

Antonio R. Romera

Tres pintores españoles

I. ¹—ALENZA O EL COSTUMBRISMO



OBREVENIDA la muerte de Francisco de Goya y Lucientes, la pintura española quedó en absoluta orfandad. En efecto, nunca hasta entonces pudo verse hasta qué punto el genio múltiple del aragonés había agotado todos los caminos. Cuando desaparece fué como si un estupor se apoderara de las actividades pictóricas.

Si a esto se une el hecho de que entonces una atonía política, social e intelectual, mataba en flor cualquier inquietud espiritual que aspirara a florecer en obras de cierta entidad artística, tendremos ante nuestros ojos la aridez de aquel yermo campo estético. Los tiempos eran poco propicios a los negocios del espíritu.

Empero, el contacto de escritores, pintores y hombres cultos con la liberal Francia produjo en esos medios superiores un deseo de superar todos los inconvenientes que se opusieran a sus intentos de ennoblecerse por el cultivo de la libertad y, por ende, de todo lo demás que el cultivo espiritual de esa libertad comportaba. Los artistas—especialmente—trataban de seguir las normas estéticas que en aquel país primaban.

Hay quienes buscan más allá de los Pirineos una lección de ciudadanía opuesta al absolutismo fernandino. Pero hay quienes buscan, también, pensando sólo en sus inquietudes es-

téticas, los moldes artísticos franceses, sin tener en cuenta para nada la tradición española.

Estos moldes han sido trazados por un artista que se ha obstinado en revivir la antigüedad clásica y que tiene sobre los artistas contemporáneos suyos un influjo esclavizador. Muchos pintores, ansiosos de expresar un elevado ideal de libertad plástica, dirigen sus miradas hacia el antiguo convencional Louis David. Resulta—sin embargo—paradójico que quien aspira a dar en sus obras un fuerte aliento libertador lo haga a través del constreñido cañamazo del estilo neoclásico, que es, tal vez, el más cabalmente reaccionario. Pocos contemporáneos de Louis David pudieron comprender esta evidente contradicción.

Especialmente algunos pintores españoles seguidores del ideal neoclásico del francés, demostraron absoluta incapacidad para dirigir sus miradas a la pura y transparente fontana que a su lado tenían. ¡Goya sí que expresaba aquellos ideales de libertad que nuestros pintores buscaban en el autor de «Marat»!

Porque si el aragonés agotó los caminos, dejó abiertas muchas puertas. No hay contradicción en esta frase, por cuanto Goya había recorrido todas las rutas emprendidas por el arte hasta él; a su vez fué el *pionnier* de nuevas sendas abiertas por su genio a quienes supieran ver con lucidez. Su pintura se ofrecía a todas las inquietudes tanto plásticas como espirituales.

Hizo Goya arte neoclásico, romántico, rococó y hasta impresionismo a su manera; mas ello no quiere decir que su ejemplo no fuera la guía de muchos otros artistas que tenían ante ellos la mentalidad distinta que dan tiempos también distintos y la sensibilidad siempre renovada de las generaciones sucesivas. La pintura del aragonés era una pintura que por encima de su valor intrínseco tenía otro más valioso y eminente: el de sus anticipaciones. Y estas anticipaciones—necesario se hace confesarlo—fueron recogidas en su mayor parte por franceses. Los pintores españoles—con alguna excepción—pasaron a su lado

sin verlas. Ya hemos visto que son Manet, Delacroix, Courbet, quienes supieron ver en nuestro pintor una inacabable y ejemplarizadora lección estética.

El grupo que sabe reaccionar sobre el impulso potente de Louis David es reducido y está formado por algunos artistas románticos que habrán de orientarse hacia el costumbrismo goyesco. Ven, pues, el espíritu de Goya más que sus innovaciones plásticas. Estos artistas son Lucas, Ribelles, Villaamil y el suave y delicado Leonardo Alenza.

De todos ellos es este último quien expresa con mayor acento personal, y, sin embargo, más dentro de la tradición española, un arte valioso.

