31

# BOLETIN

DE LA

# REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

NÚMERO EXTRAORDINARIO

AGOSTO 1922

Discurso de recepcion
Berruete, Aureliano — Tema: El cuadro como documento historico

MADRID
Tipografía de la «Revista de Arch., Bibliot. y Museos»
*Olózaga, núm. 1.*
1922

# DISCURSO

PRESENTADO POR

## DON AURELIANO DE BERUETE Y MORET

PARA SU INGRESO EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

# CONTESTACION

DE

## DON JULIO PUYOL

ACADÉMICO DE NÚMERO

Número extraordinario. Agosto 1922.

# BOLETIN

DE LA

# REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

## ADVERTENCIA

Si en todo momento y en todas circunstancias el dolor sentido por la pérdida de nuestros compañeros hace que la Academia, como cuerpo vivo que es, sufra angustiosamente la triste realidad de la definitiva ausencia que le priva del concurso de sus más preclaros miembros, en el presente caso, en el que las manifestaciones de júbilo con que la Corporación iba a recibir a don Aureliano Beruete y Moret (1) se truecan y cambian en atribulada tristeza por el dolor de su muerte, adquiere tan intenso relieve nuestra íntima pena, que siendo ya lo único que con Beruete nos liga, la reservamos íntegra en nuestro pecho, ávidos de gozarla como testimonio del entrañable afecto que con él nos uniera en vida. La Academia, por voto unánime, hizo suyas las sentidísimas frases que su director el Marqués de Laurencín pronunció, en la sesión del 16 del pasado junio, recordando lo que a nuestro finado compañero debía la Historia del Arte en España, y compartió con nuestro don Julio Puyol, el amigo del alma de Beruete, la profunda emoción con que nos dió cuenta de la labor y sentimientos del Académico fallecido; de su nunca apagado e intenso amor por la Patria, he-

(1) Estaba señalada la fecha de 16 de abril último para la recepción del señor Beruete. Pocos días después de celebrada la sesión en que se tomó este acuerdo el señor Beruete caía herido de la enfermedad que acabó con su vida.

cho constar, cada vez con más enérgicos rasgos, en sus obras y producciones, tal vez como lejano atisbo del que, viendo el fin de la carrera de sus días, quisiera dejar indeleblemente patentizado lo que constituía la más alta ejecutoria de su vida: el intenso e inefable amor por España.

En señal de duelo levantó su sesión la Real Academia de la Historia, no sin haber acordado antes que a sus atribuladísimas madre y esposa transmitiéramos nuestra pena y que en número extraordinario del BOLETÍN de la Corporación se publique el discurso que para su ingreso tenía ya compuesto y casi terminado de imprimir el señor Beruete, así como el de contestación que en nombre nuestro había de leer el señor Puyol.

Cumplidos los acuerdos de la Academia en todas sus partes, sólo faltaba ejecutar el que con la publicación de este número extraordinario se realiza; mas no por ello queda saldada la cuenta: los sentimientos que la Academia de la Historia profesaba a don Aureliano Beruete perduran y perdurarán en su recuerdo, como el dolor subsistirá en su corazón.

VICENTE CASTAÑEDA,
Secretario accidental.

# DISCURSO

PRESENTADO POR

## DON AURELIANO DE BERUETE Y MORET

PARA SU INGRESO EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

---

SEÑORES ACADÉMICOS:

Al ingresar, por vuestra benevolencia, en una de las más ilustres Corporaciones patrias, la guardadora sabia y celosa de la narración de nuestro pasado, de su majestad y su gloria; la depuradora fiel de lo que fué y de lo que es —que por razón de tiempo se convertirá asimismo en historia—, y que como vínculo sacro debemos a nuestra vez transmitir para que, de generación en generación, sea luz y guía hasta la más remota posteridad, me obliga a tanto, señores, que ni hallo palabras para expresaros de manera adecuada mi reconocimiento, ni me atrevo a ofreceros lo que me parece que está por encima de mis fuerzas. Lo que he hecho es poca cosa, y lo que pueda hacer, a pesar de mis buenas intenciones, pienso que no va a ser bastante. Pero los honores no ha de discutirlos uno mismo, y cuando, como en la ocasión presente, se recibe uno tan alto cual el que a mí me habéis otorgado, tan sólo corresponde aceptarlo y ofrecerse rendido. Y así yo me ofrezco a tan ilustre Academia, rogándole que acepte ella, a su vez, esta expresión mía concisa como la de todo sentimiento, pero viva prueba del agradecimiento sincero de mi alma y de mi respeto profundo, que ha de durar lo que duren mis días.

* * *

Me habéis traído aquí a suceder, ya que no a sustituír, pues esto había de serme imposible, al reverendo padre el excelentísimo señor don Luis Calpena y Avila, de quien debidamente me ocuparé en este trabajo, como me lo ordenan vuestros estatutos; pero antes permitidme que evoque el recuerdo, venerado e

inolvidable en todas partes y tan especialmente en esta Casa, de vuestro antiguo director el excelentísimo señor don Fidel Fita y Colomer, que ostentó con legítimo orgullo, durante cerca de cuarenta años, la medalla académica que vuestra gracia permite hoy hacer mía.

El padre Fita, así, sencillamente, como todos le llamábamos, y él, en su modestia, prefería oírse llamar, fué uno de los más grandes sabios de la España moderna, y puede afirmarse que en punto a epigrafía romana, desde Rodrigo Caro a nuestros días, él fué último, en orden de tiempo, y primero, en el de sabiduría y mérito, de ese fundamento y base de la Historia. La epigrafía romana legionense, estudiada por él en sus años juveniles, cuando residió en León, y todos sus trabajos posteriores; su colaboración con Hübner y sus investigaciones constantes, hicieron que su fama pasase las fronteras y adquiriese un ilustre renombre, tan universal como merecido. La epigrafía llegó a serle familiar, y las inscripciones romanas, lapidarias y en monedas, allá donde apareciesen y en la forma en que se encontrasen, hallaban la averiguación y el comentario inmediato del padre Fita. Su dominio de las lenguas sabias le llevó a desarrollar su campo de acción, y su interés y curiosidad le condujeron hacia las inscripciones ibéricas y hebreas, y fruto de su trabajo fueron sinnúmero de investigaciones que aclararon la historia de los israelitas, especialmente en lo que se refiere a su permanencia parcial y temporal en nuestro país. Investigador paciente, constante y persistente, prefirió, sin duda, la labor silenciosa de soldado de filas en las residencias de la Compañía de Jesús a los puestos del Episcopado y de las más altas dignidades de la Iglesia. Esta vida de labor solitaria y monótona, tal vez le orientó especialmente en sus años maduros, hacia el culto del misticismo español y aún pudiera precisarse que al de su figura más alta y representativa, la de Santa Teresa. No fué la de San Juan de la Cruz, ni la de fray Luis de León, ni la de ninguno de los otros místicos, sino precisamente la de Santa Teresa, la fundadora, la de la movilidad constante, la de la actividad continua, cuya vida contrastaba en ese respecto con la del paciente sabio, que pasó la suya en una celda

estudiando e interpretando inscripciones fundamentales. Santa Teresa, su vida y su producción y cuanto con ella se relaciona, fueron para él una obsesión y un culto durante sus últimos años, determinando un nexo espiritual, una adoración, un amor místico como la Santa, y santo como el anciano jesuíta.

La Real Academia de la Historia, al perder a su director, el maestro de todos, el maestro inolvidable, don Marcelino Menéndez y Pelayo, encontró en el padre Fita el sucesor de aquella gran figura.

El último de los poseedores de esta medalla académica, que yo he de conservar como una reliquia, fué el reverendo padre don Luis Calpena.

El excelentísimo señor don Luis Calpena y Avila fué, en primer término y antes que nada, un orador sagrado; sus dos grandes amores, como él mismo decía, su Religión y su Patria, supo aunarlos de modo tal en su pensamiento, y les dió forma tan elocuente y tan brillante, que consiguió con justicia una de las mayores reputaciones de orador en este país nuestro de oradores famosos.

Nacido en Biar, mozo en Novelda y seminarista en Orihuela, su sangre y su educación fueron totalmente levantinas; y allá, en aquel Seminario Conciliar, revelóse, casi niño aún, como predicador preclaro. A los diez y nueve años de edad era ya profesor, al par que alumno. Propúsose fundar poco después en Novelda un colegio de segunda enseñanza y estudios superiores, y logró, tras de sinsabores y trabajo, realizar su propósito. Pero pronto el padre Calpena vino a Madrid, deseoso siempre de extender sus conocimientos y encontrar amplio campo a sus oraciones y sus doctrinas. Desde este momento, la carrera del famoso predicador fué una marcha triunfal. Tratar de hacer una recopilación de sus conferencias y sus sermones, sería cosa casi imposible; pero recordaremos aquellos que por señalado modo le valieron puestos y honores, legítimos y preeminentes.

Su predicación de Viernes Santo en 1895, en el Palacio Real, mereció que la reina doña María Cristina le nombrase capellán de honor de Su Majestad y luego magistral de la

Real Capilla, que, consiguientemente, le investía como canciller de la Orden del Toisón de Oro.

El sermón de la fiesta del Centenario del 2 de mayo fué la oración que le valió la Gran Cruz de Alfonso XII.

