

## INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

CATEDRATICO DE LA ESCUELA CENTRAL DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

### LA ENSEÑANZA Y LOS TEMAS CONTEMPORANEOS

Es verdaderamente curioso el hecho de que el español, que tanta pasión pone en la vida cotidiana y en la política, muestre tan gran recelo y desgana para el estudio de lo contemporáneo. El español tiene, o aparenta tener, en su conversación privada, una tajante y a veces brutal seguridad para juzgar las cosas, con una tabla de valores personalísima y rotunda en la afirmación o en la negación. Pero esta superficial seguridad suele deshacerse en timidez o indecisión, a poco sentido de la responsabilidad que tenga el sujeto, si trata de expresar en público, de palabra o por escrito, esas opiniones que en lo privado eyacula sin recato como si se fundasen en una aquilatada reflexión madura. La realidad es que hay pocos países en los que se haya abordado tan poco y tan deficientemente el estudio de lo contemporáneo, de la vida que transcurre desde los albores del XIX hasta nosotros. Singularmen-

te recelosa de acercarse a lo próximo, la Universidad ha solido descuidar la indagación de la historia reciente. Ni cursos ni libros sobre este aspecto de nuestra vida, lleno de lecciones que extraer y de interés teórico y práctico que brindar a la atención de los jóvenes. Me refiero singularmente a la historia cultural más que a la historia política, cultivada ésta desde la generación anterior con seguro criterio y en ocasiones con no escaso valor cívico por algunos de nuestros ilustres profesores. Pero, en los tiempos en que el que esto escribe frecuentaba las aulas madrileñas, creo que hubiera producido sorpresa y aun estupor un curso dedicado a la novela contemporánea o a la pintura actual, acaso se hubiera estimado poco serio ocuparse magistralmente ante alumnos universitarios de Pérez Galdós o de Rubén Darío, de Madrazo o de Sorolla, y, desde luego, hubiera lindado con lo monstruoso abordar la explicación ex-cathedra del cubismo o del superrealismo como dedicar un curso a Gauguin o a Proust. No hay que insistir en el error que suponía esta actitud. No sólo por el hecho de que las Universidades de Europa dedicasen buena parte de su actividad al estudio del siglo XIX, aun antes de extinguirse esta centuria. Es que la Universidad, sin perder su rango humanístico, que a todos interesa conservar, porque es el fundamento de nuestra continuidad cultural, debe, cada vez más, tratar de vivir en contacto con una realidad que camina muy deprisa, con riesgo de dejar definitivamente atrás a las instituciones que se anquilosan en la gélida superstición de los prejuicios. Por otra parte, quíerese o no, el estudiante de hoy o el de mis años, al menos, vivía con apasionado interés la vida cultural de su tiempo, y, por ello, literatura, arte e ideas le imponían la necesidad de explicarse, aunque fuera provisionalmente, el origen, las circunstancias, las condiciones históricas de las tendencias, modas y manías de su época, de las que encontraba en la calle y respiraba en el medio en que se movía. Si se encontraba huérfano de estas explicaciones es evidente que se las forjaba a su modo, un modo generalmente insolvente y arbitrario,

pero capaz de pesar sobre su formación intelectual, a veces de manera irremediable.

Por otra parte, debe insistirse sobre lo que pudiéramos llamar la «eficacia pedagógica» del estudio de lo contemporáneo. Su material está ahí, al alcance de todos, fácil y asequible; no hay esfuerzo en acercarse a él, porque lo hallamos ligado aun a la vida; ninguna deformación ha sufrido apenas; nuestra reacción a su contacto es espontánea y podemos percibirlo en complejidad superior al de cualquier otra época pasada, que nos suele exigir, para lograr una información adecuada, un esfuerzo mayor y más mediato. Con mayor o menor acierto inicial, el juicio del estudiante puede aplicarse a ese material con mayor espontaneidad y frescura, y entrenarse en su clasificación, educando su capacidad de observar, sin la necesidad de un complicado aparato filológico. Todo esto tiene, pues, un valor de formación nada despreciable para la institución cuya misión principal ha de ser, sin duda, *formar*.

Ello ha comenzado a ser impuesto por la realidad aunque sólo, es cierto, parcialmente; será siempre, por tanto, útil insistir sin fatiga. Un vicio de la enseñanza en España ha sido generalmente ésta su complacencia morbosa en lo inactual. En la experiencia del que esto escribe a través de la enseñanza oficial española puede ostentar este resultado *edificante*: A lo largo de doce o quince años de cursos de Instituto y de Universidad jamás oí una lección, no ya sobre Larra o Azorín, o Fortuny o Sorolla, sino ni siquiera sobre Cervantes o Velázquez. El estudiante español de mi tiempo era un ser malafortunado que *no había llegado* nunca a los capítulos interesantes. De aquí procedía el volver la espalda a la Universidad y buscar en los Ateneos una información deficiente de autodidacto que tantas dispepsias intelectuales había de producir.

Nuestros colegas dedicados a la historia de la literatura han hecho ya mucho camino en poner ante la atención de los jóvenes la producción contemporánea, no ya de un modo expositivo, que eso no tiene mayor interés ya que puede hallarse en los libros, sino su estudio interno y lo que, dicho con un término muy utilizado por

los alemanes y ciertamente bastante expresivo, podemos llamar su *problemática*. Precisamente es este valor de planteamiento de problemas críticos, que exigen resolución y personalidad y que nos invitan a meternos en la entraña de las cosas y de las obras, sin dejarnos declinar por la pendiente de un comodín ya aceptado en la manera de ver la historia, remediavagos que se respalda con autoridades sesudas y el *magister dixit*, el que nos aconseja cultivar cada vez más, por su utilidad de entrenamiento, el tema contemporáneo en la Universidad y, en general, en la enseñanza superior española (1).

