

MISAE MOYA MÉNDEZ

JOSÉ MARTÍ Y LA ORIGINALIDAD EN EL ARTE

LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN



Esta obra de la Editorial Universitaria Samuel Feijóo ha sido evaluada y aprobada para su publicación por pares académicos especializados con grados científicos de doctores (PhD), mediante un proceso de arbitraje a ciegas.



© Misael Moya Méndez, 2003
© Sobre la presente edición: Editorial Feijóo, 2020

ISBN: 978-959-312-424-9

EDICIÓN : Miriam Artiles Castro / EDITORIAL FEIJÓO:
Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Carretera
a Camajuaní, km 5 ½, Santa Clara, Cuba

Índice

Motivos / 5

José Martí: la originalidad en el arte / 9

Un obligado punto de referencia / 9

La eterna vuelta martiana sobre la originalidad / 16

Algunas claves de su pensamiento en una crónica representativa / 30

Autenticidad y originalidad en su relación con las fuentes / 32

La instancia mediadora del acto de la creación / 35

La formación histórica y la dimensión estética de la autenticidad / 37

Conclusiones parciales para lo que han de ser futuras indagaciones / 40

Selección / 42

Una visita a la Exposición de Bellas Artes / 43

La Academia de San Carlos / 67

Goya / 69

Madrazo. Fineza exquisita, elegancia suprema / 77

Raimundo Madrazo / 80

Fortuny / 85

Fromentin / 88

Arte. Un cuadro mexicano notable / 92

El Museo Metropolitano / 94

La Quincuagésima Quinta Exposición de la Academia Nacional de Dibujo / 98

Uno de los más grandes pintores modernos: la carrera y las obras del español Eduardo Zamacois / 101

Exhibición de cuadros americanos.—Bosquejo del arte en los Estados Unidos.—Recuerdos del arte en México.—Los tipos del arte americano.—Creación del arte.—Los pilluelos de Brown / 113

Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas / 119

El arte en los Estados Unidos.—¿Hay un arte propio?—¿Puede haber arte vigoroso en un país industrial?—Los acuarelistas americanos.—Su adelanto pasmoso.—Su entrada franca en la escuela de la luz.—España, Italia y México en el arte yanqui / 125

Apéndice. Cronología de la crítica de José Martí al arte de la pintura / 133

Motivos

Con los títulos *Pasión de la música en Martí* (1953) de Orlando Martínez y *José Martí: arquitectura y paisaje urbano* (1988) de Eliana Cárdenas, la posterior aparición del libro *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte* (1997), de Adelaida de Juan,¹ ha venido a dejar conformada una trilogía de estudios capitales para el tema de la crítica artística martiana, insuperados hasta la fecha en sus respectivas materias.

Ahora bien, cualquier acercamiento a esta u otra zona de la obra escrita de José Martí, supone amplísimas posibilidades —y altas probabilidades— de descubrir aristas inexploradas o poco atendidas, potencialmente enriquecedoras en distintas direcciones, una de ellas la del pensamiento teórico. De hecho, la literatura ensayística sobre la crítica artística martiana ya se aproxima al centenar de títulos y, sin embargo, no parece significar aún la importancia que dentro de ese relevante *corpus* teórico adquiere un concepto como el de la originalidad.

Aceptándola como una práctica creativa ya profusamente abordada dentro de su quehacer revolucionario multifacético, en la crítica artística martiana resulta llamativa en una primera

¹ ORLANDO MARTÍNEZ: *Pasión de la música en Martí*, 71 pp., Talleres Tipográficos de Goldáraz y Cía., La Habana, 1953; ELIANA CÁRDENAS: *José Martí: arquitectura y paisaje urbano*, 225 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988; ADELAIDA DE JUAN: *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*, 233 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997.

apreciación la frecuencia léxica del adjetivo «original» cuando se describen procesos o se enjuician pintores, tendencias o cuadros, acompañado por un conjunto de términos correlativos.

Y una segunda apreciación, con intenciones ya específicamente dirigidas, revela que los comentarios generados en tales contextos, aun dentro de su diversidad y amplitud, están en alto grado cohesionados por una lógica estructuradora, cuyas claves precisan ser sacadas a la luz. Incluso temas reconocidos como medulares del pensamiento estético martiano (misión social del arte o relación contenido-forma en la obra artística), parecen guardar una estrecha relación con toda una concepción acerca de la originalidad y la autenticidad en el arte, alguno de ellos el principio teórico aglutinador.

Camilo Carrancá Trujillo (1940), José Antonio Fernández de Castro (1940), Félix Lizaso (1942), Justino Fernández (1951), Orlando Martínez (1953), Cintio Vitier (1970), Loló de la Torriente (1970), Roberto Fernández Retamar (1972), Nydia Sarabia (1985), Eliana Cárdenas (1988), Gonzalo de Quesada Michelsen (1990) y Adelaida de Juan (1997)² son apenas algunos de los estudiosos que han divulgado enfáticamente la preocupación martiana por que cada manifestación artística sea el reflejo auténtico de la cultura que la genera, y sobre ese origen natural desarrolle su personalidad propia.

Así las cosas, resultan entonces coincidentes diversas opiniones que reconocen, de entrada, la postura crítica anticolonialista

² CAMILO CARRANCÁ TRUJILLO: «Arte en México» (prólogo al III volumen de la serie *Martí en México*), *Archivo José Martí*, I (2): 40-52; La Habana, dic. 1940; JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DE CASTRO: «Martí y la pintura mexicana», *Archivo José Martí*, I (2): 66-74; La Habana, dic. 1940; FÉLIX LIZASO (1942): *Martí, crítico de arte*, 24 pp., Comisión Nacional Cubana de la Unesco, La Habana, 1953; JUSTINO FERNÁNDEZ: «José Martí como crítico de arte», *Archivo José Martí*, V (4): 449-483; La Habana, jul.-dic. 1951; ORLANDO MARTÍNEZ: ob. cit.; CINTIO VITIER: «Martí como crítico» (sección del prólogo),

asumida desde sus tempranas crónicas mexicanas por José Martí.

Eliana Cárdenas indica que «un rasgo esencial de la concepción martiana, sobre la cultura, es el reconocimiento de los valores que tienen las manifestaciones genuinas de todos los pueblos».³ Orlando Martínez interpreta que «Martí quería que el arte se reflejara en la época, para que fuera veraz en su función de documento vivo»; «propugnó con ardor el americanismo artístico. Tenía el empeño nobilísimo de que América hablara con acentos propios, en las letras, en la pintura, en la música: en todo», y añade:

A su amplio sentido del arte, Martí agregaba la necesidad de una poderosa base americanista, como aprovechamiento de un verbo propio que tenía y debía decir muchas cosas, si no muy nuevas en el fondo al menos con originalidades en la forma. América tiene su corazón propio, y él ansiaba que los otros pueblos de la tierra le reconocieran los latidos.⁴

Adelaida de Juan señala cómo Martí «Desde temprano insiste en la expresión de lo original» y amplía:

Ese arraigo en lo propio, necesario para el logro de una expresión genuina, matiza en no poca medida su apre-

en *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, t. II, pp. 40-59, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1970; LOLÓ DE LA TORRIENTE: «José Martí y la apreciación de las artes plásticas», *Anuario Martiano*, (2): 433-448; Sala Martí de la Biblioteca Nacional, La Habana, 1970; ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: «Sobre la crítica de Martí» [prólogo], en José Martí: *Ensayos sobre arte y literatura*, pp. [vii]-xxvii, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972; NYDIA SARABIA: «La palma en Martí», *Revolución y Cultura* [sin volumen, año ni número]: 56-57; La Habana, ene. 1985; ELIANA CÁRDENAS: ob. cit.; GONZALO DE QUESADA MICHELSEN: «Martí, crítico de pintura», *Patria*, III (3): 19-36; Cátedra Martiana de la Universidad de La Habana, 1990; ADELAIDA DE JUAN: ob. cit.

³ ELIANA CÁRDENAS: ob. cit., p. 42.

⁴ ORLANDO MARTÍNEZ: ob. cit., p. 15.

ciación de los objetos elaborados en las culturas precolombinas. Considerados por muchos en el siglo XIX y aun en éste sólo como objetos de estudio arqueológico, Martí se adelanta a su época y los ve también como expresión de una elaboración cultural de alto rango. Sus acercamientos a los sitios ceremoniales y habitacionales de los pobladores autóctonos de América, muchos de cuyos sitios fueron visitados por él en Mesoamérica, no son sólo apasionadas invocaciones de la belleza imponente de tales centros, sino también expresivas de una aprehensión conceptual que sólo encontrará sistematización décadas después. Ello es índice de la amplitud y profundidad que le da Martí al abarcador concepto de la producción artística, amplitud y profundidad fundamentadas en la afirmación del valor de las culturas existentes en América a la llegada de los europeos.⁵

¿Y qué existe en el fondo de estas afirmaciones sino la tácita aceptación de que hay en Martí, implícita, una sustanciosa concepción de la originalidad y la autenticidad, aún no desarrollada, probablemente al servicio de lo que defendió como misión social del arte?

Lo anterior es una suma de hechos, de evidencias que permiten hoy acometer un especial ejercicio de selección dentro de la crítica de José Martí al arte de la pintura, zona de su producción que elegimos por su representatividad notable (más de sesenta textos que garantizan la unidad temática). Completan esta compilación un ensayo introductorio de aproximación al tema y una cronología de toda la crítica martiana a la pintura que habrán de servir, estamos convencidos, a ejercicios futuros de investigación y análisis que ya avizoramos.

⁵ ADELAIDA DE JUAN: ob. cit., pp. 12 y 13.

José Martí: la originalidad en el arte

Cuando en la segunda mitad del siglo XIX Martí significa el valor del concepto de originalidad, y lo utiliza para evaluar y calificar determinadas producciones en el campo de la pintura, parece reforzar el valor que desde el punto de vista axiológico el teórico e historiador Arnold Hauser pretende para dicho concepto ya entrada la segunda mitad del siglo XX, es decir, todo un siglo después (que es igual a decir: todo un siglo antes, si pensamos en cuánto se nos adelantó Martí a este respecto).

Un obligado punto de referencia

El teórico e historiador del arte Arnold Hauser es particularmente célebre por dos importantísimas obras: una *Historia social de la literatura y el arte* de 1953, y una *Introducción a la historia del arte* [*Philosophie der kunstgeschichte*] de 1957. Con esta segunda creación desarrolló los supuestos filosóficos de la primera y superó algunas deficiencias de aquella —por él mismo reconocidas— como el escaso rigor en el empleo del método dialéctico. Y esta *Introducción a la historia del arte*, libro de méritos numerosísimos que lo hacen un clásico, dedica varios momentos a comentar la originalidad como aspecto de sumo interés. A partir de esos comentarios, dispersos a lo largo del libro, aquí intentamos apenas un acercamien-

to como obligado punto de referencia en pos de la perfilación de un concepto.

El importante valor que Arnold Hauser confiere al concepto de originalidad se desprende de manera significativa de su consideración siguiente:

Si se quisiera encontrar un criterio de validez general para el arte, podría pensarse como solución en la originalidad. Tal criterio, sin embargo, no existe. Sobre el arte apenas si puede afirmarse nada, de lo cual no pudiera también afirmarse, en cierto aspecto, lo contrario. La obra de arte es, a la vez, forma y contenido, profesión de fe, y engaño, juego y mensaje, próxima y lejana a la naturaleza, con un fin y sin finalidad propia, histórica y suprahistórica, personal y supra-personal. Ninguno de estos atributos, sin embargo, parece poseer una validez tan general como el de la originalidad. Para poseer un valor autónomo, más aún, para tener en absoluto calidad artística, una obra de arte tiene que abrir las puertas a una visión del mundo nueva y peculiar. La novedad constituye, no sólo la justificación, sino la condición de existencia de todo arte.¹

Originalidad es aquí equivalente a novedad, es decir, se asocia el concepto a aquel que cuando menos entraña, entraña la diferencia. Desde el punto de vista de la caracterización del concepto, debe añadirse que para Hauser la originalidad funciona contextualizada históricamente. Para él resulta imposible decir nada en arte sobre «forma y contenido, técnica y expresión, tradición y originalidad», «individuo y sociedad», sin considerar el contexto histórico cultural particular de cada caso.²

¹ ARNOLD HAUSER: *Introducción a la historia del arte*, p. 425, Ediciones Revolucionarias, La Habana, 1969.

² *Ibíd.*, p. 238.

Del elevado valor que Hauser confiere a este concepto podría aventurarse y demostrarse la hipótesis de que, en este libro, su visión de la historia del arte y el enjuiciamiento teórico de los procesos explicados están en alto grado concebidos desde un razonamiento integrador vinculado a la condición original y al imperativo artístico de la originalidad. Ello se refuerza en un pensador para quien «Toda la historia del arte constituye su concepto de estilo»,³ desde el momento mismo en que ofrece diversos ejemplos en los cuales la originalidad tributa al cambio de estilo, a la vez que coexiste dentro de uno mismo como aspiración a formas nuevas, toda vez que tanto «la lucha contra el embotamiento y la repetición» como «la tendencia a la originalidad se renuevan con cada obra de arte».⁴

Hay, a partir de las anteriores consideraciones y las subsiguientes, una suerte de concepción cíclica y transformativa alrededor de lo original. La originalidad es tanto cualidad, como tendencia o aspiración latente; pero deja de ser tendencia o aspiración para convertirse en una cualidad palpable en cada nueva realización estética; y allí mismo comienza a generar nuevas inquietudes a su respecto que se irán proyectando —como aspiración o tendencia— y en algunos casos consiguiendo como cualidad.

Tras una exhaustiva revisión histórica, para Hauser la originalidad, desde las problemáticas de la historia del arte, merece singular atención sobre todo a partir del romanticismo, cuando aparece como aspiración o anhelo altamente concientizado, resultado de la idea de la pérdida del sentido de la realidad como presuposición de la creación. Esta idea —explica el autor— resulta incompatible con las condiciones de vida del mundo prerromántico que abarca extensos períodos en los cuales, dado el desconocimiento de artes que no fueran prácticas y útiles

³ *Ibídem*, p. 264.

⁴ *Ibídem*, p. 266.

desde el punto de vista social, resulta absurdo imaginar extrañamiento del artista respecto de la sociedad.

En el romanticismo aparece por primera vez la incompatibilidad entre las aspiraciones personales del artista y las exigencias de la sociedad, así como la idea del arte como compensación, indemnización y consuelo.

El sentimiento de su «inutilidad» despierta en el artista [romántico] un exagerado concepto de sí, un afán febril de originalidad, un subjetivismo excesivo y un narcisismo desmesurado. Desde entonces se encuentra en una *lucha* ininterrumpida contra la sociedad que, al parecer, no quiere escucharle y no sabe comprenderle. Su enfermedad [se refiere a la neurosis] es también sólo una forma de *resistencia* pasiva, de *protesta* y de *defensa* propia contra el orden social existente, contra la burguesía, poderosa, sin escrúpulos, repugnantemente sana.⁵

Destacamos en la cita algunos términos que apuntan ya a la consideración de Hauser de la originalidad durante el romanticismo como un mecanismo de defensa que también en el arte contempla la idea más activa del enfrentamiento, como más adelante reafirma:

El ansia de originalidad, el exagerado concepto de sí, el subjetivismo desmesurado no son, desde el punto de vista sociológico, más que *armas* para la competencia dentro del gremio artístico, de un gremio que ha perdido sus antiguos patrocinadores y que, por ello, se siente ahora sometido a los riesgos del mercado abierto.⁶

En este período reconoce asimismo un vínculo manifiesto entre originalidad y autenticidad. Que el tratamiento artístico de lo auténtico puede constituir una significativa realización origi-

⁵ Ibídem, p. 81.

⁶ Ibídem, p. 83.

nal, se deriva del modo en que el artista romántico indaga, en medio de su afán de originalidad, en fuentes más auténticas y profundas de la verdad; por ejemplo, el inconsciente.

La originalidad, vista desde Hauser, resulta un concepto relativo:

El salto de la naturaleza al arte, del conjuro a la imitación de la naturaleza; de la mera invocación a la ficción consciente, es irreconstruible; lo único evidente es que, tan pronto como se ha dado este salto, cesa la originalidad absoluta y comienza la historia de las formas susceptibles de ser aprendidas, continuadas y desarrolladas.⁷

Y esa relatividad se la determinan los marcos en que puede expresarse: «Como el arte, por razón de su propia naturaleza, sustituye las cosas por signos, y como hay siempre menos signos que cosas, es inevitable que el arte muestre un cierto esquematismo y convencionalismo».⁸

Se extiende alrededor de los límites de realización de la originalidad, el carácter histórico y relativo del concepto, la dialéctica del enfrentamiento originalidad-convención o novedad-tradición; por medio de un conjunto amplio de principios que son conformadores de toda una teorética que conmina al artista a disciplinarse en la obediencia a muchas reglas del arte:

Ningún jugador de fútbol se romperá la cabeza pensando que no puede tocar el balón con la mano, sino sólo con los pies, de igual manera que el jugador de ajedrez no ve una dificultad especial en el hecho de que los alfiles sólo pueden moverse en sentido diagonal, o de que las torres no pueden saltar como los caballos [...]⁹

⁷ *Ibídem*, pp. 425-426.

⁸ *Ibídem*, p. 426.

⁹ *Ibídem*, pp. 469-470.

Desestimar tales presupuestos entraña un grave peligro. La generación del romanticismo, en su desesperado afán de originalidad, cayó en el peor de los convencionalismos, ya que «produce una de las convenciones más paralizadoras de todos los tiempos: el principio de la espontaneidad a toda costa», o lo que Hauser define también como la «convención de la ausencia de convenciones» que, en su desarrollo, abonó el terreno para que fructificara a partir de las más simples coincidencias el fenómeno del plagio, con el consiguiente terror que significaba aun para los más auténticos creadores.

Pero con el análisis de la originalidad en el romanticismo no agota este autor su estudio. Quedan muchas consideraciones valiosas que al respecto ofrece en su libro. Entre ellas, la consideración de que la originalidad como aspiración o tendencia no es apreciable ni en los comienzos del arte, ni en los inicios de una manifestación artística específica. Se precisaron determinadas circunstancias objetivas en el desarrollo de la humanidad para que se valorizara en el romanticismo, y la originalidad que atañe a los más remotos períodos del arte reviste un carácter que podríamos llamar fundacional, ya que se reduce a la lenta e ininterrumpida instauración de las más sólidas e inquebrantables convenciones. Y ella irá haciéndose característica de lo que denomina «arte superior» y representa un enfrentamiento individual típico con los problemas de la existencia humana; pues al respecto de las obras del arte del pueblo —que no son necesariamente anónimas pero sí impersonales, pues aunque sus creadores tienen a menudo facultades especiales, aspiran a crear tal y como lo harían los demás miembros del pueblo— afirma que «Pueden ser en uno u otro aspecto originales, pero no aspiran nunca a la originalidad».¹⁰ Esto es que frente a nuestros ojos podemos —ubicados así, desde afuera— reconocerle originalidades respecto al contexto íntegro en que se produce, pero

¹⁰ *Ibíd.*, p. 348.

dentro de su praxis creativa no puede identificarse aspiración o tendencia a la originalidad como cualidad.

Si se analiza la originalidad en una manifestación artística que por su cercanía ofrece casi todo el material necesario para su estudio, el cine, Hauser demuestra cómo sus producciones iniciales no pretendían ser originales, sino que la originalidad se hizo patente en momentos posteriores, cuando se fueron intensificando las pretensiones típicamente estéticas. El resultado de su análisis enlaza con su criterio inicial de la originalidad como posible principio general para la valoración del arte: lo artístico va presentándose bajo el imperativo de la originalidad.

Otra consideración a la que podemos hacer referencia enlaza a su vez con otra tesis anterior, la relacionada con que la originalidad es apreciable al comparar estilos, pero apreciable también dentro de un mismo estilo. Si hasta aquí había utilizado argumentos más relacionados con lo propiamente sígnico y formal, ahora Hauser introduce la posibilidad de lo que podríamos denominar originalidad temática, y que consiste en la expresión de determinada idea artística nueva dentro de su estilo, con los medios expresivos de dicho estilo. Para el teórico, «una nueva idea artística [...] es sólo susceptible de configuración cuando puede enlazarse a una tradición y convención. Ahora bien, si es esta dependencia lo que hace comunicable una idea artística, así también es la originalidad de la idea lo que la hace digna de ser comunicada».¹¹

Hasta aquí hemos apreciado lo que podemos denominar un concepto muy primario de la originalidad, donde aparece ligada a singularidad, novedad y diferencia, asumida como un fenómeno históricamente contextualizado y condicionado, concebida con un carácter cíclico transformativo —pues de aspiración o tendencia deviene cualidad, y una vez más aspiración o tendencia, y cualidad otra vez, y así de modo sucesivo e intermi-

¹¹ *Ibidem*, p. 471.

nable—, como cualidad singularmente importante para la historia del arte a partir del romanticismo, como fenómeno característico de momentos dados dentro de la evolución también de las manifestaciones artísticas individuales, dialécticamente unida a su contrario —la tradición—, y acaso como criterio de validez general para el arte.

Sin embargo, no deja todo dicho. Hauser deja abiertas las puertas a posteriores reflexiones, dirigidas por ejemplo a precisar hasta qué punto, como criterio de validez general para el arte, a la originalidad tributarían otras cualidades o particularidades no vistas del fenómeno artístico, o hasta qué punto la originalidad no constituye para la axiología del arte la cualidad básica por excelencia para el juicio de valor:

Es indudable que Philipp Emmanuel Bach era un compositor más original que su padre, que la música de Haydn apareció más súbitamente que la de Mozart, que el idioma de Debussy reviste un carácter más revolucionario que el lenguaje formal en el que se expresa Verdi. Perugino, Dosso Dossi, Lorenzo Lotto, Pontorno, son talentos más propios, más originales, que Rafael o Ticiano. ¿Quién, sin embargo, se engañará, pese a todo, en el juicio sobre su valor?¹²

En sus crónicas cien años anteriores al libro de Hauser, José Martí desarrolló algunas de estas mismas ideas, pero, como se podrá apreciar en sus textos, le interesó especialmente profundizar alrededor de la dimensión auténtica de la originalidad.

La eterna vuelta martiana sobre la originalidad

Ya apuntábamos que el estudio de la crítica artística martiana revela múltiples preocupaciones que, en torno a la pintura en lo fundamental, anidaban en el inquieto e insatisfecho espíritu del

¹² Idem.

Apóstol. Tres de esas preocupaciones devienen constantes en su pensamiento ético y estético y se definen con estos sustantivos: autenticidad, originalidad e innovación.

Con la experiencia de diez años de apreciación, valoración y ejercicio del criterio, Martí escribe en 1885: «El Arte, como la Literatura, ni se improvisa ni trasplanta; ni trasplantado, da buen fruto. Para ser poderoso, ha de ser genuino. En pintura, como en letras, sólo perdura lo directo. El Arte ha de madurar en el árbol, como la fruta».¹³ Pero cuando en este contexto se habla del problema de la autenticidad, hay que remitirse de inmediato a la preocupación martiana —desde diez años atrás— por la superación de la escuela americana de pintura: «Hay grandeza y originalidad en nuestra historia: haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura».¹⁴

Hijo de América, su más noble aspiración era la de ver un día a estas tierras a tono con las más avanzadas civilizaciones del viejo continente. Confiaba en la posibilidad de un futuro desarrollo integral americano puesto que existía una cultura madre autóctona, un potencial humano considerable y condiciones naturales propicias para el fomento de una vida mejor. Lo anterior se manifiesta en la preocupación perenne que marca su existencia: la de hacer algo útil y contribuir con todas las fuerzas disponibles a ese desarrollo integral y autóctono del continente en que vive, ama y sueña y por el que a cada paso pone en peligro —con su obra o su palabra— su propia existencia.

Fue con tales propósitos que abogó por la aplicación de los adelantos científico-técnicos europeos y norteamericanos, en las tierras comprendidas del Bravo a la Patagonia. Y esos ade-

¹³ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, XXVII tt., La Habana, 1963-1965; y *Obras completas*, t. XXVIII, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975. Indicamos siempre los tomos y páginas de las citas con números romanos y arábigos, respectivamente: X, 228.

¹⁴ VI, 390.

lantos, y el adecuado cultivo de nuestros campos, y la extracción y tratamiento de nuestros minerales, y la construcción de puertos y fábricas y ciudades nuevas y más, alcanzarían su feliz completamiento con el progreso social-humano fruto de la extensión de la instrucción pública a todos los sectores, de la elevación de la calidad de la educación, de la actualización de los programas de estudio y de la superación cultural (tanto de la América latina como de la anglosajona) resultado de la asimilación de una cultura científica, literaria y artística, así como del refinamiento del gusto estético; ese que tan deficiente halló en los pueblos de México y Estados Unidos (ejemplos que bastarán para que imaginemos la situación en el resto de nuestros países) y que afectaba directamente el desarrollo del arte de la pintura: en Estados Unidos, obligando al pintor a reproducir en mil cuadros los mismos animales, motivo pictórico más demandado por la población; en México, arriesgando el futuro de su pintura dada la falta de educación artística y de buen gusto sobre todo entre los ricos (sector social poseedor de los recursos necesarios para la estimulación material de las artes). Vayamos al ejemplo del pintor mexicano Felipe Gutiérrez, cuya obra avizoraba Martí que disgustaría a gran número de personas cuando la expusiera, no porque fuese deficiente ni torpe sino al contrario, porque la calidad de su producción no sería fácilmente apreciable debido a la sensibilidad aún falta de refinamiento y a la inmadurez cultural que afectaba al mayor por ciento del público en nuestra América.

Un problema que también obstaculizaba el buen desenvolvimiento de la pintura americana y que lamentaba tremendamente, radicaba en la carencia de valores dignos de ser imitados en las obras de la mayoría de los pintores europeos que frecuentemente tomaban como modelo los artistas latinoamericanos. Esta era la consecuencia de la falta de espíritu renovador, innovador y revolucionario que en el Renacimiento había propiciado la

creación de grandes obras y composiciones dignas del aplauso de todos los tiempos; porque Martí —vale señalar— veía con tristeza la ausencia en su momento de un Leonardo, un Rafael o un Miguel Ángel, este último, el artista que en su espíritu resumía y simbolizaba todo el carácter y lo mejor de aquella revolución científica, literaria y artística de la Europa de los siglos xv y xvi.

En 1880 Martí hablaba del «encanto, inaccesible para los pintores irreverentes, de las Vírgenes de los pintores creyentes del Renacimiento»,¹⁵ y siete años después, ante la inalterable ausencia de fe creadora, volvía atrás una vez más la mirada insistiendo en los valores de la ya casi irrecuperable época dorada cuando, a propósito del cuadro *Cristo ante Pilatos* del pintor húngaro Munkacsy, y sin negar el peso de la temática de la obra, publicaba: «Imposible es ver este lienzo gigantesco sin que asalte la mente, fatigada de tanto arte menor, de tanto arte retacero y sofístico, la memoria de aquella época de ideales fijos en que los pintores vestían las iglesias y los palacios de composiciones grandiosas».¹⁶ La predilección martiana por la creación artística renacentista ha sido advertida también por Loló de la Torriente, quien ha indicado el origen de esta preferencia apuntando hacia lo que supone sus causalidades éticas y estéticas: «Profundizaba Martí en lo fundamental de la concepción artística del Renacimiento como movimiento cristalizador del genio, es decir, de la obra de arte como creación de la personalidad autónoma colocada por encima de la tradición, la doctrina y las reglas e incluso de la obra misma».¹⁷

¹⁵ XIX, 263.

¹⁶ XV, 348. (Advertimos que la crónica fue escrita en 1886, específicamente el día 2 de diciembre, pero publicada en 1887.)

¹⁷ LOLÓ DE LA TORRIENTE: «José Martí y la apreciación de las artes plásticas», *Anuario Martiano*, (2): 438; Biblioteca Nacional, La Habana, 1970.

Con la imparcialidad que lo caracterizó siempre, José Martí desligó de su gran admiración por la obra del pintor español Mariano Fortuny, el peligro real que podía acarrear la aplicación de sus métodos y la atención a sus temas por parte de nuestros creadores:

Fortuny merece ser admirado; fue el creador de una escuela de pintura y presentó muchos asuntos especiales con una destreza admirable; pero los artistas americanos no deben de imitarlo. Si estamos obligados a imitar, en vez de afirmar nuestra propia originalidad, esperemos a alguien que sepa representar el lado majestuoso del carácter de nuestra época.¹⁸

Tocó a la pintura mexicana, que entonces empezaba a restablecerse de una difícil e improductiva etapa, ser la primera en llevar alegría al corazón de Martí. Pese a las muchas limitaciones que le reconoce, a ella se refiere en 1875 como la «naciente y ya original Escuela de Pintura Mexicana»¹⁹ y al año siguiente le señala dos condiciones sobresalientes: «pulcritud en el dibujo y viveza de color».²⁰ Como se verá mucho más adelante, comparando la pintura norteamericana con la mexicana, atribuyó a esta última en cierta ocasión lo que faltaba a la primera: la personalidad; era el año 1885. (No cabe duda de que al paso del tiempo Martí fue perfilando y definiendo su criterio sobre el arte del color en México.) Sin embargo, la dicha ni le ciega, ni le impide lamentar el todavía insuficiente aprovechamiento que en el terreno de la plástica se hacía en México de la historia y las revoluciones, las gentes, las poblaciones y los vestidos nacionales. Ya en 1876 hacía un llamado a sus pintores con un tono mezcla de arenga y de reproche:

¹⁸ XV, 163.