La vida de este pintor fué muy corta para que pudiera realizar la obra a que su vocación y su fuerte personalidad le destinaban. Tan férreamente sentía dentro de sí la génesis de una pintura personal y de acento autónomo, que no obstante haber tenido como maestros a José de Madrazo, Juan Ribera y José Aparicio, representantes del más genuino clasicismo davidiano en la Península, supo intuir cuál era el camino más corto para llegar a la auténtica tradición española. Y esto tenía más mérito cuanto que por simple reflejo aquella escuela estética llegó a obscurecer en forma total en España la personalidad del coloso aragonés. En vida de Goya ocurría algo parecido en la estimativa general del maestro en ciertos medios intelectuales, hasta el punto que Jovellanos no lo cita en el «Elogio de las Bellas Artes» pronunciado en la Academia de Bellas Artes el año de 1871, cuando Goya ha pintado ya algunas de sus mejores obras de la época rococó.

Se puede afirmar, pues, que Leonardo Alenza es una figura aislada. Ella representa el punto de contacto con la reacción posterior; con el grupo de pintores que habrá de devolver al arte hispánico la grandeza del camino señalado por Goya. Así Alenza se encuentra en este punto y su pintura es el inc-

vitabile trazo de unión que con Madrazo y con Rosales nos habrá de llevar al siglo XX.

Tiene el joven artista, a la muerte del autor de *Los caprichos*, encauzado su arte por el sentimiento castizo y por el modo abierto a la vida que se aprecia en los últimos cuadros del aragonés. Su arte es en cierta medida un reflejo pálido de la fuerza, de la energía, de la áspera rudeza de su maestro ideal. Porque Alenza no tiene tampoco aquella extraordinaria y variada personalidad que es característica de don Francisco de Goya. El supo recoger todo lo que había en su antecesor de posibilidades para un arte personal y lo orientó por unas vías que dirigían al costumbrismo.

Dibuja nerviosamente los aspectos populares de la vida, toma apuntes y penetra en los lugares en donde se reúne el pueblo. Todo era pretexto e inspiración para su fecundia.

Sintió el influjo de Goya y si no alcanza la grandeza de éste, sus telas no dejan de señalar un espíritu sensible a la emoción del trazo y una pupila muy apta para captar lo humorístico, lo picaresco y lo gracioso. Sus cartones están plenos de ironía sutil.

Leonardo Alenza, muerto a los treinta y siete años, no realizó una obra muy extensa. Repartió sus actividades artísticas entre el grabado, la caricatura y la pintura al óleo. En el grabado llegó a trazar muy bellos aguafuertes. Sus escenas populares se distinguen por la fina valoración de las luces y sombras y por la fuerza expresiva del trazo. En cuanto al espíritu que las anima, estas obras están en cierta medida, dentro del aliento romántico.

Sus retratos acusan un sintetismo notable, sobrio realismo y, sobre todo, una gran energía pictórica. Los ocre, los sienas, los grises y negros, nos dicen que Alenza supo pasar con fruto junto a la poderosa personalidad de Goya.

En su paleta se aprecia perfectamente su más preclara virtud: el españolismo. La pintura de Alenza se distingue

—dentro de la «manera» colorista— por un cromatismo armónico y apagado, por el tono bajo que le hacía contrastar con las brillantes luces del romanticismo pictórico de entonces. Su grandeza está en haber sabido rehuir con energía la influencia avasalladora que la pintura romántica imponía. En general, se puede asegurar que casi todos los pintores que se lanzaron a ella, no produjeron más que obras carentes de personalidad.

Se ha señalado, pues, por distintos críticos el españolismo de este pintor, su casticismo, la vena de flúido eco popular que había en sus telas y que hace pensar en el costumbrismo literario de Mesonero Romano o en los artículos de costumbres de Mariano José de Larra. Su intención fluctúa entre Goya y el humor sarcástico de *Figaro*.

