

# *La batalla romántica en España*

MERCEDES REPLINGER

La llegada del romanticismo en nuestro país obligó a los críticos y teóricos españoles a realizar un esfuerzo de adaptación de las nuevas corrientes artísticas dentro del programa ilustrado sobre la tan debatida cuestión de la reforma de las artes. Esta operación trajo consigo dos de las características más llamativas del romanticismo español, por lo que se refiere al desarrollo de la batalla romántica: la ocultación de los términos de la contienda y la negación de su actualidad como movimiento de ruptura respecto a los movimientos artísticos anteriores.

La mayoría de los críticos españoles evitarán siempre que puedan hacerlo la utilización del término romanticismo, práctica que se intensifica cuando se trata de reconocer la existencia de un combate entre los antiguos y los modernos. Desde el texto del anónimo «Aficionado a las Bellas Artes», del *Correo Literario y Mercantil* en 1828 que hablaba de la «división en escuelas o partidos» a la eufemística alusión de A. Bonnat, en su artículo satírico de 1853 sobre los pintores del siglo XIX, que denominará a los románticos como «el género opuesto a los puristas»<sup>1</sup>, los dos extremos del enfrentamiento serán sistemáticamente ocultados para ser sustituidos por expresiones como, idealismo frente a naturalismo, o partidarios del dibujo del bello ideal contra los defensores de la pintura colorista, etc. La razón explícita de este rechazo se puede comprender perfectamente leyendo el texto de un anónimo crítico de la exposición del año 1835, en el diario madrileño *El Eco del Comercio*:

«Desde los primeros tiempos de la restauración de la pintura, dividieron a los artistas dos opiniones, que con más o menos tenacidad, fueron adoptadas y defendidas por las diversas escuelas, formándose dos bandos que dieron después ori-

---

1. (Un aficionado a las Bellas Artes): «Correspondencia» (Comentario de la exposición de la Academia en 1828) en *Correo Literario y Mercantil*. Madrid, n.º 45 (24-X-1828), p. 3; Bonnat, Agustín: «Los Artistas. El pintor en el siglo XIX» en el *Semanario Pintoresco Español*. Madrid, n.º 53 (11-IX-53), p. 291.

gen a otros muchos: fue el uno, el de los entusiastas admiradores de las clásicas bellezas griegas y romanas, partidarios exclusivos del bello ideal y declarados enemigos de bambonchadas y asuntos familiares; compúsose el opuesto de los naturalistas, de los partidarios de la belleza humana o real y de los que hallaron que son buenos todos los asuntos que producen efecto: *en una palabra, y traducido al lenguaje moderno, clásicos y románticos de la pintura*<sup>2</sup>.

Para este crítico es evidente que lo que ahora, en «lenguaje moderno», se llama clásico y romántico no es más que la evolución de dos conocidas tendencias alternativas, que se han desarrollado cíclicamente dentro del proceso universal del arte, desde que este inauguró su restauración, es decir, desde el Renacimiento.

Situar el debate clásico-romántico en el terreno de la tradición, como una polémica entre la pintura del bello ideal y aquella de tendencia naturalista no es una cuestión obviamente de puntillismo terminológico, puesto que representó la única posibilidad de adaptar el movimiento romántico en nuestro país sin traumas ni sobresaltos, que de eso se trataba. En primer lugar, y de una forma similar a la estrategia desarrollada en la teorización del genio, despojaba al debate artístico de aquellos elementos de ruptura y novedad «revolucionaria», francamente incómodos para nuestros moderados críticos; en segundo lugar, al menos para los defensores de la pintura naturalista, destacaba el carácter profundamente nacional de este movimiento, demostrando como la gran pintura española del siglo XVII, despreciada por su «verismo» según los rígidos criterios de la jerarquía clasicista, había sido ya romántica antes de introducirse o «inventarse» el nombre, y en tercer lugar, para mí el más significativo, permitía establecer los términos de la polémica exactamente en el lugar adecuado a los intereses de nuestros románticos dentro del programa de reforma de las artes, es decir, dentro del marco de discusión de la gran pintura de composición, ya fuera histórica o religiosa, única capaz de contener principios de reconocido valor formativo e instructivo. Con ello evitaban oportunamente cualquier tipo de reflexión sobre la artificiosidad de la clasificación de las artes por géneros y la ruptura de la centralidad y el «decoro» que estaban debatiendo los románticos europeos.

