

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL SEÑOR

D. ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN

EL DÍA 19 DE FEBRERO DE 1899

Vassio



MADRID

EST. TIP. DE LA VIUDA É HIJOS DE M. TELLO

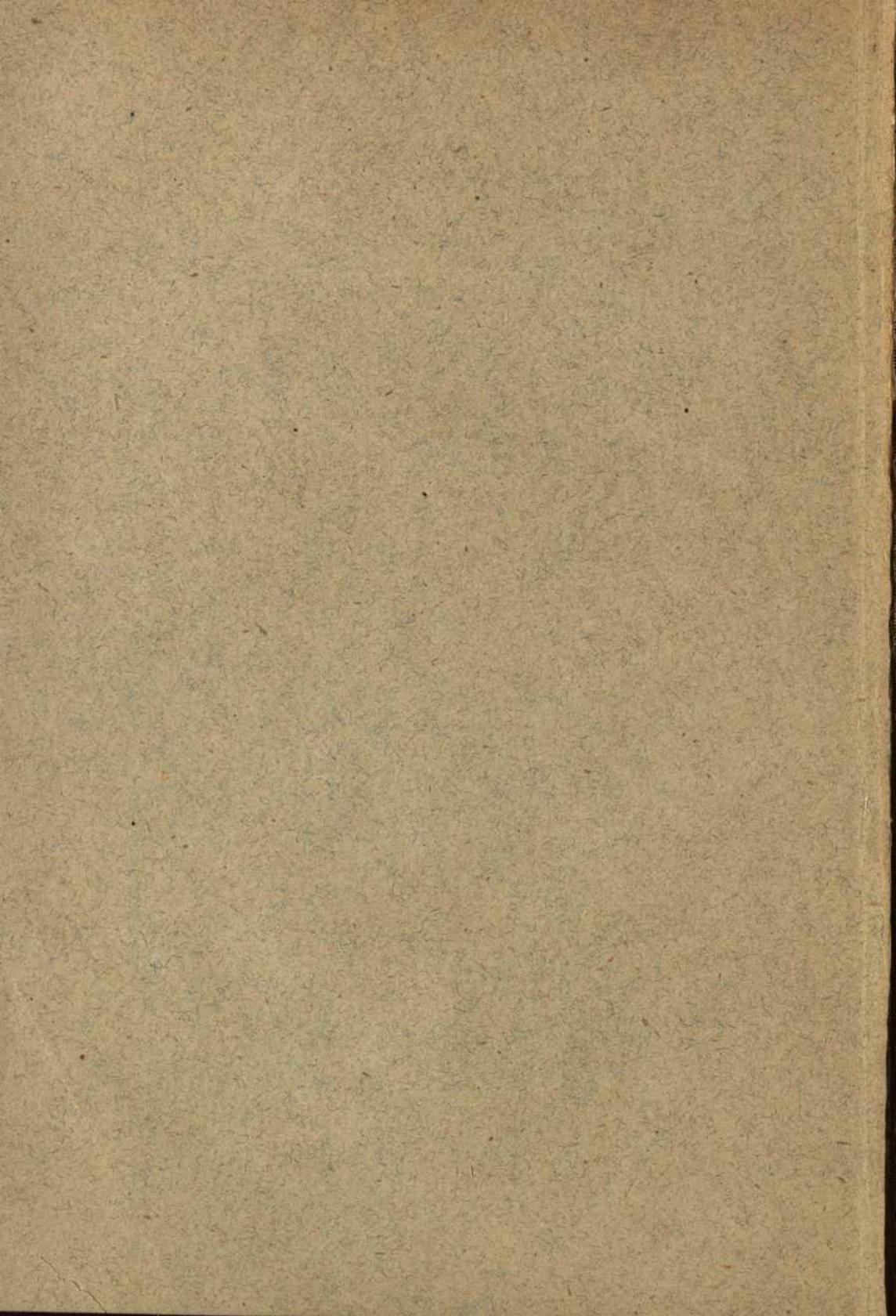
IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