¹⁹ VI, 383.

²⁰ VI, 400.

¿Qué hace Ocaranza que no anima sus composiciones delicadas y picarescas con tipos de México? ¿Por qué no hace Parra episodios de nuestra historia? ¿Por qué Tiburcio Sánchez y Rodrigo Gutiérrez no dan vida [...] a nuestro Mercado de la Leña, a nuestras vendedoras de flores, a nuestros paseos a Santa Anita, a nuestras chinampas fértiles, perpetuo seno preñado de flores? ¿Por qué, para hacer algo útil, no se crea en San Carlos, olvidando las inútiles escuela sagrada y mitológica, una escuela de tipos mexicanos, con lo que se harían cuadros de venta fácil y de éxito seguro?²¹

Pero la necesidad de reflejar en el arte las historias, las gentes y las costumbres nacionales no se limitaba al caso de México que de ningún modo era el más rezagado del continente. La preocupación martiana se extendía (como podemos verificar en 1880) al caso de los Estados Unidos de Norteamérica que en esa mezcla de razas, confusión de costumbres e influencias culturales diversas (y en ocasiones incompatibles) propias de un país cosmopolita que crece y se fortalece con brazos foráneos, olvidaba en sus artes su propia individualidad; individualidad que era precisamente así en aquel entonces: tumultuosa, incongruente en ciertos aspectos, violenta, desordenada (aun cuando existían fines económicos y políticos ya bien perfilados), y que clamaba por una toma de conciencia, un reconocimiento a fondo y un reflejo en el arte consecuente con la realidad. En su crónica «La quincuagésima quinta exhibición de la Academia Nacional de Dibujo» Martí deplora la situación: «Desgraciadamente, nosotros todavía no podemos considerar el espíritu general de la escuela americana de pintura, porque no tiene escuela. Copiar la Naturaleza, imitar a los maestros europeos, dar color a caricaturas, no es crear una escuela».²²

²¹ VI, 401.

²² XIII, 471.

Y en otra importante crónica sobre la pintura norteamericana —«El Museo Metropolitano» (de Nueva York)— amplía su juicio al respecto de la falta de orientación y alude también a inobjetables deficiencias técnicas:

El bienestar de nuestra escuela de arte exige el siguiente comentario: Sabemos pensar, pero no sabemos ejecutar. El colorido empleado en casi todos nuestros cuadros, con raras excepciones, es umbroso y manchado. Los rostros generalmente son expresivos, pero los cuerpos están mal dibujados. *También el valor de pintar asuntos americanos se necesita mucho.*²³

Alertó sobre el celo excesivo del norteamericano por las glorias literarias y artísticas europeas de las que permanecía esclavo, y sentenció que mientras estuviese dominado por esa admiración servil, sería incapaz de producir algo genuino y representativo de su cultura propia. ¡Con qué lazo tan ancho y apretado debían marchar por el mundo, enlazadas, la libertad y la autenticidad!

Él, que abogaba porque la pintura reflejara los tipos nacionales, había encontrado en Nueva York a una mujer hombruna y enérgica, viril y resuelta, falta de femineidad que (sin que obviemos sus aptitudes para la supervivencia y el triunfo en un mundo de hostilidades y competencias, dominio absoluto de los hombres) no era el modelo de mujer capaz de inspirar al pintor, que no tenía otra salida que la de buscar en tierras lejanas y desconocidas —a la vez que el sol que le era ajeno— el modelo femenino para sus creaciones, hecho que retardaba el proceso de formación de un arte propio, original y sólido.

Cierto que al abordar el tema de la pintura norteamericana a lo largo de casi diez años, Martí es testigo del avance de muchos de sus creadores:

²³ XIII, 477. (El resaltado es mío: MMM.)

Los que sentaron plaza de idealistas, ya no confunden el pensamiento con la expresión, antes violenta de puro refina, sino que encarnan la aspiración, el dogma o el símbolo en obras gratas a los ojos, sólidas y proporcionadas, no como aquellas que, por parecer vapor, eran derroches de leche, tormentas de iris y charcos de sangre.

En 1888 la visión martiana de la pintura yanqui había cambiado tanto como ella misma a lo largo de los ocho años que separaban, en el tiempo, las primeras impresiones de Martí al respecto. No puede el Apóstol menos que exclamar: «¡Quién dijera que ocho años después estuviese ya, como está, la pintura yanqui en camino de animar, por el ímpetu y luz de todo lo de América, el lúgubre arte inglés de que aún ayer recibía falsas y tímidas lecciones!»²⁴ Si Martí compara a los pintores norteamericanos con los ingleses es solo para explicar cómo los primeros en continuadas creaciones intentaban imitar y de hecho imitaban a los segundos hacia los inicios de la década de los 80 del pasado siglo XIX. Aprovechamos la ocasión para dejar indicado que, además, Martí comparaba entre sí a los mismos pintores de América, principalmente los norteamericanos, estableciendo rangos de diferenciación entre ellos a partir de su máxima: «¡no a todos es dado asir la luz de América!»²⁵

Para el revolucionario intelectual cubano, el proceso de la creación pictórica es más que un desafío del artista a la luz de la naturaleza, es más que una batalla con la perspectiva, el dibujo y el color: es teoría antes que práctica y realización de ambas a una vez; es la suma de dos potencialidades humanas que en el artista se tornan más que imprescindibles, vitales: el poder de concebir y(o) descubrir asuntos dignos del arte y la capacidad

²⁴ XIII, 481 y 479, respectivamente.

²⁵ XIII, 484.

para representarlos artísticamente; es resultado de un proceso mayor de asimilación de motivos, de acumulación de experiencias y es, lógicamente, resultado de una perfecta identificación del pintor con el tema motivo de representación. A este supraproceso le es inherente como condición propia de su naturaleza activa, la búsqueda de lo nuevo y aportador, de lo nuevo y revelador de un nuevo carácter.

En las apreciaciones martianas que hemos ido reproduciendo podemos constatar las relaciones que existen entre autenticidad y apropiación consciente de una idiosincrasia y folklore, entre autenticidad y valentía, entre autenticidad y originalidad.

Originalidad es lo que va descubriendo en esos contados pintores mexicanos cuyas obras debieron haber sido modelos en aquel momento para sus propios colegas. En ellas ve rebosar la personalidad azteca y entre los afortunados de su apreciación podemos mencionar a José María Velasco, el pintor enamorado del Valle de México. Caso excepcional es el de este pintor pues sabemos que para Martí el tema del paisaje era «señal dolorosa de pobreza artística»²⁶ y, sin embargo, elogia el de Velasco con la sinceridad que primó siempre en todas sus opiniones. Sucede que el paisaje es, en este mexicano, resultado de una apropiación de lo nacional y de una necesidad personal de identificación del artista con su entorno geográfico y cultural mediante un acto creativo en franca búsqueda de su identidad, hecho que no pasó inadvertido para el avisado Maestro.

Ser original implica «saber escapar de la influencia de los grandes talentos»,²⁷ ser capaz de aportar algo nuevo al arte, conquistar un sello propio, un estilo personal. Martí defendió la individualización de la pintura de cada pintor y es a propósito de ello que apunta en relación con el español Raimundo Madrazo: «El que pinta igual que todo el mundo caerá pronto en el olvi-

²⁶ XIII, 471.

²⁷ XXVIII, 147.

do.» Y la originalidad hay que buscarla: «Madrazo ha sabido hallar la originalidad verdadera. La ha hallado donde siempre debe buscarse: en la verdad y en la grandeza».²⁸

En 1880, en su crónica dedicada al pintor francés Edouard Detaille, Martí manifestaba que para juzgar al hombre solo existe una vía: conocer la respuesta que da al llamado de la patria. Y en un pintor esa respuesta es —como elogia en Detaille— el cambio inmediato del pincel por el fusil. Pero en tiempos de paz debe el pintor dar voz a sus colores y servir con su obra al mejoramiento de su sociedad. Nueve años después de aquella bella y expresiva crónica, Martí, que no concibe la existencia de un artista que viva de otros sentimientos que los de la patria, ni a otra dedique «todos sus adelantos, todas sus obras, todas sus esperanzas»,²⁹ escribe en otras notabilísimas páginas (las dedicadas al pintor ruso Vereschagin):

¡La justicia primero, y el arte después! ¡Hembra es el que en tiempos sin decoro se entretiene en las finezas de la imaginación, y en las elegancias de la mente! Cuando no se disfruta de la libertad, la única excusa del arte y su único derecho para existir es ponerse al servicio de ella. ¡Todo al fuego, hasta el arte, para alimentar la hoguera!³⁰

Y apenas cinco años después, en 1894, escribe lo que hoy podemos citar como su último gran comentario al respecto; por cierto que a propósito de un pintor cubano a quien admiró y consideró a partir de su obra, más que como coterráneo, como compatriota, José Joaquín Tejada, el pintor nuevo de Cuba:

El mundo es patético, y el artista mejor no es quien lo cuelga y recama, de modo que sólo se le vea el raso y el oro, y pinta amable el pecado oneroso, y mueve a fe

²⁸ XV, 149.

²⁹ VI, 385.

³⁰ XV, 433.

inmoral en el lujo y la dicha, sino quien usa el don de componer, con la palabra, o los colores, de modo que se vea la pena del mundo, y quede el hombre movido a su remedio.³¹

Y puesto que el Martí crítico de pintura otorgaba al arte dos grandes misiones históricas: convertirse en arma de lucha en los pueblos que no han conquistado su libertad y en vehículo para perfeccionar la vida y la felicidad en los que ya la disfrutaban; la búsqueda de la originalidad (que ha de ser eterno batallar la una y perpetua aspiración la otra) no debe implicar nunca la evasión del artista de la realidad que lo circunda, sino que ha de llevar aparejada una reafirmación e identificación, un compromiso cada vez más fuerte para con la patria, madre mayor de todos los hombres.

La originalidad exige la adaptación de las convenciones del arte a las peculiaridades y exigencias de cada artista y de cada obra. Inspirado en *La tirana* escribió que «Goya, huyendo toda convención ajena, como para hacer contrapeso al mal, cayó en la convención propia».³² Martí había apreciado justamente que en arte, todo el que intenta romper con una convención no hace más que instaurar otra. Por ejemplo, a sus ojos los impresionistas, que huían de todas las convenciones habituales de la pintura, asumían a la vez como una convención propia la representación de los efectos transitorios de la naturaleza como si fuesen permanentes, la ausencia de claroscuros, de sombras graduadas, la violación y subversión de las leyes de la perspectiva y la traslación de los colores de un objeto a otro o alteraciones cromáticas forzadas, entre otras.

Martí, que habló alguna vez acerca de la pesadez de lo convencional, también lo hizo, no una sino repetidas veces, de la

³¹ V, 285.

³² XV, 133.

importancia de la innovación así como de su peligro. En otro fragmento de su crónica «Fortuny» escribe en torno al español:

Fue un revolucionario; le dio nuevos colores al pincel, nuevas reglas a la perspectiva, y una suavidad a los tonos vivos; pero esta gran innovación salida de los caminos trillados del arte, por más que pudo haber sido admirada, no resultó, como lo debía haber sido, en darle una norma fija y determinada al arte moderno.³³

Y descubrimos a un Martí partidario del establecimiento de convenciones de carácter revolucionario, de nuevos patrones técnicos y estéticos en la pintura. Pero alertó a los pintores en relación con lo que denominaba «influencia peligrosa del amor excesivo a la novedad»³⁴ cuando en su artículo «El Museo Metropolitano» (de Nueva York) enjuicia el cuadro *La jarra rota* del pintor William Chase y lo presenta como una obra importante por cuanto demuestra el peligro por él alertado. Y es que Martí, a los veintisiete años de edad, más joven que gran número de críticos y creadores (ya consagrados) que le fueron contemporáneos, había comprendido cabalmente que en el arte existe lo convencional como tradición que se va autocontradiciendo con la búsqueda de la originalidad que tiende a ser una ruptura. Y había comprendido también que lo convencional significa, sin lugar a duda, una garantía para la comunicación y sobre ello tiene obligatoriamente que asentarse lo novedoso, pues lo novedoso sin el trasfondo de lo convencional carece de lenguaje y no comunica porque no resulta comprensible.

Originalidad y convención no son polos absolutamente excluyentes; no hemos, pues, de verles en contraposición en tanto que las convenciones constituyen en manos del artista un

³³ XV, 163.

³⁴ XIII, 476.

instrumental óptimo para la experimentación artístico-comunicativa. ¿Por qué ignorar la existencia de un lenguaje sígnico históricamente avalado, cuando este deja abierto un margen tan ancho a la aportación individual; de hecho, candidata siempre a la recepción colectiva? Plenamente convencido de la inevitabilidad de las convenciones, Martí invita a los pintores a «tratar de ser todo lo original posible dentro de sus límites»,³⁵ si nos es lícito dar voz a sus reflexiones con estas palabras de Hauser, dada la proximidad de ambos pensamientos. Y libres ya de cualquier sorpresa, citémosle en 1875, cuando con solo veintidós años de experiencias vitales escribía y publicaba en tierras del hermano México: «La novedad en la pintura no debe llegar nunca a la completa falsedad de color, a la incorrección del dibujo, a la dureza de las ropas, a la carencia de expresión en las fisonomías y de gracia en la colocación de las figuras.»

Y como que «las buenas reglas de pintura [...] no obligan a la servidumbre, pero [...] merecen, sin duda, general observancia y respeto»,³⁶ elogia al pintor Fromentin pues «Ardiente como un innovador, era preciso como un académico» y «Mejóro las reglas del arte sin vulnerarlas. Abrió una nueva senda al arte de la pintura sin olvidar las antiguas.»³⁷ Y a propósito de osadías hallamos una bella referencia a un «cuadro mexicano notable», de autor desconocido, del que escribe:

La salida del artista de los campos trillados, su transición de ideas esclavas a un estudio libre de trabas de la naturaleza, su desdén absoluto por la imitación de los maestros y por los colores convencionales y su desprecio por las tendencias de una escuela de arte llena de prejuicios, todos tienden a hacer este gran cuadro bien digno de ser estudiado.³⁸

³⁵ Idea que tomamos del mismo ARNOLD HAUSER: ob. cit., p. 468.

³⁶ VI, 388.

³⁷ VI, 322.

³⁸ VI, 407.

Pero el caso más interesante en relación con lo que nos ocupa es aquel en el que la apropiación por parte de un pintor (Raimundo Madrazo) de la idea de otro (Mariano Fortuny) se salva de ser un plagio gracias al individualísimo tratamiento que el primero da a la idea del segundo y a la reelaboración y readaptación de que la hace objeto. Referiremos este ilustrativo suceso —lógico en un artista que materializó muchas obras diseñadas por otro— con las mismas palabras de Martí y con ellas cerraremos este apartado en que solo perseguimos llamar la atención sobre la nada obsesiva —y sí muy bien fundamentada— recurrencia o vuelta de José Martí, a lo largo de veinte años de crítica, a la idea de la originalidad:

Hemos visto últimamente en Madrid, en el estudio del padre de Raimundo Madrazo [...] un espléndido boceto hecho por Fortuny, y no incluido en el catálogo de sus trabajos, por ser propiedad de la familia, el cual, sin ninguna sombra de duda dio al joven artista la idea de su cuadro. Fortuny no fue parcial con los temas de su época. Le gustaban los marqueses y los árabes, las conquistas y las batallas, el brillante pasado de sedas y terciopelos, impetuoso, afiebrado. Todo esto lo encontramos en ese boceto. Madrazo no se lo apropió, no podía hacerlo aunque lo hubiese querido, pero sí se aprovechó de la disposición de las figuras y del plan general, incluso la puerta a la izquierda y la pared del frente. No estamos denunciando un robo; en realidad no lo ha habido; pero es precisamente en esta obra en la que advertimos más fácilmente la originalidad de Madrazo. Al aprovechar la idea la ha transportado a nuestro tiempo, la ha actualizado; ha traducido el arcaico y bizarro carácter del boceto, con su fuerte y afiebrado colorido, a su propia calma y serena luz. El estudio de Fortuny es una conquista de la luz, el cuadro de Madrazo es de una luminosidad triun-

fante. La conquista era una necesidad para el uno, obedecer fue un placer para el otro. Siempre ocurrirá lo mismo.³⁹

Algunas claves de su pensamiento en una crónica representativa

En este interesante marco de estudio sobresale una crónica que fuera publicada por el periódico *La Nación*, de Buenos Aires, el 13 de junio de 1885.⁴⁰ Se trata de una de las multitemáticas escenas norteamericanas concebidas por el periodista Martí, al estilo epistolar, en medio de su ingente labor de correspondencia, cuyo sumario intercala los titulares siguientes: «[...] Exhibición de cuadros americanos.—Bosquejo del arte en los Estados Unidos.—Recuerdos del arte en México.—Los tipos del arte americano.—Creación del arte.—Los pilluelos de Brown [...]»

Debemos apuntar que en 1885 Martí ha culminado ya una etapa que suele definirse como de formación y primera madurez, y prosigue un proceso de maduración que culminará hacia finales de 1887 en toda una radicalización: llega a ser un demócrata revolucionario y un gran pensador antimperialista que hasta su muerte, en 1895, así se irá manifestando en palabras y acciones.⁴¹

³⁹ XV, 155-156.

⁴⁰ La crónica, fechada en Nueva York el 23 de abril de 1885, puede localizarse en JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, t. X, pp. [223]-232, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963. Para este artículo interesa el contenido a partir de la página 228. Todas las citas corresponden a esta edición y las cursivas son siempre nuestras.

⁴¹ La trayectoria ideológica y vital martiana, con su dimensión estética, puede estudiarse a partir de ensayos distintos, en su interrelación; entre ellos: *El ideario literario y estético de José Martí* de HANS-OTTO DILL (Casa de las Américas, La Habana, 1975), «Los principios estéticos e ideológicos de

De modo que en el año en que escribe y publica esta crónica, estando en los Estados Unidos desde un lustro antes, resulta importante la relación con esa nación toda vez que están en gestación determinadas ideas y actitudes ideológicas fruto del contacto directo con la sociedad norteamericana. Busca el periodista en sus corresponsalías ir penetrando la esencia del capitalismo, hallar la raíz de cada fenómeno descrito y valorado. Para esa fecha ha expresado ya, por ejemplo, su crítica a la mercantilización de las artes, fenómeno este que seguirá comprendiendo y explicando en los mismos Estados Unidos.

Debemos apuntar también que 1885 no es la primera fecha en que, como crítico de arte, enfoca Martí una crónica desde las complejidades de la autenticidad y la originalidad. Con ese enfoque concibe sus primeras críticas de arte conocidas diez años atrás en México. La América, en todo nueva y distinta, reclama manifestaciones intelectuales originales y, sobre todo, expresiones culturales auténticas. Advertida por el pensador la problemática cultural —reclamo— del nuevo continente, centra en muchas de sus publicaciones estos conceptos y a su respecto reflexiona. Pero como del valor teórico de estas reflexiones y la contribución martiana en esta dirección casi nada se ha dicho,⁴² conviene profundizar en esta crónica representativa.

José Martí» de MIRTIA AGUIRRE (*Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, no. 1, 1978), «Algunos problemas de una biografía ideológica de José Martí» de ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR (*Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, no. 2, 1979), *Atlas histórico biográfico de José Martí* (Instituto Cubano de Geodesia y Cartografía y Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1983) y *Cesto de llamas. Biografía de José Martí* de LUIS TOLEDO SANDE (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996). En relación con el año 1887 en Martí puede leerse a BERNARDO CALLEJAS: «1887: un año clave en la radicalización martiana» (*Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, no. 2, 1979).

⁴² Como apuntamos en el apartado introductorio «Motivos», la postura crítica anticolonialista, la temprana insistencia de Martí en la expresión de lo origi-

Autenticidad y originalidad en su relación con las fuentes

Entendiendo aquí como *fuentes* el conjunto de elementos que pueden servir de inspiración al pintor (sucesos históricos, tipos sociales, personalidades, paisajes naturales, etcétera), hay que apuntar que desde el punto de vista martiano las fuentes constituyen partida para una creación auténtica y original; entendiendo también aquí que, aunque Martí reconoce, amén de similitudes, también especificidades que diferencian estas dos cualidades, está siempre a favor de que la producción artística debe ser, al unísono, una cosa y la otra: original y auténtica.

Así, a partir de fuentes *originarias* o típicas de un contexto histórico cultural específico, máxime si se trata de inéditas, puede conseguirse a una vez una pintura auténtica y original. Autenticidad conseguida a través de la fidelidad a fuentes vernáculas durante la realización técnica. Originalidad conseguida con la representación artística de un fenómeno poco divulgado; diríase, gracias a una novedad más documental que artística posiblemente, pero novedad dentro de sus apretados límites.

Más arriba se destacaba el término *originarias*, por cuanto resulta que van en Martí yuxtapuestos dos principios en uno. Originalidad se divide, en su pensamiento teórico, en la originalidad propiamente dicha, principio que ubica en el ámbito del proceso creador, dependiendo del artista y sus cualidades, ta-

nal, su lucha por un americanismo artístico son nociones reconocidas por los autores de diversos ensayos, pero no existen antecedentes investigativos concretos en la búsqueda sistematizada de las concepciones martianas sobre lo auténtico y lo original en la cultura, salvo los de carácter descriptivo de este mismo autor. Véase MISAEL MOYA MÉNDEZ: «Martí y la creación pictórica: ideas sobre autenticidad, originalidad e innovación», *Islas*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, no. 111; mayo-agosto, 1995, pp. 62-67; y *José Martí: para que la mano pinte bien*, pp. 40-45, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996.

lento y objetivos, principio verificable en los logros artísticos, limitaciones, aportaciones, novedades técnicas e interpretativas finales de la obra concluida; y otro principio que puede llamarse originariedad y que vincula no al carácter singular, excéntrico, diferente o inédito de las fuentes —que va unido al primero—, sino a la procedencia de las mismas. De modo que la originariedad actúa como el principio otro de la originalidad, que garantiza el nexo con la autenticidad.

En su relación con las fuentes, originalidad y autenticidad se presentan como cualidades transitivas: pueden ir de las fuentes a la obra; esto es, por ejemplo, del paisaje natural al paisaje pintado, del modelo vivo al retrato acabado. Pero es estable e imparcial el carácter transitivo y actúa tanto a favor como en contra de la creación.

La búsqueda de lo original a través de lo novedoso puede —incluso debe— hacerse mediante un acto de identificación y reafirmación de lo auténtico, mas no resulta empresa fácil para el pintor norteamericano que tiene enfrente, si es un paisajista, «una naturaleza que tiene más de grandiosa que de *peculiar*»; si un pintor documentalista interesado en costumbres y tipos, no más que «tipos *de accidente* que en esta época de formación han alcanzado alguna *relativa* permanencia: el soldado de la guerra del Sur, el negro voluntario; el estanciero viejo, el explorador del Oeste; el esclavo en día de fiesta; el muchachuelo de New York»; si un retratista, lo que podría posmodernistamente definirse de antimujer.

Sobre esta particular fuente a la que en el apartado anterior hicimos referencia, extiende Martí la caracterización siguiente:

[...] es curioso de ver cómo la mujer norteamericana no ha podido aún lograr una expresión durable en la pintura; ya porque los artistas, educados en el estudio de tipos europeos más armoniosos y flexibles, las hallen, como en verdad están, faltas de femineidad y delicadeza, ya

porque con aquellas ductilidad y porosidad mayores que son propias de su sexo, se amoldan con tal rapidez a las fases de civilización por que precipitadamente su pueblo atraviesa, que en ninguna de ellas persisten por tiempo suficiente para constituir un tipo fijo. *Más que por condiciones propias, la mujer americana es original en cuanto a espíritu por su asombrosa falta de estas condiciones [...]* Escurridiza como un reptil, vacía como una vejiga, la mujer americana va de una forma a otra, sufriendo rápidamente influencias extranjeras diversas con todos los hábitos y servidumbres del harén en medio de una sociedad libre, que no ha alcanzado a caracterizarla y dignificarla, siendo más digna por el tácito asentimiento de los demás, que por ningún esfuerzo o deseo propio. *Por estos tantos resulta que no se ofrece a los pintores como tipo original ni en espíritu ni en cuerpo.* Ni los retratistas mismos hallan modo de espiritualizar con el pincel la abuela entonada, la matrona fría, la granítica doncella, cuya faz ni se ilumina ni adelgaza con los bellos sustos y angélicas consagraciones de las novias. Modelos de trajes, y no almas en transfiguración, parecen aquí los más perfectos retratos de recién casadas.

La creación artística a partir de la singularidad efímera, mutable, transitoria de fuentes como la descrita, puede garantizar en cierta medida una obra original solo por tales peculiaridades, pero no auténtica en tanto que la autenticidad precisa de un proceso acabado, de lo que Martí denomina «carácter nacional», resultado de una «larga vida», o «personalidad», como le llama a propósito de la pintura azteca que invoca para comparar. Apunta que «el arte americano no puede traer, al saltar de súbito a la arena, más que ciertas originalidades menores, que por el escaso relieve artístico que todavía alcanza acá la vida

nacional, no tienen aún valer de tipos universales, en todas partes estimados y reconocidos, sino méritos secundarios de tipos locales». Queda claro entonces que la más alta expresión de lo original, alcanzada a partir de las fuentes, es lo auténtico.

La instancia mediadora del acto de la creación

Recordemos la concepción martiana del acto de la creación pictórica como un superproceso que concilia elementos técnicos, históricos y personales, como un desafío del pintor a la luz de la naturaleza, una batalla por el dominio de la perspectiva, la sumisión del color; como teoría antes que práctica y realización de ambas a una vez; además como la suma de dos poderes o potencialidades humanas que en el artista se tornan vitales: el poder de concebir asuntos dignos del arte o descubrir la sustancia artística de los fenómenos, y el poder de representarlos artísticamente, como capacidad.⁴³

Cuando escribe que «los artistas americanos [...] *no han podido* crear aún más que dos tipos, con *color falso* y *ejecución burda*», acusa limitaciones técnicas, tal vez incluso de talento, dentro del conjunto de artistas que valora. Si, como en estos casos, parten de fuentes peculiares y la realización es deficiente o torpe, o deforma el modelo seleccionado, la obra final pierde autenticidad. En la búsqueda de la autenticidad y la originalidad a partir de las fuentes, comprendida esta búsqueda en los marcos de realización de una pintura de tipo fisioplástica,⁴⁴ la fidelidad al modelo resulta determinante. Se pierde autentici-

⁴³ Sobre el particular amplió en mi *José Martí: para que la mano pinte bien*, ob. cit., pp. 27-30. Aquí solo condenso algunos elementos necesarios para la comprensión.

⁴⁴ Utilizo la definición de pintura fisioplástica como contraposición de pintura ideoplástica, a partir de IRENE CRESPI y JORGE FERRARIO: *Léxico técnico de las artes plásticas*, 5. ed., pp. 41 y 50, Coedición EUDEBA-Ediciones COLIHUE, Buenos Aires, 1989.

dad en la pintura que hace Brown del «pequeñuelo de las calles, que con cara *más rosada e ingenua que la que tiene de veras*, reproduce».

Aquí actúa en contra del logro la falta de capacidad o facultades para la representación o la incomprensión de una misión artística; pero en otro caso se afecta desde la potencialidad para concebir o descubrir sustancia artística dentro de las fuentes. En esta esfera se incluye la asunción voluntaria de las mismas. Escribe Martí: «ahora están en exhibición los cuadros de los artistas americanos. No se inspiran en su propia naturaleza, por lo que no traen su nota propia al arte». Enseguida justifica el crítico la situación en que se ven atrapados estos artistas, en la cual el mercado con sus exigencias y tentaciones influye; pero lo más importante es que esos artistas no se inspiran en su propia naturaleza (entendida en la acepción más amplia, como fuentes) aun teniéndola enfrente, porque no lo desean. Hay un acto voluntario de selección de fuentes ajenas, motivos no auténticos, no originales; y esta elección no entraña para la autenticidad una crisis de índole vocacional sino volitiva, inherente al acto, al complejo proceso de la creación que actúa desde la subjetividad misma como una instancia mediadora en cuyo desarrollo se favorece o no esta conquista.

Cierto que en esta crónica alude Martí a lo original y lo auténtico a partir de conjuntos de creaciones o de creaciones individuales; es decir, en dos esferas de estudio: una primera referida a contextos nacionales, como cuando valora a «los artistas americanos» o describe las originalidades de «el arte en México»; y una segunda que se verifica individualmente, como cuando critica las infidelidades de Brown, cuando descubre que «Swain Gifford [...] sigue a Tieppolo», que Sargent hace sus figuras «a la manera ajena de Bonnat», o que Arthur Quartley y Moore pintan paisajes «calcados sobre los de Fortuny».

Pero es en la esfera de realización individual, más que en el conjunto de producciones —que siempre recibe las influencias de modas, tendencias, estilos individuales, pero es la síntesis no de un individuo solo—, donde mayor protagonismo adquiere la creación como proceso. Allí, donde la subjetividad interviene, donde la voluntad a gusto o a disgusto elige, queda resuelta la decisión final a la copia, a la improvisación, al transplante. Viene entonces la sentencia martiana, casi el único fragmento frecuentemente citado de tan valiosa crónica y ya traído a colación en anteriores páginas: «El Arte, como la Literatura, ni se improvisa ni trasplanta; ni trasplantado, da buen fruto. Para ser poderoso, ha de ser genuino. En pintura, como en letras, sólo perdura lo directo. El Arte ha de madurar en el árbol, como la fruta».