En 1911, su discurso en la sesión de clausura del Congreso Internacional Eucarístico, le llevó de magistrado al Tribunal Supremo de la Rota.

Con ocasión de su discurso inaugural en el Seminario de Madrid, como catedrático de Oratoria, Su Santidad Pío X le dirigió una bendición especial y le concedió el título y honores de prelado romano.

El discurso en el acto de su recepción en esta Real Academia fué digno de su historia. Fué elegido también individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En la mayoría de sus obras escritas se aprecia siempre un estilo brillante, fogoso y descriptivo, propio de un orador de su altura. Recordemos el *Anuario de predicación parroquial* (cinco tomos), *Sermones sobre la Virgen, Jesucristo Rey, Semana Santa, Conferencias*. La característica y nota más saliente de todos estos sermones es la forma en que supo unir la profundidad teológica a las más exquisitas formas artísticas. *Antología sobre la Santísima Virgen* (cuatro tomos) es obra en que, traducidos, se publican los más notables discursos de los Santos Padres y oradores más famosos de todas las naciones en homenaje a María. Supone esta obra una gran cultura y abre a la oratoria sagrada española amplios horizontes.

Pero la obra capital del padre Calpena es la que tituló *La luz de la fe en el siglo xx*, desarrollada en catorce tomos y un total de más de 10.000 páginas. Es una hagiografía completísima destinada a divulgar la vida de los santos, fragmentos de apologistas célebres y pastorales de prelados a las familias cristianas. Ese fin de vulgarización y acomodamiento a un medio intelectual, no muy elevado, explica el que no se ajuste a veces a una crítica histórica absolutamente rigurosa y severa; pero la abundancia de datos que se encuentran en esta obra, las consultas que se advierten en las principales fuentes y su estilo

brillante y castizo, le dan una importancia excepcional. Los proemios con que encabeza la vida de cada santo constituyen páginas literarias llenas de poesía, de sentimiento y de ingenio.

Esta es, a mi juicio, a grandes trazos, la producción de aquel laborioso sacerdote cuya colaboración ha perdido la Real Academia de la Historia, cuando la muerte le separó de vosotros en lo mejor de sus años y de su labor fecunda.

Al venir ante vosotros para hacer una disertación, no debía ni podía separarme yo de un orden de conocimientos, los de carácter artístico, a cuyo estudio, por enseñanzas y vocación, he dedicado desde niño mi actividad y mis esfuerzos; y así me propongo presentar ante tan docta Corporación algunas reflexiones generales sobre *el cuadro como documento histórico*, marcando la importancia que para la Historia tiene la fuente pictórica.

Como todas las ciencias y las artes auxiliares de la Historia, la Pintura ocupa un lugar cada vez más preferente en los estudios históricos, que parecen orientarse, en los modernos tiempos, hacia un sentido que vaya de lo particular a lo general, del detalle al conjunto y que permita establecer sobre grupos de hechos, claro es que perfectamente positivos y comprobados, ideas generales que, como resultantes, conduzcan hacia afirmaciones igualmente de carácter general que nos muestren el movimiento de todo orden y la evolución incesante de la humanidad.

La Historia basada en documentos, la única verdadera Historia, pues no es tal la que tan sólo se sustenta sobre cimientos de supuestos e hipótesis, no comienza hasta que los hombres, ya en estado de suficiente reflexión y conscientes de lo que hacían, fijaron con signos, en piedra, en madera o en metal, después en papiros y pergaminos, los hechos que estimaron lo suficientemente importantes para dejar su recuerdo a la posteridad.

De aquí a dejarlos fijados en signos gráficos, en representaciones y en dibujos, hay un paso, y el arte prehistórico, que más vulgarmente se conoce por rupestre, parece indicarnos que

en un principio fuera la raya de dibujo signo representativo de escritura, a juzgar por los rasgos que encontramos en las cavernas de aquellos hombres, los primeros que se ocuparon en representarse a sí mismos y representar a los animales y a las plantas, y a las cosas de su vida y de su tiempo, legándonos la primera y más lejana reproducción de la imagen del pasado. Pero es de observar que en esta nuestra Patria, en la cual el florecimiento de las artes, y en lo que se refiere a las artes plásticas, singularmente a la Pintura, ha sido tan grande en toda edad y todo tiempo, manifiéstase desde los más remotos; y el arte prehistórico, ese primer despertar de la humanidad que tan vivo interés inspira en el presente, es, por ahora al menos, como alguien ha dicho (1), una gloria casi exclusiva de España, compartida solamente por el Sur de Francia.

No olvidemos, pues, esta gloria patria: recordémosla al través de toda nuestra historia, desde aquellos remotísimos tiempos del arte rupestre hasta los modernos, los rigurosamente contemporáneos. Siempre en nuestro país, en nuestra modalidad tan descriptiva y tan pictórica en todo momento, aparecen una porción de datos, de fuentes, de principios y fundamentos que son legítimos documentos para la Historia.

Es cierto que el arte pictórico puramente tal no aparece en España hasta el siglo XIV; pero mucho antes nos encontramos con manifestaciones artísticas tales como las iluminaciones de manuscritos, algunas vitelas aisladas y decoraciones murales. Carecen en parte estas obras, de las que conocemos bastantes guardadas en bibliotecas y archivos —y no habría que ir muy lejos para ver una capital, pues esta Real Academia es poseedora de una de las más antiguas, el misal en pergamino procedente del monasterio de San Millán de la Cogulla—; carecen en parte, digo, de aquellas cualidades que sirvieran para señalar orientación y tendencias artísticas desenvueltas más adelante; pero su valor arqueológico e histórico es indiscutible, y les presta doble interés el corresponder a tiempos de los que tan escasas noticias tenemos, y estas a que nos referimos están ava-

(1) Elías Tormo, *Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español* (Sociedad Española de Amigos del Arte), Madrid, 1921.

loradas desde lejana época por San Isidoro, que ya dijo (1), refiriéndose al procedimiento, "que se ajustaba al orden de las invenciones del arte".

En la producción tan exuberante y varia de los siglos XIV y XV y aun de los comienzos del XVI, de tabla o de retablo, de lo que, bien o mal denominado, se ha llamado y sigue llamándose arte primitivo, encontramos multitud de documentos que debemos aprovechar para la Historia. Observamos en nuestro arte de estos siglos que más que ser los españoles originales en su producción, sobresale en ellos la inspiración y una fuerte y libre expresión del temperamento. Recibiendo constantemente ajenos influjos, saben, sin embargo, hallar una modalidad adecuada a lo más profundo del carácter. Hacen hablar a sus obras en un extraño lenguaje artístico, en el cual la armonía delicada se substituye casi siempre por una manera recia, a veces violenta, de puro expresiva. La austeridad, virtud española, encuentra formas en que la pasión no excluye, sino más bien acrecienta, la sinceridad.

Sabido es que toda esta producción es de carácter religioso; por excepción, aparecen algunas reproducciones de escenas de caza, de batallas, de amor: pueden éstas considerarse como obras exóticas y casi únicas; ya al final del período que nos ocupa se hacen, si no frecuentes, menos raras las representaciones con carácter de retrato de algunos reyes, reinas, príncipes, infantes y aun de algunos señores; por lo demás, la figura humana con carácter de retrato no la vemos representada sino en forma de donantes, en las obras siempre religiosas que llenan la producción española de estos dos siglos.

Las imágenes del Cristo a través de su paso por la Tierra, solo o con la Virgen, cuando Niño Dios; las representaciones de los ángeles, las escenas todas de la Pasión, la Santísima Trinidad, el Bautismo, la Degollación de los Inocentes, la Ascensión y la Asunción de la Virgen, la Pentecostés, la leyenda de los Santos con los episodios de sus vidas, ese caudal inagotable, en fin, de inspiración cristiana, desde las representaciones de la imagen del Verbo Creador, a la del Juicio Final, compo-

(1) *Ethym.*, lib. XIX, § XIV. *De Pictura.*

nen como asuntos esa producción de los pintores españoles primitivos, cuyo número debe de ser crecidísimo, pues, a pesar de que su estudio, sobre todo en lo referente al conjunto, está aún no poco atrasado, conocemos de ellos más de seiscientos nombres. Aquellos artistas, tal vez, como todos los artistas de todas partes y de todos los tiempos, trabajaron de modo inconsciente en lo que a la historia se refiere; seguramente, se propusieron y pensaron que nos describían con los pinceles nada más que escenas de la Sagrada Escritura o de la Pasión del Señor, y lo que dejaban a la posteridad era muy otra cosa; nadie irá hoy a buscar a las tablas primitivas cómo era el pueblo de Israel y cómo eran los judíos del tiempo de Jesús, pero lo que sí buscamos y lo que tales tablas nos enseñan es cómo eran los cristianos de los estados españoles en la época de aquellos pintores. Y, en efecto, allí los encontramos, con sus trajes y sus telas, entre sus monumentos y su arquitectura, con los objetos corrientes, sus muebles, sus tapices, con su ajuar y sus costumbres, dándonos idea de cuál era su vida y mostrándonos multitud de detalles que ignoraríamos, ya que no habría de hablarnos de ellos, probablemente, ningún documento escrito, pues ni en aquellos manuscritos, ni en los privilegios, ni en las crónicas, ni en los anales, ni en cartas pueblas, ni en compilaciones legislativas, se nos daría, por lo general, cuenta de ello. En la producción numerosísima pictórica de aquel período está, a mi juicio, su descripción más minuciosa.