---

(1) Recordaré a este respecto que en las Facultades de Letras existió, hasta el plan reciente, la posibilidad de licenciarse en una especialidad intitulada de Historia moderna. Estos licenciados—por ahí están y a su testimonio me remito—que hubieron de seguir, como es lógico, cursos concretos de historia del siglo XIX, pudieron obtener su diploma sin haber oído nunca nada sobre los monumentos artísticos contemporáneos, sobre la significación de la pintura de historia, o sobre el arte impresionista o sobre Goya o el cubismo, como índices culturales de su tiempo, es decir llegaron a ser oficialmente especialistas en lo contemporáneo sin que nadie aventase ante ellos ni sumariamente siquiera, esa *problemática del arte moderno*, que tanto puede ayudar a sentir y comprender el espíritu de una época, que no se refugia de modo exclusivo, claro está, en la vida parlamentaria, los cambios de ministerios o las guerras coloniales. Es evidente que la visión del siglo XIX obtenida en las aulas por estos jóvenes había de ser singularmente incompleta. El que esto escribe hubo de insinuar alguna vez ante autoridades académicas su convicción sobre este asunto, brindándose espontánea y gratuitamente a explicar unas lecciones que subsanasen este olvido; no necesito decir que no obtuve el menor éxito en mi pretensión. Tales ofrecimientos fueron desdeñados; la Universidad seguía estimando el arte como una disciplina de *adorno* o, todo lo más, como clave de catalogación de monumentos de una cierta y respetable antigüedad.

Todavía más curiosa es la sorprendente declaración que me hizo un profesor de una Escuela de Bellas Artes. Confesóme este sujeto que había tenido que recurrir a llevarse a su casa, por tiempo indefinido, *determinados libros*, de la Biblioteca de la Escuela, sobre arte y artistas contemporáneos porque los alumnos—con la lógica pasión que el joven pone en visión en su tiempo,—los buscaban con avidez y eso era estimado, sin duda, por tal profesor como una ofensa personal a sus enseñanzas.

## LA AUSENCIA DE CRÍTICA Y EL DESAFECTO A LO ESPAÑOL

Pero no culpemos a la Universidad española exclusivamente de una falta de curiosidad que no es de ella sola sino de todo el clima intelectual de nuestras pasadas generaciones. Si no ha existido esta atención en los medios universitarios tampoco la encontramos en la actividad de una crítica libre, casi inexistente entre nosotros. Si los libros o los cursos que no se han dado ni escrito por universitarios, un poco aquejados de esa superstición, de la que pocos se han librado, de separar con espada de acero sus doctas elucubraciones eruditas de toda contaminación con la crítica al día, los hubieran sustituido adecuadamente los escritores y los críticos, no existiría esta laguna en nuestra historia artística reciente. Pero ya es sabido que, con todas sus deficiencias, las instituciones culturales del Estado son las únicas que se ocupan de lo cultural en España. Al no interesarse nuestros profesores por el arte contemporáneo dicho queda que semejante tarea quedaba abandonada si acaso a los aficionados y a los periodistas ya que en España apenas ha existido ese tipo intermedio, verdadero índice de la densidad cultural de un país, que es el especialista independiente, el crítico con formación y solvencia que vive la vida de las letras sin contacto con las instituciones del Estado (1).

Otro defecto nacional ha pecado también en este desdén por la historia reciente de nuestras artes. Los pocos que entre nosotros tenían curiosidad por lo contemporáneo sentían algo así como un complejo de inferioridad en dedicarse al estudio de lo español. Un deslumbramiento por lo extranjero, lógico al tratarse del XIX, y el deseo, que causó verdaderos estragos en las genera-

---

(1) No deja de ser curioso que en la mayor parte de los casos, al menos en los años pasados, el periodista que pasaba de intransigente y libre, desligado de prejuicios y de lazos con lo oficial resultaba luego a su vez, como el profesor, funcionario del Estado en alguna rama más o menos distinguida de la Administración de la que no lograba independizarse con su pluma (!).

ciones del fin de siglo, por aparecer *enterado*, llevó a los que se creían con derecho a ser clasificados como tales a no hablar ni escribir sino de lo de fuera de España. Esto es un error. No se puede ciertamente vivir con el provinciano criterio de atender exclusivamente a lo nacional; hay la obligación de estar enterado, con la mayor y más exacta información, de lo que se hace y se ha hecho fuera de España, pero esa información así lograda hubiera debido aplicarse a la justa valoración, incluso en lo peyorativo, de lo español, como imperativo de esclarecimiento y de sinceridad.

En mis tiempos de estudiante cundía entre los jóvenes el más noble y sincero deseo de estar informado de lo que fuera de España se escribía o se pintaba. Un afán explicable de superación de la clausura intelectual en que solía confinarse la enseñanza oficial, empachada de inactualidad, y de erudición estéril, llevó a muchas gentes a la funesta posición del esnobismo, de efectos catastróficos para quien no posee un contrapeso espiritual de ponderación y equilibrio o una exigencia rigurosa de autodisciplina. Pues este esnobismo suele ser el origen de tantos complejos de superioridad que llevan al sujeto a constituirle en un desarraigado o un resentido, males nada imaginarios en nuestro país pese a las ironías de los que posan de «ciudadanos del mundo». El tipo de ateneista que yo conocí en mi juventud no se hubiera perdonado desconocer la existencia de Raffet u Odilón Redón pero afectaba la más sublime indiferencia respecto de lo que pudieran significar Lucas o Jiménez Aranda, pongo por ejemplo en nuestra pintura.

Por otra parte, la satisfacción de las posibles curiosidades sobre nuestro arte del XIX no venía preparada por una labor previa de crítica o de orientación coetánea. En la historia literaria aun podía presentar el siglo XIX trabajos estimables aunque imperfectos y el mismo manual del P. Blanco tenía un valor que carecía de equivalente en el campo de nuestras artes. El mundo artístico vivía también confinado, sin estrecha relación con el mundo intelectual de su tiempo, grave mal para la información exacta y delicada de la posteridad.

