

## 1842: Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo

José ÁLVAREZ LOPERA

Como ya advirtiera Pardo Canalís<sup>1</sup>, la polémica que se produjo en 1842 a raíz de la exposición anual de la Academia de San Fernando, constituyó uno de los momentos centrales de la historia del romanticismo pictórico español. Participaron en ella Pedro y Federico de Madrazo, Antonio María Esquivel, algunos comentaristas anónimos (entre ellos, el que desencadenó el enfrentamiento y que cabe identificar como Pedro de Madrazo) y algún otro encubierto bajo un nombre ficticio (el pretendido Auguste Delorme de la *Revista de Madrid*), y aparentemente lo que se discutía eran las vías a seguir para la regeneración de la pintura española y los modos más apropiados para el cultivo de la pintura religiosa, lo que, a su vez, conllevaba la polémica sobre la valoración de las distintas escuelas del pasado en cuanto modelos a seguir y el tratamiento de temas tales como idealismo vs. naturalismo o espiritualismo vs. sensualismo<sup>2</sup>. Pero, en realidad, no consistió sólo en una discusión sobre filosofía de las artes (como pretendía hipócritamente Pedro de Madrazo), sino que fue, a la vez, la expresión pública más enconada de la lucha (poco soterrada, en verdad) que mantuvieron en esos años puristas y defensores de la tradición española por la primacía en el escenario artístico (y, de hecho, Esquivel, que en su primer artículo se refería elípticamente al «fin que se pretende alcanzar» por su anónimo antagonista, en el segundo afirmaba ya claramente que éste había dejado de ser «el sacerdote inspirado de una nueva secta para convertir-

---

<sup>1</sup> Enrique Pardo Canalís: «La Exposición de la Academia de San Fernando de 1842». *Revista de Ideas Estéticas*, XXIV, nº 95, julio-septiembre 1966, pp. 221-245.

<sup>2</sup> Para un tratamiento pormenorizado de estos temas, vid. especialmente Mercedes Replinger González: *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855): El programa de restauración de las artes*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991.

se lisa y llanamente en un ciudadano pariente o amigo de ciertos artistas a quienes quiere preconizar y para ello elige como medio más oportuno el deprimir a otros»). Por otra parte, a lo largo de la polémica se pondría en evidencia con meridiana claridad el papel jugado por la prensa —esa «tan prostituida señora», en palabras de Pedro de Madrazo— en las contiendas artísticas de esos años y el modo en que el uso bastardo y partidista de la crítica de arte acabaría por condicionar el desarrollo de las exposiciones de la Academia de San Fernando.

La naturaleza de este artículo (con el que se pretende básicamente reproducir íntegros por primera vez los textos de la polémica sostenida en *El Correspondiente* por Pedro de Madrazo —éste encubierto en el anonimato— y Esquivel) y el espacio disponible desaconsejan entrar en la consideración pormenorizada de otras polémicas mantenidas en años anteriores y cuyo estudio permitiría contextualizar mejor el estallido de 1842. Baste, pues, señalar algunos hechos sin los cuales sería difícil entender por qué Esquivel buscó el enfrentamiento directo con los Madrazo precisamente en ese momento así como el alcance y la virulencia de la polémica.

Uno de estos hechos es el creciente favor público obtenido en esos años por Esquivel y (en menor medida) Gutiérrez de la Vega en cuanto representantes de una vía que pretendía la «regeneración» de la pintura española a partir de la reanudación con los modelos naturalistas del Siglo de Oro, y especialmente con Murillo. Esta vía «nacionalista», defendida a nivel teórico por autores como N. Sicilia, J. Amador de los Ríos y J. Márquez, y que encontró un amplio campo de expresión, a través de las críticas de las exposiciones de la Academia, en determinados periódicos madrileños de la época, buscó afirmarse apelando al «orgullo nacional» y oponiendo a los modernos modelos extranjeros «la verdad de la naturaleza», el «colorido suave y armonioso» y el «idealismo místico» de la escuela sevillana<sup>3</sup>.

La afirmación de esta corriente, que se produjo coincidiendo con la maduración de los románticos puristas (Federico de Madrazo, Carlos Luis Ribera, Espalter...) y con el inicio del agotamiento de la vía académica dieciochesca (Vicente López simplemente se sobrevivía y sus hijos carecían de talento), vendría a poner en peligro el papel hegemónico de los Madrazo, y éstos, que al principio trataron con cierta condescendencia a los sevillanos, pusieron en movimiento todas sus baterías a partir de 1837, cuando éstos aparecieron formando lo que parecía un frente unido alrededor del Liceo Artístico y Literario<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Vid. a este respecto, por no citar más que dos ejemplos, F. de la U.: «Bellas Artes. Exposición de pinturas en la Academia de San Fernando», *Gaceta de Madrid*, n.º 1.038, 2 octubre 1837, pp. 3-4, y El Pobre Diablo: «Exposición pública de pinturas en la Academia de San Fernando», *Eco del Comercio*, Madrid, n.º 1.628, 15 octubre 1838, pp. 1-3. Asimismo, M. Replinger González: *op. cit.* en nota 2, pp. 101-104.

<sup>4</sup> En la primera lista de componentes del Liceo (fundado en marzo de 1837), tras el fundador, José Fernández de la Vega, se registraban, como «Primeros miembros del Liceo», sólo seis

y Esquivel alcanzó su primer gran éxito público al exponer en la Academia su *Transfiguración* y varias figuras de apóstoles realizadas para la Catedral de Sevilla. Entonces, la *Gaceta de Madrid* publicó una crítica anónima en la que a la vez que se alababan los procedimientos de Federico de Madrazo, defendiéndolo de las acusaciones de «sequedad» que se le hacían, se amonestaba duramente a Gutiérrez, Esquivel, Elbo y Bejarano por su murillismo<sup>5</sup>, Jacinto de Salas y Quiroga publicó un artículo en *No me olvides* exponiendo los peligros de la imitación y advirtiendo a Esquivel y Gutiérrez («en quienes sentimos en el alma ver un deseo, a nuestro entender exagerado, de restablecer una escuela, la sevillana, imposible de restablecer») sobre ellos<sup>6</sup>, y un tal T. O. terció en la *Gaceta* en la polémica suscitada a propósito de las críticas hechas en el *Semanario Pintoresco* a la *Caridad* de Gutiérrez de la Vega, afirmando que «el único fin de la pintura» no es «la imitación de aquellos objetos que percibimos con los ojos materiales» y que «el imitar a los buenos pintores, siguiendo el método que ellos tenían para estudiar y representar la naturaleza, y observando sus buenas máximas» no es lo mismo que «copiar de ellos aquella exterioridad y efecto total con un respeto tan ciego y mal entendido que se adopten sus mismos defectos, y aun aquellas alteraciones hijas del tiempo, de las restauraciones y de la pátina»<sup>7</sup>.

---

personajes: Antonio María Esquivel, José Gutiérrez, José Elbo, Genaro Pérez Villaamil, Nicomedes Pastor Díaz y José Fidalgo. En la relación de miembros de la Junta Directiva de la Sección de Pintura aparecían, como Presidente Fernández de la Vega (que presidía todas las secciones), como Vicepresidentes Vicente López y el Duque de Gor, y como Vocales Carderera, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Pérez Villaamil y Blanchard. Federico de Madrazo era sólo «individuo» de la Junta, y José de Madrazo no perteneció a la institución en su primer período de existencia. En la correspondencia de Federico de Madrazo mientras estuvo en París abundan las referencias despectivas a Esquivel y los pintores andaluces (a los que suele referirse como «Murillos») así como a Villaamil. Véanse las cartas enviadas a su padre el 18 de agosto de 1838 y el 18 de enero de 1839 (en la que exclama: «Qué majaderos los artistas del Liceo») o la enviada a Carderera el 19 de octubre de 1838, en la que, refiriéndose a unas estampas de obras de Overbeck, decía: «No sé si a esos *pintorzucos* andaluces etc. etc. les gustarían, pues tienen el defecto de estar bien dibujadas, bien compuestas y de ser excelentes» (*Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid, Museo del Prado, 1994, vol. I, pp. 139 y 186, y vol. II, p. 1.004).

<sup>5</sup> «Bellas Artes. Exposición de pinturas en la Academia de San Fernando», *Gaceta de Madrid*, nº 1.045, 9 octubre 1837, pp. 3-4. Significativamente, este artículo apareció justo una semana después del que publicara F. de la U. en la misma *Gaceta* y que constituía toda una afirmación de militancia murillista (*op. cit.* en nota 3). No es de descartar, por tanto, que el anónimo articulista buscara contrarrestar los efectos de la crítica de F. de la U.

<sup>6</sup> J. de S. y Q.: «Exposición de pinturas de la Academia de San Fernando. Artículo 2º». *No me olvides*, Madrid, nº 24, 15 octubre 1837, pp. 3-5.

<sup>7</sup> T. O.: «Remitido», *Gaceta de Madrid*, nº 1.100, 3 diciembre 1837, p. 4. La polémica se había originado al publicarse en el *Semanario Pintoresco* una crítica de la exposición de la Academia en la que se decía textualmente: «Un cuadro del Sr. Gutiérrez representando a la Caridad ha sido más celebrado por el pensamiento o idealismo de la invención y composición, que por su dibujo y colorido: muchos han creído que el artista ha descuidado este punto por su principal deseo de imitar a los buenos pintores de la escuela sevillana» (S. el E.: «Exposición de Pinturas», *Semanario Pintoresco Español*, nº 84, 5 noviembre 1837, pp. 343-444). En el núme-

Otro punto a tener en consideración a la hora de abordar la polémica Esquivel/Nazarenos es el del momento mismo de su estallido. La ausencia de Esquivel de Madrid desde mediados de 1838 a marzo de 1841 (por lo que sólo hubo dos retratos suyos en la exposición de 1838 y ya ninguna obra en las de 1839 y 1840) y el hecho de que Gutiérrez de la Vega sólo presentara en esos años algunos retratos, pareció dejar el campo libre a los Madrazo y sus aliados, que protagonizaron las exposiciones de 1838 (en la que José de Madrazo presentó *El Gran Capitán asaltando el Castillo de Montefrío*) y 1839 (Federico de Madrazo: *Godofredo de Bouillon en el monte Sinaí*; Carlos Luis Ribera: *Don Rodrigo Calderón conducido al patíbulo*; José de Madrazo: *Sagrada Familia*). Y, debido seguramente a ello, el sentido de la batalla entre las diferentes facciones cobró nuevos matices entre 1838 y 1841, años en los que al repasar las críticas de las exposiciones de la Academia se observan tres hechos bastante significativos: el descenso de los ataques al murillismo (seguramente por falta de objeto: Esquivel —ciego, además— no exponía y de los cuatro retratos presentados por Gutiérrez dos eran de la Reina María Cristina, ofreciendo un terreno poco propicio para cebarse en él), la aparición de furibundas críticas a Vicente López desde los órganos madracistas (lo que sería expresión de la enconada rivalidad entre ambas familias, pero podría ser contemplado también como un indicio de las intenciones de los Madrazo de acaparar la escena pública) y el crecimiento en número e intensidad de los ataques desde las filas de los murillistas a las ideas de los Madrazo. Por lo demás, la ausencia de obras de composición en la exposición de 1840 (en la que, además, no mostraron obra alguna los Madrazo, Vicente López, Esquivel, Gutiérrez, Elbo y Villaamil) y el hecho de que en 1841 únicamente presentara cuadros de ese tipo Esquivel mientras que V. López y Gutiérrez enviaron sólo un retrato cada uno y los Madrazo, Ribera y Villaamil brillaron por su ausencia, hicieron que en esos dos años la polémica se amortiguase y la discusión girara hacia asuntos tales como la utilidad de las exposiciones mismas, la necesidad de una mayor protección a las artes y el papel que jugaba la crítica en cuanto factor de desaliento del ánimo de los artistas <sup>8</sup>.

