para dibujar en la piedra, sobre la que diseña como en un cartón o papel, sino que entre su pensamiento y su realización en la piedra, y posteriormente en la estampa litográfica, no se interpone intérprete ni oficio alguno, como ocurre en los otros sistemas de grabado.

El grabador a buril necesita largo y penoso aprendizaje para dominar la parte material, la técnica de su arte, siendo esto hasta tal punto exacto, que su difícil y laboriosa formación le obliga casi siempre a ser traductor de obras ajenas, por no poder atender a crearlas, siendo además el grabado a buril procedimiento de interpretación en el que, convencionalmente y con mayor o menor acierto, que depende de la habilidad del grabador, el claroscuro y calidades de los objetos representados en el dibujo o pintura se expresan y traducen por trazos más o menos finos y separados, entrecruzados o no.

Más fácil y menos penoso de oficio y aprendizaje que el de buril es el grabado al agua fuerte, que se presta mejor que aquél a la producción de obras originales, por ser mucho más cómodo el manejo de la punta que, al levantar el barniz que recubre el cobre, abre camino a la acción del ácido sobre el metal; pero las sorpresas y hasta irregularidades del mordido introducen un elemento de indeterminación que traicio-

na con frecuencia las intenciones del autor, si éste no es dueño en absoluto del procedimiento.

El grabado en madera requiere gran habilidad manual y práctica extraordinaria, para dejar en relieve los finos y delicados trazos del dibujo rebajando todas las partes de la superficie de la madera que corresponden a los blancos de la estampa.

Ninguna de estas dificultades se ofrece al artista litógrafo, que al dibujar sobre la piedra como sobre cualquier otra superficie plana, aprecia directamente el adelanto y efecto de su obra, ventaja no despreciable respecto de lo que ocurre al grabador en hueco o talla dulce, que, para juzgar de las condiciones en que lleva su trabajo, se ve precisado a entintar su plancha y tirar pruebas de ensayo.

No paran aquí las ventajas de la litografía sobre los otros procedimientos de grabado que ligeramente he reseñado. Estos últimos, por las condiciones de su técnica especial, dan fatalmente a las obras que interpretan, al reproducirlas, una uniformidad o aire de familia, acusado sobre todo en grabadores de la misma época y escuela, que contrasta con la diversidad con que la litografía puede acusar la manera especialísima de cada artista.

Consideremos, como primer ejemplo, las ilustraciones grabadas en madera de los libros impresos en Francia en el período romántico de la primera mitad del siglo XIX. Los originales de Gigoux, Tony Johannot, Grandville, Nanteuil, etcétera, se deben a artistas de espíritu y tendencias muy diferentes, y, sin embargo, su interpretación por los grabadores, habilísimos en su género, los revisten de una uniformidad rayana en la monotonía.

Ejemplos tan probatorios pueden aducirse si se trata del

grabado a buril. Examínense las interpretaciones de los cuadros franceses del siglo XVIII, debidos a muy diversos pintores, hechas por la pléyade de notabilísimos grabadores que los tradujeron en lindas estampas, y compárese también un retrato grabado por nuestro Manuel Salvador Carmona con otro de Pascual Moles, y lo mismo en uno que en otro caso, la semejanza, debida a la igualdad de procedimiento para interpretar las carnes, ropajes, accesorios y fondos, dan a unas y otras obras un tinte común que llega a anular la personalidad del autor del original.

No ocurre otro tanto con la litografía. Si se considera una litografía original, la fidelidad de la interpretación, hecha por el mismo autor, de su pensamiento, espíritu y manera especial de dibujar, es absoluta, y aun tratándose de un artista litógrafo que reproduce sobre la piedra una obra ajena, la diversidad de medios de que dispone: lápiz, pluma, difumino, rascador, aguadas, etc., y la extensa gama de grises, blancos, contrastando con negros aterciopelados y profundos, que puede obtener, le proporciona tal variedad de recursos que le permiten amoldarse fácilmente al carácter y factura de la obra que traduce.

Inclinación natural es, en todo el que defiende un sistema o procedimiento, convertirse en panegirista del mismo. No quisiera incurrir en semejante defecto, por lo que me apresuro a declarar que las observaciones que quizás con demasiada extensión acabo de exponer, no van encaminadas a colocar a la litografía en categoría superior a la que tienen los otros medios de grabado, sino sencillamente a reivindicar para ella el concepto de procedimiento artístico.

Nadie podrá, en justicia, tratar de entablar comparaciones

entre grabados originales como la *Melancolía,* de Alberto Durero, y la *Pieza de los Cien Florines,* de Rembrandt. Obras maestras ambas, obtenidas por diferentes procedimientos, corresponden a los tan diversos temperamentos y tendencias de sus autores.

Y si de lo antiguo pasamos a lo moderno, y examinamos obras de autores como Whistler, Brangwyn y Forain, los tres de reputación mundial, y a la vez litógrafos y grabadores al agua fuerte, no es posible decir si son o no superiores sus estampas obtenidas manejando el lápiz litográfico sobre la piedra o atacando con la punta y el ácido la plancha de cobre.

Por lo que se refiere al grabado de interpretación, el mejor procedimiento en cada caso será el que por sus resultados corresponda más exactamente a las condiciones de la obra que ha de traducir y a las intenciones de su autor. Jamás el buril podría dar exacta idea de una obra de Prud'hon como lo hacen las litografías de Aubry-Lecomte, puesto que las morbideces y suavidades casi femeninas del pintor francés, encuentran su traducción más adecuada en los especiales y delicados recursos de la litografía empleados por un profesional como el citado, y tampoco existe traducción más afortunada de la famosa *Ronda de Noche,* de Rembrandt, que la hecha por otro profesional del procedimiento litográfico, como fué Mouilleron.

A la litografía perjudicó, en el concepto público, en todos los países, y muy especialmente en el nuestro, la gran difusión de sus aplicaciones a fines puramente industriales y comerciales, y su decadencia se agravó por la extensión cada vez mayor de los procedimientos de reproducción derivados de la fotografía. Aunque esta desconceptuación pudiera haber también alcanzado en nuestro país al grabado a buril

y al agua fuerte, que igualmente tienen aplicaciones y usos industriales, es lo cierto que el primero continúa siendo considerado como arte, aunque casi extinguido, y el segundo ha seguido y sigue practicándose por artistas que luchan bravamente con la escasa afición de nuestro público a esta clase de obras.

La litografía fué creada, como es sabido, hacia el año 1795 por Aloys Senefelder, natural de Praga y residente en Munich, con el propósito de obtener económicamente la reproducción de documentos y partituras de música. Después de algunos tanteos de utilización de las piedras calizas para el grabado, los métodos de Senefelder quedaron establecidos en forma tan definitiva y completa, que en nada han variado en su esencia respecto de los que emplea la litografía artística moderna. Hasta el empleo del papel preparado para transportar a la piedra un dibujo sobre aquél trazado, y el de las planchas de metal en sustitución de las piedras litográficas, mucho menos manejables por su gran peso, fué practicado o indicado por Senefelder, cuyo tratado de litografía, publicado en alemán y después traducido al francés y al inglés, puede considerarse como obra clásica en su género.

La difusión de la litografía, una vez conocidos sus métodos y procedimientos, fué enorme.

No es mi ánimo ni esta la ocasión de hacer la historia detallada de su desarrollo en diferentes naciones, por lo que habré de limitarme a indicar a grandes rasgos la importancia que su aplicación artística alcanzó en aquellos países, su decadencia en todos y su actual renacimiento en los extranjeros, después de exponer los datos precisos que fijan la fecha

de su introducción en España y la de creación de los primeros establecimientos litográficos que se implantaron en nuestro país.

La nación en la que mayor desenvolvimiento adquirió la litografía artística, fué indudablemente Francia. Inventada en Alemania e industrialmente practicada en su país de origen, su trasplante al vecino la convirtió en esencialmente artística, y durante el período comprendido entre el establecimiento de los primeros talleres en Francia y mediados del siglo pasado, anuló casi por completo los clásicos procedimientos de grabado, salvo el de madera, que, transformado, perduró en la ilustración de los libros publicados en la época romántica.

Su penetración fué tal, que la litografía, durante el período a que me he referido, constituye un arte esencialmente francés y consustancial con las manifestaciones de la política, de las costumbres, de las artes y hasta de las aspiraciones del país, de las que ha conservado tan características manifestaciones que por sí solas permiten la exacta reconstitución de la época en que aquel procedimiento prevaleció sobre los demás. El movimiento romántico francés encontró en la litografía un medio de expresión fácil y rápido que, rompiendo con el clásico y frío grabado al buril, resultaba admirablemente adecuado a la traducción gráfica de las truculencias románticas, circunstancia que contribuyó no poco a su difusión, si bien determinó su ulterior decadencia una vez remitida la fiebre del romanticismo.

Un período de veinte años fué necesario para el completo arraigo de aquel trasplante, pues creado el procedimiento en el año 1795, hasta el de 1815 no empieza en Francia su generalización y desarrollo. En este intervalo, en que todavía ca-

rece el nuevo arte de la popularidad que después le ha de hacer imponerse, lo ensayan como pasatiempo y recreo no sólo verdaderos y reputados artistas, sino también aficionados y damas de ilustre prosapia, entre los que deben recordarse al Duque de Montpensier, hermano del que después había de reinar con el nombre de Luis Felipe; la Duquesa de Berry, que dibuja vistas litográficas de su castillo de Rosny; Carlota Bonaparte, que retrata sobre la piedra a la madre de Napoleón con el título de *Napoleonis Mater*, y otros muchos.

El Barón Vivant-Denon, Director de los Museos imperiales y árbitro en su época en materia de Bellas Artes, que en un principio acoge con extrema frialdad el nuevo procedimiento, se interesa después por él hasta tal punto que lo introduce en sociedad retratando litográficamente a damas como la Duquesa de Berry, la Condesa de Mollien, miss Owenson y otras, y hasta al Conde de Lasteyrie, acérrimo partidario y propagandista de la litografía. Ésta invade entonces los salones como entretenimiento a la moda, que consiste en invitar a un concurrente aficionado capaz de manejar un lápiz, a trazar sobre la piedra un croquis o retrato cuyas pruebas litográficas, por lo general tiradas por el amable Conde de Lasteyrie, se distribuyen después a los asistentes.

El citado Conde, después de trabajar en Munich con los hermanos Senefelder, adquirir todos sus secretos, fórmulas y recetas y reclutar obreros especialistas, establece en París, el año 1815, un taller que había de dar enorme impulso a la litografía artística, aunque se inaugurase imprimiendo circulares de la Prefectura de Policía. Al año siguiente, en 1816, el alsaciano Engelmann funda, también en París, otro famoso taller litográfico, y poco después se crean los también célebres de Motte y el de Delpech.

La litografía está ya lanzada, y entonces artistas de mérito como Carlos y Horacio Vernet, Gericault y Charlet, adoptan con entusiasmo el nuevo procedimiento, para algunos de los cuales constituye en adelante su habitual medio de expresión, que más o menos conscientemente ponen al servicio de una idea política. Las estampas litográficas de Vernet, Bellangé y Charlet, extraordinariamente difundidas, merced a su baratura, exaltan la gloria de la época napoleónica hasta un punto tal, que con razón se ha dicho que, en unión de las posteriores de Raffet, contribuyeron, formando opinión, al advenimiento del Segundo Imperio.

Al mismo tiempo que la litografía militar, la costumbrista multiplica estampas y álbumes firmados por Pigal, Travies, Monnier, Boilly y Grandville, mientras que Isabey y el inglés Bonington, iniciadores de la litografía colorista y romántica, muestran en sus bellas estampas, publicadas en la magna obra del Barón Taylor, de lo que es capaz el procedimiento interpretando el paisaje.

Mención especial en la historia de la litografía merece la obra monumental a que acabo de referirme y cuya publicación hubiese sido imposible sin aquélla. Los *Viajes pintorescos y Románticos en la Antigua Francia* fueron dados a luz por el Barón Taylor con la colaboración literaria de Carlos Nodier, uno de los principales corifeos del romanticismo francés, en veinticuatro tomos en folio, con 2.700 láminas litográficas. Constituye un inmenso conjunto que alguien ha llamado el *Libro de Oro de la más romántica de las artes gráficas*, y ha servido de inagotable cantera, de la que los pintores románticos extrajeron materiales para sus composiciones sin cuidarse de los anacronismos resultantes de su arbitraria adaptación.

