

Fermín Fèvre

ACADEMIA NACIONAL DE PERIODISMO

Fermín Fèvre

Orígenes periodísticos de la crítica de arte

Recopilación de críticas periodísticas



ACADEMIA NACIONAL DE PERIODISMO

Buenos Aires

2001

En la portada: DENIS DIDEROT, según un grabado del siglo XVIII.

Editorial Dunken - M. T. de Alvear 2337 - Capital Federal

Tel/fax: 4826-0148 - 4826-0141

E-mail: info@dunken.com.ar

Página web: www.dunken.com.ar

Hecho el depósito que prevé la ley 11. 723

Impreso en la Argentina

© 2001 Academia Nacional de Periodismo

ISBN 987-98566-1-9

ACADEMIA NACIONAL DE PERIODISMO

Miembros de número

MARTÍN ALLICA	ROBERTO PABLO GUARESCHI
ARMANDO ALONSO PIÑEIRO	BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT
ULISES BARRERA	LAURO LAIÑO
RAFAEL BRAUN	JOSÉ IGNACIO LÓPEZ
RAÚL H. BURZACO	LUIS MARIO LOZZIA
NAPOLEÓN CABRERA	FÉLIX LUNA
CORA CANÉ	ENRIQUE J. MACEIRA
JOSÉ MARÍA CASTIÑEIRA DE DIOS	ENRIQUE M. MAYOCHI
NELSON CASTRO	ALBERTO J. MUNIN
JORGE CERMESONI	ENRIQUETA MUÑIZ
JUAN CARLOS COLOMBRES	ENRIQUE OLIVA
DANIEL ALBERTO DESSEIN	FRANCISCO A. RIZZUTO
JOSÉ CLAUDIO ESCRIBANO	FERNANDO SÁNCHEZ ZINNY
FERMÍN FÈVRE	GERMÁN SOPEÑA †
ROBERTO A. GARCÍA	RAÚL URTIZBEREA
OSVALDO E. GRANADOS	BARTOLOMÉ DE VEDIA
MARIANO GRONDONA	

Miembro correspondiente en el Interior

EFRAÍN U. BISCHOFF (Córdoba)

Miembro correspondiente en el Extranjero

MARIO DIAMENT (Estados Unidos)

Mesa Directiva

Presidente: JOSÉ CLAUDIO ESCRIBANO
Vicepresidente 1º: BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT
Vicepresidente 2º: ENRIQUE JOSÉ MACEIRA
Secretario: ENRIQUE MARIO MAYOCHI
Prosecretaria: ENRIQUETA MUÑIZ
Tesorero: ALBERTO J. MUNIN
Protesorero: FERMÍN FÈVRE

Comisión de Fiscalización

Miembros titulares: FRANCISCO A. RIZZUTTO
DANIEL ALBERTO DESSEIN
JOSÉ MARÍA CASTIÑEIRA DE DIOS

Miembros suplentes: NAPOLEÓN CABRERA
CORA CANÉ

Comisiones

Comisión de Admisión: BARTOLOMÉ DE VEDIA
DANIEL ALBERTO DESSEIN
ARMANDO ALONSO PIÑEIRO
ENRIQUE J. MACEIRA
ALBERTO MUNIN

Comisión de Biblioteca,
Hemeroteca y Archivo BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT
ENRIQUE J. MACEIRA
FÉLIX LUNA

Comisión de Publicaciones
y Prensa: FERNANDO SÁNCHEZ ZINNY
NAPOLEÓN CABRERA
JOSÉ MARÍA CASTIÑEIRA DE DIOS
FERMÍN FÈVRE

ORÍGENES PERIODÍSTICOS DE LA CRÍTICA DE ARTE

*Homenaje a mi tío y padrino
Francisco A. Palomar (1896-
1983), dibujante e ilustrador de
la revista “Martín Fierro” (1924-
1927), periodista de “La Nación”
(1927-1952), historiador de arte
y docente, que orientó, de chico,
mi vida profesional.*

Fermín Fèvre

Los orígenes de la crítica de arte moderna son periodísticos. Hay que hallarlos en las ediciones de la *Correspondance litteraire* que editaba Friedrich Grimm en París desde 1753. Esta gaceta quincenal era en realidad un servicio informativo (sería algo así como una *newsletter* de nuestros días) destinado a monarcas, príncipes y miembros de la realeza europea, con el objeto de mantenerlos informados acerca de la vida cultural parisina. Su circulación era restringida y llegó un momento en que sólo tenía quince suscriptores.

En 1759, Grimm convoca a Denis Diderot (1713-1784) a fin de que escribiera sobre los salones del Louvre, que se realizaban como grandes exposiciones de la pintura contemporánea cada dos años. Diderot, una de las máximas figuras de la Ilustración, director de la *Enciclopedia*, filósofo, literato, hombre de múltiples intereses intelectuales, era autor de un *Ensayo sobre la pintura*, de 1765. Escribe en la *Correspondance litteraire* artículos de crítica de arte sobre nueve Salones, entre 1759 y 1781.

Hay que señalar el antecedente de La Font de Saint-Yenne, quien en 1747 realizó la que puede ser considerada como la primera crítica de arte de manera explícita, iniciando así el género. Da lugar, entonces, a una nueva actitud pública frente al arte, erigiéndose en intérprete de los demás. Su crítica suscita polémicas. Señala la decadencia del arte de su época, por oposición a la tradición académica, y propone la creación de un museo que permitiera apreciar la grandeza y superioridad de las obras del pasado.

Con anterioridad, las *Vidas de artistas* eran lo más próximo al nuevo género literario. Entre las diversas editadas en forma

de libro, hay que recordar como primera la de Filippo Villani, que se remonta a 1381/8, de circulación muy restringida al ser anterior a la imprenta de Gutenberg. La más difundida ha sido *Vidas de artistas*, de 1568, de Giorgio Vasari (1511-1574).

Los primeros antecedentes acerca de exposiciones de arte se remontan a 1737, con el llamado "Salon Carré" del Louvre. Con anterioridad, también en París, se habían realizado exposiciones colectivas de obras de arte: en 1673 en el Palais Royal y en 1699, 1704 y 1727 en el Louvre. Luego cada año y más tarde cada dos años (antecedente, sin duda, de las bienales posteriores) se realizaron en el mismo Louvre los "Salones", que van a dar origen a las primeras críticas de arte de Diderot publicadas en la *Correspondance litteraire* desde 1759.

Hay quienes han criticado a Diderot, por ejemplo Lionello Venturi¹, por su escasa preparación en materia artística, atribuyéndole una condición sólo periodística (*sic*) basada en impresiones personales y subjetivas meramente impresionistas, sin el suficiente conocimiento y sin una mayor reflexión. Esta crítica es injusta, así como la que le atribuía un exceso de interpretación literaria.

Diderot dedica no poco análisis a cada obra tratada y su tarea ante el Salón estudiado le demandaba varios días. Llegaba a pasar horas ante una obra, tratando de no dejar de lado los detalles, encontrar su sentido, y descubrir en sí mismo las repercusiones y motivaciones que le provocaba. Cuando regresaba a su estudio luego de sus visitas reiteradas al Salón, se quedaba sentado en la oscuridad, intentando reproducir mentalmente las obras vistas y desarrollando a su vez un universo imaginativo que le permitiría aplicar a su crítica. Tomaba notas frente a las obras luego de estas sesiones meditativas que llevaba a cabo a oscuras en su lugar de trabajo.

Es interesante observar que a Diderot no le interesaba tanto establecer las motivaciones del autor al crear su obra, sino hallar todo lo que ella provocaba en él, como una fuente perceptiva e imaginativa que iba a contribuir a formar su juicio.

Al leer sus críticas hallamos a un gran intuitivo, con un apreciable acercamiento emocional a la obra de arte, poniendo así de relieve una necesaria cualidad de todo crítico moderno: su captación esencial, de índole sensible, sin la cual, por más erudición que posea, no existe una verdadera crítica de arte.

A medida que adquiere oficio como crítico, esas cualidades se desarrollan más y lo podemos apreciar en el transcurso de esos veintiún años de ejercicio de la crítica periodística.

Pero Diderot no se queda en una mera aprehensión perceptiva de lo que ve. Por el contrario, trata de desarrollar conceptos estéticos que den fundamento a sus juicios. No hay que olvidar, por lo demás, que sus críticas iban dirigidas a un público que difícilmente iba a poder comprobar sus dichos. Por eso tenía que ser descriptivo, informar e ilustrar a distancia sin dejar de lado los detalles significativos. Trata a cada artista midiéndolo con su propia vara, al establecer comparaciones con su obra anterior, trabajos recientes, etcétera.

En ningún momento deja de lado el juicio moral, atendiendo a los aspectos éticos de la obra y, en no pocos casos, del autor. Hay que considerar que, al respecto, Diderot sufría una gran hostilidad por parte de algunos de sus contemporáneos y sus ideas, principalmente en el aspecto moral, eran criticadas y enfrentadas por sectores conservadores y del clero. La condena de la Iglesia siempre estaba a un paso. Sin embargo, llama la atención este sentido moral siempre presente en las críticas de arte de Diderot, que tienen que ver tanto con la condición paradigmática que se podía adjudicar a las obras como a las conductas públicas y aun privadas de sus autores. Este sentido ético ha estado muy presente en las críticas de arte hasta bien entrado el siglo XX, cuando el predominio de las tendencias vanguardistas (verdadero arte oficial del siglo) y los sentidos destructivos y nihilistas de la mayor parte de ellas dejaron a un lado los aspectos morales; por otra parte, desdibujados y en transformación cada vez más en la propia sociedad en la que la obra artística tenía su origen. Para Diderot, más allá de todas las

vicisitudes de su vida, polémicas y juicios adversos en que se vió envuelto, e incluyendo los tres meses en la prisión de Vincennes, así como las censuras a que fue sometido, el juicio moral era para él una necesidad constante. El arte también debía conducir a la virtud.

Lo cierto es que en su carácter de compilador junto a D'Alembert de la monumental *Enciclopedia o diccionario razonado de las ciencias, de las artes y de los oficios* (aparece el primer volumen en 1751) siempre estuvo a merced del juicio contradictorio de sus contemporáneos. Muchos lo consideraron como un destructor de los valores morales y religiosos vigentes entonces. Otros lo vieron como un hombre progresista, difusor de la cultura y de la libertad de espíritu, capaz de hacer un inventario del conocimiento humano. No faltan quienes encuentran en él la quintaesencia del proyecto iluminista.

No hay dudas de que fue el creador de un sistema clasificatorio que perduró en el tiempo y que hizo del conocimiento un paradigma de virtudes humanas. Entre 1751 y 1772 llevó a cabo su gran empresa enciclopedista que, sin duda, contribuyó a enriquecer sus puntos de vista acerca del arte, del mismo modo que lo hizo la frecuentación de las obras en su *expérience journalière*. El periodismo dio carácter al trabajo intelectual de Diderot y le planteó exigencias formativas de su personalidad. Este aspecto no ha sido debidamente atendido por la bibliografía sobre su persona y su obra, pero no deja de tener una relevancia destacable.

“Poseía un ingenio despierto, un extraordinario fervor intelectual, y una curiosidad inagotable que lo empujaba a ocuparse de todo. Se enamoraba con entusiasmo de la idea; la abrazaba con fuerza, para abandonarla luego con igual facilidad”². Un hombre de esas características no podía quedarse sólo con una captación intuitiva de las obras de arte y llegar a un juicio sobre ellas basado únicamente en sus impresiones personales.

Apoyándose en una estética del gusto que requiere de un consenso para darle objetividad, Diderot desarrolla un marco teórico en un *Tratado de lo bello*. En su *Carta sobre los cie-*

gos, de 1749, ya aborda la problemática sobre las formas del conocimiento sensible. Allí señala la primacía de las cualidades táctiles por sobre las de la visión. “El alma está en el extremo de los dedos -señala-; pues de allí vienen sus principales sensaciones, y todos sus conocimientos”. A su juicio, de todos los sentidos, el ojo es el más superficial. ¿Cómo se iba a quedar como única guía de sus percepciones artísticas con una herramienta tan precaria?

El tema de la belleza entra de lleno en las preocupaciones filosóficas del siglo XVIII (el abate André, Batteux, Du Bos, Voltaire, son algunos antecedentes en ese sentido). Para Diderot, hay una necesidad de romper con los prejuicios establecidos y encontrar nuevos cánones acordes con las características de la época. Sin duda, ésta es una percepción moderna de su parte al querer establecer un principio de historicidad.

Plantea así la novedad como principio para abordar el tema creativo del arte. En sus críticas rechaza lo artificial, la afectación, el amaneramiento, la vacuidad ornamental. Deja a un lado la alegoría al considerarla una expresión del pasado. Propicia un retorno a la naturaleza como modelo supremo del arte. Cree en el abordaje directo y la expresión apasionada.

El ideal de la belleza está dado, para Diderot, en la relación hombre-naturaleza. Establece, entonces, un principio subjetivista. Reconoce una suerte de confrontación presente en el juicio estético entre el sentimiento personal (subjetivo) y el razonamiento universal (objetivo). Del mismo modo, en el juicio estético conviven, a su entender, tanto la tradición como lo nuevo; lo establecido y lo original.

Estos planteos tendientes a determinar un juicio estético válido para todos son los que dan origen a la tercera crítica de Kant (la *Crítica del juicio* o *Crítica del arte de juzgar*, de 1791). El gusto estético pasa a ser, ante todo, un acto de comprensión.

Por todo esto, no se entiende la afirmación de Venturi acerca de que en Diderot los juicios estéticos estén dados sin suficiente reflexión y con escaso fundamento filosófico. Al conce-

bir la belleza como el objetivo esencial del arte, es la noción sobre la misma el verdadero tema de reflexión tanto de sus escritos teóricos como de sus textos periodísticos de cada crítica. Una lectura detenida de la crítica de esos nueve salones publicada por la *Correspondance litteraire* entre 1759 y 1781 permite inferir su concepción de lo bello, a lo que confiere carácter de absoluto. Este hecho no se corresponde con una atribución divina ni con un idealismo platónico, sino, más bien, con una cualidad sensualista. De todos modos, lo bello tiene que ver con lo verdadero, entendido como el resultado de una experiencia práctica y concreta de lo particular y no como una categoría universal.

El gusto está determinado entonces por la reiteración de esa experiencia “por aprehender lo verdadero o lo bueno, con la circunstancia que lo torna bello, sintiéndose propia y vivamente impresionado” (tal cual lo expresa en su *Ensayo sobre la pintura*). Hay entonces una condición empírica, fáctica, de que en la reiteración de las experiencias individuales se configura la objetividad del gusto. La belleza es, así, un fruto de la experiencia, aunque no es ajena al juicio intelectual, como parte de esa experiencia.

El tema de lo bello y lo sublime, tan capital en la estética de Kant, está prefigurado por Diderot al establecer en la belleza una atribución objetiva y en lo sublime una vivencia subjetiva. Por eso requiere de la pintura un ideal; una búsqueda superior que permita la adecuación entre objeto y sujeto. Va a decirnos que “el objeto de la obra de arte es producir una experiencia sublime, sueño, imaginación, pensamiento, proyección de un ideal, emoción, conmoción, simbolismos, significación de los personajes, y de los objetos” (*Tratado de lo Bello*). ¿Qué mejor manera para sintetizar su credo estético?