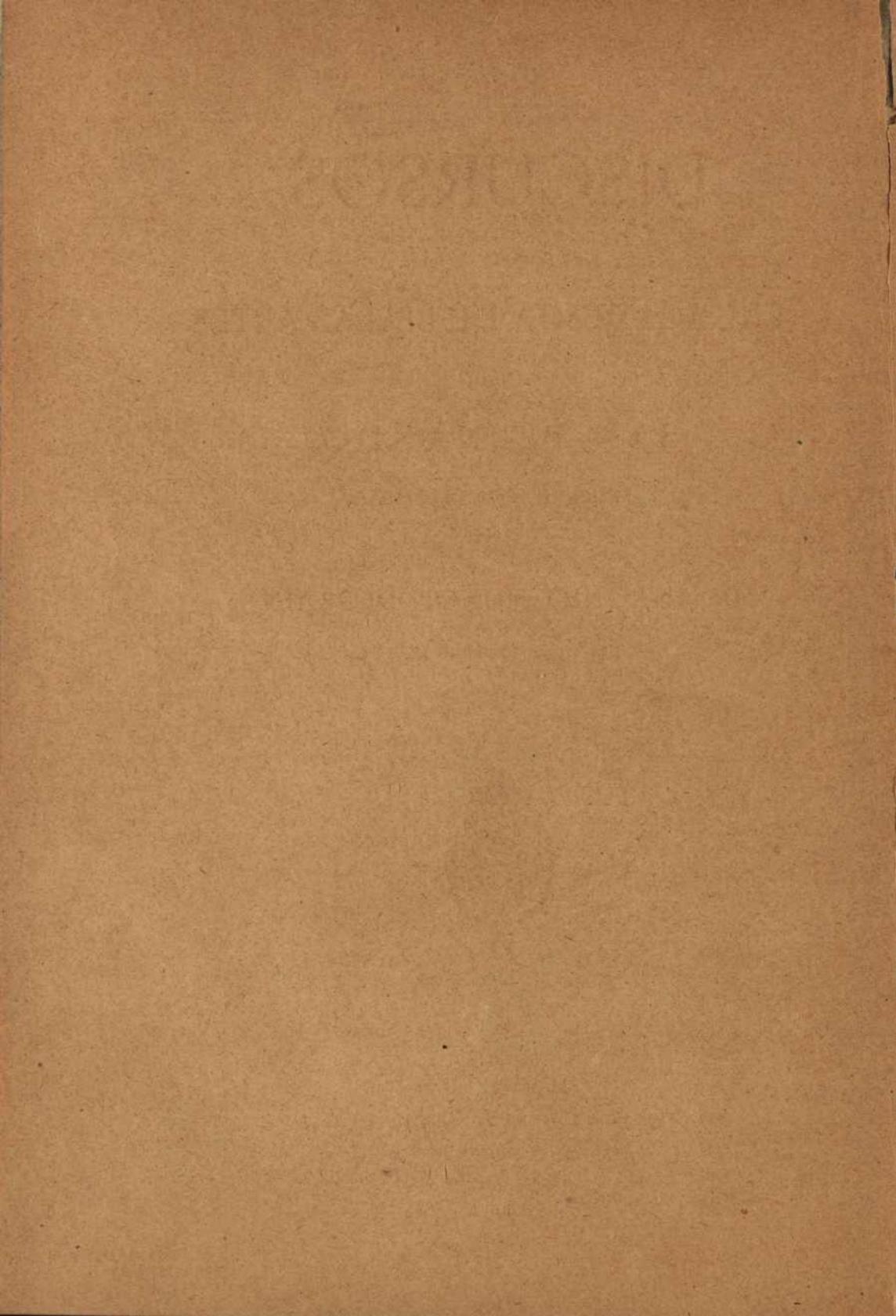
C. de San Francisco, 4

1899

YENBOURY

2.029-1





DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL SEÑOR

D. ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN

EL DÍA 19 DE FEBRERO DE 1899



MADRID

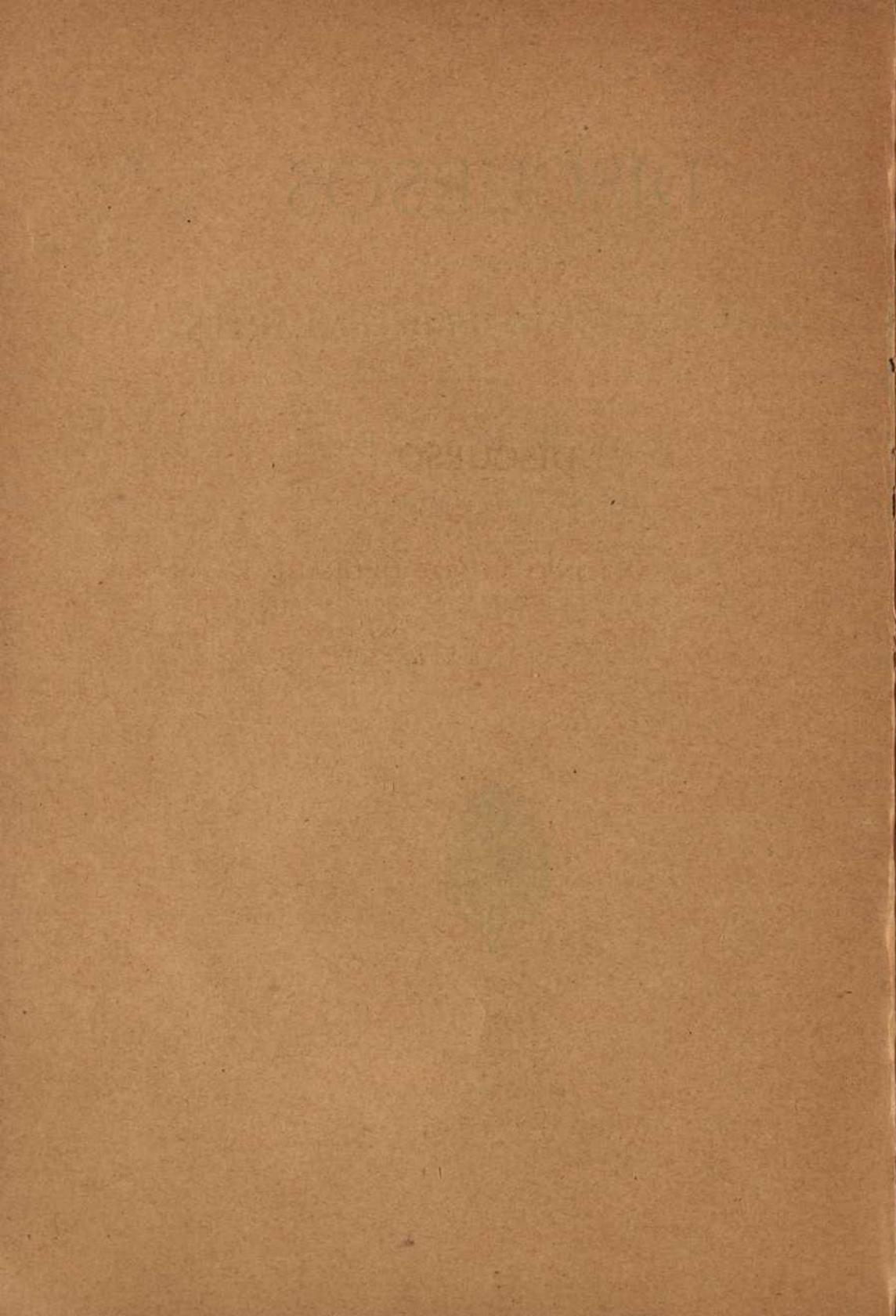
EST. TIP. DE LA VIUDA É HIJOS DE M. TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

