

políticamente en la calle. Uno de los españoles tropezados en el bulevar, hijo de un banquero de Madrid, venía de Holanda y le había enterado de que allí se viaja baratamente. Aún no estaban muy escurridos los tres mil francos del candidato al trono. Silvio confió á Bobita á su camarero, y salió aquella misma tarde hacia Bélgica, provisto de un billete circular y algunos bonos de hotel.

No por necesidad afectiva, que sólo experimentaba en los momentos amargos, sino por no dejar evaporarse impresiones vehementes que hubiese deseado conservar intactas, Silvio escribió entonces casi diario y largo á Minia Dumbria, con encargo expreso de que no rompiese las cartas y se las guardase en un armario vetusto de Alborada, atadas con una cinta de seda, entre *lesta* y hojas de hierbaluisa, para reclamárselas alguna vez, como si fueran "otra cosa".

IV

Intermedio artístico.

Bruselas.—Amiga insigne, este viaje es un viaje de muñecas. No se fatiga uno; casi no siente que se traslada, porque los trayectos son cortísimos. El más largo, de París á Bruselas, donde fecho esta epístola, dura cinco horas. Los otros serán expediciones de puro recreo.

Voy á darme un baño de maestros, un chapuzón de pintura seria.

¿Encontraré, entre estos grandes muertos, alguno lo bastante vivo para influir en mí, ahora, en este año de gracia, ó mejor dicho, en el que viene, y en el cual, es infalible, ha de fijarse mi orientación?

Porque es tiempo, gentil señora... Tengo veinticinco cumplidos; estoy en la mitad del camino—á los treinta se declina ya—y todavía no soy nada, ni sé qué va á ser de mí.

¿Se acuerda usted de mi última carta, tan desconsolada? Era una tontería; me apuraba sin motivo. Espina, ¡pobre enferma!, después de haberme arañado y mordido un poco, se apiada de mí, y á su regreso, que tardará unos días, el retrato será expuesto ante una "taza de crema", ya que no ante la crema toda,

Esa crema me abre el apetito. ¡Ganar, ganar, comer, comer! La crema me gusta, por alimenticia.

Entretanto, como no puedo esperar tranquilamente, tan nervioso me siento (¿será cierto que soy un sistema nervioso predominante y agitado, un neurótico?), me he venido aquí, á recoger impresiones. Iba á escribir una bobería: iba á escribir que usted no puede figurarse lo que uno patalea cuando no encuentra dirección para su aptitud.

Yo tengo disposiciones. Corriente. ¿Con qué salsa las guiso? ¿Qué género va á ser el mío? ¿Cuál de los maestros va á ejercer sobre mí esa influencia primera de que no hay medio de eximirse, hasta que logre matarle dentro de mí, después de que con su ayuda salga á terreno firme? Quiero empezar por esclavo y acabar por rey.

Si viese usted cómo me hace cavilar y sudar todo esto... —Apenas llego á Bruselas... (No, no tenga usted miedo á descripciones; sólo de pintura pienso hablar.) Apenas llego á Bruselas, me entero de que aquí existe un Museo de las obras de un solo pintor contemporáneo, que no quiso vender ninguna; un pintor de mediados del XIX, Antonio Wiertz. Hállase el Museo instalado en el mismo taller del artista. Tales y tan extrañas cosas oigo de él, que corro á visitar ese Museo. ¡Un mundo de pensamientos me sugiere! Se compone de dos ó tres salas y una habitación donde, en alacenas, se guardan el sombrero y algunos objetos que han pertenecido al artista, el cual no murió viejo, y, según su retrato, tenía una figura romántica, con trova, *à faire rêver*.