---

ro siguiente, el *Semanario* insertó una «Nota» en la que decía haber recibido un artículo elogiando a Gutiérrez (que no publicaba, arguyendo que «el sistema ... y el carácter especial de esta publicación nos vedan el dar lugar a la polémica de cualquier linaje») y explicando que no se había pretendido ofender a Gutiérrez y «que somos muy afectos a la antigua escuela sevillana, y no quisimos acusarla de mal dibujo y colorido» («Nota», *Semanario Pintoresco Español*, nº 85, 12 noviembre 1837, pp. 351-352). La publicación, finalmente, en la *España* y en la *Gaceta de Madrid* (nº 1.090, 23 noviembre 1837, p. 4) de un artículo remitido defendiendo a Gutiérrez y arguyendo que «se teme quizá el renacimiento de la escuela sevillana» (cuyo colorido se contraponía a «ese otro de talco y charol, de cristal y mármol, por fin, de mal gusto, que trata de invadir nuestra escuela») provocó la contundente respuesta firmada por T. O. en la *Gaceta*.

<sup>8</sup> Véase a este respecto el artículo de R. Lafuente Alcalá: «Un episodio de la crítica de arte en 1841», *Archivo Español de Arte*, nº 56, 1943, pp. 103-110, en el que se recoge la polémica provocada por una crítica anónima publicada en *El Conservador* y a la que respondió Esquivel desde las páginas del *Eco del Comercio* (op. cit. en nota 9).

Así las cosas, la reaparición de Esquivel, tras el episodio de su ceguera, en 1841 (con ímpetus redoblados: «Celebro que los artistas españoles sigan nuestra escuela, pues con Velázquez y Murillo no hacen falta David ni sus secuaces»<sup>9</sup>) y la llegada a Madrid, justo un año después, de los nazarenos, cambiaron el escenario dando lugar a las condiciones necesarias para que se planteara un nuevo —y esta vez absolutamente explícito— enfrentamiento entre las dos facciones en litigio. Y el terreno elegido fue —como casi siempre en estos años— el de la Exposición de la Academia.

Como es sabido, la llegada de Federico de Madrazo a Madrid, tras su larga estancia en París y Roma, y trayendo consigo *Las Marías ante el sepulcro*, no se produjo hasta julio de 1842. Por lo demás, Federico se limitó a mostrar privadamente ese cuadro en su estudio, y en la prensa madrileña no llegó a publicarse entonces, que yo sepa, ningún comentario sobre él. Sin embargo, para entonces, Joaquín Espalter llevaba ya dos meses en Madrid, y éste, contando con el apoyo de los Madrazo, había realizado una exposición en el Liceo con seis obras de las que al menos tres (*El Tránsito de Moisés*, *Santa Ana educando a la Virgen* y *La melancolía*) eran «ejemplarmente» nazarenas. El 31 de julio apareció en *El Corresponsal* (el periódico en el que después se publicaría la crítica que dio lugar a la polémica con Esquivel) un artículo encomiástico en el que, tras advertir que Espalter pertenecía a «la escuela purista», el anónimo comentarista afirmaba que su intención había sido «llamar la atención sobre un género que apenas nace y ya descuella, anunciando una existencia robusta y llena de gloria»<sup>10</sup>.

Cuando unas semanas después tuvo lugar la exposición de la Academia, Espalter volvió a mostrar los cuadros ya expuestos en el Liceo, junto a otro representando *El rapto del alma de una mujer pecadora por los diablos*, y Esquivel —que se sentiría reforzado en su posición al obtener justamente en esos días el premio de los Juegos Florales del Liceo por su cuadro *Jacob y Lía*<sup>11</sup>— envió cinco cuadros religiosos, uno mitológico y cuatro retratos<sup>12</sup>. En cambio, y por motivos que no han sido nunca explicados, pero que sería interesante conocer, Federico de Madrazo no mostró sus *Marías ante el sepulcro*

<sup>9</sup> Antonio M. Esquivel: «Exposición de Pinturas (Remitido)». *Eco del Comercio*, 25 octubre 1841, pp. 2-3.

<sup>10</sup> A.: «Bellas Artes», *El Corresponsal*, Madrid, n° 1.152, 31 julio 1842, p. 3. Recuérdese que Espalter, amigo de Federico de Madrazo en Roma, llegó a Madrid precedido de una carta fechada el 3 de mayo de 1842 en la que Federico le recomendaba a su padre y le confiaba a los buenos cuidados de su hermano Pedro (*Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid, Museo del Prado, 1994, vol. I, pp. 384-385). Con toda probabilidad fueron los Madrazo quienes le prepararon la exposición en el Liceo y publicaron, para darle a conocer, el artículo en *El Corresponsal*.

<sup>11</sup> Vid. «Madrid, 9 de octubre», *Gaceta de Madrid*, n° 2922, 10 octubre 1842, p. 3.

<sup>12</sup> Eran éstos: *Santas Justa y Rufina*, *La Virgen con el Niño*, *Santa Cecilia*, *Jacob y Lía*, *El ángel de la guarda llevando un alma al cielo*, *Nacimiento de Venus* y los retratos de *Julián Romea* y *Matilde Díez*, *Pérez Vento*, *Santiago Alonso Cordero* y *Paulina García*.

(un movimiento verdaderamente extraño teniendo en cuenta que este lienzo era una especie de manifiesto del nuevo estilo y tendría a sus ojos el valor de un estandarte), limitándose a enviar dos retratos y cuatro cuadros de género<sup>13</sup>. Y de este modo, al rehuir el protagonismo que le correspondía, limitó —consciente o inconscientemente— el impacto del nazarenismo sobre el público madrileño y condicionó el sentido de las polémicas que se producirían inmediatamente después (en las que él, aunque propuesto como cabeza de la nueva escuela, aparecería solamente al fondo, como un elemento de referencia, ya que el público no había podido ver la obra que le otorgaba ese papel).

Significativamente, si se atiende a las críticas aparecidas en la prensa, el gran triunfador de la exposición fue Federico de Madrazo, en cuyos cuadros no hubo ni un solo crítico que encontrara defecto alguno. Hasta los críticos de la cuerda murillesca, como J. Gutiérrez de Moya, afirmaron «con entusiasmo» que «de los pinceles del joven Madrazo no puede salir cosa mala»<sup>14</sup>, mientras que R. Mitjana lo definía como «el Rafael de nuestra España, [un artista que] reúne a todo el vuelo del genio todo el refinamiento del arte»<sup>15</sup>. El retrato de su hermano Pedro (a propósito del cual casi todos evocaron a Van Dyck) y los dos cuadros con una muchacha de Albano y otra de Mola de Gaeta (hoy desaparecidos) despertaron la admiración universal. En cambio, la recepción que tuvieron los cuadros religiosos de Espalter fue mucho más reticente. Los críticos le reservaron a Espalter un lugar subalterno<sup>16</sup> y, por lo general, los elogios que le dispensaron iban seguidos de advertencias más o menos claras. Mitjana, por ejemplo, aun reconociéndole «una imaginación romanesca, fecunda, filosófica y no muy novel en el arte», achacó a «preocupación» «el abandonar el camino de la verdad para seguir el de una escuela», reprochándole «las tintas amarillas con que están templadas las luces, [...] esa imitación que se advierte de Rafael y de Alberto Durero en cuanto a privar al colorido de las alteraciones que naturalmente debe sufrir y de esa armónica degradación de tintas que tanto nos encanta en Murillo»<sup>17</sup>. En cuanto a Esquivel fue recibido con la

<sup>13</sup> *Retrato de Pedro de Madrazo, Retrato de una señora, Un joven embozado, Una aldeana italiana, Una muchacha de Albano tomando agua bendita y Mola de Gaeta.*

<sup>14</sup> J. Gutiérrez de Moya: «Exposición de la Academia nacional de San Fernando», *El Trovador*, Madrid, nº 6, 7 octubre 1842, pp. 3-4.

<sup>15</sup> R. Mitjana: «Exposición de pinturas en la Academia de San Fernando». *El Arpa del Creyente*, nº 2, 13 octubre 1842, pp. 14-16.

<sup>16</sup> A este respecto, es fuertemente significativo que «Verbi-gracia» (un crítico anónimo que dispensó toda clase de elogios a los Madrazo al tiempo que lanzaba furibundos ataques a Gutiérrez de la Vega y Esquivel) lo despachara con un párrafo insulso que parece denotar únicamente indiferencia: «Los cuadros del señor Espalter son muy correctos, bien dibujados, y de un estilo concluido». Ni una palabra más (ni siquiera la mención de los títulos o temas) sobre ellos. Vid. Verbi-gracia: «Los cuadros de la Academia». *El Español Independiente*, Madrid, nº 63, 4 octubre 1842, pp. 1-3.

<sup>17</sup> *Op. cit.* en nota 15. Por su parte, más groseramente y denotando hablar de oídas, J. Gutiérrez de Moya se dolía de que el artista se viera «precisado a seguir las huellas de sus mode-

habitual división de opiniones que solían recoger sus obras. Algún crítico (J. Gutiérrez de Moya) le elevaba al Olimpo<sup>18</sup>; algún otro le hacía los reproches ya habituales: falta de formación y de estudio, ejecución apresurada, colorido falso y desprecio por las reglas (léase dibujo defectuoso y escaso conocimiento de las leyes de la perspectiva)<sup>19</sup>; y los más templados (R. Mitjana, J. A. de Rascón) le dispensaron elogios más o menos matizados<sup>20</sup>.

En este contexto, que respondía plenamente al panorama habitual pero que, dada la recepción dispensada a los cuadros de Espalter, suponía un claro fracaso de la irrupción del nazarenismo, el artículo que publicó Pedro Madrazo en la *Revista de Madrid*<sup>21</sup> vendría sin duda a agitar las aguas del aparentemente inmóvil, pero en realidad tenso, ambiente artístico madrileño. Y ello, tanto por la personalidad del firmante (que, además, se había abstenido de publicar crítica alguna de las exposiciones de 1840 y 1841) como por su carácter programático, su combativa militancia y por el hecho de estar planteado con el ánimo, nada escondido, de combatir a Esquivel en cuanto cabeza de los que se proclamaban seguidores del naturalismo español.

Significativamente, Madrazo comenzaba advirtiendo que «aunque callemos sus nombres», «a muchos no les convendrá ser juzgados» a partir de los principios que pensaba utilizar en su crítica, pero que «el talento de nuestros artistas más ha de menester de un poderoso sacudimiento que de un falso y engañoso halago», y después dedicaba más de ocho páginas a la exposición de sus principios (algo lógico si se considera el desconocimiento en Madrid de las doctrinas puristas) y sólo aproximadamente la mitad a la crítica de las obras concretas.

Según decía en este artículo Madrazo, «el completo desarrollo» de las artes «está sujeto a dos principales condiciones, la una material y la otra pura-

---

los, los contornos duros de Lucas de Holanda y las figuras de madera de Tintoretto [sic]» («Exposición de la Academia de San Fernando. Artículo segundo», *El Trono*, Madrid, nº 16, 19 octubre 1842, pp. 3-4). El juicio del anónimo comentarista de *El Castellano* (claramente desorientado y deseoso de agradar pero que al final ahogaba sus elogios para dejar paso a una impugnación de fondo) sería también muy explícito sobre las dificultades de aclimatación del nazarenismo en España: «Pasamos a la sala siguiente sobre la derecha, y lo primero que fija nuestra atención son los cuadros del señor don Joaquín Espalter, pintados al estilo puro, o según esa escuela que llaman de los puristas, y que hoy principia a hacer una revolución artística en Francia y en otros países. [...] La Melancolía, Santa Ana y el Moisés son cuadros de mucho mérito, porque además de la suavidad y delicadeza que en ellos encanta, están dibujados con una corrección extraordinaria. Mas a pesar de todo, esta manera de pintar, por mucho que se estienda, no dejará de ser un retroceso al tiempo de los maestros de Rafael, dejando a un lado los adelantamientos de este célebre pintor y los progresos de los demás que han seguido su escuela» («Folletín. Exposición pública», *El Castellano*, Madrid, nº 1.944, 17 octubre 1842, pp. 2-3).

<sup>18</sup> *Op. cit.* en nota 14.

<sup>19</sup> Verbi-gracia: *op. cit.* en nota 16.