Original o «poderoso», auténtico o «genuino» son cualidades que se necesitan, que se complementan en su interrelación. Lo original es para Martí lo que se remonta o pertenece al origen de determinado fenómeno, lo que no es imitación de otra cosa, lo inédito, pero además lo propio, «lo directo», lo auténtico; aunque pueda haber en una creación originalidad que no alcance lo auténtico, porque se materialice exclusivamente en la instancia mediadora del acto de la creación, y se desentienda voluntariamente del principio otro aquí llamado originariedad.

La formación histórica y la dimensión estética de la autenticidad

En esta crónica señala Martí la escasez «tanto de asuntos nacionales como de espíritu nacional con que tratarlos»; lo que significa pobreza en relación con las fuentes y el sentimiento de nacionalidad. Estas limitaciones frenan lógicamente el desarrollo original y auténtico de la expresión artística, porque hay un condicionamiento histórico que la va nutriendo. «Están ahora

estos Estados Unidos definiéndose y condensándose, y en un período de monstruosa elaboración e incesante allegamiento en que apenas se entrevén cuáles elementos han de descartarse, y cuáles de permanecer en la Nación definitiva», escribe luego de haber descrito el proceso:

Se va haciendo despaciosísimamente, mediante la agrupación tenaz e indisoluble de los elementos nativos y distintos que, por los caracteres peculiares de la naturaleza o los productos condensados y resistentes de especiales direcciones del espíritu constituyen al fin de larga vida el carácter nacional, que, como se sale el alma al rostro, en el Arte y en la Literatura se reflejan.

Ante situación semejante, en que se está formando una nación, no basta la buena voluntad del artista y las instituciones. Sin alcanzar la condición auténtica en su evolución, el grado superior que constituye la nacionalidad, no puede haber autenticidad ni originalidad ciertas en las artes. Establece Martí la comparación con el caso de México, donde el pasado prehispánico, de siglos de condensación y producción cultural genuina, ofrecía al artista lo que no podía pedirse a los Estados Unidos en calidad de referente:

¡Ah!, ¡cuán diferentes resultados, los que hasta la fecha y con tanto ánimo y precio, ha dado el arte rudo o imitativo de los Estados Unidos a sus practicantes, y el que, sin estímulo ni campo, ni más que una sola y buena escuela, rica en cuadros antiguos, lleva dado, con sus estudiantes, geniosos y pobres, el arte en México! Allí, a las pocas tentativas, rebosó lo que aquí falta: la personalidad. Al punto, la historia legendaria del país comenzó a estimular la fantasía de los jóvenes pintores. La atmósfera musical y luminosa de la tierra de México se puso en sus cuadros.

Claro que desde la perspectiva martiana, una condición negativa puede resultar auténtica como expresión de estado de un proceso. Ya se le había citado al sentenciar que «Más que por condiciones propias, la mujer americana es original [...] por su asombrosa falta de estas condiciones». De tales supuestos podría derivarse la idea, casi explícita en el texto, de que se está presenciando un conjunto auténtico en tanto carecen de autenticidad las fuentes nutrientes. Pero el resultado de la creación artística tiene que poder perpetuarse, reconocerse en sus fuentes y trascender o carece de la condición vital que le es dable; y la expresión por la vía del arte es privilegio no de todos los individuos, sino de aquellos con talento, vocación, genio, capaces de alcanzar maestría, privilegio que remite a una suerte de dimensión estética —por elección— a la que también se vincula, durante el proceso de la creación, la indagación en las fuentes y la selección de los temas.

El porqué no disfruta Martí de la representación del modelo femenino norteamericano en la obra de los retratistas que enjuicia, solo puede explicarse en los marcos de determinadas concepciones estéticas.⁴⁵ En obras como *La Edad de Oro* y sus cartas a María Mantilla, alude a un tipo sociomoral de belleza que remite, por ejemplo, a actitudes. En el caso de una pintura como *La lista de la lotería* del cubano José Joaquín Tejada, elogia por bella la realización estética de un tema mundano y reconoce en el pintor «el don de ver la belleza en los desdichados y en los mansos», la belleza de «la gente triste de la ciudad, de blusa o capa ruin, o de pañuelo y cesta, que en el azar de un sorteo busca alivio a su vida áspera y ansiosa». Frente al óleo *El entierro de la sardina* del pintor español

⁴⁵ También habrá de profundizarse desde un punto de vista sociológico, a partir de la función social que Martí asigna a las artes.

Francisco de Goya apunta que en él «lo feo llega a lo hermoso».⁴⁶

En estas dos pinturas valora el crítico la realización estética de tipos genuinos y fenómenos auténticamente perpetuados, a diferencia de lo apreciado en los cuadros norteamericanos en que se procede con fuentes de identificación restringida a estrechos márgenes en las dos dimensiones: el espacio (por ejemplo, tipos locales) y el tiempo (proceso inacabado, en evolución). Entonces podría finalmente interpretarse que autenticidad y originalidad constituyen también cualidades o principios estéticos a considerar para la definición y valoración de la categoría de lo bello, sobre lo cual será preciso profundizar en otros textos de José Martí sobre el arte.

Conclusiones parciales para lo que han de ser futuras indagaciones

Cien años antes de que expertos como el teórico e historiador Arnold Hauser pretendieran sistematizar algunas nociones alrededor de la significación y funcionalidad del concepto de lo original, era este el centro de preocupación en la crítica artística de José Martí, y desde las complejidades de dicho fenómeno enfocaba sus reflexiones.

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.

⁴⁶ Las citas sobre Tejada y Goya se hallan en JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. V, pp. 287 y 285; y t. XV, p. 132, respectivamente.

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).

Desde su óptica, originalidad y autenticidad pueden ser cualidades verificables en dos niveles que son: 1) el de la creación individual del artista; y 2) el de un conjunto de creaciones, referido a un contexto cultural nacional.

Puede verificarse en una pintura originalidad sin autenticidad, o autenticidad sin originalidad. Lo auténtico puede devenir original.

El concepto de autenticidad en Martí ha de entenderse, al menos en la estrechez del análisis de algunas crónicas, como aspiración al reflejo de una nacionalidad; de ahí que precise de todo un condicionamiento histórico, sin que por ello pueda afirmarse que defienda el pensador, desde el arte, una doctrina nacionalista.

Finalmente, y en correspondencia con las ideas de autores como el que adoptamos como punto de referencia, ha de apuntarse que para Martí autenticidad y originalidad constituyen, acaso, principios a considerar para una evaluación estética verdaderamente certera de la producción artística.

SELECCIÓN

Una visita a la Exposición de Bellas Artes

I

Estamos en la Academia de San Carlos: el buen gusto ha acomodado en el patio blancas estatuas, hermosa fuente, elegantes canteros de césped, exquisitas flores, embellecido todo con la luz llena de vaga claridad que recibe el lugar de entrada, por el vasto lienzo que a manera de techo lo protege y lo cubre. Ya convida al arte este atrio del templo: las flores vivas preparan a los ojos para las sensaciones del bello color, las mujeres que suben a visitar las salas de pinturas, nos dan la forma previa de belleza que hemos menester para juzgar bien de los cuadros que vamos a recorrer ligeramente, a manera de ojeada rapidísima, y sin hacer gala de críticos, ni intención de decir la última palabra en lo que no queremos que sea más que un reflejo de la primera impresión.

Subimos, y dejamos en el piso bajo las salas de Escultura: otra vez las veremos detenidamente. Ya en lo alto, la vista alcanza una serie de elegantes salones, dispuestos todos con intachable buen gusto. Extiéndense por un lado las miradas a lo largo del corredor engalanado con hermosos dibujos de ornato; vese en el otro extremo el salón de dibujos de estampa, y, adelantando un poco más, distínguese en el límite de salas de brillante aspecto algo como una figura de Echave, llena de robustez y de vigor, buena madre de la naciente y ya original

Escuela de Pintura Mexicana.—Ya original: haremos con más tiempo análisis y comparación de los cuadros, y deduciremos que aquí apunta una manera propia, tanto más valiosa cuanto que se revela entre las opresiones de una enseñanza y una costumbre de color que se avienen mal con las libertades y vuelos artísticos del espíritu.

Pero esto es prejuizar, y nosotros debemos ver para juzgar después.

Comienza la visita.

Un alumno de la sección de grabados nos lleva a ver los trabajos de su condiscípulo Miguel Portillo, que expone una buena copia de Richard, y el hermoso retrato de aquella alma taciturna y pálida que se llamó en la tierra Manuel Acuña.

Pasamos por el departamento de grabados en madera, y aquí nos llaman la atención los trabajos de Agustín Ocampo: es bueno el *Galileo* y de Parra.

Se nos hace recordar que suelen verse muy bellas cosas en la sala de grabados en hueco; vamos a la sala, y nos alegramos de nuestra visita. Esto es sin duda notable: Alberto Montiel trabaja con gran delicadeza; estos paños de la Vestal son naturales y claros; este Belisario es hermoso; este Pirro y este Cristóbal Colón, honran al artista.

José María Martínez expone a su lado muchos trabajos, otro Pirro, otra Vestal, y un Hernán Cortés, que están poniendo en manos del artífice un premio que por el número de sus obras y por el mérito de éstas, tiene visiblemente merecido.

Se hace notar por la figura del grabado, la fachada del Colegio de Minería, una obra de Jesús Torres.

Aquí hay un retrato de la Sra. Josefa Ocampo de Mata: ¿quién es el distinguido autor de este bello objeto? El que ha hecho una buena copia de Arquímedes y otra de Minerva; el alumno que no tiene más que un año de estudio en el ramo: la Srta Josefina Mata y Ocampo, aventajada discípula del profesor Navalón.

Navalón expone por su parte los grabados para la medalla de la Ristori, y el anverso y reverso de la medalla de premios de la Exposición Municipal: buenas cosas: son bien conocidas la maestría y ejecución correcta del artista.

Nos nos fijemos ahora en la galería de dibujos de yeso, ni en la sección de copias de personas extrañas a la Escuela, ni en los dibujos del yeso y del natural: lleguemos de una vez a la sala de cuadros originales de autores que no pertenecen a la Academia.

Veamos por el orden del *catálogo*: es bueno ese cuadro de costumbres de Manuel Chávez; quizá está poco tendido el suelo; pero hay frescura y propiedad en la ejecución de este agradable asunto.

D. Juan Gómez está aquí retratado por Felipe Gutiérrez. Otra vez se ha dicho en la *Revista* qué extraño vigor, qué soberbia manera, qué brío desusado distinguen las obras de este pintor potente, que no ha querido presentar al certamen su palpitante Rebeca, sus cabezas soberbias, sus estudios de desnudo, sus abundantes cuadros de costumbres, pintados recientemente, con este aumento de amor con que a la vuelta al país en que se nace, producen en un ánimo leal las cosas de la patria.

Aquí hay un retrato del Sr. Matías Romero. Es obra de José Vargas, la mejor de cuantas ha enviado esta vez al concurso.

Obregón nos da fecundas muestras de su talento con estos difíciles retratos, tan correctos y tan parecidos, pertenecientes todos a la colección con que honrando a otros se honra a sí mismo el respetable y empeñoso Sr. Felipe Sánchez Solís. El Sr. Sánchez ha querido que Puebla tenga una colección de retratos de sus gobernadores; ha reunido a algunos diputados del Estado; ha contribuido con considerables sumas; ha dado ocupación fructuosa a nuestros artistas notables, y ya tiene concluidos todos los retratos que vamos a ver: el del gobernador Romero Vargas, de semejanza exactísima, aunque todavía capaz de recibir mayor delicadeza en el conjunto; el de Múgica y

Osorio, en el que no hay un detalle que no revele a un artista concienzudo; el de Gómez Pedraza, tan notable por la expresión de la fisonomía, por el sabor de época, por la entonación y disposición nuevas con que el pintor ha realizado la figura: el de D. Ignacio Mejía, retrato perfecto, cuyo rostro sorprende y arranca elogios a los menos inteligentes en cosas pictóricas; y, en suma y como digno remate de esta colección, el retrato del Sr. Rafael García, de cuyos hombros pende una capa que ha llegado a ser característica, cuyas manos se cierran con verdad pasmosa y cuya fisonomía robó a la naturaleza en un instante de vigor artístico nuestro notable Obregón, tenido ya de antemano por honra de las artes mexicanas. Y aún hay algo suyo que elogiar: ese retrato de cuerpo entero de Romero Vargas, si bien no tiene toda la corrección que a Obregón hubiera sido fácil obtener, se hace notable por la expresión del rostro y por el estudio de muebles de que se ha hecho elegante uso en este lienzo.

¿Por qué se aleja la gente de ese cuadro pequeño y pálido de color? Para gozar de la buena perspectiva que ha conseguido en él Agustín Iluzalituri. Es uno de los patios interiores del Colegio de las Vizcaínas.

Henos ahora enfrente de la Virgen de Primitivo Miranda. ¿Caben juicios ligeros hablando de tan estudioso y experimentado pintor? He ahí una correcta figura que se destaca sin necesidad de claroscuro de un caliente fondo amarillo, contraste de colores de realización difícil que el pincel del celebrado artista ha vencido y hermoñado. Ese fondo poblado de figuras angélicas, y como envueltas en celajes y en nieblas es completamente original: esos ángeles estéticamente colocados a los pies de la ideal figura de la Concepción, son de una gracia exquisita: el dibujo es excelente, y el colorido animado, vivo y natural. En suma, este cuadro es la obra correcta de un pintor notable, pura en el dibujo, valiente en el color, nueva en la composición: ella

demuestra que no están en los pinceles del artista las canas que son ya noble corona para los años que pesan en su frente.

Y ¿este cuadro pequeñísimo, que ostenta una sola figura de mosquetero, y que denuncia al instante una mano bien acostumbrada, y la juguetona inspiración de Meissonier? Dícese con esto el autor: esto es obra de Alejandro Cassarín. Es un mosquetero perfecto, que distrae sus soledades brindando solo, cosa un tanto rara que merece excusa por la gracia y corrección de la figura. Pero Cassarín, que puede más, debió hacer más. ¿Qué ha hecho el joven pintor de su D. Quijote en la niebla? ¿Ha temido acaso que no supiesen entender la originalidad de su idea, y las dificultades que ha tenido que vencer en su ejecución? Deben los talentos tener confianza en sus fuerzas; que cuando la patria crea un hijo, el hijo tiene el deber de mostrar todos sus adelantos, todas sus obras, todas sus esperanzas a la patria.

Petronilo Monroy presenta dos retratos notables: es exacto el parecido, buena la figura y agradable y adecuada la composición en el de la señora de Manuel Romero Rubio: creemos que hay una sobra de color en el rostro de la Sra Satur López de Alcalde. Pero se ve en uno y otro la mano hábil, y ese mismo retrato de la Sra. de Alcalde, se sale de lo común por la pureza de líneas, perfección de las ropas, realidad del fondo, y belleza general.

Es tibio de color, y enteco de figura, ese otro retrato de Juan José Baz, que presenta Francisco Mendoza.

En cambio ¿de quién son estos dos retratos que ostentan al pie tal novedad de fondo, tal morbidez de líneas, tanta expresión tranquila en el rugoso rostro de la anciana, y tanta suave languidez en el rostro meridional de la joven? Esa mano es ejercitada y atrevida: veamos el catálogo: ambos retratos son de una mujer: su autora es esa misma joven retratada, y sus dos nombres denuncian procedencia de tierras catalanas: esta nota-

ble artista se llama Palmira Borrás de Coll. Obsérvense estos retratos: véanse las arrugas de la frente, la apacible mirada, y las sombras de la barba de la anciana: véanse con más cuidado aún ese fondo logrado con el verde, esa cabeza elegante y aristocrática, esos ojos grandes como los de las árabes, y dilatados con suave sombra en las mejillas, como se dilatan los de las mujeres bellísimas de Italia y los de las animadas hermosuras de Génova y Marsella, de las costas del Mediterráneo, de Nápoles —por la cercanía de los volcanes,— de Valencia y Málaga y Cádiz, por el predilecto amor del sol. Esos dos cuadros llaman con justicia la atención de todos los concurrentes a San Carlos.

El nombre de mujer obliga a una natural preferencia, y en vez de censurar al paisajista Coto por el color desapacible y falso, y por las fajas paralelas de amarillo con que ha dañado su poética concepción del Nevado de Toluca, gustemos de esas fresas exquisitas que nos brinda la mano delicada de la Srta. Elena Barreiro. Dos obras presenta: la una es este delicioso cuadro de frutas; la otra es un correcto estudio, imitando un modelo de cera, que se hace elogiar por la novedad de la idea, por el oscuro bien logrado, y por la distinción y buenas líneas del dibujo. La justicia no necesita esta vez ceder sus elogios a la cortés galantería: el maestro Pina nos presenta una discípula notable.

Velasco: Valle de México.—Detengámonos; detengámonos y admiremos ese notabilísimo paisaje, tan bello como la naturaleza, espléndido como nuestro cielo, vigoroso como nuestros árboles, puro como las aguas apacibles de nuestra majestuosa laguna de Texcoco. Esas nubes son el bello cielo: se extienden, se transforman, están allá a lo lejos y, sin embargo, están delante de nosotros; estas breñas están cubiertas de las plantas de nuestro Valle; esa agua azul se turba con los celajes pasajeros que copia: este hombre se ha colocado en la eminencia del genio para ver bien desde allí toda la extensión arrogante, todo

el vigor soberbio, todo el cielo de ópalo, toda la tenuidad de atmósfera y la riqueza de montañas y las magias de luz con que en el centro del continente abrió su seno la virgen madre América, esfuerzo de la creación envejecida en las tierras sin savia del Cáucaso y en la cansada región del Himalaya. El Valle de México es la belleza grandiosa: imponente como ella es el hermoso paisaje de Velasco.

Y aquí descansa admirada la fantasía del visitante, y deja para mañana el dulce trabajo y la continuación de su visita.

Revista Universal, México, 28 de diciembre de 1875.

II

Hay siempre en el ánimo disposición secreta a hablar de cosas bellas. El espíritu se regocija con todas las producciones del espíritu, y es que la fuerza animadora es una, y hay fraternidad oculta en todas las formas de expresión del ser. Más puede la simpatía que la envidia, porque hay sobre la tierra más flores que serpientes, y en el cielo más nubes azules que oscuridades anunciadoras de huracán: volvamos a la academia de San Carlos, que es bueno olvidarse de pequeñeces diarias en los lugares donde con forma y color están impresas tantas esperanzas juveniles, tanto atrevido sueño, tanta descuidada confianza de la juventud que aspira, en el horizonte que ve claro porque en los delirios del espíritu se quiere ignorar que desde la caída de Luzbel las alas voladoras se trocaron en clavos que sujetan y pies que arraigan y espesas nubes que sofocan el germen infinito de la vida, que no cabe en nuestra modelada y permanente estrechez.

El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color. Como la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indescifrable, lo exquisito, lo inmedible y lo vago, lo bello se expresa mejor en tanto que tiene más exten-

sión en que expresarse, menos trabas para producirse, más medios con que reflejar la abstracta necesidad, la mórbida concepción, las combinaciones tempestuosas o apacibles de esta presunción de lo venidero, religión de la soledad, propio hogar del hombre, que llaman caprichosa fantasía.

El alma gusta más de la música que de la pintura, y tal vez más de la pintura que de la poesía: ¡triste aquel que delante de un cuadro hermoso no haya sentido en sí como el crecimiento de una fuerza extraña, y en su garganta como amontonadas sin salida las palabras de contento y conmoción! Son las leyes de lo eterno, que escapan a los legisladores de lo físico.

Mas vuelva, vuelva el ánimo extraviado a las salas de la Academia de San Carlos.

Decíamos ayer que Velasco había puesto colores de genio en su paisaje del Valle. ¿Por qué están al lado de este cuadro bellísimo los retratos de Escudero y Espronceda? No quisiéramos nosotros tener palabras de censura y callamos nuestro juicio cuando algo no nos lo merece bueno, que harto elocuente es el silencio y harto severa es de suyo la opinión general. Mas hay tal número de retratos del pintor Escudero, y se ha dicho tanto de él, y esperábamos ver de su mano tales cosas, que nos sorprendieron poco agradablemente las muestras fecundas que de su extraña manera de copiar nos da en la Exposición el renombrado artista. Sucede siempre que el desmedido elogio empequeñece lo que pretende ensalzar, y débese tal vez a exageraciones importunas la impresión que nos hicieron los numerosos retratos de Escudero. La novedad en la pintura no debe llegar nunca a la completa falsedad de color, a la incorrección del dibujo, a la dureza de las ropas, a la carencia de expresión en las fisonomías y de gracia en la colocación de las figuras. Estudie mucho ese pintor; vea en la naturaleza el colorido real; no dañe a sus obras con esa sombra vaga en que envuelve sus retratos; no se limite a lograr alguna exactitud en el parecido, porque el

pintor que quiere ser algo más que retratista, debe acostumbrar su pincel a las riquezas, movilidad, golpes luminosos y contrastes del color. Dé a su inspiración vuelo distinto, o reprima el que hoy tiene extraviado, el pintor Escudero y Espronceda; pinte menos para pintar más; tal vez la incorrección de esas obras depende de la precipitación con que las hace: tal vez un deseo loable de crear le ha llevado demasiado pronto a apartarse de las buenas reglas de pintura, que no obligan a la servidumbre, pero que merecen, sin duda, general observancia y respeto.

Entre los retratos de Espronceda, se destaca la Virgen de Cordero, que llama desde el primer instante la atención por su originalidad de colorido. Caen las miradas, más que sobre la figura principal, sobre el angel robusto que hiende el espacio tendiendo rosas a sus pies. El mérito y el nombre del artista ordenan el respeto; pero no quiere el orden de nuestra vida que dejemos de hacer observaciones generales. Hay sobrado vigor en todas las líneas de este cuadro. Una virgen obliga a la claridad, a la nebulosidad, a la ternura: debe haber en el dibujo pureza exquisita; en las ropas transparencia, en la fisonomía angélica expresión; debe sentirse en la realidad de la figura la vaguedad de la ideal concepción. La Virgen de Cordero es hija de una inspiración más atrevida que tierna; su rostro no es bastante delicado; sus extremidades no son bastante perfectas; los pliegues de su manto son demasiado bruscos. Más vigoroso que celeste es también el ángel hermoso que cautiva las primeras miradas: respetamos y amamos la inspiración propia, y esta figura la tiene, y este noble deseo apunta en los dos cuadros que presenta Cordero. Es completamente suya la manera rojiza con que ve el color. Pero no es tampoco tan delicado en la ejecución como la creación exige, ese ángel de brazo fornido, de ropaje verde, iluminado por luz más propia del infierno que de los puros espacios celestiales.

Pudo ser así Luzbel; pudo ser así Miguel cuando doma y tritura a la serpiente; pero el ángel anunciador no fue jamás así. En las concepciones todo debe ser análogo: el Creador puede estar rodeado de ángeles varoniles: una virgen, producida como imagen de amor en medio de los cielos, quiere a su lado como conjunto de pureza, ángeles que tengan algo de amor, de pensamientos y de forma de mujer. No está principalmente el defecto de este cuadro en la dureza del ropaje, en la imperfección de las extremidades, en la luz impropia, y en el grosor de las líneas: es un defecto de esencia: está en que la ejecución no realizó la creación: está quizá en la creación misma. No se concibió celestial a la mujer del cielo; no creó esta concepción el misticismo de un pintor místico; un pintor demasiado humano no podía concebir ni ejecutar bien una figura que no está probablemente en su corazón, y que no está seguramente en la atmósfera que respira, en la sociedad en que se mueve, en las necesidades por completo distintas de la vida actual ¿Por qué esta violencia de la aptitud artística? ¿por qué huir del medio en que se produce la inspiración real? Cuando había muchas opresiones en la tierra, el espíritu volaba más a las imágenes del cielo: hoy las libertades vienen, y las vírgenes católicas se van. Si la religión no está en el alma ¿cómo ha de estar la unción religiosa en el pincel? Y aunque la creencia del dogma se produzca por la sobreexcitación de un carácter tierno, o por las imborrables costumbres de una educación católica, no se detiene el espíritu en su carrera uniforme y análoga, por los esfuerzos de los que por respeto o exageraciones de una naturaleza amorosa hallan un vago placer de gratitud en quedarse en las soledades del camino.

Todo anda y se transforma, y los cuadros de vírgenes pasaron. Imagínese y créese; que en todas las épocas existe lo fantástico; pero no se ate la imaginación a épocas muertas, ni se obligue al pincel a mojarse en los colores del siglo *x*i y del *x*iv. Hoy poblamos nuestra alma de fantasmas: realicémoslos y produzcámoslos. ¿Cuándo se extinguen en el rostro humano las

delicadezas del amor, el ceño de la ira, las contracciones del espanto? Ni en el alma se acaba la luz; ni en los ojos las expresiones nuevas.

No vuelvan los pintores vigorosos los ojos a escuelas que fueron grandes porque reflejaron una época original: puesto que pasó la época, la grandeza de aquellas escuelas es ya más relativa e histórica que presente y absoluta. Copien la luz en el Xinantecatl y el dolor en el rostro de Cuauhtemotzín: adivinen cómo se contraen los miembros de los que espiraban sobre la piedra de los sacrificios; arranquen a la fantasía los movimientos de compasión y las amargas lágrimas que ponían en el rostro de Marina el amor invencible a Cortés, y la lástima de sus míseros hermanos. Hay grandeza y originalidad en nuestra historia: haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura. ¡Pinte Cordero, ya que tanto ama las tintas rojas de la luz, cómo al pie de las espigas de maíz quebrantadas por los corceles del conquistador, lloraba al caer de la tarde amargamente un indio sobre la vestidura ensangrentada del hermano que pereció en la pelea, armado de piedra y lanza contra el jinete cubierto de acero, ayudado por el trueno de Dios, y favorecido todavía por los acerados dientes de un mastín!

Interrumpamos aquí nuestra visita hoy; detengámonos un momento en este hermoso patio en que se ha hecho artística la luz, y abandonemos hasta mañana la Academia de San Carlos, diciendo que nada tiene que envidiar en estos días de fiesta a la Exposición de pinturas de Madrid, en el año de 1871, allí donde hubo todavía un cuadro de Rosales, con quien no tardaremos en hallar en algún pintor mexicano favorable semejanza.

Revista Universal, México, 29 de diciembre de 1875.

III

El arte es una forma de la armonía. A veces, es artística la irregularidad; pero esta irregularidad en pintura, debe ser lógica entre sus accidentes, como deben ser consecuentes y agrupados en unidad los caprichos de la fantasía poética. La monotonía es fiera, porque lo extingue todo, como que hasta extingue las santidades y costumbres del amor; en pintura, las líneas paralelas, los puntos simétricos, las líneas iguales y alternas, geometrizan la figura, vician el conjunto, destruyen con la dureza de las rectas, la gracia y las ondulaciones de la obra. No hay belleza en la rigidez; la vida es móvil, desenvuelta, abandonada, muelle, activa; se ha de sentir la carne; se ha de palpar el nervio en el ademán del movimiento; si se ha copiado el dolor, debe haber lágrimas suspendidas en las pestañas suaves y sedosas; si se ha imitado la fiereza, debe haber iras amontonadas en el ceño rugoso formidable. En pintura no existe lo sencillo: el primer grado es lo bello: el grado inmediato es lo sublime. No debe decirse de un pintor que es correcto; debe decirse que es soberbio, innovador, brioso y grande. ¿Por qué, si ha concebido Cordero estas verdades, ha reducido hasta el amaneramiento lo que pudo llegar a ser en él propia inspiración? ¿Por qué agrupa paralelamente en este cuadro de familia esas cuatro cabezas, tan pura alguna de ellas en el dibujo; tan bien iluminada la otra por el reflejo del rojo, muy amado por Cordero; tan brusca la de la joven vestida de azul, y tan privada de expresión la de esa otra joven en cuyo traje blanco puso tanto esmero y conciencia el pintor? Falta perspectiva a este grupo; falta verdad de color a esas hojas de plátano; faltan términos en la colocación de las figuras. Un cuadro no debe echar de sí por su estrechez a los seres que en él tienen vida: debe dilatar el espacio para que se destaquen de él; debe dar techumbre de cielo a sus paisajes; extensión relativa al número y tamaño de las figuras que en el cuadro se crean. Sea incorrecto el detalle; pero sea armónico el

conjunto. Pudiera perdonarse la falta de proporción de ese vestido de tela blanca transparente; podría perdonarse la dureza de esas manos que sostienen el sombrero lleno de flores; podría pedirse para todas las figuras la elegancia y la corrección que tiene sin disputa la de la joven de ropaje negro, que es en sí notable por su colocación, detalle y acabamiento; pudiérase, en fin, olvidar el completo descuido o la premura con que se dibujaron y terminaron ese tronco y ramas de árbol; todavía podíamos no fijar la atención en ese borde de agua importuno y raquítico con que innecesariamente se hizo adornar un término del cuadro. Pero no haya perdón para ese cielo encendido en luces que no ha tenido nunca el sol, el que ha sabido lograr esos reflejos del rojo, y hacer con ellos transparente un rostro humano, diluyendo una luz falsa, tiene el deber de reformar su manera, y emplear sus fuerzas y su modo de ver original en los cambiantes ciertos y en los múltiples secretos de la luz: el que ha sabido embellecer lo falso, hubiera realizado y animado bien lo verdadero. Diera el pintor mayor gracia y colocación natural a esas figuras; agrupáralas de manera que no presentaran una monótona simetría, diérase color real, proporciones ciertas, suelo esmaltado de flores, aire y espacio, transparencia de verdad y perspectiva de horizonte.