Este paisano de Marbley empezó imitando á Ru-

bens. Entonces pintaba, lo que se dice pintar, admirablemente. Hay un torso de mujer, desnudo, que es "un trozo" en toda regla; jugoso de color, justo y razonado de dibujo; inmejorable. Pero después de ser esclavo algún tiempo de la individualidad ajena, Wiertz, que deliraba por triunfar—¡como tantos, ay de mí!—quiso aislar la propia; y no sólo quiso eso, sino que se propuso llevar ventaja ¿á quién dirá usted? á Miguel Angel y á Rubens, el cual no pensaba; tenía pupila y carecía de cerebro... según dicen ahora.—Y nuestro Wiertz se echó á inventar símbolos y embadurnó lienzos, algunos colosales, llenos de extravagancias socialistas y pacifistas; *El último cañón*, *La carne de cañón*; Napoleón ardiendo en los infiernos, rodeado de espectros que le increpan; los poderosos de la tierra oprimiendo á los débiles, figurados por un gigante brutal, un Polifemo, que con sus patazas aplasta á los compañeros de Ulises... Todo ello parece pintado al fresco, á borrones desteñidos. Arrastrado por su delirio, Wiertz llegó á embadurnar cosas tan horribles y tan macabras, que no se enseñan sino á quien las quiere ver por un agujero, practicado en un cierre de tablas, que oculta el espantajo. Uno de los reservados es lo siguiente. Una cripta. En ella ha sido enterrado vivo un hombre. Consigue alzar una tabla de su féretro, y asoma entre el sudario una faz lívida y un ojo demente, y lo que este ojo demente logra ver es una calavera en el suelo de la cripta, y una enorme araña negra, velluda, que trepa por el cráneo...

Otra concepción, también de las reservadas, es

una mujer, joven aún, que, impulsada por la locura, la miseria y el hambre, ha cortado en pedazos á un niño suyo de pecho y cuece en una caldera parte de él, mientras estrecha contra su corazón lo restante...

¿Qué opina usted? ¿Es esto artístico?

Mi pensamiento me traslada á Italia. Veo ese arte sereno, luminoso de belleza, griego bajo su cristianismo claro y floreal: el arte de los Luinis, los Peruginos, los Botticelli... y este belga tenido por genial me parece grotesco y ridículo. ¡Puff! Vámonos de aquí; huyamos de esta "galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas..."

Wiertz, en su periodo de "desarrollo individual", pintaba, oiga usted esto, mucho peor que al principio, cuando quien pintaba por su mano eran los Maestros. Entregado á sí mismo, el colorido, la factura, fueron desapareciendo, y sólo hacia bambalinas á chafarrinones. ¡Y era un entusiasta nobilísimo, se privaba de todo, desdeñaba el interés, sólo vivía para el arte!

¿No es cosa de echarse á temblar?

¿Seremos chiquillos, que en cuanto los dejan solitos no hacen sino disparates?

Aquí tiene usted á Wiertz, á un hombre con innegable talento, con facultades de primera. Además, este hombre no era un mercader; tenía corazón de artista, aspiraba con infinita ansia. No se contentaba con seguir huellas. No era, sin embargo, capaz de pintar como un genio, y pintó como un loco racionador.

Y yo, que le escribo á usted esto, y que he salido

del Museo asqueado,—yo no podré, probablemente, ni pintar así.—Tal vez no consiga ni disparatar de manera que salve mi nombre, relativamente, del olvido...

Amberes.—He vuelto á encontrar al amigo Rubens, más deslumbrador que nunca. ¿Se acuerda usted de la impresión que me produjo en Madrid, en el Museo, este tiazó?

Aquí me acaba de subyugar (sin serme tan simpático como antes, por demasiado sensual y carnoso). Ya la he enterado á usted de la transformación que han sufrido mis convicciones...

Pero, piense uno como piense, Rubens aturde y emborracha.

¡Qué orgías de color regio!

Regio es poco.—Rubens es imperial.

Amberes posee mucho de lo más sorprendente que pintó Rubens.

En la Catedral hay dos trípticos soberbios: el Descendimiento y la Crucifixión; en el Museo Plantino, infinidad de retratos—y en el Museo del Estado, un tesoro.—Estoy dominado, más que por las obras de Rubens, por su persona, por el conjunto de sus cualidades, por su temperamento de Titán. Su equilibrio me causa envidia. Ese sí que no padecía de neurosis. Le veo marchar entre una aureola de luz ardiente, echando chispas de fragua, forjando como

un cíclope, sin caer nunca en la debilidad ni en el descuido.

Vea usted, Minia; esto es lo desesperante para mí. Por momentos, en París, he creído en la virtud infalible de la paciencia y del trabajo intenso. Pero hay otra cosa, superior á lo que se hace reflexivamente. ¿Pueden todos los esfuerzos y paciencias del mundo formar un temperamento de artista como el de Rubens?