<sup>20</sup> Vid. J. A. de R.: «Bellas Artes. Exposición del año 42», *Gaceta de Madrid*, nº 2.936, 24 octubre 1842, pp. 3-4, y R. Mitjana: *op. cit.* en nota 15.

<sup>21</sup> Pedro de Madrazo: «Exposición de pinturas. 1842», *Revista de Madrid*, III, nº 10, 15 octubre 1842, pp. 393-407.

mente intelectual y moral. La condición material es la riqueza [...] El otro elemento, y principal, del desarrollo del arte es la creencia en un sistema moral que tienda al perfeccionamiento del hombre». Y sería precisamente la inexistencia de ese sistema moral universalmente reconocido (sistema que él identificaba con el de la religión católica) lo que constituiría «la verdadera causa del postramiento de la pintura, de la poesía, en la moderna Europa», y, a la vez, lo que permitiría explicarse «porqué en el siglo actual marchan las artes sin polo y sin dirección fija, [...] y bajo un mismo rayo de luz brillan las formas y matices de las más opuestas inspiraciones». A continuación, Madrazo advertía de los comienzos de una regeneración de la pintura gracias a los nazarenos alemanes y afirmaba el fin moral y social de las artes, al tiempo que advertía que, para él, los aspectos formales constituían sólo el *medio*, no el *fin*, de la creación artística y hacía una defensa del idealismo en el tratamiento de los temas «místicos y sagrados» y en los asuntos históricos dotados de relevancia moral:

«La Alemania moderna marcha hoy al frente de la restauración del arte a quien dio cuna el catolicismo. Los artistas han encontrado el espíritu de su nación dispuesto a secundarles, y Cornelius, Nake, Overbeck y otros contribuirán con el halago de sus bellas inspiraciones a acelerar la marcha de la filosofía hacia el centro moral de donde jamás debió desviarse. Grande es la misión del verdadero artista!

No es así como generalmente se comprende. La mayor parte de los artistas modernos emplean el fuego divino de Prometeo en animar creaciones inútiles y desprovistas de toda significación moral. Créese comúnmente que el arte no tiene más destino que producir en el ánimo un halago pasajero, ni más objeto que el puramente estético de las formas. [...]

De otra manera consideraban el arte los pintores, los estatuarios de la antigüedad: estaban penetrados del deber que en su esfera respectiva tenían, procurando fomentar y exaltar todas las pasiones nobles, extender y generalizar todos los pensamientos grandes, hacer germinar todas las virtudes sociales. Hacia este fin dirigían ellos todos sus esfuerzos, así en el mundo antiguo como en la edad media. [...]

Sentados estos preliminares [...], fácil será conocer la importancia que atribuimos a la *forma* [...] la forma, esto es, el dibujo, el colorido y todo lo que constituye el mecanismo, la parte plástica del arte, merece a nuestros ojos gran consideración: tanto que la perfección de todos estos *medios* es un requisito indispensable para conseguir el *objeto*, y por consiguiente tendremos más dificultad en transigir con los errores y defectos materiales del arte, que el que profesa el principio de que la pintura no tiene más objeto que la *imitación de la naturaleza*. [...]

La pintura, lo mismo que la poesía, tiene su epopeya sagrada y profana, su dramática, su apólogo, que es la alegoría, y su género indiferente, en el cual se comprende todo lo que tiene por objeto deleitar con la mera imitación de la naturaleza exterior, material y tangible [...]

El *idealismo* en todas las artes se confronta mal con la imitación servil de las formas, que nos atrevemos a llamar *naturalismo*: mal emparejan las imperfecciones de la decaída naturaleza humana con la perfección, con la armonía, con el acorde y regularidad que el alma anhela ver en el mundo de la fantasía, en la epopeya heroica y mística. En los cuadros históricos, que son el poema heroico de la pintura, no se debe ciertamente sacrificar el *naturalismo* a la idea y al pensamiento [...]

Pero en los asuntos místicos y sagrados especialmente, debe sacrificarse al pensamiento religioso la forma y el naturalismo. La idealización, el espiritualismo, deben prestar a la forma en estos cuadros cierto sello sobrenatural [...] de lo contrario no conduce a su objeto este género de pintura. [...] creemos necesario que en la epopeya mística de la pintura se vea *algo más* que la naturaleza»<sup>22</sup>.

Finalmente, y tras dejar bien sentados sus principios, Madrazo entraba en la crítica de las obras presentadas a la exposición advirtiendo que si bien «en general», las obras de «los actuales artistas españoles [...] no pueden menos de llevar la marca de estos dos defectos, falta de inspiración, y falta de grandiosidad y nobleza poética [...] Algunos jóvenes tenemos sin embargo, que penetrados del sublime destino del arte, han presentado, tanto este año como los anteriores, obras que revelan la inspiración que las ha dado el ser, y en las cuales al mismo tiempo brillan a porfía todas las cualidades materiales que constituyen a los grandes pintores, a los verdaderos genios». Y estos jóvenes artistas serían Federico de Madrazo («un joven que reúne ya al más alto puesto en la consideración del público inteligente, y a una prioridad indisputada, un renombre casi europeo») y Joaquín Espalter («nutrido en la moderna escuela alemana, y uno de los poquísimos artistas a quienes está reservada la gloria del renacimiento de la pintura en España»). Significativamente, se abstiene de citar los cuadros presentados por su hermano (alegando «nuestra posición particular con respecto a este pintor», pero muy probablemente debido a que sólo había presentado retratos y cuadros de género, y ello hubiera entorpecido sus planteamientos) y se centraba en la consideración de un solo cuadro de Espalter (*El tránsito de Moisés*, citado como «una completa demostración de nuestras teorías» y del que alababa tanto «su espíritu», alejado de «la servil imitación de la verdad», como «las grandes dotes de su ejecución material, empezando por el dibujo correcto y puro») y en la crítica de los lienzos religiosos de Esquivel, sobre el que lanzaba un ataque despiadado, afectando situarse en su propio terreno para combatirlo más a fondo y, a la vez, precaverse de las acusaciones (previsibles) de ser enemigo de la escuela española del Siglo de Oro:

«El Sr. Esquivel ha presentado en la exposición varios cuadros de asuntos místicos, y uno perteneciente a la historia sagrada. En estas obras se nota en verdad inspiración y entusiasmo; pero en cuanto a la forma material advertimos que si bien el autor muestra no curarse mucho del requisito, primordial en nuestro concepto, de embellecer la naturaleza cuando pinta ángeles, y de hacer *algo más* que la verdad, tampoco imita la naturaleza tal cual es, pues siempre la quita gracias y hace *algo menos*. [...] no puede en rigor llamarse *correcto* el dibujo del Sr. Esquivel. [...] En cuanto al colorido del Sr. Esquivel, diremos con igual franqueza que este año nos ha parecido algo descuidado, cual si revelase cierta prisa y poco detenimiento. [...] Cuando en las carnes no hay aquel jugo que tanta verdad da a los cuadros de Ticiano, cuando falta en los claros la brillantez, y en las sombras

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 397-403.

la transparencia [...], y finalmente cuando no se estudia detenidamente y con conciencia el dibujo de los cuerpos y de los ropajes, de manera que aunque los accesorios estén rebajados y sacrificados se pueda, si se quiere, ver o adivinar al menos la forma, no le es permitido al hombre de genio como el *Sr. Esquivel* lisonjearse de haber producido cosa digna de los famosos pintores *naturalistas*»<sup>23</sup>.

Así las cosas, la publicación, prácticamente inmediata, de otro artículo muy parecido en *El Corresponsal*<sup>24</sup> despertó la indignación de Esquivel. En esta ocasión, la crítica era anónima, pero Esquivel no tendría seguramente dudas sobre quién era su autor: Pedro de Madrazo, de nuevo. De hecho, la introducción del artículo del *Corresponsal* consistía en una exposición simplificada de las ideas vertidas en la *Revista de Madrid*, provocando una clara sensación de «dépà vu». Pero es que, además, algunos párrafos del artículo de *El Corresponsal* eran paráfrasis virtuales del firmado por Madrazo en la *Revista de Madrid*, exployando los mismos conceptos con una terminología idéntica e incluso con las mismas cursivas. Y también la terminología usada a la hora de la crítica concreta de las obras («dibujo castigado y escogido», «accesorios rebajados», etc.) era la de Pedro de Madrazo<sup>25</sup>. Por lo demás, ahora,

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 403-406.

<sup>24</sup> «Academia de Nobles Artes de San Fernando. Exposición de 1842». *El Corresponsal*, Madrid, nº 1.229, 16 octubre 1842, pp. 2-3.

<sup>25</sup> Por lo demás, enzarzado en la disputa y obligado a precisar sus conceptos, Pedro de Madrazo iría delatándose cada vez más al reproducir en sus escritos anónimos expresiones y frases que ya había utilizado en los firmados. Cotéjense los párrafos siguientes, entresacados de los artículos anónimos del *Corresponsal* y de escritos firmados por Pedro de Madrazo en 1842 y 1844 (las cursivas son siempre de Madrazo):

— «Se tiende demasiado hacia uno de los objetos meramente materiales del arte, o por mejor decir, se toma por objeto lo que en realidad sólo debiera considerarse como uno de los medios para conseguir el verdadero fin [...] Nuestra sociedad, apenas emancipada de las mágicas ligaduras del sensualismo, no puede menos de mirar como sueños las generosas ideas de los que proclaman abiertamente que el *objeto*, el *fin* de la poesía, y por consiguiente del arte cristiano, es el *bien*, en contraposición con el arte pagano encaminado sólo a producir el *deleite*» (Sin firma, en *El Corresponsal*, 16 octubre 1842).

— «Los colosales genios de la escuela florentina y romana son los que nosotros designamos como maestros a los artistas que ejecutan asuntos místicos y religiosos, porque creemos que en estos asuntos debe verse *más que la mera naturaleza*, pues la verdad y la imitación son sólo el *medio* y no el *objeto* del arte cristiano» (Sin firma, en *El Corresponsal*, 30 octubre 1842).

— «...las condiciones puramente físicas [...] son la base de la pintura de mero recreo [...] Díganos [Esquivel] si cumple a la pintura sublime no tener más destino en la sociedad que el deleite de la vista, y si para representar la epopeya sagrada o profana, basta imitar lo que *puede existir*» (Sin firma, en *El Corresponsal*, 20 noviembre 1842).

— «Créese comúnmente que el arte no tiene más destino que producir en el ánimo un halago pasajero, ni más objeto que el puramente estético de las formas [...] La pintura, lo mismo que la poesía, tiene su epopeya sagrada y profana, su dramática, su apólogo [...] y su género indiferente [...] creemos necesario que en la epopeya mística de la pintura se vea *algo más* que la naturaleza [...] No es en la pintura ideal donde han de buscarse servilmente las formas, los mati-

Madrazo, escudado en el anonimato, hacía más explícito su juego. Por un lado —y reproduciendo una maniobra que ya había sido ensayada en 1839 con Carlos Luis Ribera— elevaba a su hermano Federico (en el que, decía, «vemos reunidas todas las cualidades de los grandes genios») al papel de cabeza de escuela, reduciendo a Espalter al de «digno auxiliar» suyo; por otra —y valiéndose de Tegeo como coartada— procuraba elevar el prestigio de su padre comparándolo nada menos que con Van Dyck y Rubens; y, finalmente ampliaba el radio de acción de sus ataques, que ahora comprendían a todos los que, con singular desparpajo, él caracterizaba como representantes de las «escuelas especiales que ellos mismos se han formado y que destruyen el carácter homogéneo de la pintura moderna en España»: los murillescos (Esquivel y Gutiérrez), los seguidores del academicismo dieciochesco (Bernardo López) e incluso Alenza y otros posibles seguidores de Goya. Todos ellos, «artistas de verdadero mérito, aunque poco nutridos en el buen dibujo y en el buen colorido», según decía, y, en algunos casos, víctimas de la falta de estudio y de reflexión, quedaban descalificados en virtud de «sus propios principios», que no habrían sido capaces de seguir alcanzando ese grado de perfección técnica que sí se encontraba en cambio en las obras de José y Federico de Madrazo.

