

UNA CRITICA DEL FORTUNYSMO EN SU MOMENTO DE ESPLENDOR EN EL MARCO DE LA CONTROVERSA REALISMO- IDEALISMO.

Francisco J. Palomo Díaz

El surgimiento de la pintura en Málaga se debió a una serie de factores socioeconómicos y culturales que fueron estudiados en mi libro *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*¹, al que remito al lector interesado en estos aspectos. Puesto que el desarrollo de la pintura malagueña fue paralelo a la llamada *segunda generación de pintores de historia* y al auge en nuestra nación del costumbrismo y del cuadro de género, fueron las poéticas que sostuvieron estas tendencias, la realista o/y naturalista, las que más o menos matizadas por el academicismo local ganaron adeptos y abrazaron los artistas que, por otra parte, fuera de ellas y de las tradicionales no conocían otras. Estas, a veces entendidas como una sola, se sometieron a debate en los estudios de los pintores, en tertulias y en la prensa; sin embargo, es de notar que las distintas interpretaciones y preferencias defendidas por los artistas y aficionados estuvieron más en consonancia con matizaciones individuales que con diversidad de pensamientos contrapuestos e irreconciliables, que al no expresarse en la plástica es presumible no se planteasen en la teoría; pero sí es evidente que los artistas, provenientes en su mayoría de clase media y obrera actuaron igual que los escritores: se acogieron al costumbrismo a gusto de los compradores burgueses, preocupados en tender un velo de tipismo sobre la realidad social, o a otros sistemas de representación idealista, heroizante o emblemática cuando con motivo de decoraciones públicas la ocasión lo deparaba. En definitiva, el eclecticismo imperante nunca traspasó los límites permitidos por la clase dominante.

De la larga etapa que abarca la pintura realista malagueña, comprendida entre 1868 y 1925 -años que corresponden a la llegada del catedrático de Colorido Bernardo Ferrándiz y la Exposición de Artistas

¹PALOMO DIAZ, Francisco J., *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*, Málaga, 1985.

Ibéricos, aunque ambas fechas pudieran modificarse si pensamos que en 1866 fue el año de la venida a Málaga del pintor Joaquín Martínez de la Vega y que con posterioridad a 1925 se siguió practicando el realismo decimonónico en artistas como Bermúdez Gil, Murillo Carreras o Fernando Labrada, muerto este último en 1877-, es sintomático que casi todo el pensamiento crítico se formulara en un breve espacio de tiempo entre 1875 y 1876, de manera que influencias posteriores más o menos asumidas por los artistas locales con posterioridad a este bienio, tales la modernista -apenas- o la luminista, ya no fueron objeto de teorizaciones vehementes acerca de la problemática que podían suscitar. El hecho de que casi todos los pintores permanecieran en su eclecticismo sujetos a las tendencias debatidas entonces, aunque las practicasen variándolas en cuestión de matices sin dar nunca un salto cualitativo hacia las corrientes renovadoras, es un indicador de que los principios teóricos que alimentaron los años setenta todavía seguían siendo válidos para ellos. Y lo fueron hasta que el tiempo y el empuje de las jóvenes generaciones del primer tercio de nuestro siglo fueron apagando un pasado del cual quedarían presentes en las historias del arte español decimonónico algunos nombres -Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, etc.- de lo que había sido un numeroso grupo de desigual calidad, pero que había mantenido viva la vocación a la pintura en Málaga durante cincuenta años y que fue la base de la que arrancó un ambiente artístico que hacia 1954 eclosionó con fuerza. Así pues, veamos cuáles fueron los autores que escribieron sobre arte y cuáles eran sus postulados teóricos. El índice a seguir se atiene a la aparición cronológica de los trabajos.

1- En torno a una controversia.

Juan José Relosillas (Málaga, 29-9-1848; 6-1-1889), escritor y periodista², nos ha dejado su espíritu festivo en prensa y folletos y sus

²Juan José Relosillas fue educado por un tío suyo, sacerdote, que le enseñó filosofía y latín. Destacó pronto como escritor en la prensa local, llegando a ser director de *La Tribuna*, cargo que le ocasionó *disgustos, desafíos y precesos*. De su extensa producción literaria, destaca su faceta como fecundo narrador festivo. El solo redactaba el semanario satírico *Etcétera*, y durante varios años publicó en el día de los inocentes un periódico titulado *El Correo de Babia*. Editó numerosos libros que, como casi todos los impresos en Málaga en la segunda mitad del siglo XIX, sacaba a tiradas cortas para venderlos a los amigos. Algunos títulos son: *Cuatro reales en prosa* (1881); *Platos fiambres* (1883); *Los perros de Pascua* (1884); *Charla que te charla*; *Catorce meses en Ceuta*, sobre las prisiones de aquella plaza; *Cartas a un Clubman* (1886), etc... Además de cuentos de humor, escribió novelas, poemas y crítica de arte. Hombre de clase media y cristiano indiferente

Una crítica del fortunismo en su momento de esplendor en el marco de la

ideas estéticas o preferencias artísticas en unos artículos publicados en la *Revista de Málaga* y en su libro *Cartas a un clubman*, donde critica las decoraciones pictóricas del Liceo³. Por amistad y por concordancia ideológica, perteneció al círculo de incondicionales de Ferrándiz, de forma que su *Discurso sobre la historia y progresos de la pintura*, leído públicamente en la velada artístico-literaria celebrada en la noche del 23 de Abril de 1874 en la casa de éste y luego publicado en el número trece de la citada revista, constituyó una exposición de la filosofía del arte compartida por el pintor y sus seguidores. Las ideas vertidas en este ensayo no fueron del agrado de José María de Sancha Valverde (Madrid, 4-12-1838; Vigo, 2-1-1890), ingeniero, artista y cuñado del

que se tornó en fervoroso en sus últimos años, murió relativamente joven, siendo su fallecimiento muy sentido en la ciudad, en especial por el Partido Conservador, que tenía en él uno de sus pilares. Se habló incluso, mientras fue gobernador Cánovas Vallejo, de levantarle un monumento público.

De sus cualidades dijo Manuel Altolaguirre que la sátira se amoldaba a su genio, y que *veía el ridículo de las cosas, y era adversario temible cuando esgrimía las armas del ridículo* (siendo su estilo) *a veces burlón y a veces elevado: sabía descubrir las cosas más frívolas poetizándolas y enalteciéndolas*. Escritor olvidado actualmente, su fama se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, siendo ejemplo de ello que se considerara oportuno insertar su retrato, que pintó José Ponce, en la galería de malagueños ilustres del Salón de Fiestas de la Casa Consistorial (1917). Sobre su vida y obra:

DÍAZ DE ESCOVAR, N., *Hijos ilustres de Málaga*, t. 1, págs. 17 a 24 inclusive. Original en el Archivo Municipal de Málaga, Sec. 10-5.

MARNOBA, "Crónica", en *El Renacimiento*, nº 15, Málaga, 13-1-1889, pág. 2.

CEPAS, Juan, "Juan José Relosillas", en *MÁLAGA*, Boletín de Información Municipal, nº 14, 1972, págs. 45 y 46.

En la caja nº 173 del Archivo *Díaz de Escovar*, en el Museo de Artes Populares de Málaga, se guarda abundante documentación sobre Relosillas.

³No viene al caso analizar aquí las opiniones emitidas por Relosillas en este libro sobre varios cuadros que decoraban el Liceo.

