

# EL GENIO Y LA ACADEMIA EN LA ESPAÑA ROMANTICA

por Mercedes REPLINGER

«Pero hay en la poesía, como en las otras artes, ciertas cosas que no pueden expresarse, que son como quien dijera misterios. No hay preceptos para enseñar las ocultas gracias, los irracionales encantos, y todo ese secreto poder de la poesía, que pasa al corazón, como hay método para enseñar a gustar; es un puro afecto de la naturaleza.»

(Rapin: *Reflexiones sobre el tratado de poética de Aristó*).

Heinrich von Kleist escribió, en 1810, una airada carta contra los jóvenes pintores de su generación que, aún hoy, nos sorprende por la fuerza y la energía de sus acusaciones contra los artistas rutinarios y acomodaticios con el sistema de aprendizaje representado por las Academias de arte. Al romántico Kleist le resulta incomprensible que los pintores continúen repitiendo mecánicamente los gestos de los grandes maestros, ya sean Rafael, Correggio o Miguel Ángel, y no intenten desarrollar el camino de su propia imaginación y fantasía:

«Los profesores, cuyos cursos frecuentais en la escuela, no toleran, decís, que llevéis vuestras fantasías a la tela antes de que sea tiempo para ello. Si nosotros, poetas, nos hubiéramos encontrado con vuestro caso, antes habríamos azotado nuestras espaldas con infinitos latigazos que satisfecho esta prohibición atroz. De forma irresistible se habría agitado en nuestro pecho la imaginación, y nosotros, fueran lo que fuesen nuestros inhumanos profesores, tan pronto como hubiéramos sabido que se pinta con la brocha y no con el palo del pincel, aprovechando la noche habríamos cerrado secretamente la puerta a ese desfile de difuntos para aventurarnos en la inventiva.» (1)

Los términos de la tensión decimonónica entre imitación e inspiración están perfectamente expresados en este texto del poeta alemán, así como la dirección de su denuncia: la Academia. Esta institución, como estructura básica de la educación del artista, fundada en el uso normativo del arte y la copia de modelos inmutables de belleza, se convirtió en un poderoso instrumento de «dictadura intelectual», sobre todo en su forma más depurada y rigurosa, como la *Académie Royale* francesa, que difundió la fórmula por toda Europa. Frente a ella, los románticos entonaron el cántico del *Genio* como una nueva forma de entender el artista moderno. El término tiene una larga historia desde que apareciera en la oposición horaciana entre ingenium y ars. Forjada posteriormente en las teorías neoplatónicas del Renacimiento, retornó, más o menos actualizado, en las famosas disputas de la «querelle», pero fue a partir del movimiento del *Sturm und*

*Drang* alemán y la teoría del sentimiento inglés cuando quedaron acuñadas definitivamente las características del concepto de artista como genio, tal y como lo conocemos actualmente. En líneas generales se define por su independencia de las reglas y el estudio, actúa por inspiración lejos de la copia servil de cualquier modelo exterior a él mismo, y no se puede adquirir por medio de la educación, puesto que es un don natural e involuntario sobre el que el artista no tiene ningún control.

Esta teoría del espontáneo y libre desarrollo del espíritu creador alimentaba naturalmente el deseo de los artistas de emanciparse de la tutela académica, constituyéndose en el primer argumento de ataque y defensa contra ellas. Nikolaus Pevsner, en su magnífico estudio sobre estas instituciones (2), destaca la rebelión que desde finales del siglo XVIII llevaron a cabo los artistas contra las Academias como órganos caducos y anacrónicos, que obstaculizaban el desarrollo natural y libre de un auténtico y genuino arte, digno de llevar este nombre. Las primeras batallas partieron de Alemania y Francia, pero los argumentos se repiten en todos los países contra un sistema que obligaba al estudiante a copiar insistentemente durante los primeros años «ojos, narices, orejas, pies, siguiendo la disposición», en lo que el pintor Cartens denomina «método desintegrador», para pasar en los cursos superiores a repetir la misma mecánica pero esta vez con modelos de la antigüedad. Procedimiento diametralmente opuesto al sentido romántico de unidad del proceso creativo.