La reacción de los murillescos, facilitada seguramente por el anonimato con que se había encubierto Madrazo, no se hizo esperar. El 23 de octubre, «Un amante de los artistas» publicó en el *Eco del Comercio*, un periódico tradicionalmente antimadracista, un artículo en el que atribuía la crítica de *El Corresponsal* a una contaminación de «la perniciosa parcialidad con que las plumas de los políticos han corroído los cimientos sociales», y, tras poner en solfa todas sus observaciones, concluía afirmando que «la pintura no es otra cosa que una imitación de la naturaleza» y haciendo una encendida defensa de Esquivel y Gutiérrez<sup>26</sup>. Por otra parte, y para cubrir todos los flancos, un tal —y fingido— Antonio Fernández Reyes, envió a la *Revista de Madrid* la supuesta traducción de una carta que un no menos fingido Auguste Delorme,

---

ces, el aspecto exterior de la naturaleza [...] Este objeto pertenece exclusivamente a la pintura imitativa» (P. de Madrazo en la *Revista de Madrid*, nº 10, 15 octubre 1842).

— «...comparo este modo de escribir con la pintura imitativa de mero recreo para la vista, donde el arte es *fin* y no *medio*, y donde se fascina el sentido para conducirlo aprisionado a un gran vacío, a un desierto, en cuya arena no brota idea ninguna moral o social» (P. de Madrazo en la *Revista de Madrid*, nº 12, 15 noviembre 1842).

— «Los que niegan al arte su inmensa trascendencia y reconocen por único *fin* suyo el *deleite*, y por único *medio* la *imitación de la naturaleza*, ¿no se admiran de ver cuán impotente es el arte en nuestros días para producir grandes creaciones? [...] En todo género de pintura que no tenga por objeto el mero deleite de ver fielmente imitada la naturaleza, es preciso mostrar *algo más* que la naturaleza misma [...] Elegir la forma común tal cual la vemos cada día y cada hora, para revestir con ella a los objetos de nuestra veneración y culto [...] es equivocarse en la elección del *medio*, y sustituir al *fin* verdadero del arte el frívolo deleite de la vista» (P. de Madrazo en *El Laberinto*, nº 15, 1º junio 1844).

<sup>26</sup> Un amante de los artistas: «Bellas Artes», *Eco del Comercio*, Madrid, 23 octubre 1842, pp. 3-4.

«literato francés», habría enviado a un amigo suyo contándole las impresiones de su estancia en Roma y Madrid, pero que en realidad no era más que una réplica encubierta al artículo publicado por Pedro de Madrazo en la misma revista, encerrando un ataque en toda regla a las teorías nazarenas desde posiciones claramente murillescas<sup>27</sup>. Sin embargo, la respuesta más significativa fue la firmada por Esquivel en *El Corresponsal*<sup>28</sup>, que daría lugar a una «contestación» de su anónimo detractor<sup>29</sup> provocando una polémica que se prolongaría aún más a través de una contrarréplica de Esquivel<sup>30</sup> y una «segunda contestación» de aquél<sup>31</sup>.

Dado que al final de este artículo se reproduce la discusión íntegra, no entraré en el comentario de cada uno de los pormenores de la polémica entre Esquivel y Madrazo. Baste reseñar aquí la fina ironía de Esquivel en su caracte-

<sup>27</sup> Aug. Delorme: «Exposición de pinturas. 1842». *Revista de Madrid*, III, n.º 11, 1.º noviembre 1842, pp. 445-452.

El escrito del supuesto Delorme comenzaba con una descripción caricaturesca de las ideas y las preferencias de los nazarenos y pidiendo que se comparara el «San Antonio del inmortal Murillo con la insípida frialdad de los *Giottos* y los *Cimabues*, con aquellas escenas sin degradación y sin ambiente» a fin de comprender «lo absurdo de la moderna escuela romana» (o con otras palabras: «de la manía que para ruina del arte, domina actualmente entre los jóvenes alumnos de aquella capital»). Por lo demás, y significativamente, también el supuesto Delorme hacía alusión —como antes el «Amante de los artistas»— al hecho de que los críticos españoles «trasladando al campo de las artes la parcialidad de los partidos políticos, encomian las obras de los profesores de su bando, deprimiendo las de sus rivales». Y, al igual que todos los murillescios, encontraba en las obras de Esquivel, y como derivación de las virtudes de la escuela sevillana, «la magia, la poesía del arte, [...] el verdadero idealismo que constituye el sublime de la pintura». En cambio, decía haber reconocido en los cuadros de Espalter el «fatal gusto romano» («el estilo ya se sabe cual es: seco, sobado y tan destituido de fuerza de clarooscuro que es menester acercarse mucho para distinguir los detalles») y advertía que le habían dicho que Federico de Madrazo había vuelto de Roma «no poco contaminado de la manía alemana», si bien ésta no era visible en el retrato de su hermano Pedro, una obra «que pudiera Vandiek prohijarla». Por ello se lamentaba hipócritamente diciendo que «fuera por cierto gran lástima que un joven que, por su talento, aplicación y estudios, pudiera ser un pintor sobresaliente, lo malograra todo por seguir un rumbo tan mezquino y un gusto depravado y forzosamente pasajero».

El artículo de Delorme provocó sendas respuestas de Pedro y Federico de Madrazo, aparecidas en el número siguiente de la misma revista y destinadas a denunciar la superchería y probar la inexistencia del tal Delorme (para lo que llegaron incluso a hacer gestiones en la embajada francesa). Vid. «Exposición de pinturas. 1842». *Revista de Madrid*, III, n.º 12, 15 noviembre 1842, pp. 493-497.

<sup>28</sup> Antonio M. Esquivel. «Exposición de pinturas». *El Corresponsal*, Madrid, n.º 1.238, 25 octubre 1842, p. 3. Publicado asimismo «A ruego del interesado» en la *Gaceta de Madrid*, n.º 2.942, 30 octubre 1842, pp. 3-4.

<sup>29</sup> «Bellas Artes. Verdadera significación de las palabras espiritualismo, idealismo, aplicadas a la pintura (Contestación a don Antonio María Esquivel)». *El Corresponsal*, n.º 1.243, 30 octubre 1842, p. 4. Reproducido asimismo en la *Gaceta de Madrid*, n.º 2.947, 4 noviembre 1842, p. 3.

<sup>30</sup> Antonio María Esquivel: «Comunicado». *El Corresponsal*, n.º 1.253, 9 noviembre 1842, p. 3.

<sup>31</sup> «Bellas Artes (Segunda contestación a D. Antonio M. Esquivel)». *El Corresponsal*, n.º 1.264, 20 noviembre 1842, p. 4.

rización del nazarenismo («Ya tenemos aquí una teología aplicada a las bellas artes que no puede menos de producir gran efecto en los aficionados a visiones»), la evidencia de que la discusión se entabló —y se encontró— más por motivos personales y de lucha por el poder que por la simple defensa de las posiciones teóricas respectivas, y la constatación de los peculiares métodos utilizados por los Madrazo en su persecución de la primacía en la escena artística. De hecho, la defensa del anonimato como vehículo ideal para la discusión teórica (al tiempo que se utilizaba para atacar personalmente a los adversarios, buscando su descrédito artístico) y las repetidas acusaciones a Esquivel de hacer derivar «una cuestión filosófica y artística [...] en cuestión personal», revelan métodos que podrían ser incluidos, sin desdoro, en cualquier antología de la insidia. Y no puede obviarse, por otra parte, la falacia del planteamiento de Madrazo, basado en un salto incongruente (y no poco revelador) entre lo abstracto y lo concreto: tanto en el escrito firmado en la *Revista de Madrid* como en el anónimo del *Corresponsal*, Madrazo preconizaba el nazarenismo argumentando teóricamente la superioridad del *idealismo* sobre el *naturalismo* en el tratamiento de la temática religiosa. Sin embargo, a la hora de la crítica concreta de las obras presentadas en la Academia, hacía ésta desde los presupuestos del naturalismo, algo que él presentaba como una concesión a sus adversarios pero que era en realidad una trampa tendida a éstos y, a la vez, un parapeto construido en su propia defensa. Y es que esa aparente concesión le permitió no sólo subrayar la superioridad técnica de Federico y José de Madrazo sobre Esquivel y compañía, sino también —y éste es un punto que me parece fundamental— obviar la discusión de los principios naturalistas que inspiraban las obras de sus adversarios, lo que hubiera implicado entrar en la crítica de la escuela española del Siglo de Oro y su modo de abordar la representación religiosa. De hecho, la inconsistencia de la argumentación de Madrazo (o, si se quiere, su oportunismo teórico) queda al descubierto cuando no traslada la crítica del naturalismo en el arte religioso a su consideración de la pintura española del xvii. Es decir: cuando al tiempo que defiende el nazarenismo, se refiere, sin nombrarlo, a su hermano como «alguno de los verdaderamente buenos pintores, de esos que hemos indicado como capaces de resucitar por sí solos la grande época de los Velázquez, Murillo y Ribera». Sus protestas, ya en su segundo artículo del *Corresponsal*, de que «es, pues, claro que quien esto dice no se propone atacar en lo más mínimo nuestra fecunda escuela del siglo xvii, sino que la ensalza como es debido», implicaban en realidad la asunción de una contradicción teórica y serían consideradas por sus enemigos como una muestra de hipocresía y, a la vez, como la prueba palpable de que sólo buscaba desprestigiarles.

Anótese, para terminar, que la polémica Esquivel/Madrazo señaló el punto álgido del enfrentamiento entre puristas y murillescos y tuvo, al parecer, repercusiones en las siguientes exposiciones de la Academia. De hecho, la exposición de 1843 fue una de las más flojas de esos años al producirse la au-

sencia de obras de los Madrazo, los López, Gutiérrez, Elbo y otros (buscando, según *El Corresponsal*, «evitar las censuras más o menos acertadas que suelen aparecer en los periódicos»<sup>32</sup>), y en la de 1844 fue ya Esquivel quien se abstuvo (lo que permitió escribir a Pedro de Madrazo: «Hoy nuestra tarea es menos comprometida. Nuestros enemigos en principios, ausentes de la arena, nos han evitado el trabajo de argumentar para tratar de reducirlos a nuestra opinión»<sup>33</sup>). Por lo demás, aunque Pedro de Madrazo siguió mostrando una fuerte beligerancia al comentar la exposición del Liceo de 1844<sup>34</sup> y defendió el nazarenismo a nivel teórico al menos hasta 1847<sup>35</sup>, al hacer la crítica de la exposición de la Academia de este último año había derivado ya claramente hacia el eclecticismo. Para esas fechas se había hecho ya evidente que el nazarenismo no lograría triunfar como él había deseado (y ello tanto por la resistencia del ambiente como por la «traición» a la causa de Federico y sus amigos, incapaces de persistir en la vía que ellos mismos habían abierto). Y, por otra parte, las reputaciones y los respectivos ámbitos de influencia parecían consolidados. Y, enfrentado a los hechos, Pedro de Madrazo certificaría la naturaleza de la nueva situación con una declaración, franca y desinhibida, de eclecticismo: «Todos son caminos para llegar a la cumbre del arte: todos son medios para lograr el sagrado fin de ennoblecer y elevar el corazón del hombre con el encanto de la poesía». Y, en consecuencia, Esquivel pasó a ser ya, para él, un «fiel historiador y poeta: historiador en todos los accesorios de su asunto [*Agar despedida por Abraham*], en el colorido local y en la conveniente vestidura de sus figuras; poeta en el modo feliz de concebir el argumento»<sup>36</sup>.

## APÉNDICE. LOS TEXTOS DE LA POLÉMICA

**«Academia de Nobles Artes de San Fernando. Exposición de 1842».**  
*El Corresponsal*, Madrid, nº 1.229, domingo 16 octubre 1842, pp. 2-3.

Del examen de las obras presentadas este año en los salones de la Academia se deduce una tristísima verdad, y muchas desconsoladoras reflexiones. «La España moderna no tiene escuela en pintura». Esta novedad es aplicable

<sup>32</sup> «Academia de Nobles Artes de San Fernando. Exposición de pinturas de 1843», *El Corresponsal*, nº 1.551, 22 octubre 1843, p. 4.