Francisco J. Palomo Díaz.

pintor Horacio Lengo⁴, que las impugnó con vehemencia en los aspectos más sensibles para su autor, dando lugar con ello a una diatriba entre ambos escritores que el órgano de la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales de Málaga, antes citado, fue dando a conocer en varios números. La disparidad de pareceres fue compartida por los pintores malagueños del momento en sus aspectos esenciales según el ámbito de influencia al que pertenecían -a Cátedra y estudio de Ferrándiz por un lado y taller de pintura del Liceo por otro-, pudiéndose hablar, en consecuencia, dentro de la estrechez ideológica que sustentaba la praxis local, de una bipolaridad, aunque no extrema ni equilibrada, pues el magisterio de Ferrándiz impuso su preferencia a sus numerosos alumnos.

2- Análisis del *Discurso sobre la historia y progresos de la pintura*.

El discurso de Relosillas es farragoso y está escrito en tono grandilocuente de tribuno decimonónico, patriotero a veces, más retórico que científico, con absoluta carencia de originalidad en el contenido,

⁴José María de Sancha Valverde, arquitecto, ingeniero, escultor, pintor, caricaturista y escritor, llegó a Málaga en 1870 y gastó su fortuna invirtiéndola en empresas mineras y de construcción, urbanizando la zona residencial actualmente conocida con los nombres de Monte y Paseo de Sancha. Su intención fue crear una infraestructura turística a imitación de la que había visto en la Riviera. Como ingeniero, efectuó la traída de aguas desde Torremolinos a la ciudad y proyectó detenidamente la desviación del curso del Guadalmedina, que las autoridades locales no llevaron a cabo por falta de fondos. A consecuencia de haber perdido su patrimonio en las empresas que fundó, se vio obligado a ingresar en el Cuerpo de Ingenieros de Caminos, siendo destinado al puerto de Vigo, ciudad donde murió. Persona de gran cultura, desde su llegada a Málaga se identificó con su ambiente y colaboró en numerosos periódicos y revistas (*Revista Malagueña, El Diario Mercantil, El Avisador Malagueño, Las Noticias*, diario dirigido por Relosillas, etc.). Pronunció múltiples conferencias sobre cuestiones relativas a su profesión, o literarias, que fueron recogidas por la prensa. Como pintor, participó en muchas exposiciones locales. Perteneció a la Junta Directiva del Liceo. De él dijo Díaz de Escovar que *fue modelo de honradez* y hombre de gran iniciativa, mereciéndole respeto como escritor por su corrección. En la Academia de Bellas Artes de San Telmo, de Málaga, hay un retrato suyo pintado por Martínez de la Vega y que donó su hijo en 1970. Sobre su vida y obra:

DÍAZ DE ESCOVAR, N., *Diccionario biográfico*, Letra S, A. D. E., Málaga.

CUENCA, F., *Museo de Pintores y Escultores andaluces contemporáneos*, Habana, 1923, pág. 351.

SESMERO, Julián, "Un cuadro de Martínez de la Vega, pintado en 1870, donado al Museo de Málaga", en *Sur*, de Málaga, 23-5-1970.

Ibidem, "José María Sancha", en *Sur*, de Málaga, 28-6-1970.

Una crítica del fortunismo en su momento de esplendor en el marco de la

abundando el lenguaje en frases pedantes y en latinismos venidos a destiempo. El autor recogió de Francisco Tubino no pocos conceptos, tales como el de una crítica *democrática* -también aceptada por Pedro de Madrazo-, acorde con el liberalismo burgués de la época. En función de este postulado, Relosillas, aunque se proclama *indocto* en la materia, dice ejercer *el derecho de crítica* que fundamenta más en *la libérrima facultad de pensar y de decir lo que se piensa*⁵, que en conocimientos que se aprecia no tuvo, y así, puesto a historiar, sorprende la pobreza de sus fuentes, defendiendo en su exposición para toda la historia de la pintura unos significados idealistas dentro de un realismo en las formas según estudios directos del natural. Por ello, escribió que *misticismo y amor tiene la vida, tienen los hechos donde quiera que la observación los busque, así soy yo realista en artes, así comprendo y quiero el realismo en pintura*⁶. En su historia se alarga hasta Egipto y Oriente, menciones quizá forzadas por la coetaneidad con dos orientalistas y arabistas, Francisco Javier Simonet y Francisco Guillén Robles, pero que encontró eco en algunos pintores como Simonet Lombardo, sobrino de aquel, que viajó al Próximo Oriente en busca de costumbres y tipos raciales donde *inspirarse* para realizar sus cuadros religiosos. Se detiene en la pintura griega, destacando el realismo de Apeles⁷, de donde salta al arte de Leonardo da Vinci que, a su juicio, *es solamente el pintor de los detalles... (que)... no ha inventado nada*. Alaba a Miguel Angel por sobrepasar las producciones bizantinas y góticas que para Relosillas son *deformes vírgenes y corpulentos crucifijos embadurnados de oro y azul*. Exalta al Tiziano como primer colorista de la historia aunque sus vírgenes le parecen *demasiado mujeres*, lo que para él es prueba de que *los grandes maestros, salvo aquéllos á quienes domina la fiebre del misticismo, tienen secretas e inevitables tendencias hacia lo real*. Entiende que el dibujo de Rafael es el *non plus*, pero lamenta el medievalismo de sus vírgenes *como lo demuestran sus composiciones demasiado simétricas, y su color casi siempre frío*⁸. Desde Italia pasa a la Escuela Flamenca, donde sitúa a Rembrandt (*sic.*), *pintor de la democracia, según se ha propuesto enaltecer con el poder del arte, personajes humildes; y este es un secreto que los plebeyos endiosados de hoy debieran estudiar para no olvidarlo*

⁵RELOSILLAS, Juan J., "Discurso sobre la historia y progresos de la pintura", en *Revista de Málaga*, nº 13, 31-1-1875, pág. 145.

⁶Ibidem, págs. 147 y 148.

⁷Ibidem, págs. 150 y 151.

⁸Ibidem, págs. 152 a 154.

*nunca*⁹. Como otros críticos de su época, cree que las glorias de la pintura española son Goya, Fortuny y Velázquez. Cita a Ferrándiz, que lo repetía a sus alumnos, al llamar al último *pintor del aire*. Admirador de Murillo y Ribera, de Goya, *para mí una especie de ara sagrada*, dice que es *un tribuno señalando á las azoradas muchedumbres los caminos luminosos de la regeneración política y social, y de la revolución de la pintura, cuyo Verbo es Velázquez*. Le enaltece como creador del género, que considera *la forma popular y esencialmente democrática de la pintura*, y defiende el *desaliño* de su factura por encima de la de los artistas de su época¹⁰.

Todo el final de su discurso está dedicado a Fortuny, en memoria del cual Ferrándiz, que había sido su amigo, había organizado la velada en que se leyó. Las hipérboles que le dirige son desmesuradas: *es á la pintura lo que Newton a las ciencias*, y en una forzada alegoría en la que Fortuny queda convertido en un nuevo Prometeo, le llama *pintor del sol*, le cree síntesis cultural de su época, y de su obra y vida dice que *participa del positivismo, racional, progresivo y decoroso de nuestros tiempos*; le acredita *-inestinguible faro, y ejemplo elocuentísimo-* como guía de la juventud; le deifica, en fin, y eleva sobre el purismo académico y las escuelas idealistas que tacha de anacrónicos, cantando la universalidad de sus formas e incluso el aspecto moralizante que se desprende de su pincel, pues encarna en su persona *la modestia y el espíritu de la democracia*. Por último, a tan altos méritos, le parece indudable el triunfo *ad perpetuam* de la Escuela de Fortuny¹¹.