Agregarían entonces méritos a este espléndido conjunto esa mano que sostiene elegantemente la sombrilla; ese vestido tamarindo que comprime un seno lleno de verdad; esa corbata de perfecto encaje; esa otra mano que esta joven de aristocrático perfil, apoya en la bien acabada mejilla. Pero, aun en estos detalles ¿quién copió figuras de mujer sin ponerles en los ojos almas, y en los labios gracias y sonrisas? Esos labios son duros, esas fisonomías son austeras: en este cuadro hubo retoques y correcciones: por eso hay dureza. Hubo demasiado pensamiento: en los cuadros no debe haber más que inspiraciones y casualidades de color. En suma, se ha trabajado mucho en una obra

que pudo ser muy bella; se ha trabajado demasiado en un cuadro que debió ser, por su asunto, grupo gracioso y ligero en hermoso modelo de paisaje.

Se produjeron figuras grandes en espacio reducido, se insistió en el uso de dantescas combinaciones de color, se pensó más en la fiel imitación de las telas que en la movilidad juvenil y expresión y vida de los rostros. En este cuadro hay un pintor amanerado; pero hay un pintor: faltó la proporción, pero hay la idea; se hizo algo bello en el detalle; pero no hubo la esplendidez, realidad y seductora gracia en el conjunto. Queden dicha la verdad, tranquilo el ánimo, y respetado el nombre de un pintor que debe sus defectos a un loable, aunque equivocado, empeño de creación.

Tristezas súbitas envuelven el alma atribulada del visitante. Un espíritu opaco ha dibujado un paisaje débil: German Butze ha copiado con verdad de semejanza y tibieza de color, árboles de Chapultepec a cuya sombra nacieron y crecieron sueños en alma candorosa que alzó ya sus raíces de la opresora superficie de la tierra. Vagos como las ramas de esos árboles eran los sueños en aquella alma pálida y blanquísima: cierto es ese paisaje, cuando tan de súbito trae a la memoria imágenes de amargura que el olvido no podrá nunca profanar. Porque es profanación el vergonzoso olvido de los muertos.

Alemán como su nombre debe ser el autor de ese paisaje: su composición hermosa y tenue es una fantasía de la tristeza sobre un asunto lleno de verdad. Hay algo de las nubes de Germania en este azul celeste; algo de vaporosa dilatación en el color verde de estas hojas; algo de las nieblas del Danubio en la velada superficie de estas apacibles y melancólicas aguas del gran bosque. El pintor dio a la forma real las vacilantes tintas de su espíritu: tal parece que se ha tendido sutil velo sobre las vigorosas riquezas de color con que la ardiente vida americana tiñó el cielo y vistió las ramas de estos testigos de los tiempos

que dan aspecto de solemne ancianidad a las calles de nuestra selva sacratísima.

Concepción Rosas expone cerca del paisaje un cuadro de naturaleza muerta, con tal perfección ejecutado que honraría a una mano de maestro.

El cuadro es tan pequeño como valioso, porque es ley esta vez que no haya en la Academia obra de mujer que no merezca señalada mención; ya aquellas fresas que perpetuamente nos incitan en el lindo estudio de la Srta. Barreiro; ya aquella dulcísima mirada que copió de sus ojos la Sra. Palmira B. Coll, gala del pincel, y prenda de un delicado corazón; ya este cuadro sencillo y acabado en que se dio cuerpo y forma cierta a lo que en manos no inspiradas hubiera sido ocupación pasajera o copia escasa de valer. Hay buena luz y atrevido estudio de sombras en el cuadro de esta artista concienzuda.

Detiéndense con gusto las miradas en los tres pequeños paisajes que presenta el pintor Ilizaliturri, completo el uno y un tanto débiles los otros de color.

Primitivo Miranda ha colocado aquí su buen retrato de Morelos. Severa figura, adecuado conjunto, buen estudio de ropas y verdad en los términos, son cualidades que recuerdan a la memoria cariñosa el retrato de Hidalgo, aún más bello que éste, que a manera de sombra venerable tiene en su sala de estudio Guillermo Prieto, buen hijo de la libertad, y favorecido hermano de las Musas.

El vigor y el atrevimiento han hecho ese retrato que presenta Urruchi: acredita a un pintor: ha retado a la luz, y le ha arrancado su brío y sus contrastes. Tal vida hay en el rostro, que debe parecerse a la persona allí copiada; pero aunque careciese de este mérito, el cuadro de Urruchi presentaría siempre una cabeza notable, y un fondo que no hubiera podido realizarse sin dominio del arte y osadía. Cada línea es un rasgo, y cada sombra una verdad: ese cuadro es atrevido, nuevo y bueno: se ha visto en él la luz de una manera original.

Termina ya esta sala, y una galantería del azar ha querido que acabe con otra obra de mujer: la Srta. Francisca Campero presenta en un lienzo de vivísimo color diversas copias, que agrupa con arte y que llama el catálogo «El Quetzal». Un alma pura debía verlo todo claro: por esto quizá hay sobra de claridad, sobra de colorido en el cuadro de la Srta. Campero; pero a la par se ven en él recomendables condiciones: ¿no se siente acaso el deseo de aspirar el aroma de estas flores? ¿no se destacan llenas de verdad de ese jarrón perfectamente hurtado a la naturaleza? Y esa jarra elegante que está a su lado, ¿no tiene gracia en la forma y mérito indudable en las sombras y el color?

Algo bueno tiene sin duda este ensayo lleno de promesas: ¿hubo nunca obra de mujer que no tuviese recomendable condición? Son deliciosos sus errores, tiernas sus creaciones, siempre tierno y entusiasta cuanto produce, más que el cerebro, el corazón femenino: consiste la excelencia de la mujer en esta superioridad del sentimiento.

Y contento el ánimo por el trato constante de estos días con obras de inspiración y de belleza, aquí descansa nuevamente de su tarea agradabilísima, en tanto que para pronto examen y obra mayor prepara sus imparciales y débiles fuerzas.

Revista Universal, México, 31 de diciembre de 1875.

IV

La pintura, noble señora del espíritu, puso colores de genio en los pinceles de Santiago Rebull. Concibió en su fantasía y realizó en el lienzo cuadro tal, que hace por sí el orgullo de una escuela, la reputación de un nombre, y la vida ilustre de un pintor. Así se obra, asombrando: así se conquistan voluntades, se imprime admiración, se suspenden los ánimos. Un hombre

enfermo ha producido un lienzo vigoroso; he ahí cómo las debilidades corporales en nada empañan ni perturban las creaciones del dolor y del amor.

Dolor fiero, y amor fiero, y el espanto en los que asoman en la sombra, y la energía vigorizada por la luz, todo acumuló y dispuso en conjunto rico de detalles, el autor de la «Muerte de Marat».

Había de pintarse un homicidio hermoso, y un homicidio cometido por delicada mano de mujer. Esta delicadeza añadía dificultad; bien es que tiña la sangre la cutis ruda y trabajada de los hombres; pero ¿quién contiene un estremecimiento involuntario, cuando ve enrojecidas, siquier sea por un crimen heroico, manos blancas y suaves de mujer? Dos malvados hicieron surgir dos heroínas, producidas en época distinta con esta semejanza que prueba la identidad del espíritu humano. El clavo de Judith es el puñal de Carlota Corday: Holofernes murió porque era tirano único; pero en Francia, como a la exageración del dominio corresponde la exageración de la rebeldía, no murió Marat con morir, porque la tiranía de muchos produjo en la explosión muchos tiranos. Cada odio era un despotismo, y cada pecho francés era altar de odio, si el odio merece alguna vez culto ni altares. Es sombra que vela la razón y oscurece la ventura. El amor de Vergniaud hubiera salvado a Francia; el odio de la plebe le atrajo una reacción de desgracias, que todavía no libran a su sangre del germen corrompido del imperio: por ley de historia, un perdón puede ser un error, pero una venganza es siempre una infelicidad. La conciliación es la ventura de los pueblos.

Mas éstas son ideas tranquilas, y cuando la patria era una hoguera, un pensamiento no podía ser un raciocinio. Era una llama, y debía serlo: quemaba con la Montaña, e iluminaba con la Fronda. La Gironda era el cielo azul, y la Montaña la nube preñada de tormentas: verdad que había en la nube vapor de

siglos de oprobio. El ascetismo del espíritu había de concretar en una mano firme, el horror de lo delicado a lo grosero: la forma ejerce en gran número de almas, invencible dominio; y un alma de mujer que había debido a accidentes extraordinaria energía, debía sentir conmociones trágicas, repulsiones soberbias, majestuosos desdenes hacia los que ornaban con los pámpanos de la vida y precipitaban con el impulso de la ira la imagen pura de la libertad francesa, empujada, engañada, aturdida, que tendía los brazos con angustia a los hijos del noble Mediodía, sin que pudiera ver nunca sin sangre, la túnica que otros hijos furiosos desgarraban con ciego rencor.

Eso pensó, y con ese horror contrajo, y con esos pensamientos iluminó la figura de Carlota Corday el eminente pintor Rebull.

No en vano conserva la Francia meridional los dólmenes galos: así conservaba en la Revolución las sacerdotisas que animaron a sus padres al combate. La heroica Carlota fue con la heroica Vetella. Vestía de blanco; pensaba castidades; animaba en sí grandezas; si su alma hubiera sido el cielo católico, Carlota no hubiera estado bien en el trono de amores de María. María es lo tierno, y Carlota era lo enérgico y sublime: espíritu puro, había ascendido hasta la abstracción por las soledades del convento; fue ascética en sus concepciones de la libertad; leyó con amor al fogoso Reynal, y con entusiasmo al descontento Rousseau. La emigración de sus hermanos; el asesinato de un hombre a quien tal vez amaba, y, sobre todo, el horror de un alma exquisita a los desórdenes feroces de los movimientos populares, se acumularon en su alma, se unieron en un acto de violación, y decretaron su terrible acto heroico.

Tal vez no anduvo por la tierra en su viaje de Caen a París: entreveía ella con placer extraños secretos, cielos de martirio. Y ya vamos llegando al extraordinario cuadro de Rebull.

¿Cabían en una misma atmósfera la expresión de la libertad pura y el predicador de la libertad feroz? Un alma de amor excluía a un seno devorado por serpientes de odio, de rencor, de envidia, y de fierezas. Carlota Corday había llegado a París; ella no comprendía la atmósfera envenenada por la víbora.

Allá estaba Marat, el médico que no curó jamás a un noble, el *pelo de barba* de la República, peregrino de Escocia, vendedor de plaza en Francia, caudillo de confinados, tal vez sabio, nunca loco, siempre cruel. Quiso ser monstruo, y llegó a serlo: fue lo grosero y lo espantoso, pero fue lógico; siglos de esclavitud habían de echar de su seno de cadenas un hombre semejante. Tenía la hipocresía de la virtud, y hasta su concepto; pero no tuvo nunca su valor: no en vano su terrible nombre pugnaba sin hallar salida en los honrados labios de Loubet.

Músculos encontrados, arremolinados, rudamente atados, constituían su forma exterior. Como el fuego central obliga a brucas rupturas a la superficie de la tierra, así debió haber en Marat un volcán interno que contrajese y tendiese a sí la envoltura de aquel hombre fatal.

Como lo grande es relativo, el gran pintor concibió el gran instante: unió a la energía la hermosura femenil, y creó a Carlota. Sin modelo, porque Marat no se reproducirá hasta que no se reproduzca la historia de la esclavitud europea, reguló los músculos, dio belleza artística a un torso de fiera, inclinó hacia atrás una cabeza en el momento de una suprema maldición, y contraído en el baño, comprimiéndose el corazón partido, con el tronco de encina a un lado, con la tabla mal cepillada sobre la bañadera, vertidos los papeles por el suelo, escritas unas líneas sobre un número del *Amigo del Pueblo*, cumplió el pintor en esta figura la verdad histórica, asombró con su armonía de detalles, acabó sin desagradable pulimento un perfecto conjunto, y en un término de su lienzo, copió el instante en que el tribuno acaba de recibir la puñalada de Carlota Corday. No apartemos

todavía los ojos de estas maravillas del pincel: Marat ha recibido el golpe; se ha alzado sobre un brazo cuya mano crispada, que habría menester algún golpe definitivo del maestro, se clava en un extremo de la bañera; inclina hacia atrás la cabeza, y presenta en todo su vigor los músculos del pecho, y se cubre con la mano derecha la herida que acaba de recibir. La actitud es cierta: si la herida se da en ese lugar, la contracción ha debido ser así. Y así era la figura del tribuno: su cuerpo desnudo copiaba las tremendas desnudeces de su alma: así descuidaba su cabello: así lo ceñía con desaseado pañuelo en el momento de su muerte. La fidelidad histórica hubiera querido algo mayor la cabeza de Marat; pero la concepción estética hizo bien en desviarse en este pequeño detalle de la realidad. Ese torso sorprendente ha obedecido a todas las indicaciones del pincel: se levanta hacia los hombros: como que se arranca en curva de las caderas: tiene la verdad de la piel, el color del cutis en el baño, el tinte azulado de la sangre que acaba de recibir una brusca alteración. Es verdad que para Marat no puede haber modelo; pero tal vez debieran ser más señalados los músculos del hombro izquierdo y de la región torácica cercana. Esa es la figura, producida con todo su salvaje vigor.

Olvidemos la perfección de cuanto la rodea: veamos esa otra figura luminosa que está dando un paso y que va a dar otro, que no ha perdido su belleza de mujer, para unir a su varonil majestad las señales de un augusto espanto. Aquí se obliga a toda admiración: después de dar el golpe, no pudo ser otro el movimiento de Carlota Corday. Cumplió y se aterró. Hundió y retiró el puñal; se llevó Marat la mano al pecho, dio un paso hacia atrás la joven, derribando una silla perfectamente colocada, y abriendo la mano derecha deja caer el puñal lleno de sangre, y levantando el brazo izquierdo inclina hacia un lado el cuerpo como defendiéndolo de enemigos invisibles sin apartar los ojos del herido, ni detener la precipitación de sus pasos: que ésta ha

sido la magia del genio, sorprendiendo a la naturaleza en el difícil momento del horror. ¡Hermosísima cabeza, copia fiel de aquel severo rostro! Tiene la contracción de sus cejas, la griega corrección de su perfil, los varoniles rasgos de su barba. Intentaría en vano Meissonier producir con más belleza los vigorosos toques de la cofia. El pintor ha vencido las leyes de la composición: daña al conjunto todo brazo que corta la figura, y éste la corta y la realza. Se dio a la heroína la clase de belleza que le era necesaria: la belleza trágica, la hermosura de Medea, sin ninguno de sus rasgos antipáticos. La estatura es elevada, ancha la espalda, delicada la cintura. La cabeza se levanta por un movimiento nobilísimo del cuello. Esa mujer está temiendo, está espantándose, está andando: se sale del cuadro, como se ha salido de trabas mezquinas y de enojosas tradiciones de escuela, el genio del pintor. Es tan bella la figura de Carlota Corday, que si se devolviesen los brazos a la Venus del Louvre, se diera a la morbidez de sus contornos la rigidez animada del terror, y se la vistiese con esas ropas intachables que animan esta creación de Rebull, no hubiera sido de otra manera, ni más correcta, ni más majestuosa, ni más bella que la figura del pintor mexicano.

Veamos ahora todo lo que rodea a esas dos concepciones culminantes en la obra. Es verdad que el puñal salió del pecho de Marat teñido todo en sangre; pero la sangre humana no tiene un rojo tan vivo, ni unos puntos rojos deben distraer la mirada de la figura principal que está a su lado. La silla caída es verdadera; hay perfección en la distancia, porque en este cuadro en todo hay perfección. Sorprende la verdad de los papeles que han caído en todas direcciones por el suelo: hay un hermoso estudio de grietas y sombras en el tronco y en el madero que lo sostiene, muy bien alzado del pavimento, porque la perspectiva ha empleado en «La Muerte de Marat» todas sus leyes. Tal vez no debe ser blanca, ni fue nunca tan blanca, la pluma en las

manos de Marat: ni parece posible que al caer una pluma de ave, caiga en la situación en que ésta ha caído. Rebull la colocará tal vez de otra manera. ¿Por qué ha de dañar tan sencillo detalle una concepción en que hay a la par suficiente verdad histórica, disposición perfecta, ejecución sin tacha, animación, colorido, inspiración y perspectiva irreprochables?

No cabía mayor verdad en esos zapatos de época, de los que pudiera decirse, haciendo exacto esfuerzo de lenguaje, que están llenos de vacío, pues tanto imitó en ellos el pincel a la realidad. Y en aquel hueco oscuro en que se adivina una ventana, ¡qué riqueza de detalles, todos ajustados al carácter del sombrío hombre a quien rodean! Cuelgan de la agrietada piedra dos pistolas; en tabla mal unida a la pared desnuda hay un pomo de medicina que revela al enfermo: el pincel ha rastreado por las sombras de estas paredes, como rastreaba y mordía la ira en el pecho de aquel hombre. Aquí hay una mancha de color, y es un detalle; allí hay una línea, y es un término. En ese Marat, ¡qué estudio de los músculos del cuello! En el traje de Carlota Corday, ¡qué altiva elegancia; qué naturales pliegues!

Si en la sorpresa cupiese la crítica, diríase aquí, como gala de erudición inoportuna, que en el momento en que entraron gentes a la habitación, escondíase Carlota tras una cortina que en este cuadro no se ve; pero no quiere el buen gusto que se sacrifique así a la certidumbre histórica la creación estética. Diríase también que Carlota llevaba vestido blanco cuando dio golpe de muerte a Marat; pero esta fidelidad hubiera creado al artista invencibles dificultades de color: ¿cómo quitar dureza al contraste entre lo sombrío de la habitación y lo blanco de la figura? Se necesitaba un color tenue, luminoso como el alma de la heroína, para realzar en lo externo su carácter íntimo.

El pintor no lo pensó tal vez; porque las grandezas brotan de lo escondido sin elaborarse en el cerebro; pero lo realizó como cumplía.

Aun de esta manera la claridad de la imagen heroica ha comprometido algo la verdad de la luz. Alejándose un tanto del cuadro, resulta tal vez demasiado luminosa la figura de Carlota Corday. Si ella recibía tanta luz, debía haber más claridad en la habitación. Pero este exceso era también necesario para destacar más señaladamente la creación principal. La realidad es casi siempre monótona, y la fantasía tiene como buen defecto el que una crítica recelosa tendrá nimio escrúpulo en perdonar.

Obligada nuestra atención por la parte más animada del lienzo, olvidamos esas mujeres perfectamente francesas que asoman por la puerta de la habitación. Aquí está la falta histórica: cuando acudieron gentes a los clamores del herido, la heroína se ocultaba tras la cortina aquí invisible. A la animación del conjunto ¿qué falta hacía aquel detalle? Verdad es que compone bien, y añade un accidente más al cuadro.

Esa obra seduce las miradas, cautiva la voluntad y comprime la crítica en los labios. El es terrible como la facción que encarna: más músculos en el brazo y el monstruo está perfecto. Se le comprende como necesidad histórica; se le abomina como entidad humana; se le admira como realización artística. Tanto ha podido el pintor: ha hecho admirable a Marat. Y ella es Victoria, la madre de los campamentos: ella es Vetella, la sacerdotisa de los galos; así debió ser la esposa del guerrero de Vercingetorix, que cortó a su esposo la mano para aparecer ante César buena traidora, y conducir a la muerte por engaño a las bárbaras hueses romanas.

Amamos sobre todo esa exquisita cabeza, con su golpe exagerado de luz y su hermosísima cofia, y esa mano que ha dejado caer el puñal abriéndose tan bien, y esa otra mano que el espanto no ha acabado todavía de cerrar: alabamos y gustamos de ese torso encorvado y membrudo contrapuesto a ese otro talle aéreo y fieramente elegante de mujer: lo que a él lo contrae, es la muerte: lo que a ella impulsa, es el horror: en la

cabeza de Marat, en ese difícilísimo escorzo, la muerte imprevisible está pintada hasta en un punto de color que este pincel siempre feliz ha sabido colocar en la línea del ojo que se ve. Ella se va, y él se muere; ella interesa, y él espanta: él merece su muerte, y ella debe salvarse: él es nervudo como la tierra, y ella es nebulosa y clara y transparente y tenue como el cielo. Si así fue en la verdad el suceso, si así es la justicia en el comentario, si con la pintura del hecho se está desprendiendo el carácter histórico de los personajes, y el juicio de los hombres venideros, ¿qué más podría pedirse al que reunió en un lienzo toda la barbarie de un partido, toda la pureza de un alma, las dos exageraciones del espíritu, el hecho y la consecuencia, la animación de la verdad y las páginas futuras de la historia? Así es lo grande: comprensivo, perfecto y sintético. Ese es el cuadro: place a los ojos, cautiva el deseo, se explica con la razón, se le siente y se le guarda en el alma.

Salga de México esa obra maestra de uno de sus pintores más ilustres: la tierra de las eminencias en su superficie, debe ser ya para los pueblos la tierra de las eminencias en el talento y en el arte. Honraríase un Museo de Europa con un cuadro como éste. Seduce a todo el mundo, admira a los que se admiraran pocas veces. Ya vivió el que pintó ese cuadro, en las figuras, imponente; en el colorido, real; en los detalles, rico y exquisito. En cada línea hay una verdad, y en todas, la severa impresión del genio a las enemigas o rencorosas voluntades.

Ese es el cuadro: el que ata voluntad y miradas, el que pone en el alma alegrías y seducciones, en los brazos deseo de abrazar, y en la memoria instantes de ventura indelebles. Cada obra bella, cada obra grande, redime de un momento de amargura.

Revista Universal, México, 7 de enero de 1876.

En *Obras completas*, t. VI, pp. 382-400.

La Academia de San Carlos

En general se sabe que en el gran concurso americano, han llamado poderosamente la atención nuestras pinturas de México: se señalan en ellas dos condiciones sobresalientes: pulcritud en el dibujo y viveza de color.

Teniendo esto en cuenta, parece que los jurados han acordado medalla de oro a nuestra Academia de San Carlos.

Disertaremos otra vez esto. ¿Tampoco —excitado ya el apetito americano— tampoco se animarán ahora nuestros pintores a copiar nuestros tipos y paisajes, que serían oportuno aliemento a la curiosidad vivamente excitada de nuestros vecinos?

México les parece un país de oro, y todo les sorprende en nosotros: nuestra historia, nuestras riquezas, tan mal aprovechadas; nuestras minas, que no cuidamos; nuestras poblaciones de temporada, que no embellecemos; nuestros tipos y vestidos originales, que hieren vivamente su atención.

Esto es una gran fuente de riquezas. La curiosidad tiende siempre a saciarse, y la curiosidad rica satisface prontamente su tendencia. ¿Qué hace Ocaranza que no anima sus composiciones delicadas y picarescas con tipos de México? ¿Por qué no hace Parra episodios de nuestra historia? ¿Por qué Tiburcio Sánchez y Rodrigo Gutiérrez no dan vida, aquél con su costumbre de copiar tipos, y éste con su colorido y dibujo envidiables, a nuestro Mercado de la Leña, a nuestras vendedoras de flores, a nuestros paseos a Santa Anita, a nuestras chinampas

fértiles, perpetuo seno preñado de flores? ¿Por qué, para hacer algo útil, no se crea en San Carlos, olvidando las inútiles escuelas sagrada y mitológica, una escuela de tipos mexicanos, con lo que se harían cuadros de venta fácil y de éxito seguro?

Sin querer se nos ha ido la pluma; es que de veras queremos a la Academia de San Carlos, y nos duele que se dé razón para decir una verdad que no es más que aparente: que la pintura en México no tiene porvenir.

En México, puede ser cierto, por falta de educación artística, amor patrio y buen gusto entre los ricos; pero fuera de México, sí tiene gran porvenir la pintura mexicana. Avidos de nuestros cuadros de costumbres estarían Schauss en Nueva York y en París el benévolo Goupil. ¿Ni la seguridad del bienestar hostiga a nuestros excelentes y apáticos pintores? ¿No les sonríe un viaje a Italia, una meditación en el Cementerio de Pisa, un asombro ante el Giotto, una contemplación ante Angélico, un paseo por la costa malagüeña, un peligro en los ventisqueros suizos, una noche de luna en el lago de Ginebra, donde iba a naufragar Lord Byron, una mañana en la Catedral de Sevilla, y un crepúsculo en la Alhambra de Granada?

Todo esto podrían procurarse ahora fácilmente con el producto de sus cuadros.

Revista Universal, México, 24 de octubre de 1876.

En *Obras completas*, t. VI, pp. 400-401.

Goya

Nunca negros ojos de mujer, ni encendida mejilla, ni morisca ceja, ni breve, afilada y roja boca, —ni lánguida pereza, ni cuanto 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.

¡Luego, qué desafío el de esas piernas, osadamente tendidas, paralelas, la una junto a la otra, separadas y unidas a la vez por un pliegue oportuno de la dócil gasa! Sólo que esas piernas, en Goya delicadamente consumidas, y convenientemente adelgazadas, porque así son más bellas, y más naturales en la edad juvenil y apasionada de esta Venus —recuerdan por su colocación las piernas de las Venus reclinadas de Ticiano.

No se le niega a esa *Maja* —brusco y feliz rompimiento con todo lo convencional, —existencia humana. Si se levanta de sus almohadones, viene a nosotros y nos besa, pareciera naturalísimo suceso, y buena ventura nuestra, no germánico sueño, ni vaporización fantástica. ¡Pero no mira a nadie!

Píelago son de distraído amor sus ojos. No se cansa uno de buscarse en ellos. En esto estuvo la delicadeza del pintor; voluptuosidad sin erotismo.

Había hecho Goya gran estudio al pie de los cadalsos, por entre los sayones de Corpus Christi y de Semana Santa. Gusta de pintar agujeros por ojo, puntos gruesos rojizos por bocas, divertimientos feroces por rostros. Donde no hay apenas colores, vese un sorprendente efecto de coloración, por el feliz concierto de los que usa. Como para amontonar dificultades, suele usar los vivos. Ama y prefiere los oscuros; gris, pardo, castaño, negro, humo, interrumpidos por manchas verdes, amarillas, rojas, osadas, inesperadas y brillantes. Nadie pide a Goya líneas, que ya en *La Maja* demostró que sabe encuadrar en ellas gentilísima figura. Tal como en noche de agitado sueño danzan por el cerebro infames fantasmas, así los vierte al lienzo, ora en *El entierro de la sardina*, —donde lo feo llega a lo hermoso, y parecen, gran lección y gran intuición, no nobles seres vivos, sino cadáveres desenterrados y pintados los que bailan, —ora en *La Casa de Locos* donde casi con una sola tinta, que amenaza absorber con la negruzca de las paredes la pardo-amarillosa —con tintes rosados— de los hombres. En ese extraño lienzo de desnudos, uno ora; otro gruñe; éste ¡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; éste, con una mano se mesa el cabello, y con la otra empuña un asta; aquél, señalando con airado 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 aquél le ha dado por franciscano; a éstos 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? Reúnelos a todos en un tremendo y definitivo juicio. Religión, monarquía, ejército, cultos del cuerpo, todo parece aquí expuesto, sin

ropas, de lo que son buen símbolo esos cuerpos sin ellas, a la meditación y a la vergüenza. 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 del propósito, incurre en ellas ¡El genio embellece los monstruos que crea!

Esta *Corrida de toros en un pueblo*, —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. Tras el toro, un chulillo que corre bien. Junto al picador, el de los quites. Tras ellos, dos de la cuadrilla. Por allá, otro picador. 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 a hacer». Prendado de la importancia de la idea, pasa airado por encima de lo que tal vez juzga, y para él lo son, devaneos innecesarios del color. Aquí parece que quiso dejar ver cómo pintaba, no cubriendo con la pintura los contornos que —de prisa, y con mano osada y firme —trazó para el dibujo. Dos gruesas líneas negras, y entre ellas, un listón amarillo: he aquí una pierna. Y cuando quiere, ¡qué oportuna mezcla de colores, o de grados de un mismo color, que hacen en este cuadro, a primera vista desmayado, un mágico efecto de luces! Así es la chaqueta del picador.