<sup>33</sup> Pedro de Madrazo: «Bellas Artes». Exposición de 1844». *El Laberinto*, Madrid, T. 1, nº 24, 15 octubre 1844, pp. 330-332.

<sup>34</sup> Pedro de Madrazo: «Bellas Artes. Su estado actual en la capital de España. Pintura. Exposición del Liceo». *El Laberinto*, Madrid, T. 1, nº 15, 1 junio 1844, pp. 206-208.

<sup>35</sup> Vid. especialmente Pedro de Madrazo: «Génesis del Arte Cristiano», *El Renacimiento*, Madrid, entrega 3ª, 28 marzo 1847, pp. 17-18.

<sup>36</sup> Pedro de Madrazo: «Exposición de pintura de 1847. Artículo segundo». *Semanario Pintoresco Español*, II, 1847, p. 362.

en nuestro siglo a todos los países, en mayor o menor grado; pero ya en Alemania, y en la privilegiada Italia, se advierte la primera aurora de una gran restauración, de una renovación completa del buen gusto, después de la cual se podrá decir que está formulado el carácter de las bellas artes en nuestra centuria.

En España desgraciadamente no se experimenta la necesidad de hacer del arte un culto, una verdadera creencia, una religión, digámoslo así, cuyo objeto sea el perfeccionamiento de la idea de la belleza, el ennoblecimiento de la forma, la poesía en fin de la naturaleza en sus más sublimes y grandiosas manifestaciones. Se tiende demasiado hacia uno de los objetos meramente materiales del arte, o por mejor decir, se toma por objeto lo que en realidad sólo debiera considerarse como uno de los medios para conseguir el verdadero fin, que es el que hace tan importante, tan noble, y tan digna del respeto de los hombres la misión del artista sobre la tierra. Nuestra sociedad, apenas emancipada de las mágicas ligaduras del sensualismo, no puede menos de mirar como sueños las generosas ideas de los que proclaman abiertamente que el *objeto*, el *fin* de la poesía, y por consiguiente del arte cristiano, es el *bien*, en contraposición con el arte pagano encaminado sólo a producir el *deleite*.

Si éstas fueran las ideas generalmente admitidas, seríanos grato examinar las obras de nuestros artistas modernos bajo el punto de vista del objeto moral a que ellas tienden, ver de qué manera los jóvenes dedicados al culto de lo bello comprenden el destino del artista en la sociedad, y aun seríamos bastante severos para declarar indigno del encargo de alimentar la sagrada llama como se hacía con las antiguas vestales, al que descubriésemos mancillado de impureza prostituyendo la inspiración al servicio de ruines e innobles concepciones.

Pero no entraremos en estas distinciones metafísicas; no es llegado todavía el tiempo, transigiremos con el sistema dominante: le pediremos cuenta tan sólo de lo que ha proclamado con arreglo a sus propios principios, a lo que él mismo parece prometer, que es la imitación de la naturaleza tal cual ella se manifiesta a todo el mundo: en una palabra, «la reproducción de lo que existe o puede existir».

Aunque decimos que tal es el sistema dominante, no por eso reconocemos que haya unidad en los medios empleados para conseguir el objeto; repetimos que no hay igualdad en los procedimientos, no hay *escuela* en suma; pues por escuela en artes se entiende *una colección de máximas generalmente recibidas y tradicionalmente observadas*. Sucede en la actualidad en España lo mismo que en Francia: falta la homogeneidad en las creencias y en los sentimientos, falta una regla común, un cuerpo de doctrina: los artistas franceses y españoles vagan libres de vínculo tradicional, y sus obras no llevan impreso sello ninguno, en perjuicio de las glorias de sus respectivas naciones. No se puede en el día decir de ninguna obra que pertenece a la escuela francesa o española, porque entre nosotros y entre nuestros vecinos no tienen las artes carácter propio, peculiar, distintivo.

La prueba más convincente de que así sucede en España, está en los salones de la academia que acaban de cerrarse al público, y es tanto más dolorosa esta consideración por cuanto al examinar los lienzos en ella espuestos, no se puede menos de reconocer en algunos artistas, aunque muy contados, dotes suficientes para regenerar completamente el arte, y en otros las disposiciones necesarias para seguir con fruto sus máximas e ir gradualmente formando una verdadera *escuela*. En medio del abatimiento que produce el ver la crasa ignorancia del público en materia de nobles artes, su carencia total de nociones artísticas, y su viciosísima manera de ver, sentir y juzgar las obras sin tener la más remota idea de la verdadera belleza de las formas, porque es indudable que el gusto necesita educación para no pervertirse; en medio del desaliento que esto produce, repetimos, no deja de consolar algún tanto el pensar en la sensación profunda que a la misma generalidad han causado en esta última exposición las obras de alguno de los verdaderamente buenos pintores, de esos que hemos indicado como capaces de resucitar por sí solos la grande época de los Velázquez, Murillos y Riberas.

Complacémonos en poner a su frente al joven y ya famoso en Europa D. Federico de Madrazo, cuyos pinceles, así como hay manos de muger que imprimen a todos los objetos que tocan el sello de la elegancia, y labios que sólo exhalan besos que dulcemente se apegan al corazón, sólo producen formas nobles y hermosas, sólo realizan concepciones bellas y sublimes: hermanas de la grandiosa página de *Godofredo de Bouillon en el monte Sinaí* que admiramos en uno de los pasados años. En el joven Madrazo vemos reunidas todas las cualidades de los grandes genios: las obras que ha presentado este año (entre las que sentimos no haber hallado el cuadro de las Marías que tantos elogios ha merecido en los diarios de Francia e Italia) nos afirman más y más en la opinión que de este artista teníamos ya formada. Encontramos en ellas un profundo y detenido estudio del dibujo y del verdadero colorido, del dibujo correcto y castigado de las inmortales escuelas de Florencia y Roma, y el colorido jugoso, vigoroso, sólido y brillante de las escuelas flamenca, española y veneciana. Y prescindimos por ahora de la parte poética de sus cuadros porque todo lo que ha espuesto este año son en cierto modo retratos, y ya en los años anteriores dio pruebas de poseer esta cualidad y de ser un artista-poeta eminente. Queremos además concretarnos a las impresiones recientes, a lo que el público entero ha visto detenidamente porque cuando atribuimos a un cuadro *dibujo correcto y bello colorido* no lo hacemos como muchos críticos ignorantes y superficiales sin conocer el verdadero valor de estas espresiones, y aplicándoles tal vez a las obras que menos sobresalen en estas cualidades. Considérese aisladamente un trozo cualquiera de los cuadros de don Federico de Madrazo, una mano, una cabeza, un pliegue solo, y se verá que no hay en todo el lienzo cosa alguna que no pueda servir de modelo, y que hasta los accesorios rebajados y ligeramente tocados ofrecen el carácter de verdad que en vano se buscan en los cuadros de otros pintores, que seducen por un colorido

convencional y vaporoso, sin haber conocido jamás la forma del más insignificante objeto de la naturaleza. En los contornos firmes, seguros y decididos de este pintor, en aquellas líneas severas y nobles que embellecen sus retratos sin dañar a la semejanza, se revela el estudio del antiguo, y el conocimiento de la economía [sic] del cuerpo humano en los tipos modelos de la naturaleza. Esto sólo se consigue a fuerza de estudio y de trabajo, a fuerza de genio: para lograrlo, si se tienen las disposiciones naturales del que nace pintor, es preciso no dejarse ofuscar por el halagüeño efecto de un colorido caprichoso y fantástico que oculta todos los defectos de las formas, pues siendo la májia de los matices el fruto más dulce que recoge la ignorancia, fácilmente se adormece uno, y se extravía discurriendo por el espacio lúgubre de aquellos fondos indeterminados, nebulosos, misto de luz y de tinieblas, donde las medianías creen hallar el mando de la inspiración y del genio.

La inspiración, el genio, la poesía están en arrancar a la naturaleza el secreto de la formación de sus productos y de sus seres, y hacer de dos retratos como los de las preciosas italianas que el joven Madrazo nos presenta revestidas de sus vistosos trajes, dos interesantes cuadros en cuya contemplación se embebe el espíritu del que los mira: la inspiración y la poesía está en hacer que el alma entable un mudo coloquio con la hermosa de *mota de Gaëte* [sic, por *Mola de Gaeta*] y desee saber de ella qué espera, a quién busca, qué recuerdos de amor la encadenan a aquella roca sobre la cual descansa su mano, entre las pintorescas ruinas que la rodean: el genio está en reproducir en un retrato, como el de su hermano D. Pedro Madrazo, la estructura interior de una cabeza, la sangre que circula, la vida que se transporta y da movimiento a aquella epidermis y hace brillar los planos de aquellas sienes.

El retrato que ha presentado este año el señor Madrazo (padre) del señor ministro de Holanda, el barón de G\*\*\*, es de aquéllos que bastan para inmortalizar al pintor y al retratado. En modelos como éste aconsejaríamos a nuestros artistas que estudiasen la limpieza de las tintas, la transparencia de las sombras, y el verdadero modo de imitar a los flamencos. Sacar con tintas tan puras, y con medias tintas tan perfectamente degradadas e igualmente limpias, un tono tan vigoroso, y un efecto de claro-oscuro tan mágico y sorprendente, es uno de los mayores triunfos del arte. Nada hay más fácil que dar a un retrato magia y misterio sacrificando la verdad y prodigando negrura a su ambiente: porque nada hay más misterioso que la oscuridad completa; y nada es más sencillo en pintura que cubrir un lienzo de asfalto [sic] o negro de hueso. Lo difícil, lo que ofrece trabajo sumo, lo que requiere ciencia, es dibujar bien una cabeza y marcar sus contornos, cubrirla de luces puras y limpias, medias tintas suaves, armonizadas y verdaderas y sombras transparentes, y hacerla resaltar, respirar y campear, como hacían Van Dyck y Rubens, y como ha hecho el Sr. Madrazo (padre) en el retrato del Barón de G\*\*\*.

El buen dibujo es la base de la pintura; por eso cuando veamos que un artista no reúne en igual grado las dos cualidades difícilísimas de dibujante y

colorista, siempre tributaremos al buen dibujante los elogios de que en los siglos de más adelantos artísticos se le ha juzgado acreedor. Aludimos al Sr. Tegeo en los dos retratos que ha presentado, cuyo dibujo puede en verdad llamarse correcto sin dejar de ser su colorido algo duro, principalmente en las carnes. Los accesorios de estos retratos están bien tratados, y perfectamente tocado el raso en uno de ellos. No son éstas las solas obras en que el Sr. Tegeo se ha mostrado digno de la reputación que goza.

El escultor D. Ponciano Ponzano, residente en la actualidad en Roma, ha enviado a la Academia un precioso dibujo que representa una sacra familia, y que puede servir de modelo para un bajo relieve de medio punto por el estilo de los que se advierten en algunos elegantes sepulcros del décimo quinto siglo. Está compuesto con sencillez y gracia, y sus contornos son puros y elegidos.

El Sr. Espalter ha presentado varias obras que estuvieron hace algunos meses espuestas en el Liceo. He aquí un joven artista de los que con placer vemos más profundamente penetrados en los asuntos religiosos de los grandes principios del arte cristiano, uno de los verdaderos pintores poetas destinados a llevar a cabo la gran regeneración de la pintura. Espalter entró con desventaja en la lucha con la escuela plástica y materialista, por cuanto su colorido no es a primera vista fascinador y brillante, efecto sin duda alguna de su adhesión a la moderna escuela alemana, la cual tal vez por una exageración de principios, loable hasta cierto punto, profesa a las tradiciones artísticas de la pintura religiosa un respeto tan ciego que cree preferible para los asuntos místicos el colorido frío de los frescos del mil trescientos a la entonación jugosa, a la magia engañadora de los lienzos de Ticiano, Velázquez y Murillo. No es del caso ventilar aquí esta cuestión: bástenos decir que Espalter será un digno auxiliar del joven Madrazo, cuando para completar la reacción filosófica del siglo entre en la pintura en lucha el principio idealista, grande, noble, bello y eminentemente social, con el principio sensualista, mezquino, degradado y contrario a la civilización, vencido ya en la contienda moral, en la contienda religiosa, en la contienda literaria. La composición del precioso cuadro que representa a los ángeles llevando a enterrar el cuerpo de Moisés, es una de las más poéticas y halagüeñas concepciones de un alma verdaderamente artista: pudiera sobre ello escribirse un poema entero, y con cuánto placer nos detendríamos, si lo permitiera nuestro periódico, a describir aquel grupo formado por cinco hermosos ángeles leves, puros, aéreos, llenos de vida, y un cuerpo de hombre, muerto, pesado e inerte, atravesando en místico silencio el aire bruno que cortan los espíritus con sus alas zumbadoras, formando una especie de barca serena que simboliza admirablemente el paso de la vida terrestre a otra vida! Nada más bello que aquellos ángeles llenos de magestad, de gracia, de nobleza: nada más grave y santo que aquel anciano con las manos cruzadas al pecho cuyo semblante venerable revela la calma del justo. Son muy notables también los cuadros de este mismo pintor que representan *La melancolía* y

*Santa Ana dando lección a la Virgen.* En todas sus obras hallamos poesía apacible y sentimiento profundo, y cualidades artísticas de gran valor, entre ellas un dibujo esmerado y concienzudo y una sencillez elegante y natural en la distribución y forma de los pliegues.