Este último aspecto explica la sorprendente miopía que nuestros críticos demostraron en el juicio de aquellos artistas que, precisamente, los historiadores actuales consideran más representativos de la pintura romántica española. Es el caso de los Alenza, Pérez Villamil, Elbo o Brugada que, aún siendo en algunas ocasiones valorados, ocuparon un lugar absolutamente marginal dentro de la reflexión teórica de nuestros román-

---

2. «Exposición de cuadros de la Real Academia de San Fernando» en *Eco de Comercio*. Madrid, n.º 535 (17-X-1835).

ticos. Así, cuando José Musso y Valiente en 1838 intente hacer una síntesis de las tendencias dominantes en la pintura española del momento, sólo tomará en consideración el criterio de la pintura de historia para su clasificación de *Escuela de la Academia, Escuela Sagrada y Escuela Sevillana*, quedando fuera de lugar los pintores de género o de paisaje, iniciando con ello una tradición que influirá en la mayoría de las críticas artísticas durante este período.

José Musso y Valiente, que en muchos aspectos se puede considerar un crítico neoclásico, incluirá en la que denomina *Escuela de la Academia* a todos aquellos artistas que formados bajo la práctica artística de Lucas Jordán recibieron también las enseñanzas de Mengs, constituyendo así un estadio intermedio entre la decadencia de la pintura de mediados del siglo XVIII y los reformadores davinianos. El jefe espiritual de esta escuela es Vicente López y las notas características esenciales del grupo son:

«Sujetar el dibujo, da reglas determinadas; conserva del ejemplo de Jordán la afición a los escorzos, redondea las formas para darles cierta gracia, estudia las posiciones, los ademanes, los movimientos conforme a las ideas que había infundido la cultura de la sociedad. Así que, huye de la bajeza y grosería y busca la regularidad y el decoro»<sup>3</sup>.

En principio resulta sorprendente que no incluya entre los miembros de la escuela de la Academia a artistas tan vinculados a esta institución como José Madrazo, Juan Antonio de Ribera o José Aparicio, pero para estos prefiere la denominación, supongo para resaltar la alta misión que deben realizar, de *Escuela Sagrada*, menos comprometida con el término academia que ya empezaba a usarse en sentido peyorativo y quizás poco adecuada para designar a los maestros de la nueva generación de artistas encargados de modernizar la pintura española como son, en su opinión, los pintores Federico Madrazo y Carlos Luis de Ribera, hijos y herederos directos de los anteriores. Esta *Escuela Sagrada*, hacia la que parece se inclinan todas las simpatías de Musso y Valiente, ha realizado una feliz combinación de París y Venecia, es decir, del «estilo grandioso y las formas monumentales de inspiración greco-romana» a lo David, con el color «jugoso y transparente» de la escuela veneciana de Tiziano, todo ello sin perder el carácter de los temas españoles:

«Estudiábase con predilección el antiguo, y se procuraba elevar la naturaleza humana sobre su propia esfera. Abría este desusado camino Mr. David, cuyas lecciones oían con docilidad los alumnos que de aquí se le agregaban pero

---

3. MUSSO Y VALIENTE, José: «Bellas Artes de la Escuela moderna española de Pintura» en *El Liceo Artístico y Literario*. Madrid, 2.ª serie, (1838), pp. 60-65.

*que no las obedecían ciegamente; y no menos se desviaban en la elección de los asuntos, prefiriendo juiciosamente los nacionales, y no desatendiendo los religiosos, como quiera que si estos últimos desaparecían de los talleres franceses por el frenesí apoderado de los ánimos, no podían borrarse de corazones españoles»<sup>4</sup>.*

Este compendio de virtudes eclécticas para la definición de la escuela sagrada tiene como objetivo convertir a este grupo en el modelo ejemplar para los jóvenes artistas que iban a lograr la restauración de la gran pintura española, puesto que saben conjugar las perfectas formas del estilo daviniano, convenientemente despojadas de contenido «revolucionario», con el tratamiento de asuntos religiosos, al parecer de carácter esencialmente español. Esto último le servía de paso para arrebatar a la tercera escuela, la que bautiza como sevillana, el patrimonio de lo nacional, argumento que una parte de la crítica esgrimía contra los davinianos y sus herederos, siempre sospechosos de extranjerizantes y ajenos a las preocupaciones de la auténtica pintura española.

Por el contrario, la *Escuela Sevillana*, donde incluye a José Cortés, Antonio María Esquivel y José Gutiérrez de la Vega, le parece limitada en sus aspiraciones puesto que «por una especie de patriotismo creyeron que no debían apelar a socorro extraño, contentos con aprovecharse de lo propio y teniéndose por dichosos en acercarse al grande hombre... Murillo», trataron que sus cuadros tuvieran el mismo aspecto que los del gran pintor sevillano del siglo XVII, lo que evidentemente a Musso y Valiente le parece un anacronismo perjudicial para las reformas artísticas del país, en absoluto comparable al estudio y revitalización de los modelos antiguos, griegos y romanos.

