

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL

SR. D. ALEJANDRO FERRANT

EL DÍA 20 DE DICIEMBRE DE 1885



MADRID

IMPRESA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

Isabel la Católica, 23

1885

DISCURSO

DEL

SR. D. ALEJANDRO FERRANT.

REFLEXIONES SOBRE LA PINTURA DECORATIVA.

SRES. ACADÉMICOS:

El primero y más grato de mis deberes al elevar mi humilde voz en este Santuario del Arte, y en presencia de tan selecto auditorio, es seguramente el de dirigiros la expresión de mi más viva y profunda gratitud por el honor insigne que habéis dispensado con vuestros sufragios á quien, como yo, no cuenta con méritos suficientes para ocupar un puesto entre vosotros en esta ilustre y esclarecida Corporación.

No era bastante que alentaraís con vuestros consejos á este modesto artista, que procura seguir, oscuramente y á distancia, las sabias doctrinas que predicáis con el ejemplo, sino que, movidos de generoso impulso y derogando por esta vez el severo criterio que preside siempre á vuestras elecciones, le permitís comunicar por el espíritu con todo lo que es verdadero, grande y bello en el Arte, objeto preferente de vuestros desvelos, ocupación incesante y fecunda de vuestras privilegiadas inteligencias.

Pero como es ley ineludible que toda prerrogativa lleva en sí anejos ciertos deberes adecuados á su importancia, y como los que impone tan elevado cargo son

muy superiores á mis débiles fuerzas, temo, con sobrado fundamento, dejar defraudadas esperanzas, que tal vez haya hecho concebir la benignidad extrema con que os habéis dignado favorecerme.

¿Cómo es posible que oigáis, no diré con agrado, sino con paciencia, las mal concebidas y peor expresadas ideas de quien, falto de ingenio, desprovisto de ciencia y más avezado al manejo del lápiz y de los pinceles que á las lides académicas, desconoce casi por completo los variados giros de nuestra hermosa y difícil habla castellana?

La palabra del artista es su obra: en ella reside su pensamiento, vivo, palpitante, hecho carne; mas cuando trata de darle otra forma, resulta de precisión inexacta ó deficiente.

Admiro, como el que más, aquella gracia especial con que ciertos escritores saben revestir las más sencillas ideas, adornándolas con las galas de su ingenio, y hallando con facilidad suma á cada paso las imágenes más pintorescas, las metáforas más atrevidas; pero yo carezco en absoluto de tan envidiables facultades.

Por este motivo, y en debida compensación á mi lamentable insuficiencia en materias literarias, me atrevo á ofreceros dos modestos trabajos pertenecientes á mi arte, que no dudo aceptaréis con vuestra benignidad acostumbrada, no á causa de su valer, que es bien poco por ser de mi mano, sino por lo que representan y en cuanto contribuir puedan á perpetuar dos recuerdos gloriosos de esta Academia.

Es el uno, el retrato del esclarecido varón que me precedió en este sitio, de D. Valentín Carderera y Solano "artista eximio, ilustre anticuario, docto y celoso académico, que inició en la España de nuestros días el

culto de lo grande y de lo bello en el estudio de aquel fecundo y hasta su tiempo ignorado período de nuestra historia, que lleva el nombre de Edad Media ⁽¹⁾.”

El otro cuadro reproduce la personalidad de otro dignísimo compañero vuestro, del distinguido pintor D. Luis Ferrant y Llausás á quien, después de Dios, debo, con ser poco, cuanto soy y valgo.

Dejo de buen grado á voces más elocuentes que la mía el interesante relato de los grandes merecimientos y cualidades de ambos artistas, cuya sensible pérdida llora todavía esta Academia, y á los cuales consagro en este día, para mí solemne, un afectuoso recuerdo como justo tributo de admiración á su saber y á sus virtudes.

Cumplido este grato y penoso deber, y recomendándome de nuevo á vuestra indulgencia, que no me habrá de faltar cuando más la necesito, paso á exponer á vuestra ilustrada consideración algunas *Reflexiones sobre la pintura decorativa*.

I.

Obsérvanse de algunos años á esta parte marcadísimas tendencias en la opinión pública hacia las grandes tradiciones del arte decorativo, y no sin razón ciertamente, supuesto que lejos de ser, como algunos se figuran, una aplicación especial ó secundaria del arte á los usos de la vida, es por el contrario su expresión más elevada y completa.

Díganlo si no las gloriosas páginas de todas las grandes épocas, desde el Partenón hasta el Vaticano.

(1) *Necrología de D. Valentín Cardenera*, por el Excmo. Sr. Don Pedro de Madrazo.

No pretendo establecer teorías, ni lanzar temerariamente mi pobre barca entre las revueltas olas de la estética moderna; pero creo conveniente precisar el sentido de lo que debe entenderse por arte decorativo, concepto no muy bien definido en el común lenguaje, y cuyo verdadero alcance no han logrado establecer todavía los más ilustrados críticos.

Es verdaderamente lamentable la confusión que de ordinario se hace entre las voces con que se designan las artes decorativas, las artes industriales y las aplicaciones del arte á la industria; esta confusión es el origen principal de los graves errores que en esta materia circulan como moneda corriente.

Y es que todas las aplicaciones del arte á la industria, provienen á no dudar, del arte decorativo; pero esto no supone que este último no tenga una significación mucho más elevada y comprensiva.

El arte decorativo; tiene siempre un destino, una aplicación, forma parte integrante de un conjunto, y por lo tanto, ha de tener muy en cuenta las necesidades que el uso impone á la forma.

La copa cincelada, la espada de honor, tienen cierto uso que no se debe olvidar cuando se decoran.

De igual modo los frisos del Partenón, el cenáculo de Vinci, la disputa del Sacramento, el retablo de Berruguete ó de Cano, son obras también decorativas, que carecen de aplicación material ó utilitaria, pero están concebidas con un destino especial, con una aplicación, fuera de la cual pierden gran parte de su interés artístico.

Un cuadro no es una obra decorativa, porque puede transportarse de un sitio á otro, puede tener distintas colocaciones, sin que pierda ninguna de sus excelentes

cualidades. La obra decorativa, por el contrario, sea por su forma, sea por sus dimensiones, sea por su asunto, sea por la manera especial de concebirla ó tratarla, no puede cambiar impunemente de lugar; ha sido ejecutada para un sitio preciso y definitivo.

De aquí se deduce que la pintura decorativa destinada á formar parte de un conjunto debe, ante todo, preocuparse de las condiciones generales de dicho conjunto, amoldarse á ellas, sin que por esto el arte pierda un ápice de su libertad é independenciam, dentro de su propia esfera; á la manera que el hombre permanece siempre libre en sus acciones aun sometién dose á la imperiosa ley de su deber moral.

Entiendo, pues, por pintura decorativa, no sólo la aplicación de este arte divino á la exornación de los edificios, sino más bien y principalmente la íntima unión y compenetración de sus variados recursos con los procedimientos peculiares de la arquitectura para la realización de obras que, por su grandeza y majestad, impresionen fuertemente á las multitudes, procurándolas los nobles goces de la belleza y la más fácil y provechosa enseñanza.

Bajo este concepto, la pintura es el complemento obligado de los edificios públicos de carácter monumental, y contribuye poderosamente á fijar su expresión, precisando la impresión profunda, pero necesariamente vaga, que produce la arquitectura reducida á sus propios recursos, con alusiones claras y directas al objeto á que se destina el edificio, y á las ideas que presidieron á su fundación.

Así considerada, la pintura decorativa es el comentario perpetuo del edificio, y puede elevarse con este motivo á las más puras y luminosas regiones del arte,

donde residen como en su propio elemento los ideales filosóficos que guían á la humanidad en su peregrinación por la difícil, pero segura vía del verdadero progreso.

«El pintor, dice un sabio crítico ⁽¹⁾, puede trabajar para satisfacer los caprichos egoistas de un solo hombre, ó para procurar noble y saludable recreo á todo un pueblo; pero á medida que aumenta la importancia de su obra por el número de espectadores que han de admirar sus bellezas, las superficies en que ha de dar libre vuelo á su fantasía adquieren dimensiones más vastas, y mayor solidez, siendo una prueba de la dignidad á que su arte se eleva, la misma precisión de pintar sobre muros destinados á perpetuarse indefinidamente á través de los siglos.»

Así lo comprendieron los grandes artistas de la antigüedad, los mosaistas é imagineros de la Edad Media, y así lo patentizan con sus inmortales obras los maestros de ese siglo de oro para las artes, que se conoce con el nombre de RENACIMIENTO. Pero no basta una simple unión material de objetos agradables, no basta aproximar unas á otras las formas esencialmente libres y expresivas de la pintura, y las más rígidas y austeras del arte monumental, si no se encuentra el misterioso lazo que las encadena entre sí, que las subordina y relaciona. Sin esta condición, iríamos á parar forzosamente á producir dos impresiones distintas y tal vez contradictorias, destruyendo de este modo la unidad fundamental de la obra.

El arte es, en definitiva, el verdadero y poderoso móvil de las concepciones elevadas, y las condiciones de la

(1) Charles Blanc.

forma pictórica y constructiva, el motivo para que manifieste y desarrolle el prodigioso alcance y la inconcebible flexibilidad de su poder; poder que tan pronto se muestra combinando sorprendentes efectos de conjunto, como descende á los detalles más minuciosos y prolijos, que llevando á todas partes su espíritu, ennobleciéndolo todo, la materia inerte y la forma expresiva, saca de lo preciso lo bello, como el moralista hace de la necesidad una virtud.

La armonía general de la obra decorativa impone á los artistas que han de colaborar en ella cierta unidad de ideas, de gustos y de tendencias, que no es otra cosa que la unidad de estilo.

Esta condición esencial de la belleza artística, fué observada escrupulosamente en todas las grandes épocas del arte, lo cual no es de extrañar, supuesto que coinciden siempre con aquellos privilegiados períodos de la historia, en que todos los espíritus obedecen á un mismo pensamiento, y siguen las corrientes de un gusto estético seguro de sí mismo é idéntico para todos los pueblos de una misma civilización. En estos tiempos de unidad, de fe, no era necesario elegir un estilo entre varios, por la sencilla razón de que el estilo en ellos era una realidad; el gusto público tenía ya resuelta la cuestión, y el gusto público y el del artista eran una misma cosa.

