

"De la pintura contemporánea", en
Revista Artes y Letras, Santiago, tomo I,
Julio 1884, pp. 222-228.

REVISTA

DE

ARTES Y LETRAS

~~AÑO I. Santiago, Julio de 1884. Núm. 1~~

7483



SANTIAGO DE CHILE

OFICINA, CALLE DE HUÉRFANOS, NÚM. 64 A.

—
1884

DE LA PINTURA CONTEMPORANEA.

S. D. GUILLERMO BLEST GANA.

Ya que Ud. pretende, querido amigo, que mi carta anterior sobre la pintura moderna no le ha hecho dormir y que me reclama la continuación, aquí se la mando por el correo de la ~~REVISTA DE ARTES Y LETRAS~~, sobre cuyos directores declino toda responsabilidad, si el público ilustrado no encuentra interés en la lectura de estas páginas.

Entro, pues, en la cuestión sin otra clase de preámbulos.

Ante todo ¿cuál es la palabra adecuada para caracterizar la pintura contemporánea? A la escuela de principios del siglo se la llama *estatuaria*; á la que le sucedió, *escuela romántica*. Y, aunque todavía no sea un término adoptado, hay razones para creer que la de nuestros días será apellidada mas tarde *escuela pintoresca*, o de cualquier otro modo equivalente.

En efecto, si los resortes de que se servía la escuela de David eran tomados principalmente de la escultura estatuaria; si los de la escuela siguiente eran una derivación de la literatura romántica; los de la nuestra son ante todo pintorescos, es decir, que no emanan de otro arte si no que pertenecen propiamente al dominio de la pintura.

Esto que para Ud y para mí es muy claro, necesita una esplicación para el público, y me es preciso dar esta esplicación ya que el público es admitido esta vez á nuestras confidencias por la soberana voluntad de los directores de la REVISTA.

Cuando un pintor de 1810 imaginaba un cuadro, su gran preocupación consistía en la elegancia de las líneas

que formaban el contorno de sus personajes, que es lo propio de la estatua y del bajo relieve.

En 1835 la cuestión primordial era el asunto literario, como en el conocido cuadro de Horacio Vernet *El caballo del corneta*, en que toda la emoción proviene de la expresión del animal ante el cadáver de su dueño. El mismo asunto, tratado del mismo modo en un artículo literario produciría exactamente una impresión análoga.

Un artista de nuestros días compone sus cuadros de otro modo. La clave de ellos es algo que entra ante todo por la vista; es la combinación de ciertas masas de sombra con otras masas de luz, la armonía entre un cierto grupo de colores, la relación rítmica de las formas que constituyen el total; todos, como Ud vé, medios o recursos privativos de la pintura. De aquí el nombre de *pintura pintoresca*, en contraposición á la *pintura escultural* de principios del siglo y á la *pintura literaria o romántica* de 1830.

Este carácter distintivo es aplicable á todas las escuelas modernas y se hace visible en cada uno de los grandes campos en que se hallan divididos los artistas.

Así, por ejemplo, entre los pintores históricos, Ud. puede constatarlo sin esfuerzo en las obras del italiano Morelli, lo mismo que en las de los españoles Rosales y Pradilla, de igual manera que en las producciones de los franceses Baudry y Delaunay. El famoso cuadro de *La Peste* de este último nos conmueve ante todo por una combinación de tonos graves y sombríos, acentuados por una habilísima distribución de líneas. *La Comedia* de aquel es una deliciosa armonía en la gama clara y risueña.

Otro tanto sucede en el grupo naturalista y en el que podríamos llamar *fotográfico*, porque, como la fotografía, tiene la pretensión de pintarlo todo, aún en sus menores detalles. El inmenso sentimiento que se desprende del inspirado cuadro de Millet, *El toque de oraciones (l'Angelus)* proviene del paralelismo de dos figuras verticales sobre una gran horizontal, bañado el todo en una armonía triste y misteriosa. No tengo necesidad de recurrir á ejemplo ninguno del grupo fotográfico, porque en él es en el que se verifica mas á las claras la tendencia pintoresca;

pero, si fuera preciso citar alguno ¿cuál habría más elocuente que el de los *Prisioneros en un patio de la Alhambra*, por el malogrado Fortuny? La clave de esta composición es la antítesis de tres o cuatro notas vigorosas en el centro de una armonía en blanco mayor.

El medio mas eficaz y perfectamente visible por el cual se ha llegado á la pintura pintoresca, es el estudio de la naturaleza exterior.

En las épocas precedentes, el pintor de figuras no salía de las cuatro paredes de su taller. Allí concebía sus cuadros, allí los estudiaba y allí los llevaba á su completa ejecución.