C. de San Francisco, 4

1899

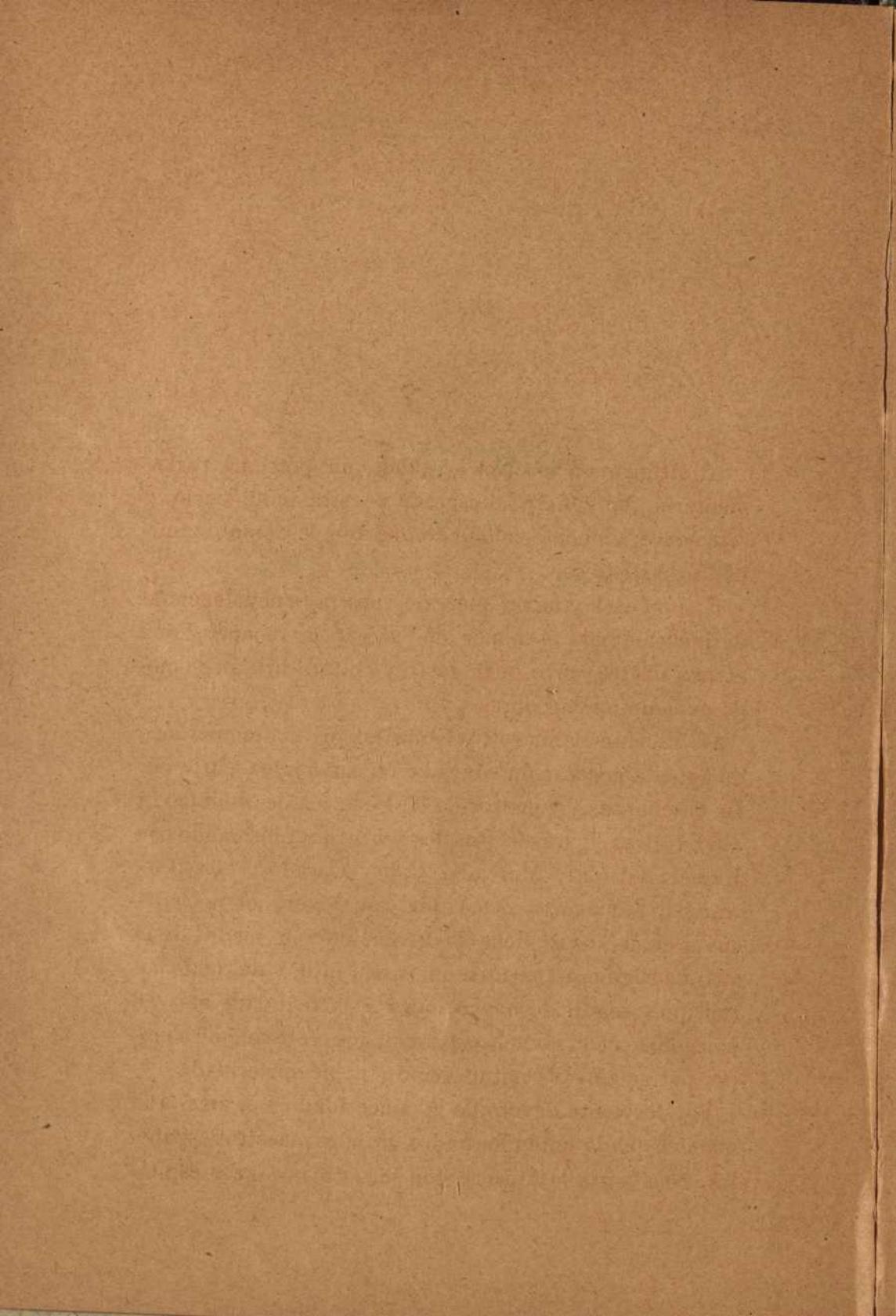
R. 1.019=1



DISCURSO

DEL SEÑOR

D. ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN



SEÑORES:

Al dirigirme á vosotros acatando un precepto reglamentario, no quiero abusar de vuestra indulgencia, y seré breve, en conformidad con mi temperamento y mis hábitos artísticos.

Estimo en lo mucho que vale vuestra benevolencia al designarme para el honor de ocupar la vacante de un artista ilustre, cuyo buen gusto y cultura brillan de modo evidente en sus obras.

D. Vicente Palmaroli y González fué contemporáneo de aquella generación educada en su mayor parte por las enseñanzas y consejos de D. Federico de Madrazo, á cuya cabeza figuraron Rosales y Fortuny, formando con Piquer, Gisbert, Mercadé, Cano, Casado, Haes, Ferrandiz, Zamacois y otros que aún viven, el núcleo á cuyos esfuerzos se debe la evolución por medio de la cual consiguiera apartarse nuestra Pintura del neo-clasicismo y rendir de nuevo culto á la realidad, más en armonía con la escuela española, que se distinguió siempre por su elevado naturalismo y noble sinceridad.

Soy ferviente devoto de la sinceridad en el arte, á la manera que la entendieron los grandes maestros españoles, pues hasta la Música, con ser la más vaga y espiri-

tual de las Bellas Artes, debió tener por origen la Naturaleza. Según Lucrecio, «antes que dulces versos acompañados de la lira llegaran á encantar el oído humano, se procuraba imitar con la voz el gorjeo de las aves.»

Deseo, por lo tanto, que la obra de arte sea una representación de lo esencial de la Naturaleza, en que el artista, con ella identificado, reproduzca en sus creaciones la sensación experimentada con verdad tan variada como el manantial de donde nace, y muy diferente de la monótona é impersonal reproducción de la fotografía, que tantos abusos ocasiona, siendo deplorable que existan espíritus extraviados que, en lugar de identificarse con lo que podríamos llamar alma de la Naturaleza, y por medio de la observación y del estudio obtener el dominio de la forma y del color, prefieran valerse de artificios y manipulaciones más propias de la prestidigitación que de las nobles y bellas artes.

Por otra parte, los temperamentos excesivamente utilitarios pretenden que el arte propague ideas y enseñanzas provechosas; funesta tendencia que está en contradicción con el sublime desinterés de la emoción estética. Puede el arte ser docente en cierto modo, cuando realiza la belleza libre y espontáneamente, en conformidad con el espíritu de las grandes almas, guías del desenvolvimiento humano con la moral; y esta manera de ser el arte docente, lo aceptará todo espíritu sereno; pero de ningún modo se le pueden exigir funciones que sólo corresponden á la ciencia.

No se deben reclamar del arte estos fines, ni tampoco el desarrollo progresivo de la ciencia, pues siendo ésta

producto de la experimentación, acumula unos conocimientos sobre otros, transmitiéndolos á todas las inteligencias, hasta el punto de que un empírico maquinista aproveche hoy con más acierto la fuerza del vapor que Blasco de Garay.

En cambio, como el arte no es transmisible, para que se produjeran de nuevo creaciones como el Parthenon, la *Victoria de Samotracia*, el *Quijote*, los cuadros de Velázquez ó la *Pastoral* de Beethoven, sería necesario que surgieran otra vez aquellos genios, que concibieron maravillas no superadas hasta ahora por el entendimiento humano.

Estimo la sinceridad en el arte como una virtud capaz de mantener en equilibrio el espíritu del artista, solicitado en estos tiempos por extrañas y no siempre viables novedades; pero estoy muy lejos de considerar como forzosamente artísticas todas las manifestaciones sinceras. Tan espontáneo es el ganso cuando grazna, como el ruiseñor cuando canta; y á pesar del famoso y oportuno coro de los antepasados del primero en el Capitolio, su categoría fonética sigue siendo la que merecían antes de lanzar sus famosos graznidos.

