

estudio, no hace mucho, sobre treinta lienzos, de los cuales el más antiguo es del año de 1860. El artista los ha reunido para juzgar el conjunto que han de ofrecer en la Exposición universal.

Estos cuadros, que no dudo hallaré en el Campo de Marte el próximo mes de Mayo, creo sentarán definitivamente y sólidamente la reputación del artista, porque no se trata ya de dos ó tres obras, sino de treinta, lo menos, que representan seis años de trabajo y de talento. No es posible negar al artista vencido por el vulgo un ruidoso desquite, del cual debe salir vencedor. Los jueces comprenderán que sería una falta de criterio el ocultar sistemáticamente, en la solemnidad que se prepara, una de las fases más sinceras y más originales del arte contemporáneo. La negativa en este caso, sería un verdadero homicidio, un asesinato oficial.

Entonces quisiera yo poder llevar de la mano á los escépticos ante los cuadros de Eduardo Manet: «Ved y juzgad, les diría; ahí tenéis al hombre grotesco, el hombre impopular que ha trabajado durante seis años; esas son sus obras. ¿Reís todavía? ¿Continuáis

creyéndole bromista y chocarrero? ¿Empezáis á comprender que en ese talento hay algo más que gatos negros, no es cierto? El conjunto es completo. El artista se manifiesta ampliamente con su sinceridad y su vigor. Su mano ha hablado en todos los lienzos el mismo lenguaje sencillo y exacto. Cuando abarquéis con una mirada todos los cuadros á la vez, veréis que esas obras diversas se relacionan, se completan y representan una suma enorme de análisis y de energía. Reid, si reir os gusta, más tened cuidado, porque á partir de hoy reiréis de vuestra propia ceguedad.»

La primera sensación que me ha producido el estudio de Eduardo Manet, ha sido de unidad y de fuerza. En la primer mirada que el visitador echa sobre las paredes, hay aspereza y dulzura. Los ojos, antes de fijarse en un lienzo determinado, recorren al acaso aquellos muros de arriba á abajo y de derecha á izquierda; los colores claros y las formas elegantes que se mezclan, ofrecen una armonía y una franqueza de extremada sencillez y energía.

Analiqué después las obras lentamente y una á una. He aquí, en pocas líneas, el efecto que

cada cuadro me produjo. Me detengo en las más importantes.

He dicho que el lienzo más antiguo es el *Bebedor de ajeno*; representa á un hombre lívido, enjuto y embrutecido, envuelto en una mala capa y replegado sobre sí mismo. El pintor no se había revelado aún en este asunto; se advierte casi una intención melodramática, y además el cuadro no revela el temperamento sencillo y exacto, amplio y poderoso que el artista había de descubrir después.

Vienen luego *El cantador español* y *El niño de la espada*. Estas son las primeras obras, las piedras de que los enemigos se sirven para aplastar los últimos trabajos del pintor. *El cantador español*, un español sentado en un banco de madera, pintado de verde, cantando y tañendo la guitarra; obtuvo diploma de honor. *El niño de la espada* es un chico de aspecto ingenno y asombrado, que está en pié y tiene cogida con ambas manos una espada provista de un tahalí. Estas pinturas son sólidas y vigorosas, muy delicadas por otra parte, y que no hieren en modo alguno la débil vista del vulgo. Dícese que Eduardo Manet tiene puntos de contacto con los maestros españoles, y

en ninguno de sus cuadros se ve esto tanto como en el de *El niño de la espada*. La cabeza del muchacho está maravillosamente modelada y á la par es suave y vigorosa. Si el artista hubiera pintado siempre cabezas semejantes, el público le hubiera festejado y colmado de elogios y de dinero; es verdad que en tal caso no hubiera pasado de ser un reflejo y jamás hubiéramos conocido la hermosa sencillez que constituye su talento. Mis simpatías, lo confieso, están con otras obras de este pintor; prefiero las francas rudezas y las manchas precisas y vigorosas de *Olimpia*, á las rebuscadas y reducidas delicadezas de *El niño de la espada*.

