

COMENTARIOS DE LOS “RECORDOS DE MI VIDA”
DE MARTIN RICO

Fernando A. Marín Valdés.

En 1906, Martín Rico y Ortega, a los setenta y tres años, en su retiro veneciano, se decide a redactar sus memorias que titula “Recuerdos de mi vida”, curioso documento, por lo excepcional, para la Historia de la pintura española del siglo XIX. Se trata de un texto de carácter autobiográfico, con sentido casi epistolar, dedicado y dirigido a su amigo el también paisajista Aureliano de Beruete, quien, según reza la dedicatoria, animó a Rico a poner por escrito sus recuerdos e impresiones. Confiesa el artista que si escribe sus memorias lo hace “para divertir mis setenta años y volviendo la vista atrás parece que se rejuvenece” (1).

Como observa Rico, los pintores en general son poco aficionados a escribir, y la ausencia de testimonios personales y directos (cartas, diarios, memorias), facilita en numerosas ocasiones la creación de fábulas y leyendas en torno a sus biografías. Casos como el de Benvenuto Cellini que al final del camino decide mirar atrás y fijar por escrito sus recuerdos, resultan por desgracia muy esporádicos en el campo de las artes plásticas.

El libro de Rico tiene tanto valor autobiográfico como testimonial: más que empeñado en hablar de sí mismo, parece interesado en evocar situaciones en las que se vió inmerso y recordar a amigos y compañeros con los que convivió, muchos de los cuales ya habían fallecido por entonces; lejos de la autocontemplación vanidosa, de la actitud egocentrista, se nos muestra como hombre sincero, abierto, sociable e incluso, cosa harto rara en un artista, modesto: apenas hace mención de sus éxitos, reconoce sus errores, no menciona ni un solo comentario de la crítica sobre su obra; en cambio, alaba el talento y aplaude los triunfos de otros pintores, de Dauvigny, de Rosales, de Fortuny en especial. En la dedicatoria, confiesa a Beruete que no era su carácter ponerse delante de nadie y haber tomado siempre el puesto que le habían dado los demás.

En un estilo ameno, sencillo, no muy cuidado y sin demasiado orden expositivo, insertando a cada momento comentarios y anécdotas contadas en tono jovial, con verdadero sentido del humor, nos da una visión muy viva y chispeante del ambiente en el que se desarrolla la vida del pintor español de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente la del pintor español que, bien becado, bien por su cuenta y riesgo, trabaja en el extranjero, en París y Roma esencialmente.

Martín Rico, nacido en Madrid en 1833, fué un paisajista muy independiente, uno de los pocos paisajistas españoles valiosos de la época que se forman al margen del influjo haesiano. Poco aprendió Rico, según sus propias confesiones, en las aulas y talleres madrileños en las que inició su formación. Influido por la “praxis” de Vicente Cuadrado, estudioso sincero del natural, comienza a pintar al aire libre, en contacto con la naturaleza. Antes de que el Guadarrama se pusiese de moda, ya había pintado Rico en el Alto del León, donde, instalado en una mísera chavola, capta parajes y altozanos de la Sierra en una época en la que creían los jóvenes pintores que “cuanto más lejos se iba y más alto se subía eran mejores los paisajes” (2). También, en 1857, trabaja con Serafín Avendaño en Azañón, en plena Alcarria. Oposita en 1859 a la pensión de paisaje y, pese a acudir sin recomendación, consigue el primer premio. En París, se incorpora, junto con su amigo inseparable Raimundo de Madrazo, al bullicio la colonia artística española en la ciudad, ya numerosa. En Francia, y tras un viaje a Suiza con Calame, entra Rico en contacto con las recientes tendencias del paisaje naturalista barbizoniano. Conoce a Dauvigny, por cuyos suaves tonos verdes y grises se deja influir, superando la marcada dureza de sus primeras obras. Al aire libre, pintará a orillas del Oise, del Sena, del Marne durante sucesivos veranos una serie de paisajes en los que nos muestra una naturaleza armónica y apacible, animada por algunas lanchas de pescadores o figuritas de lavanderas.

