

Mesa de lectura en la Exposición centenaria

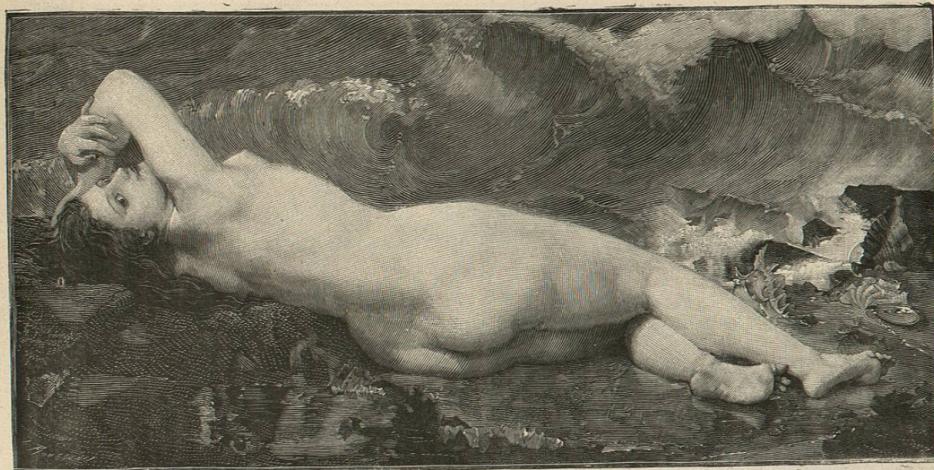
## EXPOSICIÓN CENTENARIA DEL ARTE FRANCÉS

## III

No se espere de mí que entre en el detalle de las escuelas y de las maneras sucesivas. El cuadro de esta *Revista* no se presta á prolongados análisis, y me atengo á una reseña de conjunto de las ideas que marchan y de la producción que sigue. Hemos visto al arte clásico, tan poderoso en los comienzos del siglo, hundirse á los golpes del arte romántico, y á éste, falto de principios, es decir, de equilibrio y de unidad, perderse á su vez en la anarquía. De esta anarquía salió el realismo, pero no inmediatamente y bien formulado desde luego.

El estudio preciso de la transición nos llevaría muy lejos ciertamente: bástenos indicar que, bajo el imperio de las preocupaciones sociales, humanitarias y filosóficas, entre 1835 y 1850, la pintura renuncia poco á poco á su carácter histórico-novelesco para plegarse á concepciones de humanitarismo democrático.

M. Chenavard, por ejemplo, es el tipo del pintor filósofo de este período extraordinariamente brumoso ú oscuro. Dos de sus cartones sobre la Historia de la Humanidad, los



P. J. BAUDRY. Las Olas y la Perla.

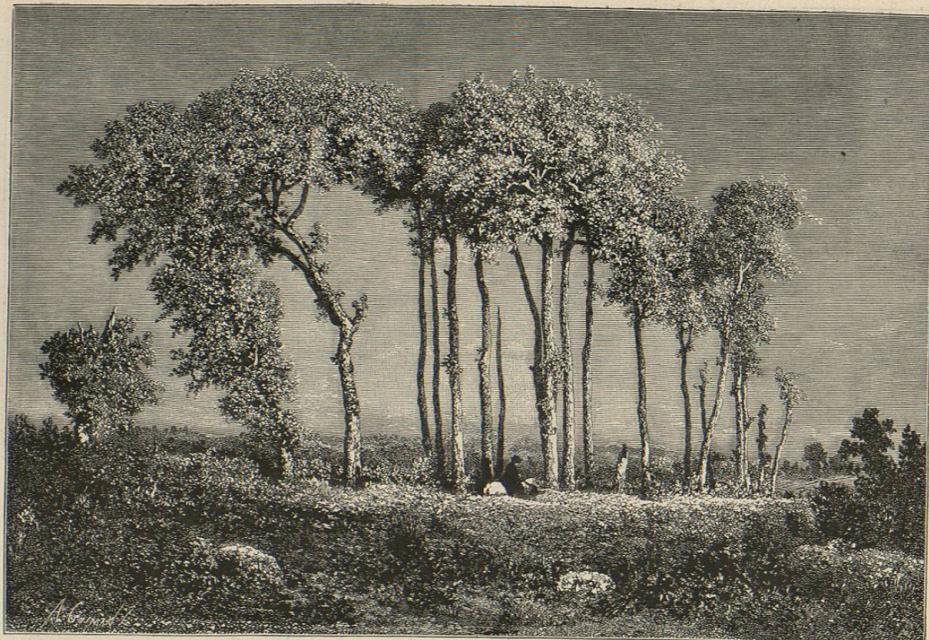
*Cristianos en las Catacumbas* y el *Tiempo de Atila*, ejecutados en vista del decorado del Panteón en 1848, y conservados en el Museo de Lyon, figuran entre los dibujos de la Exposición centenaria. No sin estupor se contemplan estas composiciones llenas de reservas, de antitesis, de complicaciones intelectuales acumuladas.