Para desentrañar en cada obra en particular el conjunto de vivencias que se dan en ella, Diderot encuentra necesario descubrir “el genio” de su creador; vale decir, la personalidad individual que le da origen. Este es un principio romántico que va a

exaltar ese carácter único como valor subjetivo extremo. Es por eso por lo que hay que considerar a Diderot un prerromántico que exalta los sentimientos humanos. Esto lo lleva a exageraciones como cuando sentencia: “No se piensa en el arte, se admira”.

Para sus críticas periodísticas, Diderot hace un esfuerzo por encontrar el lenguaje más apropiado. Se nutre del vocabulario que habían utilizado en la *Enciclopedia* el pintor Watelet y otros colaboradores. Por lo demás, se hacía ayudar por el joven pintor La Rue, con quien confrontaba opiniones y cotejaba apuntes. Mucho lo ayudaba una memoria visual excepcional, que le permitía recordar hasta los menores detalles de cada obra. Se decía que podía reconstruir obras que había visto veinte años atrás. Trabajaba de noche y de día, con la obsesión de no confundirse y dar a cada obra el tratamiento particular que se merecía. Este es un hecho que definirá a la crítica de arte posterior. Se trata de un género que se distancia de la estética y de la historia del arte al tomar como exclusivo punto de partida una obra en particular y tratarla.

Como ha señalado uno de sus mejores biógrafos, “Diderot escribía sus Salones durante rachas de actividad ininterrumpida”, y agrega: “Nos dan una imagen clara, quizá más que ningún otro escrito suyo, de su estilo reflexivo: abundancia de ideas, ocurrencias secundarias, fantasías extemporáneas y percepciones de leyes nuevas, así como joviales e irónicas vueltas sobre sí mismo. Con algunas diferencias, tal debía ser su estilo al conversar”³.

Este biógrafo considera también que Diderot vivía sus críticas de arte con alegría, como un desafío a todas sus facultades. Algunos le atribuyen por ello que había mucho de fantasía en sus juicios, al ver en las obras cosas que realmente no estaban en ellas y que sólo eran, a la postre, un fruto de su inventiva.

Se le atribuye haber creado algunos términos que hasta entonces no se habían aplicado a la pintura. Así, por ejemplo, la palabra “algodonoso”, tan utilizada después por críticos de otras

épocas. Le atraía más la pintura que la escultura. A veces, en su reconstrucción de las obras trataba de “corregirlas” indicando cómo hubiera podido alcanzar un mejor resultado. Este defecto, sin duda omnipotente, se extiende hasta nuestros días, cuando aún es dable observar actitudes semejantes en algunos críticos.

Tuvo sus preferencias, como ocurre usualmente con los críticos, y para él Chardin era, sin duda, un pintor paradigmático, el más auténtico y natural, sin haber caído en manierismos ni en formalismos vacíos. Si seguimos un orden de preferencias en sus críticas, hallaremos, además de Chardin, a Greuze, a Van Loo, a Fragonard, a Vernet, a Baudoin y a Falconet. Sabemos que el juicio de la historia es necesariamente cambiante a través de los tiempos, que un siglo después la crítica de Diderot no era considerada ya que pasaron muchos años para que se pudiera tenerla en cuenta.

Diderot fue un crítico ecléctico que supo apreciar los valores de unos y de otros, por más que representasen posiciones opuestas entre sí. Un procedimiento ingenioso que solía emplear consistía en considerar la obra tratada como un fragmento del mundo real. Buscaba así establecer un principio de verosimilitud. Avanza en lo que no es visible para el espectador, infiriendo realidades que se encuentran incorporadas en la obra, dándoles a su vez desarrollos hipotéticos.

Rechazaba la teatralidad y la falsedad mientras alababa la espontaneidad “natural”. Todo ello en favor de la ensoñación y el placer sensual que el arte debe proporcionar sin perder de vista su proyección ideal. La contemplación estética debe ser, antes que nada, un goce.

La descripción que abunda en sus críticas, la delectación en el detalle y la inflamada imaginación que las acompañan tiende a que el lector privilegiado de su publicación pueda no sólo registrar las obras sino participar, también, de su exaltación y su goce. A Diderot no le importa tanto lo que el artista quiso decir sino los efectos que la obra produce en él, y es lo que, precisamente, quiere transmitir a sus lectores.

Se anticipa así unos dos siglos a la que se ha dado en llamar “la estética del receptor”, que considera que es él el verdadero dador de significados de la obra. Sin embargo, al mismo tiempo, Diderot, en su condición de prerromántico, está interesado en descubrir el genio creador del artista; su personalidad única. Esta visión participa de la creencia y exaltación del genio creador que el Romanticismo desarrollaría hasta llegar a formas muy exageradas.

En ese sentido, la obra de arte es casi un pretexto para descubrir la excepcionalidad de la personalidad creadora. Mucho contribuye a ello la creación de los museos, que sacralizan el objeto estético (la Galería Nacional, de Viena, en 1781; el Museo del Louvre, de París, en 1793; la National Gallery, de Londres, en 1808; en el mismo año, el Rijkmuseum, de Amsterdam; en 1809, el Museo del Prado, de Madrid, y en 1823, el Kunstmuseum, de Berlín).

Se ha dicho que para esa época, “el discurso del arte reemplazó funciones que había mantenido el discurso religioso, y el museo se convierte en una institución en la que el contemplador se pasea en actitud religiosa frente a lo contemplado”⁴.

Como se puede observar, los orígenes de la crítica de arte moderna forman parte de la historia de la comunicación y dentro de ella, del medio periodístico. Este hecho le dio su configuración como género literario. Su lenguaje y su sentido estructural se fundan en la doble vía de lo descriptivo-narrativo y lo conceptual-valorativo, que tiene sus orígenes en la *Correspondance litteraire* de Grimm y en los escritos críticos de Denis Diderot, que asume diferentes formas narrativas

Como lo señaló Lionello Venturi, “la crítica de arte es siempre una crítica contemporánea, aun cuando se ocupe del arte del pasado, porque nadie puede escapar a un modo de ver, sentir, imaginar y pensar contemporáneos”.

En nuestro país

La crítica de arte está unida a la creación artística. Más aún, la sigue. Si no hay obra, no hay crítica. En nuestro país esto no ha sido una excepción. Así lo registran los acontecimientos que van a determinar una actuación de la crítica de arte que se va a dar a partir de la creación de los artistas.

El 8 de marzo de 1829, se abre en Buenos Aires la primera exposición de arte. Estaba integrada por un extraordinario conjunto pictórico traído a estas playas y expuesto en la iglesia de San Ignacio (por esos días desafectada del culto religioso). Esas obras eran propiedad del marchand José Mauroner (no se conoce con exactitud si era francés o catalán), que había llegado con ellas desde Europa con el propósito de exponerlas y venderlas.

Como se sabe, no eran tiempos propicios los de entonces. Se supone que el viaje fue una consecuencia de la atracción por estas tierras que le despertaron algunos agentes de Rivadavia, por esa época muy activos en Europa. Su viaje fue azaroso. Sale de Europa en agosto de 1825. Luego de seis meses y medio de navegación llega, a Montevideo, donde el bloqueo al puerto de Buenos Aires lo retiene cerca de dos años. Ínterin, viaja a Río de Janeiro para, finalmente, desembarcar en Buenos Aires.

La exposición de Mauroner es anunciada por *La Gaceta Mercantil*. Una semana después, el 15 de marzo de 1829, aparece en *El Tiempo* una crónica sobre la muestra, que no lleva firma y que constituye la primera crítica de arte escrita en un periódico de nuestro medio. Por ella nos enteramos de que las obras expuestas sumaban 375 y de que pertenecían a 150 artistas diferentes. Los datos que aporta en su crónica son rigurosamente inexactos, tanto en la cantidad de los artistas representados como en lo que se refiere a sus países de pertenencia (escuela italiana, española y flamenca). Si lo cotejamos con el catálogo, debemos dar fe a éste. Luego de sus descripciones en las que señala, además, que la muestra se encuentra instalada en una sala del Colegio de Ciencias Morales, accediendo a ella por la escalera del coro,

aventura un juicio crítico. En su opinión, “lo que más llama la atención son las obras admirables de Velázquez, Ribera, Tintoretto, Vernet, Rubens, Ticiano, Rafael” y en particular exalta a Murillo; lo que da una idea de la dispersión de su juicio. Hay que recordar que *El Tiempo* estaba redactado por los hermanos Juan Cruz y Florencio Varela, por lo cual, alguno de los dos vendría a ser el primer crítico de arte argentino.

Casi un año después, el 30 de enero de 1830, aparece en *The British Packet and Argentine News* una nueva crónica. El anónimo redactor denomina “*petit Louvre*” el conjunto expuesto y objeta la forma inadecuada con que los cuadros están exhibidos. A su juicio, los más destacables son los de Rafael, Guido Reni, Holbein y Murillo.

Ninguno de los críticos apuntados estaba en condiciones de certificar la autenticidad de las obras. Hay fundadas sospechas de que en un lote tan grande no hubiera copias y falsificaciones. Una crítica tan primitiva no estaba en condiciones de cuestionar nada, por lo que sus juicios benévolos carecen de valor.

El catálogo realizado en la Imprenta de la Independencia (calle 25 de Mayo 110) registra una numeración correlativa de 287 ítem que corresponden a 368 obras, con sus medidas en pulgadas, sin señalar la técnica empleada y con la indicación de “autor desconocido” o “atribuido a” en muchos casos. Con neto predominio de la escuela italiana, se destacan autores como Tintoretto, Ticiano, Guido Reni, Caravaggio, Parmigianino, Andrea del Sarto, Rafael, Veronese, etcétera.

Dentro de la escuela española hallamos a Murillo, Alonso Cano, Velázquez, Zurbarán, Juan de Juárez, El Españolito, Mateo Zereso, El Divino Morales, Herrera el Viejo, Claudio Coelho, El Greco. Entre los flamencos, Rubens, Van Dick, Teniers, Holbein, Mengs, Rembrandt, Fitt, Bruegel. En la escuela francesa, Claudio de Lorena, Vernet, Sauvage, Bauvet, entre los más conocidos (hemos reconstruido la grafía moderna de estos nombres).

La Gaceta Mercantil del 22 de enero de 1830 publica una carta de Mauroner en la que relata sus apremios económicos y la necesidad de regresar con sus obras. Sus gestiones para que las autoridades se las compren para constituir un museo son vanas. Expone allí su proyecto de crear una sociedad por acciones de \$ 150.000 que permitiera adquirir las obras de la colección. Rosas, que ya está en el poder, se muestra desinteresado.

En el diario *El Lucero*, órgano oficial del dictador que redactaba Pedro de Angelis, aparece el 29 de enero de 1830 una nota que pone las cosas en su lugar. Se dice allí que “el estado del erario no permite al gobierno hacer esta importante adquisición: hay otros objetos que reclaman sus auxilios más pronto y eficaces, y sería falta invertir en pinturas cantidades que se pueden y se deben emplear más provechosamente”⁵. Como se ve, hay que buscar siempre en el pasado argentino la raíz de sus males presentes, reiterados, por lo general, en el transcurso de su historia.

Pocos días después, el 18 de febrero, el mismo periódico anuncia que Mauroner no ha completado la suscripción y tiene que regresar a Europa. No hay constancias de que algunas de las obras hayan sido adquiridas por particulares.

El 8 de mayo de 1830 se embarca hacia Europa con escala en Río de Janeiro, llevándose sus cuadros en diez cajones. La aventura artística le llevó casi cinco años sin resultado económico positivo alguno, según se puede colegir.

Se atribuye a la personalidad multifacética de Domingo Faustino Sarmiento la publicación de una crítica de arte en el número 5 de *El Zonda*, de San Juan, con fecha 17 de agosto de 1839. Es considerada de su autoría aunque está sin firmar. Se refiere al regreso a la provincia de Franklin Rawson, pintor de la primera generación romántica argentina. El texto es sumario y se refiere más al artista que a su obra. No puede ser considerado una crítica de arte.

En su exilio en Chile, el gran sanjuanino publicará más frecuentemente notas sobre arte. Cuando el 3 de marzo de 1843

publica en *El Progreso* una nota sobre los cuadros de Monvoisin, sí lo podemos situar dentro del género de la crítica de arte. Sarmiento, hombre al fin de su generación, hace gala de un romanticismo estético. Nuestro prócer, como José Hernández y Bartolomé Mitre, siempre se sintió periodista, por antonomasia, y encuentra, según sus propias palabras que, “es un deber ocuparse de Monvoisin y de sus cuadros”.

Sabemos de su vocación secreta de pintor, de cuánto influyó en su hermana Procesa para que pintara y del interés que manifestó acerca del dibujo y la pintura. Entre otros, dan testimonio de ello sus artículos publicados sobre la enseñanza artística (*El Progreso* del 18 de febrero de 1843); sobre el dibujo lineal (*El Progreso* del 16 de abril de 1844); sobre el Salón de Pintura de San Juan (*El Nacional* del 3 de julio de 1844).

Ese interés por lo pictórico atraviesa toda su vida y aun encontramos textos tardíos que así lo demuestran como “Bellas Artes en las Islas” que publicó en *El Nacional* el 26 de febrero de 1885. Algunas referencias sobre el arte que se pueden hallar en la recopilación de sus *Viajes* no dejan de confirmarlo.

“Cuando se leen las obras de Sarmiento -ha dicho José A. García Martínez-, sobre todo su correspondencia, y se sigue su vida con cierta profundidad, aparece inmediatamente el aspecto contemplativo y espiritual de este gran constructor”⁶. Su atracción por el arte y sus secretos forma parte de esa personalidad tan rica.

Si se recorren las primeras manifestaciones de la crítica de arte, tanto en Europa como en América, se observará que sus orígenes han sido siempre periodísticos. Este hecho no se ha destacado debidamente, tal vez por un prurito academicista que ha tendido a desvalorizar a la crítica de arte periodística, sea por la brevedad de su extensión, por el carácter impresionista con que se la suele caracterizar o por una superficialidad que a veces se le adjudica (con razón y sin ella). Un repaso de los nombres de los grandes críticos que han actuado en los periódicos durante el siglo XX, tanto en Europa, los EE.UU. y América latina, bastaría para desmentirlo.

Este breve trabajo es un punto de partida para investigaciones de mayor aliento que quieran ahondar en el fenómeno insoluble de la crítica de arte y la comunicación periodística.

NOTAS

¹. Lionello Venturi. *Historia de la crítica de arte*. . Ed. Poseidón Buenos Aires. 1949 (Pág. 129).

². Amadeo D. Delucchi y Jorge O. Demarchi. *Noticia sobre la obra de Diderot en Tratado de lo Bello*. Ed. Instituto de Filosofía. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 1962 (Pág. 6).

³. P.N. Furbank. *Denis Diderot, biografía crítica*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1994 (Pág. 292).

⁴. Marina Bertonassi. *Crítica y contexto en Estética y Crítica*. Eudeba, Buenos Aires, 1999 (Pág. 120).

⁵. Citado por Francisco A. Palomar en su libro *Primeros salones de arte en Buenos Aires*. Ed. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962 (Pág. 57).

⁶. José A. García Martínez, *Sarmiento y el arte de su tiempo*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1979 (Pág. 12).

RECOPIACIÓN DE CRÍTICAS PERIODÍSTICAS DE DENIS DIDEROT

1. Antología de los *Salones* [Pierre-Antoine Baudoin (1723-1769)]

Nada mejor que el ejemplo de Baudoin para probar hasta qué punto las costumbres son esenciales para el buen gusto. [...]