Esta enorme obra, en la que, además de los litógrafos nombrados, colaboraron Dauzats, Villeneuve, Nanteuil y sobre todo Ciceri y algunos extranjeros, como el belga Haghe, los ingleses Samuel Prout y el admirable litógrafo Harding, ha sido el modelo no mejorado de numerosas publicaciones similares que posteriormente fueron editadas en diferentes países, y especialmente en Inglaterra.

La litografía romántica y colorista, iniciada en la citada publicación, tiene una verdadera explosión en Delacroix, que impresionado por el movimiento, luz y color de la maravillosa serie litografiada por Goya, que se conoce con el nombre de *Los Toros de Burdeos,* produce la consagrada al *Fausto,* de Goethe, seguida, aunque no igualada, por las inspiradas en composiciones dramáticas de Shakespeare.

Las litografías del *Fausto,* celebradísimas en la época en que vieron la luz por su misma casi frenética exaltación, fueron en el campo artístico el grito de guerra del romanticismo, comparable al que en el literario significaron el estreno de *Hernani* y el prólogo de *Cromwell.* Pasada la calentura romántica, estas estampas, a pesar del elogio de que las hizo objeto Goethe, al escribir que monsieur Delacroix había sobrepujado su propia concepción en algunas de las escenas, aunque interesantes por su técnica y color, resultan faltas de realidad y hasta algo ridículas por su exageración y falso goticismo, mientras que las del maestro aragonés aparecen plenas de vida ardiente y palpitante.

De la obra litográfica de Delacroix quedarán, sobre todo, las dos soberbias estampas que representan: una, *El León del Atlas,* y la otra, *Un tigre devorando su presa,* y que al dominio absoluto de los recursos del procedimiento y de su

técnica, unen una excepcional justeza de dibujo y exacta transcripción de la realidad.

La revolución de julio y la Monarquía constitucional de Luis Felipe, rompen los diques opuestos por la censura a la libre expresión del pensamiento, y en el periódico *La Caricature,* fundado por Philipon, que tuvo breve pero agitada vida, aparecen crueles caricaturas del régimen caído, por Decamps, y poco después las aun más violentas del mismo, de Grandville y sobre todo de Daumier, no ya referentes al último de los Borbones, sino al rey ciudadano, contra el que arrecian en mordaces y violentos ataques. Suprimida *La Caricature* a consecuencia de sus demasías, por la aplicación de las leyes contra la Prensa de septiembre de 1835, Daumier, formidable dibujante, a quien se ha llamado *el Miguel Angel de la caricatura,* se ve precisado a abandonar la sátira política para dedicarse a la de costumbres en sus copiosas series publicadas en el *Charivari,* periódico también fundado por Philipon, pero no sin producir antes la célebre y trágica estampa, una de las obras maestras de la litografía, en la que con el sencillo título *La rue Transnonain,* y sin acudir por esta vez a recursos satíricos, condena los excesos de la represión policíaca, con la simple exposición de la tremenda realidad. Viejo ya, la caída del Segundo Imperio había de proporcionarle ocasión de fustigar el régimen derrumbado, en composiciones como la titulada *El imperio es la paz.*

La copiosísima obra litográfica de Daumier, que se cifra en más de 4.000 estampas, de las que el Museo de Boston posee 3.000, no ha sido apreciada en todo su valor hasta después de su muerte.

Guillermo Sulpicio Chevallier, universalmente conocido con el pseudónimo de *Gavarni,* y que en 1830 había dibu-

jado con éxito en la *Mode,* de Girardin, entra a colaborar asiduamente en el *Charivari,* después de un intento de publicación de una revista cuyo fracaso le condujo a sufrir una prisión, por deudas, en Clichy.

Sin la fuerza satírica de Daumier, pero con disposiciones literarias, perfecto conocimiento de los medios sociales en los que buscaba sus inspiraciones, nativa elegancia y dominio del procedimiento litográfico, produce con rapidez las series de estampas en las que retrata gráfica y literariamente, con agudos e ingeniosos letreros, puestos al pie de sus litografías, la vida de bohemia, con sus alegrías y tristezas, los estudiantes y loretas, y las debilidades, ridiculeces y extravíos de la clase media. Estas estampas han quedado como fiel espejo de una sociedad desaparecida y cuyo recuerdo evocan aquellas, en general, amables litografías. La edad ensombrece el arte de Gavarni, por lo que sus últimas series, ejecutadas con mayor perfección técnica que las primeras, pero con visión más amarga de las realidades de la vida y con tendencias filosóficas y sociales, no encuentran en el público la misma acogida que las primeras, en las que con franca despreocupación celebra el amor, la juventud y la alegría de vivir.

Hacia el año 1827, Augusto Raffet comienza y continúa anualmente la publicación de sus álbumes litográficos, en los que, a semejanza de su maestro Charlet, pero con arte más depurado, exalta las glorias del Imperio, no a la manera anecdótica y algo vulgar de aquél, sino elevando la leyenda napoleónica a las alturas de la epopeya, y con tal carácter, que algunas de sus estampas, como la espectral *Revista Nocturna,* son verdaderas obras maestras de la litografía.

Si no con el soplo épico que engrandece algunas de estas

estampas, pero aun con mayor dominio de la técnica e información más exacta, publica otras series relativas a la *Campaña de Argelia, Toma de Constantina* y *Expedición de Roma,* que su prematura muerte le impidió terminar y que constituyen documentos de subido valor artístico e histórico.

En la obra litográfica de Raffet está en germen toda la pintura militar moderna francesa; y algún famoso cuadro de Meissonier, como el titulado *1807,* del Museo Metropolitano de Nueva York, a pesar de su composición realista y documentada, está inspirado, quizás sin que de ello se diese cuenta el pintor moderno, en la fantástica *Revista* que acabo de citar.

Daumier, Raffet y Gavarni, y más especialmente los dos primeros, señalan el apogeo de la litografía en Francia con su copiosa obra, de tan diferente carácter e inspiración: política y satírica en el uno, panegirista de la gloria militar el otro y costumbrista la del último.

A estos nombres justo es asociar el de algunos otros, como el del pintor e ilustrador Gigoux, autor de una selecta producción litográfica, y sobre todo el de Aquiles Deveria, autor de retratos tan bellos como el de Alejandro Dumas, padre, e incomparable dibujante de las elegancias femeninas de la época y de preciosas colecciones litográficas, como las tituladas *Las Horas del Día* y *La Moda Nueva,* en las que ha quedado plasmada la linda figura de la mujer del año 1830. Con razón ha dicho Baudelaire que estas estampas constituyen la fiel representación de la vida elegante y perfumada de la Restauración, sobre la que como ángel protector se cierne el rubio y romántico fantasma de la Duquesa de Berry.

En un plano artístico inferior, Grevedon retrata embellecidas a sus contemporáneas, prodigando series de tipos

femeninos de una técnica litográfica perfecta como oficio, pero de la que la iluminación a mano acentúa su dulzonería algo empalagosa.

Eugenio Lami es el cronista gráfico del mundo elegante, de la aristocracia y del *sport*, que fija en composiciones litográficas los usos y costumbres de la alta sociedad de su tiempo, mientras que Maurin explota la nota sentimental y aun más la picaresca, grata a las clases sociales que se deleitaban con las novelas de Paúl de Kock, de las que las litografías de aquél pudieran considerarse como ilustración gráfica.

Para no hacer interminable esta relación, he de abstenerme de citar otros muchos nombres de la brillante cohorte de artistas litógrafos de la época, y me limitaré a indicar que en la revista titulada *L'Artiste*, de tan alto valor literario y artístico, se encuentran notables muestras de la producción litográfica de aquéllos.

La instauración de la segunda República, una vez derrocada la Monarquía de julio, seguida a poco del establecimiento del régimen imperial, señalan en Francia el comienzo de la decadencia de la litografía original. Brilla ésta aún con Celestino Nanteuil, romántico retrasado, y con la prolongada producción de Daumier y Gavarni, carentes ya en su última época del vigor y frescura de sus años juveniles.

La litografía de reproducción alcanza extraordinaria perfección de técnica con León Nöel, intérprete de tantas efigies de personajes conocidos, muchos de ellos españoles, y de las elegancias imperiales de la corte de la Emperatriz Eugenia, pintadas por Winterhalter. Pero esta misma perfección de procedimiento, el delicadísimo grano con que se logra, privan

de todo picante y carácter a estas correctísimas pero amaneradas interpretaciones.

No ocurre lo mismo con Emilio Vernier y Mouilleron, dignos sucesores de Aubry-Lecomte, que poseen el don de adaptar los variadísimos recursos de la litografía a las condiciones y manera del artista que interpretan, hasta el punto de hacer desaparecer su propia personalidad ante la de aquél. Llegan así, especialmente Mouilleron, a traducciones litográficas verdaderamente geniales, entre las que sobresale la que ya he citado de *La Ronda de Noche*, obra encargada por el Estado y que hace época en la historia de la litografía de reproducción.

A pesar de estos hábiles artistas y de otros muchos que sería prolijo citar, la litografía de reproducción, lo mismo que la original, sin llegar a desaparecer totalmente, declinan con rapidez en Francia al caer el Segundo Imperio, contribuyendo a ello el cansancio del público ante las impecables pero monótonas litografías a lo León Nöel, la generalización de los procedimientos de reproducción derivados de la fotografía y el creciente favor del agua fuerte original cultivada por hábiles artistas.

En Alemania, cuna de la litografía, no alcanzó ésta, como arte original, el espléndido desarrollo que tuvo al ser adoptada en Francia.

Dedicada en sus primeros tiempos a fines puramente industriales y comerciales, cumpliendo así el primordial designio de su inventor, fué también aplicada a principios del siglo XIX a publicaciones destinadas especialmente a la difusión de modelos para la enseñanza gráfica en las escuelas, por Mitterer, el que, en ausencia de Senefelder, había

suplantado a éste en su propio taller, cedido al Estado bávaro por los hermanos del poco afortunado inventor.

Antes de la cesión del taller de Senefelder, Strixner reproduce litográficamente, en 1808, los dibujos de Alberto Durero del misal de Maximiliano, y en 1817, los hermanos del inventor dan a luz, por el nuevo procedimiento, otras publicaciones análogas, entre ellas un libro con dibujos de Cranach. Estas obras constituyen los primeros trabajos litográficos de carácter artístico, pero orientan el arte litográfico alemán a fines de reproducción.

Desde sus comienzos y hasta mediados del siglo XIX, mientras que en Francia la litografía original costumbrista, social, militar y política alcanzaba su espléndido apogeo, se desarrolla en Alemania un ciclo de importantísimas publicaciones litográficas de las obras pictóricas que formaban las pinacotecas, galerías y colecciones alemanas, hechas por hábiles litógrafos, pero que no pasan de ser excelentes copistas.

Entre estas numerosas y monumentales publicaciones, merecen citarse las de las colecciones pictóricas de Munich y Leuchtenberg, en las que como litógrafos especializados en la reproducción se distinguieron Piloty y Strixner, y sobre todo la famosa de la Galería de Dresde, en la que figuran magníficas estampas debidas a Franz Hanfstängl, a la que siguió la publicación de los cuadros contenidos en los Museos de Berlín.

Estas grandes colecciones acentúan en la litografía alemana de la mayor parte del siglo XIX el carácter de arte de reproducción, sin que basten para imprimírselo diferente las publicaciones litográficas de Düsseldorf, hechas ya en forma de periódicos políticos y costumbristas, copiados infelizmente del *Charivari* francés, ya en la de revistas de carácter artístico

imitadas del *Artista,* ya en la de álbumes con escenas sentimentales y bucólicas de carácter germano, pero inspiradas en las francesas, por entonces pasadas de moda.

Hay, sin embargo, un gran artista alemán, maestro de la litografía original, que en su larga y gloriosa existencia enlaza la época a que me refiero con la más reciente, en la que en Alemania, como en casi todos los demás países, salvo el nuestro, renace la litografía como uno de los medios más directos y personales de expresión artística.

Me refiero a Adolfo Menzel, el célebre comentador gráfico de la vida y hechos de Federico el Grande, y que, con nuestro Daniel Urrabieta Vierge, ha sido uno de los principales renovadores de la ilustración artística moderna.