Con todo eso, el gran cuadro del mismo artista, que se ve en el Luxemburgo, *La Divina Tragedia*, es aun más característico. Hay tantos y tantos símbolos, intenciones ocultas, pensamientos resumidos y filosofías acumuladas en este lienzo inexorablemente enigmático, en que se pretende evocar la poesía de todas las religiones, que es imposible comprender nada.

No todos, por fortuna, son tan abstractos como Chenavard, el cual se cuida más de discurrir que de pintar; muchos se dejan llevar, como Octavio Tassaert, al sentimentalismo popular. ¡Extraño carácter el de Tassaert! En 1818 se le encuentra en el estudio de Lethiere, y en 1825 pinta su magistral estudio del Museo de Montpellier *Mi cuarto en 1825*; después, uno tras otro y con perfecta indiferencia de los asuntos y un refinamiento de estilo delicioso, bosqueja una *Escena de la Revolución de 1830*, el *Ultimo triunfo de Robespierre*, la *Muerte de Correggio*, asuntos mitológicos, caprichos eróticos, alegorías patrióticas, episodios familiares, retratos, paisajes, etc.

Si aclarando este caos se quieren determinar sus tendencias íntimas, se notará que se inclina con particular complacencia á dos órdenes de composiciones: el desnudo de carnes amorosas y las anécdotas sentimentales.

Con cualidades de ejecución y un sentido del color realmente exquisito, Tassaert fué una especie de cancionero de arrabal. Romances de arrabal son su *Familia desdichada*, del Luxemburgo, su *Sueño de Francia el día de la traslación de las cenizas de Napoleón*, su *Suicidio del músico viejo*, su *Madre enferma*. Y canciones licenciosas para uso del vulgo, su *Tentación de San Antonio* y su *Calendario de los viejos*. De él se nos exhibe una *Bethsabée en el baño*, simplemente agradable, una fantasmagoría de carne femenina, que es un torbellino, la *Tentación de San Hilarión*, y principalmente la *Vuelta del baile*, de la colección Rouart.



T. ROUSSEAU. Al Anochecer.

Respecto de esta última obra, nada mejor puedo hacer que citar el juicio de T. Silvestre, que tiene un alcance especial:

«Tassaert, en 1852, flotaba aun en el género sentimental y el género lúbrico ó erótico. Era el tiempo del apogeo de Gavarni, el pintor, de los bailes de máscaras, que se creía moralista. Tassaert también dió en sus *Regresos del baile...* Una mujer sentada en una butaca, con la cabeza viciosamente inclinada como una flor del mal, mira con húmedos ojos á otra persona y parece decirle: *El infame me ha engañado!* A sus pies un dominó y otro trebejo arrojados con despecho. El color de este cuadro es trasparente y delicado. Solamente los grandes maestros tienen estos tonos, pero no los prodigan en semejantes asuntos de viñetas.

