

CONFERENCIAS DE M. LOUIS HOURTICQ

Profesor de la Escuela de Bellas Artes de París

I

EL SENTIMIENTO RELIGIOSO EN EL ARTE DE LA EDAD MEDIA

Según versión taquigráfica
y traducción del francés.

Señoras:

Señores:

En la serie de conferencias que con la presente inicio, me propongo presentar algunos aspectos del arte francés, en tres de sus fases más resaltantes y típicas. Como no es posible seguir este arte en todas sus variadas formas y manifestaciones, he elegido tres momentos característicos, que corresponden a la costumbre de los historiadores del arte francés de dividir el ciclo total de su evolución en tres etapas parciales: el arte de la edad media, el clásico y el moderno.

Es en estas tres fases que he fijado los temas de mis conversaciones, para referirme en la primera a la manifestación del sentimiento religioso en el arte de la edad media; en la segunda a la influencia del espíritu parisiense en el arte clásico, y en la tercera a la exteriorización del sentimiento de la naturaleza en el arte moderno.

El arte humano es tan diverso en su producción como en sus frutos la naturaleza. El pensamiento del artista adquiere forma, se imprime o se expresa en la piedra, la madera, el color, el sonido, etc., después de lo cual nuestro propio pensamiento lo concibe en la forma fijada por el artista creador. Así como se puede descubrir las particularidades del suelo en el sabor del fruto, se puede, también, estudiar la historia de un pueblo buscándola en los monumentos de su arte.

Hay arte, hay belleza, en todo aquello que sale de las manos del hombre. Esas obras que dan a los sentimientos humanos la duración de la materia imperecedera, mantienen la solidaridad entre las generaciones que pasan. Los descendientes encuentran el pen-

samiento de los antepasados en las obras que éstos han dejado. Es, en tal sentido, que el alma de un país se lee en su arte como sobre la expresión de un rostro. Y no es solo el pensamiento de un hombre el que así se pone en contacto con el de otro que le ha precedido: es más extensamente el pensamiento de un tiempo, de una época, de una generación que pueden reencontrarse y convivir en el mundo de la belleza.

Así, el arte de la edad media está visible ante nuestros ojos en los monumentos de sus catedrales, de sus esculturas y de sus pinturas. A través de ellas podemos reconstruir ese pasado artístico, que es sin duda, uno de los más interesantes en la evolución de las formas del arte.

El pensamiento que domina en la edad media en toda la producción del arte, es de índole esencialmente religiosa. Todo se subordina a la fe. La idea de la salvación eterna, de la vida ulterior, y la esperanza en esa vida y esa salvación imperan en el carácter de todas las obras realizadas por los artistas de esta época.

En cuanto a las iglesias es de advertir, desde luego, que los primeros cristianos las han construído sobre el plano de los templos antiguos, que satisfacían a las necesidades de su culto. Pero estas iglesias, tenían el inconveniente de ser en gran parte de materia ligera, de poca duración, fácilmente atacables por los agentes exteriores. Eran cubiertas de madera y por tal causa sin defensa contra los incendios.

Después, los cristianos que no se conformaban con la idea de lo deleznable de estas construcciones, tuvieron el anhelo de obrar para el futuro y transmitir como reliquias para la posteridad, monumentos indestructibles; reemplazaron la madera en las bóvedas por la piedra. Es así como nace lo que llamamos el arte romano.

Su característica es la solidez. Las iglesias romanas construídas todas en piedra, no pueden ser destruídas por el incendio. Está evidente en estas obras el propósito de construírlas de modo que puedan sobrevivir a su tiempo. Las iglesias que aún hoy se observan en la campaña de Francia son casi todas de la época romana. Pero el arte romano no ha sabido combinar la solidez con la elegancia: la bóveda se sostiene pesada y firme sobre los muros de apoyo, y éstos muros, por tal razón, no pueden elevarse, permaneciendo con un carácter chato y sin elegancia. Todo es sacrificado a la solidez.

Es por esto que bien puede decirse que se entabla una verdadera lucha entre el pensamiento del arquitecto y la materia que él trabaja. La piedra es pesada y él quiere darle formas ligeras. ¿Por qué? Porque hay en el pensamiento de la edad media un

anhelo de elevarse hacia el cielo, una esperanza, una tendencia a dirigir a las alturas el espíritu, que toma forma en las construcciones y monumentos de la fe.

Ello se pone especialmente en evidencia en el diseño de las iglesias góticas. La nave romana se inclina como sobre el pié de la piedra que cubre; al contrario, en la iglesia gótica la piedra parece elevarse, pues, en ésta la mirada es conducida por la línea vertical hacia la cúspide de la bóveda.

El arte gótico es ciertamente una de las manifestaciones características del espíritu de una época. Representa una superación de las antiguas formas, adoptadas con anterioridad en el siglo XII por el arte romano. Este no ha podido disimular en sus iglesias el aspecto de pesadez que le da la piedra que conserva sus líneas macizas y firmes. En las formas góticas, en cambio, esta gravedad de la piedra se transforma en una tendencia a la línea aérea, en un impulso de ascensión, como si se quisiese expresar en una imagen la oración petrificada que se eleva al infinito.

Estas formas arquitectónicas se hicieron posibles desde el momento que la habilidad de los artistas descubrió una manera nueva de construir las bóvedas, consistente en hacer reposar los pesados arcos sobre trabazones de piedra que venían a apoyarse sobre pilares contrapuestos por arbotantes. La catedral gótica en lugar de ser como la "basílica" romana, un monumento plano, es una especie de esqueleto que constituye un verdadero marco para las vidrieras, permitiendo la decoración suntuosa, las pinturas de los vitrales, las esculturas de los capiteles y de los pórticos, las vueltas y galerías de las fachadas, que completan la fisonomía de estas catedrales.

No es acertado juzgar los arbotantes como un defecto, pues, es ciertamente un complemento que armoniza perfectamente con el conjunto de la obra. La catedral gótica es el monumento más característico de la fe cristiana.

Las iglesias góticas sugieren también muy claramente, con el conjunto de sus líneas esbeltas y los arbotantes que ligan las diferentes partes de la estructura, como así también con el aspecto de las construcciones diseminadas en torno del monumento, la imagen de una madre que ampara a sus hijos.

Pero no es tan solo en la arquitectura, sino también, sobre todo, en la escultura y la pintura, que quisiera hacer notar que la fe, el sentimiento religioso, está exteriorizado con claridad y concebido con precisión por el escultor y el pintor, a partir de fines del siglo XII. Hasta entonces puede decirse que la escultura estaba muerta. El siglo XIII — el siglo de San Luis — no ha sido sola-

mente el siglo de las catedrales. En él también se ha visto renacer la estatuaria. La escultura había desaparecido contemporáneamente con el paganismo. La religión antigua y las estatuas habían estado demasiado estrechamente vinculadas para que pudiesen tener cabida en el arte del cristianismo las figuras de los dioses del Olimpo.

La aparición de la escultura en Francia indica claramente que esta fué ahora una invención genuinamente francesa. El arte de la religión nueva se establece sobre la ruina de la estatuaria antigua. Es preciso recalcar que la estatuaria antigua fué un arte esencialmente idolátrico, pues, una estatua era, ante todo, un dios pagano. Por eso se explica la destrucción de tantas estatuas de la antigüedad. Estatuas que no eran destruidas, eran enterradas para que quedaran ocultas a la contemplación. Ello continuó hasta la época del Renacimiento. Tal es la razón por qué el arte cristiano de la edad media ha ignorado la escultura: durante largo tiempo no se conocieron las figuras de Jesús, de la Virgen y de los santos, objetos del culto. En cambio se practica mucho la pintura porque el ícono, que es un cuadro, reemplazó al ídolo, que es una estatua. Así las figuras de Cristo y de los santos han sido figuras pintadas durante los primeros siglos, antes de ser figuras esculpidas. No siendo el cuadro un cuerpo real, como una estatua, aquél no es más que una representación y no puede pasar, como la figura esculpida, por una realidad.

Las primeras pinturas de Jesús nos le presentan con cara más bien siniestra, de expresión áspera, sin el aire de belleza serena y de ternura evangélica que le dió el arte posterior como rasgo genérico de su faz. Sucedió otro tanto con la Virgen, que al principio no se presentaba sino con el niño Jesús. Recién el Renacimiento infundió un soplo de vida y de belleza al rostro de la Virgen, saliendo de la expresión convencional y rígida que le diera el arte antiguo.

Pero la transformación del sentimiento no solo es visible en el arte de la pintura. El Renacimiento de la escultura, que se coloca en la mitad del siglo XII, ha tenido una influencia considerable en la evolución del sentimiento religioso, no siéndome posible estudiarla aquí en toda su extensión.

Con la desaparición paulatina de la malquerencia a las estatuas, los teólogos aceptan poco a poco las imágenes esculpidas y los artistas toman inmediatamente la piedra para labrarla y darle la forma concordante con el sentimiento que se inspira en la fe. Poco a poco el pensamiento de cada tiempo se ha infundido en la materia. Las primeras imágenes todavía están desprovistas de to-

da expresión de vida y sentimiento: son formas rígidas e inanimadas. El Cristo que en las imágenes bizantinas suele aparecer tosco, implacable y taciturno, pierde gradualmente ese gesto áspero y adquiere con el desarrollo del arte gótico esa fisonomía apacible que concuerda con su carácter de suprema bondad. Es a este respecto interesante mencionar como ejemplo típico el llamado "Beau Dieu d'Amiens", de la catedral del mismo nombre, cuya faz es la de un Dios elemento, sin pasiones; en una palabra: la faz de un verdadero juez.

En las imágenes rígidas aparece al principio un movimiento en la boca, que se anima con la sonrisa y que nos advierte que un alma se infunde en la piedra y adquiere su expresión. Es de hacer resaltar que la vida y el movimiento de que el artista anima a sus imágenes es principalmente el del semblante, a diferencia de lo que ocurre en la estatuaria antigua, cuya animación resulta del conjunto, especialmente del cuerpo, pudiendo clasificarse, por esta circunstancia, de una verdadera escultura "muscular" a la de Grecia o Roma, mientras que en el arte gótico, el cuerpo es secundario, estando reflejada toda la vida de sus estatuas en el rostro.