Mas desde ahora, sólo tengo que hablar de los cuadros que me parece son de Eduardo Manet en cuerpo y alma. Tenemos, en primer lugar aquellos cuya aparición en casa de Martinet en el Boulevard de los Italianos, el año de 1863, produjeron un verdadero motín. Los gritos y los silbidos anunciaron, según es uso, que un nuevo artista original acababa de aparecer. Los cuadros expuestos eran catorce, ocho de los cuales encontraremos en la Exposición universal: *El viejo músico*, *El lector*, *Los gita-*

nos, *Un pilluelo*, *Lola de Valencia*, *La cantarina callejera*, *El baile español* y *La música en las Tullerías*.

Los cuatro primeros me limito á citarlos. En cuanto á *Lola de Valencia*, Carlos Baudelaire la ha hecho célebre con el siguiente cuarteto que mereció tantos silbidos y malos tratamientos como el cuadro mismo:

Entre tant de beuatés qui partout on peut roir,
Je comprends bien, amis, que le desir balance,
Moi on voit scintiller dans Lola de Valence
Le charme inottendu d'un bijou rose et noir (1).

No trató de defender estos versos, pero para mí tienen el gran mérito de ser un juicio rimado á cerca de toda la personalidad del artista. No sé si saco las cosas de quicio. *Lola de Valencia* es indudablemente una alhaja color de rosa y negro; el pintor, ya en este cuadro emplea el procedimiento de las manchas, y su española está ampliamente pintada con

(1) Entre las mil bellezas que por doquier admiro
Decirte no me es dable quien logre la victoria,
Más Lola de Valencia es joya que despide
Destellos sorprendentes de noches y de aurofás.

vivos contrastes; el lienzo entero está cubierto por dos tintas.

El cuadro que más me gusta de todos los que he citado es *La cantarina callejera*. Una joven muy conocida en los alrededores del Panthéon, y que sale de una cervecería comiéndose unas cerezas que tiene en un pedazo de papel. La obra entera, en la cual me ha parecido que la naturaleza ha sido analizada con gran exactitud y sencillez, presenta un color gris suave y dorado. Semejante cuadro tiene, aparte del asunto, una austeridad que engrandece el plan de la obra, porque esta última revela la investigación de la verdad y el trabajo concienzudo del hombre que quiere, ante todo, expresar francamente lo que ve.

Los otros dos cuadros, *El baile español* y *La música en las Tullerías*, fueron los que hicieron estallar la mina. Un aficionado, en su exasperación, amenazó con llevar las cosas á vías de hecho si no quitaban pronto *La música en las Tullerías* de la sala de la Exposición. Comprendo la cólera del aficionado, porque en aquel cuadro se ve mucha gente, cien personas quizá, que pasean al sol entre los árboles de las Tullerías, y cada una de las personas

que componen esta muchedumbre está sencillamente representada por una mancha casi indeterminada, en la cual los detalles son líneas ó puntos negros. Mas si yo hubiera estado en la Exposición, hubiera suplicado al aficionado que se situara á respetuosa distancia del cuadro, para que de este modo hubiera visto que aquellas manchas vivían, que la muchedumbre estaba hablando y que todo aquello constituía una de las obras características del pintor, la obra en que éste ha obedecido más á su modo de ver y de sentir.

Eduardo Manet tenía tres lienzos en el *Salón des Refusés* el año de 1863. En aquella ocasión, no sé si á título de perseguido ó por otra razón, pero es el caso que encontró defensores y hasta admiradores. Su exposición, preciso es decir que era de las más notables. La componían *El almuerzo en el campo*, un *Retrato de joven en traje de majo* y el *Retrato de la señorita N... en traje de espada*.

El público encontró en los dos últimos lienzos gran rudeza, pero halló también extraordinario vigor y poderosos tonos. A mi entender, el pintor se ha manifestado en ellos más colorista que de costumbre. La pintura es ru-

bia como siempre, pero de un rubio aleonado y resplandeciente. Las manchas son grandes y enérgicas, y se destacan del fondo con todos los cambiantes de la naturaleza.