Y si esto es así en lo que se refiere al detalle, algo semejante ocurre en cuanto al espíritu general que su conjunto nos sugiere, pues la expresión y sentimiento general que imperan en aquellas composiciones es razonable pensar que fueran reflejo del medio ambiente que las inspirara. Y aun políticamente nos atrevemos a pensar que la variedad de aquella producción que hoy llamamos española sin más distingos, está en relación con la España política de entonces, pues refleja, por variantes de estilo y expresión artística, los grupos que pudieran formarse de aquellas obras, la división en estados diferentes, cuál era la realidad. Creemos ver que aquellos artistas forman dos grandes núcleos: el uno que comprende a los de Aragón, Cataluña

y Valencia, y el otro a los de la región central, incluídos los de Andalucía. Cada uno de ellos presenta una modalidad artística particular y distinta del otro.

En el primero, el de la Corona de Aragón, las influencias italianas se mantienen más marcadas y constantes, bien porque los pintores las reflejen con mayor espontaneidad, o bien por las relaciones políticas y de órdenes varios que existían entre dicho reino e Italia. En la región central, las influencias italianas son más débiles. Los pintores de este grupo adoptan, en cambio, con entusiasmo el estilo flamenco, primero, y después el germánico. Si en Cataluña apreciamos el predominio de la escuela vienesa y en Valencia el influjo de diversas tendencias, descubrimos el estilo flamingoespañol en el Noroeste de Castilla, con carácter flamenco siempre, pero más atenuado en el Centro, y que va desapareciendo conforme nos dirigimos hacia el Sur, hasta determinar en Andalucía una sub-escuela más italianizada, emparentada, en parte, con el arte levantino de la Corona de Aragón. Y si fijamos nuestra atención, realmente la realidad política de entonces era algo muy semejante a esta división que los primitivos nos mostraran.

El siglo XVI no fué de gran brillantez en nuestra pintura, la cual, poco definida, desorientada y con escaso espíritu nacional, no debe considerarse sino como la de una época de gestación, cuyos esfuerzos individuales, no obstante, eran evidentemente aptos de desarrollo pictórico. Puede asegurarse que en este siglo los artistas españoles no siguieron sino de lejos la corriente espiritual del Renacimiento. La expansión victoriosa de las armas españolas en tantas partes del mundo, no tuvo, ciertamente, un reflejo correspondiente y equiparado en las artes. Ninguno de nuestros artistas igualó a los italianos, flamencos, alemanes y holandeses de aquellos años. Falta, asimismo, dirección literaria, pues los escasos libros de arte que entonces se produjeron eran manuales de pintura, y, excepto en la parte que calificaríamos de teológica, se aprecia en ellos la ausencia de ideas y de doctrina.

El italianismo va en estos años ganando influencia en toda la Península y determinando focos de producción. En Levante, la

ciudad de Valencia se destaca en este aspecto de todas las demás, consiguiendo una hegemonía que no ha de perder ya nunca. En Andalucía, las ciudades de Sevilla, Córdoba y Granada sobresalen sobre las demás, especialmente la primera, que, con Valencia, ha de compartir en el porvenir la cuna más gloriosa del arte patrio. Con menor intensidad, la región central, cuya producción aparece más dispersa, forma, no obstante, tres núcleos, los más salientes en este siglo: Salamanca, Valladolid y Toledo, y, por último, no debe olvidarse la ciudad de Badajoz, que, como nexo entre Andalucía y Castilla, determina un florecimiento que no pasa en breve.

En este siglo surge algo relativamente nuevo y que tiene para la historia más importancia que los cuadros religiosos: el retrato. Esta es la época en que el retrato comienza en nuestro país, o al menos comienza como género. No hemos de hablar una vez más de la importancia de este aspecto de la Pintura como auxiliar de la Historia; su estudio, la iconografía, es una verdadera ciencia; su objeto, la descripción de imágenes, retratos y aun monumentos, nos auxilia constantemente en las investigaciones históricas, complementa el conocimiento de una época y nos la ilustra, pudiéramos decir, de modo total y documentado. Ese siglo de grandes figuras para España se nos presenta hoy conocido por la historia y completado por la pintura, por el retrato. Tras del conocimiento de los personajes que determinaron la flor y la esencia de aquella época, sabemos de muchos de ellos cómo eran, cuáles eran sus rasgos fisionómicos, su aspecto exterior, su expresión, y vamos curiosos a sus retratos, cual iríamos a trabar conocimiento personal con personas vivas de las que supiéramos muchas cosas por referencia o por sus escritos. Las retratadas no nos hablan, es cierto, pero continúan a través de los siglos mostrándonos su rostro y su porte y completando en algo el conocimiento que de ellas tuviéramos, dándoles más vida más color a través de sus miradas enigmáticas y expresivas y sugiriéndonos atisbos y observaciones a que tal vez pudieran llegar los relatos y las descripciones de sus proezas y sus hazañas, de sus artes y su sabiduría.

La pintura española, al adquirir en el siglo XVII su desarrollo completo y con él su representación total y su carácter, manifiesta, por modo expresivo, una singularidad marcada que la distingue de todas las otras pinturas, la equipara a las más grandes y proclama el ingenio y la fuerza creadora de un pueblo. Ha contribuído poderosamente, tal vez más que las otras artes nacionales, al conocimiento y vulgarización de nuestra Historia en todas partes; los hechos de aquella época, los hombres de aquellos años, son hoy patrimonio de la cultura universal, y sus nombres y sus lugares representados, y hasta las imágenes de tantos y tantos personajes son conocidas en el mundo entero, fundamentalmente, por la belleza y gloria de nuestra pintura.

Fué ésta, además, en aquella época, tan sincera, tan honrada, pudiéramos decir, de tan discreto invento, retrató tan fielmente, que no pocas de sus obras, en las que se aprecia que nada hay de falsía ni aun siquiera de combinado, porque todo es verdad, se pueden y deben tener como documentos auténticos.

Fijemos nuestra atención en alguna de estas obras que nada de histórica tiene en su apariencia; en una sencilla escena de interior; en la obra, no obstante, más representativa del príncipe de nuestros pintores; en *Las Meninas* de Velázquez, y veremos qué cosas nos dice históricamente, a pesar de su apariencia, nada trascendente, y de su carácter, el menos histórico que imaginarse pueda.

Velázquez, al concebir esta composición y luego de realizarla, no pensó, ciertamente, que creaba una obra histórica, ni es fácil que pasara por su intención el dejar con ella a la posteridad memoria de otro orden que no fuera el puramente artístico. Creador simplicista, pintor de un verismo casi absoluto, se encontraba en esta ocasión frente a un asunto por extremo adecuado a su temperamento. Pintar lo que tenía delante, lo que veía, sin atenuaciones ni falseamientos, sin embellecer siquiera las deficiencias y defectos que a menudo ostenta el modelo vivo; tal parece que fué su propósito desde niño, y hele ahí a los cincuenta y seis años de edad, en la plenitud de sus facultades, creando una escena sencilla que se presentaba ante su vista todos los días y a toda hora. Ni sueña ni inventa; no hace más que representar lo

que siente, y no siente más que lo que ve. Y, sin embargo, su obra es de una originalidad palmaria y de una intención honda. Tal vez pudiera decirse, no obstante, que esta y otras obras del maestro español acusan pobreza de espíritu al lado de los grandes pintores de la época; pero su verismo maravilloso, no solamente suple, sino que es superior a tal cualidad. El lugar representado es el obrador de los pintores de cámara, del antiguo Alcázar de Madrid; es decir, el aposento del pintor, la pieza de trabajo en el Palacio en que vivía; la luz que le iluminaba es aquella alta y tranquila procedente del postigo superior de la ventana rasgada en que pintaba cotidianamente; los cuadros que adornan aquellos muros encalados son los que años antes hiciera Mazo, su hijo político, copiando a Rubens, y que, encerrados en marcos pobres y negros, según la costumbre de la época, poco contribuyen a enriquecer la estancia; y los modelos, también los personajes que a diario venían a ver pintar a Velázquez para aliviar el tedio de la vida monótona de aquel alcázar, tristón en aquellos años, los últimos de un monarca, necesariamente entristecido por las desgracias de todo orden que había presenciado durante el transcurso de su vida, mientras que las manifestaciones de actividad del país, de que Dios le había hecho amo y señor, se iban debilitando poco a poco.

El lienzo de *Las Meninas* no nos da a conocer la vida total de España en aquella época; pero nos retrata la vida interior del Alcázar en aquellos años. Así vivían los personajes en cuyas manos estaba la dirección del país en la época del cuadro, y no es fácil encontrar descripción que equipare la verdad de la intimidad aquella y que más al alma nos hable de tan interesante momento y que haga luego conocida y divulgada la vida de una Corte de la que pocos se acordarían si no la hubiera retratado Velázquez. La melancolía del rey y de cuantos le rodeaban se halla reflejada insuperablemente en esta composición.

Pero pasemos de estas obras, que son históricas sin saberlo y que se crearon sin la intención de serlo, y recordemos algunas de las que lo son y que como tales fueron creadas por sus autores.

