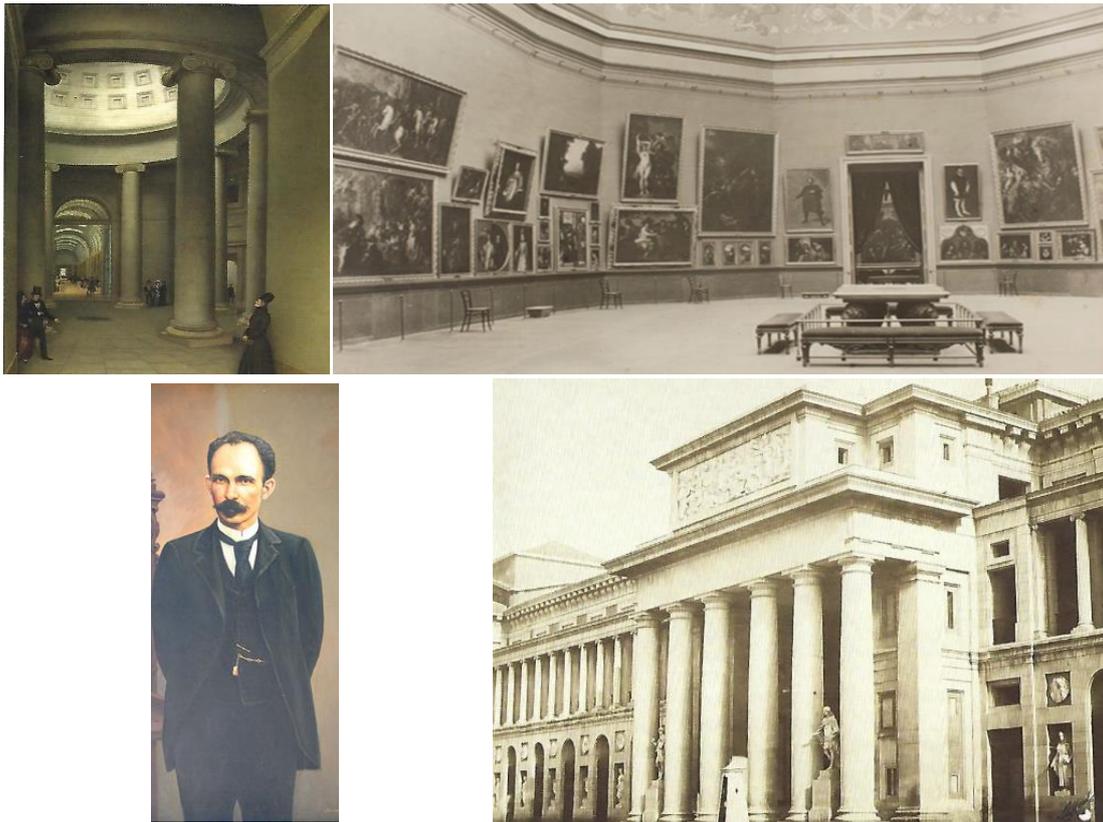


Martí y la pintura española en el Siglo XIX



Nueva York, 22 de mayo de 2021



Dr. Jorge A. Capote Abreu

Profesor Titular de Universidad (r)

Martí y la pintura española en el Siglo XIX

Presentación

Aunque Martí nunca escribió un tratado de estética, su sensibilidad como crítico de arte afloró tempranamente en sus escritos, desde los apuntes que hizo durante su segunda deportación en 1879, tras su paso por Santander. Ya en Madrid nos brinda una reseña maravillosa de su visita al Museo del Prado, el 6 de diciembre de ese año, de la que dan fe las Obras Completas en su tomo 15, excelentemente actualizados y profundizados en el tomo 7 de las OC Edición Crítica¹ de reciente edición. Desde siempre Martí mostró en sus escritos en distintos momentos y circunstancias, sus conceptos sobre el Arte en general y la literatura.

Introducción

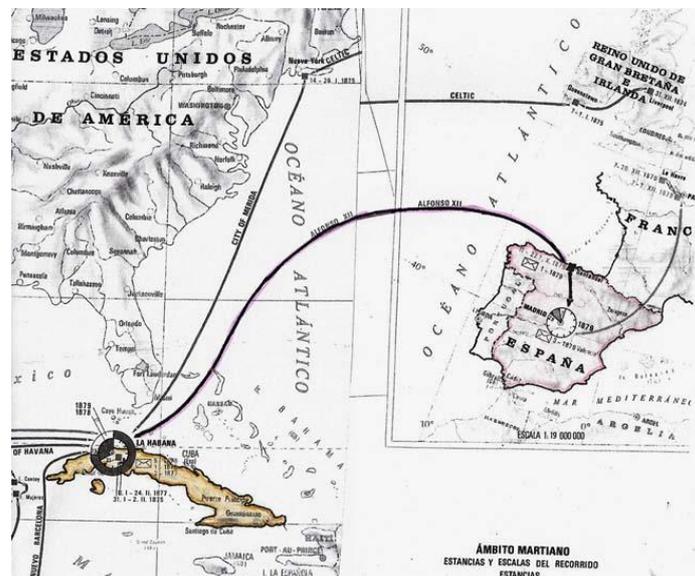
Desde hace ya algunos años dedico todo cuanto puedo y dispongo de tiempo, intercalado en las diferentes responsabilidades de investigación y académicas en mis años en la Universidad con mi inclinación por las Bellas Artes, en cuanto oportunidad me ha dado la vida de disfrutar de ello, en Museos o Galerías, en diferentes partes del mundo. Una temprana inclinación inducida en mi formación en los HH. Maristas de la Víbora, en los años 50. Esa sensación que Martí expresó de una manera, como siempre genial, en *“La belleza, por si misma, es un placer. Hallamos algo bello, y hallamos algo de nosotros mismos. Cuando en alguna de las artes del espíritu, ora el ritmo del sonido en la palabra extensa – poesía – o en el eco sin extensión – música -; ora el atrevimiento del pincel sobre el lienzo a que se da color de carne y forma corporal; cuando, en algunas de estas artes bellas, se ha actualizado en sus evoluciones un sentimiento, se ha creado un cuerpo, se ha realizado un personaje o un conjunto estético, buena es la obra del pintor, buena es la fantasía del poeta, porque con cumplir la belleza han cumplido toda su obra”*². Es en este sentido el espíritu que siempre nos ha acompañado cuando disfrutamos del Arte, un espíritu martiano de verlo, que encierra la esencia de este modesto intento de trabajo.