Artistas, si sois celosos en cuanto a la duración de vuestras obras, os aconsejo que os atengáis a los temas honestos. Todo lo que incita a los hombres a la depravación está hecho para ser destruido, y menos duda habrá de la destrucción cuanto más perfecta sea la obra. Ya casi no subsiste ninguna de esas infames y bellas estampas que Giulio Romano compuso sobre el impuro Aretino. La probidad, la virtud, la honestidad, el escrúpulo, el humilde escrúpulo supersticioso se apoderan tarde o temprano de las producciones deshonestas. Realmente, ¿quién de nosotros, poseedor de una obra maestra de pintura o de escultura capaz de inspirar el libertinaje, no empieza por ocultarla a los ojos de su mujer, su hija, su hijo? ¿Quién no piensa que esta obra maestra no pueda pasar a otro poseedor menos atento a esconderla? ¿Quién no admite, en el fondo de su corazón, que el talento podía haber sido mejor empleado, que semejante obra no tenía que haberse hecho y que valdría la pena quitarla de en medio? ¿Qué compensación puede haber entre un cuadro, una estatua, por muy perfecta que se considere, y la corrupción de un corazón inocente? Y si estos pensamientos, que no son en absoluto ridículos, surgen, no digo en un beato, sino en un hombre de bien; y en un hombre de bien, no digo religioso, sino descreído, ateo, de avanzada edad, a punto de descender a la tumba, ¿en qué se convierten el bello cuadro, la bella estatua, el grupo del sátiro que goza de una cabra, el pequeño Príapo sacado de las ruinas de Herculano (estas dos obras, las más preciosas que la Antigüedad nos haya transmitido, a juicio del barón

Gleichen y del abate Galiani, ambos muy entendidos)? ¿Y allí está, en un instante, el fruto de los desvelos del más extraordinario talento roto, hecho pedazos? ¿Y quién de nosotros se atrevería a censurar la mano honesta y bárbara que haya cometido esta especie de sacrilegio? No seré yo, aunque no ignoro lo que se me pueda objetar: la escasa influencia que las producciones de las bellas artes tienen sobre las costumbres generales; su independencia, incluso de la voluntad y del ejemplo de un soberano, de los resortes momentáneos tales como la ambición, el peligro, el espíritu patriótico; yo sé que aquel que suprime un mal libro o que destruye una estatua voluptuosa se parece al idiota que teme mear en un río por miedo a que un hombre se ahogue en él. Pero dejamos de lado el efecto de estas producciones sobre las costumbres de la nación, limitémoslo a las costumbres particulares. No puedo creer que un mal libro, una estampa deshonesta que el azar pusiera en manos de mi hija, bastaría para hacerla soñar y perderla. ¡Los que pueblan nuestros jardines públicos de imágenes de la prostitución no saben lo que hacen! Sin embargo, tantas inscripciones infames con las que sin cesar la estatua de la *Venus de las bellas nalgas* aparece pintarrajeada en los bosquecillos de Versalles; tantas acciones licenciosas confesadas en dichas inscripciones, tantos insultos hechos por el propio libertinaje a sus propios ídolos; insultos que revelan imaginaciones perdidas, una mezcla inexplicable de corrupción y barbarie, demuestran bastante claramente la perniciosa impresión de esta clase de obras. ¿Cree alguien que los bustos de aquellos que han merecido los honores de la patria, con las armas en la mano, en los tribunales de justicia, en los consejos del soberano, en la carrera de las letras o de las bellas artes, no podían dar una elección mejor? Entonces, ¿por qué no encontramos las estatuas de Turenne y de Catinat? Porque todo lo bueno que se ha hecho en un pueblo se refiere a un solo hombre; porque este hombre, celoso de cualquier clase de gloria, no soporta que se hagan honores a otro. Porque no hay nadie más que él.

(Salón de 1767)

[François Boucher (1703-1770)]
Pastorales y paisajes de Boucher

¡Qué colores! ¡Qué variedad! ¡Qué riqueza de objetos y de ideas! Este hombre lo tiene todo, menos la verdad. No hay ninguna parte de sus composiciones que, separada de las demás, no guste; incluso el conjunto seduce. No podemos evitar preguntarnos: pero ¿dónde se han visto pastores vestidos con tanta elegancia y tanto lujo? ¿Qué tema ha reunido alguna vez, en un mismo lugar, en pleno campo, bajo los arcos de un puente, lejos de cualquier zona habitada, a mujeres, hombres, niños, bueyes, vacas corderos, perros, haces de heno, agua, fuego, un farol, hornillos, cántaros, calderos? ¿Qué hace ahí esa encantadora mujer, tan bien vestida, tan limpia, tan voluptuosa? Y esos niños que juegan y que duermen, ¿son suyos? Y ese hombre que lleva un fuego que va a derramar sobre su cabeza, ¿es su esposo? ¿Qué quiere hacer con esas brasas encendidas? ¿De dónde las ha cogido? ¡Qué jaleo de objetos disparatados! Apreciamos claramente lo absurdo y, a pesar de todo, no podemos separarnos del cuadro. Nos atrae. Volvemos a él. ¡Es un vicio tan agradable, es una extravagancia tan inimitable y tan rara! ¡Hay tanta imaginación, efecto, magia y facilidad!

Cuando hemos contemplado durante mucho tiempo un paisaje como el que acabamos de esbozar, creemos haberlo visto todo. Nos equivocamos; en él encontramos infinidad de cosas de un valor... Nadie conoce como Boucher el arte de la luz y las sombras. Consigue trastornar a dos clases de personas: la gente de mundo y los artistas. Su elegancia, su delicadeza, su galantería novelesca, su coquetería, su gusto, su facilidad, su variedad, su resplandor, sus encarnaciones maquilladas, sus excesos, tienen que cautivar a los petimetres, a las mujercitas, los jovenzuelos, la gente de mundo, toda esa multitud de los que son ajenos al verdadero gusto, a la verdad, a las ideas justas, a la severidad del arte. ¿Cómo podrían resistirse a la protuberancia, los adornos, las desnudeces, el libertinaje, el epigrama de Boucher? Los

artistas que ven hasta qué punto este hombre ha superado las dificultades de la pintura y para quienes reconocen un mérito que sólo ellos conocen bien, se arrodillan ante él; es su dios. Las personas de gusto refinado, de un gusto severo y antiguo, no le prestan la menor atención. Por lo demás, este pintor es más o menos en pintura lo que Ariosto en poesía. El que está encantado con uno es inconsecuente si no está loco por el otro. Poseen, en mi opinión, la misma imaginación, el mismo gusto, el mismo estilo, el mismo colorido. Boucher tiene una ejecución tan personal que, en cualquier obra de pinturas en la que le pidieran ejecutar una figura, se la reconocería inmediatamente.

(Salón de 1761)

El sueño del niño Jesús

Este maestro tiene siempre el mismo fuego, la misma facilidad, la misma fecundidad, la misma magia y los mismos defectos que echan a perder un raro talento.

Su niño Jesús está suavemente pintado; duerme bien. Su Virgen mal vestida no tiene carácter. La gloria es completamente aérea. El ángel que vuela es totalmente nebuloso. Es imposible realizar con más grandeza y proporcionar una cabeza más bella al José que dormita detrás de la Virgen que adora a su hijo... Pero ¿y el color? En lo que se refiere al color, ordenad a vuestro químico que os haga una detonación o mejor una deflagración de cobre mediante el nitro y lo veréis tal como es en el cuadro de Boucher. Es el de un bello esmalte de Limoges. Si decís al pintor: “Pero, señor Boucher, ¿de dónde ha sacado esos tonos de color?”, os responderá: “De mi cabeza”. “Pero son falsos”. “Es posible, y no me he preocupado de ser verdadero. Yo pinto un acontecimiento fabuloso con un pincel novelesco. ¿Qué sabe usted? La luz del Tabor y la del paraíso seguramente son así. ¿Alguna vez le han visitado los ángeles por la noche?” “No”. “Ni a mí tampoco; y ésa es la razón por la cual actúo como me place en una cosa

de la cual no existe modelo en la naturaleza”. “Señor Boucher, no es usted un buen filósofo si ignora que a cualquier lugar del mundo que vaya donde le hablen de Él, Dios siempre será completamente distinto del hombre”.

(*Salón de 1763*)

No sé qué decir de este hombre. La degradación del gusto, del color, de la composición, de los caracteres, de la expresión, del dibujo, ha seguido paso a paso la depravación de las costumbres. ¿Qué quiere usted que este artista exprese en el lienzo? Lo que tiene en la imaginación. ¿Y qué puede tener en la imaginación un hombre que se pasa la vida con las prostitutas de la más baja estofa? La gracia de sus pastoras es la gracia de Favart en *Rose et Colas*, la de sus diosas está sacada de la Deschamps. Os desafío a encontrar en el campo una sola brizna de hierba de sus paisajes. Y luego una confusión de objetos amontonados unos sobre otros, tan desplazados, tan disparatados, que no es tanto el cuadro de un hombre sensato como el sueño de un loco. Es de él de quien se ha escrito:

...*Velut aegri somnia, vanae...*
Fingentur species: ut nec pes, nec caput.

Me atrevo a decir que este hombre no sabe realmente lo que es la gracia; me atrevo a decir que jamás ha conocido la verdad; me atrevo a decir que las ideas de delicadeza, honestidad, inocencia, sencillez, han llegado a ser para él casi ajenas; me atrevo a decir que no ha visto ni un instante la naturaleza, por lo menos aquella que interesa a mi alma, a la vuestra, a la de un niño bien nacido, a la de una mujer sensible; me atrevo a decir que carece de gusto. Entre infinidad de pruebas que daría de ello, bastará una sola, y es que en la multitud de figuras de hombres y mujeres que ha pintado, desafío a que se encuentren en ellas cuatro de carácter propio en el bajorrelieve y mucho

menos en la estatua. Hay demasiadas buenas caras, caritas, remilgos, afectación para un arte severo. Por mucho que me las muestre desnudas, siempre veo en ellas el carmín, los lunares postizos, los adornos y todos los perifollos de la *toilette*. ¿Creéis que alguna vez ha habido en su cabeza algo de esta imagen honesta y encantadora de Petrarca?

E'l riso, e'l canto, e'l hablar dulce umano.

(Salón de 1763)

[Étienne-Maurice Falconet (1716-1791)]

¡Oh, que cosa tan preciosa es este grupo de Falconet! Es la pieza que tendría en mi gabinete, si me gustara presumir de gabinete. ¿No valdría más sacrificar de una vez por todas...? Pero dejemos eso. Nuestros aficionados son personas con poco sentido común, que prefieren adornar su gabinete con veinte obras mediocres que poseer una sola y bella.

El precioso grupo del que quiero hablaros -es bastante inútil decirlo- es el Pigmalión al pie de su estatua que cobra vida. Sólo está éste en el Salón y durante mucho tiempo no habrá otro.

La naturaleza y las Gracias han dispuesto la actitud de la estatua. Sus brazos caen suavemente a ambos lados. Sus ojos acaban de entreabrirse. Su cabeza está un poco inclinada hacia el suelo, o más bien hacia Pigmalión, que está a sus pies. La vida se revela en ella por una ligera sonrisa que aflora en su labio superior. ¡Cuánta inocencia posee! Está en su primer pensamiento. Su corazón empieza a conmovirse, pero no tardará en palpar. ¡Qué manos! ¡Qué piel tan suave! No, esto no es mármol. Apoyad el dedo, y la materia que ha perdido su dureza cederá a vuestra presión. ¡Cuánta veracidad en los costados! ¡Qué pies! ¡Qué suaves y delicados son!

Un Amorcillo ha cogido una de las manos de la estatua, y no la besa, la devora. ¡Qué vivacidad! ¡Qué ardor! ¡Cuánta malicia en la cabeza del Amorcillo! Pequeño pérfido, te reconozco; ojalá, para mi felicidad, no vuelva a encontrarte.

Con una rodilla en tierra, la otra erguida, las manos fuertemente apretadas una contra otra, Pígmalión está delante de su obra y la mira. Busca en los ojos de su estatua la confirmación del prodigio que los dioses le han prometido. ¡Oh, qué bello es su rostro! Oh, Falconet, cómo has hecho para infundir en un trozo de piedra blanca la sorpresa, la dicha y el amor, todo fundido. Émulo de los dioses, si ellos han animado la estatua, tú has renovado su milagro animando el estatuario. Ven que te abrace; pero teme que culpable del crimen de Prometeo, un buitre te espere a ti también.

Por muy bella que sea la figura de Pígmalión, se podía encontrar con talento; pero no es posible imaginar la cabeza de la estatua sin genio.

La ejecución del grupo entero es admirable. Es una materia única, en la que el estatuario ha conseguido tres clases de carnaciones diferentes. Las de la estatua no son las del niño, ni éstas las carnaciones de Pígmalión.

Esta pieza de escultura es perfecta. Sin embargo, la primera vez que la miré, el cuello de la estatua me pareció un poco fuerte, o su cabeza un poco débil. La gente del arte ha confirmado mi juicio. ¡Oh, qué desdichada es la condición de un artista! ¡Qué despiadados y viles son los críticos! Si este grupo, escondido bajo tierra durante millares de años, acabara de ser desenterrado, con el nombre de Fidias en griego, roto, mutilados los pies, los brazos, la contemplaría con admiración y en silencio.

Meditando sobre este asunto, he imaginado otra composición que es la siguiente.

Dejo la estatua tal como es, excepto que solicito su acción de derecha a izquierda, exactamente la misma que está de izquierda a derecha.

Conservo en Pígmalión su expresión y su carácter; pero le situó a la izquierda; ha vislumbrado en su estatua los primeros signos de vida. Antes estaba en cuclillas. Se levanta lentamente para poder llegar al lugar del corazón. En él posa suavemente el revés de la mano izquierda; comprueba si el corazón late; mientras tanto sus ojos, fijos en los de la estatua, esperan que se

entreabran. Entonces, ya no es la mano derecha de la estatua sino la izquierda la que devora el Amorcillo.

Me parece que mi pensamiento es más nuevo, más raro y más enérgico que el de Falconet. Mis figuras estarían mucho mejor agrupadas que las suyas. Se tocarían. Yo digo que Pígmalión se levantaría lentamente; si los movimientos de la sorpresa son ligeros y rápidos, aquí están contenidos y moderados por el temor, o a equivocarse, o a mil accidentes que podrían hacer que el milagro no se produjera. Pígmalión tendría el cincel en la mano derecha y lo apretaría con fuerza. La admiración abraza y aprieta sin reflexión lo que admira o lo que contiene.

(Salón de 1763)

[Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)]

Me es imposible, amigo mío, hablarle de este cuadro, pues usted sabe que ya no estaba en el Salón cuando tuve noticia de la sensación general que produjo. A usted le corresponde dar cuenta de ello; charlaremos juntos; estará bien porque quizá descubramos por qué después de un primer tributo de elogios dirigido al artista, después de las primeras exclamaciones, el público pareció enfriarse. Toda composición cuyo éxito no se mantiene carece de verdadero valor. Pero para completar este artículo sobre Fragonard, le voy a contar una visión bastante extraña que me atormentó la noche que siguió a un día en el que había pasado la mañana viendo cuadros y la tarde leyendo algunos Diálogos de Platón.