Se podría casi decir que hay dos cristianismos: el cristianismo anterior a la escultura y el posterior a ella.

El Cristo primitivo que se ve en las basílicas de Roma es de una fisonomía escuálida, de vista posante, que mira con una tristeza infinita y tiene gesto de amenaza. Con el desarrollo del arte su fisonomía adquirió una notable expresión de dulzura, introduciendo en su semblante el elemento seductor de la bondad, que embelleció y dió su particular encanto a la nueva religión. Bien puede decirse que bajo este aspecto las religiones que admiten imágenes cuentan con un factor poderoso de atracción, pues las que carecen de ellas son tristes y áridas, difíciles de llegar con facilidad al sentimiento de las grandes masas.

La figura de la Virgen ha sido igualmente transformada por la escultura. Su imagen en la edad media es aquella de las figuras bizantinas, metamorfoseada por la vida interior con que el artista ha sabido animar la forma material. Su primera figura, igualmente de una infinita tristeza, adquiere otra expresión más humana e impresionante: ya no tiene en sus brazos o rodillas al pequeño juez, ni es puesta como un complemento de ese niño-juez y Dios. Ambas son figuras más familiares, que despiertan sentimientos comprensibles para los devotos. Se puede ver ya en ellos a la madre y al hijo que se corresponden con inefable ternura, expresada en la sonrisa maternal y en el amor filial que dan una viva animación a las figuras.

Por otra parte las primeras madonas, las primeras vírgenes son de un carácter aristocrático; son verdaderas imágenes de reinas que llevan diademas sobre sus cabezas y que tienden a tener los rasgos de distinción corrientes en la sociedad de la época. Ante ciertos ejemplares, bien puede afirmarse que el artista ha dado expresión fiel a las costumbres de su tiempo. Así hay innumerables vírgenes de la edad media que han podido ser llamadas con propiedad lorenas, de la Picardía, etc., según la región y sus costumbres.

En las figuras de los santos la influencia ha sido aún más considerable. Son realmente los artistas quienes han hecho conocer las imágenes de los profetas, apóstoles y santos. Sino fuera por ello no se hubieran conocido sus rasgos característicos, fijados y vulgarizados en la piedra por los escultores. Los santos Pedro, Pablo y Santiago; las figuras de Moisés, David, etc., tienen su conocida fisonomía, por la obra puramente creadora de los artistas que les dieron forma; son figuras de ciertos rasgos comunes, barbas, venerables, sin otros distintivos que algunos rasgos o atributos particulares, como ser las llaves del paraíso, báculos, o los instrumentos de sus suplicios, que generalmente aparecen en sus manos, para caracterizar el martirio que los aquejó a casi todos.

Es curioso constatar que los artistas no han estado conformes en precisar por el arte los detalles que hubieran necesitado por la escritura o la tradición, para hacer inconfundible y precisa la índole del suplicio de cada uno.

De aquí resulta que en cada caso se ha dado diferente interpretación a los caracteres del martirio, llegando a crearse por la tradición verdaderas contradicciones a este respecto.

Se pueden citar ejemplos sorprendentes que confirman esta aserción.

Existe en París, un San Nicolás, por otra parte muy popular en toda Europa, acerca del cual pueden referirse cuatro o más leyendas diferentes respecto de los atributos con que le han representado los artistas. La devoción a este santo se extendió de Italia, donde ha nacido, por toda Francia. Está generalmente representado con el simbolismo de tres cabezas de jóvenes que él había salvado de la miseria. La devoción y la imaginación popular han dado diversas interpretaciones a este símbolo que hace aparecer al santo como patrono de naufragos salvados de la tempestad, o de prisioneros libertados, o aún de niños o escolares, debido a que sugirió todas estas interpretaciones la transformación del atributo de las tres primeras cabezas representadas junto a la imagen del santo

Así pasa con la figura de Saint Denis, que se representa decapitado y con la cabeza entre las manos. La imaginación popular ha llegado hasta el extremo de atribuir a la imagen el significado de que el santo hubiese aparecido transportando su propia cabeza después del martirio. El significado real es simplemente derivado del hecho de que Saint Denis murió decapitado.

Hay otro mártir: San Erasmo, patrono de los marinos, el cual lleva por atributo un cabrestante. Los que no conocían las cosas del mar han visto este instrumento y lo han tomado por un suplicio y de aquí ha nacido la leyenda del martirio de San Erasmo. Y así podrían multiplicarse las citas para demostrar que alrededor de los santos hay una cantidad de circunstancias que prueban que los artistas, voluntaria o involuntariamente, han contribuido a enriquecer la leyenda.

La influencia de estas estatuas y de estas imágenes se reconoce todavía en las locuciones que han creado y dejado en la lengua popular. Hay en el lenguaje francés una serie de expresiones que bien lo confirman. Es corriente la frase: "llorar como una Magdalena", a causa de que en los templos de Francia se representa siempre a la Magdalena en actitud de llorar, ya sea que esté al pie de la cruz o en la tumba de Cristo. De dos personas que son inseparables se dice: "inseparables como San Roque y su perro". Es sabido que este santo es invariablemente representado junto con su perro; habiéndose derivado también de esta circunstancia la expresión que sustantiva a un pequeño can con el diminutivo: "le petit Saint Roqué". San Antonio tenía también un compañero inseparable, un cerdo, y en el lenguaje vulgar francés se dice: "amigos como San Antonio y su cerdo". Así mismo, tenemos a San Jorge montado a caballo, que ha dado origen a la locución: "es un buen caballero como San Jorge". Y así de otros muchos casos que sería largo enumerar.

La pintura nos dará ejemplos de la misma naturaleza que nos probarán cómo el pensamiento cristiano se ha mezclado al trabajo de los artistas. Por todas partes en los museos podemos constatar el sentimiento que ha guiado a los autores de los cuadros, para fijar un perfil o dar a las figuras la expresión que las caracteriza. Al fijar la atención sobre un lienzo que representa a San Sebastián, o a San Roque, viene inmediatamente a la memoria, vinculándola a la expresión de la figura, la invocación generalizada, que atribuye a esos santos su virtud de alejar las pestes que azotan a la especie humana: se dice, "San Roque o San Sebastián libranos de la peste". Un cuadro de esta época es, ante todo, una plegaria a la cual se ha dado forma en la tela. Si se quiere la clave que revela el es-

píritu de esta pintura bastará considerar que la de este tiempo no es propiamente una obra de arte, sino una oración fijada en el lienzo.

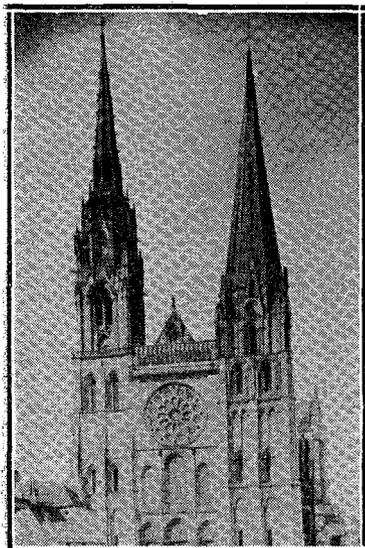
Un cuadro era hecho siempre para recordar un ex-voto, una oración, un favor recibido de la divinidad y el artista traducía en primer lugar el agradecimiento y el fervor que despertaba en el devoto. Cada santo tenía, desde este punto de vista, un rol preciso en la fe y en el arte. Para comprender a la vista de un cuadro lo que ha pedido el creyente y lo que ha querido expresar el pintor, no hay más que fijar la mirada en el devoto, el donante, que siempre figura en el lienzo y juega un papel determinado en la escena representada en el cuadro. Observando un cuadro de Santa Catalina o San Cristóbal, que eran Santos protectores de los que podían morir en pecado mortal, o en uno de la Virgen o del niño Jesús, se ve en cada caso al devoto presente en una figura arrodillada con las manos juntas, en actitud de suprema devoción. Es tan generalizada esta presencia, que cuando por excepción falta esta figura en el cuadro, una inscripción lo recuerda invariablemente. El lienzo representado por tal arte no puede tener otro carácter y finalidad primordial que el de fijar un acto de esperanza y de fe.

Pero es innegable, repito, que las imágenes y los lienzos han colaborado en primer término a ganar adeptos para una religión a la cual los artistas han impreso por medio de sus obras el carácter de una profunda bondad. Y recuerdo, también, que las religiones sin imágenes, o las que no las aceptan, están desprovistas de un elemento primordial de atracción para el sentimiento popular. No pueden librarse del calificativo de religiones tristes o crueles.

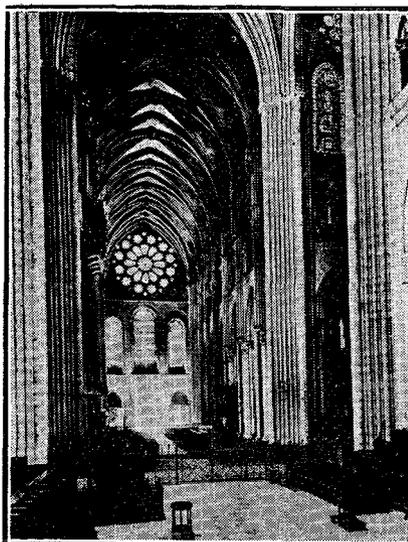
La fe siente incuestionablemente la necesidad de dar formas y símbolos al culto. El protestantismo y calvinismo, que despojaron en la época del Renacimiento de toda imagen a la religión, excluyendo al mismo Moisés de una representación por medio de la escultura o la pintura, a título de que los artistas no lo aceptaban, han tenido posteriormente que corregir el rigor inicial de la exclusión de toda imagen en sus cultos.