Pero los grandes paisajistas de nuestro tiempo imprimieron una tremenda sacudida á la opinión, y arrastraron en pos de sí á muchos jovenes compositores ávidos de originalidad, que se lanzaron á los campos con la esperanza de encontrar en ellos nuevas vetas y materiales desconocidos que explotar.

Su esperanza no les había engañado, y su sorpresa fué grande al ver todo lo que había de convencional y rutinario en la marcha que hasta entonces habían seguido. Un nuevo mundo apareció á sus ojos deslumbrados y vino la revolución.

Se notó desde luego el cambio de coloración que sufrían los objetos según los otros cuerpos y la atmósfera que los rodeaba; se vió también cuánto había que estudiar y el partido inmenso que podía obtenerse del conocimiento acertado de los *valores*, es decir, del grado de luz o de sombra que hay en un detalle determinado con relación á los demás que constituyen el conjunto.

Apareció, pues, toda una nueva pictórica, y á ella se debe la originalidad de la escuela moderna, que en el punto de que nos ocupamos, no tiene rival entre ninguna de las escuelas pasadas, cualquiera que sea el país o la época á que pertenezcan.

Aún la manera de dibujar se ha transformado. Antes se procedía por análisis y ahora se sintetiza en lo posible. Un antiguo pintor de la escuela clásica principiaba por dibujar el esqueleto de un hombre, luego agregaba los músculos y concluía por la túnica o la levita. Es curioso

á este respecto un enorme fragmento del *Juramento del juego de pelota*, por Luis David, que no sé si Ud. recordará haber visto en el Museo del Louvre. Algunas cabezas y manos de aquellos convencionales se encuentran pintadas al óleo, al paso que sus cuerpos están dibujados con la mayor enerjía, esperando las levitas que solo en uno que otro punto aparecen súmariamente indicados. Y cuidado, que esos cuerpos desnudos se hallan tan admirablemente proporcionados como cualquier soldado griego del *Combate de las Termópilas* o como un valiente romano del *Rapto de las Sabinas*, dos de los mas celebrados cuadros del maestro. Yo presumo que los convencionales debían mostrarse complacidos de la manera como los trataba el artista, pues nunca debieron soñarse tan guapos mozos.

Actualmente principia un dibujante por establecer una série de luces y sombras que dan la mas perfecta idea posible del modelo que le ocupa, y el dibujo del desnudo y aún del esqueleto no entrarán allí si no como especie de comprobantes, á fin de corregir la disposición de un contorno o de un pliegue fuera de lugar.

El primer resultado ha sido que la pintura contemporánea es mucho mas vibrante y animada que la de principios del siglo. Sustituyendo á la frialdad del método científico la animación del método pintoresco.

Algunos quisieron desprestijiar la nueva escuela llamándola la *escuela superficial* o la *escuela fácil*; pero esto es sólo una revancha de las que se oyen llamar la *escuela de los perezosos* o de los *caracoles*, porque nunca salen de su concha, es decir, del taller.

La verdad es que hoy estudian los artistas la anatomía y el descuido, como lo hacían sus antecesores, y hace algunos años nadie se ocupaba del interesantísimo estudio de los *valores* á que da tanta importancia la escuela contemporánea.

En ninguna época anterior se habría dado un artista el trabajo de pintar al aire libre y sobre la nieve las figuras de un cuadro nevado, o de sustituir el efecto haciendo cubrir de cal una gran superficie de terreno, como aseguran que lo hizo Meisonier al pintar su *Retirada de Rusia*,

Recuerdo una pequeña anécdota relativa á Fortuny que pone muy en claro las tendencias modernas. Hacía cierto día un estudio de león en el Jardín de Plantas de París, cuando acertó á pasar un pintor de antiguo cuño, que se detuvo á mirar el trabajo.—Va bién, dijo á Fortuny, pero ¿por qué no dibuja Ud. más los ojos del animal?—Porque á esta distancia no veo mas que esto. Pero déjelo Ud. que se acerque y no perderá detalle—le contestó el español.

Hacer lo que se ve, hé ahí toda la cuestión. Hé aquí también toda la dificultad, porque es preciso que esto se halle muy bien hecho para que ello nos dé idea de lo que no vemos en cada uno de los objetos que el artista nos representa. En otros términos, es decir, en cuatro palabras lo que otros no pueden explicarnos sino en cuarenta, es ser claro y misterioso al mismo tiempo, como lo es la naturaleza. Es aprender á ver en vez de aprender á raciocinar.

Esto no es decir que el pintor deseche enteramente el raciocinio. Este, lo mismo que la inspiración, tiene su lugar oportuno en la concepción de la obra, en la elección del modelo, en la armoniosa y natural disposición de un movimiento, etc. Lo que aquello significa es que, á más de la intelijencia, hay que educar la mano y la vista. En otros términos, que el hombre más aventajado de su espíritu, el literato más eximio, no podrán ser pintores de primer órden si no son capaces de ver y ejecutar de una manera excelente y orijinal.