Bien distinta es, señores, la condición de los tiempos que alcanzamos: el mundo atraviesa una crisis terrible; la fe y el escepticismo combaten sin descanso, sembrando los campos de la ciencia y el arte con las ruinas del pasado. En tanto los espíritus flotan irresolutos en todas direcciones: sin confianza en lo presente, sin fe en lo porvenir, sin hallar á su alrededor otra cosa que el desaliento, la indecisión y la anarquía.

¿Son estos los síntomas de una disolución social, de una lamentable decadencia; ó son, por el contrario, los movimientos de fermentación, las terribles convulsiones que suelen preceder á las eras venturosas en que comienzan á intervenir nuevas y desconocidas fuerzas?

No es mi propósito abordar este pavoroso problema; sólo quiero hacer constar un hecho de notoria evidencia, merced al cual el artista contemporáneo se encuentra frente á frente con un público dividido y en lucha consigo mismo en todas las materias del saber y del gusto.

De aquí el desacuerdo entre los artistas, sus pretensiones incomprensibles y su marcada tendencia al exclusivismo; de aquí también la dificultad de obtener en las obras colectivas el concierto, que tampoco existe ya en las ideas y sentimientos de los hombres.

Por este motivo, no falta quien, rechazando la idea de colaboración en los edificios artísticamente decorados, sostiene la opinión de que deben ser concebidos y ejecutados en todos sus detalles por un solo artista. No cabe duda que una obra, realizada de este modo, ofrecería mayor unidad de formas, la expresión más natural y completa de la idea madre que la diera el sér; pero también es seguro que observada en todas sus partes, hallaríamos en ella grandes imperfecciones, desigualdades y desfallecimientos que son la consecuencia natural y legítima de nuestra humana limitación. Por el contrario, cuando un artista de mérito reconocido en cualquiera de las Bellas Artes, produce aisladamente una obra destinada á la decoración monumental, podrá suceder muy bien que perturbe ó destruya en parte la unidad esencial del conjunto; pero considerada aisladamente, podremos admirar en ella un gran dominio del

arte á que pertenece, una ejecución sobria y magistral y un talento vigoroso y seguro de sí mismo, que en vano podríamos exigir á las obras de los artistas *omniscientes*.

En uno y otro caso, la perfección no es completa, y parece deducirse de ambos que no es posible obtener grandes efectos de conjunto en las obras decorativas complejas, sino á costa de la perfección de los detalles ó vice-versa, que las obras acabadas en su clase no pueden agruparse armoniosamente, constituyendo grandiosas composiciones que impresionen fuertemente por su esplendor y magnificencia.

Confieso que á pesar de este resultado, deducido lógicamente del estudio de los hechos, no veo en él nada que pueda desanimar á los artistas, ni mucho menos que sea motivo para renunciar á la pintura decorativa. Y la razón es bien sencilla: por independientes y libres que sean las Bellas Artes, no pueden sustraerse á las condiciones del orden material, no pueden eludir en la práctica de la composición ó de la ejecución la ley general que rige á todas las esferas de la producción humana: la división, la especialización del trabajo, única garantía de la perfección de sus obras. Sin que valga el especioso argumento de que en la época del renacimiento de las artes, y tal vez en los mejores tiempos de la antigüedad, los artistas practicaban indistintamente todas las artes del diseño; porque si bien es cierto que aquellos artistas poseían conocimientos extensos de cada una de ellas, y eran, por lo tanto, más ó menos aptos para pintar, esculpir ó edificar, practicaban de preferencia una sola, siendo bastante inferiores á ellos mismos en las demás.

Rafael, Miguel Angel y Brunelleschi, estos genios extraordinarios, verdaderos portentos de la naturaleza

humana, que parecen escapar á esta regla, deben, sin embargo, su más preciado título de gloria al arte en que descollaron; á la pintura el primero, á la escultura y al arte de construir los dos últimos respectivamente, á pesar de las maravillas que realizaron en todas ellas.

El carácter de las artes en los siglos xv y xvi, se explica fácilmente por la educación uniforme que reciben los artistas, dedicados, cualquiera que fuera su arte, al estudio de las ciencias matemáticas y naturales, á la práctica de la perspectiva, de la construcción, de la cerámica y del nielado.

Jamás el arte se inspiró tanto en la ciencia y en el espíritu general de su época; todos los talentos concurrían al mismo fin: la perfección de la obra; obra las más veces colectiva, pero siempre armónica.

Este, y no otro, es el verdadero motivo de la grandeza incomparable de aquellas soberbias composiciones decorativas. ¿Qué mejor ejemplo se puede proponer á los artistas contemporáneos?

Tal es la solución práctica al primer problema que ofrece el estudio del arte decorativo, la fórmula que asegura el éxito en la difícil cuestión de la *armonía general de la obra*. Es necesario que los artistas posean conocimientos generales y extensos, que estén al corriente de los progresos que diariamente se realicen en los estudios históricos y estéticos, y en los científicos y técnicos que más interesan á las Bellas Artes; es forzoso que ejerciten sus fuerzas en todas ellas, para que, siendo maestros en su especialidad puedan, á ser preciso, practicar con acierto las demás. El pintor y el escultor deben conocer los principios fundamentales de la arquitectura, no para construir edificios, sino para poder apreciarlos y analizarlos en todos sus detalles, para comprender los

mil recursos de este arte, juzgar de sus efectos y poder discutir sinceramente con el arquitecto todo cuanto pueda relacionarse con la decoración artística.

El arquitecto, á su vez, necesita saber pintar y modelar, no para distinguirse en estas dos ramas del arte, sino para saber juzgar con buen criterio las obras de la pintura y de la escultura, y para poder emplearlas con verdadera autoridad. Entonces, y sólo entonces, serán con justo título dueños absolutos de sus composiciones; y en vez de las rivalidades que con frecuencia se suscitan entre los que deben colaborar á la misma obra, y que sólo existen porque cada uno habla distinta lengua, se establecerá la comunidad de ideas, resultado de la comunidad de estudios, allanándose todas las dificultades y estableciéndose la concordia y armonía, donde antes reinaba el desacuerdo y la intolerancia ⁽¹⁾.

Establecida esta condición, como sólido fundamento de la unidad en aquellas obras, que reclaman el concurso de varias de las artes del diseño, pasaré á ocuparme de otras cualidades especiales que atañen exclusivamente al arte de la pintura decorativa.

Prescindiré, en obsequio á la brevedad, de cuanto se relaciona con la pintura de ornamentación que se ciñe más estrictamente á las formas arquitecturales y se rige por teorías que son del dominio exclusivo de este arte, para fijar mi atención en las grandes composiciones pictóricas que se refieren á las tradiciones sagradas, históricas ó míticas, y que son, sin duda alguna, la más brillante manifestación del poder inmenso que alcanza este arte.

La pintura decorativa ocupa en los edificios aquellas

(1) Charles Garnier: *A travers les Arts*.

partes de los mismos, hacia las cuales se desea llamar especialmente la atención. Estas partes, notables siempre por su situación, tienen, sin embargo, escasa importancia bajo el punto de vista de la arquitectura: son de ordinario espacios vacíos, simples cerramientos entre los miembros esenciales de la construcción.

Es un precepto ineludible de arte que no deben decorarse con pinturas de esta clase las columnas, los pilares, los arcos y nervios de las bóvedas, las vigas, los pares de armaduras y demás elementos activos de la estructura, reservándose para ese fin los muros lisos, los entrepaños y frisos, los tímpanos de las bóvedas, las enjutas de los arcos, los entrevigados de los techos y algunos otros paramentos lisos y de forma regular. Entre todos estos espacios, hay sitios de preferencia para las composiciones fastuosas y complicadas, y otros más adecuados para los asuntos más sencillos en que sólo intervienen una ó dos figuras.

Por regla general, las grandes composiciones reclaman una superficie de extensión conveniente á su importancia, limitada por un contorno bien determinado, de forma regular, y dispuesta de modo que reciba directamente una luz abundante, suave y perfectamente tamizada, con una inclinación que no baje de 30 grados, para evitar los deplorables efectos de los reflejos. Las figuras sueltas ó los grupos sencillos, de menor importancia, pueden acomodarse análogamente en los espacios menores y de contornos más accidentados.

Conviene situar las pinturas de esta clase á bastante altura del piso, para que pueda contemplarlas íntegramente y sin molestia un numeroso concurso, y en posición tal, que sea posible disfrutar de su vista, sin dislocación del cuello ó torcedura del espinazo. En algu-

nos palacios de Italia colocan en el centro de sus salas grandes mesas provistas de espejos, con el caritativo objeto de que puedan contemplarse cómodamente, aunque invertidas y con efecto contrario, las magníficas pinturas que decoran sus techos. Esta precaución es la más cumplida crítica de su vicioso emplazamiento. Los maestros más famosos jamás trazaron en los techos composiciones históricas, cuya mayor dimensión no estuviera comprendida dentro de un ángulo de sesenta grados, cuyo vértice suponían situado á dos metros del suelo, coincidiendo con el punto de vista que atribuían á sus obras. Cuando la elevación de la sala no permitía desarrollar una composición sin faltar á esta regla, preferían subdividir el espacio en varios compartimentos que cumplieran con ella, como puede observarse en gran número de pinturas famosas, y muy especialmente en las célebres bóvedas que cubren las estancias y la capilla Sixtina en el palacio Vaticano de Roma.

Entre las primeras, debe citarse como un modelo de discreción, buen gusto y habilidad pictórica, la que se admira en la sala llamada de la Signatura, obra en que colaboraron el famoso arquitecto Baltasar, Peruzzi y el inmortal pintor Rafael de Urbino. En ella se echa de ver desde luego la ingeniosa manera con que sus autores supieron evitar aquel defecto, distribuyendo el interés total de la composición en cuatro grandes medallas que representan la Teología, la Filosofía, la Jurisprudencia y la Poesía, combinadas hábilmente con otros compartimentos de caprichosa forma y menor tamaño, en los que se desarrollan históricamente las ideas generales simbolizadas en aquéllos, reunidos unos y otros por caprichosos arabescos que forman con ellos un conjunto armonioso de extraordinaria belleza.

El mismo sistema empleó el gran Miguel Angel para la decoración pictórica de la inmensa bóveda que cubre la famosa capilla Sixtina, evitando por este medio los escollos de una composición única, y sin recurrir, á pesar de ser tan maestro en el arte de los escorzos, al recurso de una perspectiva forzada que sólo pudiera causar ilusión desde un punto de vista único, fuera del cual todo aparecería con formas incoherentes y ridículas.