Finalmente, si por el culto de la sinceridad en el arte no aumentase el número de almas para la gloria, por lo menos iría reduciéndose el contingente de imitadores y oportunistas, sectarios sin originalidad, que, adjudicándose generosamente la misión de innovadores, los más sobresalientes sólo alcanzan reflejos tenues de los astros de cuya luz pretenden vivir, pecando el resto, como profanadores de Fortuny, los que intentan remedar con abigarrados tonos las delicadas y brillantes notas que

pintó en los cármes de Granada; de Zola, los que, ofuscados por sus documentos humanos, balbucean descripciones repugnantes é incoherentes, llenas de detalles inútiles; y de Wagner, los que, con sus interminables monotonías ó destempladas estridencias, pretenden resucitar las sublimes armonías del *Preludio de Lohengrin* ó los acentos sobrehumanos de *El crepúsculo de los dioses*.

Antes de terminar, solicito vuestra absolución por no haberme expresado con la brillantez y extensión que se acostumbra en estos actos; pero si ahora he sido escaso, no lo seré en buena voluntad para cooperar con vosotros en los trabajos de la Academia.

HE DICHO.

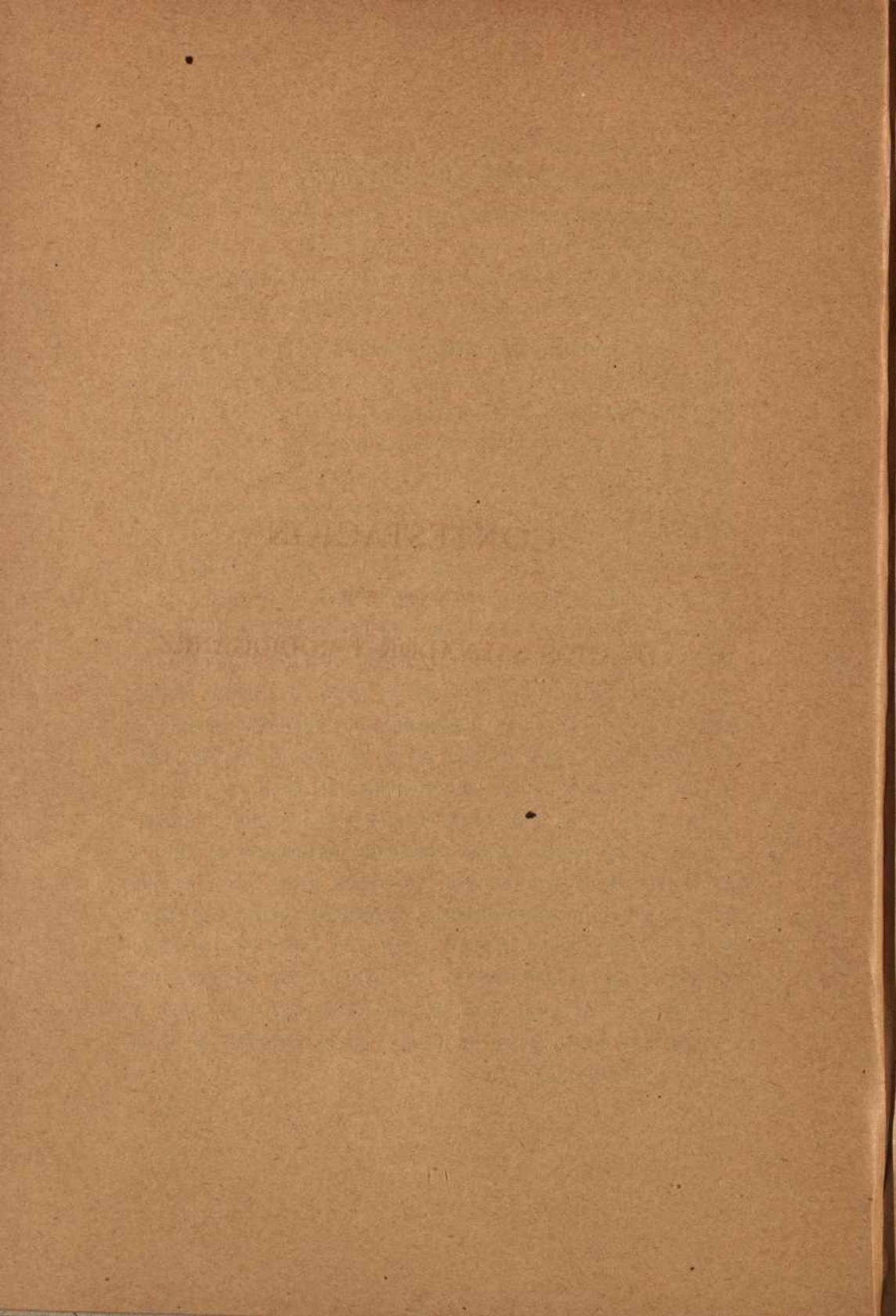
DATOS BIOGRÁFICOS

DE

D. VICENTE PALMAROLI Y GONZALEZ

Nació en Zarzalejo, provincia de Madrid, en 1835; fué discípulo de su padre, D. Cayetano, y de D. Federico de Madrazo. Pensionado por S. M. la Reina Doña Isabel II en 1858, pasó á Italia, donde pintó los cuadros que figuraron en la Exposición de Bellas Artes de Madrid en 1862, *Los Santos Patronos del Príncipe de Asturias* y el notable de *Pascuccia la napolitana*, siendo premiados estos trabajos con segunda y primera medallas de oro. En 1866 obtuvo otra primera medalla por su cuadro *la Capilla Sixtina*, mereciendo también por esta obra la misma distinción en la Exposición universal de París de 1867. Tuvo lugar su recepción oficial en esta Academia en 1872, siendo nombrado Director de la Academia de España en Roma en 1882, cuyo cargo ejerció hasta 1891, en que regresó á España, y fué nombrado Secretario del Museo del Prado, y Director del mismo poco tiempo después, en cuyo desempeño falleció el 25 de Enero de 1896.