Así, es bien notorio el hecho de que el mismo Calvino tiene un gran monumento en Ginebra, y el famoso Moisés de Miguel Angel, probará acabadamente que uno de los más grandes artistas de la época tomó posición decidida en contra de la supuesta animadversión del arte por la figura que se decía desdeñada por los artistas.

Los grabados que se publican adjuntos y que corresponden a la serie de proyecciones luminosas con que el conferencista ilustró la precedente disertación, destacan gráficamente los conceptos más resaltantes del tema tratado.

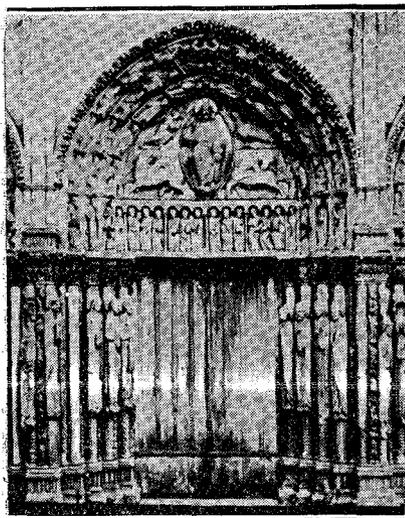


Chartres: fachada de la
catedral

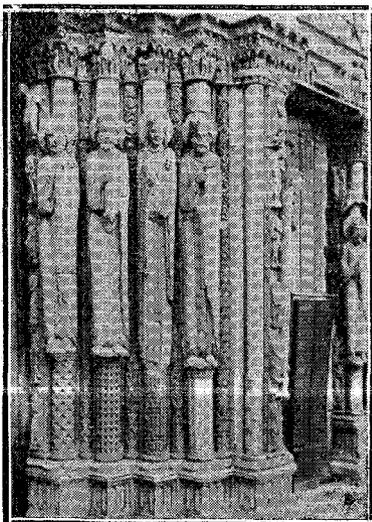


Chartres: La roseta tomada
desde el coro

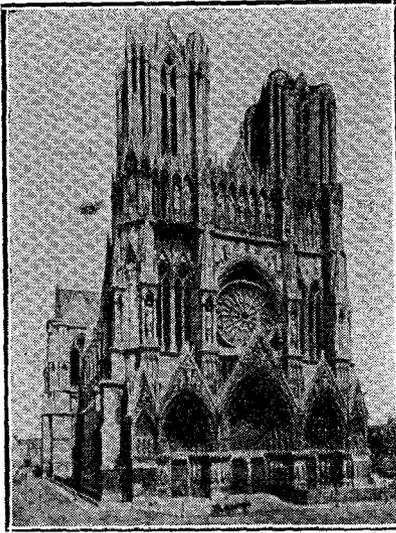
La fachada de la catedral de Chartres, coronada por dos flechas desiguales, se eleva en líneas esbeltas hacia el cielo. En su interior se ve el mismo carácter ascensional, siendo especialmente notables los vitraux maravillosamente ejecutados, con que los artistas han reemplazado en su lugar a la piedra. Por los grabados que producen el portal principal y algunas estatuas del mismo, puede verse la riqueza de las obras de arte que contiene.



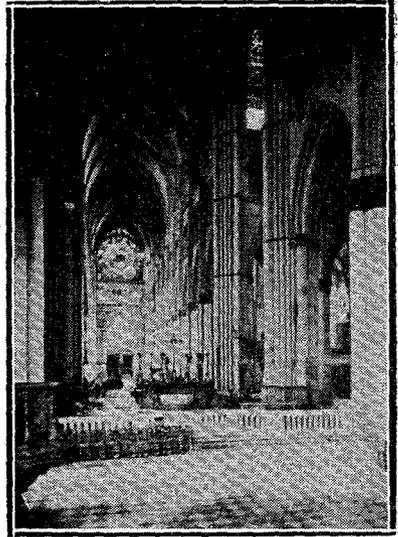
Portal principal de la catedral
de Chartres



Estatuas del portal de la
catedral de Chartres



Reims: fachada de la catedral



Reims: Nave y coro de la catedral

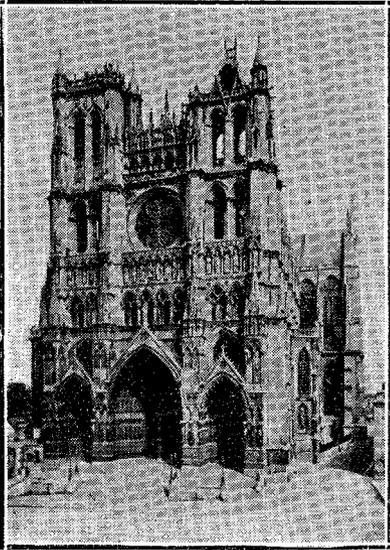
La catedral de Reims es particularmente rica y suntuosa en lo que respecta a construcción y decorado. Era la catedral de la monarquía, pues, en ella se coronaban los reyes de Francia. Su fachada, toda de piedra, recuerda en sus características la esbeltez del estilo gótico. La nave es profunda y magestuosa. Los tipos de estatuas reproducidos, que pertenecen a su portal, revelan la evolución avanzada del arte escultórico religioso de la época.



Catedral de Reims: estatuas del portal.—Anunciación



Catedral de Reims: estatuas del portal.—La presentación

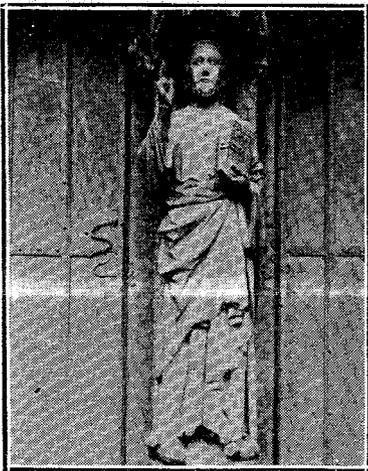


Amiens: fachada de la catedral

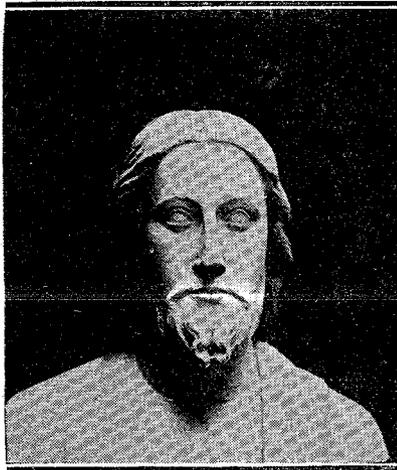


Amiens: nave de la catedral
tomada desde la entrada

La catedral de Amiens, que es de las más hermosas de Francia no tiene la belleza de la de Chartres, pero sus líneas, un tanto pesadas, no desentonan en el conjunto de la concepción artística general. Su interior es de una belleza incomparable. Se observa cómo sus pilares parecen alargarse perpendicularmente hacia arriba, en ascensión interminable. Los grabados que reproducen el "Beau Dieu d' Amiens" y su cabeza amplificada, demuestran cómo el arte escultórico ha sabido dar a su actitud reposada y a su faz sin pasiones, la expresión serena del Dios erigido en supremo juez.



«Le Beau Dieu d' Amiens»



Cabeza amplificada del
«Beau Dieu»

II

EL INGENIO PARISIEN EN EL ARTE CLASICO

Señoras:

Señores:

El arte clásico comienza con el Renacimiento. Es tan neta la diferencia entre estas dos etapas de la evolución artística, que cabe señalarla por características inconfundibles. Hemos visto en el curso de la conferencia precedente que la inspiración de los artistas en la edad media era de índole esencialmente religiosa, vale decir cristiana; mientras que en la época clásica se inicia un movimiento de retorno hacia la antigüedad; de tal modo que al principio los artistas incluyeron elementos de belleza tomados del paganismo, para dividir después resueltamente sus predilecciones entre el culto de la fe cristiana y el de los antiguos ritos estéticos del mundo greco-romano.

Fué tan honda esta devoción por el paganismo, que ella ha echado raíces todavía persistentes hoy en día en el "substratum" del espíritu artístico de las generaciones actuales. Es, en verdad, tan profunda e irresistible la atracción de las fuentes paganas, que los artistas modernos parecen sentir la necesidad de beber sus linfas claras y nutrir constantemente su inspiración en ellas. Diríase que es necesario que el mundo contemporáneo los llame a su seno, los obligue a interesarse por las realidades que los rodean, para despertarlos del sueño de antigüedad en que muchos se arrullan, llevados por la imaginación. Es de advertir que ni los mismos retratistas dejaron de ser pintores de inspiración pagana, que llevaron a las obras de su tiempo la influencia de sus peregrinaciones artísticas por el mundo de la antigüedad.

Concretando el tema de esta conversación al arte de la Francia de este tiempo, — y en un orden general la observación valdrá para todos los tiempos — es natural que fuera la sociedad de París la más fuertemente impresionada por los arquitectos, los escultores y los pintores. París es, desde hace mucho tiempo, la ca-

pital artística, la Ville Lumière, que lleva bien su denominación de resumir en su seno todas las manifestaciones de vitalidad que alimenta la savia de un pueblo hondamente dotado para inspirarse en el culto de la belleza.

La Francia gótica ha creado las ciudades y comunas agrupadas alrededor de las catedrales. La Francia feudal se instalaba en los castillos; pero este régimen solo pudo mantenerse hasta que al rey le fué posible destruirlos con su artillería. Más, antes de morir la fortaleza feudal se convirtió en el sonriente castillo del Renacimiento. Durante un tiempo la monarquía misma, que estaba en camino de realizar la unidad francesa, gustó de permanecer en estas brillantes moradas; pero la burguesía y la política obligaban al rey a habitar en París, y a partir desde Enrique IV, esta ciudad — capital del reino desde la edad media — va absorbiendo y concentrando en su recinto todas las fuerzas de la monarquía. Desde el siglo XVII, el arte francés puede llamarse con toda propiedad el arte parisién. Todos los artistas de Francia afluyeron a su capital.