En la misma obra nos da también el sabio artista florentino una lección utilísima, acerca de las ventajas que ofrecen los grandes esquifles para desarrollar en ellos importantes composiciones historiadas, sobre todo cuando se logra combinar la obra decorativa y la obra necesaria de la construcción con tanto acierto como en sus famosos Profetas y Sibilas.

En tesis general, los techos se prestan menos que los muros, los frisos y las bóvedas peraltadas á la decoración por medio de la pintura histórica; y si además se tiene presente que los elementos destinados á cubrir un recinto son por su naturaleza misma la obra maestra de la arquitectura, supuesto que en ningunos otros muestra tanto ingenio, tan sabias combinaciones ni tan delicado artificio, parece natural y lógico que en ellos se conceda toda la importancia de la decoración á dicho arte, figurando la pintura como un simple accesorio destinado á llenar espacios que pudieran parecer excesivamente lisos y pobres en demasía.

Además de las condiciones que se refieren á la situación de la obra con relación al espectador, deben observarse otras que afectan más directamente al arte de la pintura, por referirse á sus procedimientos especiales. Y aquí se presenta la debatida cuestión del *realismo*, que si da lugar á serias controversias en el terreno del

arte independiente, no puede menos de tener capital importancia al tratarse del arte decorativo. Ante todo, debemos hacer constar que la mayor parte de los mantenedores de las tendencias realistas del arte moderno, miran con cierto desdén á la pintura decorativa, desconociendo por completo su elevada misión y su glorioso porvenir, y la consideran más bien como la humilde sierva de la arquitectura, que como su más leal y poderosa aliada. Bajo este concepto, exigen de ella el sacrificio de sus más valiosos procedimientos artísticos, reduciéndola, con harta crueldad, á la categoría de un simple dibujo iluminado.

Respetando esta opinión, que sostienen con calor la mayor parte de los críticos y no pocos artistas de reconocido mérito, me permitiré apuntar algunas observaciones que el estudio y mi escasa práctica en el arte de que se trata me han sugerido, sin que pretenda por esto establecer preceptos en materia de suyo tan difícil y delicada.

Dicen los partidarios del estilo convencional en la decoración pictórica: "Este arte (el de la pintura) cuenta con infinitos recursos para producir la ilusión, y esta es la tendencia general de nuestra escuela moderna, que pretende alcanzar la perfección por medio de la copia fiel de la naturaleza. ¿Pero es esto el fin del arte? Y sobre todo, ¿es esto lo que debemos esperar de la pintura decorativa?" Y luego, tendiendo una rápida mirada por la historia, detiéndose con especial complacencia en la pintura, casi desconocida para nosotros, de los antiguos, ó en las rudas imágenes de la Edad Media, apenas emancipadas del hieratismo primitivo, y pasando como sobre ascuas por las brillantes páginas de los siglos xvi y xvii, deducen la consecuencia de que la pintura de-

corativa debe renunciar á la ilusión, procurando que el modelado sea débil y convencional, dándose preferencia á las tintas claras, suaves y algo apagadas, y sobre todo, que se eviten cuidadosamente los poderosos efectos producidos por las líneas de la perspectiva y por las grandes oposiciones de color ⁽¹⁾. Lo cual equivale á decir que si las demás ramas del saber y de la actividad humana pueden progresar incesantemente, acumulando á la ciencia y á la industria de nuestros mayores los resultados de nuestra propia reflexión y de nuestra experiencia, el arte pictórico debe permanecer estacionario, limitándose á emplear los procedimientos de la pintura de Pompeya ó de las que decoran los edificios de la Edad Media. Y lo más curioso es que dichos autores, no sólo conocen y hacen constar los defectos de aquellas pinturas, la falsedad de su perspectiva, la insuficiencia del modelado, la dureza de los contornos y la pobreza de su colorido, sino que afirman con la mayor seriedad que, cuando se trata de la pintura decorativa, tales defectos son verdaderas cualidades.

Estas afirmaciones son hijas, en nuestro concepto, de una falsa apreciación del arte decorativo en general, y de la práctica de la pintura en particular. Intentaré probarlo.

Es innegable que las finezas de la ejecución, la brillantez del color y los poderosos efectos del modelado, son los títulos más gloriosos del arte contemporáneo. Tan preciadas cualidades son hijas de la observación directa y leal de la naturaleza. El naturalismo es la fórmula del arte contemporáneo en todas sus manifestaciones,

(1) Próspero Mérimée: *De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne.*

y jamás el culto de la verdad artística reunió tantos y tan fervientes adoradores. No es mi ánimo defender la legitimidad de su reinado, porque el arte mismo se encarga de probarlo con sus obras, á la manera que el filósofo antiguo probaba el movimiento: andando. Sólo sí haré notar que el arte, como Anteo, cada vez que toca á la tierra, su madre, cobra nuevos bríos, y que todas las grandes renovaciones artísticas tienen su origen, si no su razón, en la vuelta de los espíritus á la observación de la naturaleza. Bien comprendida, contiene cuanto necesita el arte para inspirarse. Un asunto de la vida real, aunque sólo sea una simple cabaña, una lancha de pescador, una sencilla flor de los campos, encierra para el verdadero artista más poesía y encanto que las más sabias y artificiosas creaciones de la fantasía del hombre.

Pero si las obras ejecutadas bajo la influencia exclusiva de la tradición y de la rutina sólo pueden satisfacer hoy á una crítica de pedagogo, los productos de aquellos artistas que piensan de buena fe seguir las corrientes del realismo, rindiendo culto á lo feo, afectando el desprecio de toda conveniencia, y la falta completa, no sólo de sentido estético, sino de sentido común, sólo pueden tener la aprobación de los espíritus groseros, incultos ó viciosos.

El pintor, como el literato, han de buscar su inspiración en las manifestaciones más puras y sanas de la vida real; pero el realismo degenera en grosero materialismo, cuando el artista no alcanza á comprender el espíritu de la creación, la poesía infinita de la naturaleza. Esta poesía de la realidad, que es su exclusivo dominio, se revela en las obras de los grandes naturalistas de los Vinci y Durero, verdaderos fundadores de la escuela moderna, y es la poderosa y fecunda emoción del

artista en presencia de la belleza natural, de los variados y sorprendentes aspectos del universo. La pintura debe ser, á un tiempo mismo, espejo fiel de las cosas, y medio expresivo de la sensibilidad humana: la fusión completa del hombre y de la naturaleza.

Toda la historia de la pintura se reduce á las oscilaciones de esta doble tendencia: para unos es tan sólo el arte de imitar, de reproducir con exactitud los fenómenos visibles, y lo reducen, por lo tanto, á un simple oficio. Para otros, por el contrario, es el lenguaje expresivo de la forma visible, y como tal lenguaje, susceptible de simplificación y de convenio. Los más famosos pintores son los que, sabiendo resistir estas tendencias aisladas, lograron conciliar, en unidad suprema, lo sensible y lo expresivo, el alma y el cuerpo del arte de la pintura. *Mens sana in corpore sano* es hoy, como en todo tiempo, el lema de la humanidad; *idea sana en forma perfecta* es su paráfrasis para el arte.

Y si esto es así, ¿por qué se ha de privar á la pintura decorativa de tan justa y legítima aspiración? ¿Por qué las ideas elevadas y los hechos gloriosos, únicos dignos de perpetuarse en los muros de los edificios, no se han de vestir con formas tan acabadas y perfectas como le sea dado al arte realizar?

La pintura histórica concurre á la decoración de los edificios para comunicarles animación y vida, por medio de sus formas expresivas y de la magia irresistible del color. Reducir tales composiciones al rigor exacto de ciertas reglas convencionales formuladas por algunos críticos y jamás observadas por los grandes maestros, equivale á mutilarlas miserablemente, violentando su carácter y anulando su efecto.

La pintura, cualquiera que sea su destino, es, ante

todo y sobre todo, *color*; las combinaciones de líneas y de formas son comunes á ésta y á las demás artes del dibujo; pero el color es el patrimonio legítimo y exclusivo del arte de la pintura. Obsérvese que las formas esculturales y tectónicas son *reales* y tangibles, mientras que las pictóricas son *fingidas* y tan sólo *visibles*. Por esta razón, el dibujo del pintor no es un límite real con existencia propia, sino más bien una simple apariencia determinada por masas de color que se excluyen unas á otras; el modelado, la perspectiva misma, no son, en último resultado, sino meras modificaciones más ó menos sensibles de la extensión y de la intensidad de las tintas.

La perspectiva, el color y el modelado son, pues, los elementos más esenciales y característicos del arte de la pintura: el color distingue los objetos, el modelado les da relieve, y la perspectiva los coloca en su verdadero sitio, y todo esto sin más recursos que unas cuantas tintas hábilmente extendidas sobre una simple superficie plana.

Así es que, si hay un arte en que la ilusión sea necesaria y legítima, es, seguramente, el arte de la pintura, donde todo, absolutamente todo, es ficción y artificio, menos la emoción fecunda y comunicativa del artista. Y si la perfección de la forma externa es el medio más adecuado y seguro de transmitir el pensamiento artístico al ánimo del espectador, ¿cómo ha de prescindir la pintura de los que más favorecen esta comunicación, que son al mismo tiempo los más vivaces y característicos del arte contemporáneo?

La verdad y claridad de la expresión son tan necesarias á la pintura histórica como á la decorativa, y deben obtenerla por el mismo medio: la perfección de la for-

ma externa; pues sería, en verdad, cosa extraña que el mismo artista, que prodiga á manos llenas las riquezas del color, la vida y el movimiento en sus cuadros de caballete, reservara una ejecución fría, desvañida y floja para sus grandes composiciones murales.

El arte decorativo, como el arte todo, debe inspirarse siempre en el espíritu de la época en que se produce; y fuera insigne desvarío pretender que la pintura mural del siglo XIX sea lo que pudo ser en la Roma de los Césares, en el bajo Imperio ó en los primeros albores de la civilización cristiana. Y debe observarse que si las obras correspondientes á estos ciclos pictóricos carecen de algunas cualidades más apreciadas en nuestro tiempo, no era debido ciertamente á deliberado propósito de sus autores, que se impusieran esta privación como regla de conducta para sus pinturas murales, sino más bien al ideal que perseguían y al estado más ó menos rudimentario del arte en cada época.

II.