Aun cuando en un sentido amplio y general se consideren como obras pertenecientes al género de pintura de historia las religiosas, mitológicas, alegóricas y simbólicas, debe precisarse el sentido de la clasificación y excluír de dicho género todas las que no tengan por único objeto la reproducción de hechos históricos, de episodios característicos de un instante decisivo o de acciones que determinaron un momento memorable en la vida de los pueblos.

El artista, para lograr la realización de estas obras históricas, puede encontrarse, en relación al asunto que se ha decidido a representar, en tres posiciones totalmente distintas: una, cuando ha sido testigo del hecho que se ha propuesto reproducir; otra, cuando, sin haberlo presenciado, se ha verificado en su tiempo, ha recogido de él referencias y testimonios y ha sentido la natural impresión que el medio ambiente en que vivía ha sufrido ante el acontecimiento que el tiempo se encargará de convertirlo en hecho histórico; y la tercera, cuando, lejos ya, pasados años y aun siglos del hecho que va a determinar su asunto, el artista, por los medios que tenga a su alcance, reconstruye el episodio según su criterio, su cultura y su inspiración.

Desde el punto de vista de estas obras como documentos históricos, ¡cuán distinto valor debe prestarse a unas y otras y de qué diferente modo el historiador ha de apreciarlas para la reconstrucción del pasado! Recordemos a este propósito tanto y tanto cuadro de nuestra pintura; pero fijémonos tan sólo en tres de ellos, admirables por cierto, universalmente conocidos, y que, representativos de cada uno de los grupos en que hemos clasificado esta clase de obras, nos muestran, nos precisan el valor que debemos darles como documentos históricos.

Sea el primero uno de los episodios de la intervención francesa en 1808, el que nos representa y se titula *El Dos de mayo en la Puerta del Sol,* de Goya, y que hoy se guarda en el Museo del Prado. Su autor, aquel hombre tan extraordinario y tan vario en su idea y en su manera, nos ha legado en no pocas de sus proproducciones toda una visión de la guerra de la Independencia. En Madrid, en los comienzos de la invasión; en Zaragoza, luego; en Fuendetodos, después, y en Madrid, de nuevo y por

último, presenció aquella lucha de dos años. En las muchas obras de Goya de asuntos de la guerra se encontrará, ante todo, una expresión de horror del feroz instinto que se manifiesta patente y desnudo en esas luchas de pueblos contra pueblos. No vió la guerra a través del honor y de la gloria militar, del interés de la Patria, ni del de la civilización, aspectos discutibles que cada uno interpreta después según su punto de vista y seguro de su razón y de su derecho y, así, en sus composiciones ni trata de afirmar nada ni se muestra de este o de aquel partido. En su obra más completa de este género, la colección de estampas reunidas con el título de *Los desastres de la guerra,* no hay que buscar más que lo que el título ofrece, y a no ser por ciertos trajes populares, uniformes u otros detalles, podrían referirse aquellas escenas a cualquiera guerra, y desde luego pueden aplicarse a todas, pues tan sólo se pone de relieve el instinto del mal desatado y el desenfreno de las pasiones. En ese sentido general y humano, ajeno a toda idea de raza, de país y de partido, estriba, a mi juicio, la fuerza de tales composiciones, su espíritu, su grandeza y su trascendencia filosófica.

Pero volvamos a nuestro cuadro, que es concreto, terminante y que por eso hemos escogido como tipo de este género de obras que pueden y deben servir, puesto que lo son, como documentos históricos: *El Dos de mayo de 1808.* Representa el instante en que el pueblo de Madrid inicia el levantamiento, acometiendo furioso en la Puerta del Sol a la Caballería de Murat. La Puerta del Sol, estrecha e irregular, era ya entonces el centro común donde venían a confluír las calles más importantes de la ciudad. En ella, se desarrolló el tercer episodio de la jornada, que, con el ocurrido a las puertas de Palacio y la defensa del Parque de Artillería, componen lo más saliente de aquel domingo memorable. El pueblo afluía de los barrios y arrabales a la Puerta del Sol, y allí, durante dos horas, luchó con las multiplicadas fuerzas de Caballería que mandaba el general Grouchy, comandante general de Madrid, en persona, y los fusileros de la Guardia, mandados por el coronel Friederichs, que, llegados por la calle Mayor, estrecharon la defensa y decidieron la desigual contienda. Ese momento histórico, de cierta inconsciencia, en que

el pueblo, sin más armas que sus puñales y navajas, ni otra ayuda que su propio esfuerzo, acometió de frente a las águilas de Napoleón, victoriosas de todos y dueñas entonces de media Europa, es el que Goya reprodujo en este cuadro, lleno de vida y de verdad, de ferocidad y de tragedia. Y pudo pintarlo, y lo pintó con tan gran realismo, porque él presenció, sin duda, la escena desde los balcones de su casa, en la misma Puerta del Sol, número 9, cuarto segundo, donde vivía entonces. Esa obra es un documento histórico de fuerza incontrastable, tan importante como pueda ser una descripción de lo que allí ocurriera narrada por un cronista de la época. Ese cuadro, tipo en su género, es un testimonio que el historiador debe aceptar y sugerirle lo que le falta, pero no rectificarlo, y verlo, por tanto, y estimarlo cual si fuere un documento escrito.

La segunda de las obras que tomamos como ejemplo del grupo de las que representan una escena de los años del pintor, pero escena no presenciada por él, sea la vulgarmente conocida por *Las Lanzas*, en que Velázquez reproduce la rendición de la plaza de Breda. Situémonos en el Alcázar de Madrid en los tiempos de la Corte de Felipe IV. Las más intensas preocupaciones políticas y militares estaban puestas en la campaña de los Países Bajos: la plaza fuerte de Breda que a orillas del Mark constituía la llave del Brabante septentrional, era la obsesión de españoles y holandeses. Esta ciudad estratégica había sido tomada por los holandeses en 1579, reconquistada por los españoles en 1581 y recuperada por Guillermo de Orange en 1590. Los españoles, después de inauditos esfuerzos y no sobrados, por cierto, de elementos, reconquistánronla al mando de Ambrosio Spínola, después de un asedio de diez meses, el año 1625, constituyendo este hecho de armas el acontecimiento más heroico y más glorioso del reinado de Felipe IV. Estímese, por tanto, el júbilo y alegría de aquella Corte, tan poco acostumbrada a recibir noticias de éxitos militares y de victorias indisputables. El rey, para celebrar el acontecimiento, no omitió medio alguno ni manifestación de ningún género, ya literaria, ya artística, ya religiosa, y cuadros, dramas, funciones de iglesia, solemnizaron el fausto suceso. No pasó en breve su recuerdo; el cuadro de Ve-

lázquez es posterior en más de diez años al acontecimiento. Como documento histórico, no es este cuadro del valor del que hiciera Goya según la impresión recibida desde los balcones de su casa. Ciertamente, no se trata de un testimonio directo; Velázquez no vió el hecho, no siguió la campaña, no estuvo jamás en Breda ni fué testigo de aquellas luchas, pero conoció a muchos de los que allí estuvieron; se asesoraría, seguramente, de ellos y aun retrató a no pocos en el grupo de los generales y oficiales superiores del ejército español que en *Las Lanzas* se reproducen. A más de esto, sábese que Velázquez, en su primer viaje a Italia en 1629, cuando tan recientes estaban aún los recuerdos de Breda, embarcó en Barcelona con el marqués de Spínola y juntos fueron hasta Génova, y es razonable pensar que el pintor, que ya tal vez tenía la idea de pintar este cuadro, hablaría y preguntaría al héroe militar acerca de su famoso hecho de armas y de la forma en que se realizara.

El pintor, años después, al poner manos a su obra, pudo disponer en Madrid de multitud de elementos que, estuvieran o no en Breda, eran semejantes a los que allí figuraron; me refiero a los uniformes, a las insignias de los militares, al tipo de los soldados, a las armas, a los chambergos, a las guarniciones de los caballos, etc., etc., que, aunque detalles al fin, dan un *carácter* y un sabor de época singulares a tan famosa composición.

Pero a más de todos estos puntos concretos, hay uno de carácter general, más importante aún que todos ellos, y es el que refleja el estado de espíritu, la idea corriente que había en España acerca de cómo se realizara aquel hecho y de las condiciones y valimiento de uno y de otro de los ejércitos combatientes. Es sabido que al firmarse la capitulación, la guarnición de la plaza, que resistiera hasta lo último, enflaquecida y acosada por el hambre y la peste, salió de ella con los honores de la guerra, y el marqués de Spínola, a la cabeza de sus generales, recibió a Justino de Nassau, general de los holandeses, y a su comitiva, cordialmente, alabando el denuedo y el valor y constancia de sus tropas heroicas. A España llegaron, naturalmente, estas nuevas, y el espíritu nacional participó de los mismos sentimientos de admiración para con el enemigo. Esos sentimientos y esa be-

lla exposición de todos, fueron los que Velázquez supo expresar de modo maravilloso en su composición, y la noble cortesía que el marqués de Spínola refleja en su figura y en su expresión en el cuadro, y que tan famoso le ha hecho, no es, por tanto, sólo una idea del pintor, sino el reflejo perfecto de todo un estado de opinión, como hoy diríamos. Circunstancias son éstas difíciles de sentir y de expresar por una obra posterior en varios años a la fecha en que el hecho se verificara; cosas son éstas que sólo el historiador contemporáneo puede sentir y expresar, pero en casos como éste, y tratándose de Velázquez, artista de poca fantasía y de menos inventiva, hombre sereno, tranquilo y flemático, como nos muestra a través de su vida y de su producción, no hombre de pasión y de odios, parece que ha de creérsele doblemente y darle el crédito que sus condiciones morales merecen.