Menzel empezó trabajando como obrero en un taller litográfico establecido en Berlín, dedicado a impresiones comerciales. Temperamento profundamente original, colabora en la obra monumental de las reproducciones de la Galería de Dresde, con algunas viñetas que ilustran el texto y que contrastan por su espontaneidad y gracia con la gravedad característica de la publicación.

Comenta después con litografías a pluma un poema de Goethe en el que se refieren las vicisitudes de la vida de un pintor. Dibuja a lápiz otras referentes a la historia de Prusia, y de nuevo a pluma la copiosa y rarísima serie de los uniformes del ejército de Federico el Grande, trabajos que, en unión de su maravillosa ilustración de la vida de aquel monarca escrita por Kugler, le conquistaron universal renombre.

Sus *Croquis sobre piedra, Ensayos sobre piedra con pincel y raspador,* son colecciones en las que Menzel hace alarde de su dominio del procedimiento y en los que los variadísimos asuntos de las láminas están realizados con lápiz,

pluma y aguada litográfica, y sacados a veces los claros con raspador. En estas series hay bellísimas litografías, como la que representa a damas y caballeros jugando a los aros en los versallescos jardines de *Sans-Souci,* residencia favorita del regio amigo de Voltaire.

Menzel publicó también grandes litografías sueltas, entre las que merece mención especialísima la que representa a Cristo niño discutiendo con los doctores en el templo, estampa en la que son de admirar tanto la perfecta realización litográfica de la obra, como la caracterización de los tipos semitas de los contradictores del Divino Niño.

El comienzo de la litografía en Inglaterra coincide con el del siglo XIX. En el año 1800, Senefelder, asociado con el francés André, se trasladó a Londres con el propósito de establecer un taller y obtener privilegio exclusivo para la explotación de su invento. A pesar de ello, la extensión del nuevo método de grabado fué escasa, pues durante los veinte primeros años del siglo, y aparte de algunos ensayos de artistas y aficionados, la producción litográfica artística inglesa se reduce a contados álbumes de dibujos, que se anunciaban obtenidos por la *Poliautografía,* nombre bastante apropiado dado por el mismo Senefelder, y que tuvo la litografía en Inglaterra durante el citado período.

Muy apegados los artistas ingleses a los tradicionales procedimientos de grabado a buril y al agua fuerte, y más aún a los característicos y muy especialmente suyos del grabado al humo o manera negra, al *pointillé* y en acero, y repugnando el empleo de exóticas novedades, el nuevo procedimiento no alcanzó jamás en Inglaterra la universalidad y popularidad que tuvo en Francia.

La litografía artística inglesa se especializó singularmente en las publicaciones de vistas, monumentos y paisajes. En este género destacan al principio los nombres de Bonington y Prout, que ya he citado al ocuparme de la litografía en Francia. Muerto prematuramente el primero, Samuel Prout, tan alabado por Ruskin; John Lewis, también ensalzado por el crítico inglés, autor de las *Piedras de Venecia;* Daniel Roberts, Vivian, Hadghe, Harding, Boys, Cattermole y otros, litografían numerosas colecciones de vistas que derivan todas de los *Viajes románticos* del Barón Taylor y que forman álbumes, por lo general de subido precio, que publican editores como Graves, Colnaghi, Mc Lean y Day.

De estas colecciones nos interesan especialmente varias exclusivamente dedicadas a dar a conocer monumentos, lugares pintorescos y tipos de nuestro país, por David Roberts, John Lewis y Vivian, que tuvieron influencia señalada en Genaro Pérez Villaamil, el más romántico de nuestros pintores de paisaje, y al que inspiraron la publicación de la colección similar titulada: *España Artística y Monumental.*

La litografía costumbrista y política tuvo escasa importancia en la Gran Bretaña, mereciendo citarse únicamente la abundante producción del litógrafo que, firmando con las iniciales H. B., dió a luz numerosas series de caricaturas de personajes, a imitación de las que por entonces publicaba en Francia Daumier, aunque muy inferiores a las de éste.

Los verdaderos humoristas, como Cruikshank, sucesores de Rowlandson y Gillray, permanecieron fieles a la tradición de estos maestros, y desdeñando la litografía continuaron dando rienda suelta a su vena satírica por medio de libres y rápidas aguas fuertes.

En cambio, el retrato tuvo excelentes cultivadores en litó-

grafos como Lane, Vinter, Lynch y Dumond, comparables a Deveria en algunas de sus producciones.

Aunque no es mi propósito ocuparme de la cromolitografía, esto es, de la litografía en color obtenida por la superposición de las impresiones de diferentes piedras entintadas con diversos colores, no puede dejar de citarse, al hablar de la litografía en Inglaterra, la obra monumental dedicada por Owen Jones a la Alhambra de Granada, publicación comenzada el año 1836 y no terminada hasta el de 1845 y que ha servido de tipo a tantas similares.

La decadencia de la litografía artística inglesa se produce hacia la misma época y por parecidas causas que en Francia, declinando como procedimiento artístico para quedar reducida a sus aplicaciones industriales, hasta la época relativamente reciente de su resurgimiento.

Los precursores de la litografía en España fueron el sabio naturalista catalán Carlos de Gimbernat, y Bartolomé Sureda, artista mallorquín muy versado en las artes industriales.

Hijo el primero de Antonio de Gimbernat, cirujano de Cámara de Carlos III, fundador y Director del Real Colegio de Cirugía de San Carlos, fué, como su padre, de los pocos españoles de su época que, ávidos de saber, peregrinaron por el extranjero para perfeccionar sus conocimientos.

Siendo Carlos de Gimbernat Vicedirector del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, y persona de la absoluta confianza de la Corte, fué encargado de una misión de carácter reservado en el extranjero.

Encontrándose con este motivo en Munich el año 1806, el reciente descubrimiento de la litografía le indujo a penetrar sus secretos, y después de un aprendizaje práctico en el

taller de Senefelder, que atestiguan papeles y documentos referentes a Gimbernat conservados en la Biblioteca del Seminario Conciliar de Barcelona, redactó una Memoria dirigida a la primera Secretaría de Estado, documento que desgraciadamente se ha perdido y en el que, según parece, exponía los detalles de ejecución y ventajas del nuevo procedimiento.

En el año siguiente, y con ocasión de la presencia en Alemania de las tropas españolas al mando del Marqués de la Romana, publicaba en Munich, redactada en español, una obrita titulada *Manual del soldado español en Alemania,* dedicada al jefe de la expedición y destinada a dar a conocer a las fuerzas a sus órdenes el país extranjero en que se encontraban.

En este librito se inserta un mapa de Dinamarca y de las costas del mar del Norte y del Báltico, litografiado por Senefelder, con indicación de ser la primera aplicación del nuevo arte a la Geografía; y según Torres Amat, lleva además una viñeta, también litografiada, en la que soldados de diferentes nacionalidades admiran el porte marcial de uno español. En el ejemplar de la Biblioteca Nacional, único de este rarísimo libro que me ha sido posible examinar, no figura la aludida viñeta, por lo que ignoro si fué o no litografiada por el propio Gimbernat, pues el texto de Torres Amat no es terminante acerca del particular.

De todas suertes, fué Carlos de Gimbernat el primer español que se ocupó del arte litográfico, y su libro el primero redactado en nuestro idioma que contiene muestras del nuevo arte.

Bartolomé Sureda, discípulo de Bethancourt y especializado por éste en la ingeniería industrial, guarda cierta ana-

logía con Gimbernat en cuanto se refiere a la multiplicidad y variedad de sus aficiones y aptitudes. Aparece firmando en el año 1811 cuatro pequeñas litografías a pluma, de tan extremada rareza que de ellas sólo conozco un ejemplar.

Sureda, que hasta el año 1808 había dirigido la Real Fábrica de porcelana del Buen Retiro, y que en el de 1811 residía en París, debió interesarse por el nuevo procedimiento, que, como antes dije, era practicado a título de entretenida novedad artística por el Barón Vivant-Denon, con quien, dadas sus inclinaciones, debió estar en relación frecuente.

Tres de las litografías a que acabo de referirme representan tipos de mujer con trajes que corresponden a la moda francesa del año 1811, dándose además la especial circunstancia de que una de aquellas damas viste traje idéntico al que lleva la Condesa Mollien en el retrato que de la misma dibujó el Barón Vivant-Denon, precisamente en el citado año, y que se considera como uno de los incunables litográficos franceses.

Cabe, pues, suponer, con gran probabilidad de acierto, que Sureda fuese invitado a ensayarse en el nuevo procedimiento, y que de tales pruebas, obtenidas por mero pasatiempo, no conservase más que algún raro ejemplar que repatrió el artista cuando regresó a España para encargarse de la dirección de la Fábrica de paños de Guadalajara y más tarde de la de porcelana y loza de la Moncloa.

De todos modos, estas litografías de Sureda, aunque no hechas en España, son, hasta prueba en contrario, las primeras dibujadas sobre la piedra por un artista español, salvo la viñeta que debe figurar en el libro de Gimbernat, en el

caso de que por éste haya sido litografiada, lo que, como dije, no me ha sido posible comprobar.

El primer establecimiento litográfico que funcionó en España, fué el que, bajo la dirección de José María Cardano, se estableció en Madrid a principios del año 1819, dependiente de la Dirección de Hidrografía, en local distinto y con autonomía que le permitía trabajar para el público. Aunque de él se había perdido la memoria, he podido reconstituir su breve pero interesante historia merced a documentos referentes a su director existentes en el Archivo del Real Palacio y a un expediente que, a instancias mías, pudo ser encontrado en la actual Dirección de Navegación y Pesca y para cuya consulta se me dieron toda clase de facilidades.

En el año 1817 se hallaba encargado de la Dirección de Hidrografía el ilustre marino y geógrafo D. Felipe Bauzá, y por iniciativa suya, José María Cardano, que prestaba servicio en aquella Dirección, fué pensionado por el Gobierno en París y en Munich con el objeto de introducir en España el arte litográfico.

Cardano procedía de la Escuela de Pilotos de Cartagena, y habiendo estado anteriormente pensionado en París durante varios años, para perfeccionarse en el dibujo y grabado de cartas geográficas, era a la sazón, según sus jefes, el mejor grabador de geografía que existía en España. Permaneció un año en París trabajando en un taller litográfico y algunos meses en Munich en el de Senefelder. La correspondencia de Gutiérrez de los Ríos, Ministro de España en la Corte de Baviera, da cuenta de los adelantos, aplicación y notables aptitudes de Cardano, que se encontraba de regreso en Madrid a fines de 1818, con el material necesario

para la instalación de un taller, habiendo enviado antes diferentes muestras de sus trabajos litográficos.

Por Real orden de 16 de marzo de 1819 se comunicaba que el Rey había resuelto: *erigir en Madrid un Establecimiento público de litografía o arte de grabar en piedra, bajo la Dirección de D. José Cardano, que acaba de venir de Países extranjeros con todos los conocimientos y secretos adquiridos en ellos y el fin de introducirlos y generalizarlos en la Nación con imponderables ventajas para las artes y las ciencias;* añadiéndose que *S. M. había tenido a bien condecorar a D. José Cardano con los honores de su Litógrafo de Cámara en premio de su incesante y provechosa aplicación, y para el estímulo de otros, caracterizándolo así competentemente para el mejor ejercicio de su destino.*

Tal fué el origen del primer establecimiento litográfico creado en España y que, aunque dependiente de la Dirección de Hidrografía, como así aparece en las Guías de Forasteros de aquellos años, tuvo el carácter público que deseó darle Fernando VII, instalándose en un local aparte en los barrios de Santa Bárbara. De su funcionamiento autónomo se esperaba obtener ingresos que resarcieran de los gastos, muy cuantiosos para la época, que ocasionó su instalación, esperanzas que resultaron fallidas.

La primera litografía hecha en España con fecha cierta, lleva la indicación de haberlo sido en *Madrid en febrero de 1819.* Verdadero y primer incunable litográfico español, ofrece además el singularisimo interés de aparecer firmado con el glorioso nombre de Goya. Está dibujada a pluma, representa una vieja hilando y no debe ofrecer duda fué estampada por Cardano, que había regresado a Madrid pocos meses antes provisto de las prensas y material adquirido en

Munich, elementos que hasta entonces no habían existido en la corte.