Son dignos de mención entre los cuadros presentados los encaustos ejecutados por el señor Piedra. Advertimos en las cabezas que este artista ha esculpido líneas bien determinadas, planos bien sentidos, y sobre todo un colorido jugoso y brillante. En el cuadro grande que representa a nuestro Señor difunto llorado por la Virgen y los ángeles, hay mucho sentimiento y bastante poesía; algo descuidadas están las formas y poco modeladas, lo que en parte puede atribuirse a la dificultad del procedimiento mismo de pintar con cera.

[Entre] Los pintores que más sobresalen en las escuelas especiales que ellos mismos se han formado y que destruyen el carácter homogéneo de la pintura moderna en España, debemos mencionar como artistas de verdadero mérito, aunque poco nutridos en el buen dibujo y en el buen colorido, a los señores Gutiérrez, Esquivel y López (don Bernardo). Las cualidades que a éstos distinguen son muchas, y las obras que este año han presentado, especialmente el segundo, les hacen dignos de la estendida reputación de que gozan. El señor Gutiérrez ha ejecutado un retrato de señora de muy *agradable* colorido, compacto, con gracia y ligereza; pero es preciso decir francamente que la naturaleza no puede dar jamás el efecto de claro oscuro que le ha dado el pintor en sus fáciles y fértiles pinceles. Tampoco podría un principiante estudiar impunemente aquellos contornos vagos y perdidos, y aquellas carnes totalmente privadas de medias tintas.

El Sr. Esquivel tiene genio bastante para ser un buen pintor: tal vez la estremada facilidad con que ejecuta sus obras le perjudica para estudiarlas con el detenimiento que se requiere. Goya era hombre de gran genio, y por entregarse a los vuelos de su imaginación sin sujetarse a concluir, murió sin formar escuela, porque para adivinar los caprichos de una fantasía viviente es preciso tenerla igualmente exaltada, y en este caso no se copia lo que se puede hacer de inspiración. El señor Esquivel ha presentado muchos cuadros, y algunos de gran tamaño: nosotros le aconsejaríamos que redujese el número de sus obras, y las dimensiones de ellas, y que sujetase su genio a un estudio de toda ley y conciencia; pues las faltas de perspectiva que se advierten en la galería del fondo de uno de sus retratos de cuerpo entero, la negligencia con que están dibujados muchos paños, y aun cabezas de otros cuadros, y la monotonía de la tinta rosada que en todos ellos domina, son defectos que él mismo habrá notado y que indudablemente desaparecieron en cuadros hechos con un estudio cual se requiere para alcanzar en las artes un nombre duradero.

Lo mismo pediríamos al señor Alenza, cuyo gran mérito en el género que especialmente cultiva nadie pone en duda. Hay estilos que defender [sic, por dependen] únicamente del modo de ver y de sentir, y estos no están sujetos al estudio más o menos detenido del artista.

El señor D. Bernardo López es hijo de otra escuela enteramente diversa, y manifiesta su talento en haberse separado mucho de ella en beneficio de su reputación y de sus obras. El retrato que ha espuesto de S. M. la Reina peca tal vez en la excesiva conclusión de los accesorios y en el tono brillante de lo general de la obra, pero está dibujado con mucha exactitud, y una sencillez poco común en las obras de su escuela. El S. Pedro, retrato de un pescador de Valencia, es obra que le honra mucho y en la que ha cambiado totalmente su antigua manera, copiando el natural con un colorido verdadero y exacto.

Nos abstenemos de hacer mención de las copias y de los muchos cuadros medianos, malos y *detestables* que hemos visto en la Academia.

**ESQUIVEL, Antonio M.:**

**«Esposición de pinturas»**

***El Corresponsal*, Madrid, nº 1.238, martes 25 octubre 1842, p. 3.**

De todos los artículos que acerca de la esposición de bellas artes han visto la luz pública, ninguno es más notable que el dirigido al *Corresponsal* e inserto en el núm. 1.229 de dicho periódico (1).

Algunos otros se han publicado, otros han *estado a pique* de publicarse que tienen íntimo parentesco con el de *El Corresponsal*, pero entre los impresos es éste el más explícito, el que más claramente demuestra el fin que se pretende alcanzar, y medios por donde al fin llegar se quiere.

Un tomo en folio sería acaso necesario para responder al citado artículo, para desentrañar sus embozadas alusiones, para poner frente a frente las notorias contradicciones que contiene, para revelar sus injusticias y la causa de ellas, para desmenuzarlo, en fin, según la trascendencia de su objeto. No es esto posible en un artículo de periódico, hay que contentarse con tomar algunas de las ideas más importantes y aceptarlas lisa y llanamente como el articulista pretende creerlas y demostrarlas.

Despojado su artículo de patéticas lamentaciones, de pretendidas teorías sublimes, y de cierto vaporoso entusiasmo que en todo él predomina, resulta clara y distintamente que es un ataque dado por la centésima vez a la escuela española especialmente, y por analogía a las escuelas veneciana y flamenca, que con la primera forman lo que originariamente se ha llamado escuela naturalista. Pero lo sorprendente, lo raro, lo inconcebible es que ahora no se habla como otras veces a nombre de la respetable y clásica escuela romana, no se pondera como base el esclusivo estudio e imitación de las estatuas antiguas; no se oponen Rafael y Julio Romano a Velázquez y Murillo: no. Eso sería cosa vulgar porque otros muchos lo han hecho, y porque es opinión defendible y racional. Los modernos regeneradores a quienes sirve de intérprete el articulista anónimo de *El Corresponsal* quieren ser nuevos, originales, misteriosos. Para derribar la escuela de Murillo, Van-Dik (sic), Velázquez, Ticiano,

Rubens y Ribera, no llaman en su auxilio a los colosos romanos, no hablan a nombre de éstos, sino es que remontándose por un delirio de ridículo entusiasmo a los férreos tiempos de la edad media, cogen estatuas góticas, éticos (sic) relieves, tablas de carcomida y fabulosa pintura, y formando un estraño compuesto de tan ruinosos elementos, dicen a la Europa, a la España asombrada de su locura: quemad las inmortales obras de esos pintores que forman vuestra gloria, y por las que os pagan millones; para nada valen: esto es lo bello, lo sublime, lo espiritual.

Como algo hay que decir en prueba de tan desatinada pretensión; como no puede apelarse al testimonio de los sentidos, que da un solemne mentís a los preconizadores de tales estravagancias, se acude al recurso de oponer el espiritualismo al sensualismo, de aplicar a la pintura los sistemas literario-filosóficos, de utilizar en favor propio la reacción religiosa que se supone inminente. Ya se ve no es posible colocar nuestros góticos engendros de frío colorido, de secas figuras, sin relieve, sin ambiente, sin el más remoto asomo de perspectiva aérea, al lado de esas magníficas creaciones de Velázquez y Murillo, de esos cuadros en que todo es vida, calor, verdad, sin que la multitud retroceda horrorizada de tan nefanda asociación. Para combatir este movimiento espontáneo, este instinto de lo bello que tiene la muchedumbre, salen los regeneradores y dicen: Cierto que a primera vista seducen las obras de los naturalistas porque hay en ellas *magia engañadora*, pero lo perfecto, lo sublime es esto que horroriza verlo. Y si se quiere averiguar en qué consiste aquella perfección y sublimidad que escapa a los sentidos, dicen con misterioso acento.— Consiste en que esas éticas (sic) figuras, esas secas y recortadas formas, ese pálido color, son espiritualismo puro, son la imagen más aproximada a la divinidad. Eso otro que tanto gusta, que encanta, que conmueve, que atrae, es, ¡qué horror!, *la imitación de la naturaleza tal cual existe o puede existir* y la *pintura no tiene nada que ver con la naturaleza*.

Ya tenemos aquí una teología aplicada a las bellas artes que no puede menos de producir gran efecto en los aficionados a visiones. Los modernos regeneradores a la manera del articulista quieren que el espiritualismo, es decir, la flor y nata de la perfección en pintura vaya a buscarse en la escuela gótica, italiana y alemana anterior a Rafael de Urbino. Como la imitación de la naturaleza es máxima enteramente profana y materialista, no puede su estudio haber servido de dato para llegar a tan *portentoso descubrimiento*: bien alto dicen los que de él hablan que los sentidos nada tienen que ver con el espiritualismo. No hay, pues, más medio que el de la revelación. Los regeneradores modernos, los preconizadores del espiritualismo gótico-alemán, han debido su sistema a alguna sucesión de visiones místicas que con poco trabajo y tiempo les han puesto al corriente acerca del verdadero modo de pintar espíritus y gente del otro mundo. Lo único que les falta para persuadir a las gentes de la verdad de su misión apostólica, es hacer algunos milagros, ya que en conciencia no pueden calificarse sus obras de milagrosas.

Un solo inconveniente ocurre que oponer al sistema del articulista y debe aconsejarse a los teólogo-pintores que lo tengan muy en cuenta. Una vez adoptado el principio de que la imitación de la naturaleza es cosa escusada y perjudicial en bellas artes, una vez resuelto que los profesores de ellas deben echarse a caza del espiritualismo, una vez que el juicio de los sentidos deje de ser el que resuelva el mérito y defectos en cuadros y estatuas, es muy de temer que algunos genios turbulentos y mal hallados con el tipo gótico-alemán, se insurreccionen, se den por inspirados y por apóstoles y pretendan que el espiritualismo se encuentra en las pinturas chinescas o en los cuadros mejicanos de antes de la conquista. Ya conocerán los espiritualistas modernos que de aquí podrían originarse tantos sistemas en bellas artes como sectas en religión y adios verdadera revelación y espiritualismo ortodoxo de los alemanes de la edad media. Cuidado con el inconveniente.

Le falta tiempo al que esto escribe para extenderse más, como quisiera y como debiera para demostrar que el afán de decir cosas nuevas, que el empeño en aparecer originales, que el excesivo amor propio y otras pasiones no tan inofensivas ni tan bien intencionadas, son capaces de inspirar los mayores absurdos, las más evidentes contradicciones. Para quien está más acostumbrado a manejar el pincel que la pluma, basta y sobra con lo dicho.

ANTONIO M. ESQUIVEL

(1) El artículo a que el señor Esquivel alude nos fue remitido por persona de confianza y cuyo voto juzgamos competente en la materia. El señor Esquivel, apartando la cuestión de personalidad, y ciñéndose al arte solamente, combate las opiniones emitidas en el indicado artículo; por esta causa damos cabida a la razonada contestación del señor Esquivel, persuadidos de que esta polémica es ventajosa para el arte y para los artistas.

N. de la R.

**«Bellas Artes. Verdadera significación de las palabras espiritualismo, idealismo, aplicadas a la pintura (Contestación a don Antonio María Esquivel)»**

*El Corresponsal*, Madrid, n.º 1.243, domingo 30 octubre 1842, p. 4.