La Caverna de Platón

Me pareció que estaba encerrado en el lugar que llaman la caverna de este filósofo. Era una cueva larga y oscura. Yo estaba sentado entre una multitud de hombres, mujeres y niños. Todos

teníamos los pies y las manos encadenados y la cabeza tan bien sujeta entre planchas de madera que nos resultaba imposible girarla. Pero lo que me sorprendía era que casi todos bebían, reían, cantaban, sin que al parecer les molestaran las cadenas, y, viéndoles, usted hubiera dicho que era su estado natural; incluso me parecía que miraban con malos ojos a los que hacían algún esfuerzo por recuperar la libertad de los pies, las manos y la cabeza, que les llamaban con nombres odiosos, que se alejaban de ellos como si estuvieran infectados de un mal contagioso y que, cuando ocurría algún desastre en la caverna, no dejaban de acusarles de él. Inmovilizados como acabo de decirle, todos estábamos de espaldas a la entrada de la caverna y sólo podíamos mirar el fondo que estaba tapizado por una inmensa tela.

Detrás de nosotros había reyes, ministros, sacerdotes, doctores, apóstoles, profetas, teólogos, políticos, bribones, charlatanes, artesanos de ilusiones y una gran tropa de mercaderes de esperanzas y de temores. Cada uno de ellos tenía una provisión de figuritas transparentes y coloreadas propias de su estado y todas las figuras estaban tan bien hechas, tan bien pintadas, eran tantas y tan variadas, que con ellas había con qué suministrar la representación de todas las escenas cómicas, trágicas y burlescas de la vida.

Estos charlatanes, como vi después, situados entre nosotros y la entrada de la caverna, tenían tras ellos una gran lámpara colgada, a cuya luz exponían sus figuritas; sus sombras pasaban por encima de nuestras cabezas y, agrandándose por el camino, iban a proyectarse en la tela extendida al fondo de la caverna y formaban escenas en ella, pero escenas tan naturales, tan verdaderas, que las tomábamos por reales, y unas veces nos hacían reír a mandíbula batiente y otras nos hacían llorar a lágrima viva, cosa que no le parecerá muy extraña si tiene en cuenta que detrás de la tela había otros bribones subalternos, pagados por los primeros, que prestaban a las sombras los acentos, los discursos, las verdaderas voces de los papeles que representaban.

A pesar del hechizo de la representación, había en la multitud alguno de nosotros que desconfiaba, que sacudía de vez en cuando las cadenas y tenía verdaderos deseos de librarse de las planchas y de girar la cabeza; pero, inmediatamente, unas veces uno y otras otro de los charlatanes que teníamos a la espalda se ponía a gritar con voz pontente y terrible: “¡No se te ocurra girar la cabeza! ¡Ay del que agite su cadena! Respetto de las planchas...”. En otra ocasión le diré lo que les ocurría a los que ignoraban el consejo de la voz, los peligros que corrían, las persecuciones que tenían que sufrir; pero será cuando hagamos filosofía. Hoy que tratamos de cuadros, prefiero describirle algunos de los que vi en la gran tela; le juro que eran totalmente equiparables a los mejores del Salón. Al principio en la tela todo parecía deslavazado, las figuras lloraban, reían, jugaban, bebían, cantaban, se mordían los puños, se arrancaban el pelo, se acariciaban, se azotaban; en el momento en que uno se ahogaba, otro era ahorcado y un tercero subido a un pedestal; pero a la larga todo se enlazaba, se aclaraba y se entendía. Esto es lo que vi pasar allí en diferentes intervalos que acortaré para abreviar.

En primer lugar había un joven, con su larga indumentaria sacerdotal en desorden, la mano armada de un tirso, la frente coronada de hiedra, que vertía de un gran jarrón antiguo torrentes de vino en anchas y profundas copas que llevaba a la boca de varias mujeres de ojos extraviados y cabellos en desorden. Él se emborrachaba con ellas, ellas se emborrachaban con él, y cuando estaban borrachos, se levantaban y echaban a correr por las calles lanzando gritos que eran una mezcla de furia y alegría. La gente, impresionada por los gritos, se encerraba en sus casas y temía encontrarse a su paso: podían despedazar al temerario que se interpusiera en su camino y vi que lo hacían a menudo. Pues bien, amigo mío, ¿qué me dice de todo esto?

Grimm -Digo que he ahí dos cuadros bastante bellos, aproximadamente del mismo género.

Diderot -Pues hay un tercero de un género diferente. El joven sacerdote que guiaba a las mujeres furiosas poseía una

bellísima figura, lo advertí y me pareció, durante mi sueño, que, sumergido en una embriaguez más peligrosa que la del vino, se dirigía con la cara, el gesto y los discursos más apasionados y más tiernos a una muchacha cuyas rodillas abrazaba en vano y que se negaba a escucharle.

Grimm -Éste, no por tener sólo dos figuras sería más fácil de hacer.

Diderot -Sobre todo si se trataba de darles la expresión poderosa y el carácter poco común que tenían en la tela de la caverna. Mientras el sacerdote solicitaba inútilmente a la inflexible joven, de repente oigo al fondo de las viviendas gritos, risas, aullidos y veo salir de ellas padres, madres, mujeres, muchachas, niños. Los padres se precipitaban sobre sus hijas que habían perdido todo sentimiento de pudor, las madres sobre sus hijos que las ignoraban, los niños de diferente sexo mezclados, confundidos, rodaban por el suelo; era un espectáculo de alegría extravagante, de vicio desenfrenado, de inconcebible embriaguez y furor. ¡Ay, si yo fuera pintor! Todavía tengo esas caras presentes en mi pensamiento.

Grimm -Conozco un poco a nuestros artistas y le juro que no hay uno solo capaz de esbozar semejante cuadro.

Diderot -En medio de aquel tumulto, varios ancianos que se habían salvado de la epidemia, con los ojos bañados en lágrimas, prosternados en un templo golpeaban el suelo con la frente, besaban de modo suplicante los altares del dios, y entonces oigo muy claramente cómo el dios, o quizá el bribón subalterno que estaba detrás de la tela, dice: "Que muera, o que alguien muera por ella".

Grimm -Pero, amigo mío, al ritmo que usted sueña, ¿sabe que bastaría con uno solo de sus sueños para una galería entera?

Diderot -Espere, espere, déjeme terminar. Yo estaba terriblemente impaciente por conocer cuál sería la consecuencia de aquel oráculo funesto, cuando el templo se abrió de nuevo ante mis ojos. El suelo estaba cubierto de una alfombra roja con una

ancha franja de oro bordada; esta rica alfombra y su franja caían sobre un largo escalón que se extendía a todo lo largo de la fachada. A la derecha, cerca del escalón, había una de esas grandes vasijas para el sacrificio destinadas a recibir la sangre de las víctimas. A cada lado de la parte del templo que yo descubría, dos grandes columnas de un mármol blanco y transparente parecían dirigirse hacia la bóveda. A la derecha, al pie de la columna más próxima, habían colocado una urna de mármol negro, cubierta en parte por los paños propios de las ceremonias sangrientas. Al otro lado de la misma columna había un gran candelabro de forma muy noble, era tan alto que poco faltaba para que alcanzara el capitel de la columna. En el espacio entre las dos columnas del otro lado había un gran altar o trípode triangular sobre el cual estaba encendido el fuego sagrado. Yo veía el resplandor rojizo de las brasas ardientes y el humo de los perfumes me ocultaba una parte de la columna interior. Tal es el escenario de una de las más terribles y más impresionantes representaciones que se ejecutaron en la tela de la caverna durante mi visión.

Grimm -Pero dígame, amigo mío, ¿no ha confiado su sueño a nadie?

Diderot -No. ¿Por qué me lo pregunta?

Grimm -Porque el templo que usted acaba de describir es exactamente el lugar de la escena del cuadro de Fragonard.

Diderot -Es posible. Había oído hablar tanto de ese cuadro los días anteriores, que, al tener que hacer un templo en sueños, habré hecho el suyo. Sea como fuere, mientras mis ojos recorrían el templo y los preparativos que presagiaban algo que me oprimía el corazón, vi llegar solo a un joven acólito vestido de blanco; tenía la expresión triste. Se puso en cuclillas al pie del candelabro y apoyó los brazos en el saliente de la base de la columna interior. Le siguió un sacerdote. El sacerdote tenía los brazos cruzados sobre el pecho, la cabeza totalmente inclinada y parecía absorto en el dolor y la más profunda reflexión; avanzaba a paso lento. Yo esperaba que levantara la cabeza; lo hizo

dirigiendo los ojos al cielo y lanzando una exclamación terriblemente dolorosa que acompañé con un grito cuando reconocí al sacerdote. Era el mismo al que había visto unos instantes antes acosar con tanta insistencia y tan poco éxito a la inflexible joven; también estaba vestido de blanco; seguía siendo bello, pero el dolor había causado una profunda impresión en su rostro. Tenía la frente coronada de hiedra y llevaba en la mano derecha el cuchillo sagrado. Fue a situarse de pie a cierta distancia del joven acólito que le había precedido. Vino un segundo acólito, vestido de blanco, que se quedó tras él.

Después vi entrar a una muchacha; también estaba vestida de blanco y una corona de rosas le ceñía la cabeza. La palidez de la muerte cubría su cara, sus rodillas temblorosas le flaqueaban; apenas tuvo fuerzas para llegar hasta los pies de aquel que tanto la adoraba, porque había sido ella la que tan orgullosamente había rechazado su ternura y sus súplicas. Aunque todo ocurrió en silencio, no había más que mirarles a uno y a otra y recordar las palabras del oráculo para comprender que ella era la víctima y que él iba a ser su sacrificador. Cuando estuvo cerca del gran sacerdote, su desdichado amante, ¡ay!, mil veces más desdichado que ella, las fuerzas la abandonaron completamente y cayó sobre el lecho o el lugar mismo en el que tenía que recibir el golpe mortal. Tenía la cara vuelta hacia el cielo, sus ojos estaban cerrados, sus brazos que la vida parecía haber abandonado le colgaban a ambos lados, la parte posterior de su cabeza casi tocaba las vestiduras del gran sacerdote, su sacrificador y su amante; el resto de su cuerpo estaba tendido, solamente el acólito que se había quedado detrás del gran sacerdote lo mantenía un poco levantado.

Mientras el desdichado destino de los hombres y la crueldad de los dioses o de sus ministros, porque los dioses no son nada, me tenían absorto, y mientras enjugaba algunas lágrimas que se habían escapado de mis ojos, había entrado un tercer acólito, vestido de blanco como los demás y con la frente coronada de rosas. ¡Qué guapo era aquel joven! No sé si era su

modestia, su juventud, su dulzura, su nobleza lo que me interesaba, pero me pareció que daba cien vueltas incluso al gran sacerdote. Se había agachado a cierta distancia de la víctima desvanecida y sus ojos enternecidos estaban fijos en ella. Un cuarto acólito, también con traje blanco, fue a colocarse cerca del que sostenía a la víctima y puso en su otra rodilla un gran barreño que cogió por los bordes como para presentarlo a la sangre que iba a manar. Este barreño, la situación de este acólito y su acción designaban por demás la cruel función. Entretanto, habían acudido al templo muchas otras personas. Los hombres, compasivos por naturaleza, buscan en los espectáculos crueles el ejercicio de esta cualidad.

Distinguí hacia el fondo, cerca de la columna interior del lado izquierdo, a dos sacerdotes mayores, de pie, y notables por el irregular turbante con que estaban envueltas sus cabezas, la severidad de sus caracteres y la gravedad de su actitud.

Había casi afuera, contra la columna anterior, del mismo lado, una mujer sola; un poco más lejos y más hacia afuera, otra mujer con la espalda apoyada contra un hito y un niño pequeño desnudo sobre sus rodillas. La belleza del niño y quizá más aún el singular efecto de la luz que los iluminaba a su madre y a él, los fijaron en mi memoria. Más allá de estas mujeres, pero en el interior del templo, otros dos espectadores. Delante de los espectadores, precisamente entre las dos columnas, justo enfrente del altar y de las brasas ardiendo, un anciano del cual me impresionaron su expresión y sus cabellos grises. Supongo que el espacio más alejado estaba lleno de gente, pero desde el lugar que ocupaba en mi sueño y en la caverna no podía ver más.

Grimm -Porque no había nada más que ver, porque ahí están todos los personajes del cuadro de Fragonard y porque aparecieron en su sueño colocados exactamente como en el lienzo.

Diderot -Si es así, ¡qué bello cuadro ha pintado Fragonard! Pero escuche el resto. El cielo brillaba con purísima claridad; el sol parecía derramar toda la masa de su luz en el templo y complacerse en reunirla sobre la víctima, cuando las bóvedas se

oscurecieron de densas tinieblas que, extendiéndose sobre nuestras cabezas y mezclándose en el aire, en la luz, produjeron un repentino horror. A través de las tinieblas vi planear a un genio infernal, lo vi: unos ojos extraviados le salían de la cabeza; llevaba un puñal en una mano y con la otra agitaba una antorcha encendida; gritaba. Era la Desesperación, y el Amor, el temible Amor lo llevaba a la espalda. En ese instante el gran sacerdote coge el cuchillo sagrado y levanta el brazo; creo que va a golpear a la víctima, que va a clavarlo en el pecho de aquella que le rechazó y que el cielo le ha entregado; en absoluto: se golpea a sí mismo. Un grito general atraviesa y rompe el aire. Veo a la muerte y sus síntomas vagar por las mejillas, por la frente del tierno y generoso infortunado; las rodillas le flaquean, la cabeza se le cae hacia atrás, uno de sus brazos queda colgando, y la mano con la que cogió el cuchillo lo sostiene todavía clavado en el corazón. Todas las miradas están fijas o temen fijarse en él; todo revela tristeza y espanto. El acólito que está al pie del candelabro tiene la boca entreabierta y mira con espanto; el que sostiene a la víctima vuelve la cabeza y mira con espanto; el que sostiene el barreño funesto alza unos ojos espantados, el rostro y los brazos extendidos del que me pareció tan bello muestra todo su dolor y todo su espanto; los dos sacerdotes mayores cuyas crueles miradas seguramente tan a menudo se han alimentado del vapor de la sangre con la que han rociado los altares, no han podido resistirse al dolor, a la conmiseración, al espanto, compadecen al desdichado, sufren, están horrorizados; la mujer sola apoyada contra una de las columnas, presa de horror y de espanto, se ha vuelto súbitamente; y la que tenía la espalda contra un hito se ha echado hacia atrás, se ha llevado a los ojos una de las manos y su otro brazo parece querer apartar de ella el pavoroso espectáculo; la sorpresa y el espanto están pintados en las caras de los espectadores que están lejos de ella, pero nada iguala a la consternación y el dolor del anciano de los cabellos grises, cabellos que se le han puesto de punta sobre la frente; me parece estar viéndolo, con la luz de las brasas ardien-

tes iluminándolo y los brazos extendidos sobre el altar: veo sus ojos, veo su boca, le veo abalanzarse, oigo sus gritos, me despiertan, la tela se repliega y la caverna desaparece.

Grimm -Es el cuadro de Fragonard, el mismo con todo su efecto.

Diderot -¿De verdad?