¹ Tomo 7, OCEC – José Martí 1880-1881- Estados Unidos. Centro de Estudios Martianos, 2009.

² José Martí, *“Hasta el cielo: Drama de José Peón Contreras”*, Obras completas, ed. Jorge Quintana (caracas: n.p., 1964), III, p. 662.

El Proyecto de Investigación “La huella de José Martí en Santander”

Este trabajo “Martí y La Pintura Española en el Siglo XIX”, es continuidad del que nos unió en igual fecha el pasado 2020, al CCCNY, cuando presentamos nuestra Conferencia “*El Paso de Jose Martí por Santander en 1879*”, que aún se puede visualizar en la red³ y que tan grandes satisfacciones y amigos nos han creado, que forma parte del Proyecto de Investigación “La huella de José Martí en Santander” que aún se desarrolla, no sin dificultades añadidas por la pandemia, y las limitaciones humanas y materiales que siempre acompañan a un empeño de esta magnitud, que es el rescatar todas las huellas de un periodo poco estudiado y/o investigado de la vida de Martí, y de la que día a día, se desvelan detalles, a veces pequeños o quizás poco trascendentes, pero siempre importantes del Maestro en tierras cántabras.



Cuando Martí viaja, de Santander a Madrid en 1879, lleva en su “agenda” entrevistas políticas, reuniones y compromisos de interés del Bufete donde colaboró en La Habana, para ver con dependencias y personalidades de la capital del Reino, pero en sus más profundos deseos, era volver sobre sus huellas de aquellos 1871-73, donde adeudaba mayores precisiones y disfrutes de las “artes bellas” que consumió de diferentes formas y en diferentes momentos. Lo mismo en las Salas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o en el Museo del Prado, donde disfrutó, a su decir, de “esos dos españoles gigantes: “De Velázquez y Goya”, que de Madrazo, a cuyo taller hizo algunas de sus visitas o de Fortuny, con quien conversó lleno de admiración por “el colorista más audaz y el genio más romántico y de más clara visión entre los pintores modernos”, según le calificó. De algunas de sus obras más relevantes haremos un recorrido, desde nuestra experiencia y su óptica.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=8ZWXnAkg6HI>

La concepción martiana del arte

En sus “Apuntes”⁴ de 1877 expresa la misión de los artistas de resonancias platónicas, de bajar de los cielos a la tierra armonías celestes, intangibles concepciones, cuando dice: *“El arte es la forma de lo divino, la revelación de lo extraordinario... El ritmo de la poesía, el eco de la música, el éxtasis beatífico que produce en el ánimo la contemplación de un cuadro bello, la suave melancolía que se adueña del espíritu después de estos contactos sobrehumanos, son vestimientos místicos y apacibles augurios de un tiempo que será toda claridad”*.

No es el concepto del arte por el arte lo que Martí plantea, dice Florinda Alzaga⁵ en su trabajo *“Concepción estética del arte y la literatura en José Martí”*, y puntualiza: No crear belleza por crearla: ciclo que concluye en la propia creación, arte sólo y suficiente, sino el arte con el hombre y para el hombre que lo hace y para aquel que lo sabe recibir.

“¿Qué es el arte, sino el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y ponerla a la vez, de manera que perdure y centellee en las mentes y en los corazones”⁶

El arte comprometido de José Martí, “en el sentido de compromiso con sus ideales e ilusiones como arte que es estímulo vibrante que eleva y enaltece y vivifica en libertad: arte en el que se enlacen la belleza, la bondad, la verdad y la utilidad”

En la crónica que hace de la exhibición de pinturas del ruso Vereschagin, dice: “El arte no ha de dar apariencia de las cosas, sino su sentido”⁷.

Para Martí el logro de la calidad creadora es el logro fundamental de la realización humana. Lo bello se sitúa en el centro de esta concepción martiana como armonía de las cosas y el espíritu creador humano. Las reflexiones de Martí sobre qué debe ser el arte, qué papel desempeña en la existencia humana, encierran también el papel educador del arte.⁸

Una acertada apreciación de Martí y el arte, la hace un gran conocedor y crítico de las artes plásticas como lo fue Alejo Carpentier, que en 1953 cuando se celebraba el centenario del Apóstol cubano, dijo: “[...] Martí iba hacia la pintura con una seguridad de juicio, un conocimiento de las escuelas, una justeza de enfoques dignos de los más grandes críticos de arte del momento... Uno de sus textos extraordinarios – por profético, por exacto – es aquella piafante prosa consagrada, en 1886, a una exposición de pintores franceses, dada en Nueva York...” ¿Hay algo que cambiar acaso, al cabo de casi setenta años, a esta crítica martiana?⁹

⁴ “Apuntes”, Quintana, III, p.p. 602

⁵ Florinda Alzaga – Barry University, Miami, Fla. - Centro Virtual Cervantes – www.cervantesvirtual.com Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 141-151

⁶ “Desde Hudson”, Obras completas, ed. Quintana, II, p. 233-234

⁷ “La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin”, José Martí, OC t 15 p. 431.

⁸ Pastorita Castillo Acosta; Mirian Valia Fundora, “La estética y el pensamiento martiano en la educación artística cubana” - Atenas, vol. 2, núm. 18, 2012, pp. 86-94 Universidad de Matanzas Camilo Cienfuegos Matanzas, Cuba.

⁹ Carpentier, Alejo. “Martí y los impresionistas”. Letra y Solfa, El Nacional, Caracas, 28 de enero de 1953.