Y es que, a pesar de haber sido olvidado por sus contemporáneos, es él quien mantiene las más puras esencias de la raza. En sus pocas obras anida el espíritu que viene de todos los grandes retratistas hispanos. En sus imágenes se advierte que el pintor ha penetrado tumultuosamente en la intimidad del modelo para poner en los ojos la plenitud espiritual, volcado así al exterior por la magia de quien actúa en psicólogo.

Nació Alenza en 1807 en una época por demás tumultuosa, poco propicia a la eclosión del arte. Goya vive todavía y está en la plenitud de su talento creador, a pesar de haber entrado en la vejez. Pero la fortaleza moral del viejo maestro se sobrepone a los tiempos calamitosos que corren.

El que habrá de ser su más fiel discípulo encuentra menos comprensión en las gentes.

Las luchas políticas lo arrastran y Alenza dibuja junto a sus escenas matritenses estampas irónicas para atacar a quienes sostienen ideales contrarios a los suyos. Pero ello no quiere decir que el autor de «El zapatero lector» haga en su pintura alguna concesión a lo social. No supo comprender a Goya en este extremo. La obra entera de Alenza señala un espíritu sensitivo, pero timorato para enfrentarse a los grandes ideales.

libertarios que anidaban en tantos espíritus. No hace del arte un combate, se recluye en su torre de marfil, haciendo varias salidas a la comprensión limitada de ciertos problemas políticos inmediatos.

Su figura en la pintura decimonónica española representa cabalmente el espíritu de la raza, el casticismo y la sensibilidad.

II.—EL REALISMO DE EDUARDO ROSALES

Un viento de fatalidad parecía perseguir la pintura española en sus más genuinos representantes. Eduardo Rosales había nacido en noviembre de 1836. Pasó su vida activísima penosamente por las limitaciones que en ella ponía su naturaleza enferma. Murió a los treinta y seis años, tras haber realizado una obra extensa y plena de frutos maduros.

Cuando nace el pintor el romanticismo francés ha iniciado ya su marcha desenfrenada hacia la expresión sentimental. Pero esta escuela pictórica, cuyo jefe máximo es Delacroix, no habrá de influir apenas sobre la manera de Rosales. En algún retrato, como el suyo propio, se verá—no obstante—la atmósfera misteriosa del romanticismo envolver las carnaciones lívidas del modelo.

Eduardo Rosales siente cómo fuertes impulsos le llevan hacia un realismo mesurado. Piensa en Velázquez, piensa en los grandes maestros que en España hicieron grande esa tendencia estética, para adaptarla a su vez al nuevo espíritu de la época.

El resurgimiento de lo goyesco en Lucas y en Alenza estaba ya superado, especialmente en lo más próximo al gran maestro aragonés, por cuanto luego veremos aparecer la manera y el espíritu de Goya en forma más sutil, pero más imperiosa, en los grandes maestros franceses. Rosales responde por lo tanto a otros acuciamientos.

Es él el primer pintor de historia en la pintura contemporánea hispana. Lo de Goya eran salidas al campo de bata-

lla con tanto espíritu pictórico como beligerante; es más espontáneo y más verídico y profundo. Rosales, ve la historia, en el fondo, como un historiador, a distancia.

Pero no fué el autor de *Tobías* exclusivamente un descriptor de episodios bélicos, como no lo fueron tampoco Velázquez, Goya y Greco. Fué atraído por todos los géneros: Retrato, paisaje, escenas costumbristas, desnudo...

En puridad, nada más explicable que la desorientación temática de los pintores de la segunda mitad del siglo XIX. En menos de una centuria el arte ha pasado por el neoclasicismo, luego por el romanticismo, después por el realismo, más tarde por el naturalismo, y, finalmente, por el impresionismo. Rosales, adscrito al realismo por español y por hombre de su época, tiene de esa modalidad escolástica—sin embargo—la temática francesa. *Isabel la Católica dictando su testamento* es una trasposición a la época isabelina de los asuntos históricos que iniciara David. *La muerte de Lucrecia* recuerda más ostensiblemente, todavía, al francés, en especial su tela *Juramento de los Horacios*. Dentro del realismo de Rosales hay entre ambos cuadros un mismo espíritu hecho de vigor y de fuerzas plásticas, aunque en la del español se puede apreciar que la pintura ha pasado ya por el romanticismo. Tarquino, el ofensor de Lucrecia, nos hace pensar, por su actitud y por la forma de estar tratados los paños que viste, al viejo Horacio que entrega a sus hijos las espadas de la venganza.