El historiador, al encontrarse ante una composición de este género, puede, por consiguiente, ver en ella, y ella sugerirle, observaciones de gran valor, siempre que tenga el instinto al propio tiempo de prescindir de aquellas circunstancias de detalle que sólo inspiró la fantasía y la inventiva del artista.

Y vamos al tercero de los cuadros escogidos por nosotros como representación de aquellos en los que el artista, lejos de dejar en su obra un reflejo de lo que vió o de lo que por referencias directas pudo saber de un hecho memorable, reconstruye éste, como ya hemos dicho, según su criterio, su cultura y su inspiración. Sea la obra *El testamento de Isabel la Católica*. pintado por Rosales el año de 1864.

Realmente, no nos explicamos hoy que un hombre de mediados del siglo XIX dedicase su actividad y su talento durante un espacio de tiempo no corto y tomase tan grande interés en reproducir el instante en que una reina de fines del XV, por gloriosa que sea, redacta su testamento. Y, sin embargo, la cosa es explicable: es un síntoma de los años en que vivió el pintor, y el propio Rosales nos lo va a explicar. Ya no estamos en el Alcázar en el siglo XVII, bajo las preocupaciones de las guerras de Flandes, ni en las calles de Madrid presenciando las luchas de españoles y franceses; no; sino en una época más tranquila, de

evocación de las cosas pasadas, pues las presentes no tenían suficiente importancia para ser narradas y escritas, o, al menos, así lo juzgaban sus contemporáneos. Buscaban éstos asuntos en la Historia de España y no faltaba sino hallar el hecho conmovedor; que éste se reprodujese, con verdad o sin ella, eso importaba poco; nadie había de decir que no fué así, nadie lo conocía ni lo había visto; con que los personajes se dieran un cierto aire a los retratos que pudiera haber de ellos, era suficiente; la cuestión se reducía a conmover al espectador con una escena dramática y sentida, y que esta escena pudiera tener un título que nos recordara un hecho saliente y famoso, un instante memorable.

En Roma, en enero de 1863, Eduardo Rosales buscaba un asunto para un cuadro importante y grande y escribía a un su amigo y consejero (1) los siguientes párrafos:

"...Y a propósito, excuso decirte que estoy completamente resuelto a empezar el cuadro; pero ¿de qué asunto? Tú me has metido en mil confusiones; me dices que no te gusta el de Isabel y le querrías más nacional; yo no sé si tú lo habrás pensado bien o sea que yo estoy demasiado encaprichado por él; pero es el caso que en cuanto a lo de nacional lo es, y mucho; si se tratara de algún austriaco o Borbón, es decir, de algún rey posterior a los Católicos, lo comprendería; pero, precisamente, creo que una de las mayores glorias nacionales sea Isabel, y en aquel momento la encuentro superior a ninguno de los muchos admirables rasgos de su vida; si le has leído (el testamento) creo que te parecerá lo mismo, y que el pueblo no vería con indiferencia reproducido el momento en que la mejor de las reinas, motivo de justísimo orgullo para España, se ocupa de la felicidad de su pueblo con el amor de una madre, encargando a sus sucesores no le agraven con nuevos impuestos y, al contrario, vean si los que ya había establecidos eran o no justos, poniendo coto de este modo a los desmanes de la Corona; me parece que un tal ejemplo bien merece ponerse ante los ojos; por todo esto, y porque sé que en poniéndose a buscar un asunto se pasan meses y

(1) Cartas inéditas de Rosales a Don Fernando Martínez Padros. Debo el poder publicar esta carta a la amabilidad de la hija del gran pintor, D.ª Carlota Rosales de Santonja.

meses, y porque los que hay verdaderamente nacionales son o de la época de los comuneros, o de la guerra contra los moros, o de las guerras de Italia en tiempo de Carlos V, ninguna de cu yas épocas me merece simpatía, es posible que si ya no encuentro razón muy poderosa en contrario me resuelva a hacer el de Isabel."

Y en efecto, realizó luego este cuadro y con él una de las obras artísticamente famosas e inmortales de la pintura española.

Mas para el historiador, el valor de este cuadro, tan digno de mayor encomio por otros conceptos y uno de los más hermosos que se pintaron en su época, es, a mi juicio, escaso, no teniendo en cuenta, repito, sino su importancia y trascendencia históricas. ¿Qué pudo saber el pintor acerca de aquel hecho y de aquel instante que no pudieran saber sus contemporáneos? Las fuentes de inspiración que tuviera, la manera que tuvo de documentarse, sería consultando crónicas, libros y escritos que en alguna parte estarán y que, por tanto, todos podemos conocer. El interés de esta clase de obras, desde el punto de vista exclusivamente histórico, no me canso de repetirlo y de insistir en ello, pues desde el artístico su valor es excelso, estriba en algo muy distinto, que merece ser desarrollado en párrafo aparte y fuera de esta clasificación que hemos hecho de las obras históricas por su trascendencia en el aspecto que nos interesa especialmente y casi de modo único en esta ocasión.

Marcada la importancia que la Pintura tiene para la Historia, y consiguientemente el valor del cuadro como documento histórico, y determinada la forma en la que los cuadros han de considerarse como tales documentos, aún hay algo que traer a la memoria, y ello es que durante gran parte del siglo XIX florece en todas partes donde la producción pictórica se manifiesta un género, el más en boga en sus años, que se denomina *pintura de Historia* y que da a conocer una vez más la relación que existe entre la Historia y el arte pictórico. Esta producción tiene su origen en la pintura romántica, se produce inmediatamente después de ella, asienta en ella su punto de partida, es como su di-

rección, y, sin embargo posee una determinación singular y definida que la distingue y que hace que se la deba considerar como un movimiento aparte, como una evolución modal de caracteres propios y consiguientemente como un género.

Conviene advertir que la pintura romántica española tuvo una escasísima representación y una singularidad nada marcada. Es curioso que habiendo brillado en nuestro país el romanticismo con todo esplendor en lo que se refiere a la producción literaria, no hubiera una correspondencia pictórica; pero, a nuestro juicio, no la hubo. Existe, sí, una producción en el arte de la pintura que corresponde a ese período y refleja el espíritu de aquellos años, pero todo vagamente, sin características definidas y nacionales, y aparte la protesta que revela contra el arte clásico de los años anteriores, poco propio nos muestra; además, sufrió una influencia poderosa de la literatura, y esto le quitaba independencia. Su derivación, la *pintura de Historia,* supo hacerse más independiente y más espontánea.

Pero este género no fué tampoco de origen español; en Francia, realizó la trasformación del romanticismo en género histórico Paul Delaroche, con un impulso que pasó las fronteras; en Bélgica, lo representan Navez, Gustav Wappers, Nicaise de Keyzer y sobre todo Gallait. Estos encontraron pequeño su país para su exuberancia y fueron en parte a Alemania, donde sus obras, movidas, briosas y de colorido brillante, produjeron una verdadera revolución; los pintores alemanes abrazaron, desde luego, el nuevo género y los nuevos procedimientos, y Anselm Feuerbach y W. Müller determinaron la escuela alemana de pintura histórica, formándose luego dos grandes núcleos de artistas: uno en Berlín, con R. Henneberg y G. Richter; otro en Munich, aún más importante, con Piloty, Hans Makart (austriaco) y Gabriel Max; y todo esto verificóse en el espacio de pocos años.

Y entre tanto ¿qué pasaba en España? España era un país apto para que este género, fastuoso a menudo y dramático las más de las veces; para que estos cuadros, grandes de tamaño casi siempre, que solían representar hechos famosos y en los que aparecían personajes conocidos de todos, atrajeran y fascinaran al público. Debe tenerse en cuenta también que por aquel enton-

ces, y por vez primera, puede decirse, el arte pictórico abandonaba su abolengo aristocrático o religioso y aspiraba a hacerse patrimonio de todos. Coincidiendo con este período, se organizaron certámenes artísticos y en 1856 se verificó en Madrid la primera Exposición Nacional de Bellas Artes. Los jóvenes artistas no se contentaban ya con las lecciones de sus maestros; querían ver y obrar por cuenta propia; las comunicaciones se habían hecho más fáciles en aquellos años y les permitían viajar; el número de pensionados en el extranjero aumentó considerablemente; los pintores se vieron halagados por todos; el público, ya muy numeroso, los ensalzó, los comentó y aun los discutió, pero se ocupó de ellos y conoció sus nombres. Ellos, a su vez, produjeron según el gusto del público, y para éste nada había entonces que más le pudiera interesar que el género histórico. El primer pintor español que determinó de modo preciso este género fué Eduardo Cano, y le siguieron, marcando aún más la tendencia y dándole carácter más nacional, dos jóvenes pensionados al mismo tiempo, en el año 1855, y que rápidamente alcanzaron el entusiasmo del público: Antonio Gisbert y José Casado del Alisal.

En aquel período y a partir de este momento, no hubo más que pintura de Historia; todos los otros géneros pasaron a segundo término; los jueces de los certámenes les concedieron casi exclusivamente los primeros honores; la crítica les dedicó preferentemente su atención, y el público, en su entusiasmo, llegó a denominar a los pintores de carácter artístico pintores de Historia, con exclusión de los que, por su mala ventura, se dedicaban por entonces a los otros géneros. Pocas veces se había visto en la historia de la Pintura un momento en que cuadros y público se hayan identificado de manera más completa.