No. Eso es obra de la naturaleza. Usted, con su catolicismo, dirá que de Dios. Bueno, de quien usted guste. De lo incognoscible.—¡Pintar así, con esta facilidad y esta felicidad; manejar el color de esta manera; producir esta sensación de realidad, cuando la inmensa mayoría de sus cuadros reproduce escenas que él no pudo ver, de las cuales no tiene el menor dato sensible, como son estas cristologías tremendas, este *Cristo sobre la paja*, del cual envió á usted una fotografía que nada dice—lo que hay que ver es el color,—y al mismo tiempo tener á la realidad sujeta, esclavizada á la individualidad! Porque Rubens grita desde lejos; avisa; planta su bandera. Yo creo á Rubens tan prestigiosamente rico, que en cualquier época del arte se impondría. A todo era capaz de adaptarse, y en todo hubiese triunfado. Tiene hasta sentimiento, sentimiento católico, muy profundo. Su cuadro *La última comunión de San Francisco* se traga á nuestros místicos realistas, á los Ribaltas, á los Riberas, á los Murillos. Es la característica de Rubens, que se traga á todo el mundo, y que, donde hay un cuadro suyo, de los buenos, lo demás palidece, se desvanece.

Y sin embargo, en Rubens no hay esfuerzo penoso; no hay violencia de ningún género.

Tampoco hay transiciones de maneras, ni decaencias, ni arrepentimientos.—¡Semidiós!

Esto desespera: que nazcan hombres así, y no ser uno de ellos.

¡Pensar que Rubens, desde los primeros años de su mocedad, fué dueño de todos los secretos, encontró su estilo, su color, su *hacer!*

¡Y qué dignidad en este Emperador! Nada trivial, todo triunfante—porque con este colorido, estos azules, estos nacarados, estos plateados, estos violetas—no hay asunto repulsivo, no hay tristeza posible; lujo y fiesta todo.

¡Ay de mí! Rubens tenía lo que sospecho que me faltará siempre: acaso los temperamentos artísticos son estómago, sangre y vigor.

Por eso su pintura—vengo fijándome, desde Bruselas—me hace un efecto heroico. Heroísmo y elocuencia—las grandes cualidades de Rubens...

Para consolarme de no ser Rubens, y también porque necesito definir mi estética, empiezo á buscarle defectos al mago de Amberes. Le falta—¡vaya si le falta!—la distinción y el misterio de los italianos, de un Bellini, de un Luini. Gesticula demasiado...

¿No sabe usted lo que me pasa? Tengo aquí un amigo. A mi lado, en la mesa del hotel, se sienta un viajero con el cual ligo inmediatamente. Es un joven periodista sueco, venido á estas tierras para remitir á su periódico noticias del movimiento socialista, que, según parece, es importante. Pero me

ha confesado que el socialismo no le da frío ni calor, y que si los socialistas, sobre estropear la sociedad, han de aburrir á las personas inteligentes, entonces sí que no tienen perdón; que él escribe á su periódico lo primero que se le ocurre, para salir del paso; que lo interesante de Bélgica y Holanda son los artistas, y no concibe que nadie venga aquí á otra cosa que á empaparse de pintura. Dado este modo de pensar, el sueco, que se llama Nils Limsoe, y yo, nos hemos entendido como ladrones en feria. Nos juntamos para recorrer iglesias y museos. Noto, sorprendido, que no está á bien con Rubens, aunque reconoce su asombrosa personalidad. Él será lo que sea, un coloso... pero ¿quién le propondrá por modelo, quién ha de seguirle? Parece fácil de imitar, y no hay tal cosa. Parece que no hace nada, que trabaja según fórmulas vulgares y previstas; pero el caso es que sus discípulos, empeñados en sorprenderle los secretos, se quedaron tan lejos de él... tan por bajo...

Me sublevo.—¿Y Van Dyck? ¿Está Van Dyck muy por bajo de Rubens?

Limsoe se sonríe y murmura (conversamos en francés):

—Ya, ya... Es usted un apasionado de Van Dyck, y, además, la fisonomía de usted recuerda sus retratos... Van Dyck... Si; es seguramente mucho más fino y elegante, y mucho menos teatral que Rubens.

Comprendo, en la indulgencia de la sonrisa, que no le llenan ni uno ni otro.

El Haya.—Limsoe y yo hemos acordado no separarnos, visitar unidos la tierra holandesa. Él escribe á su diario como si continuase en Bélgica—y ni visto ni oído.—Iremos, en comparsa, á el Haya, á Amsterdam, á Harlem.