Grimm -Es el mismo templo, la misma ordenación, los mismos personajes, la misma acción, los mismos caracteres, el mismo interés general, las mismas cualidades, los mismos defectos. En la caverna usted no vio sino los simulacros de los seres, y Fragonard en su lienzo tampoco le habría mostrado más que los simulacros. Usted ha tenido un bello sueño y él ha pintado un bello sueño. Cuando se pierde de vista su cuadro por un momento, siempre se teme que su lienzo se repliegue como el suyo y que los interesantes y sublimes fantasmas se hayan desvanecido como los de la noche. Si usted hubiera visto su cuadro, le habría impresionado la misma magia de la luz y el modo en que las tinieblas se fundían con ella, lo lúgubre que esta mezcla resultaba en todos los puntos de la composición; habría experimentado usted la misma conmiseración, el mismo espanto; habría visto cómo la masa de luz, fuerte al principio, se degradaba con una velocidad y un arte sorprendentes; habría advertido los ecos introduciéndose majestuosamente entre las figuras. Ese anciano cuyos penetrantes gritos le despertaron estaba en el mismo lugar y tal como usted lo vio, y las dos mujeres y el niño pequeño, todos vestidos, iluminados, horrorizados como usted ha descrito. Están los mismos sacerdotes mayores, con su turbante amplio, grande y pintoresco, los mismos acólitos con sus hábitos blancos y sacerdotales, situados exactamente en su lienzo como en el de usted. Aquel que usted encontraba tan bello, era bello en el cuadro como en su sueño, recibiendo la luz por la espalda, teniendo en consecuencia todas sus partes anteriores en el medio tono o la sombra, efecto de pintura más fácil de soñar que de componer y que no le había quitado ni su nobleza ni su expresión.

Diderot -Lo que usted me dice casi me hace creer que yo, que no lo creo durante el día, tengo tratos con él durante la noche. Pero el instante horripilante de mi sueño, aquel en que el sacrificador se clava el puñal en el pecho, ¿es el mismo que Fragonard ha elegido?

Grimm -Sin ninguna duda. Solamente hemos observado en el cuadro que la vestimenta del gran sacerdote se parecía demasiado a la de una mujer.

Diderot -Espere. Es igual que en mi sueño.

Grimm -También que los jóvenes acólitos, tan nobles y tan encantadores como aparecían, eran de un sexo indefinido, especie de hermafroditas.

Diderot -Eso también es igual que en mi sueño.

Grimm -Que a la víctima tendida, caída, le apretaba en exceso la ropa por abajo.

Diderot -Yo también lo advertí en mi sueño; pero quise honrarla con la decencia, incluso en ese momento.

Grimm -Que su cara de color pálido, poco expresivo, sin matices, sin transiciones, era más bien la de una mujer dormida que la de una mujer desvanecida.

Diderot -Yo la soñé con esos defectos.

Grimm -Respecto de la mujer que tenía el niño en las rodillas, la encontramos maravillosamente pintada y ataviada, y el rayo de luz que la iluminaba, de gran efecto; el reflejo de la luz sobre la columna anterior, de suprema veracidad; el candelabro, de bellísima forma e imitando perfectamente el oro. Han sido necesarias figuras tan vigorosamente coloreadas como las de Fragonard para mantenerse sobre la alfombra roja con una franja de oro bordada. Las cabezas de los ancianos nos han parecido muy bien hechas y resaltando perfectamente la sorpresa y el espanto; los genios muy furiosos, muy aéreos, y el vapor negro que llevaban consigo bien esparcido y añadiendo un terrible vigor a la escena; las masas de sombra realzando del modo más poderoso y más impresionante el deslumbrante esplendor de los claros. Y luego un interés único. Se fijaran donde se fijaran los

ojos, se encontraba el espanto, pues estaba en todos los personajes: surgía del gran sacerdote, se extendía, aumentaba por los dos genios, por el vapor oscuro que los acompañaba, por la oscura claridad de las brasas. Era imposible privar al alma de una impresión tan repetida. Era como en las sublevaciones populares en que la pasión de la mayoría se apodera de nosotros incluso antes de conocer el motivo. Pero aparte del temor de que ante la primera señal de la cruz todos los bellos simulacros desaparezcan, hay jueces de gusto severo que han creído sentir en toda la composición un cierto elemento teatral que no les ha gustado. Pero digan lo que digan, puede estar convencido de que usted ha tenido un bello sueño y Fragonard ha hecho un bello cuadro. Posee toda la magia, toda la inteligencia y toda la máquina pintoresca. La parte ideal es sublime en este artista a quien no le falta sino un color más verdadero y una perfección técnica que el tiempo y la experiencia pueden proporcionarle.

(Salón de 1765)

[Jean-Baptiste Greuze (1725-1805)]

Una muchacha que llora a su pájaro muerto

¡Qué bella elegía!, ¡qué poema tan encantador!, ¡qué bello idilio haría Gessner de él! Es la viñeta de un fragmento de este poeta. ¡Un cuadro delicioso! El más agradable y seguramente el más interesante del Salón. Ella está de frente; tiene la cabeza apoyada en la mano izquierda: el pájaro muerto está posado en el borde superior de la jaula, con la cabeza colgando, las alas caídas, las patas al aire. ¡De qué modo tan natural está colocada la muchacha! ¡Qué bella es su cabeza! ¡Qué elegante su peinado! ¡Cuánta expresión en su cara! Su dolor es profundo; está sumida en su desdicha y lo está totalmente. ¡Qué bonito catafalco es la jaula! ¡Cuánta gracia tiene la guirnalda de hojas que serpentea alrededor! ¡Qué bella mano!, ¡qué mano tan bella!, ¡qué brazo tan bello! Observad la veracidad de los detalles de

sus dedos; los hoyuelos, la suavidad, el tono rosado con el que la presión de la cabeza ha coloreado la punta de los delicados dedos y el encanto de todo. Nos acercaríamos a esa mano para besarla si no respetáramos a la niña y su dolor. Todo encanta en ella, hasta su atuendo. El pañuelo del cuello está puesto de un modo... ¡es tan suave y tan ligero! Cuando vemos este cuadro, decimos: “¡Delicioso!”. Si nos fijamos en él, o volvemos a verlo, exclamamos: “¡Delicioso!, ¡delicioso!”. Inmediatamente nos sorprendemos charlando con la muchacha, consolándola. Esto es tan cierto que recuerdo haberle dicho repetidas veces lo siguiente: “Pero, pequeña, ¡qué profundo y reflexivo es tu dolor! ¿Qué significa esa expresión soñadora y melancólica? ¿Es posible? ¡Por un pájaro! No lloras, estás afligida y el pensamiento acompaña tu aflicción. Vamos, pequeña, ábreme tu corazón: dime la verdad; ¿es la muerte del pájaro la que te hace tan poderosa y tristemente encerrarte en ti misma...? Bajas los ojos; no me respondes. El llanto está a punto de brotar. Yo no soy padre; no soy ni indiscreto ni severo... Muy bien, lo admito, él te quería, te lo juraba y lo juraba desde hacía mucho tiempo. Sufría mucho: ¿cómo ver sufrir lo que se ama...? ¡Espera!, déjame continuar; ¿por qué me cierras la boca con tu mano...? Esta mañana, por desgracia, tu madre estaba ausente. Él vino; tú estabas sola: él era tan bello, tan apasionado, tan tierno, tan encantador... ¡Había tanto amor en sus ojos!, ¡tanta verdad en las expresiones! Decía esas palabras que van derechas al alma, y, al decirlas, estaba arrodillado ante ti: esto también se concibe. Te había cogido una mano; de cuando en cuando sentías el calor de las lágrimas que caían de sus ojos y que rodaban por tus brazos. Tu madre no acababa de llegar. No es culpa tuya; es culpa de tu madre... Pero ahora te echas a llorar... Aunque lo que te digo no es para hacerte llorar. Y ¿por qué llorar? Él te ha hecho muchas promesas y no dejará de cumplir nada de lo que te ha prometido. Cuando se ha tenido la dicha de encontrar a una muchacha encantadora como tú, para unirse a ella, para complacerla, es para toda la vida...” “¿Y mi pájaro...?” “Son-

ries". (¡Ay, amigo mío, qué bella estaba! ¡Ay! ¡Si usted la hubiera visto sonreír y llorar!) Continué. "¿Qué pasa con tu pájaro? Si uno se olvida de sí mismo, ¿se acuerda de su pájaro? Cuando se acercó la hora de regreso de tu madre, el que te ama se fue. ¡Qué feliz, contento, arrebatado estaba! ¡Cómo le costó separarse de ti...! ¡Cómo me miras! Yo sé todo eso. ¡Cuántas veces se levantó y volvió a sentarse! ¡Cuántas te dijo, te volvió a decir adiós sin acabar de irse! ¡Cuántas veces salió y volvió! Acabo de verle en casa de su padre: se siente alegre, feliz, y su alegría la comparten todos, sin poder evitarlo..." "¿Y mi madre?" "¿Tu madre? En cuanto él se hubo ido, ella volvió: te encontró soñadora, como lo estabas antes. Siempre se está así. Tu madre te hablaba y tú no oías lo que te decía; te mandaba una cosa y tú hacías otra. Las lágrimas acudían a tus párpados y las contenías, o volvías la cabeza para enjugarlas furtivamente. Tus continuas distracciones impacientaron a tu madre; te regañó; y se te presentó la ocasión de llorar tranquilamente y de aliviar tu corazón... ¿Continúo? Temo que lo que voy a decir resucite tu dolor. ¿Quieres...? Pues bien, tu bondadosa madre se arrepintió de haberte entristecido; se acercó a ti, te cogió las manos, te besó la frente y las mejillas y lloraste mucho más. Tu cabeza se inclinó sobre ella; y tu cara, que el rubor empezaba a colorear, mira, como se está coloreando ahora, fue a ocultarse en su seno. ¡Qué cosas tan dulces te dijo tu bondadosa madre!, ¡y qué daño te hacían esas cosas tan dulces! Sin embargo, aunque tu canario cantó, te advirtió, te llamó, batió las alas, se lamentó de tu olvido, tú no lo viste, no lo oíste: estabas pensando en otra cosa. No le cambiaste el agua ni le pusiste su grano; y esta mañana el pájaro ya no estaba... Me sigues mirando; ¿todavía me queda algo que decir? ¡Ah, ya comprendo!, el pájaro te lo había regalado él: bueno, encontrará otro igual de bello... Eso tampoco es todo: tus ojos se fijan en mí y se afligen; ¿hay algo más? Habla, no puedo adivinarlo..." "¿Y si la muerte del pájaro no fuera sino un presagio...? ¿Qué haría?, ¿qué sería de mí? Si él fuera un ingrato..." "¡Qué locura! No temas: ¡no puede ser, no será!"

Pero, amigo mío, ¿no se ríe usted oyendo cómo un grave personaje se divierte consolando a una muchacha pintada de la pérdida de su pájaro, de la pérdida de todo lo que usted quiera? Pero observe qué bella es, qué interesante... No me gusta afligir; a pesar de ello, no me disgustaría demasiado ser la causa de su pena.

El tema de este poemita es tan delicado que muchas personas no lo han entendido; han creído que la muchacha sólo lloraba por su canario. Greuze ya pintó una vez el mismo tema: colocó ante un espejo roto a una esbelta muchacha vestida de raso blanco, invadida de una profunda melancolía. ¿No cree usted que sería tan estúpido atribuir el llanto de la muchacha de este Salón a la pérdida de un pájaro, como la melancolía de la muchacha del Salón anterior a un espejo roto? Esta niña llora por otra cosa, se lo aseguro. En primer lugar, como usted ha visto, ella lo reconoce; y su aflicción le dice lo demás. ¡Tanto dolor!, ¡a su edad!, ¡y por un pájaro...! Pero, entonces, ¿qué edad tiene...? ¿Qué le responderé y qué pregunta me ha hecho usted? Su cabeza tiene quince o dieciséis años, y su brazo y su mano dieciocho o diecinueve. Es un defecto de esta composición que se hace más sensible, porque como la cabeza está apoyada en la mano, una de las partes da enseguida la medida de la otra. Coloque la mano de otro modo y sólo se percibirá que es demasiado fuerte y que está demasiado caracterizada. Lo que pasa, amigo mío, es que la cabeza se ha tomado de un modelo y la mano de otro. A pesar de todo, la mano es muy real, muy bella y está perfectamente coloreada y dibujada. Si usted quiere pasar al cuadro esta ligera mancha, con un tono de color un poco violáceo, es algo muy bello. La cabeza está bien iluminada, el color más agradable que se pueda dar a una muchacha rubia: quizá le hubiéramos pedido que tuviera un perfil un poco más redondo. El pañuelo rayado es amplio, ligero, de bellísima transparencia; pintado con fuerza, sin perjudicar la delicadeza del detalle. Este pintor lo puede haber hecho igual de bien, pero no mejor.

(Salón de 1765)

Le prometí, amigo mío, que le hablaría del cuadro de ingreso de Greuze y le hablaré de él sin parcialidad; cumpliré mi palabra.

En primer lugar tiene usted que saber que como los cuadros de este artista, tanto en el Salón como en el mundo, producen una fuerte sensación, a la Academia le hacía sufrir que un hombre tan hábil y tan justamente admirado no tuviera más que el título de agregado. Deseó que fuera inmediatamente condecorado con el de académico; este deseo y la carta que el secretario de la Academia, Cochin, se encargó de escribirle en consecuencia son un excelente elogio de Greuze. Yo he visto la carta, que es un modelo de honestidad y aprecio; he visto la respuesta de Greuze, que es un modelo de vanidad e impertinencia; había que apoyar aquélla con una obra maestra, y es lo que Greuze no ha hecho.

El Septimio Severo es innoble de carácter, tiene la piel negra y curtida de un esclavo; su acción es equívoca. Está mal dibujado. Tiene la muñeca rota. La distancia del cuello al esternón es desmesurada. No se sabe adónde va ni a qué pertenece la rodilla derecha, que eleva el manto.

El Caracalla es más innoble todavía que su padre; es un tunante vil e infame; el artista no ha tenido el arte de unir la maldad con la nobleza. Además, es una figura de madera, sin movimiento y sin flexibilidad; es el *Antínoo* disfrazado de romano; estoy tan seguro de ello como si el artista me lo hubiera confiado en secreto.

Pero, me dirá usted, si el Caracalla está hecho tomando como modelo al *Antínoo*, tiene que ser una bella figura. Respuesta. Mande dibujar el *Antínoo* a Rafael y tendrá una obra maestra; mande calcar el *Antínoo* a un ignorante y tendrá un dibujo frío y miserable. “¡Pero Greuze no es un ignorante!” El hombre más hábil del mundo es un ignorante cuando intenta algo que jamás ha hecho. Greuze se ha salido de su género: escrupuloso imitador de la naturaleza, no ha sabido elevarse a la clase de exageración que exige la pintura histórica. Su Caracalla encajaría maravillosamente en una escena campestre y domésti-

ca; sería, si fuera necesario, el malvado hermano del muchacho que escucha de pie al anciano que está leyendo a sus hijos.

Como conclusión de lo que precede, el que sólo ha visto las bellas estatuas antiguas en escayola, por muy perfectas que fuesen, no las ha visto.

La cabeza de Papiniano es muy bella, pero no corresponde al resto del cuerpo. Está hecha para ser grande y el cuerpo para ser pequeño. Esta cabeza es al cuerpo lo que un Teniers a un Wouwermans. Tome el cuadro más pequeño de Teniers, lléveselo a un copista y pídale que le haga una gran composición, una composición de seis pies de ancho por cinco pies de alto; el artista dividirá su enorme lienzo en cuadros pequeños; cada uno de los cuadros contendrá la parte proporcional del cuadrito; y si su copista tiene algún talento, puede estar seguro de obtener algo bueno. No le pida la misma operación con un Wouwermans; el Wouwermans está hecho para ser copiado del tamaño exacto del original. Compre, pues, un Wouwermans como se compra un diamante precioso, pero compre un Teniers como un entendido en pintura.