Llenos de sorpresa nos ha dejado la lectura del artículo sobre esposición de pinturas que firma el Sr. Esquivel y que inserta el *Corresponsal* en el número 1.238 del martes 25 del corriente; y no hubiéramos ciertamente tomado la pluma para contestar a él si en sus primeras líneas no declarase su intención de rebatir uno nuestro inserto en el número 1.229 del mismo periódico, porque el señor Esquivel en sus vagas declamaciones contra cierta escuela que llama *espiritualista*, y que él se ha forjado en su cerebro (pues la verdadera escuela espiritualista a que nosotros aludíamos no ha podido llegar a su conocimiento) no señala una sola frase nuestra cuya falsedad deje probada. El señor Es-

quivel nos supone, sin más razón que la de habérselo figurado, órganos de una escuela que pretende retroceder a los férreos tiempos de la edad media y derribar la de Murillo, Van Dyck, Ticiano, Rubens y Ribera, para sustituir a la universal admiración que escitan estos grandes coloristas, el entusiasmo hacia las estatuas góticas, *eticos relieves*, y tablas de carcomida y fabulosa pintura: todo lo cual es invención pura del Sr. Esquivel. En el artículo *que este pintor firma* se combaten principios que nosotros jamás hemos sentado, imaginando el articulista un sistema disparatado, irracional, insípido, infecundo y monstruoso sólo para proporcionarse el rebatirle con más o menos chiste, así como el héroe manchego se figuraba que los molinos eran gigantes para acometerlos en seguida lanza en ristre (de cuya empresa salió muy mal parado). En el artículo que firma el Sr. Esquivel se supone que hemos establecido el principio de que *la imitación de la naturaleza es cosa escusada y perjudicial en bellas artes, que atacamos a las escuelas española, veneciana y flamenca, que preferimos a las inmortales creaciones de estas escuelas nuestros góticos engendros de frío colorido, de secas figuras sin relieve, sin ambiente, sin el más remoto asomo de perspectiva aérea*, y otras muchas ideas peregrinas, que no han podido menos de escitar nuestro buen humor, y todo esto lo hace el articulista sin citar, sin copiar, sin reproducir un solo renglón, una sola frase de nuestro artículo en que así lo hayamos manifestado, una sola sílaba que pruebe que tal es nuestra opinión; por lo cual el artículo que firma el Sr. Esquivel, más que a combatir nuestras verdaderas ideas, parece destinado contra alguno de los que dice *haber estado a pique de publicarse*. En prueba de que nosotros no hemos aventurado semejantes dislates, nos bastará recordar a los lectores que en el principio de nuestro artículo, dejando a un lado toda cuestión filosófica acerca del verdadero destino del arte en la sociedad y de la misión y objeto de la pintura religiosa, dijimos clara y terminantemente que íbamos a juzgar a nuestros pintores con arreglo al principio dominante que es *la imitación de la naturaleza tal cual ella se manifiesta* y que procediendo lógicamente con arreglo a nuestra ligera esposición prodigamos nuestros elogios a las obras de cierto pintor por hallarlas enteramente acomodadas al tipo natural, real y positivo, por parecernos dignas del gran Velázquez, del célebre Tiziano y del elegante Van Dyck, y en nuestro entusiasmo por este joven no encontramos más digno encomio que comparar su colorido con el de los grandes maestros de las escuelas española, flamenca y veneciana, y su dibujo con el de los inmortales artistas de Roma y de Florencia, a quien nadie sino el señor Esquivel ha confundido jamás con los adocenados autores de nuestras tablas góticas y carcomidas. Partiendo del mismo principio ponderamos el mérito del retrato del barón de G\*\*\* y el de otros dos retratos, y por él, y sin apartarnos un punto de él criticamos en el señor Esquivel varios defectos de dibujo, perspectiva lineal y colorido, defectos con los cuales no le es lícito a nadie vanagloriarse de seguir las huellas de los Velázquez y Murillos, defectos que seguramente no se advierten en esos pintores a quienes alude el señor Esquivel en el artículo que

firma, y a los cuales tacha de espiritualistas a su manera. Por último, en el referido artículo dijimos con palabras bien explícitas que es una idea consoladora el pensar que tenemos jóvenes capaces de resucitar la grande época de Velázquez, Murillo y Ribera; es, pues, claro, que quien esto dice no se propone atacar en lo más mínimo nuestra fecunda escuela del siglo xvii, sino que la ensalza como es debido.

El ataque a los maestros coloristas solo está por consiguiente en la imaginación del señor Esquivel, y es muy chocante que haya asimilado aquellos venerandos y esclarecidos nombres a la crítica que de él se hace por haber incurrido en defectos en que jamás incurrieron. ¿Será que el señor Esquivel tenga la arrogancia de juzgarse el regenerador de las escuelas de Madrid y de Sevilla y de convertir en causa de Velázquez y Murillo la suya propia?

Réstanos añadir algunas palabras sobre la *escuela espiritualista* a que quiere referirse el señor Esquivel, y diremos de una manera clara y terminante lo que entendemos por tal. El estilo *espiritualista* aplicado a la pintura religiosa se funda en el *bello ideal* de la inmortal, grandiosa y noble escuela de Rafael de Urbino y de muchos pintores que le antecedieron como son Giotto, B. Angelico, Masaccio, L. Signorelli y otros cuyas obras no conoce ni ha podido conocer el señor Esquivel. Los colosales genios de las escuelas florentina y romana son los que nosotros designamos como maestros a los artistas que ejecutan asuntos místicos y religiosos, porque creemos que en estos asuntos debe verse *más que la mera naturaleza*, pues la verdad y la imitación son sólo el *medio* y no el *objeto* del arte cristiano. Es, pues, un gravísimo error el decir que según nuestro sistema la imitación de la naturaleza es cosa escusada y perjudicial en las bellas artes, cuando precisamente para embellecerla, espiritualizarla y engrandecerla como hicieron aquellos respetados maestros es para lo que más se necesita su estudio; y no un estudio superficial de las formas y objetos de más bulto y efecto, sino un estudio profundo, reflexivo, detenido y concienzudo de los modelos vivientes y de los admirables restos de la antigüedad donde los artistas griegos apuraron todo el tesoro de sus más bellas ideas, de sus más delicados instintos. Véase, pues, cómo en el artículo que firma el señor Esquivel se hace la más estraña confusión de principios suponiéndonos enemigos de lo que más recomendamos que es el *idealismo* en la belleza y en el sentimiento. El articulista ignora que la máxima de hacer algo más que la naturaleza y espiritualizarla en cierto modo, máxima que profesaban los artistas griegos de los buenos tiempos, es la misma que profesan los modernos pintores de la escuela *purista* con los caracteres que naturalmente lleva consigo la diversidad entre la mitología y el cristianismo. En todos los tiempos en que ha habido fe y creencia, tanto en el mundo pagano como en el mundo moderno han procurado los grandes artistas revestir las imágenes de los inmortales con formas superiores a las del hombre. Es decir, con formas naturales con esclusión de todo lo accidental, de todo lo defectuoso, de todo lo inútil.

Esto entendemos por *escuela espiritualista*; estos principios siguen los re-

generadores de la pintura religiosa: los cuales saben perfectamente ceñirse al naturalismo con toda la magia seductora de la verdad, cuando ejercitan sus pinceles en otra clase de obras en que sólo se busca el deleite de ver la naturaleza fielmente reproducida.

Nuestro sistema nada tiene de vago e indeterminado: lo vago, lo indeciso, lo vaporoso, lo soñado es querer producir un efecto engañoso y halagüeño sin estudiar la naturaleza, sin *leer en ella* como es debido.

Al nombrar el artículo que impugnamos, hemos tenido cuidado de añadir que *firma el señor Esquivel*, porque creeríamos hacer una verdadera injuria a este nombrado pintor suponiendo que es obra suya, cuando no revela por cierto el menor conocimiento de la historia de las artes antigua y moderna.

**ESQUIVEL, Antonio María**

«Comunicado»

***El Corresponsal*, Madrid, nº 1.253, miércoles 9 noviembre 1842, p. 3**

Sres. Redactores de *El Corresponsal*:

Muy Sres. míos.— El crítico desconocido a quien di una contestación en el número 1.238 de *El Corresponsal*, se ha creído obligado a volver por su honra; y en el número 1.243 de dicho periódico vuelve a la carga en el modo y forma que Dios le da a entender. Aunque a un artículo firmado debe contestarse con otro que tenga la misma condición, y aunque podría escusar entrar en contestaciones con un adversario embozado, quiero sin embargo decir cuatro palabras al que se presentó en la palestra con las pretensiones de regenerador de la pintura, para cantar en su segundo artículo una evidente palinodia, abandonando el apostolado por los más fáciles recursos de la sátira personal.

Asustado sin duda el buen articulista con la monstruosa originalidad de su pretendido *espiritualismo*, y no pudiendo menos de reconocer que las consecuencias deducidas por mí de su escótica (sic) doctrina eran obvias, palpables y precisas, tuvo a bien replegar todo su aparato de *arte culto*, *objeto poético*, *sagrada llama de las antiguas vestales*, *misión del artista* y otras frases de conjuro con que en su primer artículo hizo preceder la inoculación de su vaporoso sistema. Ya en su segundo escrito deja de ser el sacerdote inspirado de una nueva secta para convertirse lisa y llanamente en un ciudadano pariente o amigo de ciertos artistas a quienes quiere preconizar y para ello elige como medio más oportuno el deprimir a otros. Sin ser un lince se entreveía ya esta idea a través de sus nebulosas definiciones del arte cristiano, pero vale más que franca y sencillamente se presente así y se ahorra desde luego el trabajo no escaso de fabricar sistemas y defenderlos.

Pero si no tengo inconveniente en permitir al articulista ese brusco salto e inesperada transición le tengo sí en que pretenda no haber dicho lo que dijo. Renicgue en buena hora de sus palabras y avergüéncese de lo que respecto a

nuestros grandes maestros dio a entender. Pero no niegue ni su dicho ni su intención, porque para ayudar su memoria voy a darle con el testo (sic) en las mientes.

Díjonos el articulista en su primer escrito que en España *no había escuela de pintura*, ni tampoco en ningún otro país, sin exceptuar más que la *primera aurora de una gran restauración* que se advierte en Alemania y en Italia. Mucho fía el articulista en el aislamiento e ignorancia de los artistas españoles cuando después de haber soltado semejante prenda quiere negar sus pretensiones; y habré de decirle que en esta ocasión contó sin la huésped. También por acá tenemos noticia de esa *primera aurora* que ha empezado en Roma y en ciertos estados de Alemania; también conocemos esa nueva secta altamente despreciadora de cuanto en pintura se ha hecho desde Rafael de Urbino acá, también hemos hablado con personas inteligentes y sensatas que nos han dado curiosas noticias de esos desenterradores de pinturas góticas, de viñetas de manuscritos antiguos y de relieves de los tiempos medios; y como esto se sabía, y como también era conocido el conducto por donde esa secta pretende introducirse en España paso a paso y poquito a poco, por eso pude y tuve razón en afirmar lo que afirmé. El articulista vio que se había adelantado demasiado, advirtió que dejaba conocer su juego, tuvo evidencia de que como él mismo dice *no es llegado todavía el tiempo*, y ha tenido por conveniente retractarse y recojer velas. Muy bien; pero vea para lograr su nueva idea cómo puede borrar el siguiente párrafo de su primer artículo:

«Pero no entraremos en estas distinciones metafísicas; *no es llegado todavía el tiempo; transigiremos con el sistema dominante*: le pediremos cuenta tan sólo de lo que ha producido con arreglo a sus propios principios, a lo que él mismo parece prometer, que es la imitación de la naturaleza tal cual ella se manifiesta a todo el mundo: en una palabra, *la reproducción de lo que existe o puede existir*».