Ahora bien; ¿representaba este movimiento un entusiasmo por el género histórico determinadamente tal? A mi juicio, no, al público poco se le daba del arte y de la historia, ni de que aquello fuera más o menos sabio, historia o leyenda; el éxito se debía a que aquel género en su momento era lo dramático, la expresión romántica, el canto lírico del género humano, que, a despecho de cuanto se diga, ha sido lo único, y parece que

lo seguirá siendo, que llega y conmueve al alma popular, la cual suele desentenderse de toda manifestación artística que en una o en otra forma se aleje de esa clase de expresiones.

Las Exposiciones nacionales se sucedieron brillantemente representadas, caracterizando y acentuando cada vez más el género en boga; tras de la primera citada, la de 1856, verificáronse las sucesivas en 1858, 1860, 1862, 1864 y 1866. Los acontecimientos políticos hicieron que no se celebrara la siguiente hasta 1871.

Este es, sin duda, el gran período de la *pintura de Historia*, género que lleva a su más alto grado un artista que, como ninguno de sus compañeros, supo sustraer sus creaciones a influencias exóticas, que fijó el género con carácter nacional y que, con menos aparato, es el de más enjundia de todos ellos; me refiero, naturalmente, a Eduardo Rosales. Por eso, le escogimos antes, para citar su nombre y tomar como tipo una de sus obras, entre otras inmarcesibles de épocas anteriores. Tal vez la muerte prematura de Rosales contribuyó a que el género comenzase a decaer.

Este artista fué demasiado grande para dejarse arrastrar por la corriente; comprendió, y este es su gran mérito, que el arte español en sus años había perdido todo carácter y no era sino un reflejo de producciones extrañas, pero que en lo fundamental de la creación, primero, y de la expresión pictórica, después lo esencialmente español había sido sustituído por preferencias que venían de fuera. Tuvo el instinto de volver la vista a nues- siglo XVII, y en los pintores de aquella centuria, especialmente, aprendió lo que necesitara para su expresión artística.

La segunda generación de pintores de Historia es menos importante que la primera; no faltan en este rápido período obras interesantes, pero son obras aisladas; el género decayó notablemente, y público y crítica, alejados de él, olvidaron las obras del carácter preferido en los años pasados.

No es esta ocasión ni es éste el lugar de hacer un estudio detenido y crítico de aquella pintura; estamos además demasiado cercanos de ella, y las opiniones tan diversas que ha sugerido no han pasado aún por la depuración suficiente, por el sedimento

necesario que las aleje de toda pasión, y pueda tratarse este asunto con la altura y serenidad necesarias propias de un tema académico; pero sí puede afirmarse que la pintura de Historia fué una realidad seria. Ha pasado, como todo pasa en la evolución de la vida; hoy casi puede decirse que no existe; otras tendencias, con especialidad la que se inspira sencillamente en el estudio del natural, en forma de figuras y de retratos y de la naturaleza misma en forma de paisaje o de las cosas naturales sólo, han venido a sustituír a la pintura de Historia; y con el asentimiento general de la crítica y el interés de los entendidos, pero también sin el entusiasmo de la masa, componen la producción actual, que no puede decirse que sea un género, pero sí un arte, y que, a falta tal vez de otro nombre, se le designa con el de arte moderno.

Ahora bien; no hay duda que, desde el punto de vista meramente artístico, y más concretamente desde el del estudio y la realización de la técnica pictórica, en sus diversos aspectos y componentes, son valiosísimas muchas de las obras de ese arte moderno; pero, a juzgar por las tendencias que informan a las ya producidas y que parece que han de seguir imperando en las próximamente venideras, es lícito pensar que tales obras son ajenas a nuestro tema, quiero decir a nuestra estimación del cuadro como documento histórico.

He dicho.

# CONTESTACION

DE

# DON JULIO PUYOL

ACADÉMICO DE NÚMERO

---

SEÑORES ACADÉMICOS:

Con toda sinceridad os digo que al dar la bienvenida a nuestro nuevo compañero en nombre de la Academia de la Historia, siento una de las más vivas satisfacciones de mi vida, y es bien seguro que no verán en estas palabras una ponderación hiperbólica quienes tengan noticia de la íntima, de la fraternal amistad que me une con el señor Beruete y Moret. Muy cerca de veinticinco años hace que le conocí, con lo cual deduciréis que por aquella fecha era él un muchacho que acababa de salir de las aulas universitarias; desde entonces, pude apreciar las dotes excepcionales que le adornaban, su clara inteligencia, su firme voluntad y su amor fervoroso a las nobles tareas del espíritu, condiciones a las que daba mayor relieve una circunstancia de singular valor, a saber: que nacido en elevada posición social, jamás creyó, como tantos otros que se hallan en su caso, que por ello podía emanciparse de la ley del trabajo, sino que, por el contrario, la acató con la honrada decisión de quien, poniendo más alta la dignidad humana que los bienes de fortuna, quiere ganar con el esfuerzo propio el puesto que justifique su paso por el mundo. A abrirse camino en él dirigía sus afanes en la época en que comenzó nuestra amistad; yo he asistido al proceso de su formación espiritual, desde aquellos días en que, después de obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras, buscaba la orientación para el porvenir, motivo con el cual, como sucede casi siempre, hizo el señor Beruete alguno que otro tanteo en campo distinto de aquel en que, al fin y al cabo, había de-

fijar su tienda. La literatura dramática le ilusionó en sus albores juveniles; pero ni la fascinación halagadora que ejercen los lauros de la escena, ni el hecho de haber logrado los honores de ella para una de sus obras, empañaron la claridad de su juicio, y así, le fué suficiente un sereno examen de conciencia para convencerse de que su senda estaba ya trazada por mano del mismo que le dió el ser. Habíase educado en un ambiente artístico; su hogar era al mismo tiempo un museo y un taller; se hallaba familiarizado desde niño con la técnica pictórica; conocía a fondo los grandes maestros de la Pintura y había visitado casi todas las pinacotecas del Continente, pero no con la superficial curiosidad de un turista vulgar, sino bajo la dirección de aquel pintor insigne que se llamó don Aureliano de Beruete, el crítico ilustre de autoridad europea, el primero de nuestros paisajistas contemporáneos, enamorado de los campos de España, cuya luz sabía trasladar al lienzo con maravillosa verdad en todas sus ricas y múltiples tonalidades, ya se tratase de las goyescas orillas del Manzanares, ya de las austeras sierras de Gredos y de Guadarrama, ya de los muros góticos de Avila, ya de las pintorescas hoces del Huécar y del Júcar, ya de las tierras históricas de Toledo. El hijo, al lado del padre, fué adquiriendo de un modo insensible los medios que le capacitaban para el cultivo provechoso de la crítica de Arte; la orientación, pues, estaba hallada; no tenía más que hacer sino comenzar el camino. Y en verdad que su primer ensayo no pudo ser más halagüeño: me refiero a su libro *La Escuela de Madrid* (1), que no parece labor de principiante, sino de maestro avezado a tal género de lides, porque en él estudia con seguro tino la condición del Arte español; determina la influencia vigorosa que en él ejerció Velázquez; resuelve problemas pictóricos que hasta entonces apenas estaban esbozados, como es el que concierne a la obra importantísima de Mazo, cuyo análisis es un modelo crítico, y clasifica con notable claridad la producción de aquella pléyade de artistas españoles del siglo XVII, en la que brillan con esplendor inextinguible los nombres de Pereda y de Collantes, de Leonardo y de los hermanos Rizi, de Carreño y de Claudio Coello.

(1) *The School of Madrid;* London, 1909.

A partir de esta fecha, los progresos del nuevo académico fueron sumamente rápidos, porque sus numerosas publicaciones y sus conferencias en los principales centros de cultura de España, así como en muchos de Portugal, de Francia y de Inglaterra, diéronle en seguida autoridad extraordinaria, y buena prueba de ello es que habiendo sido llamado en 1912 para formar parte del Real Patronato del Museo del Prado, fueron tantas y tales las muestras que dió de su competencia excepcional, que seis años más tarde, al quedar vacante la Dirección de aquel Museo, el citado Patronato no vaciló un solo momento en proponerle por unanimidad para el cargo de Director, que actualmente desempeña con general aplauso y con un entusiasmo digno de todo encomio.

Desde que el señor Beruete y Moret dió a la estampa *La Escuela de Madrid,* de que antes hice mención, ni un solo año ha dejado de ofrecer al público repetidos testimonios de su actividad infatigable. En 1911, aparece su libro sobre *Valdés Leal* (1), en el que reunió cuantas noticias del célebre pintor eran hasta entonces conocidas, juntamente con otras muchas de propia investigación, y apreció, bien puede decirse que por primera vez, todo el valor que tiene la obra del artista; en 1912 hace la edición popular de *La Escuela de Madrid* (2), escribe la *Historia de la Pintura en España y Portugal* (3), una de cuyas excelencias consiste en haber acertado a establecer las características diferenciales de los pintores de ambas naciones, y comienza su fructífera colaboración en la obra monumental que, con el título de *Las galerías de Europa,* veía la luz en Alemania antes de la guerra, destinando a ella más de treinta estudios relativos a los cuadros principales que se guardan en nuestro Museo (4); al año siguiente da a conocer al mundo artístico un lien-

---

(1) *Valdés Leal* (estudio crítico); Madrid, 1911.