En el mapa artístico trazado por Musso y Valiente encontramos perfectamente ejemplarizado lo que hasta ahora venimos afirmando como tendencia constante de la crítica romántica española, por un lado la necesidad de enlazar a los pintores más jóvenes con una tradición anterior que permita hablar de continuidad en la evolución de la pintura española y por otro aislar a aquellos que no encajan en el esquema general del programa reformador, como Goya de carácter original y creador de su propia escuela cuyas composiciones y colorido «son más apreciados que fácil de explicar» dado que se deben a su genio y no al estudio, o Genaro Pérez Villaamil, «fecundo en idear paisajes con perspectivas de ruinas góticas que anima con figuritas». A Leonardo Alenza ni lo cita aunque, por el contrario, si merecen su atención las producciones artísticas de «algunas personas de elevada atención las producciones artísticas de «algunas personas de elevada jerarquía» como la reina Gobernadora, y las damas que son el «mejor ornamento de la sociedad» y además pintan. Es importante recordar que esto se escribe y publica en la revista que era órgano de la so-

---

4. Ibidem.

ciudad que detentaba el romanticismo más avanzado del momento: *El Liceo Artístico y Literario* de Madrid.

La crítica romántica del período, en lo fundamental, siguió el esquema de esta división, incluso en muchos casos la propia valoración del neoclásico Musso y Valiente. Así, las polémicas se centraron desde el principio en los dos grupos más importantes por él señalados, en un lado los Madrazo y profesores afines, añadiéndose a partir de 1842 los artistas pensionados en Roma, y en otro los seguidores de la tradición nacional como eran considerados Antonio María Esquivel y José Gutiérrez de la Vega. Los debates y enfrentamientos entre estos dos grupos no fue uniforme y atravesó diversas etapas en su desarrollo que marcan la evolución durante estos años del pensamiento romántico en nuestro país con sus titubeos, ambigüedades y complejas relaciones entre unos y otros, no siempre fáciles de deslindar.

La batalla entre clásicos y románticos por tanto, tal y como se entendió en los movimientos artísticos europeos, como un enfrentamiento entre los partidarios de los cánones y reglas classicistas del estudio del antiguo y los defensores del color y la libre imaginación del artista, no despertó en nuestro país ningún interés. Dominados por la preocupante cuestión de la reforma de las artes, desarrollaron su propia batalla que se libró fundamentalmente entre el grupo reformador de la tradición pictórica de la escuela naturalista española y el grupo, también reformador, de los herederos del bello ideal que alternativamente se fijaran en los modelos franceses o nazareno-alemanes, como ejemplos paradigmáticos de la nueva pintura nacional. Si insisto especialmente en este aspecto de la caracterización de los grupos rivales en el romanticismo español, es porque considero falsa, a la vista de las críticas de las exposiciones, la visión jocosa que Mesonero Romanos, autor muy leído por todo aquel que se acerca al estudio de este período, nos ofrece de la realidad artística en nuestro país en la descripción costumbrista de la exposición de la Academia del año 1838, que más tarde publicaría en su obra *Escenas Matritenses*. Para este autor habría un grupo de antiguos y distinguidos maestros, «que el que menos cuenta seis decenas debajo del peluquín», que reniegan de la nueva escuela por profanar el arte y cuya conversión reproduce en los siguientes términos:

«Si pudiéramos escuchar lo que parecen decir, verían ustedes como luego sacaban *la conversación de roma y de Bolonia, adonde fueron*, y de donde volvieron hechos unos *Rafaeles* (vamos a decir) y *llenas las cabezas de Marcos Antonios y Cleopatras, y Danaes y Mercurios, y Rómulos y Coriolanos*; con aquellas caras y aposturas de dolor artístico, y de amor o de alegría arreglados a escala romana; aquellos pliegues cuidadosos como los de sobre pelliz cardenalicia; aquellos cielos en que no es fácil averiguar que hora es; aquellos muslos, aquellos brazos contorneados y puestos allí de intento como diciendo «miradme»; aquél colorido arreglado a receta, y en que no se atrevería a entar

una dracma ni de menos ni de más: aquella acción en fin, tan única e indivisible como la república francesa»<sup>5</sup>.