Pero al rey mismo le arredró la idea de habitar en París, del cual temía no ser siempre el dueño, y fué entonces que Luis XIV creó cerca de la gran ciudad una capital artificial: Versalles.

Versalles es, en un sentido estricto, nada más que la habitación de la monarquía. Pero la actividad artística de la Francia entera se empleó allí y esta sumisión de los artistas a una dominación única estaba de acuerdo a la vez con la política real y con el pensamiento clásico.

La procura de la unidad impera en la política de Luis XIV, al igual que el pensamiento de Descartes. Esta unidad fué realizada según el gusto francés; lo que explica una de las razones de su prestigio y de su poder de irradiación.

Sin embargo, junto a Versalles, París continúa viviendo. El arte francés se mezcla entonces más íntimamente con la sociedad. Ya no es solo religioso, aristocrático, monárquico. Es también burgués y mundano.

Los artistas de este tiempo han dado al mundo parisiense las imágenes espirituales y galantes en que los hombres y mujeres encontraban reflejadas sus preocupaciones dominantes: la espiritualidad y el amor. Desde este tiempo la sociedad cultivada, la de la inteligencia y la del dinero. — el "Tout-París" corriente en las expresiones — ha animado el trabajo de los artistas.

Además el pintor y el escultor vivían en estrecha relación con la sociedad dentro de sus talleres y academias, bastándoles convivir con el gusto general, educado y selecto, de sus contemporá-

neos para gozar de su eficaz protección. En el siglo XVII han estado constantemente en contacto con el mundo, no solo con el de los compradores de obras artísticas, sino con el de los aficionados y críticos del arte, siendo objeto de sus discusiones y preferencias. Se celebraba cada año una gran exposición de pintura y escultura, en la cual los viejos y los nuevos artistas eran debidamente ponderados o consagrados por la admiración o la crítica. Los artistas eran así tenidos en gran estima, y tenían su público, dedicándose con inteligencia a satisfacer los gustos del París cultivado y refinado en las emociones que despierta la belleza.

Por otra parte, los artistas se mezclaban a la vida del gran mundo, dentro del cual gozaban de prestigios excepcionales. En los salones se encontraban con los hombres de letras, los sabios, los financistas y la sociedad de la alta vida mundana. Los salones más ilustres fueron los de madame Du Deffand. En la casa de madame Geoffrin, la concurrencia de artistas era tan numerosa, y las reuniones tan animadas y tan brillantes, que tuvo que disponerse a celebrarlas en días determinados, a objeto de darles un carácter destacado y permitir el encuentro de los principales artistas en días preestablecidos. Bien se comprende que estos escultores y pintores, que tan íntimamente se vinculaban a la élite social de su tiempo, trataran de satisfacer cumplidamente sus gustos e inclinaciones en materia de arte.

Los artistas eran personajes destacados de esta sociedad. Y así se ve cómo en un museo de la categoría del famoso del Louvre existe una galería de retratos representando a los principales artistas desde Luis XIV hasta Luis XV. Sus fisonomías y actitudes nos demuestran que los pintores que vivían al lado del gran rey eran maestros de aspecto majestuoso, de continente reposado, que revelaba su importancia un tanto solemne en la vida social de su tiempo; mientras que los del tiempo de Luis XV indican por su semblante animado de vivacidad y de rasgos espirituales, y en la manera menos tiesa y ceremoniosa de su actitud, que una generación nueva de artistas acababa de nacer y adoptaba las costumbres de los días en que vivían.

La arquitectura, que es siempre un arte adaptado a las necesidades de una época, cambia completamente entre Versalles y el pequeño Trianón. La majestad fría y aparatosa de la época anterior se transforma en holgura y comodidad desprovistas de toda rigidez. Los departamentos son arreglados de un modo confortable y la distribución de las habitaciones y cámaras, las aberturas y las decoraciones, testifican que el diseño de las mismas procuraba ritmarse a las costumbres más agradables de la nueva época, que pro-

curó hacer más placentera la vida y quitarle en lo posible las preocupaciones que la molestan.

El mobiliaje, que revela con precisión la manera de sentir de una sociedad, muestra la misma transformación, y basta colocarnos en un sillón de estilo Luis XIV y Luis XV, reconstruyendo una escena de la vida social de uno y otro tiempo, para constatar tan marcada transformación en el espíritu de las costumbres. Los muebles de estilo Luis XIV recuerdan la nobleza un tanto ceremoniosa y acompasada de la majestad real; mientras que la butaca Voltaire da a entender que esta sociedad, al reunirse en los salones, lo hacía para aligerar las serias preocupaciones de la vida con la conversación amena y espiritual. Se ve que es el tiempo en que las cuestiones más graves han pasado entre escenas sociales encantadoras y entre conversaciones amables con las hermosas mujeres de la vida mundana.

Cuando se contemplan estos muebles elegantes, se evoca la conversación espiritual de la época, de que ellos dan testimonio, y se acierta seguramente en la apreciación cuando se piensa que si las ideas más graves no han estado ausentes de los espíritus la preocupación dominante era el sentimiento del amor.

La vida fácil y holgada de los tiempos de Luis XV daba a las maneras cierta voluptuosa frivolidad y fineza. En todo se exterioriza esta modalidad. ¿Qué diferencia entre un sillón de esa época, hecho para la conversación amable, y los actuales, que más propiamente invitan a dormir! La mujer anima con los mayores refinamientos de su cultura y distinción la vida de los salones. Y con ella el amor ocupa su primer puesto. Todo el mundo le rinde culto y se la adora como a una divinidad única. La decadencia del sentimiento religioso había producido la creación de una nueva mitología, que aunque inspirada en concepciones estéticas, no dejaba de reflejarse en la vida social. Mientras los poetas calcaban sus obras en los moldes antiguos, los pintores se servían de los símbolos mitológicos para su expresión.

Pero ¿qué es la vida social? ¿Será solo la reunión de hombres y mujeres que se dan cita en un salón para conversar de artes, ciencias, filosofía o sutiles cuestiones matemáticas?

Hay en ella una variedad de preocupaciones que no se profundizan, pero que dan su modalidad propia a la vida colectiva de cada tiempo. La corte de los reyes estaba en Versalles, pero París no está tan lejos de allí como para no sentir su influencia profunda. La agitación ambiente se infiltraba en el salón y hacía de sus exteriorizaciones una continua fiesta de buen tono y de espiritualidad.

Uno de los grandes pintores de esta época, de la escuela francesa, Antoine Watteau, ha sido el intérprete más genuino de esta modalidad social. Contemplando sus cuadros sobre asuntos del medio ambiente, que sus contemporáneos han denominado *Fêtes Galantes*, se evoca en su más exacta expresión el espíritu de la sociedad en que vivió. Watteau ha puesto en escena deliciosos personajes. El mundo elegante que frecuentaba el teatro, el bello jardín del Luxemburgo y los Campos Elíseos, le proporcionaban las figuras adecuadas para sus lienzos admirables. Presenta a los hombres en actitudes devotas, rindiendo culto a la mujer, en los senderos de una floresta, en un paseo, conversando galantemente, o bien arrodillados y en postura rendida ante el objeto de su culto. Las mujeres, vestidas de ligero satín, de acuerdo con la costumbre de la época, son presentadas como apariciones vaporosas y delicadas, con sus cabezas peinadas en forma arrellenada hacia arriba para dejar ver la diminuta señal de la nuca que encantaba al gusto de la época; cabezas pequeñas que producen la impresión de no tener preocupaciones graves, de pasar con el espíritu de una amena superficialidad por el escenario del mundo.

Hay cuadros característicos de una poesía tierna y de refinado buen gusto. Las parejas van con paso rítmico y lento, en actitudes de minué, hacia el bajel que bogará sobre las ondas tranquilas y azules para conducir las a la isla encantadora del amor. El cuadro es maravilloso y se admira no solo por la concepción y ejecución artística, sino también porque simboliza toda la poesía de una época. Si se quiere saber lo que dice el gentil caballero y lo que responde la graciosa dama que le acompaña sería necesario leer las comedias de Marivaux.

En el siglo XVIII la pintura característica reproducía el motivo de la Venus mitológica y su cortejo de amor. Boucher y todos sus discípulos han multiplicado estas imágenes de la diosa, que aparecen en innumerables cuadros de este tiempo.

Siendo la preocupación dominante de esta época el amor, es comprensible que todas las manifestaciones del espíritu se revelen influenciadas por tal sentimiento. Aún en los libros científicos aparece la figura del amor, poniendo los instrumentos de la ciencia en manos de los sabios. Ya es una figura de él que se presenta en la luneta astronómica manejando el compás; ya es en la misma Enciclopedia, ese libro admirable que contiene el resumen de los conocimientos científicos de una época, en cuyas páginas se ostentan las figuras de hermosas mujeres y escenas de amor en los laboratorios de los sabios.

Para tener una exacta representación de la sociedad parisiense

de esta época, es necesario estudiarla en las diversas capas en que puede considerársela dividida: la corte, la aristocracia de la ciudad, y la grande y pequeña burguesía. Cada una de ellas tuvo su pintor y es posible estudiarla a través de sus cuadros. Así para representarse la corte de Luis XV es un buen procedimiento examinar la obra pictórica de Nattier, que fué el retratista por excelencia de los personajes de la alta aristocracia monárquica. Nattier ha creado el estilo de las hermosas mujeres de este tiempo. Es de advertir que un "estilo" en este sentido es bien definible, pues en la mujer él aparece perfectamente delineado, por lo que tiene su modalidad de saber caracterizarse en un tipo inconfundible dentro de las costumbres del medio y del tiempo en que vive. Por ello tomare con más abundancia cuadros de mujeres para transmitir una impresión cabal de la sociabilidad de una época.