La *significación y funcionalidad del concepto de lo original*, era el centro de preocupación en la crítica artística de José Martí, mucho antes de que los teóricos del arte lo destacaran como principal eslabón¹⁰. La originalidad aparece como recurrencia no solo léxica sino teórica dentro del referido *corpus* martiano, y enriquecida desde la consideración también importante de la autenticidad. Para Martí, las fuentes constituyen punto de partida para una creación original y/o auténtica, pero el acto de la creación — como proceso sumamente complejo en que intervienen numerosos factores— constituye la instancia mediadora en que se puede o no materializar.

Para Misael Moya, en su obra “*Jose Martí, y la originalidad en el arte*”¹¹, “precisar el concepto de *originalidad*, supone deslindar en Martí dos principios que se yuxtaponen: (1) el principio de la originalidad misma (depende del artista, se verifica durante el proceso de la creación, se verifica a través de la riqueza final de la obra en aportaciones y novedades del artista en su interpretación de las fuentes); y (2) el principio de la *originariedad* (vinculado a la procedencia de las fuentes, actúa como garante del nexo de la originalidad y la autenticidad).

“La pintura le entusiasmaba casi tanto como el teatro. Solía pasarse las mañanas de domingo en el Museo del Prado, con sus pisos crujientes y su silencio oloroso a cera. Allí le seducía particularmente la gracia popular y la verba dramática de Goya. De vuelta de esas visitas recogía sus impresiones en apuntes morosos, evidentes ejercicios de un criterio que buscaba las razones de su gusto...”, así lo describe Jorge Mañach en su exquisita biografía de José Martí.

Las relaciones de Martí con la pintura datan, según García Cisneros y Carlos Ripoll, de su adolescencia: “se conoce que en 1867 matriculó una clase de Dibujo Elemental en la famosa escuela habanera de artes plásticas de San Alejandro, aunque no terminó el curso”¹². Martí escribiría que “*gasté mis ocho pesos, no en botines, sino en fotografías de cuadros buenos. Creo que tuve que esperar un mes para tener zapatos*”¹³.

En “*Los Pintores en José Martí y José Martí en los Pintores*” el Dr. Eduardo Lolo dice que si “En Madrid el joven desterrado fue asiduo visitante de museos y galerías de arte. Mas tarde, una vez trasladado a Zaragoza para continuar su formación académica, Martí hace amistad con un pintor local, cuyo estudio visita con frecuencia”.

¹⁰ Cien años antes de que expertos como el teórico e historiador Arnold Hauser (fue un historiador del arte de origen húngaro) pretendieran sistematizar algunas nociones alrededor de la *significación y funcionalidad del concepto de lo original*

¹¹ “*José Martí y la originalidad en el arte*” – Misael Moya Mendez – Editorial Feijoo - Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas - 2020

¹² Véase: Daniel Serra-Badué, “*José Martí y los pintores de Cuba*”, *Revista Cubana (New York)*, Año 1, núm. 2, Julio-diciembre 1968, págs. 339-353, Florencio García Cisneros, “*José Martí y las Artes plásticas*” (New York: Editorial Ala, 1972) y Carlos Ripoll, “*La pintura y el pintor en José Martí*”, *Páginas sobre José Martí (Nueva York: Editorial Dos Ríos, 1995)*, páginas 18-30.

¹³ *José Martí, Obras Completas*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1963-1973. Tomo 22, página 285.

Según García Cisneros “es muy probable que el pintor Gonzalvo¹⁴ diera – en Madrid - al joven Martí clases de pintura”.¹⁵ Dice al respecto Félix Lizaso: “el crítico de arte nace en Madrid, pero es en Zaragoza donde adquiere conciencia clara de sus propios sentimientos artísticos”.¹⁶ Pero no sería hasta su estancia en México que el crítico de arte se desarrollará a plenitud. Se pregunta Justino Fernández en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM, núm. 19, 1951: “¿Cómo era posible que un joven de veintidós años escribiera sobre pintura en la Revista Universal de México, expresándose con juicios tan certeros y en forma atractiva?”. En el artículo reseñado del Dr. Lolo, precisa: “Martí no solo juzga o critica las obras que analiza: las recrea”

Además de los textos originales, recogidos en más de una veintena de tomos de *Obras Completas de José Martí*, existen dos libros particularmente interesantes para ahondar en sus apuntes críticos relacionados con los artistas españoles y sus asiduas visitas a los museos y a los talleres de los pintores. Uno es “*José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*”, de la investigadora cubana Adelaida de Juan, publicado por la editorial Letras Cubanas en 1998, material que organiza las consideraciones sobre pintura, arquitectura y mercado de arte, mientras propone una metodología para acercarse a esa porción de la amplia producción literaria del Apóstol.

Un pequeño libro “*Notas de un poeta al pie de los cuadros*”¹⁷ del investigador del CEM David Leyva González, es otra de las referencias obligadas, en la que el autor analiza la formación en el conocimiento de las artes plásticas del Maestro, agrupando “buena parte del disperso y enciclopédico número de pintores que mencionara y ver de qué manera algunas de esas obras influyeron en su estética como escritor y como esa relación con las Bellas Artes lo llevaron a ese experimento modernista de pintar a través de la escritura”.

El otro libro imprescindible para el acercamiento a esta temática es, “*La Zaragoza de José Martí*”, del investigador y profesor de la Universidad de Zaragoza, Manuel García Guatas, publicado por la Fundación Fernando el Católico en una segunda edición corregida y aumentada del 2004 y ampliada en 2014 en “*La España de José Martí*”, un complemento esencial para comprender los imperativos y el contexto de los apuntes del jovencito referidos al arte español y a los artistas aragoneses.

El Prado que conoció Martí.

Cuando estamos en periodo de celebración de los 200 años de la pinacoteca más importante de España y una de las mayores y mejores del mundo, un “lugar de memoria”.¹⁸ La historia del Prado no ha sido únicamente la de una institución que custodia y exhibe un patrimonio heredado, pues se puede escribir también como la de un museo inserto en una comunidad que a lo largo del tiempo ha ido cambiando.

¹⁴ Pablo Gonzalvo y Pérez (Zaragoza, 19 de enero de 1827-Madrid, 18 de noviembre de 1896) fue un pintor español que centró su pintura y la especializó en vistas arquitectónicas y paisajes urbanizados.