Habiendo abandonado Francia en 1870 por la guerra francoprusiana, acompañó una temporada en Granada a su amigo Fortuny, sufriendo la influencia de la ejecución chispeante y miniada del pintor catalán. La última etapa de Martín Rico, larga etapa de casi treinta años, es la más conocida del artista: la de las luminosas y preciosistas vistas venecianas, de fácil colocación en el mercado americano a través de los marchantes parisinos. En Venecia, donde fijó su residencia, había de morir dos años después de redactar sus memorias este “Dauvigny ensoleillé”, como le calificó un crítico parisino de la época. (3)

Por su longevidad, fué testigo del momento más fecundo de la Escuela de Barbizon, de la gestación del Impresionismo y de toda su evolución creativa. Sin embargo, pese a sus afanes lumínicos, pintando a pleno sol los canales venecianos desde su góndola como un Boudin meridional, Rico no se decidió a dar el paso definitivo hacia esta última corriente, que miraba con ciertas reservas. Su dibujo nunca perdió la firmeza necesaria, ni sus formas sentido de la construcción.

Comenta en su libro con ironía los métodos anacrónicos y eclécticos, cuando no absurdos, que hubo de soportar durante sus años de formación en el Madrid isabelino. Los maestros del paisaje por aquel entonces realizaban composiciones aderezadas y artificiales, limitándose en ocasiones a copiar en el taller motivos de estampas y litografías de cuadros antiguos, preferentemente de escuela flamenca y holandesa, o bien a basar su creatividad en la más pura y arbitraria fantasía romántica. Así, su primer maestro, Vicente Camarón, se rodeaba de reproducciones de “Berghem, Cuyp, Wouwermans, etc... y tomando de unos y otros hacía su composición y luego empezaba a pintar sin más preocupación”. Era la época del paisaje de receta, acicalado y recompuesto, con un número limitado de ingredientes: puente, cascada, choza, molino, académicas ruinas antiguas... Una concepción anquilosada y falsa del paisaje en la que el natural estaba desterrado de antemano. Aún habría que esperar algunos años a

la irrupción de Carlos de Haes en el panorama paisajístico español.

La fidelidad a la naturaleza no preocupaba en mayor grado a Villaamil, a cuyas clases en la Academia de San Fernando acudió Rico y en las que se copiaban litografías de Calame, Ferrogio, Hubert, Valerio, fantaseadas por Villaamil en las correcciones sin la menor explicación:

“...Y cuando estaban concluídas las corregía Villaamil con blanco y negro, poniendo, naturalmente, acentos que en el natural no había; otras veces las retocaba a acuarela, poniendo tonos a capricho, de puestas de sol o de amanecer o de medio día; pero sin más explicación, porque hablaba poco. Nos gustaba extraordinariamente su habilidad pero sin comprender gran cosa de la corrección (....). Los primeros meses nos hacía rellenar muchas cuartillas de papel con garabatos a manera de herraduras, una especie de palotes, como los llaman en las escuelas, imitando hierba, de tres en tres, pero resmas enteras; y nos decía que era para soltar la mano; y me pregunto yo: ¿A qué podían conducir estos garabatos y esta soltura de mano? ... Misterio.” (4)

Evoca Rico los alegres años parisinos, el ambiente de juventud y camaradería reinante entre los pensionados del gobierno, de las provincias y de particulares, numerosos tanto en la ciudad del Sena como en Roma, donde también vivió Rico; nos dice que allá por el año 1873, España era el país que tenía mayor número de pensionados en Italia. Curiosamente, los dos pensionados que había en Roma con menos sueldo serían precisamente los que habrían de dar más gloria a su país: Rosales y Fortuny. Habla Rico de “verdadero derroche de pensiones” (5) en vista de las perspectivas poco alentadoras que aguardaban a los jóvenes en España al completar su formación. El esfuerzo de las pensiones, suponía en gran medida un sacrificio estéril dado el limitadísimo desarrollo del mercado artístico en nuestro país, sostenido casi de forma exclusiva por el Estado fundamentalmente a través de las Exposiciones Nacionales. La mayor parte de los pensionados estaban abocados a un futuro incierto en un país de clientela artística muy limitada, en el que la figura del marchante y las vías modernas de comercialización de la pintura brillaban por su ausencia. Rico compara la organización y el desarrollo del mercado del arte en Roma y, sobre todo, en París con la situación española y saca sus conclusiones. Sobre los marchantes comenta:

“Lo que sí sé es que en España faltan absolutamente, y que es un mal. Sin duda nuestro carácter no se presta: el pintor que vende un cuadro en mil, si sabe que el marchante lo ha vendido en dos mil, lo primero que piensa es que le han explotado, que le roban, en una palabra, sin pensar que este es un negocio como otro cualquiera, y que no van a vender nuestras obras por darnos gusto”. (6)