El almuerzo en el campo es el mayor lienzo de Eduardo Manet, el cuadro en que éste ha realizado el bello ideal de todos los pintores; esto es, poner en un paisaje figuras de tamaño natural. Todo el mundo sabe con cuánto vigor ha vencido Manet esta dificultad. En el cuadro se ve algún follaje, algunos troncos de árboles, y en el fondo un riachuelo, en el cual se está bañando una mujer en camisa; en primer término hay dos jóvenes sentados enfrente de otra mujer, que acaba de salir del agua y está desnuda, secándose al aire libre. Esta mujer desnuda ha escandalizado al público, que no ha visto otra cosa en el lienzo. «¡Dios mío, qué indecencia! ¡Una mujer sin el más ligero velo y entre dos hombres vestidos! Semejante cosa no se ha visto nunca.» Y esta creencia era de lo más erróneo, porque en el museo del Louvre hay más de cincuenta cuadros en los cuales se ven mezclados personajes vestidos y personajes desnudos. Pero nadie va á escandalizarse al museo del Louvre. El vul-

go, por otra parte, se ha abstenido de juzgar *El almuerzo en el campo* como debía hacerlo; esto es, como una verdadera obra de arte. Las gentes sólo han visto en este cuadro personas que al salir del baño estaban comiendo sobre la fresca hierba, y han creído que una idea obscena y escandalosa había guiado al artista en la composición del asunto, cuando en realidad aquél sólo había tratado de obtener contrastes vivos y conjuntos francos. Los pintores, sobre todo Eduardo Manet, como analizador, no se cuidan del asunto, que es la mayor preocupación del vulgo: para éste, el asunto es todo, y para aquéllos sólo es un pretexto. Así es que la mujer desnuda de *El almuerzo en el campo*, seguramente no ha servido al artista más que de ocasión para pintar carnes. En este cuadro es necesario ver, no el almuerzo en el campo, sino el paisaje entero con sus energías y sus finezas, con su primer término, tan firme y amplio, y su fondo delicado y ligero. Es menester observar aquellas carnes modeladas en plena luz, aquellas telas flexibles y fuertes, y, sobre todo, la deliciosa silueta de la mujer en camisa, que aparece en el fondo como una encantadora mancha blanca

en medio del verde follaje. Hay que fijarse, en fin, en aquel conjunto lleno de luz y de vida, que es un pedazo de la naturaleza, representado con sencillez y precisión; en aquella página admirable, en la cual un artista ha derramado los particulares y raros elementos que en él existían.

Eduardo Manet expuso el año de 1864 *El Cristo muerto y los ángeles* y *Una corrida de toros*. De este último cuadro no ha conservado más que el espada de primer término—*El hombre muerto*—que en la manera se parece mucho á *El niño de la espada*. La pintura de esta obra es ceñida, detallada y muy fina. Sé de antemano que este cuadro obtendrá éxito, porque al vulgo le gusta mirar de cerca, sin que le hieran la vista las asperezas demasiado rudas de la originalidad sincera. En cuanto á mí, declaro que me gusta más *El Cristo muerto y los ángeles*: en esta obra encuentro enteramente á Eduardo Manet con su modo de ser y su pincel atrevido. Alguien ha dicho que el Cristo no era tal, y confieso que quizá tenga razón; para mí es un cadáver pintado en plena luz con vigor y franqueza. Me gustan también los ángeles del fondo, aquellos niños con gran-

des alas azules, que tienen algo extraño, pero mucha suavidad y mucha elegancia.

Eduardo Manet expuso en el «Salón» del año de 1865 un *Jesús maltratado por los soldados* y su obra maestra *Olimpia*. He dicho obra maestra y no retiro la palabra. Creo que este lienzo es verdaderamente cuerpo y alma del pintor, pues le encierra entero, no contiene nada más que á él. Esta obra quedará como la más característica de su talento, como el más alto signo de su poder artístico. He leído en ella el modo de ver y de sentir de Eduardo Manet, y cuando hice el análisis del artista mi imaginación sólo me representaba este lienzo que encierra todos los demás. En él tenemos un grabado de Epinal, como dicen los graciosos de oficio. Olimpia, recostada sobre blancos lienzos, es una gran mancha pálida en el fondo negro; en este fondo se encuentran la cabeza de la negra, que lleva un ramo, y el famoso gato negro que tanto hizo reir al público. A primera vista no se distinguen más que dos tintas en el cuadro, dos tintas violentas que se levantan una sobre otra. Además no hay detalles. Los labios de la joven son dos sutiles líneas color de rosa, y los ojos se redu-