La conclusión del discurso, que es también su parte más destacada, justifica la perorata que le precede: Fortuny ha sido elevado a las altas esferas de la genialidad junto a los artistas citados desde Apeles a Goya. La referencia a la *escuela* que se había formado por influencia de su estilo era de necesidad, por Ferrándiz, que debió inspirar muchos puntos del escrito de Relosillas. Evidentemente, orador y anfitrión analizaron conjuntamente su contenido, o dicho en otras palabras, el responsable indirecto fue el valenciano.

El discurso, una vez publicado, fue objeto de réplica por José María de Sancha, que sin lugar a dudas recibió el apoyo moral de los pintores Horacio Lengo, Angel Romero y Martínez de la Vega, que practicaban códigos casi románticos en asuntos que por su simbolismo e ide-

⁹Ibidem, pág. 155.

¹⁰Ibidem, págs. 155 a 158.

¹¹Ibidem, págs. 159 y 160.

Una crítica del fortunismo en su momento de esplendor en el marco de la

alismo habían sido considerados por Relosillas *bucólicos ó místicos*. En este sentido, la contestación de Sancha fue una reacción contra Ferrándiz y sus alumnos que estaban comenzando a asumir -más como deseo que como realidad- el concepto de escuela malagueña de pintura, cuya creación se entendía en 1874 como necesaria para fomentar el desarrollo pictórico iniciado¹². Sin embargo, es de apreciar que la reacción no fue inmediata sino dos años más tarde a la publicación del discurso. Durante ese tiempo, Ferrándiz consolidaba su fama y la de sus *discípulos*, habían aparecido críticas y gacetillas elogiosas tanto para su obra como para su enseñanza o los actos culturales que organizaba y la *Revista de Málaga* había publicado el poema *CARTA/A D. BERNARDO FERRANDIZ / ACERCA DE LA PINTURA*, de V. W. Querol, firmado en Valencia en Diciembre de 1875¹³, y un capítulo íntegro en el que se relata con morbosa minuciosidad la autopsia hecha a Fortuny del libro inédito que Ferrándiz escribió sobre su maestro¹⁴. Las referencias a Fortuny, señalado como modelo a seguir por el círculo de pintores fieles a Ferrándiz, o sea, por los que se tenían por componentes de *la escuela malagueña costumbrista*, se siguieron publicando en la prensa local de la década de los setenta: conferencia de Santiago Casilari en el aniversario de la muerte del reusense¹⁵ o poemas laudatorios sobre su persona en las revistas *Málaga*¹⁶ o *El Renacimiento*¹⁷. Ante tanta insistencia, José María de Sancha -que como otros artistas del Liceo temió quedar tildado de tradicional-, pasó al contraataque.

3- Crítica del fortunismo y debate con Relosillas.

¹²CARRION, Antonio L., "Revista Literaria y Científica", en *Revista de Andalucía*, Málaga, 1874, t. 1, nº 2, pág. 117.

¹³*Revista de Málaga*, nº 28, Málaga, 15-3-1876, págs. 1 a 7 inclusive.

¹⁴FERRANDIZ, Bernardo, "Una página íntima en la historia de Fortuny", en *Revista de Málaga*, nº 32, Málaga, 15-5-1876, págs. 218 a 230 inclusive.

El capítulo está firmado en Nápoles el 15 de Febrero de 1875. El libro no se editó y, hasta el momento, no se tienen más noticias sobre el mismo que las recogidas en el número 28 de la *Revista de Málaga*.

¹⁵CASILARI, Santiago, "Discurso en memoria del malogrado Fortuny", en *Revista de Andalucía*, Málaga, 10-12-1876, t. 110, cuaderno 5, págs. 193 a 200 inclusive.

¹⁶REMO, "A Fortuny/Soneto", en la revista *Málaga*, 1-9-1879.

¹⁷TEJON Y RODRIGUEZ, J., "Mariano Fortuny", en revista *El Renacimiento*, nº 15, Málaga 13-11-1889, pág. 3.

El 31 de Mayo de 1876 se publicó en la *Revista de Málaga* un largo artículo titulado *Cuatro palabras sobre la pintura contemporánea*, firmado por Sancha, que era un ataque frontal al fortunysmo¹⁸. Un mes después contestaba Relosillas¹⁹, que fue replicado de inmediato²⁰. La rapidez con que se efectuó el debate no presume improvisación alguna, pues con anterioridad de un año a la fecha de su primer escrito en la mencionada revista, Sancha había dado a conocer en la prensa una carta supuestamente dirigida a su cuñado Horacio Lengo en la que, sin denigrar a Fortuny ni mencionar a Ferrándiz, expuso su credo estético y las razones por las que negaba el fortunysmo²¹. Pero ni Relosillas ni Ferrándiz la contestaron, quizá porque no se dieron por aludidos, cosa dudosa de creer, o porque pensaron que una crítica indirecta cuya actualidad periodística era de un día poco daño les podía hacer. Y como quiera que ambos siguieron pregonando las virtudes del fortunysmo y ensalzando al *llorado Maestro*, Sancha, quince días después de que apareciera en la publicación científica más prestigiosa de la ciudad el repugnante episodio de la autopsia, presentó batalla en el mismo terreno. Su postura, aunque hizo una precisa crítica del fortunysmo y del preciosismo, era conservadora. Como Relosillas, defendió para toda la pintura antigua un idealismo de significado en unas formas realistas. El mismo nos pone en sobreaviso de sus preferencias estéticas y de los que entiende por arte:

1º *Que no es ni puede ser objeto del Arte un simple placer de los sentidos*

2º *Que no es su único fin representarnos al vivo un objeto material.*

3º *Que no es objeto del Arte hacer lo difícil.*

4º *Hablar al alma, conmover el sentimiento, despertar la inteligencia y aun ennoblecer y levantar la dignidad humana es el objeto primero, el fin más digno, el móvil más generoso del Arte de lo bello.*

¹⁸SANCHA VALVERDE, José María de, "Cuatro palabras sobre la pintura contemporánea", en *Revista de Málaga*, nº 33, Málaga, 31-5-1876, págs. 241 a 151 inclusive.

¹⁹RELOSILLAS, Juan J., "Idealismo y realismo en pintura/(Escuela de Fortuny)", en *Revista de Málaga*, nº 35, Málaga, 30-6-1876, págs. 339 a 356 inclusive.

²⁰SANCHA VALVERDE, José María de, "Algo más sobre arte", en *Revista de Málaga*, nº 36, Málaga, 15-7-1876, págs. 18 a 30 inclusive

²¹Ibidem, "Sobre el Arte/Carta a don Horacio Lengo", en *El Avisador Malagueño*, Málaga, 25-5-1875.

Insertado en la sección folletinesca, el artículo está firmado el día anterior de su publicación.

Una crítica del fortunismo en su momento de esplendor en el marco de la

*Conseguir esto por medios que halaguen y recreen los sentidos con perfección que satisfaga á la inteligencia, por procedimientos que disimulen el propio trabajo, es el objeto del arte del pintor*²².