En España, el primer enfrentamiento, importante por el alcance y la sonoridad del proceso, entre los artistas y la Academia, se produce con la polémica que el pintor José Galofre mantiene con los representantes del arte oficial de nuestro país: el clan Madrazo. Durante el período de 1852 a 1858, ya en la prensa ya en el Parlamento, José Galofre, que durante su estancia en Roma estuvo muy cerca de los círculos nazarenos, desarrolló una auténtica campaña publicitaria para concienciar al público sobre la necesidad de reformar las academias, o bien eliminarlas. Si nos fijamos en la fecha resulta «escandalosamente» tardía en comparación con los movimientos similares en Francia, Alemania o Inglaterra. Este retraso se suele explicar como una manifestación más del tradicional desfase español en la recepción de las corrientes culturales europeas, agravado durante el período romántico con la inestable situación política y social creada por la guerra de la independencia y las contiendas carlistas. Sin intentar minimizar la importancia de estos factores, creo que un enfoque adecuado para comprender el problema del desarrollo del romanticismo en nuestro país, en el aspecto que estamos comentando,

pasa por explicar qué esperaban todavía nuestros artistas de la Academia como institución capaz de sacar el arte del letargo y decadencia en el que se encontraba, y qué entendieron exactamente por Genio.

Un ligero repaso de las numerosas biografías y narraciones, más o menos noveladas, de la vida de celebres artistas del pasado que las revistas de la primera mitad del siglo XIX incluyeron en sus páginas, nos demuestra no sólo que nuestros escritores se enteraron «a tiempo» del concepto de genio desarrollado por el romanticismo europeo, sino también que realizaron una lectura parcial del mismo conscientemente.

Un buen número de estos relatos tendían a destacar aspectos de la vida «protoboemia» (3) de aquellos pintores del siglo XVI y XVII que sobresalieron por la biografía excepcional donde se combinaba el desprecio por las normas y leyes de la sociedad con un temperamento violento, incluso pendero, que quedaba justificado por la superioridad de la obra artística. El caso más citado, dentro de nuestro parnaso, era el de Alonso Cano cuya dramática vida llena de duelos y muertes se prestaba a las conclusiones de Manuel Cañete:

«El carácter del célebre pintor era arrebatado y violento: su cólera no tenía límites cuando se creía ajado en su amor propio, porque su entusiasmo por las artes que profesaba era excesivo; pero al mismo tiempo su pecho abrigaba todos los buenos sentimientos, y era honrado, leal y caballero.» (4).

Las pasiones extremas a que conduce la superioridad del genio quedaba también reflejado en las rivalidades y odios entre artistas. Así, nuestros románticos contarán una y otra vez las polémicas entre Rafael y Miguel Ángel, entre éste y Leonardo, y ya en el ámbito nacional entre Atanasio Bocanegra y Teodoro Ardemans, con torneo artístico incluido a la manera de Zeuxis y Parrasio. Todos ellos inciden sobre la soberbia del artista para no admitir competidores, llegando incluso si es necesario al asesinato como en el caso de Ribera y Domenichino, un ejemplo que ilustra como una anécdota de la rivalidad entre escuelas, la romana y la napolitana, típica de la Italia del siglo XVII, tal y como la cuenta G. Passeri, es interpretada por los románticos como un terrible encuentro de desenlace fatal, cargando las tintas en los aspectos sombríos y amenazadores del relato con criptas, apariciones maravillosas y toda la parafernalia de la puesta a punto de la escenografía romántica sobre la desmesura del Genio (5).

El reverso de esta medalla lo constituirán aquellos artistas cuya obra forma un todo armonioso con

su vida, dándose una perfecta conjunción entre fe, vida moral y pintura espiritual. Es el caso de la biografía de Giotto, ideal del artista cristiano, narrada por Pablo Mila y Fontanals, donde el pintor catalán, influido por la tradición de los nazarenos alemanes, explicará la fuerza y el sentimiento religioso de la obra de Giotto, por su carácter ingenuo, sencillo y piadoso:

«Ni fué un modelo de perfección en sus formas, ni conoció las reglas de la perspectiva, ni las de proporción del cuerpo humano. ¿Pero qué son estos defectos al lado de sus grandes cualidades? Nosotros cerramos de buen grado los ojos a las manchas del sol, y no reparamos en la mayor o menor perfección de los símbolos cuando brilla en ellos un destello de la belleza infinita.» (6).

A esta visión del Genio, que en definitiva sigue las pautas de la tradición literaria de las «vite» sobre la personalidad del artista desde el siglo XVI, se añadirán otros atributos más novedosos y plenamente románticos como la escisión entre vida consciente e inconsciente, la incompreensión del artista en un entorno social intolerante y la recompensa de la «gloria» póstuma, auténtico triunfo del Genio, pues:

«No importa que ellos hayan atravesado pobres y silenciosos el golfo de la vida, arrinconados en una humilde vivienda, sin otros amigos que las sublimes concepciones que hervían en su mente; no importa que la corona del genio semejante a una banda de fuego haya abrasado su cabeza. ¿Quién es el que a precio de todas las pompas del mundo no cambiaría su nombre por el de Byron, Rafael o Bellini?» (7).