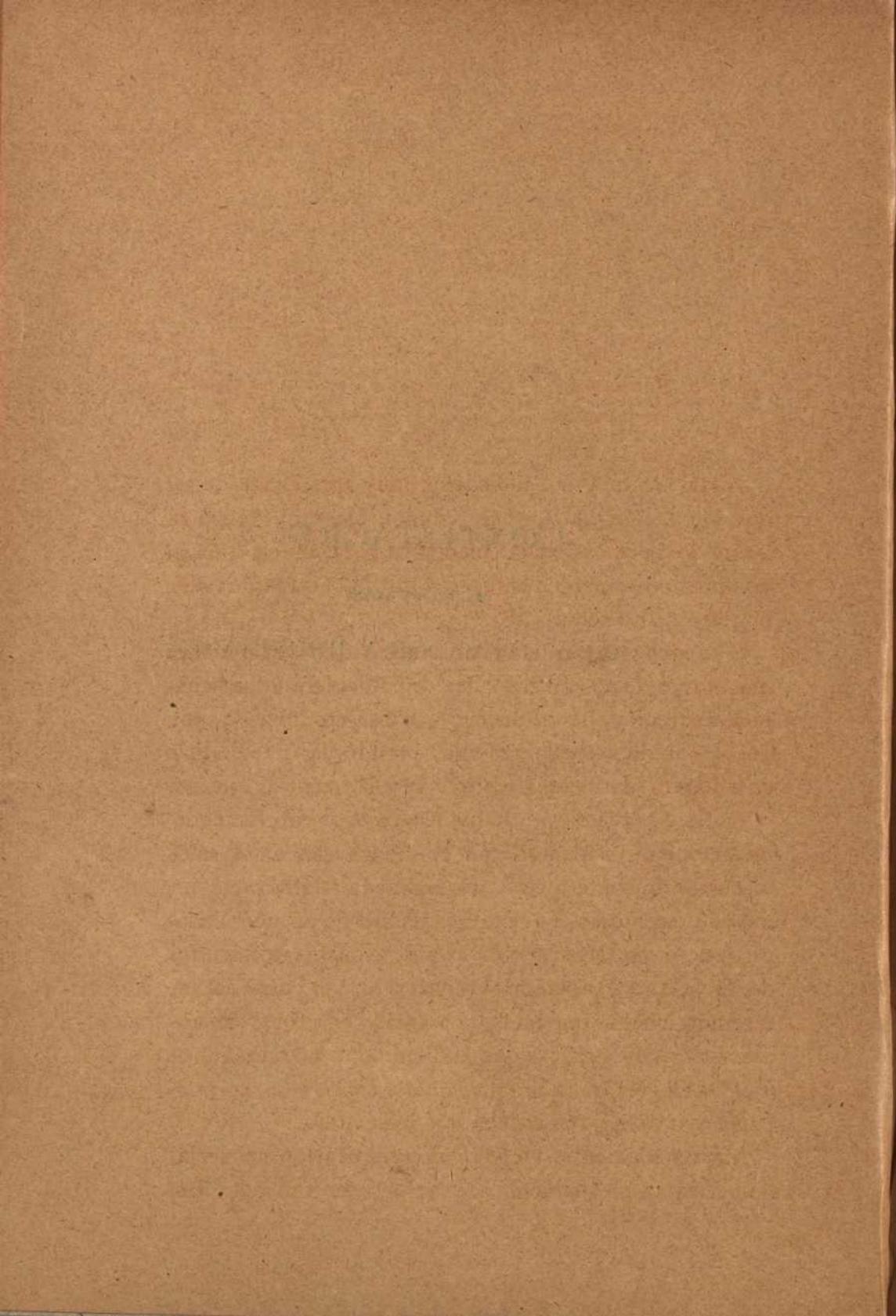
Residió en París desde 1868 hasta 1882, donde pintó infinidad de cuadros que figuran en las colecciones particulares de Europa y América. En Madrid también hay obras suyas, entre las que figuran una sobre-puerta alegórica de las Bellas Artes y el retrato de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, que existe en el Ateneo; los retratos de los Marqueses de Pozo-Rubio, Pidal y Santa Cruz, y de los Sres. Groizard, Moret, Becerra, Linares Rivas, Gullón y Gómez de la Serna, siendo su última obra el retrato de S. M. el Rey D. Alfonso XIII.



CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SEÑOR

D. AMÓS SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ



SEÑORES:

Nuevamente, y por indicación muy agradecida de mi querido amigo D. Antonio Muñoz Degrain, tengo la honra de representar á la Academia, para contestar en su nombre al discurso de recepción que habéis tenido todos el gusto de escuchar.

Y aunque es verdaderamente sincero el convencimiento que abrigo de no corresponder como debiera á tan señalada distinción, de tal suerte la considero honrosa, que no he sabido renunciar á ella, porque ha influido más en mi ánimo la merced recibida que el temor al fracaso.

Nadie extrañará que, habiendo yo expuesto recientemente en acto semejante mis opiniones acerca de estos discursos de contestación, me acomode á ellos y me limite á presentaros el nuevo Académico de un modo lacónico; pero me temo que en esta ocasión ha de resultar ese laconismo exagerado y censurable, por culpa del interesado mismo, que no ha consentido en proporcionarme noticias biográficas que pudieran dar margen á merecidos elogios, porque, ante todo y sobre todo, se proponía evitarlos y me rogaba que los evitara.

Afortunadamente, y como en otra ocasión os decía, no necesitan presentación alguna artistas tan notables,



que son conocidos y apreciados en todas partes y de todos los públicos, porque, si así no fuera, tendría por imposible mi cometido, no pudiendo allegar otros datos que los más universalmente conocidos y que han llegado á mi noticia como á uno de tantos.

Basta, sin embargo, que yo os recuerde lo que todos sabéis, para justificar plenamente lo acertada que anduvo la Academia al elegirlo y el justificado orgullo con que desde este día le hemos de llamar compañero.

Discípulo de la Academia de San Carlos, no había cumplido los veinte años y ya era conocido por sus brillantes paisajes, copiados del natural, género por el que sentía verdadera predilección, y que llamaban justamente la atención por la riqueza de luz y de color que atesoraban.

Desde esa época empiezan sus triunfos, distinciones y premios obtenidos en Exposiciones nacionales y extranjeras, y ahora veréis que sólo con las que recuerdo (y sin contar las extranjeras, porque de algunas no quiere él ni oír hablar ahora) hay bastante para juzgar de la fecundidad de un artista que vive en el campo y con el pincel en la mano al aire libre ó en el estudio.

Por un cuadro de *Los Pirineos*, adquirido para el Museo Nacional, obtuvo mención de honor en 1862.

En 1864, tercera medalla por una *Vista de la Sierra de las Agujas*.

En 1867, segunda medalla de oro por una *Vista del Pardo*, adquirida para el Museo Nacional.

Por el cuadro *Isabel la Católica cediendo sus joyas para la empresa de Colón*, fué premiado con la cruz de Carlos III.

Por el titulado *Un drama en Sierra Nevada*, recibió la encomienda de Isabel la Católica.