Aquí está también de tamaño natural, la celebrada *Tirana* María Fernández: la famosa actriz María del Rosario. Goya

huyendo toda convención ajena, como para hacer contrapeso al mal, cayó en la convención propia. 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. La falta casi absoluta de expresión originó en Goya el cuidado casi único del espíritu, de la madre idea en el cuadro. El culto del color, con marcada irreverencia del asunto, le hizo desdeñar el color tal como lo usaban sus amaneradores, y ocuparse del asunto especialmente. Pero su secreto está, por dote rara de su indiscutible genio, en el profundo amor a la forma, que conservaba aun en medio de su voluntario olvido, de sus deformidades voluntarias. Díganlo si no, los elegantísimos chapines de blanca seda, prolijo bordado, recortado tacón, y afiladísima y retorcida punta que calzan los inimitables pies de la «Tirana». Porque con pasmoso, aunque rápido y tal vez no intencional estudio de la naturaleza, aquel ojo privilegiado penetrábalo todo. Hubiera podido ser un gran pintor miniaturista él, que fue un gran pintor revolucionario. La «Tirana», descansando el cuerpo robusto sobre el pie derecho, ladea un tanto al apoyarlo, el izquierdo. Véase este culto invencible a la elegancia en toda la figura: la vaporosa tela de la blondada saya — aquella faja de pálido carmín, de visible raso, cuyos flecos de oro, venciendo todas las dificultades del sobrecolor, besan los nunca bien celebrados chapines. No es ésta la cara de árabe perezosa de *La Maja*. También ésta quema, pero así también amenaza cuando mira. Con todo el cuerpo reta. Se dará al amor, pero nada más que al amor. Y despedirá, sin apelación cuando se canse. Gran energía acusa la ceja poblada, cargada al entrecejo, y hacia el otro extremo en prolongado arco levantada. 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,

chispean y relampaguean, a modo de quien se irrita de que la miren y la copien. Estas mujeres de Goya tienen todas las bellezas del desnudo, sin ninguna de sus monotonías. Vaporoso claror rodea a la maja. Atrevidamente se destaca la «Tirana» de un fondo azul cenizo, sin que más que un ligerísimo ambiente azul desleído envuelva en el fondo general a la espléndida figura. Y sin embargo, como que se adelanta a gran distancia de aquella barandilla y aquella fuente, tras de las cuales aún se adivinan árboles, jardines, aguas, césped, aquella falda de blanca gasa, bordada de oro, por un lado, siguiendo la inclinación del cuerpo como que se alza y huelga un tanto hacia la cintura; por otro, en magistrales pliegues, cae. Interrumpe la línea difícil del cuello, el codo, puesto que el brazo derecho está apoyado con el dorso de la mano, en la cadera, esa brevísima manga que apenas cubre el oro, de oro también recamada como el traje, y de la que arranca el, si no casto, no ofensivo descote, aquí menos desnudo, porque si bien al ceñirlo revela el rico seno, hace banda alrededor del talle y se cruza sobre el hombro izquierdo, interrumpiendo la monotonía del traje blanco de una dama en pie —blanco y recto como eran por entonces, y de saya lisa— la ancha faja acarminada. Como que me premia la prolijidad con que la estudio y me mira con amor. Y como que creo que es viva, y me ama. ¡Qué abandono, y qué atrevimiento en la pasión! La mano izquierda, saliendo de entre la manga que cubre casi todo el brazo, cuelga; pudo ser más elegante, y menos oscura. La carne tiene su resplandor, que brilla aun entre los colores oscuros. La garganta, suavemente torneada, es humana, y como de la «Tirana», bella. El cuello, puro; el cabello, rizado, echado sobre la frente, alzando sobre la cabeza peinado a modo de revuelta montera, que hacia el lado izquierdo se eleva y recoge con breve peineta. No sé decirle adiós.

Y la *Maja*, al verme pasar, como que sonrío, si un tanto celosa, bien segura de que la «Tirana» no la ha vencido. ¡Qué

seno el de la *Maja*, más desnudo porque está vestido a medias, con la chaquetilla de neutros alamares, abierta y a los lados recogida, con esa limpia tela que recoge las más airosas copas del amor! *Ma guarda-e passa*. Que este cuadro es de la Academia de San Fernando

El retrato de Goya, en tabla suya parece de Van Dyck. Pero con más humanismo, aun en la carne, con todos los juegos de la sombra, y con todo el corvo vuelo del párpado, con todas esas sinuosidades del rostro humano, plegada boca, hondos hoyuelos, ojos cuya bóveda resalta, y cuya mirada se sorprende. Acá en la abierta frente, golpe enérgico, y a la par suave, de luz, —por entre ella flotan esos menudos cabellos que nacen a la raíz. En el resto del rostro, vigoroso tono rosado, diestramente no interrumpido, sino mezclado en la sombra. Y a este otro lado, aquí en el cuello, seno oscuro, sombras. Como que de allí se tomó la luz y de aquí la tiniebla, y a semejanza del humano espíritu, hizo el rostro. De otro pintor parecía este cuadro. Quiso por la pulcritud exquisita y finísimo color de esta tabla, mostrar una vez que era, no por impericia, sino por convicción y sistema, desdeñoso.

Cuadros de Inquisición. Córreles la sangre que va del rojo del vivo al morado del muerto. Allí una virgen, ciega y sin rostro, ¡oh pintor admirable! ¡oh osadía soberbia! ¡oh defecto sublime! asiste a la flagelación llevada en andas. Los cuerpos desnudos, con el ademán, con el encorvarse, con los brazos, huyen el azote: blanco lienzo, para hurtar el cuerpo a la vergüenza, cuélgales de la cintura, y manchado de sangre. Aquél lleva por detrás los brazos atados a un madero. Estos, llevan velado el rostro, y el resto, como los demás, desnudo. Envuelta la cabeza. Por debajo del lienzo, adivínase por aquellos huecos los ojos aterrados, la boca que clama. Procesión, gentes que miran, noche que hace marco y da al cuadro digna atmósfera, estandartes, cruz, faroles. ¿Forma? Los desnudos son admirables.

Robustos músculos de las piernas. Variadas posturas, todas de hombre doliente que esquivo la fusta, siéntese el peso y el dolor del último latigazo en todos esos cuerpos que para huir los nuevos se inclinan. Nueva y feliz coloración de carne; no por eso más cuidado que el resto del cuadro descuidado a voluntad, porque así se pierden las formas confusas en la negra noche. Grandes dorsos, fuertes brazos.

¡Qué grande es este otro cuadro! Encima del tablado, ensangrentado el pecho, sobre él caída la cabeza, un condenado, con el cucurucho coronado, muere. Detrás, en afrentoso tribunal, frailes de redondos carrillos, carrillos cretinos, —éste, de manchas negras por ojos, que le suponen mirada siniestra; —aquéllos, revelan brutal indiferencia, —éstos, viejos dominicos, calaveras recompuestas y colgadas de blanco, —mal disimulado júbilo. Enfrente del tablado, dos juzgadores, —el uno, con todos los terrores del infierno en la ancha frente, —el otro, de cana cabellera, de saliente pómulo, de huesosa boca, de poblada ceja, de frente con siniestra luz iluminada, como que le convence de que se ha obrado bien: y extiende la mano, por un capricho trascendental y admirable, hecha con rojo. Cada aparente error de dibujo y color de Goya, cada monstruosidad, cada deforme cuerpo, cada extravagante tinta, cada línea desviada, es una áspera tremenda crítica. He ahí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicator, un gran demoledor de todo lo infame y lo terrible. Yo no conozco obra más completa en la sátira humana.

Famosos son los dos retratos que Goya hizo de la duquesa de Alba. En uno, descansando sobre un *lit de repos*, lleva la de Alba vestido español, y medio acostada, descansa sobre un codo. Posee este cuadro el venerado crítico de arte, Paul de St. Victor.

Desnuda en el otro, los senos levantados, se separan hacia afuera en las extremidades. Baudelaire dijo del cuadro: «les seins sont frappés de strabisme surgent et divergent». ¡Ah,

Baudelaire! Escribía versos como quien con mano segura cincela en mármol blanco.

En *Obras completas*, t. XV, pp. [131]-136.

Madrazo. Fineza exquisita, elegancia suprema

Es un joven encantador. En sus telas se revela tal como es: alegre, brillante, radiante. En ellas todo danza, acaricia, brilla, con una cálida claridad; todas están llenas de pasiones humanas o del ardor pujante de la juventud. Se las ve reír, amar, vivir al sol, con la luz en la paleta y en el corazón. ¡Mirad los cuadros de Rafael: son el Paraíso! ¡Mirad los de Miguel Ángel: son el Infierno! El color es el alma. En el caso de Madrazo,—se pueden señalar sus cuadros sin preguntar el nombre del artista. He aquí lo que es hallar una persona en su obra.

La personalidad es la característica del genio. El que pinta igual que todo el mundo caerá pronto en el olvido. El que obra como él y lo hace bien, perdurará;—habrá sido original.

Madrazo ha sabido hallar la originalidad verdadera: no las locas manías de los impresionistas y de los ultrarrealistas, furiosos mendicantes de una opinión desdeñosa, demasiado gran dama para ocuparse de aquellos que la llaman ofendiéndola para atraer su atención. La ha hallado donde siempre debe buscarse: en la verdad y en la grandeza, sin forzar brutalmente la naturaleza, sin torturarla, sin oprimirla, sin mirarla con ojos irritados y duros.

Le ha preguntado al aire tranquilo cómo va y viene, y cómo mueve las nubes azules, y cómo bate de noche sobre la ciudad. Ha mirado de frente al sol. ¡Ha tenido que deshojar muchas rosas para llegar a conocer el colorido! Y todo eso... como

bohemio, soñando como un español, riendo como un árabe y fumando su pipa como un húngaro.

He aquí cómo pinta sus jóvenes gráciles, sus actrices adorables, sus floristas que perforan de un golpe de paraguas la tela del pintor engañoso.

Hay cuadros que atormentan, que encolerizan, que oprimen el corazón: los de Madrazo consuelan. ¡Son tan frescos, tan vivos, tan puros! ¡Qué primorosas son las pecadoras! Los...¹ Y ¡qué bulliciosos, sonrientes, son Pierreta y Pierrot! En las telas del que comparte la gloria con Rico, la herencia de Fortuny, no hay esos gritos desgarradores de Delacroix, esas sombras lúgubres de Delaroche, esa calma solemne de Ingres, esa pujanza soberbia de Bayard. Cuando se oyen ciertos fragmentos de música, cuando se miran ciertas figuras, se siente el corazón apuñalado; cuando se miran los cuadros de Madrazo, se siente el corazón alado. Buscamos en ellos las lilas, los azulejos, las bellas rosas rojas. No pensamos en la hora de la tempestad. Es mediodía en primavera. He ahí su alma.

Su fuerza está en su gracia. Su mérito, en su fidelidad. Es un espejo donde se refleja y queda el sol. No se preocupa de inventar: vivirá mucho tiempo, no ha sido mordido por la divina serpiente del genio soñador. Es un pintor horaciano. Es tan sobrio, tan vigoroso, tan lleno de color y de encanto como el poeta del Lacio, esta grande y legítima pasión...²

Madrazo no sueña con los ojos fieros y la ceja fruncida: sueña sonriente, con los ojos medio cerrados para quizás conservar mejor las impresiones, y las ráfagas, el desarrollo maravilloso de la luz.

Aquí, se sale de un baile. Allá, se entra en la iglesia. En todas partes la vida moderna. ¿Dónde adquirió este pintor esos cono-

¹ Palabras ininteligibles. (*N. de la E. de B.*)

² Idem.

cimientos tan profundos de los misterios de la paleta, esa exactitud de las líneas, esa realidad en los movimientos, esa sobriedad magistral en el empleo de los colores?

Pregúnteselo a su padre, a su tío, a la Academia de San Fernando, a Leon Cogniet, a su educación académica: su cuna fue una paleta. Cuando abrió los ojos, fue para ver a un pintor. Cuando jugaba, fue con pinceles y tubos de azul y de rojo. ¿De dónde le viene esa luz viva y alegre, que da a todos sus cuadros, aun los más serenos, el aire de una sonrisa? Preguntádselo al sol de España, al cielo de Zaragoza, al alma del pintor: preguntádselo más bien a Fortuny: ¡él sabe algo, el gran muerto! Y esas figuritas rientes, que mariposean, brillan y dan vueltas, esas marquesas bonitas, de pies arqueados, de locos vicios, de vestidos abigarrados,—¿de dónde vienen? El Palais Royal, el juez de las bailadoras, el Skating Ring, podrán deciros algo. Los mendicantes a la entrada de las iglesias; ...³ ellas, las de los ojos negros, le vienen de España. Es, pues, naturalmente, sin esfuerzo, sin siquiera el deseo de serlo, un pintor académico, un pintor español.

En *Obras completas*, t. XV, pp. 149-150.

³ Idem.

Raimundo Madrazo

Es un compañero encantador, pero especialmente en sus telas es donde se nos revela tal cual es—alegre, brillante y radiante. Todo danza, ríe, se mueve bajo cálida luz. Todos sus cuadros están animados de intensa pasión humana con el entusiasmo y la energía de la juventud. Vive, ama y ríe en amplia luz solar, con luz en su paleta y luz en su corazón. Fijémonos en los cuadros de Rafael—todos son paradisíacos. Por otra parte, miremos a los de Miguel Angel. En todos está el Infierno. Las obras de Madrazo no necesitan su firma; las reconocemos inmediatamente y esto por sí solo es ya un placer. La individualidad es el sello del genio. Madrazo ha encontrado el secreto de la originalidad, no en las absurdas fantasías de la escuela impresionista ni entre los discípulos del ultrarrealismo, ambas buscadoras desesperadas de críticas favorables. Lo encontró donde debía hallarse, en la verdad y en la sencillez, sin alterar brutalmente la realidad de la naturaleza. Madrazo le ha preguntado a la suave brisa de dónde viene y adónde va, cómo juega con las nubes o sopla a través del corazón de las grandes ciudades. Ha tenido el atrevimiento de mirar al sol cara a cara, ¡y cuántas rosas espléndidas le han brindado sus pétalos para que pudiera perfeccionar sus ideas acerca del color! Con todo, es un verdadero bohemio, un español genuino, soñador como un árabe, fumando sin cesar como un húngaro en su pipa jamás exhausta. De esta manera ha pintado esos transparentes

«chiffones», esas graciosas flores de lis, que ma-tan por contraste la pesadez de lo convencional. Hay lienzos que despier-tan piedad, otros provocan cólera, otros oprimen el corazón. Las obras de Madrazo consuelan; ¡son tan frescas, tan ligeras, tan puras! El dibujo es exquisito, el buen gusto perfecto.

¡Qué lindas son sus palomas y sus Pierrots y Pierrettes, cuán luminosos y etéreos! Madrazo jamás nos da el grito penetrante de Géricault, o las lúgubres sombras de Delaroche, la solemne profundidad de Ingres, o la orgullosa fuerza de Bayard. Hay ciertas armonías y ciertas expresiones que parecen herimos; pero cuando miramos un Madrazo, el corazón se deleita. Lilas, azules flores de aciano y rosas de intenso rojo constituyen su ambiente natural; la violenta tempestad queda en el olvido y es suya la frescura de los mediodías primaverales.

Su fuerza descansa en su gracia—gracia más bella que la belleza misma; pero su mayor mérito reside en su fidelidad; es como un espejo en que se refleja el sol. Pudiéramos llamarlo un Horacio de la pintura; tan vigoroso, tan lleno de colorido y de encanto como el poeta latino, que constituyó la gran primera adoración de Jules Janin. Madrazo en sus ensueños sonríe siempre con los ojos medio cerrados, quizás para apreciar mejor los maravillosos cambiantes de la luz. Si se nos preguntara de dónde le vienen 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. 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 le han provisto de la luz que presta una sonrisa a sus cuadros más serios. Fortuny, el gran maestro desaparecido, poseía el mismo secreto. Pero sus sonrientes figuras, que danzan en las telas, sus máscaras llenas de gracia, con sus pies menudos y sus brillantes atavíos, vienen del Palais Royal, del Baile de la Opera o

del Salón de Patinar; mientras que España es la madre de los mendigos de Madrazo, de los pórticos de iglesias, de las arcadas en ruinas, de los muros cubiertos de yedra y de las lindas mujeres de ojos negros. Naturalmente que él creció en ese ambiente para ser a un tiempo mismo pintor académico, pintor español y además un pintor de la escuela francesa. Es todavía discípulo y amigo de Fortuny, pero es por encima de todo muy personal. ¿Cómo podría evitar ser uno de los maestros? Los españoles tienen un proverbio harto elocuente para este caso: «Lo que se hereda no se hurta».

Madrazo, como Rico, se ha adueñado de toda la luz. Describir su estilo es describir sus cuadros. Sus temas varían mucho, pero sus características jamás. ¿Qué pintará? La luz ¿Cómo la pintará? La vestirá como a una zalamera parisiense, una apasionada doña, o una belleza nipona, pero siempre tendrá, quizás más de lo que debiera, mucho del cálido sol de Andalucía. Lo que más debemos admirar en Madrazo, es su manera de expresar el amor sin pasión, la fuerza sin exageración, el uso sin abuso. La luz le procurará siempre admiradores; es una luz que no deslumbra. Ha pintado mucho, pero lo mejor de su obra es la «Salida de baile» y «La puerta de la iglesia», que todo Nueva York ha conocido últimamente. Es la nota de actualidad. Alfredo de Musset habría hecho de ella un poema—tiene verdaderamente un eco de Namouna. La otra es menos conocida y estamos a punto de incurrir en una indiscreción. Hemos visto últimamente en Madrid, en el estudio del padre de Raimundo Madrazo, que es un simpático y vigoroso anciano, un espléndido boceto hecho por Fortuny, y no incluido en el catálogo de sus trabajos, por ser propiedad de la familia, el cual, sin ninguna sombra de duda dio al joven artista la idea de su cuadro. Fortuny no fue parcial con los temas de su época. Le gustaban los marqueses y los árabes, las conquistas y las batallas, el brillante pasado de sedas y terciopelos, impetuoso, afiebrado. Todo esto

lo encontramos en ese boceto. Madrazo no se lo apropió, no podía hacerlo aunque lo hubiese querido, pero sí se aprovechó de la disposición de las figuras y del plan general, incluso la puerta a la izquierda y la pared del frente. No estamos denunciando un robo; en realidad no lo ha habido; pero es precisamente en esta obra en la que advertimos más fácilmente la originalidad de Madrazo. Al aprovechar la idea la ha transportado a nuestro tiempo, la ha actualizado; ha traducido el arcaico y bizarro carácter del boceto, con su fuerte y afiebrado colorido, a su propia calma y serena luz. El estudio de Fortuny es una conquista de la luz, el cuadro de Madrazo es de una luminosidad triunfante. La conquista era una necesidad para el uno, obedecer fue un placer para el otro. Siempre ocurrirá lo mismo.

Madrazo perdurará, porque pintó su propio tiempo, su época, pero jamás será un pintor épico; permanecerá por siempre como su exponente en colorido. Tiene más de François Coppée que de Víctor Hugo. En verdad no hay un Víctor Hugo en las modernas escuelas de pintura. Meissonier pudo haberlo intentado, pero su mente no iguala en fuerza a sus manos y se requieren alas muy potentes para remontarse a tales alturas. Madrazo observa gentilmente la naturaleza iluminada por el sol —solamente la ama en sus momentos brillantes. Cuando brilla el sol prepara sus telas. Cuando se nubla, deja los pinceles. Cuando el sol torna a iluminar con sus rayos, el pintor encuentra de nuevo los colores en su paleta. Este artista español nunca alcanzará la suprema grandeza de su arte. Los temas heroicos, las luchas de los credos agonizantes, las ruinas del mundo antiguo o el caótico nacimiento de los nuevos, jamás los hallaremos en sus cajas de colores. El rosado amanecer, la frescura de la mañana, las mujeres llenas de gracia, las frágiles señoritas tocadas con amplios sombreros, estarán siempre presentes en sus obras. No es difícil comprenderlo: la iglesia es sombría, pero el pórtico es luminoso; dentro hay oscuridad—es la Edad Me-

dia;—afuera no hay sino flores lozanas, mujeres encantadoras y cielo azul—Granada, Sevilla, París. ¿Permanecerá Madrazo afuera o retornará al reino de las sombras? Nunca, nunca. Contemplemos sus cuadros. No hay noche para él. Permanecerá por siempre a la puerta iluminada por la luz del sol, que es la dueña de su espíritu.

The Hour, Nueva York, 21 de febrero de 1880.

En *Obras completas*, t. XV, pp. 154-157.

Fortuny

Mariano Fortuny ha sido 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 trascendentes nunca turban su mano. Fue un revolucionario: le dio nuevos colores al pincel, nuevas reglas a la perspectiva, y una nueva suavidad a los tonos vivos; pero esta gran innovación salida de los caminos trillados del arte, por más que pudo haber sido admirada, no resultó, como lo debía haber sido, en darle una norma fija y determinada al arte moderno. Fortuny pintó más y mejor que ningún otro artista de su tiempo, pero pudo haber hecho más de lo que hizo. Quizás la culpa no fue suya sino de la época, pero un verdadero genio abre nuevos caminos a la expresión de la belleza. 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. Fortuny merece ser admirado; fue el creador de una escuela de pintura y presentó muchos asuntos especiales con una destreza admirable; pero los artistas americanos no deben de imitarlo. Si estamos obligados a imitar, en vez de afirmar nuestra propia originalidad, esperemos a alguien que sepa representar el lado majestuoso del carácter de nuestra época.

Sería un esfuerzo inútil tratar de recordar de memoria todas las obras de Fortuny. Ningún artista puede desconocer su fe-

cundidad, 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», de «Académicos examinando un modelo» y de «Un tribunal en la Alhambra», el más alto elogio no basta. Si miramos la riqueza del ropaje, la magnificencia de sus pliegues, las hojas de sus grandes rosas; la gracia, variedad y vida de sus figuras; si nos fijamos en la exactitud escrupulosa de sus figuras desnudas, en la vestimenta pintoresca y el semblante de sus árabes, en sus académicos en trajes llamativos, en sus jardines fragantes y suntuosos —nadie puede superar a Fortuny. Su luz nos ciega. Todo es sorprendente y maravilloso en él. Su paleta poseía secretos que ningún imitador, ni aun siendo Pasini, supo descubrir. Nos recuerda a menudo a los viejos maestros. Su «Dama española», ahora en la colección del señor Stebbins, muestra la claridad vaporosa del rostro y la misteriosa oscuridad de las sombras que comúnmente empleaba Rembrandt. Hasta mejora al viejo pintor. Rembrandt nunca podría haber dado una expresión tan apasionada a sus figuras. La ardiente pasión de las mujeres andaluzas enciende su rostro atenuado por suaves sombras.

Poco se ha dicho de su bosquejo de «La batalla de Wad-Ras», cuadro que por desdicha quedó sin terminar, dedicado por el gran artista agradecido a los disputados de Barcelona, que lo enviaron a Roma. Está en el Museo de Madrid. Nunca estuvo un pincel más vigoroso, nunca concibió una mente fantástica tantos grupos variados de caballos moribundos, moros heridos y blancos albornoces ondeando en el aire. Hay elegancia en los horrores que pinta. Una franja azul es una montaña distante, manchas rojas son arroyos ensangrentados, pequeños puntos negros son soldados cruzando el río, y una línea azafrañada es la puesta del sol. Ahí hay verdaderamente una batalla, y ciertamente una batalla africana. Los colores vivos

están mezclados con una habilidad sorprendente, y un suave color, como producido por el fuerte resplandor de los demás, cubre y atenúa con un tono delicado el fuerte esplendor del rojo, el verde, el blanco, el azul y el amarillo.

A don Federico Madrazo, el suegro de Fortuny, le gusta enseñar un geniecillo encantador, con alas de mariposa —una obra maestra del colorido. La atmósfera que sostiene y rodea al niño encantador es de azul celeste, y todo flota en el aire. Una de las alas está perforada en el centro. El hoyo es perfecto y tiene el color del lienzo. No cabe duda de ello, y lamentamos el daño. Fortuny levanta inconscientemente la mano en dirección de la frágil ala, y una risa alegre revela el goce del suegro por el triunfo de su yerno. El hoyo es pintado.

Fortuny domina todas las dificultades; lleva a sus cuadros las impresiones reales y fuertes que ha recibido; pinta el horizonte de una sola línea; pintaba sin dibujar, pero había dibujado mucho antes de pintar. No señalaba los contornos con un pincel cuidadoso, la mejor composición de líneas estaba en su ojo artístico. Parecía haber cooperado a la concepción y nacimiento de la luz. Conocía la diferencia entre el rubor de una mejilla pura y el tono suave de una flor delicada. Luz cálida, ideas extraordinarias, dibujo exquisito, un dominio absoluto de todos los medios del arte, le dieron al pintor catalán una individualidad notable entre los artistas europeos. Pero sus damas graciosas, sus soldados desnudos, sus jardines, figuras y ornamentos del Renacimiento, sólo fueron una faceta de su genio portentoso. 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.

The Hour, Nueva York, 20 de marzo de 1880.

En *Obras completas*, t. XV, pp. 163-165.

Fromentin

Un hombre que actúa con franqueza, piensa audazmente, desdén los prejuicios de los demás, y que obedece fielmente a los dictados de su conciencia, está siempre seguro de ser honrado y respetado en el futuro, cuando los fantasmas de los servidores de vulgares prejuicios son olvidados. Semejante hombre fue Eugène Fromentin, observador acucioso de la naturaleza, dibujante cuidadoso de sus movimientos, y escritor exquisito. Se destacó tanto entre los poetas como entre los literatos.

Mérilhat, Descamps y Delacroix pintaron escenas egipcias, pero ese país no tuvo ningún intérprete más fiel que Fromentin. Nunca pintó mal, pero nunca estuvo tan feliz como cuando llevaba al lienzo los espléndidos amaneceres, las tempestuosas mañanas y los rojizos crepúsculos de la tierra del felah. Su alma, sedienta de impresiones vigorosas, odiando todas las cosas vulgares y extravagantes, amando el sol, el espacio y la libertad, gozaba en aquella tierra de sueños y colores. Esas lejanas tierras son los lugares naturales para las mentes románticas. Fromentin se sintió hijo de las divinidades del Nilo, y con pasión y lealtad filial honró su memoria con la reproducción más consciente y atractiva de sus esplendores.

De imaginarse a Madrazo mentalmente, sería en la forma de un muchacho encantador, pintando al aire libre, fumando, con el sombrero echado hacia atrás y la paleta cubierta de colores rojos y verdes. Pensaría uno en Munkacsy como un resistente

viajero, cruzando un ancho bosque, mirando a su alrededor con grandes ojos sombreados. Fromentin se presenta a la imaginación como un noble árabe montado sobre un soberbio caballo, su blanco albornoz reflejando el brillante sol de Egipto, sus hondas pupilas revelando el poder de su alma inspirada.

Fromentin no fue bastante elogiado en vida. Vio la verdad y la siguió; nunca buscó el éxito pasajero satisfaciendo los caprichos del público; aspiró a ese éxito legítimo cuya recompensa sólo puede ser hallada en la soledad de la conciencia y en la verdad del trabajo. La brillantez atrae fuertemente nuestros sentimientos; sin embargo, cuando ha pasado la sorpresa, se desprecia; pero el verdadero mérito recobra su poder, ¡ay! pero demasiado tarde para sus poseedores. El entusiasmo despertado ahora alrededor de la luz de Fortuny, los soldados de De Neuville, la explosión de colores de estos pintores se atemperará considerablemente bajo el influjo de un examen crítico; y entonces los artistas que pintaban la naturaleza como la veían, con mano firme, ocuparán los puestos principales de que han sido despojados ahora por la moda caprichosa y ciega. Hay más de un maestro famoso, cuyo total de obras no puede compararse en su valor a un solo cuadro de Fromentin.

El genio tiene sus imitadores. Fromentin no fue uno de ellos. Armoniza la pureza de líneas con la brillantez de los colores; la expresión de sus figuras con la representación exacta de la naturaleza que las rodea. Es tan concienzudo hacia los fondos de sus cuadros como al pintar los oscuros ojos de sus encantadoras heroínas.

Una asombrosa mezcla de las bellezas de otros pintores es su característica principal. Tiene la delicadeza de Meissonier, sin su minuciosidad; la luz de Mérihat, sin sus excesos; la suavidad de Gérôme, sin su barniz; las excelencias de sus compañeros en el arte, sin sus faltas. Fue un hombre honrado y refinado, y pintó de acuerdo con ello. Tuvo la noble altivez del *ancien*

régime y el ímpetu de una naturaleza verdaderamente artística, y su pincel sigue los movimientos arrogantes de la mente que lo guía.

La maestría de luz de Fromentin en su «Canges sur le Nil», de movimiento y gesto en «Sachki», del arte para agrupar figuras en el «Village au bord du Nil», y de pintura en miniatura en su encantador «Bac sur le Nil» no tienen igual. «La chasse au héron» lo elevó al pináculo del arte. Su éxito continuo, su bondad hacia artistas menores, su devoción al trabajo y su cambio favorable de temas, lo han mantenido en una alta posición. Nadie que fue en busca suya para un buen consejo se fue sin él.

«Mujeres árabes», una de sus mejores obras, expresa de una manera muy feliz la belleza majestuosa e indolente de las hijas del Oriente. En «Una tribu en marcha» tal parece que la caravana está respirando el aire del desierto. «Una posada de muleteros» causó sensación. «La tierra de la sed» es su obra maestra. La oscuridad del cielo, las sombrías nubes, la arena en remolino, y el aire secante dan una expresión espantosa a aquellas infelices almas, cuyas violentas contorsiones y miradas desesperadas revelan la terrible angustia de la sed. Los detalles son admirables. Hasta los pliegues del albornoz están plenos de vida. Cuando la vida se tornó molesta para Fromentin, su brocha vigorosa se puso triste, y los colores vívidos fueron reemplazados en su paleta por tintes oscuros. Como pintaba con el alma, su pintura reflejaba sus sentimientos. Sus cuadros de Venecia, no pintados a la manera convencional, estridente, brillante de Ziem, fueron considerados lúgubres e irreales. Los críticos los juzgaron equivocadamente. Fromentin era un hombre demasiado sincero para presentar a Venecia de una manera más poética de lo que merece. La ciudad de los canales no siempre es una ciudad de colores. La proximidad de la muerte perturbó el alma impresionable del pintor; un tinte negruzco cubría las obras de sus últimos años. Este estado mental influyó en su pintura,

pero «El Gran Canal» y el «Mole» hacen plena justicia a su permanencia en la famosa ciudad.