La cabeza del senador, situada al fondo, seguramente es más bella que la de Papiniano.

Las sábanas y las mantas de la cama de Septimio Severo son del peor gusto en cuanto al color y los pliegues.

Pero eso no es lo peor; lo peor es que en el conjunto no hay un solo principio artístico. El fondo del cuadro se mezcla con la cortina de la cama de Severo, la cortina se mezcla con las figuras: todo ello no tiene ninguna profundidad, ninguna magia. Es como si al artista se le hubiera privado, como por un sortilegio, de la parte del talento que nunca se debería perder; Chardin me ha dicho veinte veces que para él era un fenómeno inexplicable. No hay color, realidad alguna en el detalle, ningún estilo; el cuadro de un alumno, demasiado bueno para que quepa la esperanza de algo mejor. Ninguna armonía; todo es apagado, duro y crudo. Tome esta crítica, llévela ante el cuadro y quizá considere que se le puede añadir algo, pero que nada se puede suprimir.

(Salón de 1769)

[Louis-Michel van Loo (1707-1771)]
Retrato de Diderot

Yo. A mí me gusta Michel, pero me gusta mucho más la verdad. Bastante; puede decir a los que no le reconocen, lo mismo que el jardinero de la ópera cómica: “Es porque no me ha visto nunca sin peluca”. Muy vivo; es su dulzura, unida a su vivacidad; pero demasiado joven, la cabeza demasiado pequeña, guapo como una mujer, mirando de reojo, sonriente, remilgado, los labios finos y la boca en forma de corazón; nada de la sabiduría de color del *Cardenal de Choiseul*; y luego una ropa de lujo que arruinaría al pobre literato si el recaudador de la capitación viniera a imponerle un impuesto sobre su bata. El escritorio, los libros, los accesorios bastante perfectos cuando se ha buscado el color brillante y se quiere ser armonioso. Brillante de cerca, vigoroso de lejos, sobre todo las carnaciones. Por lo demás, bellas manos bien modeladas, excepto la izquierda, que no está dibujada. Se le ve de frente; tiene la cabeza descubierta; los cabellos grises, tan delicados, le dan el aspecto de una vieja coqueta que todavía quiere resultar agradable; la posición de un secretario de Estado y no de un filósofo. La falsedad del primer momento ha influido en todo lo demás. Fue la loca de la señora Van Loo, que se ponía a charlar con él mientras le pintaban, la que le dio ese aspecto, y la que lo estropeó todo. Si se hubiera sentado al clavicordio y hubiera iniciado o cantado

*Non ha ragione, ingrato,
 Un core abbandonato,*

o algún otro fragmento del mismo género, el filósofo sensible hubiera cobrado un carácter totalmente distinto y el retrato lo habría reflejado. O mejor todavía, era necesario dejarle solo y abandonarle a su ensoñación. Entonces su boca se habría entreabierto, su mirada distraída se habría ido muy lejos, el trabajo en su cabeza, intensamente ocupada, se habría pinta-

do en su rostro; y Michel hubiera hecho algo bello. Mi guapo filósofo, siempre serás para mí un precioso testimonio de la amistad de un artista, excelente artista, y aún más excelente hombre. Pero ¿qué dirán mis nietos cuando comparen mis tristes obras con el sonriente, encantador, afeminado, viejo presumido del cuadro? Hijos míos, os advierto que ése no soy yo. Tenía en una jornada cien fisonomías distintas, según lo que me afectara en cada momento. Estaba sereno, triste, soñador, tierno, violento, apasionado, entusiasta, pero jamás estuve tal como me veis ahí. Mi gesto era descarado, los ojos muy vivos, las facciones bastante marcadas, la cabeza de un antiguo orador, una sencillez muy cercana a la estupidez, a la tosquedad de los viejos tiempos. Sin la exageración de todos los rasgos en el grabado, que se ha hecho a imitación del dibujo a lápiz de Greuze, yo estaría infinitamente mejor. Tengo una máscara que engaña al artista, ya sea porque hay demasiadas cosas mezcladas, ya sea porque, como las impresiones de mi alma se suceden muy rápidamente y se pintan todas en mi rostro y el ojo del pintor no me ve del mismo modo de un instante a otro, su tarea se vuelve mucho más difícil de lo que creía. El único que me ha hecho bien ha sido un pobre diablo llamado Garand, que supo captarme, como le ocurre al estúpido que de pronto dice una frase inteligente. El que ve mi retrato hecho por Garand, me ve. *Ecco il vero Pulcinella*. Grimm lo ha mandado grabar, pero no lo enseña. Siempre espera una inscripción que no tendrá hasta que yo haya producido algo que me inmortalice. ¿Y cuándo lo tendrá? ¿Cuándo? Mañana quizá; ¿quién sabe lo que yo puedo hacer? No tengo la conciencia de haber utilizado todavía la mitad de mis fuerzas. Hasta ahora no he hecho sino entretenerme. Olvidaba entre los buenos retratos que se han hecho de mí el busto de la señorita Collot, sobre todo el último, que pertenece a Grimm, mi amigo. Está bien, está muy bien; ocupó en su casa el puesto de otro, que su maestro Falconet había hecho y que no estaba bien. Cuando Falconet vio el busto de su alumna, cogió un martillo y rompió el suyo

delante de ella. Fue un gesto franco y valiente. Cuando el busto cayó hecho pedazos bajo el golpe del artista, dejó al descubierto dos bellas orejas que se habían conservado intactas bajo una indigna peluca que la señora Geoffrin me había hecho ponerme. Grimm jamás pudo perdonar aquella peluca a la señora Geoffrin. Gracias a Dios, ya se han reconciliado; y Falconet, ese artista tan poco celoso de la fama del porvenir, ese hombre que desprecia de forma tan decidida la inmortalidad, ese caballero tan *irrespetuoso* de la posteridad, quedó liberado de la preocupación de transmitirle un mal busto. Sin embargo, diré del mal busto que en él se veían las huellas de una pena secreta del alma que me devoraba cuando el artista lo hizo. ¿Cómo es posible que el artista haga mal los rasgos toscos de una fisonomía que tiene ante los ojos e introduzca en su lienzo o en su barro los sentimientos secretos, las impresiones escondidas en el fondo de un alma que ignora? La Tour había hecho el retrato de un amigo. Dijeron al amigo que le había dado un color pardo que no tenía. La obra es devuelta al estudio del artista y se fija un día para retocarla. El amigo llega a la hora señalada. El artista coge los lápices. Trabaja, lo estropea; exclama: “Lo he estropeado. Tiene usted aspecto de no haber dormido en toda la noche”. Y así, realmente, estaba su modelo, pues había pasado la noche cuidando a una parienta enferma.

(Salón de 1767)

[Joseph-Marie Vien (1716-1809)]

El que ha titulado *La vendedora de amores* representa a una esclava que vemos arrodillada a la izquierda. Tiene a su lado una cestita de mimbre llena de Amorcillos que surgen sin cesar. Tiene cogido a uno de ellos por sus dos alas azules y lo presenta a una mujer sentada en un sillón, a la derecha. Detrás de esta mujer está su doncella de pie. Entre la esclava y la mujer senta-

da, el artista ha colocado una mesa sobre la que se ven unas flores en un jarrón, otras esparcidas sobre el tapete y un collar de perlas.

La esclava, algo oscura de piel, con la nariz ancha y un poco aplastada, los gruesos labios rojos, la boca entreabierta, los grandes ojos negros, es una bribona que conoce bien su oficio y el arte de hacer valer su mercancía.

La doncella que está de pie devora con los ojos a la preciosa prole.

La doncella mantiene una actitud reservada. El interés de los tres rostros está medido con infinita inteligencia; no es posible añadir un poco de acción o de pasión a una sin que desentonen todas en ese punto. Y, además, hay una elegancia en las actitudes, en los cuerpos, en las fisonomías, en los vestidos; una serenidad en la composición; una delicadeza; tanto encanto en todas partes que es imposible describirlo. Los accesorios son de un gusto exquisito y del más perfecto acabado. Todo el cuadro tiene una bellísima ejecución.

La figura sentada está vestida a la antigua. La cabeza es noble. Parece débil de expresión; pero yo no opino lo mismo. Los pies y las manos están hechos con el mayor cuidado. El sillón es de un gusto sorprendente; la borla que cuelga del almohadón parece de oro puro. Nada se puede comparar a las flores por la variedad del color y de las formas y por la ligereza de la pincelada. El fondo caracteriza perfectamente el lugar de la escena. El jarrón y su pedestal tienen una bella forma. ¡Oh, qué cuadro más bonito!

Dicen que la mujer sentada tiene la oreja un poco alta; me remito a los maestros.

Se trata de una alegoría que tiene sentido y no ese insípido *Ejercicio de los amores* de Van Loo. Es una pequeña oda totalmente anacreóntica. Es una lástima que la composición resulte un poco deslucida por el gusto indecoroso del Amorcillo mariposa que la esclava sujeta por las alas. Tiene la mano derecha apoyada en el doblez de su brazo izquierdo, que al alzarse indica de modo muy significativo la medida del placer que promete.

En general, en todos estos cuadros hay poca invención y poesía, ningún entusiasmo, pero una delicadeza y un gusto infinitos. Son fisonomías como para volver la cabeza; pies, manos y brazos como para besarlos mil veces.

La armonía de los colores, tan importante en todas las composiciones, era esencial en éstas; también en ellas se manifiesta en alto grado.

Son como otros tantos madrigales de la Antología hechos de colores. El artista es como Apeles resucitado en medio de un tropel de atenienses.

Una palabra más sobre *La vendedora de amores*. Dicen que los Antiguos nunca habrían hecho de ello el tema de un cuadro aislado; que habrían reservado esta composición y las del mismo género para un cuarto de baño, un techo, o para las paredes de alguna gruta subterránea. Y, además, esa doncella que con un brazo que cuelga descuidadamente va por distracción o instinto a alzar con la punta de sus graciosos dedos el borde de su túnica, en el lugar... ¡Verdaderamente, los críticos son unos estúpidos! ¡Perdón, señor Vien, perdón! Ha pintado usted diez cuadros encantadores. Todos merecen los mayores elogios por su precioso dibujo y el estilo delicado con que los ha tratado. ¡Cómo me gustaría poseer el más flojo de todos! Lo miraría a menudo y todo el mundo lo admiraría como merece cuando usted dejara de existir.

(Salón de 1763)

RECOPIACIÓN DE CRÍTICAS DE DOMINGO F. SARMIENTO

Cuadros de Monvoisin (*El Progreso*, del 3 de marzo de 1843)

Este aventajado artista está preparando en uno de los salones de la Universidad la exhibición de sus hermosos cuadros. El señor Monvoisin es un pintor histórico; su talento es por consiguiente creador, y está muy lejos de hallarse reducido a aquella simple sagacidad que basta para hacer copias de los objetos materiales. Las dificultades y el mérito de los pintores de la categoría del señor Monvoisin consisten en crear relaciones, es decir, en hacer resaltar las pasiones y los sentimientos de cada uno de los personajes que llenan sus grupos, y tener cuenta en este trabajo, no sólo de la verdad que enseña y de la historia, sino del modo más fuerte y sorprendente de hablar a la imaginación y de arrastrarla a contemplar la vida, las sensaciones y las pasiones que en el momento dado están dominando en cada grupo o en cada persona. Este es uno de los esfuerzos más difíciles de la pintura y el que, a la verdad, tiene mayor mérito; porque es cosa verdaderamente sorprendente dotar de vida un lienzo y eternizar sobre él aquellos momentos pasajeros, pero terribles, que llenan la historia de los pueblos, aquellos momentos en que grandes pasiones sacuden y agitan el alma de grandes masas y ponen en conflicto con ellas a grandes y altas inteligencias. Aquí, pues, no es la vida ni las pasiones de un hombre lo que se pinta; no es una fisonomía, no es un alma, sino la vida, la fisonomía, el alma de todo un pueblo, esa alma social, permitásenos la expresión, que se abre paso y se muestra en los grandes acontecimientos. Ella no está materialmente en ninguna parte; no está en tal figura, ni

en tal otra, ni en tal grupo, sino que está en las relaciones creadas por el artista en este rayo inteligente, inmaterial, que ilumina todas las fisonomías, porque al mismo tiempo hay unidad en el todo. Es decir, que se representa un suceso donde figuran distintas personas, distintos sentimientos, distintos intereses, pero sin dejar de ser un suceso único; hay variedad en los detalles, variedad que consiste en que ese suceso, así único como es, obre de distinto modo sobre cada uno de los personajes envueltos en él. En el talento que se necesita para realizar esta unidad de plan que debe dominar en una buena pintura, con la variedad de los detalles individuales que deben aclararla y completarla, es en lo que consiste el gran mérito del artista; porque este resultado no solamente es obra de imitación, sino obra de la imaginación, de ese poder creador con que está dotada la inteligencia de los artistas como el señor Monvoisin, para hacer brotar vida de un lienzo y rodear esa vida con las mágicas ilusiones de la poesía.

No entendemos palabra de pintura, ni tenemos más fundamentos para hablar de este arte sublime que el que nos da el sentido común y una mediana afición que nos ha hecho mirar con mucha atención y apego cuanto tiene relación con él. Sin embargo, nuestra posición de periodistas nos ha impuesto el deber indispensable de hablar del señor Monvoisin y de sus obras, que muy pronto verá el público.

No nos acordamos dónde hemos leído que son tres los *sistemas en que se divide la pintura moderna; a saber: la tradición, la imitación literal de la realidad y la libre interpretación de los modelos*. Nos parece que el señor Monvoisin pertenece al último, pues que sus mejores cuadros no son imitaciones de las tradiciones griegas o romanas, ni copias serviles de objetos naturales; son, como hemos dicho, obras de historia en que toda la parte de vida que hay, es decir, la pintura de las pasiones e intereses que en el momento elegido agitan a todos y a cada uno de los personajes que retrata, es una creación suya, una obra exclusiva de su fantasía que ha creado de nuevo y poetizado la

realidad pasada. Los grandes momentos de la historia son bulluciosos; tan agitados, tan rápidos, tan sorprendentes que bajo ningún aspecto se prestan a la copia material. Ellos pasan antes que el artista tenga tiempo de pensar tan sólo en fijarlos sobre el lienzo. ¿Qué mano puede estar dotada para clavar en un lienzo una pasión, un movimiento, un hecho con aquella rapidez con que se efectúa? Ninguna. Así es que las obras del arte que vienen después a fijar estos momentos, son resultados lentos de la meditación, del trabajo, de la combinación y de la exaltación poética del artista, que con la fuerza interna de su inteligencia, vuelve a crear el momento dado con todos sus colores; adivinando a fuerza de talento, creando y ejecutando a fuerza de fantasía.

La multitud aplaude mucho más, sin embargo, las copias literales de estas obras de creación que nosotros llamaremos interpretaciones; pero creemos que el fallo de la multitud no es competente en esta materia. La multitud puede juzgar muy bien del mérito de las imitaciones; pero no del mérito de las obras que son creaciones de la inteligencia del artista, porque para esto se necesita comprender las pasiones, saber los sucesos con cuyo motivo estallaron, conocer el modo como ellas obran sobre la fisonomía, y ninguna de estas cosas pueden haber formado objetos especiales de estudio para la multitud, en tanto que las realidades materiales nada de esto exigen y sus copias pueden, por consiguiente, ser juzgadas fácilmente por todos. Esta reflexión nos ha nacido de la propensión, que ya hemos notado en algunos de los que han visto los cuadros del señor Monvoisin, a elogiar menos los históricos que otros que, en nuestro concepto, muy desprovisto de fundamento también, valen mucho menos que aquéllos. El cuadro del *Nueve de Termidor* es, por ejemplo, menos alabado que el del *Pescador*.