cen á algunos rasgos negros. Si examinamos de cerca el ramo, sólo veremos plastas rosa, verdes y azules; si queremos ver la realidad es necesario echarse atrás algunos pasos, y entonces acontece una cosa extraña: cada objeto aparece en el lugar que le corresponde, la cabeza de Olimpia se destaca del fondo y parece que se sale del lienzo y el ramo se convierte en una maravilla de brillo y de frescura. La precisión de la mirada y la sencillez de la mano han hecho este milagro; el pintor ha procedido como lo hace la naturaleza misma, y su obra ofrece el aspecto algo rudo y austero de aquélla. En esto hay algo de sistemático, porque el arte sólo vive de fanatismo. Lo sistemático consiste precisamente en la elegante sequedad y en la violencia de las transiciones, puntos que ya he indicado. Esto es lo que pudiéramos llamar asunto personal del artista, sabor particular de la obra. Nada hay de fineza más exquisita que los tonos pálidos de los diferentes lienzos blancos en que Olimpia está recostada. La yuxtaposición de estos blancos indican una gran dificultad vencida. El cuerpo mismo de la niña tiene tonos encantadores; es ésta una joven de diez y seis

años, sin duda un modelo que Eduardo Manet ha copiado tranquilamente del natural. Y todo el mundo ha gritado porque le ha parecido indecente aquel cuerpo desnudo. Así tenía que ocurrir, puesto que en él aparece el naturalismo: el artista ha echado en el lienzo una niña en toda la desnudez de su ya marchita juventud. Cuando los pintores presentan una Venus, enmiendan la plana á la naturaleza y mienten. Eduardo Manet se ha preguntado: ¿por qué mentir, por qué no decir la verdad? Y respondiendo á estas preguntas, nos ha dado á conocer á Olimpia, á esta hija de nuestra época que todos encontramos en las calles y que cubre sus descarnados hombros con un mal mantón. El público, como siempre, no ha querido comprender la idea del pintor; gentes ha habido que han tratado de buscar en el cuadro una idea filosófica; otras, más listas, no hubieran tenido reparo en descubrir en él una intención obscena. Pues bien, querido maestro, decid á todos en voz alta que no sois lo que creen, que un cuadro, para vos, es sencillamente un pretexto de análisis. Necesitábais una mujer desnuda y habéis copiado á Olimpia, la primera que hallásteis á la mano;

necesitábais manchas claras y brillantes y habéis colocado un ramo de flores; necesitábais manchas negras y habéis puesto en un rincón una negra y un gato. ¿Qué quiere decir todo esto? Creo que no lo sabéis ni yo tampoco. Pero sé que habéis llevado á cabo admirablemente un trabajo de pintor, de gran pintor, traduciendo enérgicamente y en un lenguaje particular las verdades de la luz y de la sombra, las realidades de los objetos y de las criaturas.

Llegamos ahora á las últimas obras, las que el público no conoce. ¡Lo que es la inestabilidad de las cosas humanas! Eduardo Manet, cuyos lienzos han sido admitidos en el «Salón» dos veces consecutivas, no obtiene entrada el año de 1866; se admite la original extravagancia de *Olimpia*, y se rehusa la entrada al *Tocador de péfano* y al *Actor trágico*, cuadros que, aun encerrando entero el modo de ser y de ver del artista, no lo determinan con tanta evidencia como el citado anteriormente. En *El actor trágico*, que es un retrato de Rousière en traje de Hamlet, hay un vestido negro que es una maravilla de ejecución. He visto rara vez semejante fineza de tonos y tal

facilidad para pintar en yuxtaposición telas del propio color. Me gusta más, empero, el *Tocador de pírfano*, que representa á un hombrecito, á un niño músico que está tocando el instrumento con toda la fuerza de sus pulmones. Uno de nuestros grandes paisajistas modernos ha dicho que este cuadro era « una muestra de sastre de teatros », y estoy de acuerdo con él si ha querido expresar con esa frase que el pintor había tratado el traje del niño músico con la sencillez que se trata una imagen. El color amarillo de los galones, el azul oscuro de la casaca y el rojo de los calzones son nada más que grandes manchas. Y esta simplificación, debida al preciso golpe de vista del pintor, ha hecho del cuadro una obra dorada, sincera, encantadora á más no poder y real hasta la aspereza.