¹⁵ Florencio García Cisneros, “*Jose Martí y las artes Plásticas*”. New York: Editorial Ala, 1972. Pág. 13.

¹⁶ Félix Lizaso, “*Martí, crítico de arte*” En: *Cuadernos de Divulgación Cultural, Comisión Cubana de la UNESCO*, Núm. 7, 1953. Apud García Cisneros.

¹⁷ Leyva González, David, “*Notas de un poeta al pie de los cuadros*”, Centro de Estudios Martianos, 2016

¹⁸ Acuñó el término Pierre Nora (*Les Lieux de memoire, Paris, 1984*). Lo ha utilizado con relación a los museos españoles Pierre Géral (2005, p.3)

La apertura del Real Museo del Prado en 1819¹⁹ no constituyó ninguna novedad en el contexto europeo, más bien fue uno de los varios sucesos que permiten considerar las décadas finales del siglo XVIII y las iniciales del XIX como la época del asentamiento de una “cultura de los museos” en el continente. El Louvre (1793) o el British Museum (1795). Entre 1816 y 1830 se construyó la Gliptoteca de Múnich, y entre 1823 y 1830 el Altes Museum de Berlín, y en 1824 se inauguró la National Gallery de Londres, cuya sede actual se levantó a partir de 1832.



Interior de la rotonda del Museo del Prado, 1833 –Pedro Kuntz

El Prado es el mejor exponente de arquitectura neoclásica madrileña. Los tres accesos del edificio, de tres órdenes distintos, destacando el principal (puerta de Velázquez) en el que el frontón del peristilo de orden dórico se observa el relieve que representa a Fernando VII con los dioses Olímpicos. En esta misma fachada destacan las esculturas y medallones que intercaladas entre los vanos, forman parte del magnífico programa decorativo del edificio.



Fachada del Real Museo de Nobles Artes de Madrid - 1831. Aguada, Pluma sobre papel, 740 x 2480



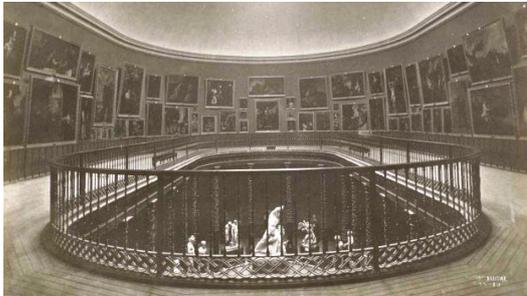
Detalle de El Salon del Prado y la Iglesia de San Jerónimo – h. 1871 (Eduardo Rosales)

El edificio del Museo del Prado²⁰, es una historia de más de 200 años durante los cuales han intervenido 19 arquitectos de prestigio desde Juan de Villanueva y Montes (1739-1808) quien en febrero de 1785, comienza a proyectar un Real Museo de Historia Natural junto al Jardín Botánico, que hoy conocemos como Museo del Prado, hasta la de Rafael Moneo Valles (Tudela, Navarra,1937) ganador del concurso internacional de ideas convocado en 1996 para la ampliación, restringido en 1998 para un nuevo edificio junto al claustro de San Jerónimo. Y 20 arquitectos, si incluimos a Norman Foster y su actual proyecto de restauración/ampliación del *Salón de los Reinos* del Museo, un plan de recuperación del emblemático espacio.

¹⁹ Su conversión en *Galería de las Nobles Artes* en 1819 bajo los auspicios de *Isabel de Braganza*, portuguesa reaccionaria pero ilustrada a la que se debe una de las pocas decisiones afortunadas del reinado de su marido, Fernando VII. El nuevo museo con una pequeña muestra de las 1.500 obras que fueron depositadas en su interior. En 1869, a raíz de la Revolución de 1868, *La Gloriosa*, el Museo dejó de ser un bien privativo de la Corona y se incorporó al Estado, pasando a depender su gestión al Ministerio de Fomento

²⁰ El Museo del Prado conforma en la actualidad un campus museístico compuesto por varios inmuebles situados en pleno centro de la ciudad de Madrid: el edificio Villanueva, el Claustro de los Jerónimos, el Casón del Buen Retiro, el edificio administrativo de la calle Ruiz de Alarcón, y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, que se ha incorporado a los anteriores recientemente.

Las transformaciones sufridas por el edificio y sus espacios expositivos, así como las diferentes técnicas museísticas a lo largo del tiempo nos permiten asegurar incluso, que el Museo del Prado, que pudo visitar Martí en su primera deportación en 1871, no era igual en muchos aspectos ambientales, de distribución o expositivo que el que disfrutó en 1879, durante la segunda deportación. No digamos con el que hemos podido disfrutar alguno de nosotros en el siglo XX o lo que corre del siglo XXI.



Vista de la Sala Central del Museo según proyecto de Pascual.



Detalle del testero poligonal del Salon de la Reina y del friso pintado por A. Melida.



La gran galería central del Museo (1924)

José Martí y la pintura de GOYA

Desde muy tempranamente en Martí, se hace patente una especial sensibilidad por las “artes bellas”, que en diferentes trazos de su biografía se nos manifiestan. En 1867, según los historiadores, matriculando una asignatura en la Escuela de San Alejandro en La Habana, hasta las múltiples señales de aprecio y predilección que consignó en muchas de sus Notas y Apuntes, que en su primer destierro en 1871, pudieron expresarse en contacto directo con los grandes pintores del Siglo de Oro en las instalaciones del Museo del Prado, que sintetiza en aquella frase que nos legara en las notas de su visita del 6 de diciembre de 1879, durante su segunda deportación: “*Aquel maravilloso museo henchido de joyas, el Museo del Prado, en que **Los Borrachos** de Velázquez compiten con **El Pasma** de Rafael, y el **Dos de Mayo** del magnífico Goya, con **La Concepción alada** de Murillo*”²¹



“*Los Borrachos o el triunfo de Baco*” de Velázquez (1626-28); “*El Pasma de Sicilia o Caída en el camino del Calvario*” de Rafael Sanzio (1515-1517); “*El dos de mayo de 1808 o La carga de los mamelucos*” de Goya (1814) y “*La Concepción alada o La Inmaculada Concepción de los Venerables*” de Murillo (1660-1665)

²¹ José Martí. *Obras completas*, editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, t. 15, págs. 131-144

Goya durante más de medio siglo como pintor produjo alrededor de setecientas pinturas, doscientos ochenta aguafuertes y unos mil dibujos. Goya es un pintor que realizó todo su desarrollo “a caballo” entre el siglo XVIII y el XIX, donde ejecutó más del 40 % de su producción artística, por eso le hemos incluido entre los Pintores Españoles del Siglo XIX con los que se relacionó Martí.