En conclusión, Sancha rechaza tanto un naturalismo pleno, también menospreciado por todos los costumbristas, como el preciosismo. Admite el halago sensorial de la factura como técnica *-es el objeto del arte del pintor-* que posibilite una sublimación espiritual y un contenido *-es el objeto primero... del arte de lo bello-* que vaya más allá de la simple transcripción realista y detallista del motivo: Sancha es un realista comedido, un positivista que encuentra en Hipólito Taine la justificación del medio para el surgimiento del arte: *Málaga es un país de artistas -afirma- ... No de otro modo debiera suceder aquí, á la orilla de este mar sin tempestades, bajo este cielo sin nubes y sobre esta tierra de bendición*²³.

El desarrollo de la exposición de Sancha se centra, de una parte, en la crítica del fortunismo²⁴ y, de otra, en la afirmación de sus ideas estéticas²⁵, que él resumió en el número 36 de la *Revista de Málaga* - las cuales, líneas arriba, han quedado reseñadas en sus cuatro puntos-, defendiéndose de las puyas que Relosillas le había lanzado en el número 35. Su crítica del fortunismo, que no de la clase de realismo al gusto de Relosillas, igual al suyo, es lo que dio lugar al debate entre ambos. Esta censura emitida en la época dorada del preciosismo (1870-1878), que siguió en alza en la década siguiente con la multiplicación de estudios sobre Fortuny en toda Europa²⁶, es importante por ser, probablemente, la única aparecida en España en contra de la opinión generalizada y en un año, 1876, en el que el chauvinismo nacionalista celebró la pomposa ceremonia de la traslación del corazón del pintor desde Italia a Reus, donde fue colocado en una caja de plata depositada

²²Ibidem, "Algo más sobre arte", en *Revista de Málaga*, nº 36, Málaga, 15-7-1876, pág. 25.

²³Ibidem, "Cuatro palabras sobre la pintura contemporánea", en *Revista de Málaga*, nº 33, Málaga, 31-5-1876, pág. 242.

²⁴Ibidem, págs. 243 a 245 inclusive.

²⁵Ibidem, págs. 246 a 251 inclusive.

²⁶MASSAGUER, Margarita; AINAUD DE LASARTE, J., "Bibliografía sumaria", en Catálogo de la Exposición *Primer Centenario de la Muerte de Fortuny*, Reus, Enero de 1975, sin paginar.

Se citan diversos libros y artículos aparecidos en España y Francia en los años 1874 y 1875.

en la capilla del Santísimo de la iglesia de San Pedro²⁷. En honor a la verdad, hay que reconocer que su opinión sobre la pintura de género, analizada con la perspectiva que el tiempo nos ofrece, es tan acertada que sorprende. Aunque Sancha diga que no ataca a Fortuny ni a nadie, éste sale mal parado y, sobre todo, acentúa las tintas al referirse a los copistas de su estilo, a los que considera más que *una nueva escuela; secta más bien... manada de borregos... ciegos sectarios*. A continuación, desarrolla una investigación formal de todos los pormenores de lo que actualmente llamamos *preciosismo*: dice que se sostiene por *novedad* y por los precios que alcanza; lo acusa de trivialidad, de caprichosa manera para obtener *pasmosos resultados* que no cree aporten nada en bien de la pintura; a los seguidores de Fortuny, *profanadores del arte*, los satiriza sin piedad y se ríe de ellos por intentar hacer belleza con solo rizar el rizo de la dificultad; justifica el estilo, exclusivamente, por la vanidad de un público que paga diligentemente el servilismo del artista, el cual, en la medida en que se vende, pierde su condición. Sencillamente, para Sancha la posesión de una singular maestría que permita a su ejecutante hacer piezas tan minuciosas como vanas es una cualidad de oficio exigida al pintor que, por descontentado, tiene que crear belleza para ser artista; por lo tanto, asevera que el virtuosismo técnico no conduce a nada si en sí mismo busca sus fines, y, en apoyo de lo que escribe, recuerda las amargas frases de Fortuny poco antes de morir en las que hacía firme propósito de enmienda y de abandonar definitivamente su pintura comercial²⁸.

Quizá, aparte la justeza de su criterio, su mayor acierto estribe en la alta estima que tiene a Rosales, al que sitúa por encima de todos los preciosistas, lamentándose del olvido y abandono en que se le tuvo²⁹. En fin, cree regeneradores del arte a *gran parte de los célebres pintores contemporáneos; pero a esa caterva de la nueva secta, esos embadurnadores de lienzo que pintan por pintar y lo primero que sale; así tuvieran el poder de traer la luz del sol y el aire de la atmósfera y el*

²⁷YXART, José, *Fortuny/Noticia biográfica y crítica*, Barcelona, 1881, pág. 147.

²⁸SANCHA VALVERDE, José María de, "Cuatro palabras sobre la pintura contemporánea" (art.cit., v. notas 23), pág. 247.

²⁹Este parecer lo expresa con mayor claridad en *El Avisador Malagueño* del 25-5-1875 que en el nº 33 de la *Revista de Málaga*.

En su análisis del fortunysmo y en su defensa de Rosales, Sancha se muestra tan objetivo como la crítica más rigurosa de nuestro tiempo. Los conceptos y términos que empleó son iguales a los expuestos por:

BOZAL FERNANDEZ, Valeriano, *Historia del arte en España*, t. II, Madrid, págs. 50 y 51.

Una crítica del fortunismo en su momento de esplendor en el marco de la

*brillo de todos los colores del iris a sus desventuradss concepciones, serán materialistas nada más, como material es su género y como materia es el objeto que se proponen, no deseando que se llamen realistas porque para él el realismo no puede ser, no es otra cosa que la realidad de la idea representada*³⁰.

Es evidente que una crítica como ésta, emitida en una ciudad provinciana con demasiados pintores porfiando por atraer la atención del escaso número de compradores, no era un simple teorización desprovista de segundas intenciones: constituía una bofetada a Ferrándiz y a todos sus *discípulos* que en algún momento de sus carreras hicieron preciosismo. También a Denis y a sus partidarios, y más que a nadie, a Relosillas que, muy afectado, contestó con rapidez, como se ha dicho, en el número 35 de la revista citada con un artículo titulado *Idealismo y Realismo en pintura* / (*Escuela de Fortuny*), denominación correcta si el debate hubiera sido promovido por disenso respecto a sus opiniones para dichas poéticas, cuando, verdaderamente, lo fue por la negación que Sancha hizo del fortunismo, es decir, de la labor de los pintores anteriormente mencionados, de ahí el subtítulo que le adjuntó.

Repetir los conceptos que Relosillas expuso de nuevo sería superfluo, pues se conocen; sin embargo, este artículo también es esclarecedor para comprender en toda su extensión las ideas estéticas del círculo de Ferrándiz: para la pintura admite sólo dos caminos, el realista y el idealista, que ya diferenciara Tubino³¹, enaltece otra vez a Fortuny como el creador de *la pintura moderna que representa a las cosas tal y como son* en contra de *la pintura de moraleja*; acepta la luz solar de rusesense y su estilo *democrático*, es decir, el propio del cuadro de género, que cree *ha popularizado (y) universalizado a la pintura*, sacando en conclusión que *el progreso y la salvación del arte moderno* están en el fortunismo, que lo conduce hacia la perfección y la originalidad. En sus repetidas hipérboles iguala el dibujo de Fortuny al de Rafael, equipara su colorido al de Tiziano y lo enaltece por encima de cuantos pintores ha habido en el mundo por su tratamiento de la luz. Justifica su aceptación del realismo fortunista aludiendo a Velázquez que representaba las cosas *con la sencillez y la ingenuidad que ellas contienen en sí*, siendo ésta una opinión muy generalizada durante la Restauración. Cuando niega lo que llama *materialismo en pintura*, se cuida en valorar positivamente un bodegón o un florero hechos con inspiración

³⁰Ver nota 28, pág. 249.