«Ramadán» y «Un fuego» fueron dos de los últimos cuadros proyectados por Fromentin. El lienzo entero de «Ramadán» nunca estuvo en el caballete; la concepción fue enterrada con el autor. Solamente bosquejos aislados, hoy en día considerados como tesoros inestimables, demuestran la fuerza, originalidad y el alcance de la obra proyectada. Los hijos de la naturaleza están adorando a su madre en un país encantador. Una luz áurea ilumina las figuras. El soldado salvaje, el pobre felah, la mujer cansada postrándose sobre el suelo arenoso, cantan y rezan. «Un fuego» —otra gran concepción— nunca pasó de su estado embrionario.

Fromentin tenía los instintos de un aventurero, refrenados por los hábitos de un caballero nato. Tenía la audacia del genio, sin su turbulencia y desorden. Ardiente como un innovador, era preciso como un académico. Mejoró las reglas del arte sin vulnerarlas. Abrió una nueva senda al arte de la pintura sin olvidar las antiguas. Como creador, era espiritualista; como ejecutante, era un fiel copista de la Naturaleza. Su imaginación siempre estaba embridada por su suprema idea de esteta del arte. Su respeto a la verdad, su sabio empleo de los colores, los movimientos arrogantes de su pincel, sus concepciones originales y viajes fantásticos, y un refinamiento literario, que embellecían y purificaban sus impresiones poéticas, son sus grandes características. El admirable pintor del gran Oriente fue el escritor elegante de «Mustafá», «Bridah» y «Sahel».

The Hour, Nueva York, 10 de abril de 1880.

En *Obras completas*, t. XV, pp. 320-322.

Arte.

Un cuadro mexicano notable

En Nueva York se ha estado exhibiendo un cuadro con atractivos nada corrientes. Su composición, su tamaño, la minuciosidad de sus detalles, el número de figuras que contiene y los hechos históricos que representa, lo hacen un asunto de especial interés. El cuadro tiene aproximadamente doce por seis pies y contiene de dos a tres mil figuras. En un lugar están atravesando una laguna, en otro defendiendo una fortaleza; aquí coronan un Rey y allá lo están matando; primero están adorando su caballo y después están cargando a pico de lanza la cabeza de ese mismo caballo. Aquí coronan al conquistador con rosas; allá están peleando contra él. Hay algunos puntos de originalidad notable en esta obra. Pero, aunque las figuras son muy naturales y han sido pintadas por una mano avezada y audaz, sin embargo están dibujadas con dureza y descuido. La figura del caballo, por ejemplo, está muy mal acabada.

Juzgando por el estilo de la composición y los colores usados, el cuadro probablemente tiene doscientos años. No hay duda ninguna de que en aquella época una escuela de pintura existía en México que fue desalentada por los admiradores de los maestros españoles, de cuyas obras están llenas las iglesias y museos de México. La historia y la mitología eran entonces asuntos prohibidos por la ley. Solamente se permitía pintar cuadros religiosos, y fue con tales cuadros que Villalpando cubrió las paredes de los conventos y las iglesias, con pinturas que

todavía sorprenden a todos los que las ven. Evidentemente, este cuadro debe haber sido pintado por orden de alguna persona o entidad rica—quizás para algún acompañante de Cortés, o lo que es aún más probable para el salón del ayuntamiento o para el Virrey. Ningún particular puede haber pagado un cuadro que debe haberle tardado al pintor algunos años para terminarlo. La pintura está sobre madera y para evitar que fuese robado, uno de los dueños de este cuadro lo hizo cortar en diez pedazos.

Para el conocedor de la historia de la conquista de México, una mirada al cuadro será suficiente para reconocer la grandeza de la tierra de Moctezuma. El tono general del lienzo es sombrío, atenuado por algunos claros. Cada escena de la ocupación de la capital mexicana por Cortés parece hallarse en esta obra, desde su entrada imponente hasta la «noche triste», cuando los habitantes se vengaron tan ferozmente de su temeridad. De esta presentación tan natural, la realidad de aquellos días terribles puede imaginarse. Las batallas, las procesiones, los buques, los castillos, los volcanes y las lagunas azules de aquella época se ven en este gran cuadro. Si sólo fuera por la veracidad con que pinta los trajes de la época, las armas de los españoles, la pompa de los emperadores y el contraste singular entre los dos pueblos enemigos—el español protegido por el acero, el indígena medio desnudo—el cuadro bien valdría la pena de verse. La salida del artista de los campos trillados, su transición de ideas esclavas a un estudio libre de trabas de la naturaleza, su desdén absoluto por la imitación de los maestros y por los colores convencionales y su desprecio por las tendencias de una escuela de arte llena de prejuicios, todos tienden a hacer este gran cuadro bien digno de ser estudiado.

The Hour, Nueva York, 1880.

En *Obras completas*, t. VI, pp. 406-407.

El Museo Metropolitano

Nueva York bien puede estar orgullosa de su Museo Metropolitano de Arte, de la preciosa colección de cerámica y de las interesantísimas obras japonesas que se hallan en el mismo. Una buena iluminación contribuye a realzar el valor de los objetos coleccionados. Viejos encajes, libros antiguos, grabados clásicos, están lado a lado con los productos más notables del arte asiático. En los amplios salones todo parece limpio y fresco; las momias hacen muecas y los sarcófagos no evocan la muerte sino recuerdos de la historia antigua. Se ha atendido tan cuidadosamente la clasificación y distribución, como si el director se dispusiera a preparar a los visitantes al estudio en vez de la contemplación de los tesoros del museo.

En cuanto a las pinturas, dos colecciones, una de viejos maestros, y otra de artistas modernos, llaman la atención. Una sola ojeada es suficiente para darse cuenta que desgraciadamente la primera no es tan valiosa como esta última. La escuela flamenca está profusamente representada, pero de hallarse representados los grandes maestros, es sólo por cuadros corrientes. Pero la exhibición de lienzos modernos subsana con creces la escasez deplorable de cuadros antiguos de mérito.

Una pintura como «La muchacha pobre» del Sr. Chase revela un vigor extraordinario, digno de un maestro. «Venecia» del Sr. Swain Gifford se puede comparar con ventaja con las mejores obras del colorido. «La jarra rota» del Sr. Chase es un

cuadro importante, que demuestra la influencia peligrosa del amor excesivo a la novedad. Quizás el paisaje del Sr. Gifford tiene un colorido demasiado cálido, sin embargo la quietud del mar, la elegancia de los edificios, el reflejo de las luces, le da al cuadro el efecto de una pintura sobre acero. «El Violinista» del Sr. J. Brown, con su ropa haraposa, su pelo gris, sus ojos azules llenos de lágrimas, es una página patética de la vida moderna. «Los prisioneros al frente» de Winslow Homer, tiene toda la ingenuidad de la infancia y todo el vigor del arte primitivo. El arte americano está todavía en la cuna. Tiene que ser mejorado, pero con ideas originales; se deben importar los métodos antiguos, pero no las viejas ideas. Winslow Homer no puede ser confundido con ningún otro artista. Su prisionero arrogante, su pobre viejo, su oficial compasivo, forman una escena notable—llena de la tristeza de la guerra. Su «Los prisioneros al frente» no podría ser tomado por una obra extranjera. Su mayor mérito estriba en ser un pintor americano. El «Una copa con el escudero» de Eastman Johnson posee la misma cualidad, pero no en tan alto grado. La figura ridícula del escudero tiene algo caricaturesco. La luz no es natural. El cuarto ha sido mal escogido. El arte de la pintura no tolera lo caricaturesco. La sátira puede usarse con buen provecho, como lo han hecho Kaulbach, Goya y Zamacois; pero sátira y no mofa inútil. «Notre Dame» de Moran revela talento fantástico. Está ausente la naturaleza del lienzo. El pincel audaz fue guiado por la memoria. Las manchas nebulosas de color, que se destacan en la noche oscura, son demasiado rectilíneas. La mancha blanca detrás de las torres de la catedral carece de naturalidad. Pero la imaginación, la audacia y las grandes dificultades del asunto hablan a favor de la habilidad del pintor. El cuadro «La mañana» de Arthur Quartley es una obra convencional. Carece de inspiración. Las crestas de las olas asemejan oscuros capullos de algodón. Sin embargo, los efectos de luz han sido bien aprendidos.

El bienestar de nuestra escuela de arte exige el siguiente comentario: Sabemos pensar, pero no sabemos ejecutar. El colorido empleado en casi todos nuestros cuadros, con raras excepciones, es umbroso y manchado. Los rostros generalmente son expresivos, pero los cuerpos están mal dibujados. También el valor de pintar asuntos americanos se necesita mucho. Bierstadt y Whittredge han abierto este nuevo camino. Las hojas otoñales nunca han tenido un pintor más exacto que Whittredge. El único rival de Bierstadt es el mexicano Velasco.

Entre los pintores europeos, los alemanes son los más notables de la colección. «Los Cruzados» de Kaulbach unen a la grandeza de la idea concebida bello fervor. A veces su colorido es demasiado suave. Sin embargo, sólo Gustave Doré puede disputarle la supremacía del ingenio de la composición. «La familia sagrada» de Knaus quizás es el mejor cuadro del museo. El vidrio que cubre el lienzo le quita mucha de su belleza. La cara fina de la joven madre resplandece de amor extático. Los ángeles de Rubens no son tan ligeros y naturales como los de Knaus. La virginidad de su Madona es perfectamente humana. Su pureza es terrenal. Los querubines que la rodean vuelan en el aire pesado de esta tierra. Dos paisajes de Díaz y uno de Rousseau son los mejores de la colección. Hay dos cuadros de vivos colores de Madrazo, «Un patio» de Rico y el lienzo admirable de Alvarez, «Las diversiones de nuestros abuelos». Una regia fantasía inspiró la imaginación brillante de Alvarez; una mañana de primavera le dio sus vivos colores. El único defecto del lienzo interesante es un grupo de señoras y curas. La suavidad de luz es sorprendente en la «Joven vestida de azul», pintada por Madrazo. Pero su «Mujer española», sola en el jardín, no obstante el pajarito volando alrededor de la sombrilla virada al revés, es una composición forzada. «La tentación de San Antonio» de Leloir llamó mucho la atención en París y bien la merece.

«La Música y la Pintura» de Bouguereau tiene todas las cualidades y todos los defectos del artista. «La Pintura» es una figura muy expresiva. «La Música» carece de expresión. Rosa Bonheur está representada por unos bonitos terneros; el cielo violeta rompe demasiado bruscamente con la montaña verde del fondo. «La llamada de las víctimas del terror» de Müller es una joven preciosa de expresión, si no del dibujo más puro. «La guardia del Bajá» de Pasini pudo haber sido firmado por Fortuny. «La hora de oración» de Gérôme da una idea perfecta de su tranquilidad de carácter. La hora de oración está un poco indefinida. La ciudad, saliendo de entre la neblina, está bien pintada. El conjunto es exquisito. Jiménez Aranda, Ruy Pérez y Villegas mantienen el honor de España. Aranda ve toda la naturaleza como si fuera de color pizarra. No debe de olvidarse un paisaje de Church.

«El monarca de los llanos» de Sidney Cooper, es una bella obra de pintura de animales. Una muchacha de Meyer von Bremen, posee mucho relieve y gracia. Un cardenal malicioso de Vibert, las flores originales de Robbie; los caballos bien retocados de Chelמושקי; una cabeza de estudio de Nicol; otra de Couture; las obras de Hunt; «Un mercado» de Tiffany; una belleza femenina de Gray; los hermosos árabes de Schreyer; un moro encantador de Tapiro; «La luna de miel» de Kaemmerer y el «Napoleón» de Delaroche, son con las obras anteriores las que a primera vista parecen ser las más dignas de la admiración de los visitantes inteligentes.

The Hour, Nueva York, 1880.

En *Obras completas*, t. XIII, pp. 476-478.

La Quincuagésima Quinta Exhibición de la Academia Nacional de Dibujo

Al entrar en estos grandes salones que, debido al estado sin terminar de alguna de las obras, asemejan más a estudios que galerías, hay algo que atrae poderosamente la atención. Entre los muchos cuadros incompletos, entre tantos paisajes que asemejan cromos, entre tantas figuras pintadas con unos cuantos brochazos de color y unos cuantos trazos confusos, en medio de tanto descuido e incorrección, hay cierta frescura del arte primitivo, una originalidad indiscutible, grandeza, audacia, y amor de libertad. Las paredes están repletas de pretenciosas imitaciones. Paisajes, que son una señal dolorosa de pobreza artística, abundan. Retratos —otra pobre especie del Arte— también son muy numerosos. Asuntos históricos, que revelan refinamiento. Campos demasiados limpios, ríos muy transparentes, barrancos demasiados bellos, cielos borrosos, vapores y muelles, figuras aisladas y grupos feos, son los asuntos frecuentes de las obras que se exhiben ahora. El colorido, en general, carece de animación. Los contornos son vagos e incorrectos. El retrato del general Grant, por ejemplo, parece haber sido pintado durante una mañana brumosa, y otro, por Alden Weir, parece un fantasma surgiendo de la oscuridad. Al juzgar obras de arte, hay que considerar el espíritu que las anima y la manera de expresarlo. Desgraciadamente, nosotros todavía no podemos considerar el espíritu general de la escuela americana de pintura, porque no tiene escuela. Copiar la Naturaleza, imitar a los

maestros europeos, dar color a caricaturas, no es crear una escuela. Hay nombres famosos entre nuestros artistas: Winslow Homer, Eastman Johnson, y hasta Arthur Quartler (cuando pinta cuidadosamente), Moran, Porter, Brown, Gifford. Todos estos y otros como ellos, al menos escogen asuntos americanos y los tratan, por regla general, de una manera inteligente. Pero esto no es suficiente para darle significación al arte de un país.

El arte de pintar tiene dos guías principales —la imaginación y la inteligencia. De la inteligencia nace la escuela clásica, de la imaginación la romántica. Los pintores románticos son los impresionistas; los clásicos son los académicos. Sobre una pintura impresionista, no se puede decir otra cosa que: «Aquí hay talento». Este elogio no debe satisfacer a los verdaderos artistas. Si existe talento, debe producir grandes obras. Cuando imitamos, imitamos a menudo lo malo. En pintura, como en literatura, los americanos mantienen sus ojos celosos sobre las glorias europeas. Les gruñimos, pero permanecemos esclavos de ellas. Mientras esta admiración servil nos domine, nunca seremos capaces de producir nada meritorio del Nuevo Continente.

De estos impresionistas y clásicos —aunque los últimos están en lamentable minoría— se compone la Academia. Dos retratos representan bien a las dos escuelas. «El retrato de Miss H.», por Douglas, presenta la escuela libre; «El retrato de una dama», por Porter, la escuela terminada. El pincel en manos de Douglas ha sido movido por un espíritu arrogante y rebelde; en las manos de Porter, es como si fuese guiado por un esclavo de la ciencia del colorido. Los ropajes y los tintes frescos predominan en la obra de Porter; el vigor y la realidad son admirables en Douglas; pero un afán efectista daña grandemente el cuadro de este último. Es verdad que se puede decir que la figura de la joven dama vestida de negro está en audaz relieve y que os contempla con ojos casi humanos. Pero el fondo amarillo, ¿es el estudio del pintor (como se afirma en el catálogo), o es una

paca de heno, o un antiguo ropaje, o la pared de una mísera buhardilla?

En muchos de los cuadros hay una gran falta de corrección en el dibujo. El dibujo sólo puede ser descuidado por aquellos artistas que son dibujantes perfectos. Se puede uno convertir en un buen impresionista cuando se ha sido por mucho tiempo un pintor académico. Pero pintar con crudos toques del pincel, dibujar sin líneas, atreverse a presentar cuadros que no merecen ser colgados en las paredes de una choza de Long Island, nunca será la manera de elevar el arte de América. El cuadro «Vecinos», es un ejemplo de este abandono imperdonable. Sólo existe una cantidad de manchas, que se supone representen caras, pintadas con lechada, sin ninguna expresión; ahí está representado un patio con árboles que haría enrojecer las mejillas de un principiante. El genio embellece los monstruos que engendra. Sin genio, sólo los monstruos son evidentes.

«Estrictamente Confidencial» por F. Wood, es una composición encantadora y modesta. Posee el carácter americano y el refinamiento europeo. «Los Negritos», por Winslow Homer; los distintos paisajes por Moran; las obras delicadas de Brown: una caricatura coloreada, «Toros y Osos»; un notable «Bashi Bazouk»; «Un día de Mayo», por Thompson; «El Taller del Tornero», por Hall; «Un Momento Tranquilo», por Sartain, son los mejores de la colección.

The Hour, Nueva York, 1880.

En *Obras completas*, t. XIII, pp. 471-473.

**Uno de los más grandes pintores modernos.
La carrera y las obras del español
Eduardo Zamacois**

Madrid es una ciudad encantadora. Sus hombres y mujeres pasean, ríen y aman más que en cualquier otra ciudad del mundo. En las cordiales y blandas noches de invierno los teatros se llenan de espectadores. Los actores favoritos son los que provocan la risa —el hombre cansado quiere reír. Entre ellos se encuentra un joven fino y de poca estatura, antiguo soldado, hermano de un gran pintor y de una famosa cantante.¹ Tiene facilidad para imitar: reproduce las voces, los gestos y las peculiaridades de la alta sociedad. Si no tomamos en cuenta esa capacidad para la imitación, y a pesar de su naturalidad espontánea, su voz aguda y llamativos ojos, podría decirse que es muy mal actor; pero cuando se le oye parodiar el tono de conocidos trágicos y comediantes, o se ve falsear el aire melancólico de poetas de la actualidad, estalla la alegría y, con fuertes salvvas de aplausos, se le reconoce su habilidad extraordinaria. El ridículo, como lo sublime y lo bello, tiene cumbres. La imitación burlona y la agigantada reproducción de las excentricidades humanas, aunque repugnante para los espíritus superiores, es útil y sana. Son críticas que no ciegan los celos ni el odio. Este joven actor, Zamacois,² es un elefante en una cristalería cuando

¹ Elisa Zamacois, celebrada tiple de zarzuela. Debutó en La Habana, en el teatro Tacón, la noche de los sucesos del *Louvre*, el 24 de enero de 1869. (*N. de la E. de B.*)

² Ricardo Zamacois. (*N. de la E. de B.*)

en la escena adereza su vestuario para personificar a cualquiera. Su ingenio es la sátira. Es una caricatura viva, sin la superioridad que caracterizaba a su hermano el pintor. Tiene el mismo talento en la parodia e igual alegría, pero no su profundidad. ¿De dónde le viene su facultad de imitación? Fue estudiante del colegio militar —un nido de hombres sin gracia. Ha llevado una vida errante, en la cual el talento, como planta abandonada, se marchita y muere. Esto ha influido, sin duda, ya que el joven es un espontáneo y agudo observador. Pero probablemente su genio proviene de la misma fuente que el de su mordaz y sensible hermano, quien dejó en lienzos, con mano firme, precisas y vibrantes pinturas, más logradas al reconstruir el pasado para servir al porvenir que los dibujos laboriosos de pintores que se dedican a buscar, en edades muertas, sucesos aislados.

La habilidad de captar una época en un cuadro, o en unas hojas de papel, no le es dada a todos. El genio del hombre es padre incansable; sus hijos se parecen tan sólo en la fuerza: viven en su originalidad. La variedad agrada: los ojos fatigados con la igualdad en el color, el tono y la forma, se iluminan admirados con un nuevo matiz de tristeza o de gozo; basta que sea nuevo. Los jóvenes ingleses de barbas ligeras enloquecen de felicidad cuando, vestidos como bergantes, comen las uvas de Málaga acompañados de los que quieren serlo. Es algo auténtico y nuevo para ellos. Lo mismo sucede con la pintura española, y éste es el secreto de su éxito maravilloso y duradero en el mundo artístico. No es ella más que un reflejo del cielo en que se crea; pero con la firmeza de una mano gótica vacía en el lienzo toda el alma que brilla en los rostros resplandecientes y la luz que la calienta.

Ahora veamos dos de las excepcionales cualidades de Eduardo Zamacois. Al contemplar el vigor de su sátira podría decirse que ha usado látigo en vez de pincel. Pregúntese a monjes, cortesanos y reyes; ellos responderían lo mismo. Sus únicos

medios fueron la mano gótica y la luz que conforta el espíritu. Fue un pintor filósofo. Hay mujeres a la moda y mujeres valerosas que desafían la moda. Hay esclavos que se doblegan bajo el yugo y otros que lo rompen. El hombre que complace al voluble tirano de la moda sin rebajarse debe ser feliz. Un hombre superior es aquel que sabe aprovecharse de ese poder del agrado, y lo usa para expresar un pensamiento sólido y permanente. Zamacois rechazó lo indigno como los mercaderes fueron arrojados del templo. El vio los monjes miserables que no entendían al Dios de sus sermones, que medraban con el temor de los que no sabían morir, que volvieron piedra en las paredes de sus iglesias las almas del pueblo, que vendían indulgencias por los pecados que ellos mismos causaban y cometían; y alzó el látigo. El vio los hombres afortunados cuya grandeza se medía por los enemigos muertos en la guerra y por el número de afligidas mujeres que enviaban al harem de los monarcas—parásitos entorchados que reciben alimento de los mismos que ellos devoran;—y alzó el látigo. Tampoco olvidó flagelar al rey que se aprovechaba de estos adulones e hipócritas, que convertía a los hombres en bufones temerosos de su amo, que forzaba la reverencia de los monjes que sufrían su desprecio y estrangulaba a los arrodillados; también éste fue castigado. Monjes, nobles y reyes sintieron el látigo. Los cuadros eran sólidos, el dibujo de acero, el color de fuego; la fuerza de Cervantes, la sátira de Molière y la consistencia de Meissonier. Sus cuadros pequeños, pero más grandes que muchos grandes cuadros—vivos, brillantes y encendidos. Son ideas eternizadas, opulentos de luz, magistrales de técnica. Revelan la individualidad de un verdadero hijo del genio. Son la concreción de la gracia, del reposo de la fidelidad y de la fuerza.

El que exagera pierde lo que de otros exagera. Para ser útil hay que ser exacto. Para ser fuerte hay que comprometerse

con la verdad. Al principio puede perderse alguna batalla, pero se ha de ganar la decisiva.

Para ser invencible hay que hacerse inexpugnable; para ser maestro hay que serlo primero de sí mismo, aun en el celo de la ira justa. Zamacois era más prudente con el color que muchos grandes escritores con su pluma. La caricatura que degrada rebaja al caricaturista; Zamacois nunca bajó hasta ella. Amaba demasiado la belleza para pintar lo feo. Sabía que exagerar la verdad es debilitarla. Por pequeña que sea, la injusticia es un arma poderosa en las manos de quien la padece.

Zamacois era serio y satírico. Lo mismo atraía al frívolo que al grave; seducía hasta a los que flagelaba; era admirable a través del cabal reflejo de su burla, y terrible a través de las sangrantes heridas que abría. La suya era una sátira experimental, apropiada para un siglo en el que se sacan conclusiones de los hechos. También era una sátira lógica, en la cual, como en toda buena comedia, la moraleja viene de la obra mis-ma sin el doloroso esfuerzo que deprime la energía del autor.

Al estudiar sus cuadros se descubre la penetrante visión de Rabelais y se oye la risa sana del creador de Sancho Panza. El pobre y el ignorante nunca sufrieron por su mano; sus problemas se resolvían al dirigir nuestra atención al vestido de seda y a la rizada peluca. Con método, persistencia y valor descubría la perniciosa existencia de cortes y conventos; pero sin odio, sin desenfadada imaginación y sin rebuscar lastimosos extremos. Expuso las llagas de la pereza, la infamia, la hipocresía, el temor y la mentira. Por más ciertos que fueran, nunca buscó casos aislados o faltas accidentales. Pintó nobles sonrientes en sus palacios; curas recabando caridad mientras comían alegremente; curas que interrumpían la intimidad de los recién casados para procurarse una taza de buen chocolate, holgando en las iglesias o alborozados en la puerta de los monasterios. Sus cuadros provocaban desprecio hacia clérigos y cortesanos; y eran

éstos, no el pintor, los responsables. Los pintó tal como eran: altivos, adornados de seda: robustos y sensuales, vestidos de burriel.

El artista que ha de sobrevivir en sus cuadros dibuja la verdad. El que se contenta con la mera copia y ornamentación de lo percedero está destinado a perecer. Hay que mostrar a los hombres que se les entiende para ganar su admiración. Zamacois pintó los defectos permanentes con un estilo brillante: ese fue el secreto de su éxito; muchos otros contribuían al encanto de una idea germinal. Corregía sin lastimar porque basaba la crítica en una época pasada. Esto daba a su sátira hermosa fuerza. Con justicia llamamos a algunos hombres grandes pintores; con respeto decimos de Zamacois: «He aquí un pensador». El dominio de sí mismo era su energía —hasta la indignación generosa puede llevarnos muy lejos. Quizás una superioridad de la pintura sobre las letras es que aquélla obliga a la reflexión, al estudio, al mejoramiento y a los cambios. La pluma tiene alas y anda demasiado aprisa; el pincel pesa y no vuela tan ligero. Al igual que la pintura, escribir es un arte. Como el actor, un escritor escoge en silencio la forma más apropiada para expresar lo que concibe al calor del afecto o de la indignación. Construye su obra como el carpintero la casa. ¡Y qué gran constructor era este español! Nació en un país donde los hombres son honrados y las mujeres hermosas, pero donde los hombres y las mujeres creen defender sus derechos naturales al morir por don Carlos, el monarca de los frailes. Una aversión viviente y honorable ha germinado en el alma generosa de los gentiles, orgullosos e ingenuos jóvenes de Vizcaya. Los curas encienden y vuelven a encender la antorcha de la guerra civil, y la juventud cae como el maíz bajo la hoz en tiempo de cosecha. Los vizcaínos no pueden querer a esos curas.

Con honesto aborrecimiento, Zamacois vio clérigos gordos y holgazanes brincando como cuervos en las callejuelas solitarias de Zaragoza, en los callejones oscuros de Pamplona y en

las calles árabes de Cádiz. Vio al monje de hace un siglo todavía reinante en España, viviendo del exceso de benevolencia de unos y de la ignorancia de otros. Decidió aniquilar a ese monje. Entonces se exaltaba en España a una mujer que había sido extraviada por aquellos que querían usufructuar su poder. Francia gemía bajo la bota de un recién llegado intranquilo, ante quien bajaban la cabeza hombres como Prévost Paradol y Laboulaye. No debe extrañarnos que Zamacois odiara esas cortes. Su brillo ahogaba la razón; su aliento recargado del fétido olor de las guerras injustas que sostenían las monarquías, corrompía los corazones. No se debía sólo lanzar al aire el sano desprecio, era necesario denunciar en el lienzo esa vergüenza, darle forma con la libertad de Holbein, Albert Dürer y Brauwer; la infamia resistía la muerte; era necesario exhibirla en su degradación para que no viviera eternamente. La juventud es una mariposa medio enloquecida; quema en la primera luz sus alas frágiles y la carga delicada de sus ensueños. Zamacois lo sabía. Para salvarse se alejó de la llama. Sus tenues alas se convirtieron en alas de acero; las modeló con Meissonier. Sólo los más impecables pintores trabajan en la casa elegante y silenciosa de Meissonier. Sus alumnos tienen que saber dibujar el pelo de la crin de un caballo blanco y las fibras de un trozo de madera. Tan sólo por sus cualidades dominantes ya son maestros. De la observación derivan su capacidad artística. Meissonier admite en su estudio sólo a aquellos que pueden reproducir la carne viva; allí aprenden a darle color. Hay pintores poetas que generalizan al dibujar. En este siglo de doctrinas positivas es conveniente que exista el pintor analítico. ¡Lástima que les falte lo que falta también a su filosofía, a los amantes del arte que compran sus obras y a la época en que son glorificados: la ciencia de lo que no se materializa! Por su dedicación exclusiva a lo exterior, han perdido el poder interior para animar lo externo. No pueden pintar. Como los jóvenes a la moda, dedi-

can demasiado tiempo a acicalarse para entender o ejecutar lo más serio.

Una gran prueba de talento es saber escapar de la influencia de los grandes talentos. Saber rebelarse es una ciencia. Zamacois mostró esta señal del genio. Con una mirada a sus cuadros vistosos de acabado tan admirable, pintados con el mismo trazo en todas sus esquinas, puede decirse: «He aquí el discípulo del pintor de 1807». En sus dibujos con la técnica de Meissonier no se ve, sin embargo, a Meissonier. El estilo está ahí, pero su arte ha crecido. En el discípulo saludamos a un gran maestro.

En Zamacois siempre domina el reposo; aunque diferente a Fortuny, no odiaba el bullicio. Educado en París, aprendió a vivir con el ruido y lo escuchaba con placer. Cuando se le invitaba a ver las grandes obras de la naturaleza se volvía sonriente para estudiar la naturaleza del hombre. Para él la naturaleza era la humana. Podría haber dicho: «Sigo la técnica de mi maestro, Meissonier, y de mi amor a la observación; en mi paleta llevo la solidez, la serenidad y el colorido de mi vieja tierra de Vizcaya. Mis montañas son alturas morales, mis ríos y mares las pasiones de los hombres, y mi sueño es exterminar a los infames, castigar al adulador, mejorar la humanidad poniendo ante sus ojos un espejo fiel —que no sólo refleje el cuerpo sino que reproduzca, también, su alma acusadora, desnuda, enfermiza y fría. ¡Fuera los pintores de lo bonito! ¡Id vosotros a copiar nubes! Yo soy pintor de lo grave: pintaré hombres».