Un cuadro, lo mismo que un poema, se compone necesariamente de dos partes: de la realidad concebida por la inteligencia, recogida por la memoria, y de la metamorfosis impuesta a esa realidad por la imaginación. Ver o saber, acor-

darse, comparar, agrandar, transformar, es decir, imaginar, tal es la ley de la pintura también. Negarlo sería negar el estrecho parentesco que tienen entre sí el pincel y la pluma. La imaginación es la misma bajo cualquier aspecto que se mire, y cualquiera que sea la variedad de formas que ella dé a sus creaciones. Si, pues, la pintura es hija de la imaginación, es necesario creer que está sometida a las mismas leyes que todas las otras obras que nacen del mismo origen. El poeta cuando escribe no se propone el mismo objeto que el cronista o el historiador; pues el pintor, unido al poeta por un parentesco estrecho, debe proponerse, como éste también, interpretar sus modelos, crear la vida de sus cuadros, y hacer saltar de ellos impresiones poéticas. He aquí el gran mérito que nosotros creemos alcanzado por el señor Monvoisin en los cuadros que le hemos visto.

El que representa la terrible y animada escena de la revolución francesa que se conoce con el nombre de *Nueve de Termidor* o *La caída de Robespierre*, nos ha llenado de admiración por la energía, la viveza, la animación con que está realizada la idea del artista. La figura de Robespierre es magnífica y aterrante; aquel rostro contraído y empalidecido por la cólera, está tan vivo, tan real, que hay momentos en que uno se figura ver moverse aquella boca trémula, palpitante; el labio superior tiene una expresión terrible que espanta; vese pintada en él su turbación, la rabia, el miedo, el horror, todas aquellas pasiones que en aquel fatal momento le hicieron lanzar el grito lúgubre: ¡Presidente de asesinos, os pido la palabra por ultima vez! Es imposible fijarse en este grupo del cuadro sin turbarse, ni concentrarse dentro de si mismo a meditar aquel espantoso y serio suceso; no hay fisonomía que no arroje una pasión que no muestre un interés. La vida rebosa tanto en este cuadro que uno cree oír los gritos y ver los movimientos de los que figuran en él. Este cuadro nos ha causado la misma impresión que nos causa una escena de Dumas o de Hugo, o una página de las guerras de Troya, escrita por Homero o por Virgilio. El señor Monvoisin

es también un poeta, como se ve. Hay en su cuadro otras figuras sublimes; nosotros notaremos la de Barrére, y la de Merlin-de-Thionville como una de las que más nos han llamado la atención. La fisonomía de Collot d'Herbois nos ha parecido un tanto exagerada, en la vista al menos; el ojo nos parece demasiado abierto. La calma y firmeza que brilla en Merlin-de-Thionville es sublime, y por lo que conocemos de este eminente republicano, creemos poder decir que lo pinta tal cual fue en esa escena y cual fue en toda su vida: enérgico, tolerante, firme, valiente, reservado. Sería de nunca acabar que quisiéramos pasear nuestra torpe pluma por todos los preciosos detalles de este lindísimo y sublime cuadro. Los que lo vean sentirán lo que nosotros hemos sentido, y quizá más, y conocerán cuán impotentes somos como escritores para vaciar las profundas impresiones que se sienten delante de él.

Otros varios cuadros hemos visto y nos faltan que ver aún más que hemos oído decir que son magníficos; el de los *Girondinos*, por ejemplo. Entre los que hemos visto nos ha parecido notable en sumo grado el de *Alí-Bajá y su querida*, por la riqueza de colorido que en él sobresale y por la franqueza y claridad de las tintas con que está ejecutado. Hay en él lo que podríamos llamar en literatura lujo de estilo, gala en el decir. Hay, además, no sabemos cómo decirlo, cierta armonía lineal, cierto tono severo y compacto en todo el cuadro que, a pesar de que estamos desprovistos de todo conocimiento de pintura, creemos que es resultado de un estudio fuerte y severo de los antiguos maestros. El cuadro de *Alí-Bajá* reproduce algo que es de las formas propias de las cabezas antiguas; las líneas de la frente, la tranquilidad, la dulzura, la resignación estoica y valerosa de la mirada, son rasgos que muestran el mérito eminente del artista.

El cuadro del *Niño pescando* es precioso. Creemos que no hay en él el mérito de creación que en los demás; pero está escrito o pintado con tal identidad de lo real que pasma. Las carnes de los miembros, la actitud y los demás accidentes, son

tan exactos y verdaderos que no dudamos que éste será el cuadro más popular entre nosotros; la multitud gustará de él más que de los otros por los motivos que antes hemos dicho.

Ahora más que nunca lamentamos la ignorancia en que nos criamos los americanos con respecto a las bellas artes; si fuéramos capaces de algo en este ramo, emprenderíamos una serie de artículos sobre las pinturas del señor Monvoisin, y que el público todo gustaría por tener delante los modelos. Y aun así, tan escasos como somos, son tales las impresiones que hemos sentido delante de estos notables lienzos y las que estamos seguros de sentir cada vez que los meditemos, que no sabemos si será la última vez que nos aventuremos a hablar de ellos.

Sabemos que el señor Monvoisin ha sido ocupado por algunas personas encargándole retratos. Creemos que es una fortuna tener un retrato hecho por la mano de tan hábil artista, y felicitamos a los que lo obtengan. Con respecto al señor Monvoisin pensamos que hacer un retrato será para él como para un escritor, como Rousseau o Chateaubriand, escribir unas cuantas letras del abecedario con que se forman las preciosas frases y páginas que se publican.

Debemos darnos la enhorabuena, como de uno de los más felices acontecimientos que ha podido haber para el país, de la venida del señor Monvoisin. La contemplación de sus obras despertará precisamente en nuestra juventud instintos artísticos. No faltará alguno que, dotado de la chispa del genio y dirigido por el hábil francés que ha querido venir a residir entre nosotros, alcance a ser pintor también, a ser su hijo o descendiente. No queramos poner fin a estas páginas sin exclamar: vivimos en la época feliz en que todos los hombres se sirven unos a otros, en que un extranjero puede por su mérito ser más acatado que un nacional; en que la humanidad se estrecha por todas partes, se sirve y se alienta. Época de fusión en que el espíritu de la civilización amalgama y reúne todo lo que es bueno, cualquiera que sea su punto de partida.

Salón de pintura de San Juan
(*El Nacional*, 3 de julio de 1884)

Parece que San Juan despertara de una odiosa pesadilla, y que, como en los cuentos de hadas, se encontrase en un país encantado, en que solo placer y cultura se respira, o bien como la Africana, princesa índica, robada por piratas y devuelta a los esplendores de su antiguo ser, por el amor de Vasco de Gama, viendo desfilar delante de su trono los diversos pueblos que constituían sus dominios. San Juan ha visto desfilar ante sus ojos en esta semana de Pascuas, no pueblos, sino instituciones que habían caído en desuso y muestras patentes de progresos que la cultura viene haciendo desde que en 1839, con el colegio de señoras, se echaron los cimientos de la educación de la mujer en que esta provincia descuella.

Su antiguo director ha querido darse cuenta de los progresos del dibujo y aun de la pintura durante los pasados años y la época presente, y encontrándose con una vegetación frondosa, a veces exuberante, en que florecen de vez en cuando los primores del arte, pero en todos los casos se manifiesta una grande actividad, a punto de poder decirse que hay una escuela de pintura en San Juan que vive de sí misma, y forma ya un rasgo distintivo de la educación de este pueblo.

Franklin Rawson, Gregorio Torres, Ataliva Lima han muerto, desgraciadamente; pero han dejado rastros duraderos de su pasaje en cuadros y retratos que llevan su nombre.

Y cosa singular: excepto un joven sordo-mudo, a quien su madre ha enseñado el dibujo, todos los pintores y dibujantes que han expuesto cuadros, retratos y estudios a uno y a dos lápices, son señoritas, prueba irreprochable de que proviene este hecho de la enseñanza dada en el colegio de Santa Rosa y difundida después como arte femenino a toda la sociedad.

Noventa y seis cuadros y retratos llevan como autores el nombre de las señoras siguientes: Procesa S. de Lenoir, Srta. Belín, la Sra. Bilbao, la Srta. Keller, la Sra. Muñoz, la Srta. González, la Srta. Videla, la Srta. Antepara, la Srta. Durán, la Sra. Tránsito de Salas, la Srta. Celia Torres, hija del pintor Torres, y algunos principiantes, cuyos dibujos se han expuesto sólo para memoria.

No hablemos de provincias; pero ni Santiago ni Buenos Aires presentan desarrollo igual del gusto por la pintura, aunque en Santiago descuelle como paisajista la señora Correa de Fierro; en Buenos Aires algunas de las señoritas de Elortondo, y en Montevideo la hija del señor ministro diplomático Villegas, que se halla actualmente en Londres continuando sus estudios.

Para dar razón de este fenómeno, haremos que los cuadros mismos hablen, y cuenten la historia singular de este movimiento.

Con el numero 2 viene un pequeño fragmento de cuadro por un niño desnudo, con su gorrita desteñida mirando hacia abajo con deleitada atención.

Por solo la dirección de los brazos no puede colegirse qué es lo que hace.

Este niño es el célebre Gamin de Paris, pintado por Monvoisin, pintor francés que ha dejado la América sembrada de retratos, y cuatro de sus cuadros grandes de historia, algunos de gran mérito.

Es el caso que la señora Procesa Sarmiento, habiéndose distinguido en el colegio de Santa Rosa por sus aptitudes para el dibujo, continuó sus estudios durante la emigración a Chile, asistiendo diariamente al taller de Monvoisin con el joven mendocino Gregorio Torres, *únicos discípulos suyos*, y llegado el caso la previno procurarse pinceles y colores, pues estaba en estado de pintar. Cargóle en efecto la paleta, púsosela con el tiento y manajo de pinceles en una mano, diciéndola: pinte, con el pincel que tenía en la otra.

“—¿Cómo he de pintar, si no conozco los colores?”

“—Eso no se enseña; pinte como lo entienda; ahí tiene la cara del pescador. —Y comenzó en una tira de papel como escapulario este pequeño cuadro, y que es hoy tal cual salió entonces de su pincel: verdadera copia del niño pescador, con su gracia infantil, con el estilo y las carnaduras en que se distingue la obra de Monvoisin. Creemos que no ha vuelto a hacer nada tan perfecto.

Mientras pintaba, tenía a su lado Monvoisin, que era muy avaro de su tiempo, con la paleta suya en una mano y el pincel en la otra, pues había interrumpido su trabajo para lanzar en el camino del arte a la discípula.

Del otro lado estaba el conde d’Hermillon, que había venido de visita, y detrás el hermano del principiante, los tres siguiendo los movimientos del pincel, olvidándose Monvoisin del tiempo que transcurría y observándose d’Hermillon: ‘*C’est le talent de l’indien, l’imitation*’, dijo Monvoisin, ignorando que ni una gota de sangre india corría por sus venas *azules*. Tres horas duró la copia, y tres horas permaneció Monvoisin absorto o complacido viendo para él cosa tan vulgar.

Ganóse unos mil fuertes haciendo retratos, casóse luego y abandonó su arte, como lo hacen con el piano y el canto todas nuestras niñas. En sus últimos años y compelida acaso por la necesidad, volvió a tomar sus pinceles; habiendo sido largos años profesora de dibujo en los colegios de señoras en que la familia Sarmiento mantuvo siempre activa la antorcha que encendió su jefe en el colegio de Santa Rosa, ensanchando la educación de la mujer.

Mandó a la exposición de Buenos Aires la *Vasiliki*, admirable y exacta copia del bajá de Janina, cuadro de Monvoisin, que éste le había recomendado como un museo de modelos de toda clase de objetos pintados, tales como oro, hierro, plata, piedras, diamantes, perlas, rubíes, raso, terciopelo, blondas, etc., pero no habiéndolo terminado en aquellos tiempos púsose a retocar; llenó desapercibida un hueco con carnes del brazo en lugar de blondas, circunstancia que, observada por el jury, hizo desechar

el cuadro por una mancha de tinta en una magnífica escritura, tacha fácil de notar para juicios incipientes.

Hemos nombrado a Gregorio Torres, otro discípulo de Monvoisin que ha dejado en San Juan un rastro luminoso de obras. No quedan grandes cuadros, sino dos retratos del coronel Sarmiento, uno de pie en el cuartel de San Clemente, despachando correspondencia al parecer, entre los soldados ocupados en preparativos de guerra; el otro está en la Escuela Sarmiento y tiene el abecedario en la mano en grandes letras. El primero, rico de colorido, tostado por el sol y con las carnaduras caídas de la escuela de Monvoisin, no descuella, sin embargo, en la morbosidad de otros cuadros suyos, ni en la rotundidad rafaelesca de las curvas, que es uno de los rasgos característicos de la obra de Monvoisin. Llevóse a Buenos Aires Torres sus grandes cuadros, un Rivas, un Sandes al lado de su caballo, la familia Virasoro inconclusa y que por la beldad de algunos de sus miembros y el fin trágico de todos, merece una página en la historia del arte sanjuanino. Un coronel Mitre que tenemos de magnífica coloración o con la belleza natural que distinguió al joven coronel, adolece de una rigidez militar exagerada, mientras que la postura natural era la del atleta cargado de espaldas como un vasco.

Puede servir, sin embargo, de modelo de pintura para estudiantes, y debiera su dueño colocarlo en la biblioteca, donde se abrirá un curso de pintura.

Gran número de niños entran en las obras de Torres, notables por sus carnaduras. Pero en lo que está bien siempre Torres es en el colorido de los ropajes y muebles, que todos sus discípulos los hacen crudos o gritones, creyendo que el color azul o negro del paño es el mismo en lo pintado que el que se encuentra en la paleta. Pintaba la señorita Sarmiento un bouquet de violetas que mostró a Monvoisin, quien le objetó que sus violetas eran color violeta, color poco usado en pintura si no es en algunos toques delanteros.

Procesa Sarmiento

La señora Procesa de Lenoir dejó en Chile algunos retratos, entre ellos uno de don Manuel Montt, irreprochable, y aquí entre los varios que ha ejecutado, descuellan los de Flores y el doctor Navarro, por el parecido el primero y el segundo por la postura y el carácter. El de la señora del mismo ostenta un velo blanco, de una exquisita transparencia, pero es siempre blanco, lo que deja ver que está recién sacado de la tienda. En Buenos Aires existe un cuadro de uno de sus nietecillos jugando con un perro. El niño del perro es admirable, y el perro mejor que el niño. La niña que juega con un tiesto de flores, en uno de los cuadros exhibidos en San Juan, es poco objeccionable; no así las flores rosadas del tiesto, que se han olvidado de las sombras, cosa que no deben olvidar las flores, aunque sean de trapo, mucho más cuando no se trata de ellas en un cuadro, pues entonces se indican apenas sus colores. La señora de Lenoir ha reunido once cuadros, de los muchos salido de su taller.