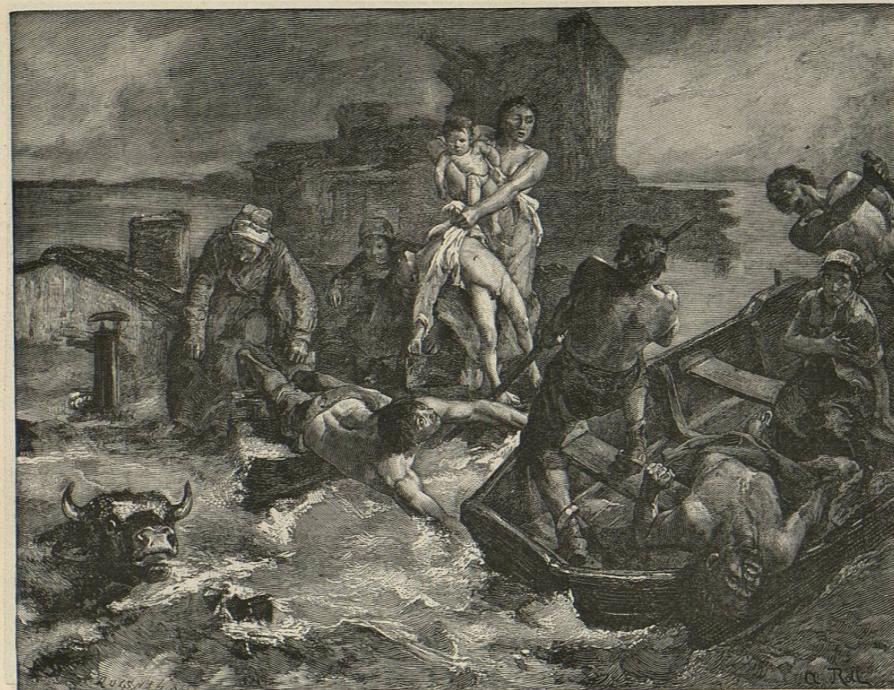
Tassaert acaso tradujo sin saberlo esta necia canción entonces muy en boga:

*Au bal, je veux être la plus jolie,  
Faire à ses yeux mille amoureux...  
Je sourirai, et si l'ingrat m'oublie,  
Je l'oublierai!*

Holgazán como un *lazzarone* y sin alteza de miras, el pintor de la *Familia desdichada* siguió así la corriente de su época á la deriva.

Pero vino alguno que señaló resueltamente á la pintura por exclusivo objeto representar *lo que se ve*, los tipos, las costumbres, la realidad viviente, y éste fué Gustavo Courbet.

Ningún maestro, salvo Eduardo Manet, ha hecho nunca más ruido ni provocado más



ROLL. La Inundación

quejas. Estos dos artistas, radicalmente diferentes, son á no dudar los dos autores principales del movimiento actual.

A menudo se ha censurado en son de burla el carácter infatuado del pintor de Ornans. Para explicar esta enorme vanidad, tan curiosamente radiante, es menester referirse á los comienzos del artista. Proviene de una familia de lugareños ricos, que cultivaban por sí mismos sus tierras, sencillos, laboriosos, grandes maulas.

Resuelto su padre á dar lustre á su linaje, decidió que fuera abogado el mozo y lo puso en el seminario de Ornans. Allí se mostró Gustavo bastante mal estudiante, áspero, retraído, más amante del campo que de los libros; y naturalmente hubo de adelantarse poco en sus estudios; sino que de mero instinto dibujaba todo lo que lo impresionaba.