Este sueco padece ataques de un entusiasmo frío, especie de iluminismo—como dicen que les sucede á los nacidos en países del Norte, cerca del círculo polar.—Yo diría de él que sufre vértigo manso. No sé por qué me recuerda, en sus arrebatos, en sus accesos, el célebre remolino de Poe. Lo cierto es que este mozo sabe muchísimo, sabe una barbaridad, de mi profesión; sabe, teóricamente, lo que los pintores siempre ignoramos. Le pregunto por qué su periódico, en vez de consagrarle á la sociología, no le dedica á la crítica artística.

—Porque—me responde—el arte interesa á pocos lectores, y la sociología, en mi patria, á todos. Ya escribo á veces, en una revista, estudios sobre los artistas suecos contemporáneos; allí me desahogo... pero me lee una minoría. Y como siempre les estoy diciendo que pintan demasiado aprisa, y por lo tanto, mal, no pueden sufrirme.

—Y Rubens, ¿no pintaba aprisa?—le objeté.—¿no hizo en diez días *La pesca milagrosa*? ¡Y cuidado que hay problemas resueltos en la tal *Pesca!*

—Rubens debía de ser un fenómeno, una fuerza de la naturaleza; además, ya sabe usted que entonces los discípulos ayudaban tranquilamente al maestro, ejecutaban trozos enteros de un cuadro ¡Vaya usted, en estos tiempos de lirismo, á insinuar solamente que puede ocurrir semejante cosa!

Visitamos el museo de el Haya. ¡Alerta! ¡Qué sacudimiento!

—¿No es raro—me pregunta el sueco—que un territorio y una división geográfica produzcan de una vez tantísimo pintor como produjo este suelo de Holanda en el siglo xvii?

En efecto, es cosa rara. ¿Por qué hay países que crían á patulea, en momentos dados, el pintor, el poeta, el escultor? ¿Por qué en España, determinadas provincias son las que dan artistas, sin que exista en ellas mayor estímulo que en otras? Los artistas, ¿somos una planta, somos un tubérculo, fruta natural del terruño? Alguna vez que hablé de esto en Madrid con Solar de Fierro, el buen marqués, muy inteligente en la práctica, pero muy ajeno á las teorías, me sostenía la vieja tesis de la superioridad de los países del sol sobre los de nieblas y frío, explicando así que la zona artística de España sea el Levante y el Sur. Y Holanda, ¿es acaso un país de sol?

¡Al contrario! Las humedades, las brumas, las tempestades de Holanda han hecho á sus paisajistas y á sus marinistas.

Mi sueco, inspirado en Taine, dice que lo que determinó este frondoso florecimiento de arte en Holanda fué la intensidad de la vida civil, las grandes transformaciones de la sociedad, el civilismo y el ciudadanismo de estos bátavos.

Son artistas, porque son ciudadanos, porque son comerciantes; pero, si no hubiesen sido artistas, ¿no podríamos sostener la tesis opuesta, que salieron ineptos para el arte por culpa de la ciudadanía

y del tráfico? En fin, por algo un país pequeño, en corto espacio de tiempo, engendró tal hormiguero de pintores: Cuypp, Van Ostade, Terburg—¿se acuerda usted de los vestidos de raso blanco de Terburg?—Rembrandt—¿se acuerda usted de la luz de Rembrandt?; digo la luz, ¡ojol, no digo el color—Van der Helst, Gerardo Dow, Berghem, Ruysdael, ¡qué paisajitos!; Pablo Potter, ¡ah, un tío tremendo!; Steen, Der Neer, Hobbema...—nada, gentuza—Vandervelde... Wovermans, el del blanco corcel... En fin, estoy aturdido. Me tienen vuelto tarumba estos diablos de pintores nacionales, no por nacionales, sino porque sólo retratan lo que los rodea, porque no adolecen de ideal ninguno—á lo sumo, como Rembrandt, de un ideal lumínico,—y no sueñan; copian lo que se les pone delante, reproducen indistintamente lo bonito y lo feo, y acaso más lo feo... Estoy literalmente hechizado, porque ¡esto fué lo primero que soñé yo, sugestionado con sus *Sinfonías campestres* de usted! Apoderarme con verdad y energía de una comarca. Eso debe bastar, y aquí basta, ¡vaya si basta! Se confirman todos mis presentimientos.