(2) *The School of Madrid* (Popular edition); London, 1912.

(3) *La peinture en Espagne et en Portugal* (publicada en la obra *Histoire général de la Peinture,* que dirige M. Armand Dayot, t. II); París, 1912-13.

(4) *Die Galerien Europas.* Als Mitarbeiter-Das Prado Museum, Verlag von E. A. Seeman; Leipzig, 1912-13.

zo de Velázquez hasta entonces ignorado (1); los dos retratos, también inéditos, del general Guye, ayudante de José I, y de su sobrino Víctor, ambos debidos al pincel de Goya (2), e imprime el programa de sus ocho lecciones en el Ateneo de Madrid acerca de *Los pintores de Felipe II y de Carlos II* (3); en 1914 publica una conferencia que con motivo del III Centenario del Greco dió en Toledo, desarrollando el tema "El Greco, pintor de retratos" (4), y un trabajo sobre la *Exposición de pintores antiguos españoles celebrada en Londres* (5); en 1915 escribe una sucinta pero substanciosa monografía de *Velázquez en el Museo del Prado* (6) y un estudio crítico de positivo mérito, titulado *Retratos de Pulido Pareja* (7), que, más bien que un conjunto de datos para un problema pictórico, como modestamente se dice en el subtítulo, es la resolución del problema mismo, pues en él y con ocasión del examen comparativo de un retrato y de una copia de distinta mano, pero fiel hasta el extremo de haber sido atribuída al que pintó el original, se proponen normas precisas, terminantes, incontrovertibles, para distinguir técnicamente los procedimientos de Mazo y de Velázquez; de 1916 a 1918 sacó a la luz la obra fundamental que hubo de consagrarle como uno de los primeros críticos españoles de Arte, con lo que todos habréis imaginado que aludo a sus tres libros sobre *Goya* (8), de los que tuve el honor de ocuparme extensamente por orden de nuestro inolvidable director el padre Fita, quien estimó que el

---

(1) *A Hitherto unknown Velazquez* (Ap. *The Burhington Magazine*); 1913.

(2) *Deux portraits inédits de Goya* (Ap. *Les Arts*); París, 1913.

(3) *Los pintores de Felipe II y de Carlos II* (Programa de ocho lecciones explicadas en el Ateneo de Madrid); Madrid, 1913.

(4) *El Greco, pintor de retratos* (Conferencia dada en Toledo en ocasión del III Centenario del Greco. Abril, 1914). Madrid, 1914.

(5) *Une Exposition d'anciens Maîtres espagnols à Londres* (Ap. *Revue de l'Art*); París, 1914.

(6) *Velázquez en el Museo del Prado* (núm. 6 de *El Arte en España*, que se publica bajo el patronato de la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística).

(7) *Retratos de Pulido Pareja. Datos para un problema pictórico.* (Velázquez y Mazo); Madrid, 1915.

(8) *Goya, pintor de retratos;* Madrid, 1916. *Goya, composiciones y figuras;* Madrid, 1917. *Goya, grabador;* Madrid, 1918.

supremo interés de aquéllos les hacía acreedores a una especial atención de esta Academia; el mismo año de 1918 publicó su estudio acerca del pintor y dibujante *Rogelio de Egusquiza* (1) y el espléndido *Catálogo de la Exposición de retratos de mujeres españolas* (2), que él organizó y dirigió por encargo de la *Sociedad de Amigos del Arte,* una de las instituciones de cultura artística que más honran a nuestra Patria; en 1919 editó la conferencia referente a Goya que pronunció en París con motivo de la Exposición de Arte español verificada en aquella capital (3), y en 1920 dió a la imprenta la reseña y examen de la *Exposición de antiguos y modernos pintores españoles* (4) que se celebró en Londres, en la que el señor Beruete, llevando la representación de España, desempeñó lucido e importantísimo papel, materia que, con mayor amplitud, desarrolló en su tratado de *Pintura española,* que la revista inglesa *The Studio* insertó en un voluminoso número especial el pasado año de 1921 (5). A tan copiosa producción, hay que agregar aún dos Memorias premiadas en público concurso por el Ateneo de Madrid: una, referente a *Los "primitivos" españoles;* otra, a la *Historia de la Pintura española,* y, por último, innumerables artículos en periódicos y revistas de España y del Extranjero, cuyos títulos y asuntos es preciso omitir para no hacer prolija esta larga relación.

* * *

Si la fecunda obra del señor Beruete y Moret se limitase a la crítica de Arte, le hubiera conquistado, sin duda alguna, el justísimo renombre de que goza; pero no le franquearía las puertas de esta Academia, que tiene por misión muy distinta disciplina. Ahora bien; el señor Beruete entra en esta casa y en-

(1) *Rogelio de Egusquiza;* Madrid, 1918.

(2) *Catálogo de la Exposición de retratos de mujeres españolas organizada por la Sociedad de Amigos del Arte;* Madrid, 1918.

(3) Goya. *Conférénce faite à l'Exposition d'Art Espagnol;* París, 1919.

(4) *Exhibition of Ancient and Modern Spanish Paintings at the Royal Academy* (Ap. *The Connoisseur*); London, 1920.

(5) *Spanish Painting. The Works of El Greco, Velázquez, Murillo, Goya and Artists of the Present Day* (*Special Number of* "The Studio"); London, 1921.

tra por derecho propio, porque su obra tiene una dirección eminentemente histórica y un carácter eminentemente español, que destacan en cuantos trabajos han salido de su pluma, y así puede en verdad y en justicia ser considerado, no sólo como un crítico, sino también como un historiador del arte pictórico de nuestra Patria. "Todo artista —nos dice— es como producto de su raza y de su tiempo, y en su obra es natural que se aprecien aquellas características propias del ambiente en que se forma y del medio en que se desarrolla su vida (1)." "No es posible admitir —escribe en otro lugar— que los grandes artistas son algo debido a la casualidad y que surgen de tiempo en tiempo y en cualquier parte y que producen después según su capricho y sin que la raza a que pertenecen, ni su tradición, ni su aprendizaje, ni el tiempo en que viven, sean nada para ellos (2)." Este sentido histórico que el señor Beruete infunde a sus estudios; esta compenetración de la crítica técnica con la Historia que tiende a conseguir en todos ellos, y que habrá podido observarse en el brillante discurso que precede, es lo que les imprime sello de originalidad y lo que más los avalora, porque la crítica así entendida y practicada no se contenta con darnos de un pintor las áridas noticias que pueden hallarse en cualquier diccionario biográfico, ni se satisface con reducir el examen de un lienzo a la línea, al color, a la composición y al procedimiento pictórico, sino que, respetando todo lo que el Arte tiene de grandeza soberana, aspira, más bien que a ejercitar una fría labor de disección y de mezquino análisis, a convertirse en un conjuro que tiene el poder de tornar a la vida lo que duerme en el sepulcro y a realizar el milagro de que tanto los artistas, como los personajes que representaron en sus cuadros, hablen, se muevan, piensen, sientan y vivan, en fin, del mismo modo y en el mismo ambiente en que vivieron en el mundo. Y así, cuando el señor Beruete estudia la producción del Greco, concede capital importancia a las causas que influyeron en la formación de su estilo; le sigue paso a paso, desde los retratos que pintó en Italia, de innegable filiación veneciana, hasta la famosa tela del *San Mauricio;* sostiene

(1) *El Greco, pintor de retratos,* pág. 3.
(2) *Goya, pintor de retratos,* pág. VII.

que ni las tierras italianas ni el monástico retiro de El Escorial eran el medio adecuado para que tendiese las alas de su genio; investiga su estancia y sus relaciones en Toledo y la vida en la ciudad, peregrina amalgama de sentimientos místicos y de ideas caballerescas, y demuestra que el Greco encontró allí lo que su temperamento artístico requería: encontró la luz y el fondo de sus cuadros y halló sus típicos modelos, ya en aquellas damas que reunían en sus semblante las finas líneas de la raza hebrea con las nobles facciones castellanas, ya en aquellos caballeros "que llevaban la espada al cinto para defender los fueros de su rey y el rosario entre las manos para impetrar la misericordia de su Dios" (1). De igual suerte, antes de tratar de los pintores de la escuela madrileña, dedica un extenso capítulo a la villa y corte de Madrid, en el que nos habla de sus vicisitudes como capital del Reino; de lo que fué en tiempo de Felipe II y de Felipe III; del refinamiento que se observa en el de Felipe IV; del esplendor de las fiestas del Buen Retiro; del relieve de la figura de don Gaspar de Guzmán; de la residencia de los pintores en el regio Alcázar; de los frailes y monjas, histriones y mojigatos, fanáticos y vividores de la Corte de Carlos II; del carácter melancólico de este monarca, datos y antecedentes merced a los cuales diríase que los retratos se animan ante nuestros ojos con el calor y el movimiento de la vida; que oímos las chocarrerías de los bufones y truhanes de Palacio o la charla y las risas infantiles en aquel portentoso interior de *Las Meninas;* que escuchamos el ritmo de la salmodia, unido a los anatemas y execraciones que caen sobre los protervos en el *Auto de fe* de Francisco Rizi, y que sabemos lo que pasa por la mente raquítica de aquel rey desdichado cuya efigie inmortalizó Claudio Coello en el cuadro de las *Sagradas Formas.*

Sin este auxilio que el señor Beruete pide constantemente a la Historia, no le hubiera sido posible explicar muchos particulares que, gracias a aquél, ha dejado definitivamente esclarecidos. Buen ejemplo de ello nos ofrece su estudio acerca de *Val-*

(1) Vid. mi *Informe* referente al libro del señor Beruete, *Goya, pintor de retratos,* en el BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, núro de abril de 1916.