Constan además las amistosas relaciones que existieron entre Goya y Cardano, probablemente anudadas con ocasión de los ensayos litográficos del genial pintor aragonés, pues años después, a fines del de 1825, en carta dirigida desde Burdeos a D. Joaquín María Ferrer, residente en París, Goya le encargaba mostrase *al amigo Cardano,* que también se encontraba por entonces en la capital francesa, una litografía que representaba una fiesta de novillos, por si la encontraba digna de venderse, caso en el cual le enviaría los ejemplares necesarios.

La vida del establecimiento de que me ocupo fué efímera, y aun más corta la dirección de Cardano. De espíritu inquieto, solicitó y obtuvo, en junio de 1822, una comisión para el extranjero. Quedó entonces encargado interinamente de la dirección de la litografía su hermano Felipe, pintor de paisaje y grabador, fallecido a mediados del año 1824.

La ausencia de José Cardano debía prolongarse indefinidamente, pues a pesar de que después de derrocado el sistema constitucional fué requerido para que regresase a España, no lo verificó, por lo que en 1825 fué borrado de las listas de la Real Armada, en las que figuraba como Teniente de Fragata retirado, residiendo desde entonces en París y en Londres.

Las causas de este alejamiento fueron las mismas que determinaron la voluntaria expatriación de Goya, esto es, el restablecimiento del régimen absolutista, que hizo temer a Cardano persecuciones, o por lo menos molestias y purificaciones, por haber desempeñado un cargo durante el período constitucional. Su jefe, protector y amigo, D. Felipe

Bauzá, vióse también precisado a emigrar a Londres por haber sido Diputado en las Cortes de 1822.

Privado el establecimiento de dirección competente y desaparecido su iniciador, Bauzá, fué suprimido en 1825 por haber resultado muy gravoso y no haber reportado la utilidad que de él se esperaba. Tal fué la razón que oficialmente se dió, siendo probable que la medida obedeciese no sólo a motivos económicos y a la desgracia de Bauzá, sino también a las gestiones de D. José de Madrazo, quien obtenía de Fernando VII, en 21 de marzo de 1825, el privilegio que le sirvió de base para la creación del Real Establecimiento Litográfico del que después he de ocuparme.

Los ejemplares de las litografías primitivas estampadas en el dirigido por Cardano son poco numerosos y llevan la indicación de *Litografía de Madrid* o *Establecimiento Litográfico de Madrid.* Varios de ellos representan escenas populares, litografiadas por el pintor José Ribelles y Helip, autor también de retratos de su entrañable amigo Isidoro Máiquez, que lo representan en diferentes papeles de las tragedias *Otelo* y *Oscar.* Estas litografías de Ribelles, dibujadas sobre la piedra con el lápiz litográfico, con alguna timidez y sin emplear todos los recursos del procedimiento, guardan completa semejanza en su aspecto y factura con los dibujos a lápiz del mismo artista. Mucho más coloristas son algunas composiciones litografiadas por D. Vicente López en el mismo establecimiento, y aunque no por su mérito artístico, pero sí por su curiosidad, deben mencionarse algunos retratos litográficos debidos al artista italiano Canella, que nos dan a conocer la extravagante y desgarbada figura de Romero Alpuente, el atrabiliario tribuno de las Cortes de 1822.

Los ensayos litográficos hechos por Goya antes de su voluntaria expatriación en Francia, no llevan indicación alguna del establecimiento en que fueron estampados, aunque indudablemente lo serían, por no existir otro, en el que dirigía Cardano. No debe extrañar tal omisión teniendo en cuenta que aquellos ejercicios litográficos no se destinaban a la venta, sino que constituían meros ensayos con los que el genial artista se hacía la mano y de los que debieron tirarse tan escasas pruebas, que muchos no son conocidos más que por un solo ejemplar.

Estas rarísimas estampas han sido descritas y estudiadas en detalle en la conocida obra *Goya grabador*, de Aureliano de Beruete, y en el minucioso catálogo de Loys-Delteil. Las diez litografías que el maestro aragonés dibujó sobre la piedra en Madrid, lo fueron en el período comprendido entre el mes de febrero de 1819 y los comienzos del de 1824, en el que marchó a Francia. Las dos primeras están dibujadas a pluma y las restantes con lápiz litográfico solo, difuminado y hasta mezclado en alguna con aguada de tinta litográfica, buscando y logrando plenamente en las últimas los bellos efectos característicos del procedimiento por el contraste entre los blancos y los negros profundos, efectos que el genial artista había de exaltar en los justamente famosos *Toros de Burdeos*, origen y arranque de la litografía colorista y romántica francesa, reconocidos por la crítica artística mundial como obra cumbre, no superada, del arte litográfico.

Al año siguiente de establecido el taller dirigido por Cardano, empezaba a trabajar en Barcelona el que por encargo y a expensas del impresor D. Antonio Brusi montó en la ciudad condal la casa G. Engelmann, la que, como

antes dije, se habia establecido en Paris el año 1816. Según consigna el propio Engelmann en su *Tratado de Litografía*, la Imprenta Litográfica de Brusi quedó montada el referido año 1820, habiendo dirigido la instalación en Barcelona Mr. Thierry, cuñado de Engelmann.

En 1 de diciembre de 1820, Brusi firmaba un prospecto impreso litográficamente, en el que se anunciaba el nuevo establecimiento, que pocos días más tarde daba a conocer al Ayuntamiento de Barcelona.

Según una referencia que no he podido comprobar, la primera prensa litográfica establecida por el benemérito impresor barcelonés, antes de la completa instalación hecha por la casa Engelmann, lo fué en 14 de octubre de 1819. De ser esto exacto, la casa Brusi comenzó sus trabajos litográficos pocos meses después que la litografia de Madrid dirigida por Cardano.

Los anuncios de Brusi se refieren exclusivamente a las aplicaciones comerciales del nuevo procedimiento, y no a la litografía artística, de la que la primera muestra estampada en Barcelona en la misma casa Brusi es una rarísima estampa que conservan los actuales sucesores de la casa y que representa un Nazareno con la cruz al hombro. Está firmada en 1821 por L. Vuillaume, dibujante y litógrafo extranjero, que probablemente fué enviado a Barcelona por Engelmann, puesto que ya aparece como autor de la alegoría de la industria que figura en el prospecto anunciador antes mencionado.

En octubre del mismo año 1821 moría D. Antonio Brusi víctima de la fiebre amarilla, continuando la imprenta litográfica a cargo de su viuda e hijos. Así lo atestigua otra también rarísima impresión litográfica que puede asegurarse está

tirada el mismo año 1821, o en el siguiente, puesto que consiste en una invitación para la asistencia a un certamen de Derecho destinado a dar a conocer la Constitución política. La invitación está contenida en una composición alegórica dibujada por J. Allegret y Ferrer, en la que sobre atributos constitucionales y del comercio campea, sostenido por el ángel de la fama, el lema: *Constitución o muerte.* Está litografiada por el mismo L. Vuillaume, a juzgar por las iniciales L. V., y lleva la indicación de haber sido estampada en la *Imprenta litográfica de la Viuda e Hijos de Brusi,* los que con posterioridad obtuvieron la exclusiva por cinco años para la ejecución de trabajos litográficos en Cataluña. Ello no impidió que hacia el año 1825 se estableciera en Barcelona el taller de Antonio Monfort, especialmente dedicado a aquella clase de impresiones, que obtuvieron mención honorífica en la Exposición de productos de la Industria Española que se celebró en Madrid el año 1827, y a la que la casa Brusi sólo concurrió con muestras de caracteres de imprenta.

Hacia el año 1822 debió instalarse en Madrid el *Establecimiento litográfico del Depósito General de la Guerra,* del que en el actual Centro de este mismo nombre no sólo no hay antecedente alguno, sino que hasta se ignora su anterior existencia. Respecto de ésta, no puede caber la menor duda, por atestiguarlo varias escasas litografías que se conservan en la Biblioteca Nacional y en alguna colección particular, habiéndose encontrado en el Archivo militar de Segovia, a petición mía, el expediente personal de su Director.

Fué éste el Oficial del ejército D. José Ribelles y Palomar, oriundo del Reino de Valencia, y que por no usar el apellido materno, que sólo he encontrado consignado en su partida

de casamiento, ha sido confundido con el pintor, también valenciano, contemporáneo suyo y litógrafo, D. José Ribelles y Helip. A aumentar la confusión, en la que yo también incurrí, ha contribuído el hecho de que, como antes dije, este último artista es autor de varias litografías estampadas en el *Establecimiento litográfico de Madrid* que dirigió Cardano.

El Ribelles oficial del ejército, de singular disposición y habilidad para el dibujo, recibió educación artística en la Escuela de Arquitectura de Valencia, en la que obtuvo varios premios. Como soldado distinguido tomó parte en la defensa de Valencia, asediada en 1809 por el Mariscal Moncey, y cuando la ciudad capituló, en 1812, había alcanzado el grado de Subteniente, siendo entonces conducido a Francia, país en el que permaneció dos años como prisionero de guerra. Incorporado a sus banderas, fué agregado en 1816 a la Comisión de Jefes y Oficiales que se constituyó aquel año a las órdenes del Ministro de la Guerra, formando un embrión de Estado Mayor general.

De esta Comisión dependía el Depósito Topográfico, del que en 1823 aparece encargado Ribelles, que al mismo tiempo dirigía la litografía aneja al mismo, y que en instancia por la que solicita el grado de Capitán, alega entre sus merecimientos *haber puesto la litografía, descubrimiento nuevo y desconocido en España,* y añade textualmente: *que sólo mi infatigable celo hubiese podido realizar.* Algo exageraba Ribelles en beneficio propio al expresarse así, puesto que desde el año 1819 funcionaba en Madrid el establecimiento dirigido por Cardano, y a la fecha de su escrito trabajaba también en Barcelona el instalado a expensas de Brusi, siendo además casi seguro que los conocimientos litográficos de que alardeaba fueran adquiridos en el taller de Cardano, por

no ser probable los hubiese obtenido en los dos años de su permanencia en Francia como prisionero de guerra.

Sea de esto lo que quiera, Ribelles, cuya enérgica fisonomía es conocida por los dos retratos litográficos que de él hizo D. Luis López en el mismo establecimiento que aquél regentaba, conservó poco tiempo la dirección del mismo.

El traslado de la Corte en marzo de 1823, determinado por los acontecimientos políticos de aquella época tan agitada, ocasionó también el del Depósito de la Guerra, y con éste el de su litografía, al principio a Sevilla y después a Cádiz. En la primera de estas poblaciones andaluzas fué estampado el retrato de un militar que parece ser Zarco del Valle, y que lleva la indicación de haber sido litografiado en Sevilla por Peleguer en la litografía del Depósito de la Guerra, dirigida por Ribelles.

Al abolirse el sistema constitucional fué sin duda considerado Ribelles como sospechoso por haber jurado la Constitución, y aunque más tarde se le declaró purificado, no intervino ya en el Depósito de la Guerra más que para encargarse del transporte a Madrid y entrega del material de aquel Centro, que se reintegró a la capital.

Con el apartamiento de Ribelles debió coincidir la supresión de aquella primitiva litografía del Depósito de la Guerra, que desaparece al terminar el período constitucional, poco antes de la que dirigió Cardano.

La producción artística que de aquel establecimiento ha llegado hasta nosotros es muy escasa, pues además de los dos retratos de su director por D. Luis López, y del que se cree ser Zarco del Valle por Peleguer, se reduce a algunos tipos militares, a los retratos de D. Bernardo y de D. Luis López litografiados por D. Luis y D. Bernardo; a una composición

del primero de los dos hermanos, a un busto de D. Pablo Morillo, Conde de Cartagena, y a una curiosa litografía de D. Isidro González Velázquez, probablemente dibujada sobre la piedra a fines de 1822, que representa el monumento dedicado a las víctimas del Dos de Mayo de 1808, tal como se construyó después, y del que fué autor el mencionado arquitecto.

Con los *Cien mil hijos de San Luis* vino también a nuestro país, el año 1823, una imprenta litográfica de campaña, como lo demuestra una estampa de gran tamaño que representa la vista de la entrada de Tolosa en el momento en que fuerzas realistas españolas desfilan ante el Duque de Angulema. Esta litografía, dibujada con lápiz, tiene aspecto muy parecido a las españolas de la época y lleva al pie, en francés, la indicación de haber sido hecha en la imprenta litográfica del ejército, por el teniente Salneuve.