Nattier ha quedado en la historia como el retratista de la nobleza del tiempo de Luis XV. Nos presenta en todo su estilo la belleza femenina que alternaba en la corte de aquel rey. Todos sus retratos se ajustan a una especie de tipo común, que les da un parecido genérico y prueban que el artista no se ha detenido mayormente en la investigación de la individualidad de sus personajes. Ha caracterizado — banalizando un poco las figuras — la belleza de moda en ese tiempo. Aquellas se parecen mucho las unas a las otras: cuando se observa, por ejemplo, alguno de los numerosos lienzos en que aparecen las hijas de Luis XV, se hace difícil distinguirlas entre sí.

Este estilo de Nattier, de las damas de la época de Luis XV, nos muestra generalmente rostros redondeados y aplanados de color animado, de ojos vivos; y si algunas veces las fisonomías tienen una expresión un tanto indecisa, las actitudes de conjunto y la indumentaria son siempre de una perfecta distinción.

Otro artista que nos ha dejado de este tiempo las imágenes más vivas, es Latour, retratista del mundo intelectual y aristocrático de los salones parisienses. Era un pastelista admirable. El pastel es un procedimiento ligero, que permite al pintor fijar de una manera rápida las fisonomías, sorprendiendo los momentos que el artista elige para dar mayor carácter a su expresión. Los pasteles de Latour presentan siempre fisonomías despojadas de rasgos accesorios o secundarios, para concentrar toda la atención en darles la inteligente expresión de los ojos y de la boca. Se diría que los hombres y las mujeres que han posado delante de Latour, han sido pintados en el instante más animado de una conversación. Parece que la miraba habla y que los labios sonríen o se contraen para responder. En el museo donde se han coleccionado las

obras de Latour, se tiene la impresión de estar en medio de una asamblea de personajes de la corte de Luis XV y de interrumpir una conversación de las ilustres figuras que han posado delante del pintor: el rey, las favoritas, los sabios, los hombres de letras, los actores...

El pintor de la burguesía es Chardín. Fué particularmente querido por sus contemporáneos y lo es por los franceses en general, porque ha sido el artista que ha sabido llegar a lo hondo de los sentimientos colectivos y darles una expresión llena de virtud y de bondad. Chardín nació en un medio humilde, del que no salió jamás. Empezó sus trabajos siendo aprendiz del negocio de su padre.

Es el pintor de la virtuosa burguesía y de las pobres gentes. Sabe de los que sufren por la lluvia y por el frío, y ejecuta sus obras con una afectuosa sencillez. Pinta una sirvienta, un niño, las cosas modestas. Su ejecución es tan bien lograda y tan honesta que los cuadros de este maestro, a pesar de su humildad, nos dan la impresión de lo perfecto. No pone tanta atención en el color cuanto en el sentimiento. Y en efecto, delante de su obra se olvida algunas veces al arte para no pensar sino en los personajes.

Esta pequeña burguesía, que por primera vez aparece en el arte, llegará bien pronto a jugar un rol importante en la vida política de la nación, puesto que es la misma que va a hacer la revolución y a tomar la dirección del país.

En la mitad del siglo XVIII se observa ya una evolución de los sentimientos extremadamente curiosos y ella se manifiesta en todo: en las costumbres, en la literatura, en el arte. Son las primeras ráfagas del romanticismo, que en sus comienzos solo ha sido una manifestación de sensiblería, una tendencia del alma al enternecimiento, que los artistas y escritores han contribuído a producir, como exteriorización inicial del gran movimiento posterior, cuyo apogeo no había de tardar en producirse al finalizar el primer tercio del siglo XIX. Mientras que en la primera mitad del siglo XVIII, los personajes a la moderna eran escépticos espirituales, — énicos, en una palabra — en la segunda mitad del mismo, en tiempos de Luis XVI, lo eran aquellos que se enternecían fácilmente y practicaban la virtud y la predicaban.

El artista que manifiesta más netamente esta tendencia es Juan Bautista Greuze. Este pintor era demasiado de su tiempo para no tomar del ambiente la pintura del vicio que quería hacer detestar. Hé aquí el plan habitual de esta composición. Pero Greuze es particularmente célebre por haber puesto en escena delicio-

sas figuras de jóvenes soñadoras y hermosas, que nos atraen por su expresiva actitud.

Otro de los artistas típicos de este tiempo fué Fragonard, uno de los maestros más destacados de la escuela francesa. Es un pintor muy tocado por el enternecimiento del ambiente, de un alto espíritu y de verdadero sentimiento. Fué el pintor favorito de madame Du Barry, como Boucher, lo había sido de madame Pompadour. Existen de él innumerables bosquejos que son para su tiempo lo que para el de la Regencia habían sido los cuadros de Watteau.

Lo que distingue a su obra es el gran fuego de pasión de que supo animarla. Contrasta notoriamente con la tibieza lenta y excitante de los personajes galantes de Watteau.

Al ir a finalizar el siglo, en el momento en que comienza a tomar cuerpo la revolución y a asomar un nuevo orden de cosas en la dirección de la sociedad, otra revolución artística se realiza al mismo tiempo, que vá a interrumpir la prevalencia de los estilos y los conceptos del arte imperantes.

Del estetismo en que se moría el arte clásico va a pasar a la austera y severa seguedad de David. El arte se encerrará entre cuatro paredes, entre un frío y un gris de academia y olvidará la deliciosa época del culto al amor.

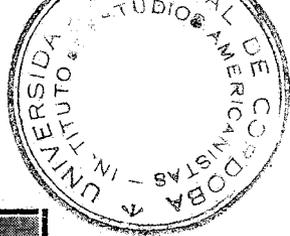
En cuanto a la revolución política, la hace una sociedad ávida de ser admitida también a participar de los gustos, emociones y goces del salón donde se cultivaba una sociabilidad delicada de la cual estaba aquella excluída. Al gran caos que la revolución había de producir, sucedió después el orden y se restableció la concepción artística y el buen gusto en la vida social francesa; de modo que bien puede decirse que en el París moderno sobrevive lo que había de mejor en la sociedad parisiense del siglo XVIII.

A continuación el profesor Hourticq exhibió una serie de vistas, que sirvieron para ilustrar su conferencia, de las cuales reproducimos algunas de las más importantes.

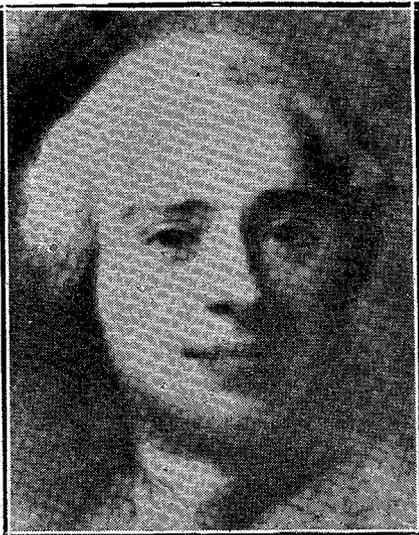


Nattier.—La Reina

Hé aquí un retrato ejecutado por Nattier, el pintor de la corte de Luis XV. Es fácil observar el “estilo” de la mujer en él representado — verdadero tipo de reina — de un carácter expresado en todos sus rasgos y detalles por una noble y majestuosa distinción. El retrato de la reina lo revela, al igual que todos sus retratos, que en cuanto a la individualidad de las figuras, tienen por lo general algo del tipo común que se refleja en todas ellas. Ello es particularmente interesante en lo que respecta a los cuadros de la familia real, al extremo de que con frecuencia las mismas hijas del rey se parecen de tal modo entre sí que es difícil distinguir las unas de otras.



La Tour—Retrato de Jean
Jacques Rousseau



La Tour—Retrato de D'Alembert

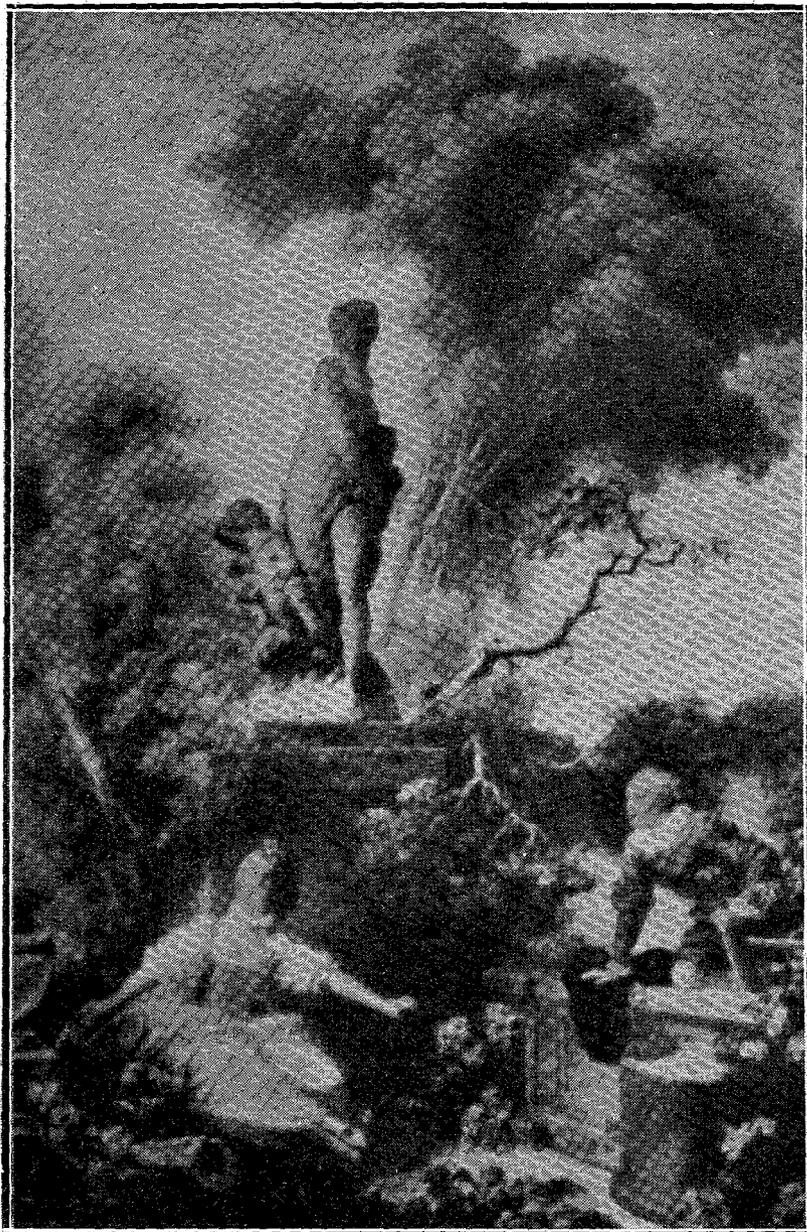
Las características del arte de La Tour están admirablemente evidenciadas en los retratos de estos personajes de la época. La expresión de la mirada y de los labios, la vivacidad inteligentemente sorprendida de las fisonomías revelan en toda su intensidad cómo La Tour era maestro para encontrar el "momento" de la actitud en quienes posaban ante él. La vida que ha impreso en estos semblantes está a veces contenida en un rasgo sobresaliente revelador de las cualidades de que esos personajes estaban dotados.