Pese a estas indudables influencias y a otras menos aparentes. Rosales sabe mostrarse muy personal y dueño absoluto de su expresión pictórica propia. Hay en su arte una sobriedad con la que sabe evocar la realidad sin caer en el realismo acentuado de muchos maestros españoles. Abandona el costumbrismo en cierta medida para preocuparse de la pintura en la que ve el tema—por aparatoso que sea—como simple pretexto plástico. Ejemplo de este deseo de ir a la pintura por los más.

breves caminos. Lo tenemos en su paisaje *Ruinas*, que parece anunciar ya las tímidas luces del impresionismo.

Rosales prevee lo que habrá de ser el arte del futuro. Sus cuadros de historia citados no son composiciones de guardarropía, con personajes falsos. Su pintura aspira a superar la frialdad teatral y convencional para hacer que los seres palpiten con ardor muy humano.

Este deseo de dar a su pintura un aliento vital le llevó a la ejecución de retratos en los cuales aparece la vena españolísima del maestro. Rosales sabe imprimirles la prestancia de Velázquez y la profunda psicología de Goya.

La obra del pintor español quedó—sin embargo—solamente iniciada al morir a los treinta y seis años, y cuando su fuerte personalidad auguraba un gran paso en el arte español. Rosales estaba destinado a ser el necesario entronque de la pintura contemporánea con la tradicional acabada de Goya. Su muerte prematura no permitió la magnífica eclosión a que parecía señalado.

Ello no quiere decir, no obstante, que lo alcanzado a realizar no tuviera extraordinaria jerarquía estética. Augusto L. Mayer dice: «Es indudable que Rosales figura como uno de los artistas mejor dotados de España durante el siglo XIX. Por su manera absolutamente viril recuerda más de una vez a Courbet, sobre todo en sus desnudos y retratos. Su dibujo posee una grandiosidad efectiva y sin artificio, y sus cuadros de historia son muy superiores por la perfección de la pintura y elevado valor artístico, a los famosos trabajos de un Piloty y de un Makart» (*).

Rosales llegó, pues, en su corta vida a trazar una obra cargada de acento pictórico. Su realismo se vió atemperado por una gran delicadeza de ritmos en donde la expresión plástica está ya dada con indudable modernidad.

(*) Augusto L. Mayer. *La pintura española*.—Ed. Labor. Barcelona.

Aparece el pintor solitario, embebido en el deseo fervoroso de hacer una labor que olvidara las frías y tradicionales alusiones anecdóticas de sus contemporáneos para subrayar con mayor fuerza un arte de impulso universal. Atormentado, angustiado en la preocupación del hacer.

El ejemplo de *La muerte de Lucrecia* es bien aleccionador a este respecto. Inmediatamente enfrentados a esta tela, olvidamos la acción descriptiva para ver en ella solamente el rigor plástico. Rosales alcanza aquí lo universal. Los humanos no son de esa época que parece definir el cuadro; son de esa y de todas. La visión plástica enseñorease con plenitud de la tela y nos parece como una de esas especulaciones laboriosamente analíticas de Cézanne —por lejanos que estemos todavía del «arte por el arte» y del constructivismo del gran francés— en las cuales penetramos tumultuosamente, llevados por la fuerza impelente del cuadro, para ver la pintura como problema. Rosales reduce el arte al mundo de lo plástico y en ello estriba la actualidad permanente de su obra.