La retórica grandilocuente y la exaltación inútil de un pasado histórico más ensalzado que conocido, como demostró cumplidamente Menéndez Pelayo, y la entrega al juego político, a lo que se llamaba política en la España del siglo anterior, apartaban a los españoles del XIX del conocimiento y análisis de lo contemporáneo. Apenas hay crítica y la poca que existe superficial y mal orientada. No hay, desde luego, gentes bien enteradas de lo que la vida del arte es fuera de España y desde luego no existen coleccionistas ni aficionados de importancia que adquieran obras de pintores contemporáneos españoles. Los mejores clientes de nuestros pintores eran, generalmente, extranjeros y los buenos cuadros de muchos artistas del XIX—Fortuny, Villegas, Domingo, por ejemplo—fueron ya, en sus días, a colecciones de los Estados Unidos. Allá han ido pinturas excepcionales de Sorolla y de los maestros de las generaciones siguientes y el Museo de la Hispanic Society de Nueva York aventaja, tanto en la calidad de las obras como la abundancia de los nombres, a cualquier Museo español en lo que a pintura contemporánea se refiere (1). En lo que va de siglo la curiosidad sobre algunos pintores de la cepa goyesca no ha hecho sino aumentar y ya Lucas tiene sus devotos al otro lado del Océano y un crecido número de pinturas suyas o atribuidas a él se guardan ya en Museos del Norte de América.

Por otra parte, si la producción crítica o histórica en torno a nuestra pintura fué muy escasa tampoco los artistas mismos nos dejaron otra huella de su vida y sus afanes que sus obras, siempre dispersas. Es notoria la escasa simpatía del artista español, generalmente, hasta ahora, demasiado espontáneo y escasamente cultivado, por dejar recuerdos de su vida o su época fijados por la pluma. Son por ello excepcionales los breves y curiosos *Recuerdos de mi vida*, de Martín Rico y los documentos epistolares que se nos

---

(1) Y desde luego en la excelencia y la información de sus catálogos. El dedicado a la pintura moderna—2 tomos—es uno de los libros de consulta necesarios para el estudio de esta época.

han conservado de Rosales o Fortuny nos parecen más preciosos por su valor de excepción. ¡Qué contraste con el afán de reflejar su mundo y sus esfuerzos en los artistas de Francia, de Alemania o de los demás países europeos! ¡Qué riqueza de documentación psicológica, de anécdotas y reflexiones sobre la vida del arte arrojan estos libros de memorias y recuerdos de los artistas que han realizado una intensa vida de trabajo y afanes, en ambientes cuajados de tipos llenos de interés humano o de significación histórica personal! La tarea del historiador del arte español no puede compararse por ello con la de sus colegas europeos que parecen caminar, al elaborar sus trabajos sobre artistas de cualquier época, por un ameno paisaje esmaltado de rincones sombreados y rumorosos, gratos para el descanso y la meditación, para la intimidad y el reposo; para sentir el pulso de la vida y auscultar el momento de la creación artística en sus más fragantes y espontáneas fuentes.... El historiador del arte español recorre, generalmente, un desierto calcinado. Quizá venga de ahí esa reseca y morbosa pasión por el documento notarial o los inventarios judiciales, pobres sucedáneos de más jugosos frutos, casi totalmente ausentes.

### PENURIA BIBLIOGRAFICA Y AUSENCIA DE COLECCIONISMO

Baste, pues, en lo que se refiere a las causas de esta pobreza en la producción histórica sobre nuestro arte contemporáneo. Una mera exploración bibliográfica acaba de convencer al que se interese por estas cuestiones de lo poco que se ha hecho y de la falta de curiosidad que esta penuria revela. Apenas hay estudios de algún interés sobre nuestro arte del XIX y concretamente sobre nuestra pintura, que es el tema que ahora nos ocupa. Escasas monografías y catálogos, y lo poco que existe suele ser, en general, ligero y apresurado, escrito con escasa reflexión y con crítica no muy aguda. Para darnos cuenta de la falta que esto supone pensemos que en los siglos anteriores los contemporáneos nos in-



formaron a su modo de la actividad de su tiempo, llámense P. Si-güenza, Pacheco, Palomino, Llaguno o Cean, para no citar más que unos ejemplos salientes. En el siglo XIX contamos solamente con un benemérito periodista, Ossorio Bernard, a quien se debe un intento de Diccionario biográfico de artistas contemporáneos que se detuvo en el año 1884, al editarse por segunda vez. Nadie se ha ocupado en continuarlo.

Nuestro conocimiento del siglo pasado no ha sido tampoco facilitado por un coleccionismo inteligente ni por una política de Museos. Apenas existen en España colecciones de alguna importancia especializadas en pintura contemporánea (1). Tampoco se han prodigado las Exposiciones retrospectivas, absolutamente necesarias para una revisión de valores del ochocientos por las nuevas generaciones; las pocas exhibiciones de este género que se celebran entre nosotros no suelen dejar la huella precisa en publicaciones y estudios críticos que ofrezcan rastro para el historiador futuro. Creo que no se exagera al decir que el primer obstáculo a un mejor conocimiento de nuestra pintura del XIX ha sido el propio Museo Nacional de Arte Moderno. Apenas hay institución artística española de más estéril historia a lo largo de los años, de muchos años del siglo anterior y del presente. Por un error mantenido casi constantemente los puestos directivos de tal Museo

---

(1) Sólo recuerdo en Madrid con algún interés las colecciones del marqués del Riscal, del señor Lázaro y del Marqués de Casa-Torres, con núcleos de cuadros de alguna entidad en lo que al siglo XIX se refiere. Comienza a extenderse entre nosotros el tipo del pequeño coleccionista, generalmente entre gentes de clase media y profesiones liberales, aficionados ya a reunir pinturas de Lucas, de Villamil, de Alenza o retratos de Vicente López o de Esquivel, nombres especialmente favorecidos en este momento por la curiosidad retrospectiva, aunque muchas veces, en estos años de crisis económicas, estos ansayos de coleccionismo no estén enteramente limpios de intereses especulativos. Por lo que se refiere a la selectísima colección de la señora viuda de Rodríguez Banzá, aunque cuenta con alguna representación de maestros del XIX su verdadero interés está en el arte antiguo y en la pintura de nuestros días.