Cuatro lienzos quedan, por último, que apenas han tenido tiempo de secarse: *El fumador*, *La tocadora de guitarra*, un *Retrato de madame M...* y *Una joven dama de 1866*. El *Retrato de madame M...* es una de las mejores páginas del artista; tendría que repetir lo que ya he dicho: gran sencillez y precisión, y aspecto claro y delicado. En *Una joven dama*

de 1866 encuentro claramente caracterizada la ingénita elegancia de Eduardo Manet. Una dama joven, vestida con una bata color de rosa está en pié, con la cabeza ligeramente inclinada, aspirando el perfume de un ramo de violetas que tiene en la mano derecha; á su izquierda se ve un loro. La bata es inmejorable, suave á la vista, amplia y rica, y el ademán de la joven tiene indecible encanto. Todo esto sería demasiado bonito si el temperamento del pintor no hubiera impreso al cuadro el sello de su austeridad.

Olvidaba cuatro marinas notables: el *Steam-Boat*, el *Combate del herseage y de la Albama*, *Vista de mar*, *Buen tiempo* y *Lancha pescadora que llega viento en popa*, cuyas olas magníficas atestiguan que el artista gusta del mar y ha surcado el Océano; y siete cuadros de naturaleza muerta y de flores, los cuales, afortunadamente, empiezan á ser obras de arte para todo el mundo. Los más declarados enemigos de Manet confiesan que éste pinta bien los objetos inanimados. Por algo se empieza. He admirado, sobre todo, entre los mencionados cuadros de naturaleza muerta, un soberbio ramo de peonías—*Una maceta*—y un lienzo in-

titulado *Un almuerzo*, que siempre conservaré en la memoria al lado de *Olimpia*. El pintor, por otra parte, dado el mecanismo de su talento, cuyos engranajes he tratado de explicar, tiene forzosamente que representar con gran energía un grupo de objetos inanimados.

Tales son los trabajos de Eduardo Manet, tal el conjunto que el público está—creo—llamado á ver en una de las salas de la Exposición universal. No puedo creer que la gente permanezca irónica y ciega ante este completo y armónico conjunto, de cuyas partes acabo de hacer un breve estudio. Será una manifestación demasiado original, demasiado humana para que la verdad no triunfe á la postre. Y sobre todo, es necesario que el público comprenda que estos cuadros representan solamente seis años de trabajo y de esfuerzos, y que el artista apenas cuenta treinta y tres de edad. El porvenir es suyo: yo mismo no me atrevo á encerrarlo en lo presente.

III

El público.

La actitud del público ante las obras de Eduardo Manet, es asunto que aún me queda por estudiar. El hombre, el artista y sus obras, son tres puntos que ya conocemos; mas hay otro elemento, el vulgo, que es preciso conocer también, si hemos de ver en toda su integridad el singular caso artístico de que nos ocupamos. Así el drama estará completo y tendremos en la mano todos los hilos de los personajes y todos los detalles de la extraña aventura.

Quien crea que el pintor no goza de simpatías, se equivoca. La mayor parte de las personas le consideran como un paria, mas para un grupo, que aumenta de día en día, es un pintor de talento. La corriente favorable es, sobre todo, de algún tiempo á esta parte, cada vez mayor y más visible. Los que se ríen del

artista, seguramente quedarían sorprendidos si yo citara los nombres de algunas personas que le han tributado admiración y amistad. La tendencia á aceptar á Manet se va generalizando, y es de esperar que en plazo no muy lejano la aceptación completa llegue á ser un hecho.

Entre sus colegas hay todavía ciegos que, sin comprender, ríen, porque los demás lo hacen; mas los verdaderos artistas siempre han reconocido que Eduardo Manet reúne grandes cualidades de pintor. Estos últimos, obedeciendo á su propio temperamento, han hecho únicamente las restricciones que debían hacer. Si son culpables de algo, es de haber tolerado que el público se mofase de un colega, de un joven de verdadero mérito; pues si veían claro, si como artistas comprendían las intenciones del nuevo pintor, tenían la obligación, según mi modo de ver, de imponer silencio al vulgo. Yo he creído siempre que alguno de ellos se erguiría para decir la verdad; pero en Francia, en el país de la ligereza y del valor, el ridículo causa un miedo espantoso. Si en una reunión tres personas se burlan de otra cualquiera, todo el mundo

se ríe, y si está presente alguien que sienta deseo de defender á la víctima de los burlescos, no lo hace y baja humildemente, cobardemente, los ojos, ruborizándose, mal que le pese, é intentando sonreír. Seguro estoy de que Eduardo Manet habrá hecho observaciones curiosas á propósito de ciertas turbaciones repentinas que algunos conocidos suyos hayan experimentado en su presencia.