Por el cuadro del *Santo Sepulcro* de San Francisco el Grande, la encomienda de Carlos III.

Por el conocido con el nombre de *La inundación*, que hizo como pensionado de la Academia de España en Roma, existente en el Ministerio de Estado, recibió la encomienda de número de Isabel la Católica.

En 1872 mereció segundo premio por el cuadro que existe en el Museo Nacional representando *Un coro de monjas*.

Y por último, en 1881 y 1884 obtuvo las dos últimas recompensas á que aspiran los pintores en España, ó sea dos primeras medallas por sus hermosos cuadros *Otelo* y *Desdémona* y *Los amantes de Teruel*.

Basta citar este último cuadro, por tantos conceptos notable, y muy especialmente por la excelencia de su perspectiva aérea, tan conocido, reproducido de varios modos y admirado, para que su autor no necesite ser presentado á público alguno, porque es, como pintor ilustre, de sobra ya conocido por aquél.

Y todavía hay que citarlo como Profesor, primero en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, á la que dió impulso en compañía de Ferrandiz, y después en la clase de Paisaje, que actualmente desempeña en la Real Academia de San Fernando.

Muñoz Degraín es, ante todo, paisajista excelente, y no puede negar su afición á este género, aun después de haber alcanzado las más altas recompensas como pintor de historia; pero aun cuando aquéllas eran sus aficiones, quiso sobresalir en lo segundo y lo consiguió en cuanto

se lo propuso, cosa no de extrañar conociendo sus excepcionales aptitudes y su perseverancia en el trabajo.

Tiene una nota de color muy simpática, sabe entonar como pocos, es de los que discuten la composición y, finalmente, piensa mucho y elige argumentos para sus cuadros, haciendo compatible su amor al natural con sus creencias de que no todo lo natural es bello.

Pero no es ciertamente de lo que menos puede ayudar á definir la personalidad del Sr. Muñoz Degrain el tema elegido para su discurso y la manera de desarrollarlo.

Su fino sentido artístico está demostrado desde el momento en que da á la «sinceridad artística» tan extraordinaria importancia, porque sin la sinceridad, no hay arte posible; y aun pudiera decirse que reúne en una sola palabra la totalidad del arte, por lo numeroso de los conceptos que abraza y la distinta manera de apreciarse en cada uno, de suerte que una vez agrupados y coleccionados con las discusiones á que dan margen y las distinciones que son inevitables, proporcionarían una nutrida, completa é interesante teoría de las bellas artes.

Si hubiera de definirse, se diría, por lo menos, que la sinceridad artística se propone, y debe conseguir, la reproducción fiel, exacta y real de los objetos naturales, de modo que el efecto producido por la imagen sea absolutamente el mismo que el del original. Pero siendo esto lo importante, y debiendo considerarse como de segunda categoría el sistema ó modo de llegar á ese resultado final, todavía no puede ser indiferente el procedimiento que se adopte para conseguirlo, porque siendo muy variados los medios de reproducción, no todos se distinguen por su carácter verdaderamente artístico, y

tanto éstos como el fin deben serlo por modo inexcusable. Lo más sencillo, lo más fácil, lo más fresco, es siempre lo más hermoso, no sólo porque está más en armonía con la realidad, sino porque es huella del pensamiento, que, al desaparecer, invitaría á pensar que los efectos alcanzados se debían á la casualidad, aparecida en uno de los momentos por que pasa el trabajoso amañamiento, más bien que á la percepción limpia del objeto y á la consciente ejecución de lo percibido. Entre llegar por procedimientos recomendables desde el punto de vista artístico á una representación inexacta, ó conseguir la ilusión final, no importa por qué medios, es preferible lo segundo; pero siempre será mejor que los medios estén en perfecta armonía con el fin. En tal concepto, no puede decirse que se haya llegado á la sinceridad cuando resulta del conjunto, sino que debe suceder lo mismo en cada uno de los detalles: no basta el efecto en totalidad, sino que también debe ser sincero el procedimiento, el modo de ejecutar, ó, como vulgarmente se dice, *la manera de hacer*.

Aun completada de este modo la definición, me parece insuficiente, mezquina, porque no abraza los variados puntos de vista desde los que puede ser estudiada la sinceridad artística, y mucho menos especifica y define cuál sea en cada caso su verdadero concepto. La sinceridad en el trato social es la expresión verdadera de lo que se piensa, sin que pueda llegarse al fin de lo ingenuo sino por el camino de lo verdadero; pero en el arte se puede llegar á lo sincero por medios de relación y de contraste, en los que los términos no sean verdad absoluta, sino relativa, y sólo coinciden cuando el arte

es también expresión, no ya de lo que ve, sino de lo que piensa con relación á lo que ve y procura reproducir.

Pero lejos de completar así la definición, ampliándola como sería necesario, se concreta y resume en términos de verdadera inexactitud, que sólo pueden conducir al error y al desconocimiento absoluto de lo que deba tenerse por sincero.

Muchas veces he oído decir que «la sinceridad artística consiste únicamente en copiar con fidelidad lo que realmente se ve,» haciendo creer que donde no se ve no hay arte; que para ser sincero basta mirar, y que, por lo tanto, se llega á serlo por un acto de la voluntad. Nada más equivocado.

Con sólo indicar someramente los problemas á que da margen el concepto que estudiamos, bastará para demostrarlo.

Surge el primero con esta pregunta: ¿ve el que mira las cosas como son en sí, ó modificadas de color ó de forma? No doy yo la importancia que algunos dan á la equivocada manera de ver el color por alteraciones producidas en el órgano visual, como considero infundada la censura que se produce contra los que pintan sus cuadros al aire libre y en pleno sol con anteojos ahumados, porque en este daltonismo artificial, como en el otro, el error visual es común al original, á la paleta y á la imagen reproducida, y no tiene, en general, influencia sobre la fidelidad de la reproducción artística; pero no me atrevería á decir lo mismo respecto de aquellas imperfecciones de la vista que producen á distancias variables en cada uno la deformación de los contornos y la falta de limpieza en las líneas, porque entonces, siendo

uno el original y debiendo ser una la sinceridad, habría tantas distintas como distintas imágenes produjeran artistas diferentes que no habrían dejado de ser individualmente sinceros.

Pero no es, en todo caso, la visión material la que interesa, sino la mirada dirigida por el pensamiento é inteligente, por lo tanto. ¿Ven así todos lo mismo? Pocas cosas asombran más á los no artistas que el ver pintar á los que lo son, porque no conciben cómo pueden verse en un rostro manchas grises, azules, amarillas ó rojas, que producen luego efectos totalmente inesperados en ellos.