La Tour—Retrato del Mariscal de Saxe



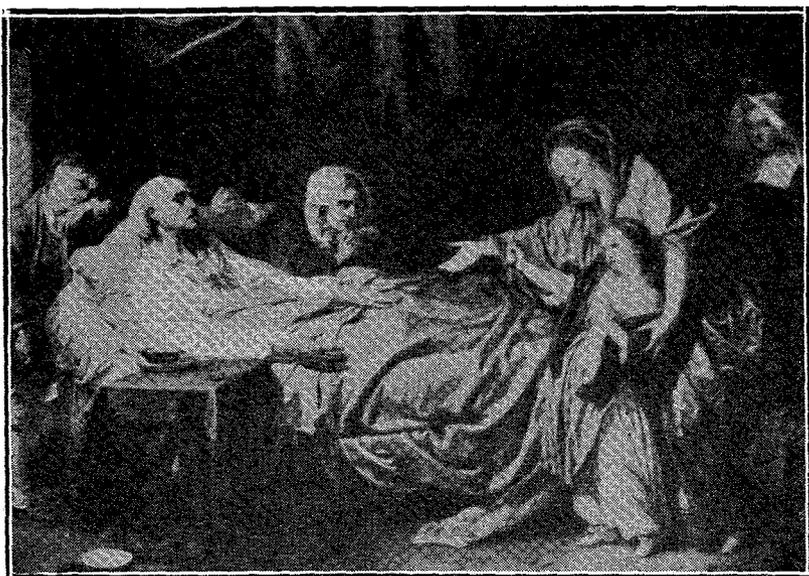
La Tour—Retrato del abate Pommyer



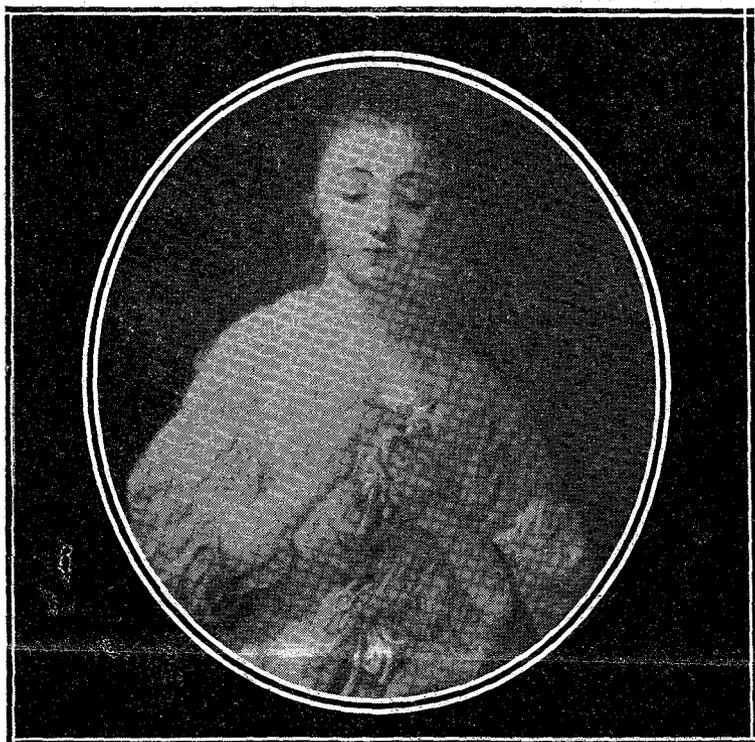
Fragonard.—La Sorpresa



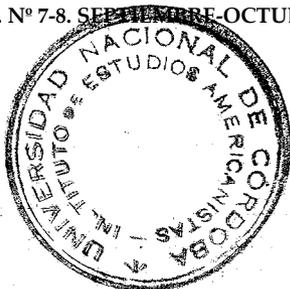
Frøgonard.—La Persecución



Greuze.—Caridad



Greuze.—Joven deshojando una margarita



III

EL SENTIMIENTO DE LA NATURALEZA EN LA PINTURA
FRANCESA MODERNA

Señoras:

Señores:

La gran diferencia que se observa entre los cuadros antiguos de nuestros museos y las obras de nuestros salones modernos, está en que los antiguos evocan siempre la historia mientras que los modernos se dedican a fijar las impresiones visuales. Es la influencia creciente del paisaje lo que ha provocado esta evolución.

La pintura tiene dos grandes temas de inspiración: la historia y la naturaleza; el artista dispone de dos métodos para crear su obra: el invento y la observación.

Es en el siglo XVIII cuando se ha desarrollado en Francia el sentimiento de la naturaleza; pero solamente en el siglo XIX los escritores han llegado a saber describir el paisaje. Entretanto, los pintores habían enseñado a verlo. La gran invención de la pintura moderna ha sido mostrar que puede haber belleza en todo lo que es alumbrado por la luz del día. Los paisajistas de otro tiempo creían deber buscar los sitios raros o las ruinas históricas para interesarnos en la naturaleza. Sabemos ahora que los aspectos de las horas bastan para dar atractivo a la pintura; vemos que el arte ha podido escaparse de las ligaduras clásicas, que mantenían al artista relegado del dominio de las apariencias cambiantes. Los pintores más modernos — los impresionistas — han abierto los ojos a esas apariencias y se han esforzado en traducir la luz con los colores de su paleta.

En el siglo XIX la observación en los pintores ha llegado a ser la facultad predominante y el paisaje ha tomado el lugar que ocupaba antes la "pintura de historia". El resultado es que mientras la pintura antigua nos presenta generalmente concepciones nacidas entre la atmósfera apagada del taller, el pintor moderno busca hacer entrar en el cuadro la gran luz del pleno día.

La generación de pintores que debía cumplir esta revolución en la primera mitad del siglo XIX, ha sido impulsada hacia la investigación de la naturaleza, por el gran movimiento espiritual que denominamos el romanticismo. Este ha tomado, en efecto, en literatura el principal tema de sus inspiraciones en la naturaleza; los escritores desde Jean Jacques Rousseau, Chateaubriand, hasta Lamartine y Víctor Hugo, han realizado esta revolución que encaminó por nuevos cauces todas las concepciones artísticas.

Oid a Hugo:

•Quand les cigognes du Caÿstre
S'envolent aux souffles des soirs; .
Quand la lune apparaît sinistre
Derrière les grands dômes noirs;
Quand la trombe aux vagues s'appuie;
Quand l'orage, l'horreur, la pluie,
Que tordent les bises d'hiver,
Répandent avec des huées
Toutes les larmes des nuées
Sur tous les sanglots de la mer;

Quand dans les tombeaux les vents jouent
Avec les os des rois défunts;
Quand les hautes herbes secouent
Leur chevelure de parfums;
Quand sur nos deuils et sur nos fêtes
Toutes les cloches des tempêtes
Sonnent au suprême beffroi;
Quand l'aube étale ses opales,
C'est pour ces contemplateurs pâles
Penchés dans l'éternel effroi!

El romanticismo, a diferencia del arte clásico, buscó de dar expresión a las emociones individuales, fijándolas en formas artísticas propias. Describiendo las agitaciones de los elementos de la naturaleza, trató de sugerir, de dar un reflejo, de trazar el cuadro de las luchas, de los ensueños y de los anhelos del alma humana, por medio de lo que pasa en el mundo que está ante los ojos de quien le contempla.

Desde el fin del siglo XVIII había pintores entre nosotros que se proponían poner en evidencia el encanto y la riqueza pictórica y poética del paisaje de Francia, llegando a caracterizarse a fondo esta manera con el apogeo de la época romántica. Se les llama los maestros de Fontainebleau porque ellos han hecho verdadera escuela pintando los sitios de esa selva que en razón de su proximidad a París y de su naturaleza magnífica, les ofrecía todas las facilidades y los elementos necesarios para que un espíritu favorecido por la aptitud pictórica pudiese traducir y expresar en el lienzo las impresiones que le proporcionaba.

Y — cosa curiosa — son habitantes de la ciudad los que se han revelado como los primeros paisajistas. Se diría que pasó entre ellos lo que le pasa al que no se acuerda de la libertad sino cuando se ve privado de ella. Es, sin duda, desde la cárcel que

debe parecer más bella y más deseada por el alma que no puede disfrutar de sus beneficios. Así pasa con la naturaleza: más la amamos y tratamos de aproximarnos a su seno cuando no nos es dado contemplar sus encantos. El habitante de las ciudades, que vuelve en un día de ocio de una excursión a las campiñas vecinas y trae un manojo de ramas y flores, ha resumido en él todo ese anhelo y lo ha traducido en ese pequeño trozo de naturaleza que palpita entre sus manos. Tal es también la expresión de ese sentimiento que se revela en el que goza con la pequeña maceta de flores y el pajarillo preso en su jaula, que ostentan tantos balcones de las ciudades populosas, pues la planta y el pájaro sintetizan en proporción diminuta, el bosque que vegeta y el ave que canta bajo la inmensidad azul.