³¹TUBINO, Francisco M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, págs. 59 y 60.

y sentimiento, así que respecto al paisaje, describe una visión de *un bosque druídico*, versión literaria de cualquier paisaje de Muñoz Degrain³². Rechaza con vehemencia la pintura en la que la *idea* domine como finalidad, lanzando anatemas a *la fiebre idealista* del siglo XIX que se dio en copiar cuadros de Murillo y de asuntos religiosos: Relosillas, como Ferrándiz es agnóstico y anticlerical. Con voluntad contestataria de provinciano ofendido, le critica a Sancha sus elogios para Rosales, cuya bondad como pintor realista pone en duda, argumentando para ello que en *El testamento de Isabel la Católica* falta *á la verdad histórica y a todas las verdades conocidas*. Finaliza su escrito con una definición de lo que entiende por belleza, que encuentra constituida en la conjunción clásica de *proporción, armonía y orden*, que si ha de ser en pintura, fundamenta su autenticidad en *el movimiento o la naturalidad... el color... y la luz*³³.

Como se ha dicho anteriormente, Sancha contestó en el número siguiente de la revista en un artículo titulado *Algo más sobre arte*. Lo inicia con una disculpa cínica: le dice que parece como si hubiera tratado *de inferile en su persona ó en la de sus amigos alguna señalada ofensa*. De nuevo explica su concepto de arte y la diferencia que cree observar en las poéticas mencionadas, declarándose *partidario del realismo, lo cual no excluye la posibilidad de encerrar un pensamiento en la obra*. Expresa abiertamente que tanto Relosillas como él gustan y defienden la misma clase de realismo, sólo que no están de acuerdo en algunos aspectos, sobre todo en lo concerniente al fortunismo, que critica otra vez con justeza. Claro y sin ambages, en velada alusión a Ferrándiz, dice a su contrincante que detrás suyo hay un pintor que *se ha creído zaherido por mí*. Por último, reconoce como maestros a Fortuny y Rosales, cada uno en su modalidad, pero no a los seguidores de ambos. Finaliza con una loa del realismo en el que encuadra a los nombres señeros de la época: Paul de la Roche de Gerôme, Meissonier y Rosales³⁴.

³²Me refiero a los paisajes de Muñoz Degrain de su etapa malagueña a partir de los años setenta y no a obras de la década anterior al estilo de *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla* (1864).

³³RELOSILLAS, Juan J., "Idealismo y realismo en pintura/(Escuela de Fortuny)", (art. cit., nota 19), págs. 339 a 355.

El autor dedicó este trabajo a José María Crouseilles, escritor que colaboraba en la misma revista, invitándole a terciar a su favor en el debate, cosa que no hizo.

³⁴SANCHA VALVERDE, José María de, "Algo más sobre arte" (art. cit., nota 22), págs. 18 a 30.

Una crítica del fortunysmo en su momento de esplendor en el marco de la

4- Conclusión de la controversia.

A excepción de la oportuna crítica al fortunysmo, el debate se estableció desde los convencionalismos en vigor, de manera que tanto Relosillas como Sancha se enzarzan en una discusión bizantina propia del ambiente provinciano y academicista en el que se mueven. Los dos fundamentan sus argumentos en el mismo manual de consulta, el libro de Francisco M^a Tubino *El arte y los artistas contemporáneos en al península*, al cual se remitieron en los aspectos básicos más que a sus teorizaciones particulares, a excepción de Sancha en su análisis del fortunysmo. En el segundo escrito, Relosillas desvió intencionalmente la cuestión hacia la problemática *Idealismo/Realismo* con una doble finalidad: de una parte, sustentar en la poética realista el estilo de Fortuny, y de otra, desprestigiar con este ardid a Sancha que quedaría como paladín del Idealismo a la manera expuesta por Tubino: el comentado para cuadros mitológicos, religiosos e históricos. Pero éste, no dejándose sorprender, en su segunda réplica se salió del encasillamiento y se declaró abiertamente realista al señalar que partir de una *idea* para hacer un cuadro no significaba forzosamente representar un asunto místico, sino seleccionar conforme a un planteamiento estético lo que de bueno había en la naturaleza y corregir lo malo, es decir, acercarse al motivo, al natural, desde unas concepciones plásticas que son propias al arte, lo que expresó Sancha escribiendo que hay que acercarse a la obra *con sentimiento de lo bello*. Todas estas razones muestran que los autores que con anterioridad han versado liminarmente sobre este debate, Morales Folguera³⁵ y Sauret Guerrero³⁶, se equivocaron cuando afirmaron que Relosillas era realista y Sancha Valverde idealista.

Ambos polemizadores escribieron en la creencia de su alta misión como críticos, situándose en posiciones netamente decimonónicas³⁷, pues de las dos grandes tendencias que se debatían entonces, el

La mención al preciosista Meissonier en vez de a Fortuny la considero como otro descrédito inferido a éste.

³⁵MORALES FOLGUERA, José Miguel, *José Nogaes Sevilla*, Málaga, 1975, págs. 18 y 19.

³⁶SAURET GUERRERO, María Teresa, *José Denis Belgrano. Pintor malagueño de la 2ª mitad del siglo XIX. 1844-1917*, Málaga, 1979, pág. 37.

³⁷CONTRERAS, Juan de, *Historia del Arte Hispánico*, t. 5, Barcelona, 1949, pág. 269.

*arte como docencia y el arte por el arte*³⁸, prefirieron la primera que era el fundamento ideológico, sobre todo para Relosillas, del concepto de *escuela*, tan caro y deseado por todos los pintores malagueños y particularmente por Ferrándiz, que se consideraba el iniciador del florecimiento pictórico que se estaba produciendo. Tanto uno como otro defendieron lo que entonces se llamó *un realismo idealista*, también aceptado y puesto en práctica por los escritores coetáneos, con los que los pintores tienen mutuas influencias³⁹, siendo un buen ejemplo de ella la narrativa de Arturo Reyes⁴⁰. Este *realismo idealista* desembocó en un costumbrismo teñido de romanticismo unas veces y de seudonaturalismo otras.

En la práctica, los pintores jamás dieron el salto hacia el llamado *naturalismo francés*, que les pareció vulgar, ni tampoco hacia un naturalismo más flexible dada la imposibilidad de comunicación entre teoría y práctica a un nivel científicamente crítico⁴¹. Aunque debido a la literatura acabaron influenciados del seudonaturalismo español, siguieron haciendo una obra pintoresca y tópica, y convirtiendo *en categoría lo que (era) anécdota ocasional*, como

³⁸PATTISON, Walter P., *El naturalismo español*, Madrid, 1969, pág. 14.

³⁹Relosillas pudo influir en Denis a través de sus relatos costumbristas con temas de casacas: *Temas veraniegos, La procesión, Cosas de Málaga, Un puñado de coplas, Una noche de verano*, etc.