El origen y base del Real Establecimiento Litográfico que, bajo la dirección del pintor de Cámara D. José de Madrazo, empezó a funcionar en Madrid a principios del año 1826, fué el privilegio exclusivo concedido a dicho pintor por Fernando VII, con fecha 21 de marzo de 1825, para litografiar las pinturas de sus palacios de Madrid y Sitios Reales, así como también las existentes en todos los establecimientos oficiales de la corte. Al mismo tiempo, el Rey dispensaba su protección a la empresa suscribiéndose a 300 ejemplares de la publicación de aquellos cuadros y otorgando la introducción libre de derechos a todo el material y efectos necesarios para la obra. La misma Real orden prevenía que Madrazo sometería previamente a la Real aprobación el plan de la

referida obra y el precio de las estampas que habían de componerla, que no habría de exceder del corriente que tuvieran en Francia, aumentado en el coste del transporte de los efectos introducidos del extranjero y en el mayor de la mano de obra.

Obtenido este privilegio, Madrazo formó con D. Ramón Castilla una Sociedad, en la que el último era el socio capitalista, a cargo del cual corrían todos los gastos y posibles pérdidas, reservándose Madrazo, como aportador del privilegio, la mitad de los beneficios que se obtuviesen y la dirección artística de la empresa.

Sobre esta base, los dos socios pasaron al extranjero, contratando en París y en otras poblaciones dibujantes litógrafos y estampadores, y adquiriendo las prensas, piedras y efectos necesarios para la instalación del nuevo establecimiento litográfico, que, con la denominación de Real, funcionó durante los primeros años en la calle de Alcalá, antigua casa de Heros, en donde Madrazo tenía su domicilio, y más tarde en la finca del Tívoli, cedida por Fernando VII a su pintor predilecto.

La primera entrega de la magna obra origen y motivo del establecimiento, y que se titula: *Colección lithográphica de cuadros del Rey de España el señor Don Fernando VII,* vió la luz en marzo de 1826. La publicación, de lujo inusitado para nuestro país y muy especialmente en aquella época, se había planeado con el objeto de superar a las similares extranjeras, acompañándose a cada estampa una hoja explicativa en el mismo tamaño de folio mayor, bellamente impresa por Amarita, redactada en las primeras entregas por don Agustín Ceán Bermúdez y en las siguientes por D. José Musso y Valiente.

Un año después se habían publicado ocho entregas; pero como a pesar de repetidas excitaciones oficiales dirigidas a Obispos, Arzobispos, Cabildos y Corporaciones y hasta mandatos a los Ayuntamientos, que no fueron por éstos atendidos, las suscripciones no aumentaban, D. José de Madrazo obtuvo del favor que le dispensaba Fernando VII la supresión de toda posible competencia por medio de otro privilegio exclusivo por diez años para que su establecimiento fuese el único que pudiese estampar litográficamente dibujos de cualquier clase, con exclusión de la escritura y de la música, a menos de licencia especial de Madrazo.

El motivo invocado por tan extraordinaria concesión, otorgada en 18 de marzo de 1827, fué que Madrazo había introducido la litografía por mandato de S. M., habiendo conseguido a fuerza de gastos y diligencias formar el Real Establecimiento Litográfico, del que salían obras tan acabadas como de cualquier otro de Europa, y que los grabados litográficos que algunos particulares habían empezado a hacer eran tan imperfectos que sólo podían considerarse como curiosos ensayos que no habían producido utilidad alguna para el adelantamiento del arte litográfico.

Estas afirmaciones no se compaginan con el hecho, por demás significativo, de que en la Exposición de los productos de la Industria Española, celebrada en Madrid el mismo año 1827, el conocido artista Vicente Peleguer, que había practicado en España y en el extranjero el arte litográfico, y que según un retrato del mismo, también fechado el año 1827, tenía litografía propia, alcanzaba en aquel certamen medalla de plata por sus trabajos litográficos, entre ellos un notable autorretrato del propio Peleguer, y de los que el informe del Jurado, del que formaba parte Bartolomé

Sureda, hacía honroso y expresivo encomio. También concurrió al mismo certamen el Real Establecimiento Litográfico, que fué igualmente premiado con medalla de plata, pero sin que el Jurado hiciese mención especial de sus producciones, lo que induce a creer no eran superiores a las de la litografía de Peleguer.

Con fecha de 14 de abril del mismo año, esta Real Academia, en un notable y documentado informe, combatía el nuevo privilegio que nada justificaba, terminando aquel dictamen con las siguientes palabras: *cree la Academia por todas estas consideraciones, que no sólo es perjudicial dicho privilegio en nuestra Nación, sino que parecerá indecoroso aun en los Reinos extranjeros.*

A pesar de este informe y de numerosas protestas y peticiones de entidades y particulares, la exclusiva a favor de Madrazo para estampar litografías se mantuvo hasta después del fallecimiento de Fernando VII.

La influencia de aquél sobre el Monarca era tan eficaz, que habiendo recaído, después de larga tramitación y como consecuencia del mencionado informe, un acuerdo del Consejo de Ministros, que se tradujo en una Real orden de 25 de enero de 1830, limitando el privilegio de Madrazo en la forma que más tarde prevaleció, ocho días después de publicada aquella disposición quedaban suspendidos sus efectos por un decreto autógrafo de Fernando VII, que restablecía la exclusiva de estampación litográfica a favor de su pintor de Cámara.

No duró muchos años la asociación de éste con D. Ramón Castilla, pues a causa de diferencias entre ambos, producidas porque el último acusaba al primero de no preocuparse para nada del aspecto económico de la empresa, Castilla solicitó

del Rey se separase a Madrazo de la dirección del establecimiento, que juzgaba funesta para la buena marcha del mismo. El resultado fué que en marzo de 1829 se confiriese al Duque de Híjar el cargo de Director del Establecimiento, que sólo desempeñó nominalmente, obligándose a Castilla a liquidar su asociación con Madrazo, que quedó como único dueño.

Hay que hacer a Madrazo la justicia de reconocer que después del apartamiento de Castilla luchó denodadamente para lograr la posible perfección en las estampaciones, como lo demuestra su correspondencia con los proveedores extranjeros, a los que daba constantes quejas respecto de la calidad de sus suministros.

Muerto Fernando VII, la Reina Gobernadora, por acuerdo de 13 de marzo de 1834, declaraba libre la implantación de establecimientos litográficos y reducía el privilegio de Madrazo a la reproducción de los cuadros existentes en los Reales Palacios e Instituciones de carácter oficial, y al año siguiente suprimía la suscripción a los 300 ejemplares de la *Colección Lithográphica*, por considerar excesivo el gasto que ocasionaba.

Ambas resoluciones fueron golpes mortales asestados al establecimiento, que al quedar suprimida la suscripción puso inmediato término a aquella obra, muy meritoria para la época, pero que estaba abocada a un seguro fracaso económico, dadas sus condiciones materiales y las circunstancias del período en que vió la luz.

Tal como quedó al terminarse, la publicación consta de tres poco manejables tomos que contienen 200 grandes estampas, a cada una de las cuales acompaña una hoja explicativa, y que son de mérito artístico desigual, como es lógico

ocurriese dadas las muy distintas condiciones de los dibujantes litógrafos encargados de las interpretaciones de los cuadros. Muchas de éstas son verdaderamente acertadas, pudiendo, entre otras, citarse las litografías de la *Rendición de Breda,* de Velázquez, por De Craene; el *Prendimiento de Cristo,* de Van Dyck, por Palmaroli; los *Niños de la Concha,* de Murillo, por Vicente Camaron, y el *Felipe II,* de Ticiano, y la *Vía Láctea,* de Rubens, por Gaspar Sensi, especialmente en los ejemplares tirados en papel de China, en los que es mejor la calidad de las pruebas.

Otra de las publicaciones más importantes fué la colección de 88 estampas de *Vistas de Madrid y de los Sitios Reales,* litografiadas de los cuadros originales de Fernando Brambila, por Pic de Leopol y Asselineau, que resultan un poco monótonas de ejecución y aspecto en los ejemplares en negro, pero que semejan lindas aguadas en colores en las que fueron hábilmente iluminadas en la época por algún especialista como Niemann, que Madrazo hizo venir expresamente de París a este solo objeto.

Aparte de las dos publicaciones de que acabo de ocuparme, y alguna otra de escenas y tipos militares, el mismo establecimiento litografió numerosos retratos de personas de la familia real y de particulares, así como también series de estampas conmemorativas de solemnidades de todo género y festejos públicos, que constituyen una crónica gráfica de los acontecimientos que los motivaron.

También se estamparon litografías dibujadas sobre la piedra por aficionados, y entre ellas las producidas, con mejor deseo que acierto, por el Infante Don Sebastián.

En general, la producción del establecimiento tuvo el carácter de trabajos de reproducción. Una excepción debe con-

signarse para las estampas litográficas de la revista de arte y literatura titulada *El Artista,* creada a imitación de la francesa de igual nombre, y que, dirigida por Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa, acompañaba a sus números interesantes litografías originales de marcado sabor romántico, tendencia que desde el primer momento tuvo esta revista, que no alcanzó larga vida, pues comenzada con el año 1835, dejó de publicarse a los quince meses.

Entre estas litografías, cuidadosamente estampadas en el Real Establecimiento, merecen mención especialísima algunos retratos de contemporáneos, como el Duque de Rivas, García Gutiérrez y otros, debidos a Federico de Madrazo, que a una gran precisión de dibujo unen un sentido de color que los hace comparables con los coetáneos de Aquiles Deveria.

En la misma revista aparecieron otras litografías rabiosamente románticas de Carlos Luis Ribera, y algunas, entre ellas una ilustración para la *Canción del Pirata,* de Espronceda, firmadas *Elena,* que, impregnadas de un romanticismo, como femenino más delicado, fueron dibujadas por la artista pintora Elena Feillet, hija de uno de los litógrafos franceses contratados por D. José de Madrazo.

Éste suspendió por completo sus trabajos en el año 1838, a consecuencia de los quebrantos económicos sufridos por el establecimiento, falto de la eficaz ayuda que le había dispensado Fernando VII, y competido por los que se crearon al declararse libre el ejercicio del arte de que me ocupo.

A partir de este momento, los establecimientos litográficos se multiplican en Madrid y en toda España. Entre los que nacen en la corte, y prescindiendo de otros muchos, deben

citarse las litografías de *Los Artistas*, la de *Los dos Amigos*, la de Cayetano Palmaroli, la de Martínez, que produjo trabajos muy artísticos e hizo venir a Madrid al célebre pintor y litógrafo Celestino Nanteuil, y la de Donon, que ha llegado casi hasta nuestros días. Otra de las más importantes fué la de Doroteo Bachiller, el que, habiendo practicado en París y en Londres, pensionado por el Gobierno, obtuvo el título de Litógrafo de Cámara y dirigió también la litografía de la Imprenta Nacional, según consta en un antiguo prospecto encabezado con una viñeta que representa el edificio de la calle de Carretas, en el que, antes de utilizarse para Dirección y Central de Correos, estuvo instalada aquella imprenta.

Las provincias siguen el movimiento, instalándose establecimientos del mismo género en casi todas las capitales y poblaciones de importancia.

Artistas como Alenza, Esquivel, Gutiérrez de la Vega y Lameyer se ensayan en el nuevo procedimiento, y algunos, como Rosario Weiss y el pintor José Avrial, se especializan en el mismo, mientras que muchos de los dibujantes litógrafos españoles y extranjeros que habían trabajado en el Real Establecimiento se ocupan en los nuevos talleres, como ocurre con Vicente Camaron, Palmaroli, Pic de Leopol, Le Grand, etc., a los que se agregan otros como Vallejo, Vicente Urrabieta y más tarde Ortego, en Madrid, y Eusebio Planas, en Barcelona.

Al tratar de la litografía en España no puede menos de mencionarse, con el debido elogio, el nombre del dibujante y litógrafo Francisco Parcerisa, ejemplo de constancia y firme voluntad al realizar la colosal tarea que supone la ilustración litográfica de los *Recuerdos y Bellezas de España*, obra monumental, que aparte de su interés artístico, tiene el inapre-

ciable de haber determinado la colaboración literaria de Piferrer y del insigne viajero y arqueólogo José María Quadrado.