Poco sabemos de la pintura de los antiguos griegos y romanos; pero á juzgar por las descripciones de los historiadores que pudieron contemplarlas, y por los escasos restos que han llegado hasta nosotros, puede asegurarse desde luego que trataron de realizar toda la ilusión compatible con los escasos medios de que disponían. Las alabanzas de los escritores coetáneos se fundan casi siempre, y de preferencia, en la verdad de la expresión de aquellas obras, y suben de punto cuando celebran la exactitud con que reproducen los detalles más insignificantes. Así es que desde Cleofanto, inven-

tor de la pintura monocromata, hasta el divino Apeles, que resume y condensa en su poderosa individualidad artística todas las perfecciones de las escuelas rivales de Atenas y de Sicione, la historia de la pintura griega se reduce á una serie no interrumpida de innovaciones y progresos en los procedimientos técnicos, encaminados á procurar la verdad y precisión de la forma y del color. Ya es Cimón de Cleonea, que se preocupa del movimiento expresivo de sus figuras y de la gracia en el plegado de los trajes; ya Polignoto, que perfecciona la actitud y el gesto, procurando manifestar el carácter del personaje que anteriormente se designaba con una inscripción explicativa; ya Apolodoro, colorista insigne que supo emplear con acierto el modelado, valiéndose del contraste de la luz y de las sombras, por cuyo motivo le considera Plinio como el verdadero fundador de la pintura propiamente dicha y de una escuela gloriosa de pintores coloristas, entre los cuales descuellan Zeuxis, Parrasio, Timanto y Apeles.

Nadie ignora el famoso concurso de pintores realistas celebrado por los dos primeros; el cual, áun siendo apócrifo, prueba hasta la evidencia las aficiones de los griegos á este género de obras y su antiguo y glorioso abolengo. También son harto conocidas, para que me detenga á citarlas, algunas anécdotas relativas á los ingeniosos procedimientos que algunos pintores empleaban para conseguir la ilusión de la realidad en sus obras, como cuando Yálico imitaba la baba de un perro y Nealces, el sudor de un caballo fuertemente refrenado por un jinete. Pero si, prescindiendo de documentos más ó menos fehacientes, fijamos nuestra atención en las preciosas reliquias de la pintura antigua, milagrosamente conservadas en Pompeya y Herculano, veremos com-

probado nuestro aserto con nuevos é irrefutables testimonios. Las pinturas murales de Pompeya y Herculano son esencialmente decorativas. Desprovistas en general de originalidad, pero admirablemente compuestas, son sumamente interesantes, no sólo por su valor arqueológico, que es mucho, sino también por su mérito artístico, por lo bien sentidas y por estar impregnadas profundamente de la gracia, el ritmo y la belleza plástica que caracteriza el ideal artístico del pueblo griego. Son, por decirlo así, un eco lejano de la pintura helénica, pues reproducen las más celebradas composiciones de los artistas de Éfeso, de Atenas y de Sicione con los mismos detalles que los describen los antiguos autores.

Entre las más perfectas, pueden citarse las que representan á Teseo, vencedor del Minotauro; á Hércules ahogando las serpientes, que se estima como imitación de una célebre pintura de Zeuxis, y el grupo del sátiro Marsias y Olimpo, reproducción, según Pausanias, de una obra de Polignoto.

En todas ellas se observa el propósito que animaba á los artistas de dar á las escenas que representan toda la realidad objetiva, todo el interés humano que son compatibles con su ideal plástico y con la pobreza del procedimiento artístico que empleaban.

La entonación general es siempre armoniosa; el color, aunque no muy vigoroso, es acertado y algunas veces brillante; los ropajes están bien observados, á pesar de que carecen del acromatismo natural de los brillos y reflejos; sobre todo, los tejidos transparentes están ejecutados con una ligereza y una habilidad extraordinarias. El desnudo, en particular, ofrece en ciertas obras algunos trozos modelados con tal morbidez y maestría, que pueden sostener muy bien la comparación con

los mejores de los más celebrados artistas del Renacimiento.

Examínese si no la bellísima composición que representa las tres gracias y los preciosos grupos de centauros y bacantes, de sátiros y bailarinas del Museo de Nápoles, y no podrá menos de admirarse el brío de su ejecución, á la vez ligera y castigada; la riqueza y esplendidez de tonos, el modelado enérgico y perfectamente comprendido, y los accidentes más pequeños de luz primorosamente observados y reproducidos. En una palabra, una ejecución esmerada y sobria, una entonación vigorosa y brillante á la vez. No dejaré de advertir á este propósito, y en descargo de mi conciencia, que las pinturas citadas, así como algunas otras en escaso número que se distinguen por la finura, la delicadeza del color y la maestría del toque, contrastan notablemente con las demás, no sólo por su superioridad artística, sino por el procedimiento especial empleado en ellas, que las da cierto aspecto de solidez muy semejante al de la pintura al óleo, empleada con un vehículo de cera y aguarrás. También debo recordar que, entre los ingredientes encontrados en una fábrica de colores exhumada en Pompeya, figuran ciertas sustancias resinosas que pudieran muy bien haber sido empleadas en las pinturas de los antiguos. Tal vez el celebrado barniz de Apéles no sería otra cosa que una preparación de esta clase.

Las pinturas de Pompeya no carecen de perspectiva, como afirman con harta ligereza algunos teóricos; antes, por el contrario, la mayor parte de las composiciones se desarrollan en distintos planos con fondos y lontananzas semejantes á los de la pintura moderna.

Los paisajes y la arquitectura se presentan siempre

en una perspectiva marcadísima, aunque bastante defectuosa, por no conocer sus autores la teoría de los puntos de vista y de distancia, pero perspectiva al fin, y tampoco faltan escorzos, aunque generalmente poco atrevidos.

Lo cierto es que aquellos artistas consideraban como una dificultad insuperable, ó poco menos, el trazado de las líneas de huída, por cuyo motivo evitaban cuanto podían, ciertas actitudes violentas y el desarrollo progresivo de la composición en el sentido de la profundidad del cuadro, prefiriendo la ordenación característica de los bajorrelievcs, á la legítima y natural del arte de la pintura, que aguardaba mejores tiempos para manifestarse con todo su esplendor y magnificencia.

Hundida en el polvo la soberbia civilización greco-romana, surge á la sombra de sus inmensas ruinas una nueva generación intelectual, religiosa y moral, llamada á su vez á gobernar el mundo.

El cristianismo, despreciando los intereses de la tierra, lucha con sus armas espirituales contra el despotismo de los Césares y la corrupción de las costumbres, aspirando tan sólo á purificar las almas, encenagadas en el más grosero sensualismo, preparándolas para su salvación en la vida futura. La belleza moral, sobreponiéndose á los encantos de la materia, da origen al arte cristiano, el cual considera la forma, no como fin, sino como medio expresivo de la vida del alma. Las catacumbas de Roma conservan todavía preciosas reliquias de la primitiva pintura decorativa de los cristianos. Ya son escenas evangélicas, ya piadosas alegorías, trazadas en los muros por temblorosa y ruda mano, pero con profundo sentido y emoción verdaderamente cristiana. El procedimiento artístico empleado en aquellas venerables representacio-

nes, es el mismo del arte pagano en su más lastimosa decadencia; pero á través de los desfallecimientos de la forma, se percibe claramente la sublime doctrina que las avalora, y por cuya razón debieron contribuir á propagar rápidamente la buena nueva entre los neófitos, y á fortalecer la fe y confortar el espíritu de los primeros mártires.

Cuando el cristianismo triunfante sube al trono de los Césares con Constantino, todas las iglesias del orbe católico, fundadas en los preceptos de Cristo, muestran á la luz del día sus preciados símbolos de *El buen Pastor*, de *La Vendimia* y de *El Banquete místico*. El arte de las catacumbas, trasladado á Bizancio, conserva, durante largos años, su carácter hierático y decorativo, sin que se observe en sus obras variedad de formas ni progreso alguno. La Edad Media siguió á su vez las tradiciones de la antigüedad y de los primeros tiempos del cristianismo, reuniendo las tres artes en su belleza suprema para glorificar al verdadero Dios, y cada piedra de los edificios religiosos reproducía, por medio de la pintura y de la escultura, alguna de las maravillas de la creación. La escuela monástica de los primeros ascetas permaneció largos años inmóvil y rutinaria, evitando, con exagerada piedad, el estudio del modelo vivo, y consagrada exclusivamente á la reproducción mecánica de modelos tradicionales, por cuya razón degeneró en verdadera fabricación de imágenes devotas, desprovistas de sentimiento artístico y sin otro valor que el que les atribuía la piedad de los fieles. Pero á pesar de su inferioridad artística, nos dejó imperecederos recuerdos de sus aficiones decorativas en las magníficas pinturas y mosaicos que decoran las primitivas iglesias de Oriente y Occidente.

Tras de las escuelas monásticas, vinieron las corporaciones legas de artistas agremiados. El pueblo, de mero auxiliar, se convirtió en jefe, logrando en poco tiempo crear obras de arte debidas á su propia inspiración. Su pensamiento se incrustó en la piedra, se reflejó en las vidrieras y pinturas de las bóvedas, legando á las futuras edades su amor al arte decorativo y á los brillantes efectos de conjunto, obtenidos por la acertada combinación de las artes reunidas. El sentimiento artístico camina á paso lento, pero seguro, en la oscuridad de la Edad Media; la pintura en este período es siempre decorativa, y se une perfectamente á las líneas de la construcción, observándose en ella, hasta bien entrado el siglo XIII, la influencia de la escuela bizantina, siempre caracterizada por el empleo de colores puros, la falta casi completa de modelado, la desproporción de los miembros, la expresión exagerada del rostro, los pliegues rígidos, paralelos y uniformes, y la ejecución de una rudeza extremada. La arquitectura gótica fué poco favorable al desarrollo de la pintura mural, por carecer de superficies lisas de extensión adecuada para este objeto. Así es que la pintura decorativa se sustituyó, con harta frecuencia, por las grandes vidrieras en las iglesias, y por las tapicerías que de ordinario cubrían los muros de los castillos feudales.

Sólo en Italia, donde el arte ojival jamás se desarrolló por completo, pudieron continuarse sin interrupción, desde la antigüedad hasta nuestros días, las gloriosas tradiciones de la pintura decorativa. Los tipos bizantinos dominaron exclusivamente durante la Edad Media, y no fueron abandonados hasta bien entrado el siglo XIII, en cuya época Giunta de Pisa, Guido de Siena y Cimabue de Florencia, pintores de la escuela bi-

zantina, comenzaron á sacudir el yugo de la tradición hierática encaminando al arte por nuevos y desconocidos senderos.