A diferencia de lo que ocurre en París, los intermediarios escasean en España, donde las posibilidades de venta jiran esencialmente en torno a la demanda estatal y los negocios de comercialización artística resultan harto dudosos, dada la poca afición a comprar entre los particulares:

“El que se expongan cuadros en algunas tiendas de Madrid no quiere decir que los han pagado; no es sino que los tienen allí a la disposición del comprador. Los amateurs de París, Londres y los grandes centros prefieren comprar los cuadros en casa del marchante” (7).

Martín Rico era perfectamente consciente de la anquilosada situación del mercado artístico español y, como consecuencia, de los apuros del artista, cuyo trabajo no se valora y paga adecuadamente, supeditado por completo a las “simpatías oficiales”:

“Si se vende un cuadro, hay que recurrir a la recomendación; el arte en España no es una profesión que permita esperar en el estudio a que vengan a buscar las obras; hay sí algún señor encopetado que creyendo hacer un gran favor le dice al artista: ¿Cuándo me regala usted uno de esos cuadritos que hacer? ”.(8)

Dedica también unas líneas a la crítica de arte; de la “reclame” nos dice que era una verdadera epidemia en España, pero sobre todo en París, donde “no hay artista por media cuchara que sea que no se pague artículos laudatorios. Y qué artículos! ”. Se muestra bastante escéptico ante la crítica de arte, especialmente ante la que se realiza con motivo de las Exposiciones, a decir de Rico “buena solamente para personas desocupadas o para la familia del interesado”. Comprendemos la actitud irónica de Rico al pensar en los numerosísimos artículos vacuos y retóricos, verdadero “diluvio de palabras y convenciones”, que se publicaron en la prensa española con motivo de tales Exposiciones, con frecuencia incluso escritos por personajes totalmente ajenos al campo de las artes plásticas. Aconseja el paisajista a los críticos que dediquen con preferencia sus esfuerzos a la interpretación de la Historia de la Pintura. Para Rico, la crítica verdaderamente valiosa es la de los amigos, artistas y entendidos, que con sus juicios pueden hacer cambiar el planteamiento de una determinada obra en ejecución; es por eso por lo que el pintor no debe trabajar aislado, necesitando el consejo y las opiniones de los demás.

Aporta también en el libro varias noticias sobre las Exposiciones Universales parisinas (1867, 1878, 1889, 1900). Comenta el triunfo de su amigo Eduardo Rosales con “El Testamento de Isabel la Católica” en la Universal de 1867. En la de 1878 estuvo encargado, junto con Raimundo de Madrazo, de la organización y colocación de la Sección de Pintura Española, en la que se destinó una sala a Fortuny, muerto en 1874, y el plato fuerte español fué la celeberrima “Doña Juana” de Pradilla que, tras haber obtenido la Medalla de Honor en la Nacional del mismo año, repitió éxito en la Universal de París. Califica Rico a la Universal de 1889 de “exposición de lo trágico, de lo tétrico llevado a su última tensión”, dados los envíos españoles, entre los que figuraron obras tales como “La Campana de Huesca” de Casado del Alisal y “Los fusilamientos de Cádiz” de Gisbert. Se trataba de la segunda oleada del cuadro de Historia, retórico y truculento, cuyos días estaban ya contados; como apunta nuestro artista, “hasta entonces los pintores, como trabajaban para el Estado, tenían que hacer estos cataclismos de la Historia, porque de otra manera no creían hacer efecto” (9).

De gran interés resultan las cartas de Rosales y Fortuny que Rico reproduce en

su libro. De Eduardo Rosales incluye ocho, escritas en Madrid y Roma, dirigidas al paisajista instalado en París. En una de ellas (Madrid, junio de 1865), le notifica su próximo viaje a la capital francesa; en otra (22 abril 1866), quizás la más sustanciosa, le anuncia desde Roma el viaje de Fortuny a París y comenta su firme decisión de “emprender un asunto romano antiguo” (La muerte de Lucrecia), así como su voluntad de abandonar “sedas, terciopelos y otras mandangas”. Confiesa Rosales que su idea siempre será desarrollar una escena con toda la sinceridad, con toda la verdad posible; en otra carta (Roma, 30 abril 1867), manifiesta su alegría ante la noticia de la concesión de la Primera Medalla en la Exposición Universal parisina de 1867, comentando también los problemas que van surgiendo en la ejecución de su Lucrecia, composición más dificultosa para el pintor que el Testamento, dado el dinamismo del grupo, todo acción, frente al reposo del Testamento. Lamenta en la carta que “el grupo del padre y del marido que sostienen a Lucrecia moribunda en sus brazos es terrible, porque en el natural no lo puedo ver más de tres o cuatro minutos”.