Dominaba el *oficio* como pocos y tenía una manera peculiar de llevar el color a la tela en anchas y tendidas pinceladas que construían el volumen. El cuadro estaba trazado orgánicamente, no sólo en la temática, sino en la plástica. Conservaba, como era natural y lógico en su época, toda la plenitud manual y artesana que se había transmitido desde los pintores renacentistas. Gustaba de los tonos sombríos y no faltan críticos que vean en este gusto por el colorido dramático vagas alusiones a su admiración por Perugino. Ello, no obstante, no es óbice para que el claroscuro tenga ya en Rosales una contenida disciplina que no impide la visión neta de los volúmenes.

Sabe ser enérgico y su patetismo no llega al sentimentalismo superficial de otros pintores coetáneos. La actitud dramática de *Lucrecia* es un inolvidable trozo pictórico; uno de los más expresivos y logrados del arte español.

En la unión perfecta del sentimiento emocional del tema, resumen compendiador de una actitud ajena a lo momentáneo y accidental, por su amplitud universal, y lo puramente pictórico, reside una de las más altas virtudes artísticas de Rosales.

Cuando el joven pensionado de Roma copia con afanes de aprendizaje no lo hace impelido por el deseo irrefrenable de ir acumulando recursos ajenos que le den maestría, sino con la pasión de ir estimulando su propio ser creador. Por eso, en cierta ocasión escribe a uno de sus amigos desde la capital italiana: «Tomo la firme resolución de hacer cuadros originales, sea como sea; si no pueden ser grandes, los haré pequeños; si me falta dinero para modelos, me serviré de los amigos; si había de hacer una copia, un original me llevará el mismo tiempo o poco más; ese es el único modo de ir adelante» (*).

III—EL ARTE NOBILÍSIMO DE FEDERICO DE MADRAZO

El siglo XIX español ha recibido más que ninguno otro el soplo externo de maestros franceses. Francia ha producido en esta centuria decimonónica más pintores que cualquier otro país.

Los maestros abundan y París irradia, con la fuerza expansiva de su genio, la mayor cantidad posible de teorías estéticas. En cien años se pasa, como ya hemos visto, de la antigüedad clásica, practicada y preconizada por David, al desenfreno de las escuelas desintegradoras de la forma en busca de un supuesto contenido emocional del arte, el purismo de Ozenfat y al cubismo picassiano.

A mediados del siglo pasado nace en Roma un niño cuyo apellido le predestina al arte. Federico de Madrazo, hijo de un pintor español, lleva en sus pupilas la luz del genio. Cualquiera que sea el influjo primario recibido por su obra, su arte ter-

(*) Citado por José Francés en *Eduardo Rosales*.—Col. Estrella. Madrid.

mina por imponerse con toda plenitud y fuerza, y será, más tarde, la exaltación maravillosa de una concepción personal, autónoma e independiente, en la que si algo afluye es el manantial silente y oculto de la tradición estética más española.

Sin embargo, es necesario decir que en este caso el arte de Madrazo no se reviste con las negruras del patetismo español. En él se quiebra la línea, que partiendo de Claudio Sánchez Coello, llega hasta Goya con los *Caprichos* y con la *pinturas negras*, para enlazar, más tarde, con Gutiérrez Solana, Nohell, Zuloaga y Pablo Picasso.

Federico de Madrazo no siente la atracción de ese áspero y brioso acento español que pone en la tela una exaltación de muerte o la transforma en un espejo en donde se refleja el dramatismo agudo de aquellas existencias atormentadas de la Meseta. Su arte se enfrenta a la realidad y busca en ella los aspectos más nobles y risueños. Nacido muy posteriormente al siglo azulado de Watteau y de Fragonard, en su pintura no campean las luces galantes que inmortalizaron esos artistas franceses. Estos expresaron en una centuria en la que brillaba la majestad del poder real, *le bonheur de vivre*.