En el Campo Santo de Pisa, en aquellos extraños frescos debidos al genio de los dos Orcagna, de Buffal-maco y de Benozzo Gozzoli, pueden estudiarse ya las tendencias esencialmente modernas de la pintura decorativa cristiana. El más notable de ellos, pintado por Andrés Orcagna, representa el triunfo de la Muerte, que huyendo de los menesterosos y de los enfermos incurables, que la imploran en vano, hace presa en la juventud dotada con los bienes del poder y de la felicidad. La idea es terrible, y está expresada con vigor en una magnífica composición perfectamente concebida y bien realizada, aunque el dibujo es á veces de una simplicidad rudimentaria, y la entonación general deja bastante que desear bajo el punto de vista de la armonía general de la obra.

Los demás frescos, inferiores como pensamiento y como ejecución al ya citado, contienen, sin embargo, el germen de los desarrollos ulteriores del arte decorativo. El modelado, aunque insuficiente, está bien acusado; los escorzos, frecuentes y á veces acertados, parecen anunciar ya las atrevidas composiciones de Miguel Angel y de Corregio; y por último, los fondos se ven tratados con cierta libertad y una marcada tendencia á producir la ilusión de la perspectiva aérea.

Pero lo más notable en este Campo Santo, es la admirable armonía que reina entre la pintura y la arquitectura, y el carácter solemne que ambas imprimen á este singular edificio. La idea de la muerte domina en absoluto: brota del suelo cubierto de tierra traída de Palestina por los cruzados, para que los nobles pisanos

puedan reposar en tierra santa, se extiende y transpira por las paredes, donde la pintura con fatídica insistencia la recuerda á cada paso, en circunstancias tan diversas y con tan terribles y repugnantes aspectos, que su vista horroriza y espanta.

A partir de esta notable página de la historia del arte, la pintura progresa rápidamente, merced al estudio del natural aplicado á la tradición bizantina. Desde fines del siglo XIII hasta principios del XVI, esto es, desde Cimabue hasta Rafael, se observan dos corrientes artísticas que conducen á resultados bien diferentes. De una parte, una escuela de pintores que, apoyándose en las ideas bizantinas, elige lo mejor de la tradición greco-cristiana, y comunicándole la vida real de la naturaleza, si bien idealizando los tipos, llega por su propia inspiración á crear obras de verdadero valor artístico. Sus más genuinos representantes son Fra-Giovanni, conocido con el nombre de Beato Angélico, autor de los frescos de San Marcos de Florencia, y su discípulo Benozzo Gozzoli. Al lado de la escuela mística se desarrolla con vigorosa lozanía otra que, apoyándose con mayor insistencia en la observación directa y constante del natural, alcanzó vida más dilatada y gloriosa. Los artistas que siguieron sus doctrinas, llenos de fe y de actividad, animados por el deseo de perfeccionar su arte, lo intentaron todo, sin que fueran bastante á contener su entusiasmo los estudios más difíciles, las investigaciones más penosas y arriesgadas. Pietro de la Francesca, Brunelleschi y Paolo Ucello, descubren y aplican las leyes de la perspectiva; Masolino de Panicale, discípulo de Ghiberti, estudia cuidadosamente los efectos del claro-oscuro y perfecciona el colorido. Pollajuoli diseña los cadáveres para estudiar la razón del juego de los músculos.

La sinceridad de la expresión del sentimiento interior y la perfección de la forma externa, son los caracteres distintivos del arte moderno, iniciado por Masaccio en sus célebres frescos del Cármine de Florencia. Vasari dice, al hablar de este artista, que todo cuanto se había hecho antes de él era pintado, pero que sus obras eran tan verdaderas y animadas como la naturaleza misma. Y en efecto, sus figuras están dispuestas con naturalidad suma, en actitudes graciosas y expresivas; el desnudo está pintado con grande maestría; las cabezas son, por regla general, armoniosas, expresivas y bien proporcionadas con el resto del cuerpo; el colorido es verdadero y sobrio; el claro oscuro, vigoroso y bien observado, y los trajes y accesorios, tratados con precisión y esmero.

Las pinturas de la capilla del Cármine de Florencia fueron, durante largo tiempo, la grande escuela de la pintura italiana: en ella se formaron la mayor parte de los pintores de la época, y entre ellos Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Andrea Verocchio, Sandro Botticelli, Ghirlandajo, Cósimo Rosselli, Lucca de Cortona, Bartolomeo d'Arezzo, el Perugino y, posteriormente, los grandes maestros Leonardo de Vinci, Rafael y Miguel Angel.

El gran Leonardo es, según la autorizada opinión de Charles Blanc, el último de los precursores y el primero de los grandes maestros. Iniciador de la renovación de la pintura, es á la vez el artista más sabio y más completo de los tiempos modernos, el genio más original, más extraordinario y más fecundo de Italia. Su *Cenduculo* del convento de Santa María de Gracia, en Milán, es un admirable modelo de pintura decorativa, tan notable por su composición natural y á la par animada, como por la variada expresión de sus diferentes figuras, por el vivo

movimiento y contraste de todas sus líneas, por la inteligente combinación de grupos, por su vigorosa y sostenida entonación y por su hermoso colorido. Raras veces se hallan reunidas en una sola obra tantas y tan excelentes cualidades, ni se ven realizadas tan por completo las numerosas condiciones que requieren las grandes pinturas decorativas.

Leonardo de Vinci es el precursor legítimo de aquellos pintores que en lo sucesivo habían de hacer sentir en sus obras los vigorosos acentos de la naturaleza en sus más puras y elevadas manifestaciones; y supo aliar, como nadie, la corrección del dibujo y la noble sencillez del arte antiguo, con el profundo sentimiento personal del verdadero artista.

Con Rafael y Miguel Angel se eleva la pintura decorativa al mayor grado de vida y de esplendor. Las celebradas estancias y las soberbias composiciones de la capilla Sixtina en el palacio Vaticano de Roma, son obras clásicas, en su género, sancionadas por la opinión unánime de todas las generaciones sucesivas. Entre las primeras, se citan la *Disputa del Santísimo Sacramento* y la *Escuela de Atenas* como dos modelos acabados de perfección y de belleza decorativa. Representa el primero un soberbio drama teológico, un admirable diálogo entre el cielo y la tierra, desarrollado en una composición majestuosa y espléndida, en que figuran numerosos personajes, distribuidos hábilmente en diferentes planos. Las actitudes de todos ellos son naturales, los movimientos expresivos y bien acentuados, las cabezas grandiosas y perfectamente caracterizadas, observándose que, si bien Rafael sigue todavía en esta obra las tradiciones hieráticas de la escuela de Perugia, procura realizar en ella toda la verdad compatible con sus afi-

ciones paganas y con el ideal artístico de la época en que vivía.

De esta composición á la escuela de Atenas hay un paso inmenso hacia la perfección como realismo artístico. Esta es, á no dudar, su obra más importante y mejor concebida. Rafael ha realizado en ella el pensamiento de los sabios de su época, reuniendo, en un momento determinado y con la más perfecta armonía, los hombres ilustres de todas las épocas, enlazando así el pasado y el presente, y glorificando el culto de todas las tradiciones y de todas las escuelas filosóficas. La necesidad de caracterizar perfectamente sus personajes y de manifestar claramente la idea que á cada uno preocupa, le ha conducido necesariamente á la verdad de las actitudes, á la valentía de los escorzos y á la precisión de las formas.

Y como si todas estas precauciones fueran pocas para dar forma sensible á su soberbio pensamiento, encierra esta incomparable asamblea en un suntuoso palacio, que se desarrolla en grandiosa perspectiva en el sentido de la profundidad del cuadro.

Las mismas excelentes cualidades se admiran en otros frescos de la misma sala, que representan el Parnaso y la Jurisprudencia; y en las conocidas composiciones murales que decoran las inmediatas, en las cuales citaré tan sólo el Heliodoro, el Atila y el Incendio del Borgo, la Misa de Bolsena y la Excarcelación de San Pedro, siendo de notar en esta última, la extremada habilidad con que supo plegar este admirable artista su complicada composición á un espacio cortado inoportunamente por una puerta, y el atrevimiento de introducir un efecto de noche en una pintura destinada á la decoración.

Miguel Angel, lo mismo que Rafael, se preocupa

grandemente de la perfección de la forma. Su poderosa inteligencia no podía satisfacerse con preceptos tradicionales, ni con rutinarios procedimientos de escuela. Más anatomista que pintor, penetra en el interior del cuerpo humano, analiza su estructura, se hace dueño del secreto de su forma y de sus movimientos, y más preocupado de la vida que de la belleza, logra realizar lo bello por el poder incontrastable de la verdad artística.

Los famosos frescos que decoran la capilla Sixtina representan las escenas culminantes del Génesis, los Profetas, las Sibilas, el Juicio final. La obra está concebida con tal vigor y tan extraordinaria grandeza, que rivaliza con la admirable sublimidad de los textos en que se inspira. Nada tan elevado y magestuoso como las pinturas de la bóveda que traducen con varonil acento los robustos versículos de los libros santos. Nada tan terrible y desconsolador como aquella soberbia paráfrasis de la Resurrección de la carne y del castigo eterno. En aquel inmenso laberinto de formas humanas que se agitan y retuercen con las convulsiones de la desesperación y del espanto, se descubren los profundos estudios anatómicos del famoso florentino, la fecundidad y el brío de su portentosa imaginación y, sobre todo, su habilidad extraordinaria en el arte de agrupar las figuras, de distribuir las masas y de colocar cada personaje y cada objeto en el sitio y á la distancia que por su importancia en la composición le corresponde. Todos los recursos del arte le parecen pocos para dar á su obra la animación y la vida que reclaman las actitudes, ya reposadas, ya violentas, de sus gigantescos personajes. Maestro en el arte de los escorzos, prodiga con temeraria insistencia las actitudes más atrevidas y las más complicadas agrupaciones, sin que haya para él dificultad

alguna en cuanto se relaciona con la composición, con el dibujo y con el modelado. Pero menos práctico en el manejo de los colores, y concediendo á esta especialidad del arte toda la importancia que se merece, aun tratándose de pinturas puramente decorativas, llama en su auxilio á Sebastián del Piombo y pone á contribución el notable talento de aquel famoso colorista veneciano para que nada falte á la perfección de su obra.