Y desde que se admita que unos saben ver y otros no, ha de admitirse que aun entre los artistas hay diversos grados de saber ver y mirar, por donde se llega á la misma conclusión de que diferentes artistas igualmente sinceros reproducen imágenes distintas del mismo original.

Y aun cuando el saber ver igualara á los artistas, ¿podría reproducirse exactamente el original, cuando los elementos de que se dispone para la copia difieren esencialmente de los naturales en su esencia, y, sobre todo, en su intensidad? Imaginemos que una escena en pleno sol pudiera copiarse con colores tomados al sol en la paleta y puestos también al sol sobre el lienzo, para que hubieran de verse igualmente al sol en el cuadro concluído: ¿sería éste el caso general? No: los cuadros se pintan ó no al sol, pero se ven á la sombra; y como la paleta es el intermedio entre el original y el cuadro, si se aproxima al primero para entonar, quedarán desentonados los colores en el segundo por la variación de sus

intensidades; y si se aproxima á éste para evitar este inconveniente, le será imposible reproducir entonaciones iluminadas por el sol con colores en sombra de intensidades muy inferiores.

¿Qué sentido puede tener ya aquello de «copiar fielmente lo que realmente se ve,» si no se sabe lo que se ve realmente, ni cabe fidelidad en la copia cuando ha de realizarse con elementos á lo más semejantes, pero siempre distintos de los originales? El efecto final no puede conseguirse en los casos ordinarios de la pintura sino por relación entre los tonos de la imagen, relacionados á su vez con los del modelo. Habría que medir las intensidades de éste, y conocida su relación y la que existe entre dos notas homólogas de color, en el original y en la copia, acomodar las de la imagen á las proporciones del modelo, estimada cada serie en comparación con su nota respectiva; pero este problema, que puede tener un fin artístico, es en el fondo puramente científico; y aun cuando se ha llegado ya á medir esas intensidades relativas y á conclusiones verdaderamente interesantes, ni se ha dicho sobre ello la última palabra, ni pueden concretarse los resultados en la forma de prescripciones utilizables en el arte.

Pocos pintores dejan de darse cuenta, además, del valor relativo de cada mancha de color en el conjunto de la entonación, porque la que se crea más justa y acertada en un cuadro, deja de serlo cuando se cambian los colores que la rodean. El conocimiento de los valores relativos de los colores según su posición, sus intensidades y sus combinaciones para lograr una entonación apetecida, así como el de los que deban tenerse por com-

plementarios, es interesantísimo, y viene á ser hoy día el fundamento de la perspectiva aérea; pero todos estos problemas son, repito, de índole científica, aun cuando conduzcan á fines artísticos, y no se ha dicho sobre ellos la última palabra, por más que se haya adelantado ya mucho y empiecen á obtener de ello los pintores no despreciables resultados. No bastaría tampoco el que fueran exactísimas las relaciones que antes mencionaba para conseguir efectos finales de sinceridad artística, siendo muchas veces forzoso el desnaturalizarlas, apartándose á sabiendas de la verdad en ciertas entonaciones parciales para dar valor á otras, como sucede cuando se quiere iluminar mucho un cuadro ó producir ciertos efectos de luz, que sólo se consiguen dando más valor á los oscuros en la imagen que á las correspondientes del modelo, que es á lo que vulgarmente se llama efectos de contraste.

Se ve, pues, que no es cosa fácil acertar con el verdadero concepto de la sinceridad artística cuando se puede llegar á ella con la mentira, y lo primero que cabe preguntarse es si la pincelada que da el artista, y que se pretende acomodar siempre á lo que se ve, sin poner en juego otros resortes que la buena voluntad, es realmente una pincelada *vista* ó más bien *sentida*, y mejor aún *pensada*. De mí sé decir que creo poco en la primera, más en la segunda y mucho más en la tercera, porque aun desprovisto el artista de aquellos conocimientos científicos á que acabo de aludir, que le servirían eternamente de guía, y descontando lo que en todo caso puede hacer el verdadero genio, la práctica del arte y el trato continuo con el modelo crean por de

pronto un sentimiento en la ejecución que obliga á ver lo que no podría verse, y más tarde se combina con el raciocinio y el mayor saber, de manera que pueda asegurarse que los toques del pincel sean huellas del pensamiento, mejor aún que impresiones reproducidas de la mirada.

Y todavía estas indicaciones se refieren al caso de tener modelo á la vista en el que cabe mirar y ver de cierta manera; pero ¿cómo se ve cuando no hay modelo? Porque el artista lo es copiando ó fantaseando; lo es tanto cuando se encuentra delante de un objeto como cuando sólo tiene delante su fantasía, cuando crea escenas de la vida real ó de otras esferas de vida superiores, valiéndose de símbolos para la representación ó queriendo animar por medio del arte y dar forma plástica á mundos que se imaginan ó se sueñan, pero que no se conocen.

¿Cómo puede verse un ángel, por ejemplo? Aun en este caso, relativamente fácil, pudiera decirse que las formas han de acomodarse á las del mundo real, únicas verosímiles para nosotros, y que en los detalles ha de buscarse la sinceridad y no en el todo, que sólo tiene una existencia puramente imaginativa; de suerte que si al ángel se le supone niño ó mujer dotado de alas, las formas y la carne serán de niño ó de mujer, las ropas de tela y las alas de pluma, porque otras formas nada dirían á nuestros sentidos ni á nuestro pensamiento, y no se concebirían carnes arcillosas, alas marmóreas ó ropas férreas; pero esto es poco decir y penetrar poco en el fondo, y además no se detienen aquí los artistas.

Con argumentos tomados fuera ó dentro de la vida real, todavía es campo muy limitado el de la forma, y

procura el artista dar representación al espíritu acomodando los semblantes á las expresiones características de los sentimientos y de las pasiones; y si bien es cierto que la naturaleza proporcionará eternamente los modelos de todo esto, no lo es menos que nadie pretenderá copiarlo dando estabilidad y persistencia en el original á movimientos rapidísimos y fugaces que responden á una impresión extraordinaria y que es imposible fingir al menos en el tiempo que exigiría la copia.

El artista tiene que recoger todos esos verdaderos relámpagos, no para retenerlos instantáneamente como la retina, sino para darles asiento en el cerebro y cuidarlos cariñosamente con la memoria, para valerse de ellos cuando los necesite, de suerte que al reproducirlos no los mire con los ojos, sino con la razón, llegando así á ser sincero por lo que piensa y no por lo que ve.