Lo mismo sucede también con estos pintores que viven encerrados en las habitaciones estrechas: cuando sueñan con la naturaleza, toman la diligencia, se paran en la primera posta y aprestan sus adminículos de pintura para trazarnos los cuadros más bellos que observan en su alrededor. Una numerosa legión de artistas se ha formado de este modo. De estos artistas originales nombraremos solamente a los principales, que han impreso los caracteres más típicos a la escuela que formaron.

Debemos citar, en primer término, al gran maestro Corot, cuya producción abundante llena casi todo el siglo, pues comenzó a pintar desde muy joven y murió en 1875, habiendo nacido en París en 1796. Este pintor representa todas las fases de la evolución del paisaje en el siglo XIX. Se ha iniciado como un paisajista tradicional y ha concluido como un verdadero impresionista. Su gran originalidad quedará evidenciada cuando veamos la variedad y la delicadeza de sus efectos de luz.

Vivía con su padre en París, que era allí almacenero, teniendo ocupado en su negocio al pequeño Corot. Durante su juventud, también trabajaba en el almacén de su padre. Pero el anhelo de ser pintor batallaba en él y obtuvo, aunque de mala gana de parte de la autoridad paterna la autorización para frecuentar los talleres de los paisajistas. A poco él mismo buscó las riberas del Sena, donde empezó a producir sus primeros ensayos. Pero en esta época se consideraba que no era posible llegar a ser pintor si no se hacía un viaje por Italia. Corot, en compañía de un amigo que le alentaba, partió, pues, en peregrinación por la tierra clásica del arte, efectuando el viaje como entonces se realizaba por los artistas: yendo a pié, haciendo paradas en las ciudades o lugares más ilustres, pasando por Roma y la Umbría, recogiendo en todas partes

temas y motivos de inspiración, que han quedado fijados en lienzos que son famosos.

Volvió después a Francia, donde llevó la existencia de un paisajista errante, pasando por diferentes provincias, para fijarse en los alrededores de París, en Ville d' Avray.

Lo que distingue a Corot de los otros paisajistas es que este maestro en el arte de fijar en la tela el espectáculo de la naturaleza se interesa ante todo en el juego extenso de la luz. El elemento principal de sus cuadros es la atmósfera y la hora que elige es la mañana o la tarde, es decir, cuando el sol está bajo sobre el horizonte, lanzando rayos oblicuos y proyectando detrás de las cosas grandes tiradas de sombras transparentes. Su paisaje tiene la ligereza vaporosa de un ensueño. Su observación es la de un poeta, tanto que en lo que él pinta se mezcla su propia imaginación a las imágenes del cuadro. Los que ven su lago de Ville d' Avray, recuerdan el lago d' Albano, y es también frecuente ver aparecer una reminiscencia de la Umbría, la Isla de Francia, la Toscana o la Picardía, en los lienzos de sus paisajes.

Corot es el pintor de la escuela de Fontainebleau, propiamente dicho. Es esta una selva de viejos árboles, donde domina el carácter áspero y el aspecto rocoso, presentando cuadros de la naturaleza que producen una impresión profunda y espectacular.

En un villorio adyacente es donde el pintor se va a instalar, llamado Barbizon, que no tiene más que unas cuantas casas, entre ellas un albergue modesto. Esta pequeña población ha llegado a ser célebre por que fué por así decirlo, el taller de los artistas de que Corot es, sin duda, el maestro y el iniciador.

Llevaban allí una existencia rústica, descuidados en su persona y enteramente entregados a la convivencia con una naturaleza magnífica que ofrecía las más fecundas sugerencias a su observación. De este grupo de pintores dotados de una aptitud maravillosa, ha salido toda una forma nueva que salvó el arte de la honda fatiga que lo abrumaba.

En medio de esta rusticidad de la naturaleza se destacaron en seguida dos figuras majestuosas: Millet y Rousseau. Son dos artistas admirables que nos interesa analizar.

Rousseau observa con una concentración profunda el cuadro que le presenta la selva. No es el prodigio de la luz lo que le encanta tanto como el diseño exacto y vigoroso de estos árboles en los cuales él descubre y va a buscar rasgos tan fuertes que si se contempla un árbol pintado por Rousseau se cree estar delante de un ser dramático, de un verdadero individuo cuyos caracteres están escritos en forma atormentada en el tronco y en la corteza, que

señalan sus torceduras, sus nudos y sus formas como si quisieran salir violentamente de sí mismo.

Era tan intensa la emoción que embargaba a Rousseau delante del objeto de su observación, que un amigo contemporáneo del artista nos cuenta que solía vérselo envuelto en un amplio manto, cubierta la cabeza por un sombrero de anchas alas caídas, abstraído en el más hondo silencio, inmóvil durante horas, de tal modo que los pájaros venían a posarse con la mayor naturalidad en su figura de colmena. Es así como debemos representarnos a este pintor en su contemplación fervorosa absorbiendo las miles de impresiones que le asaltan en el bosque y que él acumulará después en el lienzo. Cada cuadro de este maestro es un verdadero resumen de la naturaleza, sintetizada en sus más variadas manifestaciones en un pequeño espacio sobre la tela. Cuando más se observa un paisaje de Rousseau, cuando más se lo analiza en sus detalles, más se ven las cosas menudas que contiene, más se multiplica ante nuestros ojos el mundo pequeño de los musgos, los líquenes, las hojas, las costras de los árboles, la innumerable cantidad de cosas encerradas en el cuadro en que el artista parece haber querido condensar toda la vida que ha pasado ante su observación. Este es uno de sus principales defectos, pues tal multiplicidad nos dispersa y aleja del pensamiento central que se busca en toda obra de arte.

Rousseau tenía un amigo: Millet. Los dos maestros han vivido durante años lado a lado en Barbizón; pero mientras Rousseau iba a pintar árboles, Millet consideraba más amplio el campo artístico, no excluyendo a la figura humana del paisaje.

Este artista extraordinario era hijo de un paisano normando y desde muy joven había participado de los trabajos agrestes. Para toda su vida quedaron con tan duro aprendizaje impresas en su ser las huellas del tormento interior que él comporta. Fué siempre el hombre que miró la tierra para ver en ella el campo de la lucha a que obliga a quien quiere arrancarle el sustento.

Millet es, ante todo, un poeta como pintor, que se preocupa mucho más de los sentimientos que de los medios pintorescos. Su poética es bien conocida. Su renombre ha sido inmenso porque se ha comprendido hasta qué punto su obra interesaba verdaderamente a la humanidad.

Fué el retratista del agricultor, el cantor de las rudas Geórgicas, Sus composiciones muestran con mucha frecuencia una silueta de trabajador destacado sobre el horizonte vacío. Sabe elegir de una manera admirable la actitud característica, expresiva, que representa más vigorosamente la fatiga, el esfuerzo o el descanso. Sus figuras no son croquis instantáneos tomados de la realidad

pasajera; son imágenes largamente maduradas en la memoria y que se fijan en la tela, todas cargadas de ensueños y de meditación. El campesino de Millet resume el trabajo de la humanidad; al abrir el surco, al arrojar la semilla o al recojer el fruto, se presenta en las actitudes que fueron las de todos los hombres desde que hay hombres que trabajan la tierra. Es el labriego de todos los tiempos y de todas las comarcas. Hay, pues, en estas pequeñas figuras una poesía inmensa. Arraigando en su origen paisano, su espíritu no escucha en la naturaleza la égloga dulce; ve el aspecto melancólico de las cosas y oye la palabra bíblica que dijo: “con el sudor de tu frente ganarás tu pan”.

Millet ha sabido ver la claridad y sus figuras están puestas con justeza en la luz y en el aire. Aunque no haya buscado especialmente efectos de paisaje, es de los maestros que mejor observaron los cambiantes del aire libre y que se han deslizado más realmente de las convenciones de la pintura de taller.

Es a Rembrandt con quien hay que compararle a veces.

La amplitud de Millet es enorme. Nos ha revelado una poesía nueva, una belleza melancólica, que llega a lo trágico, y que perdura en el arte contemporáneo. Se sabe ahora que la pintura puede salirse sin menoscabo de las zonas elevadas en que jugaba la imaginación de los maestros románticos o clásicos.

Al lado de Millet y Rousseau se puede ver un gran número de artistas que en un plano inferior pertenecieron a la escuela de los paisajistas de Fontainebleau. Entre ellos ocupa un lugar destacado Carlos Daubigny, que ha dejado obras de alto valor artístico.

En la segunda mitad del siglo XIX una nueva generación de pintores aparece. Se llamaron naturalistas y pintaron los paisajes de una manera un poco nueva. Se destaca entre ellos Gustavo Courbet, que se halla lejos de ofrecer al historiador una figura tan noble como la de Millet; pero su importancia no es menor en cuanto a la influencia que ejerció. Fué algo así como un rebelado en la violenta lucha contra la manera clásica y contra los prejuicios que tenían respecto de los asuntos nobles o vulgares. Se vanagloriaba de no pintar jamás sino lo que veían sus ojos, de nunca hacer intervenir en su arte la imaginación y el ensueño.

Esta doctrina del naturalismo integral revela fallas inmediatamente. ¿Por qué la ficción estaría vedada solamente al pintor, ya que de ella se alimentan todas las artes humanas? Pero si es restringida la doctrina, en cambio el “metier” de Courbet tuvo un vigor hermanado a una delicadeza incomparables. Fué un obreiro que tuvo una vitalidad sorprendente. Por otra parte estaba muy lejos de ser, como lo sostenía, un discípulo de la naturaleza.