No era posible que tan grandes maestros descuidaran en sus pinturas murales ninguno de los medios que contribuyen á la perfección de la forma externa, y no sólo ellos, sino también sus más ilustres contemporáneos é inmediatos sucesores. Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, el Correggio, Tiziano, Veronés, Tintoretto, los Caracci, Dominichino, Guido Reni, Solimena y Tiepolo, tan diferentes por sus gustos y tendencias, todos concedieron al medio sensible de la expresión artística una capital importancia en sus obras decorativas.

No falta quien, desconociendo por completo las especiales condiciones de las pinturas á fresco, afirma con candorosa ingenuidad, que los más famosos pintores italianos empleaban en sus decoraciones murales una entonación suave, apagada y, por decirlo así, en tono menor, reservando para sus cuadros toda la riqueza y brillantez de su admirable colorido; pero el pintor que conoce la naturaleza del procedimiento y las propiedades de las pocas tierras que constituyen la limitada paleta del fresquista, admira siempre la soberbia entonación, el brío inconcebible de algunos frescos de Rafael, de Andrea del Sarto y del Correggio. Las tintas doradas que algunos admiran en los antiguos frescos italianos, son debidas más bien á las propiedades de la pintura sobre cal, que á propósito deliberado de los artistas, y

la prueba de ello es que pensando Rafael pintar al óleo la sala llamada de Constantino en el Vaticano, ejecutó por vía de ensayo dos figuras: la *Mansedumbre* y la *Justicia*, empleando aquel procedimiento, las cuales en nada difieren de sus demás obras al óleo, y en cambio contrastan, bien desagradablemente por cierto, con las demás pinturas á fresco de la misma estancia.

III.

El estudio directo de las obras maestras del arte decorativo, conduce al mismo resultado que proclama la sana razón y el común sentir de las gentes dotadas de un espíritu sereno y libre de añejas preocupaciones. La pintura, como todas las artes, progresa rápidamente cuando su ideal se purifica y eleva, no cuando sus formas pierden los acentos de la vida que circula y palpita en todos los seres del mundo real. Su perfección reside en la bondad de la idea, como en la sinceridad y en la excelencia de su representación artística, y puede asegurarse sin escrúpulo que la verdad de la forma es la probidad del arte.

Se comprende muy bien que cuando el pintor no cuenta sino con unas pocas tierras mal molidas y peor preparadas; cuando toda su ciencia se reduce á un procedimiento incompleto, trivial y rudimentario, sea forzoso conformarse con pinturas desprovistas de expresión, de vida y de relieve; pero á medida que su paleta se enriquece, cuando el incesante y natural progreso de los tiempos facilita los maravillosos recursos de la perspectiva aérea, de la anatomía y del arte de los escorzos; cuando multitud de conocimientos, debidos en su ma-

yor parte á la observación detenida y constante del natural y al estudio cada vez más completo de los procedimientos prácticos, acrecientan con nuevos inventos el tecnicismo del arte, toda la ciencia y toda la habilidad del artista son pocas para satisfacer las múltiples exigencias del gusto público, cada vez más delicado y descontentadizo, y ni las condiciones de la obra ni las conveniencias de la decoración pueden justificar los desfallecimientos de la forma ó la imperfección del procedimiento artístico.

La fusión de la pintura y de la arquitectura exige tan sólo algunas concesiones de una y otra parte, ó por mejor decir su mutuo acuerdo, pero sin que se entienda por esto que hayan de sacrificar en aras de la armonía lo que constituye su misma esencia, su especialidad artística; y así como la arquitectura debe ser construcción hasta en sus más prolijos y menudos pormenores, así también la pintura decorativa no puede ser en todo caso sino color, animación y vida. Es preciso no echar en olvido que dichas artes se combinan en la obra común, no á pesar de sus cualidades características, sino precisamente á causa de ellas mismas, para que, unidas con acierto y gusto, brote de su mutuo contraste y de sus opuestas cualidades la infame armonía de conjunto que constituye el principal encanto de las grandes composiciones monumentales.

Puede muy bien suceder, y con frecuencia sucede, que las circunstancias especiales del edificio y las conveniencias de la decoración arquitectónica impongan al pintor ciertas condiciones relativas al pensamiento general de la obra, á la elección de asuntos, á la disposición de las líneas dominantes, á la entonación general, y en ciertos casos hasta el empleo de materias y pro-

cedimientos determinados que aseguren la conservación y la perpetuidad de la obra común; pero estas naturales limitaciones, impuestas por las necesidades mismas de la obra, en nada se oponen á la libre expansión de su pensamiento artístico, cuando dueño de los secretos de su arte y poniendo á contribución todos los medios y recursos que le sugiera su natural ingenio, dé libre curso á su inspiración, desplegando las severas y elevadas cualidades que distinguen y caracterizan á la pintura decorativa. La cuestión estriba en saber combinarlas con las legítimas exigencias del arte de la construcción y no en suprimirlas.

Lo que más importa en estas combinaciones, y lo que más directamente asegura ó destruye la armonía general de un edificio, es la tonalidad dominante de las pinturas que le decoran. Las otras cualidades relativas á la corrección del dibujo y á la elegancia de las formas, avaloran seguramente los méritos de las composiciones pictóricas y fijan la atención de los inteligentes cuando las contemplan detenidamente y por partes; pero influyen poco ó nada en el efecto general del conjunto.

La armonía decorativa descansa de preferencia en la unidad de la entonación, por cuyo motivo conviene que á ella se subordinen las demás cualidades y excelencias de la obra, supuesto que, según dominen las figuras ó los fondos, los trajes ó el desnudo, el color se modifica y la entonación general cambia de aspecto.

La naturaleza y el destino del edificio, el carácter artístico que le conviene, y la impresión que sus formas deben producir en el público, determinan en cada caso la tonalidad especial que debe adoptarse. Sabido es que los colores ejercen sobre nuestro ánimo una im-

presión moral tan efectiva como difícil de explicar satisfactoriamente. Hay colores risueños y tranquilos, melancólicos y graves, violentos y terribles. Recuérdese si no la nota voluptuosa y tierna que adoptó Rafael para los frescos del palacio de la Farnesina en Roma, destinado por su opulento fundador el banquero Chigi á celebrar sus espléndidas orgías, tan diferente de la severa y vigorosa entonación que supo emplear en las majestuosas estancias del Vaticano y en las soberbias Sibilas que decoran las enjutas de un arco en la iglesia de Santa María de la Paz. A la celeste y plateada luz que envuelve como aureola de gloria á la Madre del Redentor, y á los bienaventurados que contemplan su triunfante Asunción, debe su principal encanto la obra maestra de Correggio que decora la cúpula de la catedral de Parma; así como el color sordo y la entonación violácea que domina en el Juicio final de Miguel Angel, influye poderosamente en la inmensa desolación y terror sublime que embarga el ánimo cuando se contempla tan portentosa creación de la inteligencia humana.

Así es que, cuando la composición de un edificio de carácter monumental ha sido concebida y trazada por un verdadero artista, entra en ella como un elemento de capital importancia la tonalidad dominante, indicada de una manera clara y precisa por el color de los materiales adoptados, por los valores relativos de los fondos y de los relieves, por la situación y el tamaño de los espacios destinados á la pintura y por la forma y la naturaleza de los miembros que los limitan y rodean, estableciéndose con estos elementos el tono local á que ha de ajustarse la pintura decorativa que es, por decirlo así, la nota fundamental del acorde armonioso,

cuyas diferentes partes se distribuyen, las más de las veces, entre multitud de artistas.

La entonación general ha de preocupar, ante todo, al pintor que interviene en la decoración de un edificio. En unos casos convendrá llamar la atención del espectador hacia ciertos puntos privilegiados por su posición especial ó por su importancia gerárquica, y á ello podrá contribuir poderosamente empleando las tintas más brillantes y luminosas de su paleta, en otros deberá rebajarlas y hacer uso de tonos más sordos y velados, para someter ciertas partes de la obra á la ley ineludible de la graduación del interés; á veces convendrá favorecer la clara percepción de los objetos, marcando con un trazo vigoroso los contornos que recortan la silueta de las figuras, y á veces será preciso tocarlas con vaguedad y fundir los tonos, para hacer sentir con mayor eficacia los efectos del ambiente y de las distancias.

En una palabra, el edificio entero ha de modelarse de la misma manera que se modela cada una de las partes que lo constituyen, y la pintura histórica que intervenga en su composición deberá contribuir, por medio de su colorido, á sostener la entonación general adoptada para la totalidad de la obra decorativa.

Para obtener este resultado sin menoscabo de la libertad de acción necesaria á cada una de las artes que concurren á la formación del conjunto, es necesario que los artistas, además de ser maestros en su especialidad, poscan conocimientos extensos en las artes que no practican, para que, sabiendo apreciar las perfecciones y bellezas de la composición en que tomen parte, puedan identificarse con el pensamiento que en ella domina y alcanzar por este medio la unidad de estilo y las gran-

des cualidades de conjunto que acompañan siempre á las obras artísticas de reconocido mérito.

En esta condición esencialísima y no en falaces teorías ni en quiméricos retrocesos al arte de aquellas centurias en que la pintura dormitaba en un estado muy próximo á la barbarie, se ha de buscar la solución práctica al intrincado problema de la pintura decorativa moderna.

El arte de nuestros días debe inspirarse en lo que germina y se desarrolla en el seno de la generación presente y no en ideales que pasaron ya, tal vez para no volver jamás. Cuando los artistas consigan desprenderse por completo de los brazos de la rutina, y lleguen á comprender y expresar con acierto las más nobles y elevadas manifestaciones de la vida moderna, hablarán un lenguaje fácilmente comprendido por todos, alcanzando por este solo mérito, la simpatía general y el aprecio público. Entonces las obras decorativas, inspiradas en un solo pensamiento y encaminadas á un mismo fin, ostentarán aquella prodigiosa unidad de concepción y de formas que tanto admiramos en las grandes composiciones murales de los más famosos maestros, y responderán por completo, si no á todas las exigencias de algunos preceptistas, á las eternas leyes de la razón y del buen gusto.

HE DICHO.

CONTESTACIÓN

DEL

SR. D. ANTONIO ARNAO.

SRES. ACADÉMICOS:

Una vez más me obligáis al agradecimiento. Tener vuestra representación en esta solemnidad, y apadrinar á un artista del mérito del que vais á recibir entre vosotros, son dos circunstancias que me inspiran un no sé qué de orgullo, al cual no me es dable resistir, aun cuando me conceptúe inmerecedor de semejante complacencia.