fueron considerados como feudo exclusivo de los artistas para los que eran una sinecure, especie de jubilación honrosa otorgada casi siempre al favor o a la amistad política (1). Tanto el Museo Nacional como sus lánguidas sucursales de las provincias, generalmente encomendadas a las Academias locales, se convirtieron en burocráticos almacenes de vida agónica que servían—y esta era su única misión—, de receptáculo pasivo de lo que el Estado iba enviando, *de oficio*, como resultado de la consabida adquisición de obras que llevaba consigo el premio en una Exposición nacional. Los jurados de éstas, heterogéneos y arbitrarios, ateniéndose a los compromisos y escalafones (!) de la vida artística oficial eran las verdaderas y únicas comisiones de compra de nuestros Museos Modernos. Así salía ello. Si se tiene en cuenta además que a las Exposiciones solo solían concurrir los artistas en su etapa de juventud o formación, hasta completar el modesto *curriculum* de las

---

(1) Con todos los respetos a las personas, hay que decir que la continuación de este error de entregar las direcciones de los Museos a los artistas revela un resto de provincianismo y una incomprensión total de lo que un Museo debe ser y suele ser hoy en todo país culto. Una vez más vemos que esto del Arte ha sido considerado por el Estado español, como una especie de actividad *de adorno*. La *conservación*, es decir, la iniciativa rectora y el estudio y catalogación de los fondos de los Museos, que esto quiere decirse con esta palabra en todo el mundo, son cosas que competen a los universitarios que, con preparación y formación adecuadas, se ocupan de historia del Arte; ni artistas, ni aficionados, ni periodistas tienen nada que hacer en unos puestos que tienen una función estricta que cumplir y una misión que desempeñar y que, generalmente entre nosotros, ni cumplen ni desempeñan. Acaso ha sido funesto para una ordenación de estas cuestiones el hecho de que el Estado no se haya preocupado de tener funcionarios especializados más que en el *ramo* de la Arqueología. Y aun estos supuestos especialistas se han reclutado durante generaciones enteras entre gentes que patentaban en una oposición, de una sola y definitiva vez, su hipotética triple competencia (i) en la Arqueología, la Archivística y la Biblioteconomía. El carácter enciclopédico del cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos es una supervivencia monstruosa de nuestro siglo pasado que nos suele poner en ridículo ante las gentes de fuera.

medallas, que puede estar perfectamente rematado para un hombre de treinta años con el doctorado de la primera, y si se piensa que muchos y excelentes pintores no han asistido a las Exposiciones o han trabajado casi toda su vida fuera de España con producción acaparada por los marchantes, tendremos explicada la insignificancia de los Museos modernos y la pobre representación que muestran del arte contemporáneo español. Nada de pintura extranjera en ellos (1); escasas obras maestras de los mismos artistas nacionales. Hace unos años, el pintor español de mayor renombre internacional, Zuloaga, no tenía en nuestro Museo ni un cuadro importante; lo mismo sucedía con Anglada o Regoyos, por ejemplo. Fueron necesarias heroicas decisiones para conseguir una sala de pinturas del maestro vasco, seleccionadas entre lo que aun podía adquirirse, para salvar esta extraña laguna. Todavía hace dos o tres años hemos visto—caso aun más vergonzoso—salir del Museo uno de los mejores retratos de Rosales, que pasó en sus salas mucho tiempo en calidad de depósito, por haberlo adquirido un coleccionista que lo obtuvo en una cantidad estimable, pero no exagerada, que el Museo no pudo reunir (2). Amueblado con tanta modestia por pinturas sin seleccionar, ni siquiera el Museo ha cumplido con los mínimos deberes informativos que le competen publicando catálogos cuidados que suplan con noticias lo que no

---

(1) Apenas si hay algo en los Museos de Barcelona y de Bilbao, casi nada en Madrid. Ni un solo cuadro de los impresionistas, ni de los románticos franceses, por ejemplo, nada representativo de la pintura extranjera ochocentista puede hoy presentar en sus colecciones públicas un país que ha atesorado siempre las mejores obras de los primeros artistas y que aun hoy (!) está repleto de primitivos flamencos, de lienzos venecianos, de Rubens y van Dyck, de maestros menores de todas las escuelas y cuyas colecciones particulares de pintura antiguas, aunque constantemente esquilgadas, aun podrían servir para llenar tres o cuatro grandes Museos públicos.

(2) Me refiero al retrato de la condesa de Sontovenia, cuadro que viene a tener para nuestra pintura ochocentista la importancia de un buen Manet para el arte francés. Está hoy en la colección Valdés, de Bilbao. Bien es verdad que en materia de Museos, antiguos y modernos, casos como éste ocurren en España a diario.

tiene en obras de arte. Frecuentador del Museo desde hace más de treinta años en tan extenso lapso de tiempo no he visto nunca a la venta catálogo de la colección (1). Con tal descuido y falta de simpatía por parte del Estado no es de extrañar que suelen escasear esos legados y donaciones que constituyen en todas partes la adquisición más importante de los Museos y que, en gran parte de los casos, constituyen una fe de erratas, una especie de *addenda* y *corrigenda* que el coleccionismo inteligente añade a los textos imperfectos de las colecciones oficiales, como lo son especialmente en materia de arte moderno, ya que los prejuicios de la crítica oficial, de directivos o patronos, operan muchas veces en materia de adquisiciones una selección al revés. No olvidemos que gracias a estos legados, a las donaciones Caillebote y Camondo especialmente pueden hoy contemplarse en el Museo del Louvre las obras maestras de los impresionistas. Así, pues, sin Museos, bibliografía ni coleccionismo el estudio de nuestra pintura contemporánea ha venido a hacerse más difícil que el de una rama cualquiera del arte pasado, aun de aquellas de más remota antigüedad o de más raro exotismo.