Su escuela no ha descubierto en ésta nada nuevo, bien que su obra nos parece profunda. Prefirió la pintura sombría del taller, a la pintura clara del aire libre. De ahí que este puro naturalista fracasó casi siempre cuando quiso dar la sensación de la bella claridad. Nunca es tan robusto como cuando pinta en tono sombrío.

Los sucesores de esta escuela fueron los impresionistas, quienes haciendo un análisis de los fenómenos luminosos lograron darnos una pintura que produce la ilusión de la claridad, la irradiación del pleno día, el mágico fulgor de la aurora, o del ocaso. Los impresionistas proceden a la inversa del prisma que descompone el rayo solar en sus componentes, los componentes del arco iris; se valen de colores puros para reconstruir la luz del sol. Tal es el principio que da significación a todos los efectos y audacias de esta escuela. Las maneras de ejecución, como la elección de modelos, todo se explica por el deseo de fijar la luz del sol. Un impresionista no pinta paisajes ni reproduce sitios: pinta las horas del día.

Esta escuela ha ido más lejos que ninguna otra en la expresión de los efectos luminosos; pero se ha visto obligada a sacrificar muchas cosas que caracterizaban el valor de las obras de otros tiempos. Sus cultores han renunciado a la expresión moral; manteniéndonos en el mundo de las apariencias cambiantes, han debido omitir la fijación de las realidades perdurables.

En conclusión, los pintores del siglo XIX nos han enseñado así a mirar el cielo, la vegetación, las cosas, bajo aspectos que los hombres de otra época habían desconocido. Al fin del siglo XVIII un pintor de marinas, Vernet, era admirado por sus contemporáneos por sus notables efectos de luz. Pero a nosotros, en presencia de sus obras, nos sorprende que este artista, a quien se ha atribuido el saber reflejar la verdad de la naturaleza, no haya distinguido, por ejemplo, la luz del norte de la del mediodía; el color del océano del color mediterráneo. Estos son descubrimientos que han hecho los pintores modernos. Por lo cual bien puede afirmarse que si la naturaleza es para nosotros rica en sensaciones, son en gran parte los artistas quienes nos han revelado sus secretos y nos han hecho perceptibles aspectos de la misma que talvez sin ellos hubiéramos ignorado siempre.

Y permitidme, señoras y señores, expresar mi mayor reconocimiento por la benévola atención con que me habéis escuchado; y a las autoridades de la ilustre Universidad de Córdoba, mi profunda gratitud por el honor de que me han hecho objeto al invitarme a ocupar su cátedra prestigiosa.



Corot.—El Coliseo.

En estos admirables lienzos de Corot se observa su manera característica de pintar. El sol está declinando sobre el horizonte y el artista nos presenta el Coliseo de Roma, con la luz oblicua sobre el horizonte o su célebre Danza de las Ninfas, en el ambiente de una mañana, produciendo sobre la tela efectos de luz sorprendentes. La escuela de los paisajistas de Fontainebleau se manifiesta en estos cuadros en todo su esplendor.



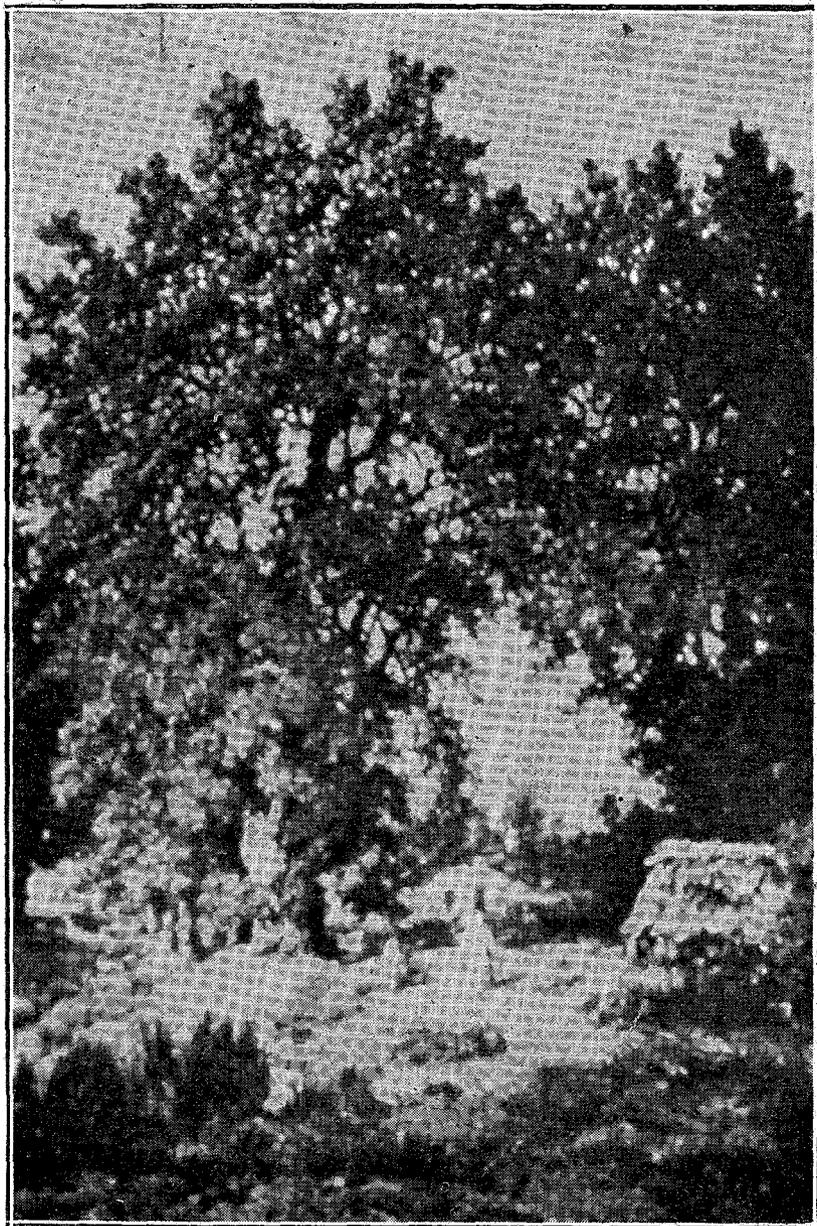
Corot.—Una mañana: La Danza de las Ninfas



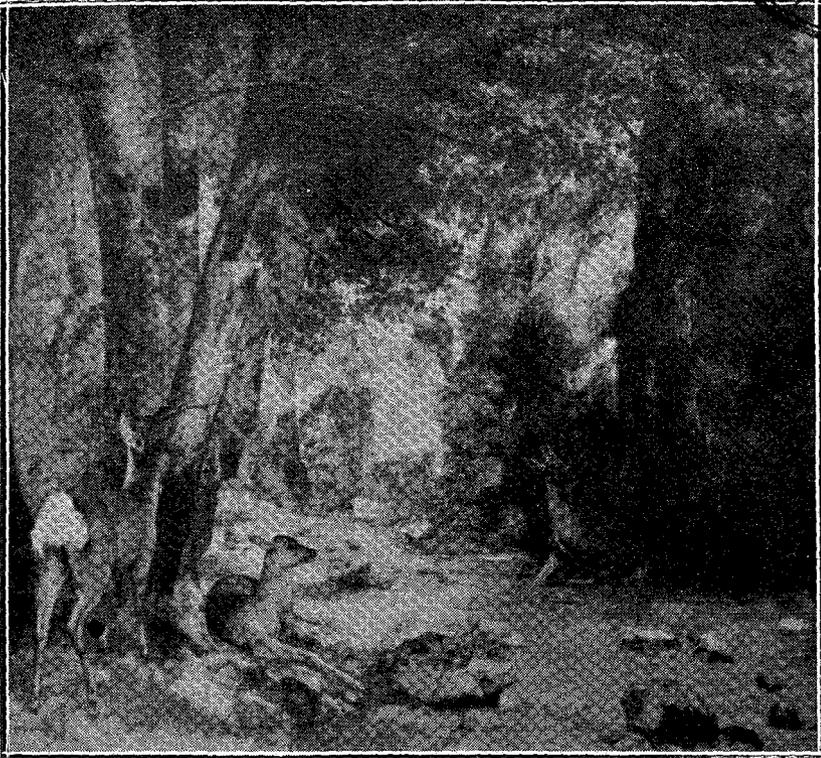
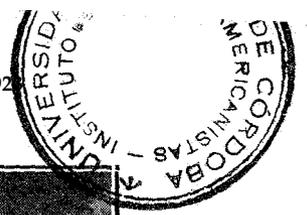
Millet.—El sembrador.



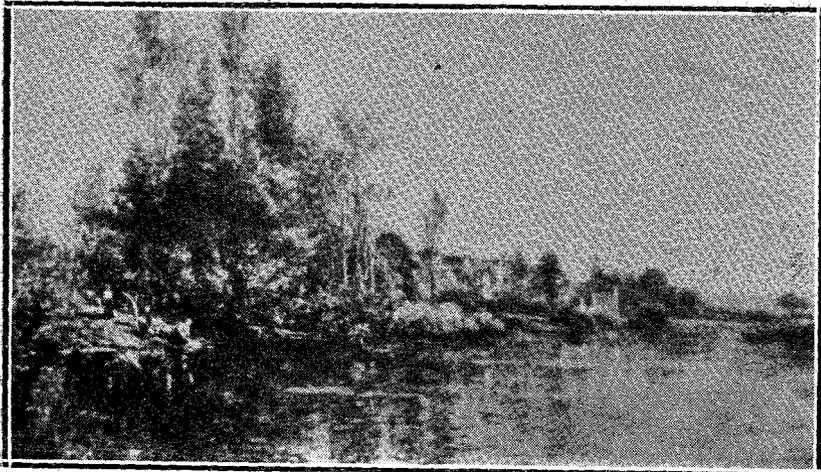
Millet.—La joven madre.



Rousseau - Cortijo



Courbet.—Los Ciervos



Daubigny.—Las márgenes del Oise