Esta promesa de inmortalidad permitirá al artista vivir en un mundo ideal protegido de las miserias, envidias y calamidades de la vida, puesto que el genio «era superior a todas las penalidades que sufría; todos los rigores de la fortuna no eran bastante para abatir su frente de mártir» (8), pero también será la causa en muchas ocasiones de un destino trágico y maldito que podemos detectar en narraciones más o menos insólitas, como la del suicida Stephen, de Eugenio Ochoa (9), o en el episodio de la ceguera temporal del pintor Antonio María Esquivel, que impresionó vivamente la imaginación de sus contemporáneos como se puede observar en los lamentos de Juan Eugenio Hartzenbusch y del poeta Agustín Salido, que le lleva a poner en boca del desgraciado artista estas palabras: «Yo arrastrando esta existencia, esta vida que no es vida, iré cual sombra perdida envuelta en negro crespón.» (10). Muy significativamente, cuando Esquivel recobró la vista su primer cuadro, que donó al Liceo Artístico en agradecimiento a la ayuda recibida durante su enfermedad, tenía por tema «La caída de Luzbel». La identificación con el Ángel caído y expulsado de la luz divina está en perfecta con-

sonancia con el desarrollo que adquirió la figura de Satán como héroe orgulloso y maldito en la literatura romántica, inglesa y alemana fundamentalmente, símbolo de lo oscuro e infinito. Aunque en Esquivel evoca más el sentido de culpa que el titanismo de las fuerzas destructivas del mal.

Hasta aquí, los románticos españoles demuestran haber captado el ambiente de la época, pero sólo eso. Las consecuencias radicales que se derivan de la aceptación de la teoría del Genio no fueron ni tan siquiera tratadas y para ello tenían, como veremos más adelante, sus buenas razones. El concepto de Genio quedó, por tanto, en un valor puramente convencional y melodramático, sin tocar el núcleo esencial de esta teoría, la absoluta independencia y libertad del artista creador. Frente a esta ausencia resulta paradójicamente sorprendente la acumulación de artículos donde se vieron abligados a desempolvar argumentos de las viejas polémicas seicentistas sobre la ingenuidad y nobleza de la pintura (11) con el fin de demostrar la superioridad del genio sobre cualquier otra actividad.

Así, los muy conocidos artículos de Ochoa y Usoz del Río, publicados en la revista *El Artista* hacia 1833, intentaban establecer nítidas distinciones terminológicas para definir al artesano como oficio frente al artista como creador, llegando a proponer para el Diccionario de la Lengua Española un nuevo vocablo: «pintador», aquel que «profesa o ejerce la pintura, considerada como oficio mecánico» y reservar el de pintor para «el que profesa o ejerce la pintura, considerada como arte noble» (12). Esta nobleza se demostraba además en los mismos términos que en el siglo XVII, citando con abusiva frecuencia los casos de favor o privilegio concedidos por los reyes, príncipes o papas a la grandiosidad del artista. En este sentido, las anécdotas preferidas eran las de la Cruz santiaguista de Velázquez, y la contestación de Alonso Cano al Oidor de Granada, añadiéndose además todas las historias sobre la facultad de la pintura de ennoblecer a todo aquel que la ejercitara, ya fuera esclavo o estuviera limitado por una tara física.

La insistencia en estos planteamientos un tanto anacrónicos podía estar justificada, por una parte, en el retraso con que en nuestro país se alcanzó la separación definitiva entre los gremios y la Academia, y por otro lado, como han señalado Angel González y Paco Calvo Serraller (13), en la preocupación de los románticos por el nuevo destino social del artista contemporáneo, como lo demuestra la queja de Pedro Madrazo sobre la pervivencia en España de la consideración de la actividad artística como una profesión «vil y mecánica» (14) y las palabras de Eugenio de Ochoa:

«El primer paso que hay que dar en España para elevar el arte a la altura que le pertenece, única en que es posible su existencia, es destruir toda preocupación contraria a su dignidad, apreciarle como lo que él vale, es decir, como la cosa más sublime en que puede emplearse la inteligencia del hombre.» (15).