Para conocer sus modelos vivió con ellos. Tomó sus monjes de los monasterios, sus cortesanos de las cortes. Todavía hay hombres que consideran un honor arrodillarse ante un soberano que bosteza, y servirle de criado. Por mordaz que fuera la sátira, a nadie enojó el artista. Los franceses aplaudieron sus gruesos frailes de España, pero no disgustó a los españoles porque ridiculizaba a hombres de pasados siglos. Fue astuto este pintor. Como eran alegres, sus cuadros tenían compradores en-

tusiastas: les hacía reír y pronto lo perdonaban. Vivió en la edad de los detalles, y sus cuadros se llenaban de ellos. El poder de agradar estaba seguro en sus obras. En el próximo siglo los artistas ilustrarán mejor lo que nosotros hemos examinado poco a poco en nuestros días.

Zamacois tenía un carácter fuerte: sus dones así lo demuestran. Expresaba grandes ideas con brillo, solidez y prudencia. Ya era conocido y admirado cuando una de sus obras atrajo la atención universal en la Exposición de París, en 1867. Este cuadro era superior a *El favorito del rey*, presentado el año siguiente, y a *El regreso al monasterio*, que tanto hizo reír en 1869. Todo el mundo observó que su pintura era cuidadosa, trabajada, bien concebida y clara. Una vez encontrado el objeto de su búsqueda iba derecho a él. No hizo páginas aisladas: cada una era parte de un libro inmenso, luminoso y profundo. El descubrimiento de un tema es señal de un carácter fuerte. *Los bufones del siglo XVI* es un cuadro maravilloso. Se ve la antecámara del rey Enrique III. El instinto crítico del pintor se manifiesta en la torpeza física de estos hombres inteligentes. Casi todo el mundo ha visto esa obra, y los que la vieron no la podrán olvidar. Las caras hablan. Los ojos se humedecen ante ese cuadro en el que sonríen hasta los colores. Los pobres están allí, llenos de fuerza, desgraciados y envilecidos. Los cortesanos medio alocados se reúnen en un corredor del Palacio Real. Es un lugar oscuro aunque no lúgubre, sobrio en adornos como para no distraer el acontecimiento que allí sucede. Mientras esperan ser llamados por sus crueles y viles amos los cortesanos fingen divertirse. Uno de ellos, cuya alegría aparente se retrata tan viva que involuntariamente nos obliga a quitarnos el sombrero, es el propio Zamacois, con su nariz prominente y enorme boca. Sus ojos ávidos simulan ya haberlo visto todo. A pesar de su afectado desprecio hacia lo que le rodea, da la impresión de disfrutar de algo todavía. Otro que parece un hom-

bre de estado está en cuclillas. Es Worms, un pintor que, sin faltar a la originalidad del país que le inspiró, ha llevado la gracia francesa a los temas de España. Fue él quien exhibió *El romance de moda*, donde aparece una página delicada del Directorio junto a *El favorito del rey*. ¡Qué rostro! La frente es redonda como un hemisferio, el gesto es uno de resignada desesperación, de una noche sin día, de la pena lenta, constante e inconsolable de un jorobado —el corazón de Víctor Hugo palpita en la espalda deforme de Quasimodo. Aún hay otro rostro; su espíritu burlón confiere fuerza extraordinaria a sus rasgos comunes. Es el retrato de Raimundo Madrazo, el autor de *La salida del baile*. Su barba negra trae a primer plano una hora llena de cruel pero justa ironía; su nariz respingada huele en el aire los vergonzosos secretos de sus enemigos; los ojos brillan como diamantes. Mirad al bufón de dudoso disfraz. Los vestidos resaltan el odio de sus facciones. ¡Qué imponente es la pena de ese bufón representado por Worms, y qué deseos de venganza y odio implacable arden en esa cara para la que Madrazo sirvió de modelo! Son enanos magníficos; los vemos para no olvidarlos jamás.

Hay cierta rigidez en este cuadro, y algo excesivo en los disfraces. El verde no logra una fusión feliz con el amarillo. A veces el fuego español sobrepasa la precisión francesa. Son faltas nobles de la impaciencia del genio y el exceso de fuerza —demasiada masculinidad mejora la belleza de los jóvenes honrados. Zamacois no se agobió por el uso indiscriminado de sus facultades; algunas almas grandes, sin embargo, se consumen en fuegos de artificio.

Miremos *El favorito del rey*. Si pudiéramos tender el cuerpo de una monarquía, a la luz de las cortes de la Regencia, de Felipe IV y de Carlos II, como el cadáver de un desconocido expuesto en la *morgue*, completamente desnudo, ese cuerpo mostraría las heridas que sangran en este cuadro del favorito.

Un bufón grueso y macizo, al que sigue un can miserable, sube la escalinata del palacio de su amo. Es la lección que enseña una monarquía pintada sin piedad. Por su tono recuerda *La eminenia gris* de Gérôme. Es un cuadro valioso, pero le falta armonía. Zamacois no es aún el maestro del color que habría de ser —daba la impresión de repintar con exceso el lienzo. El exagerado pulimento de una obra suele hacerla aparecer inconclusa. Aquí el tema es sencillo pero eterno; los cortesanos y los altos dignatarios, por burla o temor saludan al bufón del rey; otros con sarcasmo saludan al perro. El bufón es una denuncia viviente que pregona la culpabilidad de los nobles indolentes y cobardes. ¡Qué pintor es ese que pudo con acierto, y extraordinaria claridad, plasmar en tantas caras tal variedad y vida, y tan sorprendentes matices del vicio!

En el Salón de 1869 *El buen pastor* estaba junto a *El regreso al monasterio*. Como la rosa, aquel cuadro tiene espinas junto a sus hojas suaves. Un cura enjuto y duro, con formas de púa, simboliza zarzas y severas penitencias; y el otro que sonríe, amable y perfumado, es símbolo del pétalo suave de una flor. Para agradar a las mujeres hay que vestir al Señor de colores rosados. Desde luego, una procesión de fieles sigue al cura de la sonrisa, mientras que un aire de desolación rodea al religioso severo. Es bueno el cuadro no porque sea una parodia de aquel valioso y conocido de Heilbuth, sino porque es una solución plástica, y del mejor humor, de un problema humano. Todo el alcance de ese método se muestra en *El regreso al monasterio*. Un hermano lucha con su asno a la puerta de la abadía mientras que otros se ríen de él. Hace reír, no se puede evitar. En el forcejeo de la bestia y el fraile las provisiones han caído al suelo. Aquí nos da otra lección provechosa: agobiados de preocupaciones, los hombres buscan refugio en un monasterio, pero el animal se resiste a entrar. El burro tiene una graciosa cabeza de tan nítido perfil que muchos hombres le envidiarían.

El lego tira con toda su fuerza de la rienda mientras que sus divertidos compañeros intentan descargar el paciente animal. Todo el que ve este cuadro se pregunta si el religioso no es más torpe que el mismo asno. El cuadro está bellamente ejecutado con gratos colores. Es también una ingenua aunque aguda burla. Hasta los frailes se ríen al contemplarlo —todos conocen a un hermano que les recuerda al hermano del asno.

El infatigable pintor sufría de tisis. Perdió color y peso, pero continuó siendo bondadoso. Era buen amigo: él fue quien llevó hasta Goupil a Fortuny, y quien le presentó a W. H. Stewart, abriéndole así las puertas del triunfo. Trabajó en el estudio de Fortuny cuando ese gran pintor estuvo en París. Zamacois empezó a desfallecer mientras preparaba su mejor obra: *La educación de un príncipe*. A pesar del tema ufano, es un cuadro austero. Aunque todo en él sonríe, es una pintura llena de lágrimas. En nube de vivos colores, en la que se esconde una tormenta, el artista alcanzó la mejor expresión de su talento original —su capacidad de síntesis. Mirad la escena: combina la historia de Europa con la historia de la humanidad. Miradla otra vez: es el triunfo de la fuerza halagada por el hombre. Dice que matar es gobernar. Un pequeño príncipe tendido sobre riquísima alfombra juega a la guerra. Enseñan a un niño el arte del crimen. Sus juguetes —los hombres y los cañones— son terribles. El augusto infante es tan diestro que de un disparo derriba varios soldados. Ciertamente, son de madera, pero los hombres que matan y mueren por el gusto y la vanidad de sus amos, también son hombres de madera. ¡Y cómo ríe la corte, y qué feliz parece estar! ¡Qué gran rey ha de ser! ¡Qué excelente asesino será el niño! Si algún súbdito insolente se atreve a alzar la frente, él lo aplastará como a sus soldados de madera. No hay nada que temer: bajo su mando los dignatarios civiles, eclesiásticos y militares, continuarán en posesión de la riqueza exprimida del sudor del pueblo. ¡Mirad la multitud de adulones en aquella esqui-

na! El niño domina el cuadro, pero no es su señor. ¡Ah no! El verdadero amo es el pintor, que en tiempos de admiración por las cosas triviales hizo con su noble arte un látigo para las manos de la justicia, una justicia contra los reyes criminales, una voz apacible para las quejas del hombre y un fulgente vehículo para el pensamiento. El gusto de la época puede concederle poca importancia, porque a veces obliga al artista a mantener en la oscuridad sus mejores obras, pero es un cuadro admirable.

Llegó la guerra, la guerra cruel de Francia en la que murió Henri Regnault, el generoso pintor de Prim. Zamacois amaba a su patria, y regresó a España. La enfermedad que le consumía la vida movió rápido sus pinceles. Era un buen año para los pintores españoles. El joven rey Amadeo les encargó cuadros sobre episodios nacionales: a Gisbert, *La entrada del rey en Cartagena*; a Rosales, *La entrada en Madrid*; a Casado, *El Juramento en la Corte*; a Palmaroli,³ *Una recepción de gala en el Palacio Real*; y *El Salón de los Embajadores* a Eduardo Zamacois, que murió en Enero de 1871.

Con el tiempo se rendirá el homenaje merecido a este excelente pintor. Fue un gran crítico: apuntó alto y dio en el blanco. Al ver las heridas del corazón humano trató de curarlas. Fue un verdadero hijo del arte, y defendió a su madre verdadera: la libertad.

The Sun, Nueva York, 30 de octubre de 1881.

En *Obras completas*, t. XXVIII, pp. 142-151.

³ Vicente Palmaroli y González. (*N. de la E. de B.*)

Exhibición de cuadros americanos.—Bosquejo del arte en los Estados Unidos.—Recuerdos del arte en México.—Los tipos del arte americano.—Creación del arte.—Los pilluelos de Brown*

En primavera se congregan siempre, para departir sobre los problemas e intereses en curso, las corporaciones en los Estados Unidos: los presidentes de colegios como los ministros de las sectas religiosas, los sastres, que quieren reformar el vestido de etiqueta, como los artistas americanos, que no han podido crear aún más que dos tipos, con color falso y ejecución burda, el viejo de barba en halo, como la de Lincoln, con sus botas recias, su chaleco corto y su sombrero de fieltro; y el pequeñuelo de las calles, que con cara más rosada e ingenua que la que tiene de veras, reproduce el pintor Brown en lienzos conmovedores y picarescos. Ahora están en exhibición los cuadros de los artistas americanos. No se inspiran en su propia naturaleza, por lo que no traen su nota propia al arte; ni les es esto posible por desdicha, por ir ya el arte tan adelantado que los que quieren estar en sus mercados, y venderse en él, tienen que tomarlo al paso que van, y como él es, desprendido de vida centurial en otros países; de modo que el arte americano no puede traer, al saltar de súbito a la arena, más que ciertas originalidades menores, que por el escaso relieve artístico que todavía alcanza acá la vida nacional, no tienen aún valer de tipos universales, en todas partes estimados y reconocidos, sino méritos secundarios

* Fragmento de la crónica. Se omiten páginas iniciales que no guardan relación con el tema del arte. (*N. del Comp.*)

de tipos locales, sólo apreciables para aquellos que ven de cerca su exactitud o se sienten movido ante ellos el corazón por las relaciones de sentimiento y la memoria, que siempre gustan de traer por medio del lienzo a la presencia del espíritu lo que causó en ellos alguna vez una impresión penosa o halagüeña.

El Arte, como la Literatura, ni se improvisa ni trasplanta; ni trasplantado, da buen fruto. Para ser poderoso, ha de ser genuino. En pintura, como en letras, sólo perdura lo directo. El Arte ha de madurar en el árbol, como la fruta. Se va haciendo despaciosísimamente, mediante la agrupación tenaz e indisoluble de los elementos nativos y distintos que, por los caracteres peculiares de la naturaleza o los productos condensados y resistentes de especiales direcciones del espíritu, constituyen al fin de larga vida el carácter nacional, que, como se sale el alma al rostro, en el Arte y en la Literatura se reflejan. Están ahora estos Estados Unidos definiéndose y condensándose, y en un período de monstruosa elaboración e incesante allegamiento, en que apenas se entrevén cuáles elementos han de descartarse, y cuáles de permanecer en la Nación definitiva; de modo que, a más hacer, el arte americano, por mucho que quisiera apartarse de las seducciones del mercado que lo incita, no podría más que pintar, con los métodos extranjeros, los paisajes de una naturaleza que tiene más de grandiosa que de peculiar, y los tipos de accidente que en esta época de formación han alcanzado alguna relativa permanencia: el soldado de la guerra del Sur; el negro voluntario; el estanciero viejo; el explorador del Oeste; el esclavo en día de fiesta: el muchachuelo de New York. Y es curioso de ver cómo la mujer norteamericana no ha podido aún lograr una expresión durable en la pintura; ya porque los artistas, educados en el estudio de tipos europeos más armoniosos y flexibles, las hallen, como en verdad están, faltas de femineidad y delicadeza, ya porque con aquellas ductilidad y porosidad mayores que son propias de su sexo, se amoldan con tal rapidez

a las fases de civilización por que precipitadamente su pueblo atraviesa que en ninguna de ellas persisten por tiempo suficiente para constituir un tipo fijo. Más que por condiciones propias, la mujer americana es original en cuanto a espíritu por su asombrosa falta de estas condiciones; y es como un vaso de madera amarga, que en el primer momento guarda el licor que va el azar vaciando en él, algo como su sabor legítimo, aunque ya un tanto derivado por el natural del vaso, mas a poco, por encima del sabor del líquido extraño, sobresale la amargura nativa de la madera. Escurridiza como un reptil, vacía como una vejiga, la mujer americana va de una forma a otra, sufriendo rápidamente influencias extranjeras diversas con todos los hábitos y servidumbres del harén en medio de una sociedad libre, que no ha alcanzado a caracterizarla y dignificarla, siendo más digna por el tácito asentimiento de los demás, que por ningún esfuerzo o deseo propio. Por estos tantos resulta que no se ofrece a los pintores como tipo original ni en espíritu ni en cuerpo. Ni los retratistas mismos hallan modo de espiritualizar con el pincel la abuela entonada, la matrona fría, la granítica doncella, cuya faz ni se ilumina ni se adelgaza con los bellos sustos y angélicas consagraciones de las novias. Modelos de trajes, y no almas en transfiguración, parecen aquí los más perfectos retratos de recién casadas.

Escasez, pues, por todas estas razones, tanto de asuntos nacionales como de espíritu nacional con que tratarlos, los artistas americanos que con la buena venta que en estos tiempos alcanzan las pinturas han florecido copiosamente, se limitan, dentro de las maneras de ejecución que gozan ahora mayor precio y boga, a tratar los sujetos usuales del arte moderno, o los correspondientes, y en relación nuevos, que les ofrece directamente su país. Aquel modo de ver heredado, aquella acumulación de métodos originada lentamente en la contemplación de unos mismos espectáculos por los pintores de diversas épocas de una

misma raza, que para al fin en una escuela, o cierta particular sustancia del arte de cada país está manifiesto aún en los métodos más personales y distintos, de sus artistas, —aquí faltan. Cierta crudeza, cierto abocetamiento, cierta prisa, cierto desdibujo, o contradibujo, cierto exceso en la condición dominante, que es condición de la juventud, en el arte como en todas las demás manifestaciones de la vida, sí se notan, como defectos típicos nacidos de causas comunes, a modo de impresión general de la exhibición.

Y sin querer, y cuando iba esta carta a hablar de la buena reforma que han acordado los profesores del Colegio de Harvard, se ha dado cuenta de uno de los sucesos más señalados de estos días, que ha sido la exhibición de cuadros de artistas americanos, congregados a competir por los cuatro premios, de a dos mil quinientos pesos cada uno, que, para animar las artes nacionales, tienen fundados las ciudades de New York, Boston, Louisville y San Luis, cada una de las cuales tiene su museo, que compra en esa forma la obra que premia: y hay además otros premios menores, creados por americanos entusiastas que aman la pintura, y son, en New York al menos, bastante numerosos. ¡Ah! ¡cuán diferentes resultados, los que hasta la fecha, y con tanto ánimo y precio, ha dado el arte rudo o imitativo de los Estados Unidos a sus practicantes, y el que, sin estímulo ni campo, ni más que una sola y buena escuela, rica en cuadros antiguos, lleva dado, con sus estudiantes, geniosos y pobres, el arte en México! Allí, a las pocas tentativas, rebosó lo que aquí falta: la personalidad. Al punto, la historia legendaria del país comenzó a estimular la fantasía de los jóvenes pintores. La atmósfera musical y luminosa de la tierra en México se puso en sus cuadros. Se ve en muchos de ellos, como que fundó la nueva escuela un dibujante eximio, un ultradibujo, que, de puro embellecer el asunto, lo desnaturaliza y recorta.

Pero, si ya en la primera generación de pintores modernos mexicanos, —Rebull, Pina, Cordero, Sagredo, Ramírez, —se

nota, a pesar de la excesiva sumisión a las enseñanzas del español Clavé, en el Jesús de Sagredo arrobadora idealidad, en Cordero osadas excursiones en el verde y en la sierra, en Pina solidez que Alma Tadema envidiaría, en Rebull transparencia y bruñimiento— que a los de ningún pintor moderno ceden,—ya en la generación de jóvenes a quienes éstos enseñaron ¡qué irse cada uno, éste con tamaños históricos, aquél con feminismo italiano, el otro con elegancias parisienses, por donde el genio libre, enfrenado por el buen dibujo, le mandaba! enfrenado, porque para dejar de hacer academias, es necesario haberlas estado haciendo mucho tiempo.

Sin compradores, y con escaso público, pintaban, con un celo triste y solitario, Obregón, con esmero y color, sus cuadros de indios; Ocaranza, el más independiente y original de todos, sus cuadros de asuntos modernos, elegantes a veces como un pasaje de François Coppée, simbólicos y terribles otros, como un cuento de Edgar Poe; y Parra pintaba, con vuelo no igualado por ninguno de sus profesores y condiscípulos, ya a los mataderos de Cholula, cubiertos de hierro, ya a Fray Bartolomé, encendido siempre en los ardores a que le movieron los espectáculos tristes de la Española en tiempos de Enriquillo, pidiendo al cielo, a las puertas de un templo profanado, justicia para el indio gallardo que yace a sus pies muerto, para su desposada de pies desnudos que se abraza sollozando a las rodillas del dominico.

¿Cómo no acordarse, teniendo sangre leal de hispanoamericano en las venas, de estas glorias sofocadas y desconocidas de nuestro arte latino, enfrente de estos paisajes violentos de Chase, no como los de Velazco el mexicano, poderosos; de estas marinas, acabadas, mas sin brío, de Swain Gifford, que sigue a Tieppolo; de estos retratos de Sargent, que tiene genio suyo y copia con soltura la figura humana, mas a la manera ajena de Bonnat; de estas playas borrosas de Arthur Quartley, y árabes

de Moore, calcados sobre los de Fortuny, y pilluelos de Brown, que, tanto como la fidelidad de la expresión, deben su fama a aquella misteriosa simpatía de las almas bien nacidas por la flor que saca su tallo por encima del lodo, por el niño desvalido que, solo en estas ciudades tremendas, batalla y trabaja? A puñados se quisiera tener el oro, para poner en buen camino a esos pilluelos ingeniosos, a esos escolares cascacabe-zas, a esos vendedorcillos descalzos, a esos harapientos, críticos de los manjares expuestos en las vidrieras, a esos remen-dones de sus propios zapatos que con color un poco castaño pinta Brown.

La Nación, Buenos Aires, 13 de junio de 1885.

En *Obras completas*, t. X, pp. 228-232.

Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas

Nueva York, Julio 2 de 1886

Señor Director de *La Nación*:

Iremos adonde va todo Nueva York, a la exhibición de los pintores impresionistas, que se abrió de nuevo por demanda del público, atraído por la curiosidad que acá inspira lo osado y extravagante, o subyugado tal vez por el atrevimiento y el brillo de los nuevos pintores. Cuesta trabajo abrirse paso por las salas llenas: acá están todos, naturalistas e impresionistas, padres e hijos, Manet con sus crudezas, Renoir con sus japonismos. Pissarro con sus brumas, Monet con sus desbordamientos, Degas con sus tristezas y sus sombras.

Ninguno de ellos ha vencido todavía. La luz los vence, que es gran vencedora. Ellos la asen por las alas impalpables, la arrinconan brutalmente, la aprietan entre brazos, le piden sus favores; pero la enorme coqueta se escapa de sus asaltos y sus ruegos, y sólo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de color radiante que parecen la sangre viva que echa por sus heridas la luz rota: ¡ya es digno del cielo el que intenta escalarlo!

Esos son los pintores fuertes, los pintores varones, los que cansados del ideal de la Academia, frío como una copia, quieren clavar sobre el lienzo, palpitante como una esclava desnu-

da, a la naturaleza. ¡Sólo los que han bregado cuerpo a cuerpo con la verdad, para reducirla a la frase o al verso, saben cuánto honor hay en ser vencido por ella!

La elegancia no basta a los espíritus viriles. Cada hombre trae en sí el deber de añadir, de domar, de revelar. Son culpables las vidas empleadas en la repetición cómoda de las verdades descubiertas. Los artistas jóvenes hallan en el mundo una pintura de seda, y con su soberbia grandiosa de estudiantes, quieren un artesano de tierra y de sol. Luzbel se ha sentado ante el caballete, y en su magnífica quimera de venganza, quiere tender sobre el lienzo, sujeto como un reo en el potro, el cielo azul de donde fue lanzado.

Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo. Los ricos para alardear de lujo; los municipios para fomentar la cultura; las casas de bebida para atraer a los curiosos, compran en grandes sumas lo que los artistas europeos producen de más fino y atrevido. Quien no conoce los cuadros de Nueva York no conoce el arte moderno. Aquí está de cada gran pintor la maravilla. De Meissonier están aquí los dos Napoleones, el mancebo olímpico de Friburgo, el hombre pétreo de la retirada de Rusia. De Fortuny está aquí «La playa de Pórtici», el cuadro no acabado donde parece que la luz misma, alada y pizpireta, sirvió al pintor de modelo complaciente: ¡parece una cesta de rayos de sol este cuadro dichoso! ¿No fue aquí la colosal venta de Morgan?

Pero toda aquella colección de obras maestras, con ser tan opulenta y varia, no dejaba en el espíritu, como deja la de los impresionistas esa creadora inquietud y obsesión sabrosa que produce el aparecimiento súbito de lo verdadero y lo fuerte. Ríos de verde, llanos de rojo, cerros de amarillo: eso parecen, vistos en montón, los lienzos locos de estos pintores nuevos.

Parecen nubes vestidas de domingo: unas, todas azules; otras, todas violetas; hay mares cremas; hay hombres morados; hay

una familia verde. Algunos lienzos subyugan al instante. Otros, a la primera ojeada, dan deseos de hundirlos de un buen puñetazo; a la segunda, de saludar con respeto al pintor que osó tanto; a la tercera, de acariciar con ternura al que luchó en vano por vaciar en el lienzo las hondas distancias y tenuidades impalpables con que suaviza el vapor de la luz la intensidad de los colores.

Los pintores impresionistas vienen ¿quién no lo sabe? de los pintores naturalistas: —de Courbet, bravío espíritu que ni en arte ni en política entendió de más autoridad que la directa de la Naturaleza; de Manet, que no quiso saber de mujeres de porcelana ni de hombres barnizados; de Corot, que puso en pintura, con vibraciones y misterios de lira, las voces veladas que pueblan el aire.

De Velázquez y Goya vienen todos, —esos dos españoles gigantescos: Velázquez creó de nuevo los hombres olvidados; Goya, que dibujaba cuando niño con toda la dulcedumbre de Rafael, bajó envuelto en una capa oscura a las entrañas del ser humano y con los colores de ellas contó el viaje a su vuelta, —Velázquez fue el naturalista: Goya fue el impresionista: Goya ha hecho con unas manchas rojas y parduscas una *Casa de Locos* y un *Juicio de la Inquisición* que dan fríos mortales: allí están, como sangriento y eterno retrato del hombre, el esqueleto de la vanidad y la maldad profundas. Por los ojos redondos de aquellos encapuchados se ven las escaleras que bajan al infierno. Vio la corte, el amor y la guerra y pintó naturalmente la muerte.

Los impresionistas, venidos al arte en una época sin altares, ni tienen fe en lo que no ven, ni padecen el dolor de haberla perdido. Llegan a la vida en los países adelantados donde el hombre es libre. Al amor devoto de los pintores místicos, que aun entre las rosas de las orgías se les salía del pecho como una columna de humo aromado, sucede un amor fecundo y viril de

hombre, por la naturaleza de quien se va sintiendo igual. Ya se sabe que están hechos de una misma masa el polvo de la tierra, los huesos de los hombres y la luz de los astros. Lo que los pintores anhelan, faltos de creencias perdurables por que batallar, es poner en el lienzo las cosas con el mismo esplendor y realce con que aparecen en la vida. Quieren pintar en el lienzo plano con el mismo relieve con que la Naturaleza crea en el espacio profundo. Quieren obtener con artificios de pincel lo que la Naturaleza obtiene con la realidad de la distancia. Quieren reproducir los objetos con el ropaje flotante y tornasolado con que la luz fugaz los enciende y reviste. Quieren copiar las cosas, no como son en sí por su constitución y se las ve en la mente, sino como en una hora transitoria las pone con efectos caprichosos la caricia de la luz. Quieren, por la implacable sed del alma, lo nuevo y lo imposible. Quieren pintar como el sol pinta, y caen.

Pero el espíritu humano no es nunca fútil, aun en lo que no tiene voluntad o intención de ser trascendental. Es, por esencia, trascendental el espíritu humano. Toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia. Y esa misma angélica fuerza con que los hijos leales de la vida, que traen en sí el duende de la luz, procuran dejar creada por la mano del hombre una naturaleza tan espléndida y viva como la que elaboran incesantemente los elementos puestos a hervir por el Creador, les lleva por irresistible simpatía con lo verdadero, por natural unión de los ángeles caídos del arte con los ángeles caídos de la existencia, a pintar con ternura fraternal, y con brutal y soberano enojo, la miseria en que viven los humildes. ¡Esas son las bailarinas hambrientas! ¡Esos son los glotones sensuales! ¡Esos son los obreros alcoholizados! ¡Esas son las madres secas de los campesinos! ¡Esos son los hijos pervertidos de los infelices! ¡Esas son las mujeres del gozo! ¡Así son: descaradas, hinchadas, odiosas y brutales!

Y no surge de esas páginas de colores, incompletas y since-ras, el perfume sutil y venenoso que trasciende de tanto libro fino y cuadro elegante, donde la villanía sensual y los crímenes de alma se recomiendan con las tentaciones del ingenio; sino que de esas mozuelas abrutadas, de esas madres rudas de pescadores, de esas coristas huesudas, de esos labriegos gibosos, de esas viejecitas santas, se levanta un espíritu de humanidad ardiente y compasivo, que con saludable energía de gañán echa a un lado los falsos placeres y procura un puesto en la...

¿Cómo saldremos de estas salas, afeadas por mucha figura sin dibujo, por mucho paisaje violento, por mucha perspectiva japonesa, sin saludar una vez más a tanto cuadro de Manet, que abrió el camino con su cruda pintura a esos desbordes de aire libre, sin detenernos ante el *Órgano* de Lerolle, con su sobrehumano organista, ante los cuadros resplandecientes de Renoir, ante los de Degas, profundos y lúgubres, ante aquel *Estudio* asombroso de Roll, recuerdo de la leyenda de Pasifae, de donde emerge una poesía fragante, plena y madura como las frutas en sazón?

Los Renoir lucen como una copa de borgoña al sol; son cuadros claros, relampagueantes, llenos de pensamiento y desafío. Hay un Seurat que subleva: la orilla verde corta sin sombra, bajo el sol del cenit, el río algodonoso: una mancha violeta es un bañista: otra amarilla es un perro: azules, rojos y amarillos se mezclan sin arte ni grados. Los Monet son orgías. Los Pissarro son vapores. Los Montemard ciegan de tanta luz. Los Hugueta, que copian el mar árabe, inspiran amistad hacia el artista. Los Caillebote son de portentoso atrevimiento: unas niñas vestidas de blanco en un jardín, con todo el fuego del sol; una nevada deslumbrante e implacable; tres hombres arrodillados, desnudos de cintura, que cepillan un piso: al lado de uno, el vaso y la botella.