Se sabe, por testimonio del propio Martí, que había tenido un primer contacto con la obra del gran maestro durante su estancia en Aragón, cuando la primera deportación: “[...] **Goya**, que hacía cabezas con lápiz rojo a lo Rafael que he visto en su cartera de niño en Aragón²²; y luego hizo sus cucuruchos de obispos y sus cabezas sin ojos, y una maja que todavía no me he podido sacar del corazón. Es de mis maestros, y de los pocos pintores padres.” De su paso por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) como hoy se le conoce, dejó Notas sobre las huellas de quien fue su *Director de Pinturas*²³ desde 1795.



Goya impuso en la RABASF sus criterios artísticos, éticos y estilísticos, sus conceptos personales de la pintura, que más tarde plasmaría en su conocido escrito dirigido al Viceprotector²⁴ Bernardo de Iriarte, que había requerido a los profesores su opinión acerca de la enseñanza, Goya vuelca su ideal estético y defiende la libertad de ejecución del artista: “*Las Academias no deben ser privativas ni servir más que de auxilio a los que libremente quieren estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces que envilecen y afeminan un arte tan liberal y noble como es la Pintura*”. Más adelante dirá: “*No hay reglas en la Pintura (...). La obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino es grande impedimento a los jóvenes que profesan arte tan difícil*”.

Continúa el escrito de Goya con una exaltación de la Naturaleza: “*Que sin ella nada hay bueno, no sólo en la pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias*”. Resalta Goya también la importancia del dibujo, negando la necesidad de estudiar con horario fijo la perspectiva y la geometría, “*puesto que el dibujo mismo lo pedirá a su tiempo*”. Muestra, asimismo, su admiración por Aníbal Carracci “*que con la liberalidad de su genio dio a luz más discípulos y mejores cuantos Profesores ha habido, dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo ni método*”. Denuncia el encasillamiento en modelos artificiales, sin vida y alejados de la Naturaleza, así como a quienes enjuician la enseñanza sin tener conocimiento de la materia.

Menciona, por otro lado, la decadencia de las artes en aquel momento, y advierte que no deben “*ser arrastrados del poder ni de la sabiduría de las otras ciencias y sí gobernados del mérito de ellas*”, dejando así que descuelle por sí mismo el mejor artista. Por esto aconseja “*dejar en plena libertad correr el genio de los Discípulos que quieran aprenderlas, sin oprimirlos, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan a este o aquel estilo en la pintura*”. Termina diciendo Goya que “*no hay otro medio más eficaz de adelantar las artes*”.

²² El Prof. García Guatas, me precisa que “esos dibujos que contendría los hizo Goya cuando ya tenía alrededor de los treinta años y pudieron ser bocetos para las pinturas de las cúpulas del templo del Pilar, hechos con rasgos de artista maduro”

²³ Goya, tras el fallecimiento de su cuñado Francisco Bayeu, a la Dirección de Pintura (septiembre de 1795), obteniendo diecisiete votos frente a los ocho de Ferro y tan sólo uno de Francisco Ramos.

²⁴ La figura del Viceprotector se crea en los Estatutos de 1757; fue sustituida en la reforma de 1846 por la de presidente, y en los Estatutos de 1864 por la de Director, que persiste en la actualidad.

Con estas palabras el pintor exalta el esplendor de los grandes maestros del Barroco italiano, deplora la decadencia de las artes en la época y defiende la libertad del artista para desarrollar su personalidad rechazando los encasillamientos y la rutina. Goya insiste en el valor de la Naturaleza como fuente principal a la que el pintor debe acudir una y otra vez, ejercitándose en el dibujo, cuya práctica constante traerá de suyo el aprendizaje de la perspectiva y demás leyes de la pintura.

No en balde el pintor con el que más se identificó Martí, el que más le sedujo fue Francisco de Goya, con cuya pintura se identifica y que comenta con expresiones emocionadas dice el Prof. García Guatas.

Adelaida de Juan en su “*José Martí: imagen crítica y mercado de arte*”²⁵ dice que Martí supo apreciar lo más audaz y moderno del arte de Goya, que resume certeramente en la frase: “*Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado*”.

En El Prado, deslumbrado por **La maja**, dice: “*Nunca negros ojos de mujer, ni encendida mejilla, ni morisca ceja, ni breve, afilada y roja boca- ni lánguida pereza, ni cuánto de bello y deleitoso el pecaminoso pensamiento del amor andaluz, sin nada que pretenda revelarlo exteriormente, ni lo afee, -halló expresión más rica que en La maja. No piensa en un hombre; sueña. ¿Quiso acaso Goya, vencedor de toda dificultad, -vestir a Venus, darle matiz andaluz, realce humano, existencia femenil, palpable, cierta? Helo ahí*”²⁶



“*La maja desnuda*” (1795-1800) y “*La maja vestida*” (1800-1807)

Las obras que más impresionaron a Martí de Goya, cuando visita La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), durante su segunda deportación en 1879, fueron: *La Casa de locos*, *El tribunal de la Inquisición*, *El entierro de la sardina* o *Corrida de toro en un pueblo*, tratemos de recoger de forma resumida los principales comentarios del poeta:

En *La Casa de locos*, en un patio abovedado, que podría ser el departamento de dementes del hospital de *Nuestra Señora Gracia* de Zaragoza, Goya ha pintado un grupo de enfermos mentales “donde casi con una sola tinta, que amenaza en absorber con la negruzca de las paredes la pardo-amarillosa – con tintes rosados – de los hombres.