Mi sueco, mucho menos persuadido, me hace notar que estos pintores en nada se parecen á los realistas modernos, y si les conociesen, les despreciarían por lo aprisa que embaduman. Los holandeses, copien lo que copien, se recogen, condensan, detallan con paciencia infinita.

—De los lienzos llenos de churretes y sin acabar de cubrir que hoy se permiten ustedes—declara Limsoe,—se reirían estos artistas á mandíbula ba-

tiente. Les parecerían la obra de un chiquillo ignorante: monigotes. La luz de estos pintores es contra luz. ¡Váales usted con el aire libre modernol

—Hoy pensarían como nosotros—le respondo.

—¡Nosotros! Pero si nosotros no pensamos nada fijo... Nosotros—digo, los que no nos confundimos con la muchedumbre—estamos á cien leguas de las rutinas de taller. Despreciamos la verdad. ¡La belleza! ¡He aquí nuestra bandera, por la cual moriremos!

Cuando habla así, el sueco está hasta guapo de entusiasmo. Le hago un apunte al pastel. Es moreno, y tiene unos ojos verdes, que relucen como los de un gato, fosforescentes, de mirada insostenible.

Noto en él animosidad furiosa contra los holandeses, que tan celestialmente—digo, tan terrestremente—pintan... ¡quién pudiese hacer otro tanto! No es esto lo que le puede contentar á él. Está á mal con la flema de tales artistas, con su materialismo pacífico, su falta de imaginación, su glotonería animal y su lujuria burda, la insipidez de sus asuntos, la atrofia de su sentimiento. “Los admito á ratos y me exasperan—repite, pasándose la mano por la frente sudorosa, y suspirando hondo, como si le sucediese una gran desgracia.

Le vi particularmente rabioso ante una obra que me ha dejado con la boca abierta: el famoso *Toro* de Pablo Potter.

Ahí tiene usted algo que bastaba para mi felicidad; hacer una cosa así, un cacho de verdad por este estilo: nada, sencillamente un tajo de carne

cruda; y luego... *E poi morire*, como dicen en esa Italia que Dios sabe cuándo verá.

Véase el ideal renaciente de este pintorcillo de rasos y encajes, perlas y rosas; véase, véase el bicho... Lo dibujo al margen. No es más; nada de composición ni de triquiñuelas. Ese buey, tranquilo, testarudo, ese animal, que impresiona como un numen antiguo, un Apis, me infunde hasta devoción.

¡Pensar que Pablo Potter hacía esto cuando contaba veintitrés años de edad, y que yo he cumplido veinticinco!

Mi sueco mira al *Toro*; al pronto no chista, no resuella; se diría que le falta, como á mí, la respiración; se lleva la mano al pecho, como si en él hubiese recibido un fuerte golpe; estriba en el compás de sus largas piernas; se afianza los quevedos en la nariz; frunce el ceño, siempre mudo. Al fin se desata, y empieza á poner defectos al *Toro*. ¡Defectos á miles! No los defectos que cualquiera ve, como la insignificancia del asunto, reparos de crítica intelectual, en suma, sino otros del orden técnico, en el cual—¡cómo reconoce uno cada día su ignorancia!—suponia yo al *Toro* impecable. Según Limsoe, Pablo Potter no sabía palabra del ejercicio de su profesión cuando pintó este buey. Así es que, sobre no estar concebido, está pésimamente ejecutado: hay en él trozos enteros que revelan inexperiencia pueril. Por lo mismo que en el lienzo se reconoce algo genial, debemos ser con él más severos. Son malos guías, son corruptores los que, como este Potter, parecen aconsejar á la juventud que estúpidamente reproduzca, para hacer una obra maestra,

lo primero que se le pone delante. Yo me siento herido, como si fuese el mismo Potter, y nos enzarzamos en una discusión que degenera en disputa, llegando casi á injuriarnos. A mí me da por sostener que justamente lo bellissimo del *Toro* consiste en no ser nada; una res bajo un firmamento; un sincero estudio, ajeno á todo tiquis miquis de intención sutil ó simbólica. Nos acaloramos; Limsoe me impropera; hace ademanes circulares, rasgantes, amenazadores... El conserje—que pasea tranquilamente por la sala próxima—asoma su faz rubicunda, de holandés flemático, y nos dice en voz pastosa algo que no entendemos, pero que será rogarnos compostura. Ve que no le hacemos caso, y chapurrea en francés el mismo ruego, acercándose ya decidido á la expulsión. Como me excuso, responde siempre plácido:

—Son frecuentes las disputas ante el *Toro*. Cada cual lo juzga á su manera.