Fué Rico gran amigo de Fortuny. En 1870, como consecuencia de la guerra francoprusiana, abandonó París; llamado por Fortuny, acude a Granada. Fortuny, Rico y Ricardo de Madrazo pasaron el invierno de 1870 en la ciudad del Darro. Nos da noticias sobre las diversas actividades de Fortuny durante este período; así, indica que Fortuny hacía un sinnúmero de apuntes del natural con una facilidad prodigiosa, lo que “contribuía mucho a aquella vida que tienen sus cuadros”. Recuerda el éxito de “La Vicaría” y el entusiasmo que produjo en París, habiendo servido el propio Meissonier como modelo para uno de los personajes del magistral cuadro.

incluye cartas de Fortuny desde Granada (1870, 1872), Roma (19874) y Portici (agosto y octubre de 1874). Instalado en Granada, el pintor catalán escribe a Rico invitándole a visitarle: “Tengo una casa por estudio donde se puede pintar al aire libre, sin vecinos, con las vistas sobre la Vega y unos efectos de sol magníficos”. Desde Portici, escribe a Rico: “He empezado una marina! No sé lo que saldrá; además, unos estudios de niños para dárselos al abuelo si salen bien”. Recuerda Rico la estancia veneciana de Fortuny en 1973 en la que apenas pintó (tan sólo dos estudios del interior de San Marcos). Decíale a Martín, incansable pintor de vistas venecianas: “Este género es para tí”.

Dedica un apartado a exponer sus opiniones sobre el “Modernismo”, término que refiere, esencialmente, a la pintura impresionista. Resistiéndose a prescindir por entero de la línea, a disolver rotundamente la forma, acusa a la nueva pintura de despreocupación por el dibujo; según él, los iniciadores del movimiento no lo dominaban –casi ninguno dibujaba– y entre los adeptos de este género, el saber dibujar era un extravío. No obstante, gracias al Impresionismo, la pintura “ha tomado más claridad y más ambiente”.

No podía Rico dejar de comentarnos su sencilla y sincera concepción de la pintura de paisaje. Enemigo del paisaje de receta, de la rígida normativa, nos dice, coincidiendo con Corot y los barbizonianos que “cada uno debe interpretar el natural según su temperamento y su impresión; la sinceridad delante del natural es una cualidad que no hay que perder”, mostrándonos su admiración hacia el paisaje del Naturalismo:

“En la gran época del paisaje en Francia, que es del año 50 al 70, los pintores que brillaban no se parecían en nada, y sin embargo, habían estudiado al mismo tiempo, eran distintos hasta en la manera de proceder en la ejecución; difícilmente se presentará una época como aquélla”. (10)

Aconseja a los artistas que pinten con prontitud y ligereza, sin olvidar la primera impresión, así como gran precaución con los secantes y utilización de pocos colores y buenos; los colores de poco cuerpo deben evitarse, así como los muy brillantes, por falsos.

Estos son, a nuestro juicio, los aspectos más interesantes del libro de Rico, ejemplo de autobiografía de pintor español del XIX, evocadoras páginas de un determinado ambiente artístico, memorias, si no de un genio, sí de un buen artista laborioso, jovial, lleno de vitalidad, joven a los setenta años.

NOTAS

- (1) RICO, Martín: *Recuerdos, de mi vida* Imprenta Ibérica. Madrid, 1907 pág. 4.
- (2) Id. pág. 23.
- (3) PANTORBA, Benardino de: “Evocación de Martín Rico”. *Revista Española de Arte*. Madrid, diciembre 1933.
- (4) RICO, Martín: Ob. cit. pág. 11 y 16.
- (5) Id. pág. 83.
- (6) Id. pág. 61.
- (7) Id. pág. 61.
- (8) Id. pág. 83.
- (9) Id. pág. 105.
- (10) Id. pág. 116.