## LA HISTORIA DEL ARTE DEL OCHOCIENTOS EN LA BIBLIOGRAFIA EUROPEA

Por otra parte, el contraste con lo de fuera es abrumador. Pocos siglos hay como el XIX, con su libre publicidad y su libre prensa, que haya seguido con más pasión la vida artística de las grandes ciudades. Cada movimiento, escuela o tendencia del arte ochocentista tuvo sus admiradores y contradictores, su secuela de artículos, de estudios, y de panegíricos. Pero dejando aparte esa producción de comentario impreso al día, el hecho es que la necesidad de lograr una impresión de conjunto y de fundamentar una

---

(1) Conozco dos ediciones de un catálogo del Museo Moderno que con decoro se intitula a sí mismo «provisional».

idea total de la producción pictórica de cada país se impuso con exigencia viva recién terminado el siglo. Francia y Alemania celebran en 1900 (1) y en 1906, respectivamente, grandes exposiciones centenarias de la pintura de todo un siglo, con este lógico afán de preparar una visión de conjunto y un juicio sintético sobre el arte ochocentista en su más representativa faceta. Las fechas de publicación de importantes monografías, que aparecieron en años inmediatos y siguientes a dichas exhibiciones, muestran que fueron ellas las que hicieron posibles tales trabajos. Así, para la pintura francesa, los trabajos de Muther (1901), Schmidt (1903) Fontainas (1906) y Marcel (1909).

El historicismo, para emplear la palabra clásica, es decir, el sentido histórico, es una de las aportaciones ingentes de Alemania a la cultura moderna. No hay que extrañarse, pues, de que desde mediados del siglo XIX, haya libros alemanes que traten de dar idea, sin esperar a conseguir mayor perspectiva, de la pintura nacional contemporánea; los libros de Hagen (1857), Springer (1858), Förster (1863), Riegel (1876), Pecht (1877), Becker (1888), Tanitschek (1890), etc., etc. (2), muestran bien la seria, consciente y se-

---

(1) Una exposición de contenido secular había tenido ya lugar en Francia once años antes, con motivo del Centenario de la Revolución en 1889. Dió lugar a estudios de conjunto de Antonin Proust y De Vogüé.

(2) Me interesa advertir que estas sumarias enumeraciones no tienen por objeto exhibir una erudición que, por otra parte, es casi imposible de lograr entre nosotros, ya que una buena parte de los libros que aquí se citan, especialmente los anteriores al 1900, son imposibles de hallar en las bibliotecas españolas. Deseo solamente acentuar el contraste con lo español, no con un fin pesimista y negativo, sino para estimular a los que puedan ayudar a la enmienda de este estado de cosas y, sobre todo, a los jóvenes con vocación por estos estudios que con voluntad y tesón pueden hacer milagros en poco tiempo. Sirva, pues, esta comparación de índice elemental de lo que tiene que hacerse para que nuestro arte contemporáneo pueda ser conocido como lo está el de los demás países de Europa. Tampoco pretendo dar aquí una bibliografía. El que se interese por los títulos exactos y los detalles editoriales de las obras mencionadas aquí de pasada puede consultar para ello cualquier manual de solvencia, por ejemplo, los tomos de la *Histoire* de André Michel, el volumen del XIX de la *Geschichte der Kunst*, de Lübke-Haack, o la bibliografía de los dos tomos de Focillon.

suda actitud histórica frente al arte contemporáneo que en Francia está más bien representado por la crítica y especialmente por la sensible y aguda aportación de los literatos (Gautier, Baudelaire, Goncourt, Zola, Claretie, Huysmans...) Pero, al finalizar el siglo y, sobre todo, con motivo de la mentada exposición, los trabajos menudean y tratan de elevarse a la síntesis; la exhibición retrospectiva alemana dió lugar a estudios de Tschudi y del francés Réau, pero poco después, en 1904, Meier-Graefe, gran paladín del impresionismo, intentó aun más ambiciosamente trazar un cuadro y una teoría de la historia del arte europeo contemporáneo en su *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Con menos prosopopeya lo intentó, a su vez, el francés Leon Bénédite en su libro, más conocido entre nosotros, *L'art au XIX<sup>e</sup> Siéde*, aparecido en 1905 y seguido de otro libro especial sobre la pintura ochocentista, publicado en 1911.

También los italianos atendieron a su arte del ochocientos con trabajos publicados dentro del siglo (libros de Isola, 1864, Della Rocca, 1878, etc.,) aunque los primeros libros de conjunto son ya de 1898 (Rollins-Willard) y de 1909 (Callari). Por su parte los belgas intentaron una síntesis de su arte contemporáneo con motivo de la Exposición del cincuentenario y posteriormente con la Exposición jubilar del Círculo artístico de Bruselas (trabajos de Lemonnier y Vanzype).

## LOS TRABAJOS SOBRE PINTURA ESPAÑOLA DEL XIX

En España se apunta tímida y modestamente el deseo de conseguir un resumen de conjunto, sobre la pintura nacional del siglo XIX a los pocos años de terminar éste, con lo que se confirma la superstición cronológica—inexacta, como luego diremos—de las fechas tajantes. En 1903 ofreció D. Felipe Benicio Navarro un premio de 1.500 pesetas para que el Ateneo de Madrid lo otorgase, previo concurso, al mejor trabajo sobre *La pintura española del XIX*. Obtuvo la recompensa una Memoria juvenil de Beruete, hijo, que

no estimándola madura el propio autor quedóse inédita, con intención, sin duda, de perfeccionarla. La prematura muerte del autor frustró este propósito pero la familia de Beruete deseó, en su recuerdo, dar a luz esta obra de juventud y el manuscrito se editó con gran pulcritud de presentación material bajo el cuidado de don Julián Moret. El libro se publicó en 1926 cuando ya había aparecido sobre el mismo tema el resumen, que no le superaba gran cosa, hecho por Manuel Abril para apéndice al tomo VI de la traducción española de la Historia del Arte de Woermann, editada por la casa Calleja (1925). El trabajo de Abril, no exento de finas apreciaciones personales, presenta, no obstante, los caracteres de un escrito de encargo, realizado sin la afición, la técnica y el reposo que esta clase de trabajos históricos exige. Estas dos rápidas síntesis, completadas con el libro de Temple, *Modern spanish painting* son lo único que puede hoy presentarse en cuanto a resumen general y ojeada sintética sobre nuestra pintura ochocentista. No hay que insistir en que son estos trabajos algo incompleto e insatisfactorio. Recordemos, con todo, que la bibliografía que en estos libros se cita es, con todo, lo más imperfecto de ellos. Se desconocen allí trabajos de mediana o regular importancia intrínseca pero que la tienen muy grande desde el punto de vista de ser fuentes contemporáneas o trabajos de crítica de cierto interés por la misma escasez de esta documentación. Muchos de los estudios a que nos referimos, generalmente aparecidos en forma de folletos de escasa tirada, son ciertamente de alguna rareza, pero eso no exime de su mención y estudio al que se ocupe del arte del XIX. Se hace, pues, necesario y previo un acopio de bibliografía, un tanto recóndita y pintoresca a veces, pero curiosísima y, en ocasiones verdaderamente útil. No puede ser mi intento ahora llenar este vacío, pero aunque no sea más que para animar a los especialistas en materias y aficiones bibliográficas, habré de intentar en próxima ocasión y en más adecuada tribuna un acopio provisional, un centon de títulos de libros y folletos, que pueda servir de base no ya para el que intente una bibliografía de estas mate-