Esta influencia de la literatura costumbrista ha sido estudiada por el autor en: PALOMO DIAZ, Francisco J., "La pintura costumbrista del siglo XIX en Málaga", en *Boletín de Arte*, nº 9, Universidad de Málaga, 1988, págs. 259 a 270.

Este aspecto también fue observado por GONZALEZ ANAYA, Salvador, *Los costumbristas malagueños*, Málaga, 1948, pág. 38.

Igualmente, fue al revés, así ocurrió con el relato de folletín titulado *Tres eran, tres.../Borrón a la pluma*, firmado anónimamente por C y que apareció sucesivamente en la revista MALAGA el 7 de Octubre de 1878. La narración se inicia de una carta de C a Horacio Lengo en la que dice que para escribir se ha inspirado una vez más en los tipos populares que pinta a la pluma (o sea, en sus caricaturas), las cuales no desmerecen de los otros que realiza con el pincel: *tipos reales, vivientes, que se ven todos los días... tipos populares*. Agrega que esta modalidad literaria, realizada por Dickens en Inglaterra y por Blasco en España, ya está empezando a ser escrita en Málaga y que Lengo es uno de los primeros que tan felizmente la propagan y difunden. Finalmente, el anónimo autor -acaso su C (uñado), Sancha Valverde- le dedica la novelita.

⁴⁰CUEVAS GARCIA, Cristóbal, *Arturo Reyes. /Su vida y su obra*, Málaga, 1974, t. 2º, pág. 153.

⁴¹BONNET, Laureano, "Introducción", en *El Naturalismo*, de Emile Zola, Barcelona, 1972, pág. 11.

Una crítica del fortunismo en su momento de esplendor en el marco de la

escribió Alvar⁴² refiriéndose a las pinturas de Denis Belgrano, en las que la realidad, por ser idealizada e imaginada, es falseada sistemáticamente con excepción del marco arquitectónico en que se presenta. Si el Naturalismo legitima lo feo⁴³, en Málaga los pintores velaron la fealdad y la triste situación del campesinado y del proletariado tras una cortina de pintoresquismo detallista y de tipismo emocional. Los pintores y escritores, casi todos pertenecientes a las clases humildes, tuvieron que pagar a la burguesía que los sostenía mal que bien un precio para poder ser artistas: la constante falsificación de la realidad social y de su clase. Y esto mismo ocurrió en toda España: los artistas funcionarios de la Academia arremetieron contra toda ideología que no fuese la del sistema. Los escritores locales despotricaron de Zola y del Naturalismo porque, se decía, era grosero y porque *para mostrar la verdad entera recurren a modelos inmundos y viciosos apartándose de las conveniencias, y de los respetos, debidos al arte*⁴⁴. Dentro de esta tónica, fueron eclécticos, sin mostrar preferencia por ninguna poética en concreto, a excepción del *realismo luminista*, del cual Moreno Carbonero fue paladín y Fortuny redivivo desde que el marchante Goupil lo tomara como tal⁴⁵. Pero, a pesar de la constante atención que siempre les mereció el natural, que plasmaron de retina en el mejor oficio pictórico, lo que singularmente se aprecia en los retratos, no desdeñaron temas entendidos como *idealistas* cuando el encargo les obligaba a una representación alegórica en decoraciones para edificios públicos, emblemática, caso de los floreros de Horacio Lengo, o fuertemente emocional cuando concurrían a las exposiciones nacionales con cuadros de historia o de paisaje, especialmente marinas, de sabor romántico y sentimental, que se apartaban de los cánones realistas que normalmente practicaban.

Sin embargo, respecto a las cuestiones teóricas que estamos planteando, pudiera parecer en principio que el costumbrista Relosillas defendió una modalidad extrema de realismo a lo Courbert, ya que inició su *Discurso...* (pág. 146 del texto citado) nada menos que con una alusión elogiosa a Proudhon, al hablar del mítico progreso operado en su época en todos los campos del conocimiento, que en pintura se dio,

⁴²ALVAR, Manuel, "Costumbrismo malagueño", en *Jábega*, nº 16, Málaga, 1976, pág. 66.

⁴³LOPEZ JIMENEZ, Luis, *El Naturalismo y España*, Madrid, 1977, pág. 10.

⁴⁴JEREZ PERCHET, Augusto, *La Literatura y la Mujer. Conferencia leída en el Centro Pedagógico Gratuito de Málaga la noche del 17 de Enero de 1897 por...*, Málaga, 1897, sin paginar.

⁴⁵CONTRERAS, Juan de, op. cit., pág. 439.

Francisco J. Palomo Díaz.

según él, en el estilo de Fortuny: *muy cerca vamos de aquel ideal de la democracia de las inteligencias, atrevida teoría del célebre autor de las contradicciones económicas, el insigne Proudhon, motivo de terror para unos y de entusiasmo para otros.*

¿Por qué esta mención del filósofo francés? Ferrándiz tuvo que estar de acuerdo con ella o la inspiró al conservador que habló en su casa ante las autoridades locales y cuyas palabras se escribieron para ser publicadas. La referencia no pudo estar motivada por los principios estéticos de aquél ya que la edición póstuma de su *Du principe de l'Art eu de sa destination sociale* se hizo en París en 1875, un año después de la lectura del *Discurso...* Sus ideas, por contra, zanjaban cualquier bizantinismo acerca del enfrentamiento, típico del siglo XIX, entre Realismo e Idealismo⁴⁶, aparte de defender la pintura de un Courbert despreciado por los artistas y por la crítica españoles, incluso por intelectuales del rango de Menéndez Pelayo, que censuró en el francés su *realismo grosero*⁴⁷. Sin duda se le citó por su famoso libro *Sistema de las contradicciones económicas o filosofía de la miseria* (1846), cuyas tesis⁴⁸ se avenían al talante pequeño burgués de Ferrándiz tal como se desprende del estudio de su vida y de su obra. Por lo tanto, la mención no es de cariz estético sino político, aunque éste llevara al grado de poética su concepción roussonniana de la vida, el afecto al *natural* y su prevención ante toda modernidad que no fuera la fortunysta.

La controversia quedó definitivamente cerrada en Mayo de 1878 con motivo de un banquete que artistas y periodistas ofrecieron al escritor Eusebio Blasco, a la sazón en Málaga. Se aprovecharon los brindis para reconciliar a Relosillas y Sancha allí presentes. La reunión, que finalizó con visitas a los estudios de Lengo y Martínez del Rincón, agradó mucho a Delanar, comentarista de la revista *Málaga*, que tituló su crónica *Blasco fecit*, agregando que éste había vuelto a poner en *armonía* a la prensa malagueña: *La presencia de Blasco nos ha unido*⁴⁹. Y nunca más volvieron a criticarse unos a otros.

⁴⁶VENTURI, L., *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, 1979, pág. 241.

⁴⁷MENENDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. II, Madrid, 1974, pág. 533.

⁴⁸COLE, G. D. H., *Historia del pensamiento socialista*, México, 1974, t. I, págs. 202 a 219 inclusive.

⁴⁹DELANAR, "Blasco fecit", en revista *MALAGA*, 20-5-1878, págs. 5 y 6.

REVISTA DE MALAGA.

Año II

7^o I g II - 31-Enero-1885
Nº 13

ÓRGANO DE LA SOCIEDAD DE CIENCIAS FÍSICAS Y NATURALES.