*dés Leal*, en el que consagra no pocas páginas, quizá las que despiertan un interés más sugestivo, a rememorar las andanzas de don Miguel de Mañara y aquella crisis de su espíritu que, tras una vida más o menos borrascosa, se resolvió en una explosión de misticismo agudo y en un absoluto menosprecio de su persona, que le llevó a llamarse en su testamento ceniza y polvo, criatura y esclavo vil, servidor de Babilonia y del demonio, y a confesarse culpable de mil abominaciones soberbias, escándalos y latrocinios; fíjase después el señor Beruete en las relaciones de Valdés con Mañara y en la influencia que éste ejerció sobre él, con lo cual los lectores comprenden cómo aquel pintor sevillano, de cuya paleta, que nada tenía de sombría, habían salido cuadros de tan pura ingenuidad y de tan adorable candor como la *Asunción de la Virgen* y los *Desposorios místicos de Santa Catalina*, y después del fallecimiento de Mañara salieron otros tan dulcemente serenos y tan poéticamente idealizados, como *Jesús con los Doctores* y la *Apoteosis de San Fernando*, pudo sufrir aquel paréntesis en su estilo, durante el cual produjo lienzos del género de los titulados *In ictu oculi* y *Finis gloria mundi*, de asunto religioso, sin duda alguna, pero no encendido en celestiales fervores, sino inspirado en espantable simbolismo, que, más que robustecer la fe, hiela la sangre en las venas, porque allí acumuló todas las miserias de la carne y toda la repugnante realidad del fondo de las tumbas, complaciéndose en no ocultar los gusanos que roen la púrpura y los huesos, cual si su único propósito hubiera sido hacer la apología de la Nada o infundir por medio de macabras alegorías el terror de la muerte y la idea de un aniquilamiento sin el consuelo de una promesa de clemencia para las culpas y debilidades de los hombres.

Utilizando este criterio, esencialmente histórico, es como ha logrado el señor Beruete realizar el más acabado estudio de Goya que hasta ahora ha visto la luz y que difícilmente podrá superarse; presentar la evolución de su arte; "demostrar hasta qué punto influyó en su pintura el cambio radicalísimo que por aquellos días se operaba en todas las esferas de la vida nacional y hacernos ver que, a pesar de esta evolución, la personalidad vigorosa del artista, en cuya entraña se halla siempre al español

de raza, logró, de un lado, imprimir a toda su obra el sello de una augusta unidad, y, de otro, resucitar nuestra tradición artística de los siglos XVI y XVII, preterida por exóticos influjos, sirviendo así de lazo de unión entre el pasado y el porvenir" (1); el lector va viendo en su libro vivamente reflejado el espíritu del gran artista y los cambios que experimenta, primero, cuando regresa de Roma y hallando la Corte invadida por los pintores seudoclásicos, que confundían la simetría con la belleza y que no dejaron en su alma la menor huella, pone todo su ahinco en sorprender los secretos de la técnica de Velázquez; después, en el auge de su grandeza, en la plenitud de sus facultades, es decir, cuando, siendo pintor de cámara de Carlos IV, "reyes e infantes, políticos y aristócratas, prelados, generales, escritores, poetas, artífices, cómicos y toreros, todos, en fin, los que valían o bullían en la Corte, fueron desfilando por su estudio, del que salió la representación más gráfica y más exacta de aquella pintoresca sociedad de las postrimerías del siglo XVIII" (2); más tarde, aterrado por el espectáculo de la invasión y por el derrumbamiento de aquel mundo frívolo y liviano, pero brillante, en que había vivido, refugiado en su *Casa del Sordo* de las orillas del Manzanares, y empleando los mismos pinceles que le sirvieron para reproducir las alegres escenas de majos y majas en pintar aquellas figuras que semejan los quiméricos engendros del delirio; y, por último, cuando, cumplidos los setenta y dos años, apagado el sol de la ilusión y próximo a extinguirse el de su existencia, afectado por mortal tristeza, influído tal vez por las obras del Greco, lleva a sus cuadros la nota de un ascetismo más misericordioso que ceñudo, claramente reflejada en los que pintó para la catedral de Sevilla y, sobre todo, en el lienzo admirable que representa la *Comunión de San José de Calasanz.*

* * *

He intentado, señores Académicos, esbozar sucintamente la personalidad científica del señor Beruete y Moret; pero no quiero dar fin a este discurso sin hacer constar una circunstancia que realza en alto grado sus muchos merecimientos y, singularmen-

(1) Informe cit.
(2) Informe cit.

te, a los ojos de los que tenemos la honra de pertenecer a esta Academia, es a saber: el marcado españolismo que se advierte en todos sus trabajos, y que de modo muy perceptible ha ido acentuándose en ellos desde la aparición de su primer libro sobre Goya.

El señor Beruete, por causa de sus frecuentes viajes. de sus largas ausencias de España y de su trato con gentes de países diversos, había formado su espíritu en un ambiente cosmopolita, aunque jamás (dicho sea en honor suyo) incurrió en la vulgaridad en que incurren quienes dan en la estúpida manía de creer que es signo de buen tono rebajar lo propio para ensalzar lo ajeno. Hallábase en París en agosto de 1914, al tiempo de estallar la guerra europea; él fué testigo de los momentos inenarrables en que ni el pueblo francés, ni ninguno de los otros que iban a ser actores en la contienda, podían calcular toda la magnitud de la catástrofe; del anhelo de las muchedumbres por conocer la marcha de las negociaciones; de la hora siniestra en que llegó la nueva fatal del *ultimatum;* él escuchó la temerosa frase *c'est la guerre,* pronunciada por los millares de transeuntes que llenaban los bulevares y las plazas, cual si fuesen víctimas del vértigo o de una obsesión de pesadilla; él vió reflejados en sus rostros el espanto del terror y en sus miradas la vana interrogación a un porvenir que guardaba para ellos el trágico enigma de un horóscopo insondable; él vió también los primeros soldados franceses que iban a la línea de combate; él se percató de que estaba viviendo uno de esos solemnes instantes que en las génesis sociales marcan la frontera entre dos épocas y en la existencia individual cierran un ciclo de la vida; y allá, en la plaza de la Concordia, en aquel lugar en que rodó la cabeza de Luis XVI y que el genio francés, cual si hubiera querido borrar las manchas sangrientas que dejó la Revolución, supo convertir en una de las más grandiosas perspectivas urbanas del mundo, el señor Beruete notó, acaso, que la duda se deslizaba en su razón, que una ola de pesimismo llevaba hasta su mente la desconfianza en los actos y destino de los hombres, y las lágrimas humedecieron sus mejillas; pero al contemplar los bélicos aprestos para la lucha formidable que veinte siglos de Evangelio no

pudieron evitar, comprendió el valor inmenso que en tales momentos tenía para las potencias enemigas el amor de sus hijos; comprendió que no había envejecido la idea de la Patria, sino que, por el contrario, en aquella conflagración apocalíptica, en que tantas otras debían quedar definitivamente fracasadas, conservaba la misma frescura que en los días clásicos de Atenas y de Esparta, y tuvo la visión de que a esa idea, que iba a desempeñar un papel decisivo en las batallas, le estaba reservado otro mucho más importante en el proceso reconstructivo de las Naciones, cuya única esperanza de redención se cifra en que cada ciudadano cumpla con su deber y consagre a su pueblo su vocación y su trabajo, que es algo que vale más que el sacrificio de la sangre. Quizá entonces sintió alumbrarse su espíritu con uno de esos rayos de luz que parecen encendidos en las mismas leyes eternas y determinan una norma de conducta. Y un año después ofrendaba a España el primer volumen de su obra sobre Goya con las siguientes palabras, que tienen la sencillez, la fragancia y el fervor de una plegaria: "Este libro mío —dice— es tan sólo un trabajo sincero, dedicado a un genio español, en estos momentos bélicos de exaltaciones nacionales, y que, a falta de otro mejor servicio, ofrezco a mi país, en los instantes en que los hombres de mi generación, en medio mundo, están dispuestos a ofrecer la vida por el suyo (1)."

De entonces acá ha perseverado en el mismo sentimiento y en el mismo culto, y ahí están para demostrarlo, no tan sólo sus publicaciones y la obra admirable que realiza en el Museo del Prado, sino también su meritísima labor encaminada a enaltecer en el extranjero el nombre de España y a difundir en él las maravillas de nuestro Arte y el conocimiento de nuestra Historia.

Con toda la efusión de mi alma y en representación de esta Real Academia, doy la cordial bienvenida a quien de tal manera piensa y procede, y tan hondo sabe sentir el amor a la tierra bendita en que ha nacido.

HE DICHO.

---

(1) *Goya, pintor de retratos,* pág. 157.

5088

2