Y se encoge de hombros. Yo me vuelvo hacia mi amigo, quien en presencia del mismo conserje, me tiende la mano, se atusa la cabellera amarillenta, rebelde y erizada, como la de los muñecos que sirven para las experiencias de electrización.

En fin, amiga insigne: Pablo Potter, cuando pintaba mal, pintaba este *Toro*!

¡San Lucas bendito, San Amaro milagroso, hacedme pintar mal así!

Harlem. — Una escapatoria á Harlem, desde Amsterdam... Limsoe y yo nos vinimos con un pedazo de queso en el bolsillo, entre dos trenes, pues no queremos perder tiempo ni pasar la noche en Harlem... Cálculos de economía. No somos ricos ni mi sueco ni yo.

Al bajarnos en la estación, el periodista me cuenta que allí hubo un mar, un vasto mar, hasta fecha reciente, y que lo desecaron enterito; se lo bebieron en pocos meses, para evitar inundaciones y ganar terreno, donde establecieron grandes explotaciones agrícolas; y fué medida prudente, porque si ellos no se tragan al mar, el mar se los traga á ellos. Esta gente vive de milagro; por lo visto, el peor día pueden encontrarse con que las aguas sumergen á Holanda toda... Debían trasladar á sitio seguro los Museos. Lo demás, que se lo lleve el diablo.

¡Qué pérdida si una inundación sorbiese los Franz Hals!

Franz Hals... ¿Cómo se lo diría yo á usted? Franz Hals es... algo que me recuerda, sin que sepa explicar la similitud, á Quevedo y á nuestros novelistas picarescos. Habría quien reclamase para otros pintores holandeses este mérito; pero yo no puedo reconocerlo sino en Franz Hals.

¿Quién fué el imbécil contemporáneo nuestro que se imaginó haber inventado el realismo? Es tan viejo como el mundo, y el autor del *Escriba* egipcio no fué ni más ni menos realista que el autor del *Lazarillo de Tormes* ó que Franz Hals.

Voy haciéndome muy pedante... Todo se pega; Limsoe es pedante mortal de necesidad. No me

deja vivir; me obliga á estar siempre razonando las impresiones bellas.

Bueno, pues, Hals... Óigalo usted... Hals... Me tiembla la mano... Hals... Agarrarse... Hals pinta más que Velázquez...!!

Más que Velázquez, ¡sí señora, no me vuelvo atrás...!

Es mano más experta (en la plenitud de su carrera, entendámonos), es mano soberana para la reproducción de todos los elementos plásticos, cabezas y accesorios. Menos tierra que en Velázquez. Pincelada más expeditiva y segura que en Velázquez, en el cual hay "arrepentimientos" inconcebibles. Acierto instantáneo. Ni fatiga, ni improvisación, ni prolijidad. Le digo á usted que estoy convencido de que éste es el Júpiter de la pintura.

Nadie le pone el pie delante; nadie pinta más.

Nadie dibuja más tampoco; ¡mentira!

¡La gente, pintada por Franz Hals, está viva, es de carne; sus cabezas tienen meollo, sus pies caminan!

Aquí triunfo yo de mi sueco. No puede ponerle á Franz Hals—en su buena época—defecto técnico ninguno, ninguno, ninguno; y ante esta perfección que parece increíble, se inclina; su recurso es refunfuñar.—"¡Qué nos importa la verdad! ¡Qué nos importa la misma perfección!"

Y le respondo en español: "¡Nos importa, caramba!" enviando un beso á una figura divina vestida de azul y amarillo verdoso, uno de esos Arqueros del Gremio, que hacen competencia á los inmortales Síndicos de Rembrandt. ¡Verdad santa!

Amsterdam.—Ya los he visto, ya he visto á los Síndicos. ¡Ya he visto la *Ronda nocturna!* No me llame veleta. Franz Hals, de quien tales cosas dije á usted en mi anterior, no llega á esto. Hace más... y hace menos. En fin, en Rembrandt—y aquí nos encontramos conformes, mi sueco y yo—descubro algo que hasta ahora había buscado inútilmente en la pintura holandesa: la superioridad del artista, de su individualidad, respecto á la nación en que le ha tocado nacer.