Por ejemplo, para la crítica contemporánea, Vernet, Delaroche y Scheffer son hombres de letras que hacían una pintura mediocre; y si ahora resucitaran, sus nuevas obras no tendrían la misma voga y el mismo aplauso que alcanzaron en plena escuela romántica.

Otra influencia que han recibido los pintores del estudio de la naturaleza exterior, es la tendencia á las coloraciones grises. Como la mitad de la sociedad moderna (todos los hombres) viste de negro y de colores apagados, los artistas de nuestro tiempo se han aficionado de preferencia á las notas grises; y el estudio de ellas ha dado lugar á numerosas armonías desconocidas.

Luego los artistas, á su vez, han influenciado á la so-

ciudad y de aquí ve Ud. querido amigo, los nuevos matices de los trajes que visten ahora nuestras damas. Los colorados furiosos, los azules crudos, los amarillos chillones han desaparecido para dar lugar á tintas matizadas, ménos bulliciosas que sus predecesoras.

Tales son, á mi juicio, los caractéres de la pintura contemporánea, que pueden resumirse en dos palabras diciendo que: *es la escuela mas propiamente pintoresca de nuestro siglo y la que ha estudiado los efectos de aire libre y las coloraciones grises mas que las escuelas de cualquiera otra época.*

Pasando ahora, amigo mio, de la cuestión jeneral á la personal, me preguntará Ud. quién es el hombre que mejor caracteriza nuestra escuela, cuál es la primera personalidad artística de nuestra época?

Es esta una cuestión difícil de resolver, porque para ver bien un objeto es preciso alejarse de él lo bastante para abrazarlo todo entero de una ojeada, y tanto Ud. como yo estamos forzosamente en nuestro tiempo. Por otra parte ¿qué quiere Ud? un artista tiene sus predilecciones especiales y éstas le impiden raciocinar con bastante acierto. Así, por ejemplo, yo tengo una grande inclinación á la gran pintura y en este sentido no puedo negarle que mis mayores simpatías son por Baudry, Delaunay y Morelli. Yo querría que ellos fueran los mas altos representantes de la escuela contemporánea. Pero, por otra parte, no puedo desconocer que ninguno de ellos se impone de la manera tan elocuente con que se imponían Luis David en su tiempo y Delacroix en el suyo.

No habiendo, pues, en el grande arte ningún pintor verdaderamente de primer orden ¿le hay en los ramos inferiores? Yo creo que sí. Este hombre para mí es Fortuny.

Sí, querido amigo, yo que detesto su escuela como detesta Ud. los organitos que destrozan una pieza de música, yo creo que Fortuny era un artista de primer orden en su jénero y el que mejor caracteriza la época moderna, apesar de la ira que en mí encienden sus mentecatos imi-

tadores, los que creen hacer como él porque parodian ridículamente sus marqueses, sus manolas o sus árabes de pintorescos harapos, sin inventar jamás ni una nueva armonía ni un movimiento orijinal ni siquiera un modo un poquillo imprevisto de poner á sus personajes en escena.

En efecto, si Ud. lo considera un momento, Fortuny posee todos los elementos de un artista de primer orden. Desde luego, una orijinalidad á toda prueba. En seguida un dibujo eminentemente personal, que, si deja que desear como corrección, satisface de todo punto como vitalidad y gracia. Mas fuerte aún en su calidad de colorista, creo que puede afirmarse que no tiene rival en su especie por lo que hace á la riqueza de la paleta, ménos armoniosa, es verdad, pero mucho mas brillante que cuantos pintores de jenero le han precedido, incluso los admirables holandeses Gabriel Metsu y Jerardo Terbrug. Bajo el punto de vista, en fin, de la factura, el ménos elevado de todos, no hay quien piense en disputarle una superioridad por todo el mundo reconocida.

En último lugar y para que no falte á Fortuny ninguno de los signos que consagran á un artista de primer orden, él es acaso el único jefe de escuela de nuestro tiempo á quien pueda aplicarse con alguna propiedad este título, por haber arrastrado en pos de sí todo un escuadrón de artistas, que le aclaman por maestro y combaten bajo su bandera.

Por otra parte, dada la sociedad moderna, el advenimiento de las democracias, la división de las fortunas, el escepticismo en las ideas ¿no es lójico y natural también que el gran pintor de nuestra época sea un pintor de jénero?

Bajo todos sus múltiples aspectos, aún bajo el de la exígua dimensión de las telas, que las hace adecuadas para ser suspendidas en cualquier parte, el pintor de jénero es sin duda alguna el pintor mas jenuino de nuestro tiempo. El pintor de historia es casi una anomalía. Por eso Sigalón exclamaba en su miseria:--no porque me ocupo de la gran pintura debieran dejarme morir de hambre.