rias sino para orientación de primer grado del que pueda adentrarse en estos estudios. Reservo para ese trabajo ulterior la publicación de una serie de notas bibliográficas, que hubieran ocupado excesivo espacio al añadirse como apéndice a este artículo, aunque confieso que esa fué, en un principio, mi intención.

Se hace pues conveniente, y esta y no otra es la justificación de estas páginas, mostrar, en este aspecto de la historia artística de nuestro siglo XIX, lo que puede y debe hacerse al lado de lo poco e imperfecto que se ha hecho, porque he podido personalmente comprobar la falta de orientación con que se hallan los jóvenes universitarios que, en más de una ocasión, he visto deseosos de abordar estudios de historia artística contemporánea, y titubear desanimados ante un erial sin desbrozar. Y cada vez arraiga más el convencimiento de que el juicio claro y el exacto conocimiento del pasado inmediato, en arte y en todo, es una necesidad vital cuya trascendencia rebasa el mismo y estrecho marco de «lo científico».

### LOS LIMITES Y LA EXTENSION DEL ARTE CONTEMPORANEO

Lo primero que hay que advertir para delimitar el campo de trabajo es que los límites estrictamente cronológicos del siglo XIX no coinciden con los que han de atribuirse al desarrollo orgánico de su arte. Por una paradoja harto frecuente en la historia podemos decir que, en arte, el siglo XIX comienza mucho antes de terminar el XVIII y acaba ya muy avanzado el XX. Para poner el ejemplo de España, bien se echa de ver que Goya, en el último tercio del setecientos, abre camino a una sensibilidad nueva y a un concepto pictórico que luego desarrolla, pero en el que está en germen lo más característico del 800. Por otra parte, al ciclo histórico novecentista parece que deben atribuirse lo que los historiadores llaman *las consecuencias del impresionismo* y cuyas acciones y reacciones llegan hasta después de terminada la guerra europea del 1914-18. Y si pensamos solo en lo español bien vemos que en



nuestra pintura actual todavía están en actividad (ya no lejana la mitad del XX) algunos maestros que se clasifican sin duda dentro de lo que Manuel Abril llamó *la liquidación del siglo XIX* (1). Por ello para terminar con este sumario registro de «síntomas» bibliográficos, debemos destacar uno realmente curioso que puede datarse hacia 1920, el año en que los más de los historiadores del arte contemporáneo creen debe ponerse el punto final a esa serie de movimientos y crisis del arte moderno, originadas tras el impresionismo, con intención de superarle, y coincidiendo con la aparición de corrientes artísticas más o menos definidas entre las que cuentan lo que los franceses llaman *le retour à l'ordre* y la tendencia alemana de la *Neue Sachlichkeit*. Hacia este año de 1920 se advierte, en efecto, una reactivación del intento historicista de resumir la visión de conjunto y las valoraciones concretas del arte del siglo XIX y, sobre todo, de la pintura. Este movimiento bibliográfico produce en Europa algunos de las mejores y más completos estudios sobre artistas del 800 y, sobre todo, obras de conjunto especialmente importantes. Así en Francia, las de Fontainas y Vauxcelles sobre el arte desde la Revolución a nuestros días, los dos tomos de Focillon sobre la pintura del XIX editados en los *Manuels d'histoire de l'art* (1927 y 1928) el libro de Nasse sobre la pintura romántica alemana y los que a la pintura italiana del ochocientos han dedicado Cecchi, Somaré y Ojetti. Este impulso sigue hasta nuestros días produciendo obras cada vez más maduras y documentadas, entre las que puede ponerse el importante libro de Lionello Venturi, titulado *Les Archives de l'impressionisme* (1938).

En este movimiento, puede ya insertarse un cierto y positivo renacer de la curiosidad y el estudio de nuestro arte del XIX. Hay, en efecto, en los últimos años una actividad mucho mayor encaminada al estudio del arte contemporáneo de España que ha duplicado

---

(1) No en el resumen sobre pintura contemporánea publicado como apéndice al Woermann español sino en su libro posterior y, por tantos conceptos superior al trabajo citado, titulado *De la naturaleza al espíritu* aparecido en 1935.

probablemente la bibliografía que se mencionaba en el antes citado trabajo de Manuel Abril, publicado en el Woermann de la casa Calleja. Una ojeada a la cantidad y la calidad de estos trabajos hace ver que el historiador del presente puede ya comenzar a disponer de un material estimable y de un elenco de monografías de positiva utilidad. Pero no es solamente la aparición de estudios sobre nuestro arte, sino un lento aunque creciente interés despertado en el campo del gusto y del coleccionismo, que va cobrando simpatía y—digámoslo así—«conciencia histórica» respecto del siglo XIX español y concretamente respecto de su pintura. Se contemplan y se buscan con mayor amor los cuadros antes desdeñados, se observa atención y simpatía ante las Exposiciones retrospectivas que han comenzado a menudear en estos últimos años (1). Todo ello va necesitando, para que no se pierda este esfuerzo y esta atención, la preparación de trabajos de síntesis que estimulen estas iniciativas a la vez que se enriquecen con la experiencia que de ellas se deriva. Enojosa es, sin duda, toda elucubración programática, pero acaso no sea inútil una recapitulación sobre cuáles son esas necesidades y esas curiosidades que merecen ser satisfechas por trabajos futuros, por estudios posibles que deben irse acometiendo. Téngase en cuenta que estas líneas de mera exposición de lagunas