La abundante producción litográfica de todos aquellos artistas, merecedora por muchos conceptos de un estudio detenido, abarca los géneros más variados y comprende: retratos, escenas de costumbres, caricaturas políticas, vistas de paisajes y monumentos, estampas históricas, conmemorativas y de devoción, ilustraciones de publicaciones artísticas y de novelas por entregas, siendo la litografía el medio más generalizado de expresión gráfica en los cincuenta años siguientes a su introducción en España, conservándose el grabado en madera solamente para la ilustración de libros y determinados periódicos.

En las litografías de esta época, de muy desigual valor artístico, pero interesantes todas por efecto del tiempo ya transcurrido, se reflejan la evolución de costumbres y modas, los hechos políticos de tan agitado período, los entusiasmos y controversias que despertaban artistas como la Fuoco y la Guy Stephan entre los partidarios de una u otra estrella coreográfica, la exaltación de personajes después denigrados según los bruscos vaivenes de la política, y, en una palabra, la historia externa e interna, pública y privada de aquella época, que comenzando con el período constitucional, termina en la restauración, que acentúa la franca decadencia de la litografía artística en España.

Al terminar esta rápida exposición de lo que fué la litografía en diferentes países durante casi dos tercios del siglo XIX, he de hacer una ligera indicación acerca de lo que es y significa su actual práctica en el extranjero, en donde pre-

senta caracteres algo diversos de los que ofreció en aquel tiempo.

Muy apropiada entonces a la producción rápida y económica de estampas, ilustraciones y retratos, y habiendo por ello alcanzado la extrema difusión que he señalado, los métodos perfeccionados de reproducción basados en la fotografía, la aventajaron en brevedad, baratura y hasta exactitud en muchos casos, siendo ésta, como ya dije, la causa principal de su decadencia.

No pudiendo competir con aquellos métodos, la litografía original ha tomado, en los países a que me refiero, el carácter exclusivo de procedimiento esencialmente artístico, algo quintaesenciado en algunos, ganando en este terreno lo mucho que ha perdido en popularidad y extensión.

El comienzo del nuevo desarrollo de la litografía en Francia, y digo desarrollo y no renacimiento porque dicho medio de expresión no dejó de practicarse en aquel país, data de la Exposición General de la Litografía que tuvo lugar en París el año 1891 en la Escuela de Bellas Artes, y que fué para el público una verdadera revelación al exhibir un conjunto de obras en las que la extrema variedad del procedimiento se adaptaba mejor que otro alguno al modo de ser y personalidad de cada artista.

Pocos años después, en 1895, con ocasión del centenario de la invención de Senefelder, se celebraba también en París otra Exposición litográfica de carácter internacional, que como la anterior mostraba bellas litografías modernas, al mismo tiempo que las que constituían la parte retrospectiva.

En ambas Exposiciones aparecían entre los franceses los

nombres de Fantin Latour, el pintor melómano, como se le ha llamado, que en la litografía encontró el medio de exteriorizar las impresiones que le producían las obras musicales de Schumann, Wagner y Berlioz, y el de Alejandro Lunois, que tradujo en notables estampas escenas españolas; artistas que especialmente cito porque pueden considerarse como los iniciadores del movimiento en favor de la litografía contemporánea en Francia.

En el intervalo entre aquellas Exposiciones, publicaciones como la *Estampa original,* del editor Marty, y el *Album de los pintores litógrafos,* daban a conocer obras litográficas de artistas tan reputados y de tan diversas tendencias como Bracquemond, Eugenio Carrière, Mauricio Denis, Dinet, Juan Pablo Laurens, Enrique Martín, Puvis de Chavannes, entre otros, algunos de los cuales continuaron practicando después la litografía, procedimiento en el que también se ensayaron con éxito otros ilustres pintores como Corot, Degas, Manet y Pissarro, nombres a los que pudieran agregarse muchos que omito para no hacer interminable esta relación.

Artistas que a sí mismos se calificaban de humoristas, han recurrido a la litografía, género en el que han sobresalido Leandre, Willette, Toulouse Lautrec y sobre todo Forain, al que unas veces se ha llamado el Daumier y otras el Gavarni moderno, y que con cualidades de ambos les supera en la simplificación de su perfecto dibujo y en la causticidad con que flagela los vicios de las costumbres contemporáneas.

La guerra europea y los estragos y dolores que produjo en Francia, han inspirado al mismo Forain y a otros artistas de este grupo, impropiamente llamado entonces humorista, trágicas estampas que constituyen modernas versiones lito-

gráficas del repetido y terrible tema de *Los Desastres de la Guerra*, que en época ya remota ilustró Callot y hace poco más de un siglo nuestro inmortal Goya.

El post-impresionismo ha utilizado también la litografía como medio de expresión de sus ideales, como lo prueban los ejemplos de Gauguin, Espagnat, Signac, Matisse, María Laurencin, etc. En la actualidad, la litografía tiene en Francia igual consideración para la producción de estampas originales que el agua fuerte y el moderno grabado en madera, y comparte con estos procedimientos las recompensas oficiales que se asignan a las artes gráficas.

En Inglaterra, país en el que, según ya indiqué, no alcanzó la litografía la generalización y popularidad que en otros, se ha pronunciado en mayor grado, al tener lugar su moderno renacimiento, el carácter de aristocraticismo en el sentido de no aspirar a constituir un arte capaz de ser gustado y apreciado por el gran público, limitándose muchos de los modernos litógrafos ingleses a la producción de un corto número de muy cuidadas pruebas, que, al resultar en tales condiciones de subido precio, no son accesibles más que para un reducido número de aficionados y especialistas, algunos de los cuales aprecian su extremada rareza tanto como su innegable valor artístico.

La segunda etapa de la litografía original en Inglaterra comienza con Whistler, el celebrado artista de origen americano, que es para la moderna litografía inglesa lo que fué Fantin Latour para la francesa.

Practicada comercialmente, había hasta tal punto desaparecido como arte en el Reino Unido, que en el año 1891, William Simpson daba ante la *Society of Arts* una conferen-

cia referente a la historia de la litografía, que titulaba: *Un capítulo terminado del Arte de la Ilustración.*

Un impresor litógrafo, Tomás Way, había iniciado a Whistler hacia el año 1878 en el procedimiento litográfico, en el que el pintor de los *Nocturnos* y de las *Harmonías* encontró nuevos medios de expresión adaptados a su delicada sensibilidad y visión personal: como colorista, empleando los grises perlados del lápiz y los negros aterciopelados de la aguada litográfica, y como dibujante, trazando delicadas figuras de ensueño que por su especial gracia y carácter recuerdan las estatuillas de Tanagra.

Los esfuerzos de Whistler no dieron resultado inmediato, y las pruebas litográficas del famoso pintor, que hoy se disputan los coleccionistas y Museos extranjeros, no encontraban compradores ni imitadores el ejemplo de su autor, ante el que permanecían indiferentes público y artistas.

La conocida revista titulada *The Studio,* que comenzó su publicación en 1896, acompañando a su primer número un suplemento litográfico de Macbeth, y continuó dando otros, entre ellos alguno de Whistler, en los siguientes, fué, por su autoridad en el arte moderno, elemento que contribuyó eficazmente a llamar la atención de los artistas acerca de los recursos del procedimiento cuyo centenario se conmemoraba en París en 1895 con la Exposición que ya he citado, a la que seguían otras análogas en Londres, Düsseldorf y Nueva York.

A partir de esta época, los artistas litógrafos abundan en Inglaterra, y Conder, Sullivan, Shannon, Jackson, Spencer Pryse y otros muchos producen notables estampas.

Algunos de ellos están tan especializados en el procedimiento, al que exclusivamente dedican su actividad artística,

que no sólo son creadores de bellas litografías, sino también celosos impresores de las pruebas de las mismas, tiradas por lo general en muy corto número de ejemplares, siendo notable ejemplo de esta especialización John Copley y su esposa Ethel Gabain, la delicada artista autora de numerosas estampas litográficas que merecidamente han alcanzado reputación mundial.

El Club Senefelder, creado en 1909 y actualmente presidido por Frank Brangwyn, tan genial pintor, decorador y aguafuertista como maestro de la moderna litografía, ha contribuído con sus frecuentes Exposiciones en Inglaterra y en el extranjero, consagradas al arte litográfico, a su divulgación y conocimiento.

En Alemania, la tradición, personificada en Menzel, lazo de unión entre la antigua y la moderna litografía, ha sido continuada por Hans Thoma, Steinhausen y Max Dasio. Frau Kollwitz, distinguida artista, es una de las mujeres que con mayor brillantez, espíritu y medios propios ha practicado la litografía, en la que en el país germano se distinguen, entre otros, Otto Fisher, Fechner y Unger.

Finalmente, en los Estados Unidos, aunque sin el abolengo que tiene en los países europeos que he citado, la litografía original se practica por excelentes artistas, entre los que, entre otros, pueden citarse a Joseph Penell, que tanto ha laborado por el progreso de aquel arte; Bolton Brown y Vernon Howe Bailey.

Con los ejércitos de Pershing arribaron a Francia litógrafos como Leo Mielziner, Kerr Eby y Howard Leigh, traductores de escenas apocalípticas de la Gran Guerra, y en

algunos Museos de los Estados Unidos, singularmente en el de Boston, se conservan importantes colecciones litográficas, siendo la del citado una de las mejores que existen en el mundo.

Expuesto rápidamente, como acabo de hacerlo, el actual estado de la litografía original en determinados países en los que principalmente se cultiva, poco cabe decir acerca de su práctica, que casi no existe en el nuestro. Ello es debido, no tan sólo al descrédito en que por causas ya expresadas incurrió aquel procedimiento, sino también a que los dibujantes españoles no han intentado hacerlo resurgir, sin duda ante la escasa afición que entre nosotros existe a la estampa original, tan apreciada en el extranjero.

Como singular excepción, justo es citar la obra litográfica no hace mucho tiempo exhibida en una de sus Exposiciones por el conocido pintor y notable aguafuertista Espina y Capo, y que revela una muy acertada comprensión del procedimiento litográfico aplicado al paisaje.

De esperar es que tan meritorio esfuerzo no quede aislado, y que la litografía, que poco después de sus orígenes alcanzó altura que no ha sido después sobrepasada, a impulso del genio de Goya en su gloriosa ancianidad, vuelva a encontrar en España artistas que aprecien y utilicen los múltiples recursos que ofrece para la expresión directa de su pensamiento; la que, según la exacta frase de uno de sus modernos cultivadores y propagandistas, el ya citado Penell, es la más autográfica de las artes gráficas.

HE DICHO.

DISCURSO CONTESTACIÓN

DEL SR. D. LUIS MENÉNDEZ PIDAL

SEÑORES ACADÉMICOS:

Desde los albores de la constitución de esta Academia, en cuanto Fernando VI la dotó de los Estatutos necesarios para su permanencia y estabilidad, fueron llamadas a formar parte de ella, en calidad de Académicos de honor, aquellas personas distinguidas por su acendrado amor a alguna de las Bellas Artes, al lado de los profesores que a su ejercicio dedican la vida entera. Lógico proceder, porque si la Academia se fundaba para promover el adelantamiento de aquéllas, tanto en él pueden influir los que las practican con sus obras, como los que, sin ejercerlas, las enaltecen, las impulsan, las difunden o las estudian.

Forman tales personas esa escogida minoría, esa privilegiada aristocracia de la inteligencia y de la sensibilidad capaz de comprender y sentir en todo su valor las obras artísticas, pues aunque éstas se producen para toda la Humanidad, y son más excelsas cuanto más universales, solamente penetran sus misterios y gozan sus más escondidas perfecciones aquellos espíritus que pueden contemplarlas desde puntos de vista y alturas análogas a las que ocupó el artista cuando las produjo, y elevándose hasta ellas las conocen mejor, y porque las conocen las estiman: esos a quienes se les distingue con el nombre honrosísimo de amigos o amantes de las artes.