SUS TRABAJOS VERSARÁN

SOBRE HISTORIA, FILOSOFÍA LITERATURA, VIAJES, CIENCIAS Y

BELLAS ARTES.

Director propietario,

ENRIQUE DERIVAS.

DISCURSO

SOBRE LA HISTORIA Y PROGRESOS DE LA PINTURA.

LEÍDO POR EL SEÑOR

D. JUAN J. RELOSILLAS,

EN LA VELADA ARTÍSTICO-LITERARIA, CELEBRADA LA NOCHE DEL 23

DE ABRIL EN EL ESTUDIO

DEL SR. FERRANDIZ.

SEÑORES

Los presentes tiempos lo són especialmente de crítica. Formado el gusto, conocidas todas las teorías, explicado en cátedras, libros y periódicos, el misterioso por qué del realismo y del idealismo, nos queda á nosotros los indoctos un supremo derecho que se escapa á todos los procedim ientos represivos, que es superior á todas las censuras, á todos los vetos, á todas las restricciones de los poderes sociales conocidos. Es este el derecho de crítica, que no es otra cosa que la libérrima facultad de pensar y de decir lo que se piensa.

-243-

reposar de ella en pasievas y sosegadas treguas; si no nos llevó otra pasión que la del bien, juntos celebráramos y á la par, un triunfo que ni al vencido lumilla, ni al vencedor ensorbece, porque allí donde la verdad resplandece por el choque de las inteligencias, es la victoria solo suya, y el galardón y la gloria de todos los que la aman.

Movido, por las ideas que en el discurso antes aludido se emiten acerca del rumbo que al arte contemporáneo conviene seguir, no puedo menos de salir á la defensa. de principios que en otras ocasiones he sustentado, y que, á mi juicio, son de interés sumo, hoy que por dicha ó desventura, una revolución espantosa conmueve y trastorna en sus fundamentos al arte.

Una nueva escuela; una secta mas bien, á la que ha dado nombre é importancia Fortuny, como no otro, queriendo trasladar al lienzo la belleza real de la naturaleza que nos rodea, ha llegado por el inimitable poder del arte de aquel maestro, á pintar el sol, el movimiento y la vida,

No es él, sin duda, el primero que ha aspirado á tanto, ni tal vez el que antes lo ha conseguido; pero es lo cierto que ha sabido hacerlo con tal novedad, con tan aparente sencillez, que nuestra generación, ávida de reformas, ha admirado sus obras y las ha colocado á una altura, mejor dicho, las ha pagado á tanto precio, como no alcanzó antes otra alguna.

Aun suponiendo que esto sea justo, lo cual no es ocasión de discutir, lo cierto és, que si en buena economía el precio es función de la escasez de la existencia y la importancia del pedido, no es de extrañar que á tales tipos hayan llegado obras tan singulares, y tan apetecidas, aun cuando para ello no tuviesen otros merecimientos, que Dios me libre de negarles, que los de la escasez y la novedad.

Pero es el caso, que si hombres de la talla de Fortuny, han podido del objeto más trivial hacer un cuadro, y de la manera más caprichosa obtener pasmosos resultados; son escasos, quizá ninguno, los que de tan poca cosa y con semejantes procedimientos pueden llegar á tanto ni á mucho menos.

Esto no obstante, el vulgo de los pintores (y cuenta que no

digo de los artistas) pueden pensar y piensan, que en el mismo camino les está reservado un triunfo semejante, olvidando que el sapo de la fábula reventó al hincharse para imitar al bucy en la gordura.

Verdad es sin duda que para esos profanadores del arte, inútil es la enseñanza y el consejo. Cierzo que con ellos ni cabe ni debe haber cuartel; pero podrá para otros, y aun quizá para nadie ser regla de conducta la que siguió aquel maestro? ¿Porque hábilmente supo un pintor vencer una dificultad determinada, deberán lanzarse todos al camino de forjarse dificultades á capricho, por el gusto de vencerlas, sin pensar en el peligro de estrellarse ante ellas?

Pues qué gel génio de todos los hombres es igual, ni aunque lo fuera, podría brillar del mismo modo en idénticas circunstancias?

Preciso es á mi entender estudiar ante todo el buen camino. Esto es, adoptar el criterio justo y racional á que ajustar su conducta, y conocer y medir despues las propias fuerzas para acomodar á ellas las empresas en que se pretenda salir airroso.

Recuérdame este caso, uno semejante por sus posibles resultados, aunque de orden menos serio.

No hace muchos años, de las manos de nuestros músicos y nuestros poetas, dióse á vivir un género lírico-dramático, oriundo de nuestras tonadillas de antaño, que se llamó zarzuela.

En sus principios parodia de obras serias, tuvo la sátira por asunto y la buena música por agradable adorno. Más festivo, ó más sério, osciló entre los tipos de *El Duende* y de *Jugar con fuego*; y en uno y otro, llenando cumplidamente su objeto, hizo concebir la esperanza de ser el germen de una ópera nacional.

Un autor, de indisputable gracejo, de ingénio fecundo, de chispeante pluma, un malagueño en fin, D. Luis Olona, logró á tal extremo disponer de la risa de los espectadores, que del más fútil motivo, del más descabellado argumento, del asunto

más desconcertado, supo hacer la delicia del público, y sus propios renombre y fortuna.

Imitadores de su método, soñando con alcanzar el éxito de aquellos deliciosos desvarios, dieron otros en imaginar donaires y chistes sin buscar mas fundamento, que un pretesto á ellos, ni mas resultado que la hilaridad de los espectadores.

Inútil trabajo. Por el camino de las vaciedades no es racional llegar á fin positivo alguno. Y si un carácter del todo excepcional, si una inventiva extraordinaria y una inteligencia nacida para aquello, supo de fan poca cosa sacar tal resultado, otros hombres, de nada mediano talento ni escasa instrucción quedaron eclipsados, y miles de necios creyéndose capaces de lo que no les era dado, llevaron en millares de necedades, el aburrimento al público, la ruina á las empresas teatrales, el descrédito al nuevo género.

Olona murió, murió la zarzuela.

No menor castigo merece toda idea que se subordina á la personalidad de un hombre, así sea este el primero y mayor de cuantos viven.

Ay! si el estravío que hoy deploro, llegase al extremo de que pudieran decir nuestros hijos: murió Fortuuy, murió la pintura!

No por Dios, no será así. No faltará otro génio que arroje las cadenas con que hoy se gallardean los ciegos sectarios de una escuela que bien puede decirse que es un carácter personalísimo, un rasgo del estilo con que supo brillar uno solo y no brillara otro.

Pero en tanto que otro coloso subyugue á esa bandada de imitadores inconscientes, y los arrastre en pos de si como á manada de borregos, los que aman el arte, los que quieren buscar lo bueno donde quiera que se encuentre y descubrir la belleza donde quiera que se esconda, los que respetando á los maestros quieren seguirlos en lo imitable y olvidarlos en lo que de puro personal no lo es, ¿á qué habrán de atenerse? ¿Qué camino seguir?

Este es el objeto á que deseo encaminarme. No quiero,

enamorado de mis propias ideas, lanzarlas en son de senténcia infalible, ni inapelable. Quiero si llevar al ánimo de todos la necesidad de proponerse esta misma cuestion, y resolverla á su manera. Yo me limito á dar mi voto, que si no es acertado, es al menos sincero, y no pretende más que ser uno de tantos.

No es, ni puede ser el objeto del arte un simple placer de los sentidos.