“*La Casa de locos*” – Francisco de GOYA (1812-1819)

²⁵ Adelaida de Juan, “*José Martí: imagen crítica y mercado de arte*” – La Habana (1997) Letras Cubanas. ISBN 978-959-10-0403-1- pág 201.

²⁶ José Martí. *Obras completas*, editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, t. 15, pág 131

En ese extraño lienzo de desnudos, uno ora; otro gruñe; este ¡feliz figura! Se coge un pie, sostiene en otra mano la flauta y se corona de barajas; el otro se finge obispo, lleva una mitra de latón, y echa bendiciones; este, con una mano se mesa el cabello, y con la otra empuña un asta; aquel, señalando con aireado ademán la puerta, luce un sombrero de tres puntas, y alas vueltas; tal se ha pintado el rostro de bermellón, y va como un iroqués, coronado de enhiestas plumas; bésale la mano una cana mujer de faz grosera, enhiesta la cabeza con un manto; a aquel le ha dado por franciscano; a estos por inflar un infeliz soplándole en el vientre. Estos cuerpos desnudos ¿no son tal vez las miserias sacadas a la plaza? ¿Las preocupaciones, las vanidades, los vicios humanos? ¿Qué otra forma hubiera podido serle permitida?”

Martí apreció el sentido moral y crítico del cuadro cuando dice: “Religión, monarquía, ejército, cultos de cuerpo, todo parece aquí expuesto, sin ropas, de lo que con buen símbolo esos cuerpos son sin ellas, a la meditación y a la vergüenza”²⁷.

Ese lienzo es una página histórica y una gran página poética. Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado. El genio embellece las incorrecciones en que incurre, sobre todo cuando voluntariamente, y para mayor grandeza de propósito, incurre en ellas. ¡**El genio embellece los monstruos que crea!**

En “*Corrida de toros en un pueblo*”, - dice Martí, en esa plaza que se ve tan llena de espacio y tan redonda, - no conserva de lo fantástico más que el color elemental. A vosotros, los relamidos, - he aquí el triunfo de la expresión, potente y útil sobre el triunfo vago del color. *Parece un cuadro manchado, y es un cuadro acabado.* Un torillo de cuernos puntiagudos, y hocico por cierto demasiado afilado, viene sobre el picador, que a él se vuelve, y que, dándonos la espalda, y la pica al toro, es la mejor figura de esta tabla. Allá sobre la valla, gran cantidad de gentes. [...] En este tendido puntos blancos que son, a no dudar, mozas gallardas con blanca mantilla: y con mantilla de encaje. “Fuérzate a adivinarnos, dice Goya, lo que yo he intentado hacer”²⁸.



“*Corrida de toros en un pueblo*” Goya (1808-1812)



La Tirana – Goya (1790-1792)

*La Tirana*²⁹ representa a la actriz teatral María del Rosario Fernández, elogiada por la intelectualidad ilustrada de la época, como el dramaturgo Moratín, que escribió sobre ella sentidos versos y sutiles críticas. Se trata del primer retrato de la actriz encargado a Goya, el segundo fue pintado en 1794. Este cuadro de Goya entró en la RABASF, en 1816.

²⁷ *Ibidem*, pág 132

²⁸ *Ibidem* pág. 133

²⁹ *La Tirana*, llamada así por ser esposa del actor Francisco Castellanos, apodado el Tirano

Martí ve en este cuadro del maestro: “*la fuerza que da el contraste y la ambivalencia, por sutil que estos sean, a la obra de arte*”. Y puntualiza: “Al amor de la forma, opuso el desprecio de la forma. Y sucedió en pintura como en política. La exageración en un extremo, trajo la exageración en otro”.

*“De esos ojos –impresión real– tan pronto brotan efluvios amorosos, enloquecedoras miradas, dulcísimas promesas, raudales de calientes besos, como robando suavidad a la fisonomía, con esa extraña rudeza que da a las mujeres la cólera, chispeante y relampagueante, a modo de quien se irrita de que la miren y la copien”*³⁰

José Martí y la pintura de GONZALVO

Martí durante su primera deportación, estableció relación con diferentes pintores, pero con quien más relación estableció fue con Pablo Gonzalvo³¹, veinticinco años mayor que él, que según el Prof. García Guatas, llevó a Martí a comentar varios cuadros suyos, algunos de los cuales, por lo que se deduce, vio pintar en su estudio de Madrid. Gonzalvo fue el más premiado y laureado de todos los aragoneses del siglo XIX. Según las Notas de Martí “lo conoció una mañana de verano cuando el pintor daba coloraciones de luz a su versión del lienzo de *La catedral de la seo*”³².

Como precisa Leyva: “Ante tal contradicción de tiempo y espacio solo podemos salvar el hecho de que Martí enriqueció sus conocimientos pictóricos con un maestro académico especialista en los paisajes arquitectónicos tanto de exteriores como de interiores”, o esta pincelada que aparece en un artículo de 1888: “De España también ¡cuánto lindo asunto! Lo pintoresco español es más viril que en Italia, aun en lo femenino. ¡Y con qué gracia están escogidos los temas! ¡con qué poder, que recuerda el del aragonés Gonzalvo!”



“Vista del interior de la seo de Zaragoza” Pablo Gonzalvo (1876)

Y precisa el Maestro en sus Notas: “Yo conocí a Gonzalvo, cuando con mano magistral ponía en el lienzo, a la luz de la mañana de verano sorprendidos, - los esplendores rojos del sol, cuya luz tibia, al pasar por los espesos cristales, iba a morir, coloreando como llama, en los dorados cañones del órgano vetusto de la Seo. La iglesia de S. Pedro Arbués, el asesino canonizado, el inquisidor devoto, no tuvo hasta Gonzalvo copiante digno de ella [...] A bien que venía ya bien instruido de la difícil ciencia de las líneas de la flexible Alhambra, de la revuelta Córdoba, de la magnífica Toledo. [...] Que todo esto he necesitado y debido decir para explicar el techo, un tanto duro, de la Lonja de Valencia, del laborioso, modesto y laureado Gonzalvo: *que más que por laureado, vale por lo modesto*”³³.