Ellos son los que las alientan, exaltan y glorifican: son los ojos que las admiran, los oídos que en ellas se complacen, los corazones que con su belleza se extasían. Ellos, los que

cuando en los jardines de Tito aparece el grupo de Laoconte, que reconocen ser el mismo descrito por Plinio, echan a vuelo las campanas de Roma y conducen la obra al Capitolio rodeada de flores, entre músicas y canciones de los poetas. Sin su admiración y sus estímulos, las obras de arte, sumidas en la oscuridad de la incomprensión, vivirían ignoradas y desconocidas: son ellos, pues, luz que las alumbra y declara su existencia. ¡Cuántas obras estimables y aun maestras de la pintura, al pasar durante siglos por el poder de la masa ignara, fueron cayendo poco a poco en menosprecio, y olvidado después el nombre del autor, y caídas en la indiferencia, quedaron como dormidas o muertas, hasta que la mirada experta de uno de estos taumaturgos del mundo del arte las despierta y resucita! Por eso Carducho, al hablar de los beneficios que aportan a las artes el aprecio y la estimación de los doctos, dice que sin ellos el artista será como el reloj de sol puesto a la sombra, que si bien encierra en sí tanto ingenio y tan fundada astronomía y matemática, se queda sin lograrse y no sirve de nada. ¡Cuántos beneficios debe, pues, el Arte a los Mecenas de todas las edades! ¿Cómo no han de vivir en su memoria con veneración y gratitud los nombres de aquellos reyes y príncipes que aprovecharon su alta dignidad y poderío en procurar el adelantamiento y honor de las ciencias y de las artes? Mas si estos hombres, colocados providencialmente en condiciones de poder favorecer el progreso de los pueblos, no hacen a la postre sino *cumplir parte de sus deberes,* según decía León X de los suyos pontificales, y para ello cuentan con el gran estímulo de la admiración y gratitud de sus súbditos, ¿cómo no han de ser dignos de gran estima aquellos otros que moviéndose en esferas más reducidas, disponiendo de medios de acción más pequeños, sin

los alicientes del deber y de la gloria, sólo por pura deleitación en las artes sacrifican a ellas la vida, ora estudiando y propagando su aprecio con sabios escritos, ora rodeándose de sus bellas obras, clasificándolas y conservándolas cuidadosamente, ya alentando y protegiendo a los artistas de su tiempo?

De tan altos ejemplos de amor a las Bellas Artes pueden vanagloriarse, ciertamente, todas las naciones, y España cuenta entre sus hijos predilectos muchos de estos distinguidos varones. A tal número pertenecieron: aquel D. Felipe de Guevara, muy amante de las artes, especialmente de la pintura, cuyos *Comentarios* sobre ella, fruto de sus viajes por Italia y Flandes acompañando a Carlos V, imprimió Ponz por considerarlos de grande utilidad e instrucción; el canónigo de Sevilla D. Juan Fonseca y Figueroa, de gran autoridad en las artes y protector de todos los artistas de talento, especialmente de Velázquez, por quien se afanó, hasta conseguir introducirle en Palacio y en la gracia del Monarca; aquel Conde de Monterrey, que, estando de Virrey en Nápoles, dispensaba protección al joven y aun ignorado José Ribera, y cuyas colecciones de cuadros, dibujos y todo género de obras de arte fueron tan nombradas en el siglo XVII; y, en fin, cuantos en estos últimos tiempos emplearon su talento y sus fuerzas en enaltecer las artes y en hacerlas amar, como Pignatelli, Ponz, Jovellanos, Ceán Bermúdez, Carderera, y los que al presente siguen labrando en campo tan ameno y fértil, sin más interés que la satisfacción de vivir la apartada y pura vida del arte y difundir su conocimiento y estimación.

A esta selecta porción de la intelectualidad pertenece el Excmo. Sr. D. Félix Boix y Merino, nuevo compañero a quien hoy recibimos en esta casa solar de las Nobles Artes, para darle pública posesión del puesto que vuestra unánime

voluntad le ha reservado, en consideración a sus esclarecidas facultades y grandes y legítimos merecimientos.

Extraño pareciera hablar de ellos y enumerarlos ante vosotros que tan bien los conocéis, si no fuera costumbre, atinadamente establecida, hacer públicos de este modo los motivos que la Corporación ha tenido para traerle a su seno, tanto por debida distinción a su vida de desvelos en pro de las artes, como por el deseo de obtener su valiosa cooperación en los arduos trabajos que le están encomendados.

De inteligencia clara y penetrante; fresca memoria y voluntad firme; lógico razonador en sus juicios; de exquisita sensibilidad en sus emociones; amante de la verdad y de la belleza, es el Sr. Boix un elevado espíritu, muy ponderado y apto por igual para el cultivo de las ciencias y el conocimiento de las artes.

No es esta ocasión oportuna de dar a conocer su personalidad en el campo científico, mas tampoco será ocioso dar una ligera idea de su gran capacidad en él, y de la rapidez con que le fué reconocida, para lo cual bastará decir, que desde que a los veintidós años de edad termina la carrera de Ingeniero de Caminos con el número uno de su promoción, avanza en ella con paso tan rápido y seguro, que en sólo diez años proyecta obras tan importantes como la de los Canales de la Vega de Lorca, ocupa altos puestos en el Ministerio de Fomento, es Ingeniero Jefe en el Ferrocarril de Plasencia a Astorga, llegando en 1890 a la Dirección técnica de la Compañía Madrid a Cáceres y Portugal; y que más tarde, a poco de ingresar en la de los Ferrocarriles del Norte, también ésta le confió su Dirección, sin otra interrupción que la del año en que desempeñó el alto cargo de la Dirección del Canal de Isabel II.

Mas aquella febril actividad desarrollada en los primeros años del ejercicio de su profesión, aun le dejaba tiempo para consagrarse a los estudios relacionados con las Bellas Artes, y para satisfacer ese natural deseo, propio de los que las estiman, de rodearse de sus producciones y vivir en contacto suyo, deleitándose así en el pleno goce de sus bellezas; pues quien verdaderamente ama, no se contenta sino con la total posesión del objeto amado. He aquí por qué en aquellos años antes de mediar su vida, comienza a formar las colecciones que hoy posee, haciendo serio estudio de las especialidades que abarcaban, siguiendo un régimen de depurada selección.

Bajo método tan severo, y con propósito de constituírlas principalmente por ejemplares del arte patrio, reúne sus valiosas agrupaciones de cuadros españoles y dibujos de todas épocas y escuelas; de libros de arte y de libros y encuadernaciones españoles; de estampas producidas en España y de loza de las antiguas fábricas de Talavera y Alcora. Todas ellas son, ciertamente, interesantes como fruto de espíritu tan inteligente y selecto; pero las de valor más positivo son la de dibujos y la de loza talaverana, por las que sintió predilección y a las que dedicó más cuidadosos estudios.

Son, en muchos casos, los dibujos de arte meros embriones de ideas en gestación, y aunque otras veces constituyen obras completas, siempre están encarnadas en medios de expresión muy *limitados*, como son los simples trazos de una pluma o un lápiz, o las leves aguadas de un pincel. Esto hace que exija muy sutil inteligencia y refinado sentimiento el goce de sus bellezas y el atisbo de la personalidad de su autor, y que escaseando, por tales motivos, los aficionados a esta clase de obras artísticas, sea sumamente estimable

la labor de una inteligencia como la del Sr. Boix, aplicada a materia de tanta importancia como difícil comprensión.

Su colección de dibujos es un vasto y escogido conjunto de interesantes originales de muchos artistas y diferentes escuelas, de entre los cuales su ojo experto, con criterio razonador, arrancó no pocos al anónimo en que estaban perdidos; algunos de tanta importancia como aquel de Van der Weyden que llegó a sus manos atribuido erróneamente a Alonso Cano; los de Van Ostade, Mazo, Van Dyck, Veronés, Greco y, por no citar más, el muy notable de Claudio Coello, precioso e interesantísimo estudio de dos personajes para el lienzo de la Sagrada Forma del Escorial, uno de los cuales es el retrato del Duque de Medinaceli.

Si estas nuevas atribuciones que el severo juicio de Boix ha conseguido, representan adquisiciones verdaderas para la historia del Arte, también son de gran interés ciertos importantes núcleos de dibujos que posee, entre los cuales destaca aquel del malogrado pintor del pasado siglo Leonardo Alenza, que constituye indudablemente su principal producción, tanto por el número, al lado de sus escasas obras pictóricas, cuanto por ser viva expresión de las más pintorescas escenas de su tiempo y dejar traslucir mejor su temperamento y personalidad.

La colección de lozas de Talavera aun tiene mayor importancia que la de dibujos, pues ha sido formada con el propósito, plenamente logrado, de obtener un conjunto de ejemplares escrupulosamente seleccionados, que dieran idea completa de las influencias que sufrió la cerámica talaverana desde el siglo XVI al XVIII, y fueran muestra de las muy variadas decoraciones empleadas en sus alfares. Las piezas que la constituyen, en su mayoría poco frecuentes, y en algunos

casos únicas, sorprenden por su gran variedad y riqueza decorativa, cualidades que contrastan con las de monotonía y de tosquedad que el concepto vulgar atribuye a esta cerámica.

Además de piezas escogidas entre las que ostentan la clásica y más conocida decoración del siglo XVII, figuran en la colección algunas del siglo XVI, de coloraciones tan brillantes y especiales que semejan esmaltes sobre metal; orzas en las que se acusan influencias italianas; salvillas con grutescos inspirados indudablemente en los de Urbino, y platos que recuerdan los amatorios italianos. No faltan en la colección ejemplares en que domina la reproducción de encajes españoles, ni aquellos en que se manifiestan influencias del Extremo Oriente a través de las lozas de Delft, conocidas seguramente por los alfareros de Talavera.

El espíritu eminentemente culto e indagador de Boix, y la penetrante perspicacia adquirida durante la formación de estas colecciones, le hicieron ahondar en los estudios con ellas relacionados y ejercitarse en otras actividades: ya dando a conocer algún ignorado artista u organizando exposiciones de arte, ya pronunciando conferencias o escribiendo documentadas monografías, que aportan nuevos datos para la historia de ciertas obras artísticas.

Solamente con aquella perspicacia que acabamos de mencionar, pudo Boix considerar como obras interesantes para sus colecciones las de un pintor de mediados del siglo XIX, Francisco Lameyer, casi en absoluto desconocido a pesar de ser merecedor de aprecio, no sólo como pintor, sino como dibujante y como grabador dentro de la tendencia romántica de su época. Conocedor, por esta causa, de casi toda su producción artística, y habiendo adquirido gran parte

de ella y muy completos datos biográficos suyos, publica Boix, en 1919, una interesante monografía, que añade un nombre más a la de los artistas del pasado siglo. Hasta entonces, según en ella comprueba, el nombre de Lameyer sólo se encuentra citado por Ossorio y Bernard en su conocida *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, pues no se le menciona en ningún otro escrito anterior ni posterior, ni aun en el prólogo al Catálogo de la Exposición de Pinturas del siglo XIX, celebrada en Madrid en 1913, a pesar de que en ella figuraban tres de sus dibujos. Boix, pues, puede decirse que le descubre, y con el estudio que hace de sus obras, le liberta del caprichoso e injusto calificativo de simple imitador de Alenza, consiguiendo para él la consideración que merece su memoria, y dejando bien discernidas sus variadas producciones pictóricas, clasificados sus dibujos por asuntos y procedimientos de ejecución, enumeradas todas las publicaciones en las cuales colaboró el lápiz exaltado y expresivo de Lameyer por los años de 1841 a 1847, y examinadas técnicamente las aguafuertes que produjo, desde la primera, grabada en 1846, hasta las últimas, tiradas por el editor Cadart, en París.

Una nueva actividad despliega Boix en el año de 1922 como miembro de la Junta Directiva en la Sociedad Española de Amigos del Arte: la de organizar una Exposición de dibujos, muy en armonía con el principal fin de tan benemérita agrupación, cual es el de difundir el buen gusto y el amor a las artes, por medio de constantes y exquisitas exhibiciones de sus mejores obras.

La empresa ofrecía serias dificultades en este caso, por ser, según apuntado queda, reducido el número de los que pueden saborear aquellas especiales obras artísticas, por no

estar aún extendida la costumbre de ofrecerlas al público como único objeto de una Exposición, y por ser pequeños los locales de que disponía la Sociedad para contener un conjunto general de todas las épocas. Pero Boix, con clara comprensión del problema y conocimiento pleno de la materia, limitó la Exposición a aquel período comprendido desde mediados del siglo XVIII al año 1860, que por estar aún cercano y ser, por esta causa, más conocido, podía interesar a la masa general de público; período que tenía además la ventaja de abarcar la obra de los Tiépolo, bastante extendida y admirada en España, y la genial y muy popular del coloso Goya, suficientes ambas por sí solas para despertar el interés de inteligentes y profanos.