Franklin Rawson

Franklin Rawson, discípulo de Boneo, pintor de mérito de Buenos Aires, ha dejado en San Juan excelentes retratos, descolando sobre todos, a nuestro juicio, el de la señora Tránsito de Oro, hermana del obispo Oro. La semejanza es completa; pero lo que lo distingue es la expresión y las sombras blandas y más fundidas que lo ordinario. Sus trabajos serios se encuentran en Buenos Aires, dos de ellos poco gustados a causa de las escenas cruentas que representan. El asesinato de Maza en las antesalas de la Cámara y Rosas espiondo de afuera, dicen más que lo que la historia acepta. Hay otro cuadro que recuerda el salvamento operado en la Cordillera de los Andes por el joven Sarmiento, repartiendo pan a los soldados. Las fisonomías del general Lamadrid y el coronel Álvarez, son retratos. No se ha podido averiguar el paradero de este cuadro, que fue vendido en el Paraná.

Murió en la flor de la edad y cuando recién se asentaba, diremos así, su gusto, con los modelos que se le ofrecían en Buenos Aires. De su obra de San Juan se han expuesto esta vez varios retratos, la mayor parte excelentes.

Eugenia Belín Sarmiento

Eugenia Belín, discípula de Procesa Sarmiento, se distinguió desde sus primeros estudios por la corrección de la copia y por la limpieza y seguridad de las líneas que hacen las sombras. Su copia de una Santa Teresa que está en Buenos Aires, desafía al grabado sobre acero en las hachuras, o cruzados que parecen trazados con paralelos. Ha expuesto ahora su copia de Rafael, de rara perfección, y la turca de Monvoisin, que mantuvo en sus cartones, pues no es más que un ensayo para dar forma a la Vasiliky del cuadro de Alí Bajá de Janina.

Cuando ha tomado el pincel se ha ensayado con el retrato de su madre, tamaño natural, de que hay dos ejemplares, el primero de fotografía y el segundo tomado del original, con mucha propiedad de colorido. Los niñitos gemelos que besan a un perro, complacido de verse así agasajado, es un buen ensayo, sobre todo en el perro, cuya mirada paciente y paternal muestra su inteligencia del papel que representa.

El busto del general Sarmiento, que *sus discípulos* le dedicaron con el concierto, sorprendió a todo el mundo por la perfecta imitación del mármol; y el público, sin saber lo que era, lo saluda con aplausos, a causa de la semejanza. Es un trabajo precioso que revela en el autor felices cualidades. En la pintura se hace notar el fundido de las sombras, cuyo arranque y extensión no se apercibe a primera vista, lo que da un colorido natural y carnaduras pastosas, como la rotundidad de las inflexiones. Esta señorita parte para Buenos Aires luego, a ejercer su arte en presencia de buenos modelos de artistas europeos que allí abundan, y es de asegurarle un éxito brillante, si el público se persuade que la fotografía no es anotación digna de gentes cultas

para recrear la vista o excitar los sentimientos de familia. En nuestras ciudades poco se cultivan las bellas artes, a causa de la concurrencia de la maquinilla y de la cámara oscura, que mata en germen el ingenio y el talento. Ha expuesto cuatro cuadros, teniendo los dos principales en Mendoza.

Ataliva Lima

Envió a la exposición de Córdoba varios cuadros, y está infectada la ciudad de su incorrecta obra. Pertenece Lima al número por desgracia no pequeño de los que creen que se puede pintar o reproducir la imagen de los objetos con solo voluntad y arrojo. En disculpa de estas audacias, inconcebibles a veces, se alega que no han recibido lecciones. Este error de concepto favorece la pereza, da alas a la ignorancia y deja un recuerdo de la época, en obras incompletas, y no pocas veces monstruosas. El que no se ha tomado el trabajo de aprender, de estudiar, de copiar modelos, no debe tomar el pincel ni extender colores en la tela. Dejará un acusador en cada cuadro, condenándose de sí mismo con la confección y prueba de su inepticia. La mayor parte de la obra de Lima, que es abundante, adolece de incurable incorrección de dibujo y de un colorido chillón y mal empastado. Y sin embargo, hay varios retratos en que aparecen destellos de talento, de invención, que con más estudio habría salvado de la reprobación.

Su cuadro grande de Calibar: buscando y hallando el rastro está bien concebido, y expresa la idea con suma inteligencia.

Calibar, que es un viejo de más de sesenta años, de blanca y tupida barba, acaso por olvidar que es de raza india, aun por su color tostado, está en cuclillas, señalando con los dedos abiertos el suelo donde encuentra la huella, y manteniendo el índice de la otra en la actitud convencional de estar cavilando, porque este dedo ha estado tocando el cerebro, como cuando pensamos, y ha ido descendiendo y conservando su postura indicativa. Muy artísticamente entra en la composición un perro detrás de Calibar

y como atraído por su oficio de rastrear. La postura del índice pensador es de antiguo artificio del pintor para expresar la preocupación de ánimo; pero el perro es invención de Lima para decir rastreador, y debe tenerse en cuenta, como atenuación de los grandes e insanables defectos de su trabajo incorrecto. El Gobierno Nacional ha hecho fotografiar un retrato imaginario del doctor Laprida, fundado en que era ñato. Nosotros que lo conocimos, podemos decir que se acerca al original, y que la espaciosa frente está bien, para indicar el presidente del Congreso que declaró la independencia.

Doña Corina Videla

Esta señora, mendocina, discípula de Torres, exhibió en la exposición de Córdoba una virgen que le valió medalla de bronce. Ahora ha expuesto tres cuadros de excelente ejecución dejando traslucir una mano ejercitada y un estilo asentado.

Es una familia de artistas, puesto que ésta canta además de pintar, y su hermana Rosario es compositora, y ha dedicado al general Sarmiento el bello nocturno que ejecutó con general aplauso en el concierto dado en su obsequio y en provecho de la Biblioteca Franklin.

La Bilbao

Entramos en un terreno verdaderamente sanjuanino, regado profusamente y cubierto de vegetación tupida y enramada, flores, pastos y malezas bajo plantas ramosas que todavía dominan frondosos árboles. Lo absurdo, lo bello, lo imposible se codean y entrechocan en esta exuberante producción, que cubre todas las murallas del taller de la senora de Bilbao; hasta el techo y el pavimento desaparecen para dar lugar a bocetos, pinturas acabadas o que lo pretende con coloraciones que se verían desde una cuadra. La joven hace gala de no haber tenido preparación alguna, por el error popular que cree que el talento basta. Pero al

cuadro no puede ponerse un letrero, diciendo: esto *fecit*, una niña que no sabía nada. Está hoy estudiando el dibujo, y los que ha presentado de lápiz acreditan sus progresos. Una Dolorosa le ha hecho conocer las formas clásicas. Dos cuadros entre los ciento que le deben haber visto la luz, revelan talento e inteligencia en la expresión. Un niño (verdadero retrato) está muerto de gusto de que el perrito le tire el collar de grandes perlas falsas que lleva al cuello. El perrito tira en realidad la sarta, y el chico complacido tiene esa risa maliciosa y parlera del niño antes de poder hablar.

Esta vez está diciendo: vean al perro que me tira el collar. El otro cuadro es solemne. Una niña muerta de tamaño natural yace metida en su revuelto lecho. Una herida en el cuello indica que ha sido degollada — y la leyenda la hace mártir en las catacumbas de Roma. Dícese tomada de una litografía. Todo el cuadro está ejecutado a brocha gorda, y a la diablo, como suele decirse. La cara, empero, es angelical y respira el gozo sublime del cristiano al recibir el martirio. El semblante apacible de la muerta guarda trazas todavía del último pensamiento, la gloria del martirio, la recompensa esperada y alcanzada. ¿Tendría el original esta expresión? Conservarla en la copia es ya un mérito, dársela sería la intuición y el sentimiento del arte.

El joven Godoy (mudo)

¿Cómo no decirlo? Hay una familia de mudos. Cuatro hijos de don Ruperto Godoy carecen del don de la palabra. La madre, aventajada alumna del Colegio de Santa Rosa, ha hecho lo posible para dar expresión inteligente al silencio. Las niñas hacen maravillas con la aguja: el único varón dibuja y ya maneja el lápiz con soltura. Una linda mujer sobre una guirnalda de flores, con un pensamiento por descote, piensa en un punto de marca. Un niño dibujado a dos lápices, se mueve en su asiento de cojines. Este joven estudia y pudiera llegar a dar salida a sus ideas y sentimientos por sus manos, ya que la lengua se niega a expresarlos.

La señorita Durán

Los romanos mantenían a las puertas de sus casas un perro amarrado, y al frente un letrero *cave canem*: guárdense del perro. La señorita Durán ha pintado unos perros que acometen a un lobo, o un lobo que acomete a los perros, sin saberse quién comenzó la gresca. Los encargados del acomodo de los cuadros han puesto éste en la fila de abajo, como debía de ser, aunque lejos de la entrada, para ahorrarse sin duda la prevención al público *cave canem*. Creemos que no hay otro cuadro de esta firma. Se la cree discípula de la señora Bilbao.

La señora Tránsito Videla

Fue discípula en Copiapó del pintor Rawson, continuando en San Juan bajo la dirección de Torres, cuya manera seguía de cerca. Autora de varios retratos originales, entre ellos uno del general Roca, que se dice perdido, y del doctor Indalecio Cortínez, de muy buena ejecución. Un retrato de lápiz del doctor Aberastain carece de expresión. Ha muerto muy joven, dejando un estudiante de medicina que muestra contracción y talento, pero, sobre todo, el amor al trabajo que caracteriza a su madre.

La señorita Keller

Hija de un caballero alemán de aquel apellido, y discípula de doña Procesa Sarmiento, ha expuesto un retrato copiado de Torres, y uno original de su propio hermano Fray Antonio Keller, de la orden de predicadores y con el hábito dominico. Un San José de bastante mérito completa sus ensayos, pues es muy joven y tiene mucho camino que andar. El estudio de la Vasiliky de Monvoisin deja que desear al lado del mismo dibujo de Rosa Muñoz, poco feliz en la Dido; más afortunada en el Cristo muerto, pero que permite esperar mucho por el San Juan, su primer ensayo al óleo, copiando a Torres.

Quedan aún muchas señoritas exponentes de cuadros, dibujos y copias de limitado mérito.

La señorita Antepara, dos paisajes, como igualmente la señorita Belín otras dos copias de escenas de las orillas del lago Maggiore; pero todas mostrando, aun por su número, la creciente afición al dibujo y la dedicación especial de las señoritas sanjuaninas a este ramo de las bellas artes. Mencionado sólo los estudios *de la Turca* y *Vasiliky* de Monvoisin, ejecutados por la señorita Aguilar de Roza, nos valdremos del expediente del artista que debía pintar las once mil vírgenes, el cual figuró once delante de un pórtico, dejando suponer que las otras estarían detrás.

Objetos de arte

Los bordados y pieza de ornato de San Juan se distinguen aun en Buenos Aires por el gusto artístico que dejan sentir, comprendiéndose que es dibujante la bordadora. Las flores de paja de trigo, son por esta causa preciosas en conjunto, y ha habido bordado de pelo que el grabador Desmadril no podía admitir fuese obra de aguja, pues los reflejos, decía, de la sombra de la pierna del Dagoberto, no los daría cualquier grabador con su buril. Este grabado, porque grabado en raso es, como el mejor en acero, lo conserva como una reliquia la viuda de don Manuel Montt, a quien le fue obsequiado en Chile.

De las flores de paja se ha pasado a los paisajes de pastos y musgos teñidos, haciendo de las espigas asemilladas de algunos árboles que forman bosques, sotillos y alamedas frondosas sobre un cielo pintado al óleo. No es posible imaginarse el efecto de estos árboles vivos, con sus diversos colores (teñidos) sobre el fondo nublado del cielo, y un terreno amarillento formado con musgos y líquenes secos. Con mayor estudio de la perspectiva y más esmerada graduación de los tonos, puede crearse un género de pintura de asombrosos efectos, pues los árboles son de relieve, y cada hoja está trazada por una semillita de

pasto que asume su color y sus formas. No cansa mirarlos: y pueden realizarse paisajes reales como la fotografía de la estatua de Buenos Aires en la Cañada de Santiago que está en obra, o la marina de Lota, que se presta admirablemente a esta imitación de la naturaleza, con el auxilio de unas cuantas pinceladas.

EL AUTOR

Fermín Fèvre, escritor, teórico y crítico de arte nacido en Buenos Aires en 1939, es autor de una veintena de libros publicados en el país y en el exterior y tuvo a su cargo la sección Artes Visuales del diario *Clarín* durante 23 años a partir de 1977. Director de la revista bilingüe *Arte al día* y del periódico mensual del mismo nombre, desde 1961 integra el consejo de redacción de la revista *Criterio*.

Obtuvo el premio Konex de Platino en 1987, la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores al año siguiente, el premio Academus en 1994 y el Fund TV en 1995, así como diversas distinciones, entre ellas la beca Guggenheim en 1976 y la de ser declarado “Hijo dilecto de Del Viso” en 1988.

Fue vicepresidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (1978-1986), director del Fondo Nacional de las Artes (1992-2000), asesor de la Biblioteca Nacional y director del Museo Nacional de Bellas Artes. Es miembro de número de la Academia Nacional de Periodismo desde 1996 e integrante de su mesa directiva.

Entre sus últimos libros se halla *Kundera, la áspera verdad* (1987), *La postmodernidad en el arte* (1988), *La obra de arte moderna* (1992), *Modernidad y postmodernidad en el arte* (1994) y *Treinta años de arte argentino – 1966-1996* (1997). Dirige, además la colección “Pintores argentinos” de la Editorial El Ateneo, aparecida recientemente, y es autor de sus textos críticos. Ha sido jurado de premios nacionales e internacionales, y es profesor titular de la Cátedra de Cultura Contemporánea, director del Departamento de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y miembro del Consejo Superior de esta casa de altos estudios, a la vez que profesor invitado de

la Nacional de Cuyo y de la Complutense de Madrid. Colaborador de importantes publicaciones de arte, se desempeña regularmente como curador de muestras que se realizan en la Argentina y en España, Francia, México y los Estados Unidos. Es miembro de honor de distintas instituciones académicas del país y del extranjero.

OTRAS PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA NACIONAL DE PERIODISMO

- * Boletines números 1 a 9 (1997 a 2000).
- * *Presencia de José Hernández en el periodismo argentino*, por Enrique Mario Mayochi, 1998
- * *Guía histórica de los medios gráficos argentinos en el siglo XIX*, 1998
- * *El otro Moreno*, por Germán Sopeña, 2000.

ÍNDICE

Orígenes periodísticos de la crítica de arte por Fermín Fèvre ...	9
Recopilación de críticas periodísticas de Denis Diderot	25
Recopilación de críticas de Domingo F. Sarmiento	53
Salón de pintura de San Juan	59
Procesa Sarmiento	63
Franklin Rawson	63
Eugenia Belín Sarmiento	64
Ataliva Lima	65
Doña Corina Videla	66
La Bilbao	66
El joven Godoy (mudo)	67
La señorita Durán	68
La señora Tránsito Videla	68
La señorita Keller	68
Objetos de arte	69
El autor	71
Otras publicaciones de la Academia Nacional de Periodismo...	73

Se terminó de imprimir en Impresiones Dunken
M.T. de Alvear 2337 (1122) Buenos Aires
Telefax: 4826-0148 - 4826-0141
E-mail: info@dunken.com.ar
www.dunken.com.ar
Mayo de 2001