Para no alargar más estas indicaciones, diré solamente que hasta ahora no se nos ha ocurrido pensar en reproducciones no coloreadas, porque la mayor exactitud, y, por lo tanto, la mayor sinceridad, habrá de conseguirse manejando el color y dando á cada objeto real el que le corresponda; pero, suprimido el color, no se acaba el arte, y donde haya arte debe haber sinceridad. ¿Y cuál es la sinceridad en el blanco y negro, cuando todo se ve coloreado y todo se reproduce con una tinta en la que sólo cabe la variación de la intensidad? Y todavía es grande la importancia de las sombras para el efecto final de una representación artística; pero también pueden desaparecer éstas sin desaparecer el arte, porque bastan á éste los perfiles y aun simples indicaciones ó esbozos, no siendo ciertamente donde menos se muestra un artis-

ta; y para todo esto hay una sinceridad especial, aunque en estos casos límites llegue á confundirse con la mera exactitud, que es compañera inseparable de todo dibujante correcto.

Nada digo ya de esa sinceridad especial que envuelve á todas las de ejecución y que consiste en tenerla consigo mismo, para no engañarse eligiendo asuntos reñidos con la índole característica de cada artista en ideas y procedimientos, porque cuando no cabe entender ni sentir un asunto, no puede haber con él aquella compenetración que es absolutamente indispensable en la creación artística. Nadie puede dar á luz lo que no está en él mismo, ni puede estar en nadie lo que no se es capaz de concebir, y no puede ser bien concebido lo que no encarna en los propios ideales, aficiones y entusiasmos.

Me he limitado, como veis, á indicar someramente varios aspectos ó puntos de vista desde los cuales puede examinarse y estudiarse el concepto de la sinceridad artística, señalando á la vez algunos de los interesantes problemas científicos y artísticos á que ese estudio da margen; pero sin resolver ninguno. No podía ser de otra suerte, ya porque el resolverlos sería tarea larga y nada fácil, ya porque si lo intentara vendría á hacer un nuevo discurso sobre el mismo tema elegido por el recipiendario, con el pretexto de contestarle, y esto no podía ser de manera alguna mi propósito.

Y no lo ha sido tampoco de mi nuevo compañero, que con un tino y un instinto finísimo ha descartado los problemas científicos, que no serían propios de esta Academia de Bellas Artes, que no podrían tratarse en actos

como éste sin el empleo de láminas coloreadas, bosquejos y dibujos que son incompatibles con una lectura, y que, en todo caso, exigirían el desarrollo de teorías que no podrían concretarse en fórmulas aplicables á las necesidades del arte.

Pero en el terreno artístico, y con una sobriedad propia de quien saca las enseñanzas de la práctica de su profesión, ha dicho lo bastante para que, ó yo me equivoco mucho, ó hayan de poder obtenerse consecuencias de la mayor importancia. Poco habrán de meditar, en efecto, los aficionados á la Pintura sobre el discurso que habéis tenido el gusto de escuchar, para no sacar de él conclusiones parecidas á las que voy á resumir.

No cabe llegar á merecer el nombre de verdadero artista sin inspirarse absolutamente en la sinceridad; pero ha de conseguirse sin ficciones, sin falseamientos, sin convencionalismos, sin fórmulas obtenidas de los que no cultivan el arte con nobleza, y que conducen á recetas propias para hacer cielos, mares, rocas, árboles, ropajes ó carnes, desechando todo cuanto no arranque del convencimiento del asunto y se fundamente en el estudio del modelo y el trato constante, detenido y escrupuloso con la Naturaleza, para descubrir en ella todos los secretos que en su seno lleva, para compenetrarse con la realidad y con la esencia de las cosas, de suerte que se aprenda á ver por la costumbre de mirar, y que se llegue á impresionar con todo ello el pensamiento y la memoria, á fin de no necesitar de modelo, sin dejar de ser sincero, cuando se creen asuntos de la vida real ó de la fantasía; pero ese estudio perseverante del natural proporciona indicaciones que parecen reñidas con la ver-

dad y que no deben desatenderse en modo alguno, ya porque son enseñanzas de la realidad misma, ya porque conducen á la sinceridad final de la obra acabada, ya porque no puede olvidarse que la Pintura es un arte y que éste necesita, para desenvolverse y alcanzar los fines que se propone, de procedimientos; de maneras de ejecutar, de medios de reproducción y de elementos, en fin, esencialmente distintos de los que concurren en el modelo, por su naturaleza y por su intensidad; de suerte que sería imposible realizar la producción artística, sin que esas deficiencias del método se cubrieran con los infinitos recursos del arte, que es tanto como decir del talento de los artistas.

Pero si el verdadero genio se adelanta á todo y todo lo sorprende, ó mejor aún, lo adivina, y enseña sin aprender, porque en cada momento crea, no habrá de pensarse por ello que todos los artistas son genios ni que sólo los genios pueden ser artistas, porque con mucho menos se llega á alcanzar renombre y gloria, contribuyendo al progreso de la humanidad y honrando á la patria en que se nace.

No se necesita ser genio; pero no basta de modo alguno el ejercicio de la voluntad en el sentido que antes explicaba, porque no basta querer ver para saber mirar, ni se llega á ser artista con sólo querer serlo. Ha de ejercitarse la voluntad para vencer por la perseverancia y con el trabajo todo género de dificultades, y, queriendo así, se aprende la sinceridad artística, como se aprende la composición, el dibujo, la perspectiva, el manejo de los colores, la entonación, el contraste, la expresión, y todo aquello, en fin, que constituye el arte

de la Pintura. Si, imitando su sobriedad, quisiera reducir á poquísimas palabras su discurso, lo resumiría en éstas: «Para ser verdadero artista, es forzoso ser sincero, y para ser sincero, aprender á serlo.» O en otros términos: «Aprender á ser sincero, es aprender á ser artista.»

Y aquí termino, temeroso de haberme extendido demasiado, y no queriendo que, por dilatar estas reflexiones, se retrase el momento de tomar posesión el nuevo Académico, cuya personalidad artística nos hace llevar con resignación la pérdida del Sr. Palmaroli, á quien sustituye. Un recuerdo cariñoso para el ilustre antecesor; la bienvenida al nuevo compañero; mi felicitación á la Academia, y á todos vosotros..... ¡muchas gracias!

25 de Diciembre de 1898.



TENBOURT

MALAGA