---

(1) Fuera de España tuvo lugar, durante nuestra guerra, la exposición que por sugestión de Lázaro Galdeano y bajo el título de *Les deux Lucas* organizó en París La Gazette de Beaux Arts. En España, y desde 1939, solamente, anotamos las siguientes exposiciones: 1. Conmemorativa del Centenario de Rosales (Museo Moderno 1940); 2. Exposición Martí Alsina, patrocinada por *Los Amigos de los Museos* en Barcelona; 3. Exposición centenario de Fortuny, importantísima, en el Palacio de la Virreina de Barcelona (1941); 4. Colectiva y miscelánea de varios artistas del XIX, en el Museo Moderno (1941); 5. Exposición Barbasán (Salones Macarrón, (1942); 6. Exposición Pérez Villamil, en El Ferrol (1943)... Fué en cierto modo retrospectiva del XIX una parte de la Exposición de Autorretratos celebrada por el Museo Moderno en 1943. Actualmente se prepara en Barcelona una gran *mostra* de la obra de Vicente López, del que existen importantes piezas en la capital catalana.

apenas tendrían sentido, sino tendieran—ese, al menos, es el deseo de que nacen,—a estimular a una imaginaria legión de universitarios, para que se aficionen al estudio de nuestro siglo XIX, siglo confuso y rico, ingenuo y atrevido, palpitante aun de vida ante nuestros ojos, antes de que la excesiva lejanía lo enfrie definitivamente y lo convierta, de un tema urgente y apasionado como ahora lo es todavía, en una fría parcela de especialismo.

### POSIBLES CAPITULOS DE UNA HISTORIA DE NUESTRA PINTURA MODERNA

Quede, pues, aquí mención de las posibles monografías que pueden ir estableciendo bases firmes para nuestro conocimiento del tema. Y téngase en cuenta que gran parte de lo que aquí se planea sirve igualmente para el estudio de las otras artes, la historia de la escultura y de la arquitectura en el pasado siglo, capítulos que aunque no hay que negarlo, son menos importantes y significativos en España y en todas partes, se beneficiarían también de este desbroce general y se harían, en cierto modo, más fáciles.

Se hace precisa, ante todo, la formación de una bibliografía útil y manejable en la que tenga la parte principal que le corresponde el índice de artículos de crítica de arte aparecidos en las principales revistas del siglo XIX. Noticias, opiniones y precisiones de todo interés han de salir de esta cantera que manejan ya con fruto, aunque imperfectamente por falta de este instrumento bibliográfico los que trabajan en estas materias, pero que exige una catalogación general, lo más completa posible. De esta bibliografía y del mejor conocimiento de lo escrito sobre arte en España, podría venir a formarse una historia de la crítica de arte en nuestro país, que ciertamente ha solido carecer de aquellas magníficas figuras literarias que ornaron en Francia este género tan desacreditado entre nosotros, pero auxiliar precioso de la historia del arte y del gusto, incluso en su aspecto pintoresco y negativo, por modestas que puedan ser las aportaciones de esos posibles y

futuros trabajos. Quedaría completo este apartado imaginando publicada una *Antología* representativa de esta crítica de arte desde principios del siglo XIX, anotada y comentada debidamente.

Gran avance para la historia general de nuestro arte contemporáneo puede y debe ser un libro que no debía tardar en publicarse; la Historia de las Exposiciones Nacionales en España. Con todas las limitaciones ya antes apuntadas, es decir, distinguiendo siempre, pensando siempre que no todo lo producido ha estado representado en las Exposiciones e incluso que, a veces, lo mejor, precisamente, y lo más vivo no ha pasado por ellas, esta historia de las Exposiciones es un capítulo imprescindible y curioso de todo otro trabajo de ambición mayor. Ayuda y subsidio para esos trabajos serán también una historia de la Enseñanza de las bellas artes desde el siglo XVIII en adelante y una historia de las pensiones artísticas, lo que incluye, claro está, la de la Escuela española en Roma.

Y en torno a estas tareas y a la elaboración de síntesis provisionales, todo lo que pueda imaginarse en punto a monografías particulares sobre artistas, ensayos de catálogos de sus obras, precisiones biográficas y anecdóticas, o bien de filiación y de análisis y valoración formal y estética de sus creaciones. Caben asimismo y serían de la mayor utilidad trabajos sobre temas de carácter general. Por ejemplo; por mucho que nos aburra género que es hoy estimado como falso y funesto, no cabe dudar que tendría interés un capítulo sobre la pintura de historia en España, con el análisis del desarrollo casi patológico que entre nosotros alcanzó tan abrumadora modalidad pictórica, sus causas y sus matices. Lo mismo podría decirse del retrato, del paisaje, del grabado o de la ilustración... para no hablar más que de géneros con la pintura relacionados.

El conocimiento de las influencias ejercidas por lo español en lo extranjero y por lo extranjero en lo español, el estudio de los círculos de emigrados españoles, sobre todo en París... y en Italia también, todo esto, visto con amor y con ingenio, superando la

mera erudición y la anécdota fútil, aunque sin desdeñar una cosa ni otra, con pasión de desentrañar el alma española en un siglo de crisis y desorientación, sería por sí mismo una contribución positiva, eficaz y estimuladora a la historia de nuestro espíritu nacional, de sus genialidades y de sus caídas. Hay aquí, pues, para los jóvenes críticos y los universitarios que no quieran seguir la equivocada tradición de vivir de espaldas a lo contemporáneo, una cantera de trabajo que, pese a la falta de brillantez de nuestro siglo XIX, puede tener encantos que brindar y acaso hallazgos que ofrecer a una curiosidad despierta y viva que prefiera el trato con hombres y con pasiones, con angustias y fracasos, a la misión de servir de canjilón impersonal en noria de más ilustres y remotas aguas. Y, sin forzar vocaciones, acaso pueda decirse ya que, por sí mismo, el atractivo del siglo XIX será capaz de sugestión para llevar a su estudio a espíritus sensibles y originales.

Resumo aquí en un cuadro sinóptico para su mejor comprensión este plan de trabajo que en las líneas anteriores se esboza.