De la gran importancia que ha tenido esta Exposición, queda cabal prueba en el Catálogo general e ilustrado de ella, también obra notable de Boix, en cuya erudita introducción, después de clasificar los diversos géneros de dibujos hechos con fin artístico, y trazar una muy documentada historia de las colecciones y coleccionistas de Europa, y especialmente de España, en todas las épocas, estudia técnicamente los dibujos expuestos y hace rápidas y vivientes biografías de sus autores.

Parecía que la actividad de Boix, en orden a esta Exposición de dibujos, quedaba agotada después de labor tan intensa en su organización y tan concienzuda en la redacción de su Catálogo; pero vemos con admiración que aun le quedan reservas, cuando al público requerimiento hecho por nuestro sabio compañero el Sr. Tormo, accede a exponer sus bien cimentados conocimientos en tan especial materia a la escogida concurrencia que diariamente llenaba las salas de la Exposición, deseosa de gustar el valor de tan exquisitas obras de arte.

Esta serie de conferencias, de las cuales, por desgracia, sólo se imprimió la referente a los dibujos de Goya, tiene ciertamente un valor duradero. En ellas no se limitó, como él mismo advertía en la primera, al examen y descripción de los dibujos, sino que tratando de hacer apreciar el estado de las artes en la época en que fueron producidos, y la influencia que en ellos ejercieron el ambiente y las circunstancias que rodearon a sus autores, fué en el curso de sus lecciones, a través de curiosos datos biográficos y observaciones surgidas al estudiar los dibujos expuestos, dejando entrever cómo se esforzaron los primeros Borbones en reintegrar las artes al esplendor que alcanzaran con la dinastía austriaca, impulsando las obras del Palacio nuevo, trayendo para su decoración artistas extranjeros que sirvieran de modelo y estímulo a los nuestros, y constituyendo esta Academia, a fin de promover y alentar los estudios artísticos; cómo estos afanes quedaron, si no valdíos, poco eficaces, y efímera aquella, en apariencia, decisiva influencia alcanzada momentáneamente por Mengs sobre la mayoría de los pintores españoles; cómo esta infuencia pasa, atenuada, a ser ejercida después por Tiépolo, y al fin, avasalladora, a poder de nuestro genial Goya, porque él sólo era quien providencialmente estaba destinado a despertar, conducir y levantar, no sólo el arte español de su tiempo, sino el arte mundial contemporáneo.

Tan intensa labor realizada por Boix, le constituyó en una de las más relevantes figuras entre las de los amantes de las artes y le abrió las puertas de muchos Centros de cultura artística: la Junta de Iconografía Nacional, la Academia de San Carlos, de Valencia, y el Patronato del Museo del Prado le llamaron a su seno, buscando en él valiosa

cooperación. En ninguno de estos cargos su extraordinaria actividad permaneció ociosa; pero donde más se reveló fué en el Patronato del Museo del Prado, asistiendo asiduamente a sus Juntas, tomando parte en sus deliberaciones, coadyuvando con eficacia a la adquisición de alguna joya de pintura y dando otra nueva serie de notables conferencias, que despertaron muy vivo interés por su documentado contenido.

Lamentable es que estas conferencias, pronunciadas en presencia de las magistrales obras de Rubens en nuestro Museo Nacional, hayan quedado también inéditas; pero de su importancia dan alguna idea dos folletos publicados en 1924 y 1925, que se pueden considerar como legítima secuela de aquéllas, toda vez que el autor califica el último de *Fragmentos de una conferencia.* En el primeramente publicado, y que titula: *Retrato ecuestre del Duque de Lerma pintado por Rubens,* después de probar la existencia de este retrato, obra de la juventud del artista, que se consideraba perdida, y de identificarle en el que posee actualmente el Conde de Valdelagrana, establece por primera vez las relaciones de este importante cuadro con dos dibujos atribuídos a Rubens, uno del Museo de Weimar y otro del Museo del Louvre, entre los cuales nadie tampoco hasta entonces había sospechado el parentesco que Boix establece y del cual saca curiosísimas deducciones. En el publicado el año 1925 expone los motivos por que Rubens proyecta y hace grabar aquel magnífico retrato decorativo que dedica al Conde-Duque de Olivares; explica satisfactoriamente las frases de Pacheco, hasta entonces oscuras, referentes a la correspondencia que dice sostuvo Rubens con Velázquez antes de conocerle personalmente en su segundo viaje a España; y

por medio de la copia existente en Florencia, mal atribuída a Velázquez, y por la estampa que de esta copia grabó Cosme Mogalli, da a conocer el desaparecido y famoso retrato que Rubens hizo al rey Felipe IV. Ambos estudios son, como se ve, producto de un espíritu práctico, lógico e investigador, que amando las artes en alto grado, desea siempre hacer labor fecunda en su beneficio. Es el mismo espíritu que hemos descubierto en toda la obra de Boix, y que aun hace un momento se nos mostraba patente en el discurso que acabamos de escuchar: por encima de aquellos románticos anhelos de desvanecer los prejuicios que existen contra la litografía como medio artístico de expresión, y del vehemente deseo de su resurgimiento en nuestra patria; sobre aquel magistral cuadro histórico de las vicisitudes por que pasó este arte en las más importantes naciones de Europa, y principalmente en Francia, patria adoptiva del maravilloso descubrimiento, quiere Boix destacar los motivos que le indujeron a elegir el tema de su disertación, cuales fueron: las investigaciones fructuosas llevadas por él a cabo respecto de las más antiguas producciones litográficas hechas por españoles, y la documentada reconstitución de la breve pero interesante historia del primer establecimiento litográfico español, dirigido por Cardano, cuya memoria estaba totalmente extinguida. Siempre labor práctica, fructífera, de amor intenso al arte y a la Patria.

Tal es, rápidamente trazado, el bosquejo de la saliente personalidad que en los dominios de las Bellas Artes conquistó nuestro nuevo compañero D. Félix Boix y Merino; tales los valores de su fértil inteligencia, los fines que se propuso en el cultivo de sus actividades y alguno de los sazonados frutos logrados por su ejercicio.

Ellos constituyen los fundamentados merecimientos que le abrieron las puertas de esta Academia, la cual, al recibirle hoy solemnemente en su seno, al par que rinde justo homenaje a quien con tanto celo veló por la continuidad de la historia de las Artes Nobles, adquiere un poderoso auxiliar cuya actuación ha de ser, sin duda, altamente provechosa para sus deliberaciones.

Y ahora, al terminar el cumplimiento del honroso encargo que me habéis confiado, dando la bienvenida al nuevo Académico en nombre de toda la Corporación, y especialmente en el de la Sección de Pintura, de la cual forma ya parte, surge en mí el recuerdo de aquel preclaro varón a quien el Sr. Boix viene a sustituir, y con su recuerdo, un vehemente deseo de dedicar cariñosa conmemoración al querido compañero que se alejó de nosotros para siempre; pero ya que no pueda yo decir nada que sea de mayor interés para su biografía, ni de más loor y honra para sus altas dotes y virtudes, que lo dicho por Boix en la sentidísima necrología que al comenzar su discurso le dedica, quiero al menos depositar junto a tan hermosa corona fúnebre la pequeña siempreviva de mi recuerdo.

HE DICHO.

DATOS BIOGRÁFICOS

DEL

EXCELENTÍSIMO E ILUSTRÍSIMO SEÑOR

D. ANGEL AVILÉS Y MERINO

DATOS BIOGRÁFICOS

DEL

EXCELENTÍSIMO É ILUSTRÍSIMO SEÑOR

D. ANGEL AVILÉS Y MERINO

DATOS BIOGRÁFICOS

DEL

EXCELENTÍSIMO E ILUSTRÍSIMO SEÑOR

D. ANGEL AVILÉS Y MERINO

Nació en Córdoba el 24 de enero de 1842; falleció en Madrid el 13 de noviembre de 1924.

Sin haber terminado los estudios del Bachillerato, comenzados en Córdoba, se trasladó al Perú acompañando a sus tíos maternos, los hermanos Merino Ballesteros, designados por el Gobierno español, a petición del Peruano, para organizar y establecer en aquel país las Escuelas Normales.

Antes de cumplir los veinte años desempeñó un cargo en la Cancillería del Viceconsulado de España en Lima, y muy joven aún, encontrándose en América, fué agraciado con el nombramiento de Caballero de la Ínclita y Soberana Orden Militar de San Juan de Jerusalén.

De regreso a la patria, y mientras terminaba la carrera de Derecho en la Universidad de Madrid, dedicóse al periodismo, siendo redactor de los periódicos *La Política, El Reino* y *Los Sucesos*, y colaborando en *La Ilustración Española y Americana, Revista Contemporánea* y otras publicaciones.

Fué Secretario particular de D. Adelardo López de Ayala cuando este gran dramaturgo desempeñó el Ministerio de Ultramar y de algunos de sus sucesores en el mismo Ministerio, en el que llegó a ser Jefe del personal de Justicia, mereciendo ser condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica por sus valiosos servicios en aquel Centro.

Orientado hacia la política, tuvo asiento por primera vez en el Congreso de los Diputados el año 1887 representando el distrito de San Germán en la isla de Puerto Rico, afiliándose entonces a la fracción Gamazo, en la que continuó hasta la muerte del ilustre hacendista, y siguiendo siempre después al lado de D. Antonio Maura, quien le nombró Director general de Administración civil de las Islas Filipinas, en las que implantó las reformas de aquél. Con ocasión de su permanencia en el archipiélago filipino, visitó la mayor parte de aquellas islas y las principales poblaciones del vecino Imperio del Sol Naciente.

Su carrera administrativa y política no le impidió dedicarse al cultivo de las letras y de las artes. Fué autor de numerosos artículos, críticos unos, doctrinales otros y hasta festivos muchos, esparcidos en periódicos y revistas; de una colección de *Cantares cordobeses* y de numerosas composiciones poéticas, recogidas en pequeña parte en tres tomitos impresos en 1901. Hizo también traducciones del francés, del inglés y del alemán, mereciendo citarse entre ellas la de las *Impresiones de la Pintura,* del conocido pintor belga Alfredo Stevens.

Socio fundador y de mérito más tarde del Círculo de Bellas Artes, pronunció en este Centro varias conferencias sobre *El retrato,* reunidas después en un volumen, del que se hicieron dos ediciones.

Gran aficionado al arte pictórico, fué discípulo de Casado del Alisal; pero abandonando la pintura al óleo, se dedicó a la acuarela, procedimiento en el que se distinguió, mereciendo sus obras recompensa oficial en la Exposición Internacional de 1892.

Sus méritos artísticos le franquearon las puertas de esta Academia, y en el discurso que pronunció en 5 de febrero de 1893 con motivo de su ingreso, fué también "La acuarela„ el tema de su oración.

Desde la fecha de su ingreso las tareas académicas ocuparon lugar principal en la vida de Avilés, y durante más de veinte años representó a la Academia en la Alta Cámara, en la que fué Vicepresidente, Vocal de la Comisión de Gobierno interior, Presidente de la de su Biblioteca y catalogador de su colección de pinturas.

Fué también Vocal del Consejo de Instrucción Pública, Vicepresidente del Patronato del Museo de Arte Moderno y Presidente de la Junta de Iconografía Nacional.

Desempeñó el cargo de Vocal de la Junta Consultiva de las posesiones españolas del África Occidental y la Delegación en Madrid del Banco Hispano-Colonial de Barcelona.

Estaba condecorado con la Encomienda del Dragón de Annam, y con motivo de su donativo de tres mil volúmenes de su Biblioteca a la Municipal de Córdoba y de 310 cuadros y dibujos de su colección particular al Museo de aquélla, su ciudad natal, fué propuesto para la concesión de la Gran Cruz de Alfonso XII, propuesta que mereció un favorable informe de esta Academia.

ACABÓSE
DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE
GRAFICAS REUNIDAS, S. A.,
EL DIA XXXI DE
OCTUBRE DE
MCMXXV

ACABOSE
DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE
GRAFICAS REUNIDAS, S. A.,
EL DIA XXXI DE
OCTUBRE DE
MCMXXV