Madrazo vive en el siglo determinista y científico y su pintura marca el tránsito del clasicismo de los primeros años al naturalismo, con una levísima estación en lo romántico, fatal, por otra parte, en quien supo beber inteligentemente en el vaso generoso de Eugenio Delacroix. Su arte influido primeramente por David y la *Academia*, deriva más tarde hacia un naturalismo antropomórfico. Siente la pasión por el retrato, como Ingres, como los alemanes, como Oberveck. En una época individualista ello parecía obligado; ni la pintura de género, ni el paisaje convenían a quien estimaba estos géneros como de menguada entidad estética.

Se ha dicho que el pintor de la Emperatriz Eugenia influyó en él. No obstante las obras de Winterhalter eran poco conocidas en España en la segunda mitad del siglo. En cambio,

copió Madrazo durante su estancia en París a Delacroix y a Ingres. El español admiró al autor de *La odalisca* y le hizo un retrato. Su arte hablaba un lenguaje claro a su pasión por las formas cerradas y por la síntesis plástica del modelado externo. Su limpidez de estilo viene del francés aunque en Madrazo la pintura ocupa un mayor espacio por no predominar en ella el dibujo. Por otra parte, su naturalismo se acentúa, y el sometimiento al rigor de la forma es más tiránico.

No se entrega Madrazo a la deformación expresiva de Ingres. Su pupila verídica impide el vuelo a la fantasía y donde otros ven una salida hacia la idealidad del mundo de los sueños, él se obstina en poner un valladar. Sus retratos, de un sorprendente parecido, llevan impresa la huella estilística del maestro, pero están fuertemente contenidos en el riguroso armazón de la objetividad. Su pasión por lo aparential ha impedido que su obra esté nimbada por una aureola de idealidad.

Mas, todo ello no impide, ciertamente, que Madrazo deba ser considerado como un gran maestro español del siglo pasado, junto a Rosales. Ninguno de sus discípulos: Garnelo, Pradilla, Ferrand y Casado de Alisal, pudo superar al que fué un verdadero *Chef d'école*.

Su técnica se depura y se hace más suelta en la segunda época. La pincelada es más flúida y el arabesco se amplifica en un virtuosismo delicado y expresivo.

Lo más español de sus retratos está en el carácter que les imprime. Madrazo no se contenta con dar el parecido formal. Su pincel penetra más hondo y va en busca de la intimidad entrañable del modelo, mediante anotaciones psicológicas, y estableciendo un equilibrio entre la síntesis plástica y la descripción de la psicología.

Federico de Madrazo no abdica jamás, aunque quiera acentuar el carácter interno, de algo que es consustancial con su arte; de la distinción y de la nobleza. Con ademán de suprema

elegancia ha ido trazando una obra que recuerda, en esa actitud de ennoblecer la pintura, a Velázquez.

No hay en esta actitud un pensamiento preconcebido. Ni podría responder, tampoco, a impulsos externos al propio temperamento del pintor. Madrazo hace de la belleza un culto y su arte la refleja, con la plenitud expresiva que le da esa su pasión por la dignidad estética.

El arte—según Madrazo—no debe implicar cualidad moral o inmoral, pero debe ser bello y cuando la obra expresa los sentimientos innobles o la facies de la miseria, deja de ser arte para devenir algo distinto.

Las mujeres tuvieron en el pintor un poeta que supo cantar su gracia con inconfundible acento. Madrazo las embelleció y las realzó. Puso en sus pupilas una luz de nobleza ideal; un sello espiritual y purísimo en donde se reflejaba un alma también noble. Si alguna vez sus pinceles mintieron, el impulso se debió al deseo de ocultar flaquezas o corregir la propia naturaleza.

Fué Madrazo pintor de la Corte y su gran fecundidad dejó la estela de centenares de obras. Las bellezas más famosas de Madrid posaron para él y entre sus retratos más conocidos, unos por la calidad de la pintura y otros por el halago dirigido a sus modelos más importantes, figuran los de Isabel II, de Francisco de Asís Borbón, los de la Duquesa de Osuna y de Alba.

En su colección están casi todos los escritores de la época, trazados con una despreocupación que no pudo tener cuando se enfrentaba a sus regios modelos.

¡Tampoco en esto supo Madrazo acercarse a Goya!