Si la pintura no tuviese más objeto que regalar los ojos, podrian competir con ella, y acaso con ventaja, la fantasmagoría ó los fuegos de artificio.

Si no tuviese más fin que representarnos al vivo un objeto material, mas cumplidamente lo llevaria la contemplacion del objeto mismo: porque no es me negará que entre un plato de pepinos y un cuadro que los represente, la verdad y la perfeccion están por los primeros, á menos que se opine como el lugardeño de la fábula, que el gruñido del charlatan imita mejor al del cerdo, que el del cerdo mismo.

No es tampoco objeto del arte, el hacer lo difícil: porque de ser así tendrían más mérito artístico las obras pintadas con la mano izquierda que con la derecha.

Es evitante que la vista ha de experimentar placer ante el buen cuadro; que la verdad de la representacion ha de ser tal, que se confunda si es posible con la realidad misma, y para ello que todas las dificultades materiales esten vencidas sin aparente trabajo y por completo.

No llena más los fines del arte el cuadro que está pintado con colores más agradables, aunque la vista se recree mas en él, ni importa para nada que haya sido fácil ó difícil obtener un resultado si el resultado se ha obtenido, ni basta que esté tan á lo vivo pintado que iguale á la cosa que representa si esta no tiene en sí condiciones de belleza.

Cierto es, que conseguir todo esto es mucho hacer, que para ello se necesita una maestria completa y un génio especial de que pocos disponen: pero aún es posible reunir todas estas condiciones sin ser artista ni por asomo; sin sentir ni

concebir la idea de lo bello, y sin tener ni con mucho la facultad de crearlo.

El mismo Fortuny opinaba así sin duda, pues aseguraba poco antes de morir, que hasta entonces habia pintado solo para el negocio, y en adelante queria trabajar para el arte.

Es decir, que él, artista sin duda, dedicado toda su vida con sin igual asiduidad al estudio, habia trabajado para aprender y para vivir, y dueño ya de recursos para dominar la parte mecánica de su profesion, y de medios cumplidos para no carecer de lo necesario á ella, se proponia en adelante dedicar todos sus esfuerzos, y todos sus recursos á llenar las exigencias del arte.

Lástima es, y lástima grande, que cuando debiamos esperar de él todo aquello de que era capaz, haya la muerte helado su mano, y apagado su génio!

Pres bien, si el arte exige algo más, que lo que él hizo. Si sus trabajos fueron en concepto suyo, estudios y mercancías, como limitar las aspiraciones de la pintura, á imitarle, precisamente en lo que no era inimitable, por ser cosa puramente personal, cosa suya, estilo y procedimientos.

De ahí necesariamente ha de resultar, que la escuela que quiere fundarse en la imitacion de su manera, no pasará de las condiciones de todo lo que no es natural y espontáneo, y el afán de copiarle llevando al extremo de proponerse como objeto del arte, lo que él se propuso como objeto de ejercicio, es sacar de su camino, desquiciar y falsear la pintura en lo que tiene de arte y amanerarla y empobrecerla en lo que tiene de profesion manual.

Hablar al alma, conmover el sentimiento, despertar la inteligencia y aun ennoblecere y levantar la dignidad humana, es el objeto primero, el fin mas digno, el móvil mas generoso del arte de lo bello. Conseguir esto por medios que halaguen y recreen los sentidos, con perfeccion que satisfaga la inteligencia, por procedimientos que disimulen su propio trabajo, es el objeto del ejercicio del pintor.

No se me negará que el arte resplandecia potente y loza-

no en las obras de aquellos pintores que brillaron en los tiempos semi heroicos de la Grecia, y sin embargo sus cuadros no fueron seguramente ejecutados sino con masas de limitados colores encerrados en negros y recortados contornos.

En cambio, nadie se atreveria á afirmar que hay arte alguno en la representación cumplidísima y perfecta que del natural nos dá la cámara oscura.

Luego puede haber arte con limitación é imperfección en los procedimientos materiales. Luego no basta á que la haya la más minuciosa y exacta representación de la cosa.

Una idea hecha sensible por medio de una forma. Eso es el arte. Donde la idea falta, el arte no puede existir. Tampoco existirá sin duda donde la forma no exista; pero si puede muy bien la forma ser imperfecta, con tal que dé perfecta idea de lo que se propone. Por eso en la palabra hay arte; por eso en la pintura simbólica hay arte, y hay arte en la arquitectura y hay arte en la música y vió el genio griego arte en la danza, y la hizo parte de sus ritos y la colocó en Terpsicore al lado de Melpómene y Talia, entre las hijas de Apolo compartiendo su gloria en el Parnaso.

En esta parte las artes tienen cada una exigencias diversas; los tiempos y las civilizaciones procedimientos distintos, y los artistas estilos y maneras diferentes; pero en la parte esencial, en la grandeza del pensamiento, en la necesidad de la idea bella como germen, y núcleo de la obra de arte ni por nadie, ni nunca ha podido prescindirse.

—Los monstruos, mezcla informe de buey, de águila y de hombre, de los templos de Ninive y Babilonia. Las esfinges, los cábaros, las Ibis del Egipto y aquellos seres fantásticos participes de los otros en sus figuras, envuelven las ideas mas elevadas de la divinidad, de la vida, de la fuerza, del saber.

Lo mismo la raya surcada en el flanco de la montaña dibujando un contorno humano, en las cavernas troglodíticas de la India, ó en los templos de Memphis y de Teba que la escultura más delicada de los buenos tiempos del arte griego, envuelven una idea y una idea noble siempre y digna, si-

quiera no lo sea para las exigencias de nuestra civilización y nuestra cultura. Unas veces con torquedad informe, otras con perfección sublime, el arte ha envuelto siempre un pensamiento en una forma material, así en el ídolo de barro de la tribu más salvaje de la Nueva Zelanda, como en la estatua más perfecta de los escultores griegos; pero prescindir de todo pensamiento, de toda esencia moral y pretender invadir el sagrado templo del arte, con solo la perfección material vacía y hueca de sentido, estaba reservado á esta época nuestra de indiferencia y positivismo.

Por eso, no puede el género á la moda gloriarse con el nombre de pintura realista. Nó y mil veces nó. El realismo no puede ser, no es otra cosa que la realidad de la idea representada; pero si no hay idea, si lo que se pinta es puramente la materia, aunque esta tenga existencia real, aunque esté representada con verdad maravillosa, la cualidad alcanzada será materialismo nada mas.

← Realidad hay en las obras de Rosales, y realista es como ninguno Goya, el regenerador del arte moderno en nuestra patria, y lo son gran parte de los más célebres pintores contemporáneos; pero esa cetera de la nueva secta, esos embadurnadores de lienzo que pintan por pintar y lo primero que sale; así tuvieran el poder de traer la luz del sol y el aire de la atmósfera y el brillo de todos los colores del iris á sus desventuradas concepciones, seran materialistas nada más, como material es su género y como materia es el objeto que se proponen.

Y no se me diga que en la naturaleza inanimada hay bellezas dignas del arte, que harto lo sé; pero si bien es cierto que nada es mas sublime ni más artístico que esa inmensa y conmovedora bóveda de los cielos que tan al alma nos habla en su eterno lenguaje, nada sería mas ridiculo lo que pretender hacer un cuadro que representase un trozo del firmamento, así se trajesen á él vivas, movibles y lumincentes todas las estrellas que lo pueblan.