- LOS ARTISTAS**
1. Repertorios colectivos. Revisión y continuación de la obra de Ossorio Bernard hasta la actual.
  2. Aportaciones biográficas.
  3. Monografías.
- LAS OBRAS**
4. Ensayos de catálogos.
  5. Localización y estudio de cuadros españoles del XIX. } Museos Nacionales y extranjeros.  
} Colecciones particulares (1).
  6. Bibliografía general sobre arte español en el XIX.
  7. Bibliografía especial de artículos de revista y de reproducciones de obras de arte (2).
  8. Historia de la crítica de arte en España hasta nuestros días.
- LA CRITICA DE ARTE**
9. Antología de la crítica de arte en España durante el siglo XIX.
  10. La enseñanza de las Bellas Artes desde el siglo XVIII.
  11. Historia de las Exposiciones de Bellas Artes en España.
  12. Las pensiones: Historia de la Escuela española en Roma.
  13. Historia del retrato en el siglo XIX.
  14. Historia de la pintura de paisaje (3).
  15. La pintura de historia.
  16. Historia de la pintura de género.
  17. El grabado en el siglo XIX.
  18. La ilustración de libros en el siglo XIX (4).
  19. El hispanismo en la pintura europea del XIX (5).
  20. Las influencias extranjeras en la pintura española: David al post-impresionismo.
  21. Los pintores españoles emigrados.
  22. La participación española en las escuelas contemporáneas de vanguardia.
- LA HISTORIA DE LOS GÉNEROS**
- LAS RELACIONES Y LAS INFLUENCIAS**

## ESTIMACION DEL GUSTO Y VALORACION HISTORICA

Mas, como suele suceder siempre, este rebrote de la curiosidad histórica no deja de ir acompañado de una simpatización por las calidades artísticas de la pintura ochocentista. Las generaciones anteriores tuvieron un desdén absoluto, una incompatibilidad casi física por los cuadros del XIX. Así ocurría en mi juventud y el que esto escribe participó de estos mismos sentimientos a su hora. Se detestaba todo en lo ochocentista. La retórica, en primer término, gran cabeza de turco en aquellos primeros años del siglo. Era la época en que buscábamos en Azorín las calidades opuestas a las que podían hallarse en Castelar. Unas manzanas y aun unas bañistas monstruosas de Cézanne hacían vibrar de emoción a las gentes que se acordaban de los cuadros de historia. Todo lo anec-

---

(1) Esta aportación miscelánea y aislada en revistas de arte es, sin duda, la base de los ensayos de catálogo, que se mencionan en el número anterior. Haría sobre todo un servicio a este trabajo el que fuera dando a conocer cuadros españoles del XIX en colecciones extranjeras, especialmente en los de los Estados Unidos, cuyos aficionados compraron mucha pintura española importante en su tiempo cuyo rastro está hoy, en gran parte, perdido.

(2) En lo que a la primera mitad del siglo XIX se refiere tiene alguna utilidad de orientación, al menos, el trabajo del francés Le Gentil.

Es una verdadera pena que la Biblioteca Nacional en su concurso de hace unos años se opusiera a premiar y publicar el ingente y meritísimo trabajo del profesor de Zaragoza doctor Moreva y Puyol que tiene hecha una monumental bibliografía de revistas españolas del siglo pasado con mención de sus artículos y de sus láminas. Este formidable aparato cuya edición debe acometer cualquier instituto español que se preocupe por nuestras necesidades culturales es indispensable para gran parte de los trabajos que aquí se planean en lo que se refiere a la historia de nuestro arte ochocentista.

(3) Un notable ensayo de la historia del paisaje en España acaba de publicar Bernardino de Pantorba en el número correspondiente a los dos primeros trimestres de 1943 de la Revista, *Arte Español*.

(4) Esbozó el tema don Félix Boix en su discurso, pronunciado en la Academia de la Historia el día de la fiesta del libro de 1931.

(5) Contribución a este futuro trabajo, repleto de indicaciones bibliográficas y agudas observaciones constituye el discurso de ingreso de mi malogrado amigo don Juan Allende-Salazar en la Academia de S. Fernando.

dótico, lo sentimental, lo falso y lo remilgado de la mayor parte de la pintura del XIX era aborrecido con furor por una generación que acaso con exceso y desde luego con petulancia gustaba de la teoría un tanto dogmática y exclusiva, de lo sesudo y de lo utópico. De entonces acá han pasado muchas cosas y algunos de aquellos valores de moda han perdido su encanto y han mostrado también su falsedad. La generación que negaba ha ido adquiriendo sentido histórico y ha comenzado a comprender que no todo es detestable en el arte del siglo pasado. Hay vetas de lirismo auténtico, autores—generalmente olvidados—llenos de encanto y de modestia, y, sobre todo, una buena casta de pintura, un saber hacer y una honradez en la ejecución, extraordinaria aun en los más destacados de los artistas del ochocientos, honradez y saber, que ya nos parecen hay una lección válida por sí misma, digna de estudio y aprecio. Dios nos libre de exageraciones en la apología, de indiscretas o excesivas revaloraciones para las que no es tiempo ni, probablemente lo será nunca, pero sí es hora ya de tener una idea clara de lo que en conjunto y en detalle significa la pintura del XIX, y su enlace con el arte de nuestros días. Y en primer término la nuestra, la española. En primer término porque es la que más lo necesita. Hay que buscar una ordenación a sus tendencias y hallar la raíz de sus impulsos, hay que ensayar a obtener del confuso panorama que hasta ahora presenta, unas líneas seguras, un proceso explicable, como lo ha de tener sin duda; hay que sacar de su modesto caos un modesto y asequible cosmos. Porque aunque todo fuera detestable para el amateur, para el mero gozador de arte, en la pintura ochocentista, todavía quedaría un deber para el historiador; el de buscar las causas a esa aberración, el de analizar los porqués de tan negativo contenido, y de inquirirlos en relación con otras formas de vida española de la época y con el espíritu todo de la centuria pasada. Que esto es, en definitiva, la más alta y última misión de la historia del arte, misión que está más allá de toda frivolidad de la moda y de cualquier veleidad pasajera del coleccionismo.

Cercedilla, agosto-septiembre 1943.