Rembrandt no es "pintor holandés", sino pintor del alma universal. Es decir, del alma universal... artística, alucinada, soñadora, apasionada de lo extraño.

La *Ronda nocturna*, examinada desde el punto de vista rigurosamente profesional y de factura, muestra flojedades que sería imposible registrar en un Franz Hals. Con todo eso, marea, confunde, sugiere. Es tan particular el efecto de luz en este lienzo, que nadie sabe qué lo ilumina. Quién dice el sol, quién vota por las antorchas ó la luna. ¡Disputa baldía! Es la luz de Rembrandt, la luz que él lleva en sus pupilas de visionario. Limsoe lo asegura, gesticulando, sobando su rutilante cabellera escandinava: "Una de las cosas más innobles de la pintura moderna es querer pintar todos los artistas con una misma luz. La luz va dentro de nosotros". Rembrandt, fulgurando desde la sombra transparente, da la razón á mi compañero de viaje.

No lo digo sólo por este cuadro. Todos los Rembrandt que voy viendo, y los que he visto en París y en Madrid, me subyugan por esa condición, que

algunas veces poseyó Goya; porque emiten una claridad que no es la natural; porque son luciérnagas. Rembrandt traza una figura completamente ensombrecida, y por cima de esa sombra sin opacidad frota ligeramente un rastro iluminado, un destello misterioso que procede de una cabellera, de una vestidura, de unas joyas. Es algo irreal, y sin embargo, el cuadro está lleno de verdad. Para mí, lo mejor de Rembrandt son sus figuras de espléndidas judías, de rabinos fastuosos, vestidos de un brocado que alumbra.

Y á mí no me vengan con que la *Ronda nocturna* es *Ronda diurna*. Rembrandt sólo pintaba la noche. Es su inspiración una gran mariposa negra.

¡Qué pintor tan divino!—Perdóneme Hals. ¡Voy creyendo que ni por ser tan perfectamente dueño del secreto de la fatura! Con Rembrandt y Hals me sucede lo que me sucedió con Velázquez y Goya: Goya mató á Velázquez dentro de mí. Está visto; hay en nuestras almas exigencias sin razonar que acallan las de nuestra razón.

A Rembrandt, á Goya, no se les puede meter en el potro del sentido común, aunque los dos sean, quien lo duda, dos realistas. No hay que irles con preguntas tontas. ¿Por qué ha hecho usted esto? ¿Qué significa tal figura? ¿Cuál es el verdadero sentido de esta escena? ¿Por qué concentra usted los claros en la vuelta de la hopalanda de este personaje? ¡Dios mío! Hay que ser muy duro de pellejo, muy boto de sentido, para no sentir á Goya y á Rembrandt. Los dos aguafuertistas son dos brujos,

y cuando les da la gana, salen montados en su escoba á recorrer el cielo ó el infierno.

¡Bah! Si se lo propone uno, demuestra por *a* más *b* que Rembrandt no sabía pintar... Es decir, que pintaba imperfectamente. Amiga mía, pensando en estas cosas que tanto me interesan, que son las únicas que me interesan en el mundo, que no concibo que interesen otras, temo volverme loco. Rembrandt y otro pintor que yo no conocía, Van der Helst, un rival que forma con él un contraste des-pampanante, vienen á dar golpe certero á los principios á que me había agarrado, y según los cuales pensaba dirigir mi carrera.

Escúcheme usted y dígame si esto que discurro es un desatino...

Si el trabajo es la condición del triunfo artístico, como creí en París; si ese lauro lo conquistan la regularidad, el método y el continuado esfuerzo, entonces... Rembrandt no hubiese hecho nada. Y en efecto, como labor concienzuda, hizo poco.—Asegura Limsoe que era un bohemio, que murió en la miseria, que vivió entre judíos prestamistas, anticuarios encubridores de robos y piraterías, corredoras de alhajas, zurcadoras de voluntades, posaderos, bebedores, gente de la hampa, y que las personas de cuenta le volvieron la espalda porque sus retratos no se parecían ni chispa, mientras los de este Van der Helst, que ocupa en el Museo de Amsterdam el lugar fronterizo á Rembrandt (haciéndole la competencia después de muerto, como en vida), hablaban, eran la misma persona fija en el lienzo. Este Van der Helst—ya le había visto en Harlem, no