Formando contraste con el grupo de los rancios y clásicos pintores amantes de las recetas romanas, Mesonero Romanos nos presenta a los atildados jóvenes de la generación romántica:

«Pues volvamos la cabeza a este otro círculo más agitado que observa al primero... Repárenles ustedes bien... Sombreritos ladeados, levitines románticos, barbas y melenas... edad entre los veinte y los treinta, fruta de este siglo inquieto y mercurial... charla sempiterna, mucha expresión de ojos... mucho manoteo... mucha risotada *pues esa es la España artística del día, quiero decir, el círculo nuevo, la escuela flamante, idólatra de las almenas y puentes levadizos...; que sólo sueña escenas terroríficas, combates horribles, adulterios y asesinatos; que ilumina sus cuadros al resplandor de llamas que consumen la ciudad, del rayo que rasga las nubes, o la trémula luz de la lámpara sepulcral. Ellos, esos jovencitos alegres y bulliciosos, son los que nos trasladan al lienzo los rostros patibularios, las sonrisas infernales, la abominación de la desolación: que gozan y se recrean en colocar la sanguinosa daga en el seno de la inocente virgen, o salpicar de sangre el desgarrado manto de la matrona...»<sup>6</sup>.*

Sin duda resulta más «pintoresco» y efectista describir en términos de antiguos y modernos las distintas tendencias artísticas españolas según el patrón europeo, pero la realidad fue bien distinta y los cuadros sanguinolentos, puentes levadizos y matronas ensangrentadas debió verlas don Ramón de Mesonero Romanos en otro país, pues la exposición de ese año en la Academia, aparte de los consabidos retratos, todos ellos de respetables personajes, presentó tan sólo un cuadro de historia de José Madrazo sobre el *Asalto a Montefrío por el Gran Capitán* y una alegoría de la *Prudencia y la hermosura* de Valentín Carderera, a lo que hay que añadir un asunto religioso de Tejeo representando al *Divino Salvador*. Lo más romántico y «agitado» que allí pudo contemplarse fue *Caín y su familia después de la maldición celestial* de Revilla y *Las batallas de Arlaban* de Genaro Pérez Villamil.

La situación real en nuestro país entre los distintos grupos y las relaciones y polémicas que mantuvieron entre ellos fue por tanto mucho más compleja aunque quizás no tan atractiva como la tópica clasificación del relato de Mesonero Romanos intenta presentarnos. Complejidad que, sin duda y desde otra perspectiva, era común a la mayoría de las corrientes

5. El curioso parlante (MESONERO Romanos, Ramón): «La exposición de Pinturas» de 1838 publicado por primera vez en el *Semanario Pintoresco Español*. Cito por la edición de *Las Escenas Matritenses*. Madrid, Imprenta Gaspar y Roig, (1851), p. 168.

6. *Ibidem*, p. 169.

artísticas del momento como resultado de la falta de una doctrina explícita y coherente que presentara a las nuevas tendencias como un auténtico grupo o escuela de ideales perfectamente definidos<sup>7</sup>. En el caso español el problema se agudiza al existir entre nuestros críticos una voluntad manifiesta de ofrecer una visión homogénea y uniforme del panorama artístico, elaborando lo que con razón se ha denominado «texto colectivo» del pensamiento romántico español<sup>8</sup>.

Tras la aparente concordia podemos detectar la existencia de, fundamentalmente, dos grupos que iban a luchar por la afirmación de sus respectivos y contradictorios modelos regeneradores de la pintura española. De ellos, la tendencia que mantendría una postura más monolítica en la defensa de sus aspiraciones y argumentos, sería la de los partidarios de la escuela naturalista española, no así el grupo de los «puristas», que pasaron de la utilización inicial de las polémicas francesas entre dibujantes y coloristas a las discrepancias entre los defensores del idealismo y los serviles imitadores de la naturaleza, para terminar en un enfrentamiento entre el espiritualismo artístico contra las tendencias «materialistas». La evolución de las polémicas estuvo por tanto en función del uso que este grupo y su crítico más capaz, Pedro Madrazo, realizaron de las sucesivas teorías que por orden de llegada tuvieron alguna resonancia en nuestro país, desde el clasicismo de Ingres a las teorías eclécticas de Victor Cousin más el aporte fundamental del espiritualismo del grupo nazareno en Roma. Con todo, hacia 1845 ambos grupos redujeron considerablemente sus ansias agresivas, visto el fracaso de sus propuestas, hacia posturas del «justo medio» cuyo lema como es sabido consiste en aprovechar lo mejor de cada escuela eliminando sus defectos o exageraciones, lo que inevitablemente trajo consigo una atonía y mediocridad, aún mayor si cabe, que justificó el grito de los que, en los años cincuenta, reclamaban un giro de la pintura española hacia temas de actualidad, anunciando ya los próximos debates sobre el realismo que mantendría ocupados a las siguientes generaciones de artistas en nuestro país.

---

7. La dificultad de una teorización de la crítica romántica en el movimiento artístico europeo queda demostrado, por ejemplo, en el análisis que realiza sobre la crítica francesa Pontus Grate: «La critique d'art et la bataille romantique» en *Gazette des Beaux Arts*. París, (sept. 1959), pp. 129-148. Véase además L. Venturi: *Historia de la Crítica de Arte*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1979.

8. HENARES CUÉLLAR, Ignacio: *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid, ed. Cátedra, 1982, p. 14.