A estas razones hay que añadir un tercer factor que ilumina correctamente el sentido de la actualización, en pleno siglo XIX, de un viejo y caduco debate en el resto de Europa. Y este no es otro que la función que la crítica había señalado para la Academia en el programa romántico de la Restauración de las artes en España. Como es sabido, fueron precisamente las discusiones sobre la «nobleza de la pintura» y el desarrollo del arte como actividad intelectual y no manual las que permitieron a las Academias enfrentarse, como instituciones que enseñaban tanto la teoría como la práctica del arte, a los gremios que sólo se ocupaban de la parte mecánica. Nada más natural que los románticos, al retomar la tradición ilustrada de la reforma de las artes, volvieran a utilizar similares argumentos aunque con el acento ligeramente variado.

Que el arte en España se encontraba en un estado de abatimiento y abandono total es una cuestión sobre la cual ningún artista ni teórico del período tenía duda alguna. Todo escrito sobre el tema artístico que fuera, desde el asunto de los pensionados en Roma pasando por las críticas de las Exposiciones anuales a la descripción de un monumento, iban encabezados generalmente por agónicos prólogos sobre la decadencia del arte. La defensa de la Academia como institución necesaria y capaz de lograr la tan deseada reforma será por tanto asumida por la crítica romántica, lo que explica las opiniones, aparentemente extravagantes, de Musso y Valiente sobre los adelantos conseguidos en las artes gracias a la influencia de estas honorables instituciones, guardianas del «buen gusto» perdido durante el despreciable amaneramiento del estilo barroco. Y esto lo dice en 1838 y en la revista más rabiosamente romántica del momento, *El Liceo Artístico y Literario* (16). Estas mismas razones aclaran por qué los viejos maestros de la Academia jamás fueron atacados, anécdotas aparte, por la joven generación, o porque el único que se atrevió a levantar la voz, Antonio María Esquivel, lo hiciese para pedir a las academias que fueran eficaces y no para proclamar la independencia del artista:

«Estos males son irremediables en tanto que no varía de forma la Academia de San Fernando, que es la suprema reguladora en materia de bellas artes. Los profesores de éstas, que pertenecen a ella, pero que no la componen y son los únicos que pudieran estirpar el daño, no pueden hacerlo porque ni está en sus atribuciones ni, lo que es más raro aún, se reúnen jamás con el

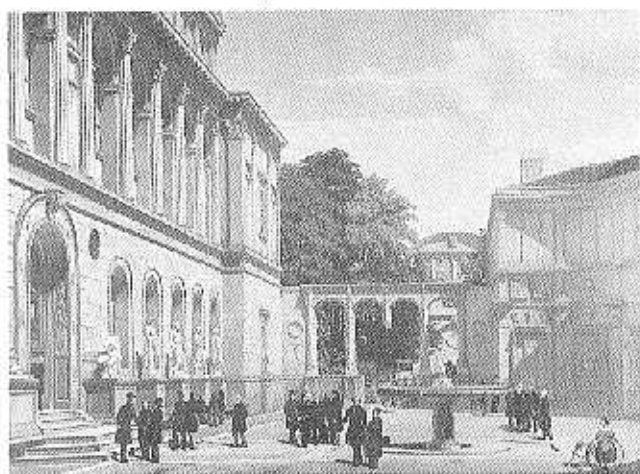
objeto de examinar, modificar y corregir los métodos de enseñanza, como debiera ser. En Tanto, los abusos continúan y los artistas aislados por reglamento sólo pueden llorarlos y declamar contra ellos.» (17).

Bajo esta perspectiva se comprende que la teorización llevada a cabo por el romanticismo español fuera pobre y limitada, quedándose con los aspectos más superficiales de la misma y eliminando los inquietantes y revolucionarios que pudieran poner en peligro e proyecto de restauración mencionado. Así, aunque en el vocabulario de nuestros críticos aparezcan términos como fantasía, inspiración e imaginación dentro de los factores que contribuyen a la formación de una auténtica obra de arte, la insistencia recaerá machaconamente sobre la necesidad del estudio y el conocimiento de las reglas para un completo desarrollo del artista. Aureliano Fernández Guerra, por ejemplo, en 1839 y en la línea de la mejor tradición neoclásica, recomendaba a los artistas que estudiasen con detenimiento las «siete partes» del arte de la pintura: invención, expresión, composición, dibujo, colorido, estilo, gracia y grandeza (18). El consejo no es aislado y en las críticas de las exposiciones que anualmente organizaba la Academia de San Fernando se podían leer los mismos criterios de trabajo para el perfeccionamiento de la educación del artista.