Cada día que pasa veo más y más justificada y razonable el ansia viva con que los hijos de la inteligencia, del sentimiento y del trabajo solicitan formar parte de una Corporación que se honra con el doblemente augusto nombre de San Fernando.

En este recinto sereno, embellecido por selectas obras de vuestros insignes progenitores, se aplace la vista y se eleva el pensamiento á regiones suprasensibles, al examinar los rastros de luz que preclaros artistas, á cuyo frente se halla aquí el celeste Murillo, han dejado tras de sí, como brillantes estelas trazadas en oscura noche por naves que cruzaron el mar de la vida. En este recinto no logran penetrar las agitaciones y contiendas de la vida exterior, que dividen á nuestros hermanos en las

candentes luchas sociales ó políticas, pues al cruzar aquellos dinteles, todos renuncian instintivamente á extrañas aspiraciones, para concretarse á una sola, propia de su investidura: la de considerarlo como templo consagrado al culto de la belleza creada por la humana fantasía. En este recinto, finalmente, donde os congregáis por derecho propio los que habéis ganado las apetecidas palmas de los certámenes del ingenio, se discuten en paz y con elevadas miras fructuosas cuestiones que enaltecen á los pueblos sin conmoverlos; se da ilustrado consejo al poder público, cuando él juzga que lo há menester, y se vela por la integridad de hermosas tradiciones y de monumentos artísticos que nos legaron gloriosos antepasados.

¿Qué extraño es, por tanto, si al encontrarse hoy por vez primera entre vosotros, al contemplar el ilustre curso que le rodea, al dirigiros la palabra antes de condecorar su pecho con la medalla académica, mi distinguido apadrinado, hombre inteligente y de corazón, ha revelado vaga desconfianza y ha dado señales de honrosa timidez?

Pues á pesar de ello, os diré, porque reconozco el deber de hacerlo, algo que se me ocurre acerca de este particular. Sin que á nadie escandalice mi franqueza, estoy en el caso de advertiros que creáis á medias cuanto de sí expone el nuevo Académico. Lo explicaré. Cuando asegura que carece de títulos para sentarse en el sillón que excelentes artistas han ocupado antes, creed que dice lo que siente, pero no creáis en lo que dice, porque sus muchas y muy buenas producciones atestiguan lo contrario. Cuando se manifiesta inhábil en el arte de la palabra, sabed que así se lo figura; pero claro es que tampoco le creeréis, después de haber oído el

discurso que acaba de leeros. Esta ignorancia de su propio valer es la grande ignorancia que en él hallo, pero también es la que más le enaltece.

Y no atribuyáis, señores, á cortesana obligación de padrino, lo bueno que de él digo y lo que pueda decir en adelante. La justicia y la imparcialidad se me imponen en esta ocasión, y así como al presentar á un individuo en cualquier casa honrada exige la sociedad que el presentador garantice las cualidades del presentado, así yo, que tuve el honor de firmar su propuesta, y que tengo hoy el de recibirlo, por encargo vuestro, en esta insigne Academia, me veo precisado á justificar su presencia actual y mi proceder pasado. Sentiré mortificar con elogios su extremada delicadeza, pero tenga paciencia y recuerde que, según la sublime Doctora de Ávila, la modestia es la verdad.

De familia artística procede mi amigo D. Alejandro Ferrant y Fischermans, hoy profesor auxiliar en el Conservatorio de Artes y Oficios. En ella, al benigno influjo del cariño, recibió las primeras enseñanzas que fecundaron los preciosos gérmenes pictóricos, depositados por Dios en su inteligencia. Hábil tallista era su padre D. Alejandro; buenos pintores eran sus tíos Don Fernando y D. Luis, pero á estos últimos aventajó pronto el joven alumno con repetidas victorias: victorias no desagradables, sino muy lisonjeras para los vencidos. Lograron aquellos gérmenes mayor desarrollo en las ilustradas clases de la Escuela superior de Pintura, Escultura y Grabado, y por fin, obtuvieron su completa vitalidad bajo el cielo de Italia, y en el ambiente vivificador de Roma, á la cual fué pensionado primeramente por largueza de S. A. el Infante D. Sebastián Gabriel, y á donde años después volvió con la honrosa dis-

tinción de pensionado de Mérito en la Academia Española de Bellas Artes.

¡Cuántos afanes ha sentido, cuántos desfallecimientos ha soportado, cuántas esperanzas ha entrevisto el Sr. Ferrant en la larga carrera de sus no largos años! Pero, por fortuna suya, muchos han sido también los triunfos que en tan incesante batallar ha conseguido. Los certámenes públicos, en que se miden noblemente las fuerzas de los adversarios, fueron en varias ocasiones estadio de sus contiendas. En los abiertos por la Academia de Bellas Artes de Cádiz, tres veces ha conquistado el primer premio; en uno de los celebrados por el Fomento de las Artes, obtuvo el segundo; en las más arduas y empeñadas lides de las Exposiciones nacionales, ha venido ganando el tercero, el segundo y el primero, y por último, recibió el reglamentario de la Academia de Roma, en testimonio de haber cumplido muy bien sus deberes de pensionado de Mérito.

Esta serie de honoríficas recompensas es fruto natural y legítimo de severo estudio, de aptitud íngénita, de trabajo perseverante. La cantidad y la calidad de las obras del Sr. Ferrant lo comprueban. No en todas muestra igual vuelo su pensamiento, porque esto no es dado á las producciones de hombre alguno; pero todas, más ó menos, son dignas de estimación. Desde el cuadro que representa el *Campamento de Africa en la guerra de 1860*, existente en la Galería del citado Infante, establecida en Pau, hasta el sublime lienzo de *San Sebastián sacado de la cloaca Máxima* que admiramos en el magnífico Museo del Prado; desde sus primeras florecillas en el escabroso campo de la composición pictórica, hasta los sazonados frutos que siempre saborearán los amantes del arte en un templo de Madrid llamado á excitar y fijar

la pública atención, ha revelado el Sr. Ferrant, con las alternativas propias de la fantasía creadora, su tendencia al progreso y al perfeccionamiento. Hablen para demostrarlo, si juzgais interesada mi aseveración, el cuadro de *Murillo socorrido por los frailes al caer de un andamio donde pintaba á Santa Catalina*, el del *Martirio de los Santos Servando y Germán*, el de la *Goleta de moros tomada por el pueblo de Cádiz*, el de *Hernán Perez del Pulgar*, los de *San Joaquín y Santa Ana* hechos para el Hospital de Illescas, y la laureada copia de no escasa parte de un fresco maravilloso: el de Rafael, titulado *Disputa del Santísimo Sacramento*. Si esto no os basta, ved el techo donde se ostenta *La Poesía* y la *Galería Pompeyana* que exornan la casa palacio de un título del reino, opulento y conocido capitalista de esta corte ⁽¹⁾, como también la *Alegoría del baile y de la música*, *La lectura interrumpida* y varias figuras simbólicas ejecutadas en la de otro título ex-Ministro de la Corona ⁽²⁾; y si queréis convenceros más, penetrad en el templo á que antes he aludido, y allí admiraréis, además de alguna vasta composición que embellece su gigantesco cimborrio, otra severa y hermosa, colocada en el presbiterio, la cual representa á *Honorio III entregando á San Francisco la Bula del Jubileo de la Porciúncula*.

Tales, y no todos, son los méritos pictóricos del señor Ferrant ⁽³⁾. Acaso dirá que de él he hablado mucho,

(1) El Excmo. Sr. Marqués de Linares.

(2) El Excmo. Sr. Marqués del Pazo de la Merced.

(3) Por no alargar mucho el cuerpo del discurso, he dejado de citar cuatro sobrepuestas, hechas para la Diputación de Pamplona, relativas á asuntos de la historia de Navarra, el *Episodio de la defensa de una torre, en el sitio de Zaragoza*, para la Excmo. Sra. Marquesa de San Miguel de la Vega, y la repetición del cuadro de *San*

pero *sibi imputet*, cuya será la culpa. A buen seguro que si hubiese trabajado menos y con menor éxito, no habría yo podido extenderme en tan larga enumeración. Y téngase en cuenta que no me detengo á elogiar especialmente el bello cuadro de *San Sebastián*, que es á mi humilde juicio su obra maestra, pues para ello, sin necesidad de mentar lo elevado de su concepción, lo clásico de su dibujo, lo simpático de su colorido, bastará decir que en el Museo del Prado, donde según indiqué antes se halla expuesto, no desmerece á los ojos del observador, aunque tiene á sus lados dos de las más felices obras de nuestra escuela moderna: el precioso lienzo que se llama *Testamento de Isabel la Católica*, del malogrado Rosales, y el admirable poema en que Pradilla ha eternizado la desolación de espíritu de la infortunada *Doña Juana la Loca*.

Pero ¡qué injustos son á veces los hombres al juzgar de sus propias aptitudes! Habéis oído, señores, al señor Ferrant cuando decía que la empresa de hablaros era superior á sus fuerzas; que desconociendo y admirando los variados giros de nuestra hermosa y difícil lengua castellana, no sabría dar adecuada forma á su pensamiento; que residiendo éste vivo, palpitante, en la obra peculiar de cada artista, por fuerza ha de resultar inexacto ó deficiente al tratar de darle distinta forma. Y no contento con esto, para compensar lo que él califica de lamentable insuficiencia en materias literarias, os ha donado los retratos de dos compañeros que perdisteis: el de su primer maestro, D. Luis Ferrant y

Sebastián, para el Museo de Trieste. Por la misma razón no hablo del notable mérito del Sr. Ferrant como retratista, y tampoco he dicho que en 1872 fué condecorado con la cruz de Comendador de Isabel la Católica.

Llausás, cuya memoria venera por más de un concepto, y el del crudito D. Valentín Carderera que tan útiles servicios ha prestado á la arqueología artística española. No seré yo seguramente quien niegue cuán difícil es escribir con corrección y elegancia en castellano, pues hace largos años tengo en mí propio ejemplo vivo del deseo de hacerlo y de la imposibilidad de lograrlo. No seré tampoco quien desconozca cómo los artistas, acostumbrados á expresar sus pensamientos con lápices, colores ó cinceles, han de verse embarazados para darles forma con la pluma, entrando en la esfera del delicado y engañoso arte literario—por lo cual se les releva de semejante obligación en el Instituto de Francia—pero no dejaré por eso de reconocer que en España salen airosos de su empeño. De ello habeis podido convenceros en muchas recepciones, remotas y próximas, y hoy mismo acabais de comprobarlo en el discurso del Sr. Ferrant.