¿Cómo contar, si hay más de doscientos cuadros? Estos exasperan; aquéllos pasman; otros, como «La joven del palco», de

Renoir, enamoran como una mujer viva. Este monte parece que se cae, ese río parece que nos va a venir encima. ¿No ha pintado Manet un estudio de reflejo de invernadero, tres figuras de cuerpo entero en un balcón, todo verde?

Pero de esos extravíos y fugas de color, de ese uso convencional de los efectos transitorios de naturaleza como si fueran permanentes, de esa ausencia de sombras graduadas que hace caer la perspectiva, de esos árboles azules, campos encarnados, ríos verdes, montes lilas, surge de los ojos, que salen de allí tristes como de una enfermedad, la figura potente del remador de Renoir, en su cuadro atrevido «Remadores del Sena». —Las mozas, abestias, contratan favores a un extremo de la mesa improvisada bajo el toldo, o desgranar las uvas moradas sobre el mantel en que se apilan, con luces de piedras preciosas, los restos del almuerzo.

El vigoroso remador, de pie tras ellas, oscurecido el rostro viril por un ancho sombrero de paja con una cinta azul, levanta sobre el conjunto su atlético torso, alto el pelo, desnudos los brazos, realzado el cuerpo por una camisilla de franela, a un sol abrasante.

La Nación, Buenos Aires, 17 de agosto de 1886.

En *Obras completas*, t. XIX, pp. [303]-307.

El arte en los Estados Unidos.—¿Hay un arte propio?—¿Puede haber arte vigoroso en un país industrial?—Los acuarelistas americanos.—Su adelanto pasmoso.—Su entrada franca en la escuela de la luz.—España, Italia y México en el arte yanqui

Nueva York, 27 de enero de 1888

Señor Director de *La Nación*:

Era hace pocos años motivo de tristeza ver en Nueva York una exhibición de cuadros de pintores norteamericanos. Relamían el paisaje, arte único que pudieron aprender de los ingleses, porque es el único que los ingleses saben. Sus marinas brutales y negruzcas, no tenían la gracia y el cristal de agua, sino que eran duras, pastosas, violáceas, como la carne que va para podre.

Las figuras, sin vida ni dibujo, y como recortadas en madera, brotaban violentamente de un fondo rectilíneo siempre gris, o de un aire que era humo o ceniza. ¡Quién dijera que ocho años después estuviese ya, como está, la pintura yanqui en camino de animar, por el ímpetu y luz de todo lo de América, el lúgubre arte inglés de que aún ayer recibía falsas y tímidas lecciones!

Carece el pintor yanqui de aquella paleta luminosa que en nuestros artistas, como en los españoles e italianos, no es mérito personal sino de sus tierras y su sol, ni posee,—por ser ése privilegio de los países de luz, en que culminan la beldad y armonía de la naturaleza,—aquel arte sereno y juicioso, sin rebuscamiento ni extravagancias, negado a los pueblos en que la imaginación ha de suplir la ausencia de hermosura natural:

¡cuánto hay aún de profundo y no enseñado en los cánones del arte, que América sabe, y que no pudieron saber ni Fromentin, ni Blanc, ni Ruskin!

Falta al yanqui esa calma artística, como al francés mismo, y al inglés sobre todo; pero no la decisión de aprender, ni el ansia de lo nuevo, ni el instinto del color, ni la necesidad de la emoción aguda, indispensable para el equilibrio y reposo de la mente en los países de vida difícil y nerviosa. ¿El pintar produce? —se dice el norteamericano. ¡Pues a pintar! ¿El pintar es una delicia de la fantasía, una ocupación noble, una protesta de la luz, un acto de rebelión del alma fina contra la existencia grotesca, bestial, insípida, indigna de un pueblo que perece, con lo mismo en que se hincha y deslumbra, porque no ama más que lo animal y perecedero? ¡A pintar, pues, los que tengan alma fina y mientras más grosera sea la vida nacional, más alto el arte!

La poesía es como la tierra, que con la nieve que la cubre y con la lava que la quema se fecunda. El diamante ¿no es carbón precipitado? ¿Dónde es la poesía más sutil, más delicada, más honda, más voluptuosa, más musical, ¡sí, más musical! que en Inglaterra, por lo mismo que el dolor de vivir en un pueblo duro y búfago acendra la fuerza poética, que sin el estímulo de la contradicción jamás llegará a tanta robustez, personalidad y finura? El contraste sublima; la indignación aquilata; la honradez, que es la forma más modesta de la poesía, crece hasta la locura, que se llama heroísmo en la historia y genio en el arte, allí donde la acorralan o la desconocen.

Por eso, aun al pintar lo natural, lo envuelven en tintas de ideas, etéreas y róseas, los pintores y estéticos ingleses. Por eso en los Estados Unidos los artistas, los desterrados de la luz, buscan el arte donde puedan bañarlo en ella.

Ya imitan menos que antes: ya copian menos la bruma de Millet, cargada de alma dolorosa, las crestas lilas y olas épicas

del inglés Turner, el capricho imperante de algún maestro de fama transitoria que sale por entre azules y carmines persiguiendo el sol que le huye o la celebridad que se le escapa: ya no le seduce, como ayer, un innovador viril o un japonizante famoso. ¡La nieve, dicen, es buena para cromos!: ¡el mucho color es malo, pero no se puede vivir sin color! Y por aquel amor a lo natural que es consecuencia estética del régimen de la república, cuya verdad realza y fortalece la propia del espíritu, salen a buscar la luz donde es vestido usual de la naturaleza, o estela de siglos de arte,—¡a Granada, a Madrid, a Venecia, a Florencia, a California, a la Florida, a México!

Priva aún entre los artistas norteamericanos, que apenas comienzan a confiar en sí, aquella pasión por lo extravagante, legítima sólo como esfuerzo de la ambición desesperada en los pueblos donde el arte mercader convida con atrevimientos sorprendentes a los compradores ahítos, o donde, escasa la pintura de los modelos de la naturaleza, pide al capricho o al sueño el esplendor que le anuncia el alma.

Pero por esta exhibición de acuarelas que ahora visitamos; por esta obra simpática, leal y geniosa, que hace ocho años parecía imposible; por esta muestra pujante del genio improvisador y cálido de América, se ve que en cuanto dieron con la fuente del arte, que es la beldad natural, abandonaron las escuelas o maneras ficticias de los pintores literarios que prosperan en los países húmedos y oscuros, y fueron la primera forma inevitable de la pintura en Norteamérica, provincia cada día menos fiel de Inglaterra, en las letras y en las artes.

Aún quedan algunos, como Church a veces, como Lippicott, que arrebuja en un aire lechoso sus creaciones rosadas; como Robinson, para quien la primavera, como para el poeta Baudelaire, está en los labios hospitalarios de una africana sinuosa. Uno copiando a Whistler, destaca un busto huesudo de un fondo amarillo: otro, con osadía singular, viste su «Co-

queta», que hunde la barba en un abanico negro, con una túnica verde.

Pero lo que llama la atención no es, como antes, la vana tentativa de imitar lo extraviado y escandaloso, sino lo colorido de los paisajes, la pesquisa directa de lo bello natural, la entrada franca en la escuela de la luz, y la rapidez con que los artistas jóvenes de este pueblo burdo han adquirido el arte leve y discreto de la acuarela, a tal punto que Fortuny pudiera firmar el «Mozo de campo» de Winslow Homer, y Leloir la «Marquesa» de León Morau. Los que se distinguían como realistas toman por donde deben, buscando la realidad artística, que es diferente de la común, en lo constante y hermoso.

Los que sentaron plaza de idealistas, ya no confunden el pensamiento con la expresión, antes violenta de puro refina, sino que encarnan la aspiración, el dogma o el símbolo en obras gratas a los ojos, sólidas y proporcionadas, no como aquellas que, por parecer vapor, eran derroches de leche, tormentas de iris y charcos de sangre.

¡Con qué ahínco no han debido estudiar estos artistas de un pueblo convulso para adquirir la moderación, que es el genio del arte! Aun en los más arrebatados vuelos de la fantasía debe el artista, pintor o literato, llevar la rienda tirante a sus corceles, y agrupar, acentuar y desleír con miramiento escrupuloso a los dictados de la razón, y a las proporciones y distancias. La moderación se enseña demasiado, como en Moratín, o se deja adivinar, como en Goethe; y como en Goethe, ha de ser constante e invisible.

Por el contraste, pues, de las almas artistas con su pueblo rudo, y por la fecunda arrogancia con que en sí y en lo hermoso se refugia y crece en medio del pueblo hostil el espíritu fino, ha venido casi desde el nacer el arte de Norteamérica a distinguirse en aquellas mismas condiciones culminantes y redentoras que escasean en su pueblo. ¡Oh divino arte! El arte, como la sal a los alimentos, preserva a las naciones.

Pero ni esa rápida victoria sobre el espíritu nacional, ni la tersura y gracia del trabajo, que realzan el asunto pintoresco y la composición serena, son las únicas novedades con que en este certamen muestra ya sus caracteres propios el genio norteamericano. Veraz, por lo real de la vida de la nación y lo franco de la controversia en que en ella se comprueban las ideas universales, desdeñó lo postizo de las escuelas caprichosas, y buscó la verdad naturalmente: invicto, aplicó al arte la avaricia y pujanza, no exentas de nobleza, que en los demás aspectos de la vida le han asegurado, o le auguran, la victoria; pero apenas, dueño ya del pincel, supo donde reside la hermosura, pinta como Sargent, cuadros que, más que los de su maestro Carolus Duran, recuerdan a Velázquez por la naturalidad y el brío, y equivocando ambicioso los campos diversos de cada especie de arte, pretende reemplazar, no siempre sin fortuna, con acuarelas de enormes proporciones, los tamaños y pompas del óleo. Y la verdad es que, sin que se vean las junturas del color o pierda la obra su aire y tenuidad, ni las «Dalias» soberbias de Catalina Greatorex, ni el solemne «Cañón de Sicomoros» de Luis Tiffany, ni el colosal «Paisaje» de Hamilton, tienen que envidiar, por el vigor y efecto, al óleo más robusto, y sin duda lo vencen ¿por qué no ha de decirse? en vaguedad y gracia; aunque en vano intentan parangonarse con el lienzo las acuarelas grandes de figuras, tan pálidas y groseras en estas tentativas de tamaño mayor, como adorables y perfectas las que La Farge en «Salomé» y Moran en «Miss Dorothy» han pintado en su tamaño propio. Leve es la flor, y el campo vaporoso, por lo que puede ser que en grande como en pequeño los represente bien el arte del acuarelista, etéreo y sutil; pero precisamente por la incapacidad de este arte menor para expresar los estados superiores y cambiantes del alma y los movimientos enérgicos y múltiples, se conoce aquella ventaja que lleva en su espíritu el hombre, resumen y cúspide, al alma naciente con que a su

alrededor se prepara, para transformarse en él, la de la naturaleza.

¿Quién que vaya viendo cómo el norteamericano se revela en la pintura, creará fútil este estudio ligero de la condición actual, genuinidad, y adelanto notable de su arte? No percibe aún el asunto épico, ni su misma guerra formidable se lo enseña; pero en sus lienzos, como en sus edificios, como en sus negocios, como en sus vías de comunicación, como en sus fiestas públicas, tiende —cual a lo suyo natural— a lo grandioso. Ama, como todo pueblo trabajador, los animales, que el pintor en mil cuadros retrata, y hallan fácil venta; pero si pinta el mar, lo pintará cespado y rugiente, tragándose, como las olas de Harrison, la playa, y si copia árboles, no copiará la copa frondosa, sino el tronco.

Llega su brío hasta adquirir en pocos años la discreción artística que muy difícilmente logran en siglos de esfuerzos los pueblos más cultos. Su capacidad de absorción llega, hijo como es de la tormenta y de la nieve, a pintar con menudez y color italianos los aspectos recónditos y vivaces de las ciudades de civilización diversa donde centellea con inquietos matices la vida luminosa.

Su familiaridad con lo colosal le induce a intentar, con los recursos del arte de gracia, las obras gigantes del arte de fuerza. Y como la fantasía vigila para que no se corrompan las naciones, como los artistas, en el lenguaje o en el pincel son los hombres sagrados de los pueblos, ya se va viendo cómo, a medida que los vicios de la república y el concepto falso de la vida, menguan en el norteamericano el amor a la patria, vuelve por él el arte y trata sus hazañas y memorias con la frecuencia que conviene donde los gusanos tienen puesto asedio al alma.

Pero el triunfo es de los pueblos de luz, es de Fortuny, que la pintó por primera vez, es del arte de Italia, que en estos hombres independientes reemplaza al arte literario de los franceses

y al falso y violáceo de Inglaterra; es de California, es de Florida, es de México.

Cada año han sido más los cuadros de color, ya acuarelas, ya lienzos, y se notaba que lo mejor de los artistas pedía al reposo agraciado de la naturaleza cálida asuntos a la vez nuevos, sinceros y durables. Pero este año ¡cuánto puente de Venecia, cuánto canal, cuánta Vía Garibaldi, y las palomas de San Marcos y el portal de un palacio y Santa María de la Salud, y Venecia de noche, y un calabacero veneciano! Y no eran las rejas y balcones de Rico, que parecen encaje incrustado, sin sombra ni liga de color, sobre las paredes resplandecientes; ni el azul de Pasini, cuyo cielo ígneo escalda más que ilumina las figuras: era el color fortuniano, saludable y jugoso, con el aire que lo refresca y nutre, —el color de Villegas, azul como la mar y amarillo como las naranjas,— el color de Domingo, un vaso de cristal lleno de claveles.

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, resalta en lo oscuro flamante el «Coro de la catedral de Ávila»! ¡con qué firmeza mira, bajo el dosel de rizos negros que le oculta la frente, esa amorosa gitana de Granada! ¡y ese arriero que saca sus cuentas, sentado en las losas donde se quiebra en hartas luces el color, a la puerta, pintada a maravilla, del palacio moruno! ¡y ese cuadro finísimo de «Las Lavanderas», de Fenn, menudo y centelleante como las acuarelas de Menzel, con su campo de ropa colgada que parece de nieve, y las mozas de Madrid, secando o riñendo, o estregando arrodilladas en su cajón de lavar, y los puentecillos de madera, tendidos sobre el débil hilo de agua, repletos de galantes soldados!

Pero lo más grato a nuestros ojos era el notable número de cuadros de tierras nuestras, o de las que como la Baja California

lo serán siempre por la naturaleza, ¡aunque ya no lo sean por la historia!

A nosotros van a buscar estos pintores la luz: a las misiones de Santa Bárbara, Santa Inés y San Diego, teatro ayer de la estéril virtud de los franciscanos estoicos, y hoy desnudos jardines, emparrados sin vid, fontanas sin agua, campanarios sin bronces, techos sin tejas: a Santa Bárbara van, como Luis Tiffany, que pinta el patio melancólico y el claustro desierto, testigos un día de las hazañas de amor de fray Junípero Serra: al «Cañón de los Sicomoros», donde por entre pedruscos cenicientos, de que surgen los troncos serpeantes, corre sin yerba ni flor, en la paz de los siglos, el agua sana y clara; van como Hopkinson Smith, que pinta con el amarillo terroso de Heilbuth, a la «Tierra Caliente» donde la sombra de los árboles escuetos vetea el suelo enjuto, sin más verde que un sediento maguey,— y a la ciudad misma de México, donde con pincel mortecino intenta en vano pintar la lindeza y luz de las canoas de mercado que vienen con sus frutas y sus flores canal arriba, y logra luego tonos más reales, aunque sin la vida y esplendor del país, cuando —como vieron sus ojos hechos a la bruma— copia el patio de Santo Domingo, con unos indios que parecen árabes, y la entrada de San Hipólito, compuesta, aunque no coloreada, como por excelente artista, salvo cierto quitasol que para avivar lo térreo del ambiente es de algodón rojo: ¡no a todos es dado asir la luz de América!

La Nación, Buenos Aires, 13 de marzo de 1880.

El Partido Liberal, México, 18 de febrero de 1888.

En Obras completas, t. XIII, pp. 479-484.

Apéndice

Cronología de la crítica de José Martí al arte de la pintura

En la presente relación se consignan en orden cronológico (año-mes-día) a partir de la fecha de la primera publicación o *copyright* (existen crónicas con más de una edición por distintos periódicos), los 63 textos que conforman el *corpus* de la crítica martiana al arte de la pintura y que son el resultado de una búsqueda en las *Obras completas* y libros que con posterioridad han ido publicando artículos desconocidos de José Martí. En ciertos casos de textos inéditos en vida de Martí, como algunos borradores o apuntes (específicamente aquellos concebidos como un texto cerrado, pues no se consideran aquí los fragmentos y apuntes sueltos reunidos en dos tomos de sus *Obras completas*), se ha tomado la fecha de datación autoral (escritura), lo cual se ha indicado agregando un asterisco volado al final de la fecha, por ejemplo: 1879-12-06*

Cuando solo se sabe el año y se desconoce mes o día, se colocan signos de interrogación. Cuando a partir de otras fuentes históricas se ha obtenido una datación cualquiera, la cual no figuraba en el texto original, el dato se consigna entre corchetes.

Junto a la relación del contenido, título o sumario del texto, se ofrece tomo y páginas en *Obras completas* (28 tomos). Los textos localizados en José Martí: *Otras crónicas de Nueva York* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983) se indican con las siglas del título (OCNY) seguidas de la paginación.

Para finalizar, los textos se clasifican en *totalmente* dedicados al arte de la pintura (T), *parcialmente* dedicados (P) o simplemente *relacionados* (R). En los de clasificación P, no se consigna la paginación de todo el texto, sino solo la correspondiente al fragmento dedicado al tema, para agilizar la búsqueda de la información. Una breve tabulación se ofrece al final de la cronología.

Cronología

01. 1875-03-09: «Variedades de París (III)»; XXVIII, 17-18 (P).
02. 1875-04-20: «Manuel Ocaranza»; XXVIII, 73 (T).
03. 1875-05-30: «Sr. D. Felipe S. Gutiérrez»; XXVIII, 91 (R).
04. 1875-06-12: «[...] Artes nacionales»; VI, 232-233 (P).
05. 1875-08-24: «Felipe Gutiérrez»; VI, [379]-380 (T).
06. 1875-10-30: «Protesto»; XXVIII, [95] (R).
07. 1875-12-28: «Una visita a la Exposición de Bellas Artes (I)»; VI, 382-387 (T).
08. 1875-12-29: «Una visita a la Exposición de Bellas Artes (II)»; VI, 387-390 (T).
09. 1875-12-31: «Una visita a la Exposición de Bellas Artes (III)»; VI, 390-394 (T).
10. 1876-01-07: «Una visita a la Exposición de Bellas Artes (IV)»; VI, 394-400 (T).
11. 1876-08-01: «Muy notable cuadro»; VII, 88 (R).
12. 1876-08-18: «El pintor Carbó»; VI, 381-382 (T).
13. 1876-10-24: «La Academia de San Carlos»; VI, 400-401 (T).
14. 1878-¿?-¿?: «Guatemala»; VII, 151-152 (P).
15. 1879-[3]-¿?: «Apuntes para los debates sobre “El idealismo y el realismo en el arte”»; XIX, [409]-431 (R).
16. 1879-12-06*: «Goya»; XV, [131]-136 (T).

17. 1879-12-06*: «Notas sin orden tomadas sobre la rodilla, al pie de los cuadros.—Rapidísima visita al Salón de “Autores Contemporáneos”.—Museo de Madrid»; XV, 136-144 (T).
18. 1879-¿?-¿?: «Madrazo. Fineza exquisita, elegancia suprema»; XV, 149-150 (T).
19. 1879-¿?-¿?: «Francia. Pintura. Apuntes»; XV, [293]-296 (T).
20. [1879]-¿?-¿?: «El desnudo en el Salón [borrador]»; XIX, 253-256 (T).
21. 1880-02-21: «Raimundo Madrazo»; XV, 154-157 (T).
22. 1880-02-28: «Edouard Detaille»; XV, 301-304 (T).
23. 1880-03-20: «Fortuny»; XV, 163-165 (T).
24. 1880-04-10: «Fromentin»; XV, 320-322 (T).
25. 1880-04-17: «La Galería Stebbins»; XIX, 273-276 (T).
26. 1880-06-05: «Los viejos maestros en Leavitt»; XIX, 283-286 (T).
27. 1880-06-12: «Los acuarelistas franceses»; XV, 310-313 (T).
28. 1880-07-31: «El desnudo en el Salón»; XIX, 261-265 (T).
29. 1880-¿?-¿?: «Arte. Un cuadro mexicano notable»; VI, 406-407 (T).
30. 1880-¿?-¿?: «La Colección Runkle»; XV, 327-328 (T).
31. 1880-¿?-¿?: «El Museo Metropolitano»; XIII, 476-478 (T).
32. 1880-¿?-¿?: «La quincuagésima quinta exhibición de la Academia Nacional de Dibujo»; XIII, 471-473 (T).
33. 1881-03-27: «Mariano Fortuny»; XXVIII, 120-133 (T).
34. 1881-10-04: «[...]El retrato de Colón[...]»; XIV, 99 (P).
35. 1881-10-30: «Uno de los más grandes pintores modernos.—La carrera y las obras del español Eduardo Zamacois»; XXVIII, 142-151 (T).
36. 1882-01-¿?: «[...]Sardou es plaguario!»; XV, 258 (R).
37. 1882-02-07: «[...]Una exposición [...]»; XIV, 347 (P).

38. 1882-03-23: «[...]Cuadros y estatuas.—Millet.—Henri Regnault y “Automedonte”.—Caballos famosos[...]; XIV, [411]-412 (P).
39. 1882-¿?-¿?: «[...]París, su exposición y sus pintores.—Bouguereau.—Georges Clairin.—Carolus Durand.—Laurens»; XV, 275-277 (P).
40. 1883-11-¿?: «Escuela de Artes y Oficios [de Nicaragua]»; VIII, 284-285 (R).
41. 1884-01-¿?: «Exhibición de arte en New York para el pedestal de la Estatua de la Libertad»; XIX, 290-292 (P).
42. 1884-01-¿?: «Los abanicos en la Exhibición Bartholdi»; XIX, [297]-300 (R).
43. 1884-02-¿?: «El pintor Courbet»; XV, [331] (T).
44. 1884-05-08: «[...]Una tarjeta del pintor mexicano Alamilla[...]; X, 30 (R).
45. 1884-06-¿?: «La Escuela de Artes y Oficios de Honduras»; VIII, [15]-16 (R).
46. 1885-01-07: «[...]La cantina de Hoffman: sus bronce, mármoles y cuadros [...]»; X, 117 (P).
47. 1885-02-22: «[...]La casa de Vanderbilt[...]; X, 146 (R).
48. 1885-06-13: «[...]Exhibición de cuadros americanos.—Bosquejo del arte en los Estados Unidos.—Recuerdos del arte en México.—Los tipos del arte americano.—Creación del arte.—Los pilluelos de Brown [...]»; X, 228-232 (P).
49. 1886-05-07: «[...]La colección de cuadros de Morgan, vendida en dos millones [...]»; X, 395-396 (P).
50. 1886-06-19: «[...]Exhibición de pintores impresionistas.—Un “Estudio” de Roll, el “Marceau” de Laurens, el “Hamlet” de Manet, la “Carrera de caballos»»; X, 438-441 (P).
51. 1886-08-17: «Nueva York y el arte.—Nueva exhibición de los pintores impresionistas.—Los vencidos de la luz.—Influjo de la exhibición impresionista.—Estética y tendencias de los impresionistas.—Verdad y luz.—Desórdenes de co-

- lor.—El remador de Renoir»; XIX, [303]-307 (T).
52. 1886-11-12: «[...]Stewart.—[...]Sus cuadros: El *Napoleón* de Meissonier y la *Playa de Portici* de Fortuny [...]»; OCNy, 89-90 (P).
53. 1887-01-28: «El Cristo de Munkacsy.—Exhibición en Nueva York del famoso cuadro “Cristo ante Pilatos”.—La gente húngara.—La vida de Michael Munkacsy.—De pobrecillo Miska a rey de pintores.—Análisis de su arte.—Carácter moderno, nacional y profundo de toda su obra.—Influjo de su esposa.—La fuerza de la idea, en Milton y en Cristo.—Originalidad y encanto de su Cristo.—Descripción del cuadro.—Razones de su popularidad.—El Cristo vivo, racional y fiero»; XV, [343]-350 (T).
54. 1887-06-22: «El arte en Nueva York.—Venta de la famosa galería Stewart.—Los mejores cuadros.—Precios enormes.—El espectáculo»; XIX, [311]-320 (T).
55. 1888-02-18: «El arte en los Estados Unidos.—¿Hay un arte propio?—¿Puede haber arte vigoroso en un país industrial?—Los acuarelistas americanos.—Su adelanto pasmoso.—Su entrada franca en la escuela de la luz.—España, Italia y México en el arte yanqui»; XIII, 479-484 (T).
56. 1888-04-08: «[...]La galería de pinturas»; XI, 394 y 397 (P).
57. 1888-11-17: «[...]Vereschagin [...]»; XII, 62 (R).
58. 1889-03-03: «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin.—Alma, arte y tiranía.—La protesta de los colores.—El color natural: cuadros al sol.—La procesión de los elefantes.—Cuadros sagrados, militares, de arquitectura, de costumbres, de naturaleza.—El cielo azul»; XV, [429]-438 (T).
59. 1889-08-¿?: «Músicos, poetas y pintores»; XVIII, 393-395 (P).
60. 1891-02-25: «[...]Los cuadros de Seney [...]»; OCNy,

165 (P).

61. 1892-05-21: «El buen Ayala»; V, [279]-280 (R).

62 . 1893-07-22: «Juan J. Peoli»; V, 280-285 (T).

63. 1894-12-08: «Joaquín Tejada. El pintor cubano y su cuadro “La lista de la lotería”»; V, 285-287 (T).

Total de textos: 63

Clasificación según orientación del contenido hacia la pintura:

Totales (T): 35

Parciales (P): 16

Relacionados (R): 12

BIBLIOGRAFÍA

- Cárdenas, Eliana (1988): *José Martí: arquitectura y paisaje urbano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Carrancá Trujillo, Camilo (1940): «Arte en México» (prólogo al III volumen de la serie *Martí en México*), *Archivo José Martí*, I (2): 40-52; La Habana, dic. 1940.
- Crespi, Irene y Jorge Ferrario (1989): *Léxico técnico de las artes plásticas*, 5ª ed., Coedición EUDEBA-Ediciones COLIHUE, Buenos Aires.
- Fernández, Justino (1951): «José Martí como crítico de arte», *Archivo José Martí*, V (4): 449-483; La Habana, jul.-dic. 1951.
- Fernández de Castro, José Antonio (1940): «Martí y la pintura mexicana», *Archivo José Martí*, I (2): 66-74; La Habana, dic. 1940.
- Fernández Retamar, Roberto (1972): «Sobre la crítica de Martí» [prólogo], en José Martí: *Ensayos sobre arte y literatura*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- Hauser, Arnold (1953): *Introducción a la historia del arte*, 2 vols., Ediciones Revolucionarias, La Habana, 1969.
- Juan, Adelaida de (1997): *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

- Lizaso, Félix (1942): *Martí, crítico de arte*, Comisión Nacional Cubana de la Unesco, La Habana, 1953.
- Martí, José: *Obras completas*, vols. 1-27, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963-1965; y *Obras completas*, vol. 28, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.
- Martínez, Orlando (1953): *Pasión de la música en Martí*, Talleres Tipográficos de Goldáraz y Cía., La Habana.
- Moya Méndez, Misael (1995a): «Alcances en la apreciación martiana de la pintura», *Islas*, (110); ene.-abr. 1995, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara.
- Moya Méndez, Misael (1995b): «Martí y la creación pictórica: ideas sobre autenticidad, originalidad e innovación», *Islas*, (111); mayo-ago. 1995, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara.
- Moya Méndez, Misael (1996): *José Martí: para que la mano pinte bien*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Moya Méndez, Misael (1999): «Del conocimiento martiano en torno al arte de la pintura», *Islas*, (120); abr.-jun. 1999, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara.
- Moya Méndez, Misael (2000): «Autenticidad y originalidad en el arte. A propósito de una crónica de José Martí en los Estados Unidos», *Islas*, (123); ene.-mar., 2000, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara.
- Moya Méndez, Misael (2001): «La originalidad en el arte. Aproximación al concepto de Hauser», *Islas*, (129); jul.-sep. 2001, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara.
- Quesada Michelsen, Gonzalo de (1990): «Martí, crítico de pintura», *Patria*, III (3): 19-36; Cátedra Martiana de la Universidad de La Habana, 1990.

Sarabia, Nydia (1985): «La palma en Martí», *Revolución y Cultura* [sin volumen, año ni número]: 56-57; La Habana, ene. 1985.

Torriente, Loló de la (1970): «José Martí y la apreciación de las artes plásticas», *Anuario Martiano*, (2): 433-448; Sala Martí de la Biblioteca Nacional, La Habana, 1970.

Vitier, Cintio (1970): «Martí como crítico» (sección del prólogo), en *La crítica literaria y estética en el siglo xix cubano*, t. II, pp. 40-59, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana.

*Esta obra se terminó de editar
el 23 de marzo de 2020*