Desde esta óptica se comprenden mejor algunos aspectos chocantes de nuestro romanticismo que han llamado poderosamente la atención de los historiadores, como es el escaso interés que parece despertar la figura de Goya como encarnación del «genio nacional» por excelencia, cuando ya en Francia existía toda una corriente de exaltada admiración por nuestro pintor. La explicación es sencilla y José Caveda, en sus famosas *Memorias* para la Real Academia de San Fernando, publicadas en 1867, da una cumplida explicación que resume el sentir de esta época frente a la incómoda figura de Goya. Al genio se le puede reverenciar y admirar, pero nunca copiar. El artista extraordinario crea sus propias leyes que no son transmisibles, «para imitarle con fruto era preciso participar hasta cierto punto de la singularidad de su talento, e interpretar fielmente sus extrañas aprensiones, su intención sarcástica. Abrió al arte una senda no trillada, pero sin que fundase una escuela: tuvo admiradores, no discípulos.» (19). La recuperación del arte pretendida por los románticos necesitaba modelos y no genios inalcanzables.

#### NOTAS:

- (1) Kleist, Heinrich von. «Carta de un joven poeta a un joven pintor» en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, ed. Tecnos, 1987, pag. 92.
- (2) Pevsner, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. Madrid, ed. Cátedra, 1982.
- (3) La expresión está tomada de la obra de Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, ed. Cátedra, 1982, pag. 186.
- (4) Cañete, Manuel. «Alonso Cano o la Torre del Oro: drama en cuatro actos en prosa», original de D. Aureliano Fernández Guerra, en *Revista Literaria del Español*, Madrid, núm. 23 (3-XI-1845), pag. 4.
- (5) N. L. de L. «Ribera y el Dominiquino» en el *Panorama*, Madrid, T. II, 1838, págs. 82-92 y 100-102. Probablemente sea una reelaboración francesa del relato de *Giambattista Passeri, Vite de Pittore, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1773*. Roma, 1772.
- (6) Mila y Fontanals, Pablo. «Bellas Artes. Giotto», en el *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1844, pag. 335. Posteriormente lo volvería a publicar en *El Renacimiento*, Madrid, entrega 19 (18-7-1847), págs. 445-447.
- (7) Gil Sanz, A. «Triunfo del Genio», en *El Salmantino*, Salamanca, n.º 9 (29-4-1843), pag. 66. Este artículo, como otros que aparecen en el mismo número de la revista, están dedicados a la muerte del músico Manuel José Doyagüe, Maestro de la Capilla de la Catedral de Salamanca.
- (8) E. «Soy Artista», en *El Guadalhorce*, Málaga, tomo I, n.º 10 (12-5-1839), pag. 77.
- (9) Ochoa, Eugenio de. «Stephen», en *El Artista*, tomo I, 1835, págs. 234-235, 243-248 y 259-262. El cuento está ilustrado por una expresiva litografía de Federico Madrazo.
- (10) Hartzbusch, Juan Eugenio. «Poesía. El pintor ciego. Soneto», en *El Entreaeto*, Madrid, tomo II, n.º 35 (30-4-1840), pag. 151.
- (11) Gallego, Julián. *El pintor: de artesano a artista*, Granada, ed. Universidad, 1976.
- (12) Ochoa, Eugenio de. «Pintor-Pintura» en *El artista*, tomo I (1835), págs. 256-257. Véase además *Usoz del Río, «Profesión, arte, oficio, profesor, artista, menestral»*, en *El Artista*, Madrid, tomo I, (1835), págs. 77, 178-180.
- (13) González García y Calvo Serraller. «Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el romanticismo español», en *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978, págs. 40-59.
- (14) Madrazo, Pedro. «Pintura», en *El Artista*, tomo I (1835), pag. 14.
- (15) Ochoa, Eugenio de. «De los artistas españoles», en *El Seminario Pintoresco Español*, Madrid (1836), pag. 26.
- (16) Musso y Valiente. «Bellas Artes. De la escuela moderna española de pintura», en el *Liceo Artístico y Literario*, tomo II (1838), págs. 60-65.
- (17) Esquivel, Antonio María. «Bellas Artes», en *El Panorama*, Madrid, tomo I (1838), pag. 53.
- (18) Fernández Guerra y Orbe, Luis. «Pintura», en *La Alhambra*, Granada, tomo II, n.º 4 (7-7-1839), págs. 45-47.
- (19) Caveda, José. *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, Madrid, imp. Manuel Tello, 1867, tomo II, pag. 215.



LEON VINCIT: Vista de la Ecole des Beaux Arts en 1840