³⁰ José Martí. *Obras completas*, editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, t. 15, pág 131

³¹ Pablo Gonzalvo y Pérez (Zaragoza, 19 de enero de 1827-Madrid, 18 de noviembre de 1896) fue un pintor español que centró su pintura y la especializó en vistas arquitectónicas y paisajes urbanizados

³² David Leyva – http://www.minotaurodigital.net/cuadernos/5/jose_marti.pdf (2007)

³³ José Martí, *Obras Completas*, Tomo 15, págs. 140-141

José Martí y la pintura de MADRAZO

En *The Hour* en su sección de Arte, el 21 de febrero de 1880, Martí publica un estudio sobre **Raimundo de Madrazo**³⁴, quien fue un pintor realista del siglo XIX, primero escrito en francés en su Cuaderno de Apuntes N.º 3, titulado “*Madrazo, Fineza exquisita, elegancia suprema*” que sirvió de base al aparecido en inglés. Confiesa que Madrazo es “un joven encantador” pero que especialmente en sus telas es donde se revela tal cual es – *alegre, brillante y radiante*. No le incomoda verse rodeado de amigos y debatir sobre arte y crear incluso con su taller abierto y un entorno bañado de sol, por lo que se convierte en pintor por excelencia del Paraíso y el preciosismo”.

En el artículo citado, Martí dice: “*Si se nos preguntara de dónde le viene a este pintor los misteriosos conocimientos de que alardean sus pinceles, - la respuesta sería: pregúnteselo a su padre, a su tío, a su profesor de San Fernando y a León de Cogniet*³⁵. *Su verdadera cuna fue una paleta; cuando abrió los ojos, vio a un pintor. Sus juguetes fueron pinceles y cajas de pintura. Son el sol de España y el cielo de Zaragoza los que han provisto de la luz alegre que presta una sonrisa a sus cuadros más serios.*”

Ha pintado mucho, pero lo mejor de su obra es la “*Salida del baile de máscaras*” y “La puerta de la Iglesia o *Atrio de la Iglesia antigua de San Ginés de Madrid*” dice Martí en su artículo.

En el Museo Carmen Thyssen de Málaga³⁶ está la primera de estas obras y en el Museo de Bellas Artes de la Habana³⁷, la segunda, ambas he tenido el privilegio de disfrutar “al pie de los cuadros”.

Salida del baile de máscaras (1885), es una hermosa pintura a las puertas de la sala de fiestas *Valentín*, situada junto al Hotel du Nord de París, donde algunos de sus participantes salen al término de un baile de máscaras.

Una bellísima estampa del París mundano y noctámbulo finales del siglo XIX en la que Madrazo recurre al motivo de los bailes de máscaras, tratado en otras ocasiones por él, y tema particularmente atractivo para los artistas de toda Europa dedicados al *tableautins*, en pleno auge en estos años.



“*Salida del baile de máscaras*” (1885)

³⁴ **Raimundo de Madrazo y Garreta** (Roma, 24 de julio de 1841 - Versalles, 15 de septiembre de 1920) fue un pintor español realista del siglo XIX. Era hijo y discípulo del famoso retratista Federico Madrazo, cuñado del no menos famoso Mariano Fortuny, hermano de Ricardo Madrazo y nieto del notable pintor José Madrazo. Hoy, algunas de sus obras se encuentran expuestas en los mejores museos de Europa, como en el Museo del Prado.

³⁵ **León Cogniet** (París, 29 de agosto de 1794 – ibídem, 20 de noviembre de 1880) fue un pintor francés de estilo romántico y neoclásico conocido por sus litografías. Sus temas principales fueron el retrato y la historia.

³⁶ “*Salida del baile de máscaras*” – Oleo sobre cartulina, 49 x 80,5 cm – Museo Carmen Thyssen de Málaga – N.º inv. CTB 1992.7

³⁷ “*Atrio de la Iglesia de San Ginés*” – Óleo sobre tela, 67 x 100 cm.- Museo Nacional de Bellas Artes (La Habana, Cuba) - Colección: Escuela Española – N.º inventario 93.446 – Lugar de exhibición: Edificio Arte Universal – Sala de Arte Español. Siglos XV - XIX

En este caso, el artista “en lugar de insistir en los aspectos más anecdóticos y decorativos que propicia este argumento, el artista tan sólo deja entrever con muy sutil ironía la lectura frívola de la escena, en la invitación del caballero a su joven acompañante, a quienes convierte en protagonistas absolutos de la composición al recortar nítidamente sus siluetas ante el portal de la sala, mostrando curiosamente el rostro del hombre una estrechísima semejanza con las facciones del propio Raimundo de Madrazo, bien conocidas en estas fechas por el espléndido retrato que le pintara su padre, Federico de Madrazo, en 1875, y que guarda el Museo del Prado”³⁸. Una magnífica ambientación nocturna de la calle, bañada por la luz artificial, los rótulos de los distintos establecimientos (tasca de vinos y el hotel), muestra de la fascinación que los ambientes noctámbulos a la luz del gas de la Cité Lumiere.

Raimundo de Madrazo, pintó esta obra titulada *Atrio de la iglesia antigua de San Ginés de Madrid* (1867), que representa la entrada de una concurrida iglesia, es una pintura de género en la que el artista plasma el ambiente propio del lugar y representa una escena cotidiana, con un grupo de mendigos, un amanuense, dos manolas y un cura que lee en un rincón, que pertenecen al mundo castizo y popular que tan bien retrataría Pérez Galdós en sus novelas.



“Atrio de la Iglesia antigua de San Gines de Madrid” (1867)

La arquitectura de la iglesia, se impone con rotundidad, especialmente por el colorido de los tapices que decoran la puerta y las suaves tonalidades del muro.

José Martí y la pintura de FORTUNY

Casi un mes posterior al artículo de Madrazo, Martí escribe un magistral artículo sobre Mariano Fortuny³⁹ en *The Hour* el 20 de marzo de 1880⁴⁰ a quien califica como “*el colorista más audaz y el genio más romántico y de más clara visión entre los pintores modernos. Fantasía, audacia y fervor sobresalen en sus obras; pero pensamientos poderosos e ideas transcendentales nunca turban su mano*”.