A pesar de su ignorancia irremediable, sus padres lo tenían por licenciado y aun doctor y fundaban en el hijo todo su orgullo. La vanidad es así en los pueblos; el padre que envía un hijo al colegio, no creará nunca al profesor que le diga que el estudiante no es un águila. Desde entonces comenzaron las adulaciones en la casa, y todavía subió de punto el concierto cuando el mozalbete fué á tomar sus primeras lecciones de pintura al estudio de M. Flageoulot, discípulo de David. Sus más ingenuos ensayos pasaban en su familia por obras maestras.

En París, donde se instaló luego con pretexto de estudiar derecho, y realmente para hacerse pintor, lo acompañó siempre la entusiasta admiración de sus hermanas y de sus padres. Todavía no es nadie en el mundo, mas para sí mismo ya es al-



A. G. DECAMPS. La Salida de la escuela turca.

guien: tal y tanta es la seguridad que le inspira la misma confianza de los suyos.

Courbet se fué derecho al Louvre. Las grandes páginas de David con que Flageoulot le atormentaba los oídos, no le causaban más que enojo y fastidio; en cambio, los venecianos, los españoles y los holandeses le parecían los mejores pintores del mundo; pero en el fondo el joven lugareño soñaba otro arte muy distinto.

Nótese que no tenía maestro, y habiendo pasado por los estudios de Stamben y de Hesse, rompió de repente con su enseñanza; pero se soltó en pleno museo, y sobre todo se puso á copiar modelos vivos en la escuela pública de Suiza.

Más tarde se declaró «discípulo de la naturaleza y del sentimiento,» aunque haya penetrado sutilmente los secretos de los antiguos pintores.

Entre paréntesis, esta pretensión de no depender de nadie y campar por sus respetos es lugareña en alto grado. Un campesino, á quien se ha indicado una novedad, pretende haberla encontrado él de suyo.

En esta época, el pintor de Ornans se estima en su valor; pero habla poco. Cuando el crítico Thoré viene á visitarlo, le exhibe muchos trabajos comenzados y le dice con toda concisión: «Ved lo que quiero hacer.» Las teorías y locuacidades no vienen hasta mucho después, cuando los Baudelaire, los Proudhon y los Champfleury hayan desvanecido completamente al hombre. Su propia adoración crece entonces desmesuradamente, ó más bien se manifiesta sin ninguna reserva.

Pero es de notar que esta presunción responde á los ditirambos de sus amigos. Se sirven de él para encarnar y mantener ideas que son confusamente las suyas, hasta que



T. ROUSSEAU. La Madrugada

acaba por considerarse como el centro de un mundo de concepciones revolucionarias, de que no es, bien mirado, más que uno de tantos agentes.

Todo esto es también muy lugareño. Un rural, á quien se da el sentimiento de su valía, luego al punto se pavonea y se estima en mucho más de lo que vale.

De esta manera la ciudad hizo del Courbet lugareño un Courbet filósofo, y lo que es peor, un filósofo de cervecería, noctámbulo y gárrulo.

El filósofo comenzó por arrastrar al pintor al campo de las alegorías humanitarias, que era el del gusto del momento, y bosquejó una composición del *Hombre libertado del Amor por la Muerte*; después otra intitulada *El Carro del Estado*, donde se hubiera visto «á Francia en un carro uncido á robustos caballos y á míseros rocines, tirando en sentido inverso, y á unos jesuitas introduciendo palos en las ruedas para detener el movimiento.»

Siempre le quedará algo de esta disposición de espíritu. Recordad sino el *Estudio*, «alegoría real,» que decía el artista, donde aparecen, al lado del pintor ejecutando un paisaje frente á una mujer desnuda, un judío, un enterrador, un vendedor de oropeles, una irlandesa harapienta, un saltimbanquis y otras figuras aun *ejusdem furfuris*. Recordad también aquel mendigo sórdido y romántico dando limosna á un pilluelo sin que salve la ridiculez el curioso esfuerzo hecho hacia la pintura clara y agradable.

Pero ¡con qué franco y natural poder se desprende ante la naturaleza el Courbet lugareño de todo aquel fárrago humanitario, social y filosófico de los románticos de la otónada!