El articulista anónimo debe tener muy olvidado este parrafito que se le escapó en el calor de la improvisación. Por él se ve que el crítico no admite sino es que a no poder más *TRANSIGE* con el sistema dominante. Que este sistema con el cual sólo por necesidad *transige* es el que se funda en la *reproducción de lo que existe o puede existir*. Que esta transacción (sic) la hace el articulista porque *no ha llegado todavía el tiempo* de que se adopte en pintura aquella *primera aurora* que hay ya en Italia y en Alemania. Esta pintura de primera aurora sabemos ya por confesión de articulista que no se ocupa *de lo que existe ni puede existir*, puesto que la pintura que esto hace es lo que el buen hombre llama *sistema dominante* y este sistema no lo admite, no lo cree bueno, sino es que *transige* con él mientras llega *otro tiempo*. ¿Qué es, pues, esa *primera aurora*? Ya lo dije en mi primer artículo, ya lo saben las personas imparciales que han visto de cerca semejante estravío y ya hay en España algunas obras por las cuales puede el más lerdo conocer y apreciar esa *primera aurora*.

Pero los grandes maestros italianos, flamencos y españoles, lo mismo que los escultores griegos nunca pensaron ni pudieron pensar en que sus obras no fuesen la reproducción de la naturaleza, si no como existía, al menos como *podía existir*, que en esta segunda circunstancia está fundado el admirable dibujo de las estatuas griegas y el idealismo del pintor de Sanzio. Nuestro articulista dice *transeat* a esta máxima y manifiesta que fuera de ella encuentra la perfección y la belleza. Por eso dije y con sobrada razón que el primer artículo del *Corresponsal* era un ataque evidente y directo a los grandes maestros del arte y mucho más a los de la escuela naturalista. Véase cómo Esquivel inventó enemigos para tener el gusto de combatirlos. Véase cuáles son sus molinos de viento y véase si el sistema que con inaudita retractación califica el articulista de *disparatado, insípido y monstruoso*, no está claro y terminante en el primer artículo de que ahora se reniega.

El escritor anónimo se permite la ridícula suposición de que acaso quiera Esquivel defender sus obras al abrigo de las de los grandes maestros asimilando éstos a la crítica de las de aquéllas. A esto sólo puedo responder que es una baja calumnia. Cítese un solo párrafo de su artículo en que ni remotamente se haga la más mínima mención de sus obras.

Esquivel es demasiado artista para no dejar el cuidado de su reputación al público. Esquivel no tiene tanto amor propio que se crea exento de defecto, pero cuenta con el suficiente para despreciar las críticas oscuras, anónimas y de pandilla. Esquivel jamás creará lícito formarse reputación a costa de las de los demás artistas, ni buscará ridículos pretextos para ensalzarse y deprimir a los demás. Respeta el talento donde quiera que lo encuentra y no cree que el prestigio de nadie perjudique al que con estudio, aplicación y trabajo procura conquistarse. Téngalo así entendido el escritor anónimo y si no lo ha sabido antes de palabra, consiste en el riguroso incógnito con que se cubre.

Una respuesta análoga debo darle a su insidiosa indicación respecto a no ser mío el artículo. Si suposiciones quisiera yo permitirme, y a la vista de un escrito anónimo bien pudiera hacerlo, fácilmente diría quién es el autor de los dos que el *Corresponsal* demasiado generoso, ha admitido y publicado; pero me estimo demasiado para querer penetrar los mezquinos recursos del amor propio. Yo respondo de lo que con mi firma se ha estampado. ¿Quién responde de lo que vergonzante y meticulosamente se me contesta?

ANTONIO M. ESQUIVEL.

**«Bellas Artes (Segunda contestación a D. Antonio M. Esquivel)»  
*El Corresponsal*, Madrid, nº 1.264, domingo 20 noviembre 1842, p. 4.**

Hemos visto con profundo sentimiento en el artículo remitido por el señor Esquivel al *Corresponsal*, y publicado en el número del miércoles último, que

una cuestión puramente filosófica y artística, acerca de la cual nos creímos siempre con derecho a emitir nuestra opinión, ha venido degenerando insensiblemente en cuestión personal, hasta el punto de reconcentrar el señor Esquivel todo su empeño en saber nuestro nombre. Nosotros nos damos el parabien por haber conservado el anónimo, y hubiéramos querido en verdad, en honor de las artes mismas, que el señor Esquivel hubiera hecho otro tanto. Cuando se debate una cuestión de principios, los nombres nada significan y cuando estas cuestiones de principios van enlazadas con la crítica fundada de las obras sobre las cuales recaen, el anónimo es una garantía contra la animosidad que suele convertirlos en cuestión de personas, y ¿para qué desea el señor Esquivel saber nuestro nombre? ¿puede una firma cualquiera influir en el fondo de las doctrinas? no se nos oculta que el articulista dando su nombre al público, se ha colocado en una posición desventajosa con respecto a nosotros que permanecemos *embozados* contra los tiros de la personalidad, pero para tranquilizarle sobre su misma situación declaramos formalmente que jamás ha sido nuestro ánimo prevalernos de nuestra ventaja, como claramente se colige de nuestros dos artículos precedentes en los cuales aunque de pasada, cimentamos sobre razones que el señor Esquivel deja intactas, nuestra opinión sobre el modo como deben tratarse los asuntos religiosos en la pintura.

En el segundo artículo, a que hoy contestamos, lo mismo que en el primero se abstiene el Sr. Esquivel de entrar en materia sobre las doctrinas de la escuela llamada *espiritualista o purista*. Ya dijimos nosotros clara y terminantemente lo que por tal entendíamos: manifestamos con igual claridad, que queríamos ver tratado cada género de composición en su estilo propio, y no aplicadas las máximas de materialismo a la pintura rústica [sic, por mística] y religiosa, pues la misma razón que existe para exigir que la poesía sagrada y sublime vaya revestida de sus formas peculiares, y que la epopeya rústica [sic] no se despoje de las hermosas y robustas alas del águila para tomar el vuelo rastrero del colorín de los jardines, existe para desear que el arte, al tratar los más elevados asuntos, al dar una forma material a las grandes ideas morales, no se limite al estrecho círculo de las condiciones puramente físicas que son la base de la pintura de mero recreo. Estos principios son bien sencillos. Por esto dijimos *transeat* a los cuadros de asuntos religiosos tratados según las máximas del *materialismo*; porque *si hubiera llegado ya el tiempo* de ver admitidas entre la generalidad de nuestros artistas las ideas profundamente filosóficas que vienen entre los sabios regeneradores de la pintura religiosa moderna, a quienes tan altamente desprecia el articulista por no conocer sus obras, entonces ya hubiésemos andado más exigentes, y no hubiéramos pronunciado ese *transeat* que ciertamente creímos favorable al Sr. Esquivel. ¿Dónde está pues la contradicción en que hemos incurrido al decir que *TRANSIGIMOS* con el sistema dominante contrario a la filosofía del arte cristiano?

Dijimos en nuestro primer artículo que entendíamos por escuela naturalista la que tiene por principio: «la imitación de la naturaleza tal cual ella se ma-

nifiesta a todo el mundo; en una palabra, la reproducción de lo que existe o puede existir»; y no sabemos ciertamente que ningún escritor de bellas artes la haya definido de otra manera. Esta proposición, que tenemos particular complacencia en repetir ahora, lejos de arrepentirnos de haberla escrito, es tan cierta y exacta, que precisamente ella es la que establece una marcada división entre los grandes maestros del renacimiento en que tanto florecieron las artes, y los de los siglos posteriores en que tomaron diferente rumbo por no servir ya solamente al culto que fue su destino primitivo en todos los países del mundo antiguo y moderno donde más se encumbraron. Niéguenos el señor Esquivel estos hechos históricos, manifieste sus ideas filosóficas sobre el arte, firmando o no firmando los artículos, que para las artes nada importan (porque si algo importasen las firmas en esta cuestión, no solo una pudiéramos oponerle, sino muchas, y todas de artistas residentes dentro y fuera de España, respetados en toda Europa); manifieste, decimos, sus ideas sobre la diferencia que conviene establecer entre la pintura religiosa, la puramente histórica y la *imitativa*, y entonces entraremos gustosos en una polémica que pudiera redundar en beneficio de las artes.

Pero mientras se limite a vagas declamaciones contra no sabemos qué tablas góticas y relieves (1) que jamás hemos designado por modelos, a infundadas acusaciones de que queremos rebajar el mérito de la pintura histórica y de *género o imitativa* del xvii siglo, y mientras nos atribuya ideas que jamás fueron nuestras y por fin mientras finja para alucinar a los lectores una admiración hacia el gran Rafael que jamás tuvo y de la cual nosotros estamos muy poseídos, no espere que nos tomemos el trabajo de volver a tomar la pluma para ir desmenuzando el prodigioso número de dislates y absurdos, que bajo su firma se imprimen.

Concluye el señor Esquivel dando el epíteto de *vergonzantes y meticulosas* a nuestras contestaciones: en cuanto a lo de *vergonzantes* le recordaremos que muchos caballeros justaban en lo antiguo con visera calada sin que el incógnito se reputara jamás por deshonroso. ¿Quién le ha mandado a él presentarse como campeón descubierto? Y en cuanto a los de *meticulosas* le responderemos que no sabemos en verdad, por qué hemos de *tener miedo*, ni sabemos a qué puede aludir semejante palabra. Por si quiere indicar que tememos dar nuestro nombre por no descubrir alguna parcialidad, sepa que firmes en nuestra razón le devolvemos con toda energía la tacha de *pandillage* con que quiere afearnos, como tacha más digna de quien va reclutando plumas apasionadas a su servicio; y si es otro el sentido de sus expresiones le advertimos que profesamos un alto desprecio hacia todo lo que son bravatas.

Nadie ha provocado al señor Esquivel a presentarse con su nombre y apellido en una liza sobre la filosofía de las artes. Si creyó que la censura de

---

(1) Esta palabra es *profana* en bellas artes según la excepción [sic] en que la usa el articulista.

nuestro primer artículo sobre la *Exposición* era injusta, ¿por qué no contestó concretándose a defender sus obras? Pero lejos de hacerlo así, se presentó como apóstol y campeón de una escuela entera sin que nadie lo llamara a la arena, manifestando su intento de suprimir el mérito de algunos jóvenes de quienes hicimos los debidos elogios y de burlarse con los nombres de *sueño*, *manía* y *delirio* de la respetable escuela espiritualista moderna, a cuyo frente marchan con numerosos prosélitos en toda Europa los más célebres artistas de Alemania, Francia e Italia, y que está unida por el vínculo de la tradición con las glorias del Masaccio y del Urbino. Esta *aurora de renacimiento* ha producido ya mucha luz en el horizonte de las artes para poder racionalmente creer que sea un fuego patrio próximo a disiparse y no un sol brillante y luminoso que alumbre el medio mundo de la inteligencia al par del hermoso astro de la fe que despunta para el otro medio mundo moral.

Provocamos, sí, al Sr. Esquivel a una lucha razonada de doctrinas con que manifieste cómo comprende el naturalismo en todas sus fases, y cuales le parecen ser las condiciones de la pintura religiosa para que ésta llene su objeto abriendo el alma a la comprensión de un mundo superior al nuestro, sin acercarse al tipo del 1.400 inmortalizado en los grandes monumentos de Florencia, Siena y Roma, y no en códices empolvados y tablas carcomidas, manifiéstenos el Sr. Esquivel cómo *puede existir* un modelo viviente del Apolo del Belvedere o de la Venus de Nilo (sic) en términos que le baste al pintor, pagano o cristiano, poco animado por la creencia, copiar o imitar fielmente la naturaleza para hacer un Dios. Díganos si cumple a la pintura sublime no tener más destino en la sociedad que el deleite de la vista, y si para representar la epopeya sagrada o profana, basta imitar lo que *puede existir*, y reproducir los modelos que conviene al interior de un *estaminet* flamenco.

Si el señor Esquivel quiere desarrollar sus ideas sobre la pintura religiosa, hágalo tomándose el tiempo que guste para no volver a confundir el *idealismo* con la *ignorancia del arte* y para no estar [sic, por citar] más en descrédito propio esas figuras góticas de los tiempos medios que bien se están en sus oscuros y empolvados rincones.

Inmediatamente le contestaremos si así lo hace, y le demostraremos de un modo evidente y palpable que la manera que tachamos de *indecisa* y *vaporosa* está mucho más lejos de la escuela del gran Murillo que la de los pintores que llama espiritualistas y que saben apreciar y aún admirar el *naturalismo* en los asuntos de su resorte.