Martí, destaca en Fortuny muchas virtuosas cualidades, pero con fuerza nos dice: “El pensamiento enérgico, como la luz que brilla en la oscuridad, ilumina el espíritu de los tiempos y dota al futuro con una reproducción valiosa y duradera del presente”⁴¹.

³⁸ Nota tomada del *Catálogo del Museo Carmen Thyssen de Málaga de Jose Luis Díez*.

³⁹ *Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 11 de junio de 1838-Roma, 21 de noviembre de 1874) fue un pintor, acuarelista y grabador español, considerado junto a Eduardo Rosales uno de los pintores españoles más importantes del siglo XIX, después de Goya.*

⁴⁰ *José Martí, Obras Completas, Tomo 15, págs. 161-165.*

⁴¹ *Ibidem*

Y destaca, de las obras de Fortuny: “Ningún artista puede desconocer su fecundidad, su cuna humilde, su pobre infancia y su brillante juventud. Los dueños de sus cuadros son ahora famosos por poseerlos. Si juzgamos el pintor de “*La Vicaría*” (1868-1870), de “*Académicos examinando un modelo*” (1868-1874) y de “*Un tribunal en la Alhambra*” (1871), **el más alto elogio no basta**. Centrémonos en hacer unas pinceladas de dos de estos selectos cuadros de admiración del Apóstol, de la inmensa y valiosa obra de este preciosista del pincel.



“*La Vicaría*” (1868-1870) y “*Académicos examinando un modelo*” (1868-1874)

“*La Vicaría*” (1868-1870), la obra toma como pretexto los trámites burocráticos de su propio casamiento con Cecilia de Madrazo, la hija de Federico, en 1867. El artista pone gran atención en los detalles de los trajes, la decoración de la sala y el ambiente. Aparecen miembros de diferentes grupos sociales para poder ilustrar el vestuario y contrastes.

Colocó a su esposa Cecilia y a su hermana Isabel de Madrazo como las figuras principales. El cuadro ha sido calificado frecuentemente como goyesco, por su luz chispeante, su colorido pastoso y también porque evoca aquella época goyesca con su retahíla de clérigos, cortesanos y toreros. Es por ello una perfecta imagen de la sociedad española de la época y desde ese ámbito puramente realista, la obra supone un cambio radical en la pintura del momento. El artista coloca como base del bracero cincelado que aparece en el primer plano es la muestra con la que Fortuny trata las antigüedades que reflejaba en sus obras, de la misma forma que destaca la expresión piadosa al fondo del recinto con la elección del *Bautismo de Cristo* de Tintoretto, obra del Museo del Prado.

“*Académicos examinando un modelo*” (1868-1874) es un cuadro que el artista ambientó en los salones del Palazzo Colonna, facilitado por su amiga la escultora Adele d’Affry, condesa de Colonna-Castiglione⁴². Junto a “*La vicaría*”, “*Académicos examinando un modelo*” o “*La Elección de la modelo*” es el cuadro más famoso de Fortuny, dentro del estilo preciosista con el que alcanzará tan elevada fama. Se trata de un cuadro muy estudiado, existiendo varios bocetos preparatorios y dibujos relacionados con la obra, llegando el propio pintor a sentirse agotado debido a la inmensa cantidad de retoques que requirió ya que el cliente que encargó el trabajo - W. H. Stewart⁴³, rico coleccionista norteamericano propietario de una empresa de ferrocarriles - era muy aficionado al estilo preciosista, pagando por la tabla 60.000 francos, siendo vendido en 1898 por 210.000 francos.

⁴² Carmen de Armiñan Santoja, *Boletín del Semanario de Arte y Arqueología* LXXX, 2014, págs., 267-286.

⁴³ William Hood Stewart, *que había hecho una inmensa fortuna con la explotación de la caña de azúcar en Cuba* (Ver Javier Novo “William H. Stewart, el espíritu de un mecenas. Artistas españoles en una colección americana”)

La escena presenta a un grupo de académicos seleccionando a una bella modelo. Para los académicos posaron algunos amigos del pintor como el actor L'Heritier, el escultor D'Épinay, Delatre o Cuggini, eligiendo a Marieta la "organettera" para la joven modelo. Existe una anécdota relativa a esta elección, que narra cómo otra modelo llamada Maria Grazia cuando se enteró de que su rival había sido la elegida se presentó en el estudio de Fortuny y se desnudó para que el propio maestro comprobara sus formas. Los académicos se sitúan en la zona central de la composición, dispuestos en perspectiva para servir de punto de fuga mientras la modelo ocupa el lugar derecho de la estancia. Subida a una mesa, sus redondeadas formas reciben un foco de luz que baña su silueta, apreciándose a sus pies sus vestidos y zapatos. Las figuras de los académicos aparecen vestidos a la moda dieciochesca, tratándose pues de un "cuadro de casacón"⁴⁴ que presenta las características fundamentales de la pintura de Fortuny: esmerado dibujo; minuciosidad preciosista; exquisitez detallista; interés hacia la luz; colores brillantes; expresividad en los rostros; anecdotismo, como observamos en el académico que se agacha; etc. Una pequeña obra maestra con la que Fortuny obtendrá aún más éxito en el mercado comercial europeo, que deseaba abandonar para trabajar en asuntos menos recargados protagonizados por la luz, acercándose así al Impresionismo.

Martí dice a modo de conclusión: *"Murió cuando principiaba su obra. Inventó una escuela de pintura maravillosa y buscaba ansiosamente un asunto digno de su pincel. Pero no vivió bastante tiempo: murió famoso solamente como un gran pintor de luz"*.

*Jorge A. Capote Abreu
Santander, Mayo de 2021*

⁴⁴ Se denominan de "casacón" por sus enormes casacas (vestido de moda en el XVIII) que le separan de majos, toreros y otras clases populares. Cuadros de casacón, eran cuadro que le dieron más fama (y una considerable fortuna).