Con el modesto título de *Reflexiones sobre la Pintura decorativa*, os ha presentado un trabajo, muy estimable por su forma clara, sencilla y galana, y por su fondo rico en útiles nociones, demostrando que, si sabe practicar el arte como pintor de Historia y como pintor decorativo, sabe también dar cuenta de por qué lo ama. De buen grado entraría yo ahora á seguirle en todas las consideraciones y recuerdos que en él acumula, pero ni puedo ni debo hacerlo. No puedo, por mi falta de competencia para dilucidar con acierto las graves cuestiones que palpitan en tan compleja materia, y por el escaso tiempo que á mi encargo imponen el sitio y la ocasión presentes. No debo, porque ni necesito explicaros lo que habeis comprendido y apreciado, ni estaría yo en mi papel de padrino impugnando al Sr. Ferrant; áun cuan-

do hubiese incurrido en alguna contradicción, en alguna cita inadecuada ó en algún error de pensamiento; ni, por último, sería justo fatigar la atención de los demás con observaciones desmayadas, como mías.

Pero ¿habré de callarme por eso en absoluto? No: yo debo recordar y aplaudir la magnitud del asunto de que trata, y la amplitud de miras con que lo ha concebido.

En él hay dos grandes faces, dos elevados puntos de vista. Condensa el uno de éstos las teorías y creencias del autor, respecto del arte decorativo; compendia el otro, en rápida ojeada, sus vicisitudes, significación y espíritu en la historia de la pintura.

En el primero, define y explica su concepto, señala sus límites, establece sus reglas, y con alto vuelo y novedad de ideas, lo estudia como complemento de otras manifestaciones especiales del arte en general; trata de la unidad de la obra decorativa; examina la condición de ésta con relación á nuestros tiempos; indica la necesidad de la armonía como la primera de sus cualidades; discurre sobre la importancia de la perspectiva, la índole de los techos y la temerosa cuestión del realismo; apunta su profesión de fe artístico-religiosa; determina las recíprocas relaciones de la pintura, la escultura y la arquitectura, y proclama que el arte decorativo debe revelar el espíritu de la época en que se realiza.

En el segundo de los citados extremos, recorre á grandes pasos el campo propio de los hechos, recoge las memorias de la pintura griega, analiza los restos de la de Pompeya y Herculano, desenterrados de entre ceniza y lava; y pasando después á fijar su consideración sobre las diversas y sucesivas manifestaciones de la escuela cristiana, en que la belleza moral debía sobreponerse á los encantos de la materia, extiende sus obser-

vaciones históricas y críticas á las grandes épocas que se desenvolvieron desde el advenimiento del Divino Crucificado. Ya penetra en las Catacumbas, donde repara, con marcado respeto, en las primeras huellas de aquella renovación; ya se transporta á Bizancio, para estudiar sus pintores, en que dominaba la austeridad hierática; ora por entre las sombras de la Edad Media, sigue al arte, que camina con lento, pero seguro pie; ora en el Campo Santo de Pisa, misteriosa compenetración de la arquitectura y la pintura, se para sobrecogido ante los terribles frescos que produjo el genio de los dos Orcagna, de Buffalmaco y de Benozzo Gozzoli, donde, como dice muy bien, pueden estudiarse ya las tendencias esencialmente modernas de la pintura cristiana. Y, por último, asistiendo á otro segundo y más grande espectáculo de renovación, persigue con perspicaz mirada las dos corrientes artísticas que á ella condujeron—corrientes dirigidas por insignes ingenios,—hasta venir á detenerse complacido en las vastas concepciones de una trinidad inolvidable: Leonardo de Vinci, á quien fundadamente apellida Carlos Blanc el último de los precursores y el primero de los grandes maestros, y los genios preeminentes que se llaman Rafael de Urbino y Miguel Ángel Buonarrotti, en quienes llegó para la pintura la plenitud de los tiempos, como después había de llegar para la música, con la aparición de otros tres varones insignes: Haydn, Mozart y Beethoven.

Tal es, señores, incompleta y pálidamente trazada, la síntesis del discurso del nuevo académico. Su trabajo es un breve código de reglas y un compendio histórico. En el segundo concepto se ha discutido mucho en este recinto; no así en el primero. Quisiera yo ahora repro-

ducir y analizar algunas de dichas reglas, pero ya no es posible. Únicamente recordaré, como exacta expresión del misterioso enlace de lo material y lo espiritual en las producciones pictóricas—enlace que debe realizarse en toda obra de Bellas Artes ó de Bellas Letras,—aquella precisa y clara fórmula, digna de tenerse presente: *idea sana en forma perfecta.*

Ahora bien: si el arte decorativo, por los lugares en que ha de manifestarse de un modo fijo y permanente y por los fines que ha de llenar, debe producir instrucción y recreo; si, aunque animado de espíritu fantaseador, tiene que fundarse en la verdad de la forma humana, por lo cual no puede decir con Lamartine:

Il n' est rien de commun entre la terre et moi;

si, destinado á embellecer iglesias, monumentos, alcázares y palacios, ofrece al pintor grandes superficies para desarrollar complicadas composiciones y expresar profundas ideas, ¿cómo no ha de tener excepcional importancia? ¿Cómo un artista de las facultades del Sr. Ferrant no ha de profesarle la admiración que le manifiesta? ¿Y cómo yo, individuo, aunque indigno, de esta Corporación, he de callar, cuando de él se trata, que pronto tendrá en Madrid una manifestación espléndida y fastuosa?

Sí, señores, justo será repetirlo, aunque todos lo sepáis: á la vez que algunos particulares favorecidos de la fortuna van dando pruebas de buen gusto, empleándolo en sus propias moradas—por lo cual merecen plácemes y aplauso,—el Gobierno de S. M., y en su representación el Ministerio de Estado, gestor de la Obra pía de Jerusalén, hará en el próximo año ostentación de las galas y recursos de tan rico arte, auxiliado,

en cuanto sea posible, por la arquitectura y hasta un grado que será honra de España, en el templo de esta corte apellidado *San Francisco el Grande*, visto ya por muchos, aunque de una manera incompleta, con motivo de tristísima solemnidad. Por lo mismo que éste es albergue de la pobre orden franciscana, se convertirá en magnífico monumento, elevado á la perpetua memoria de su glorioso fundador, de aquel gran patriarca,

Sol de humildad y rey de la pobreza,

que fué asombro del mundo por lo sublime de su anadamiento. Será como pedestal de oro que sostenga una estatua vestida de sayal y ceñida de cilicio. Palenque á la vez abierto á las luchas de la inteligencia, en él combaten noblemente muchos y celebrados artistas, pintores y escultores, revelando en extensas obras la destreza de la mano y el vuelo de la fantasía. Allí, en aquel museo sagrado, se verá quizá resuelto el debatido problema de la variedad en la unidad de la ejecución, al observar la manera peculiar con que cada uno de los ejecutantes, usando de cierta libertad dentro de una ley común, comprende el arte decorativo. Allí se demostrará de nuevo, según ya se ha demostrado en las Exposiciones nacionales de Bellas Artes, que éstas necesitan la inteligente y poderosa protección del Estado, si han de lograr esplendor y engrandecimiento. Allí, por último, como las artes del diseño, recibirá amparo merecido la música, que está ya representada por un excelente órgano construido con arreglo á todos los adelantos novísimos, á lo cual deberán agregarse, si la intervención del arte de Palestrina ha de ser completa—y así me atrevo á pedirlo,—maestros inteligentes, composiciones de espíritu religioso y voces adecuadas al cul-

to, contando entre ellas las de los niños, cuyo timbre inocente y penetrante atraviesa las bóvedas de los templos para llevar al cielo las oraciones de la tierra. Y después que propios y extraños hayan podido admirar, á su debido tiempo, esta gran manifestación artística, aunque como obra humana no se halle exenta de imperfecciones, dirán á impulsos de la justicia y de la gratitud: ¡Honor al poder público que la ha promovido! ¡Gloria á los ingenios que la han llevado á cabo!

Voy á terminar, señores. Perdonad si de este particular, á que acabo de referirme en mi discurso, he hablado aquí prematuramente, y explicaos mi imprudencia por la bondad de mi propósito. Éste no es otro que el de tributar justas alabanzas, dar aliento á los que desean trabajar, y pedir auxilio para ellos á los que pueden dispensárselo. Además confieso mi impaciencia en publicar todo lo que puede redundar en honra de la patria. Ella tiene indisputable derecho á que todos los ciudadanos, en la medida de sus facultades, contribuyan á enaltecerla. Ella pide ofrendas en sus aras, y dichas ofrendas no le deben ser negadas por ninguno que la apellide madre. Y como entre las que más la ennoblecen y lisonjean figuran las creaciones del arte, en éstas se debe buscar un venero de su prosperidad y renombre. Pueden las naciones agigantarse por la fuerza de las armas; pueden los pueblos sojuzgar á otros pueblos por los triunfos de la guerra, pero en los largos períodos de la historia tal esplendor es como el fulgor del relámpago que hace más densa la oscuridad que le sigue, y los laureles empapados en sangre no viven lo que aquéllos que se conquistan en las pacíficas luchas de la inteligencia. España, en cuyos dominios no se ponía el sol, perdió mucho de aquel poder material, y sin em-

bargo, su fama será eterna mientras haya labios que pronuncien, entre otros mil ilustres nombres, los de Cervantes y Velázquez y Calderón y Murillo. Tratad, pues, de engrandecerla como ellos lo hicieron ¡oh vosotros á quienes el ciclo dió inspiración y fantasía para conseguirlo! Sed soldados de la civilización que hagan brillar en distante zona la luz de vuestra gloria y la gloria de nuestra patria; mostraos sus dignos hijos; pero cuando queráis alegrar sus tristezas; cuando luchéis generosamente con émulos de otros países; cuando, empeñados en ardorosa contienda, necesitéis un auxiliar valeroso, no dejéis de conceder, porque lo merece, un peligroso puesto de honor á mi apadrinado.

Para estimular su entusiasmo, reciba ahora la insignia académica y el abrazo fraternal, y yo predigo, señores, que estimaréis al compañero aún más que admiráis al artista.

HE DICHO.