Esa es la clave de la impopularidad del artista, y me encargo de explicar claramente las carcajadas de unos y la cobardía de otros.

El vulgo ríe generalmente por una bagatela. Véase lo que ocurre en el teatro: un actor cae, el público en masa se desternilla de risa, y al día siguiente se reirá todavía solamente al recordar la caída. Pongamos diez personas de inteligencia suficiente delante de un cuadro que ofrezca un aspecto nuevo y original, y las diez en conjunto no serán más que un niño grande; se tocarán con el codo y comentarán la obra en los términos más cómicos del mundo. Los curiosos vendrán entonces á aumentar el grupo y aquello se convertirá al punto en verdadero guirigay, en un acceso de locura. Consiste que no invento. La historia artística de

nuestro tiempo está ahí para decir que grupos de este género, compuestos de curiosos y de bromistas ciegos, se han formado para contemplar los primeros lienzos de Decamps, de Delacroix y de Courbet. Un escritor me contó no ha mucho, que en cierta ocasión tuvo la desgracia de decir en un salón que no le disgustaba el talento artístico de Decamps, y por este sólo hecho le pusieron redondamente en la calle. La risa va ganando terreno poco á poco, y los parisienses al despertar una mañana se encuentran con un juguete más.

Entonces es un frenesí. El público tiene un hueso que roer. Hay un verdadero ejército cuya misión consiste en cuidar de la conservación del buen humor público, y la lleva á cabo de la mejor manera posible. Los caricaturistas se apoderan del hombre y de la obra, y los cronistas ríen más fuerte aún que el público desinteresado. Todo esto en el fondo no es más que risa, es decir, nada; pues no existe la menor convicción, y nadie se cuida en modo alguno de decir la verdad. El arte es serio y produce aburrimento; por tanto, es necesario dar la nota alegre buscando en el «Salón» un cuadro ridiculizable. Para conse-

guirlo no hay más que echar mano siempre de una obra extraña que sea fruto maduro de una nueva personalidad artística.

Si examináramos cualquiera de las obras que han provocado las burlas del público, veríamos que el aspecto más ó menos particular del cuadro, ha sido causa de la loca hilaridad. El vulgo afirma que la actitud de un personaje es de lo más cómico, que un color ha hecho llorar de risa á alguien, y una línea ha sido causa de que enfermen riendo más de cien personas. El público, en suma, no ha visto en semejante obra más que el asunto, y éste tratado de cierta manera. El vulgo mira las obras de arte como los niños miran las estampas, para distraerse, para divertirse un rato. Los ignorantes se burlan de todo corazón; los sabios, los que han estudiado el arte en las escuelas muertas, se enfadan, porque al examinar la nueva obra no han encontrado reproducido en ella lo que su fe y sus ojos tienen costumbre de hallar. Nadie piensa en examinar el asunto bajo el verdadero punto de vista. Unos no comprenden y otros comparan, pero todos se extravían y entonces es cuando la risa ó la cólera se manifiestan.

El aspecto es causa de todo, lo repito. El público no ha intentado siquiera conocer la obra, ateniéndose, por decirlo así, á lo que ha visto en la superficie. Lo que le extraña y le irrita no es la constitución íntima de la obra, sino la apariencia general y exterior; á ser posible, aceptaría con mucho gusto la misma imagen presentada de otra manera.

La originalidad es el verdadero terror. Todos somos, de modo más ó menos inconsciente, animales rutinarios cuyo empeño es pasar siempre por las sendas conocidas. Un nuevo camino nos causa miedo; olfateamos precipicios desconocidos y nos negamos á avanzar por él. Necesitamos ver siempre el mismo horizonte, y las cosas que desconocemos nos producen risa ó cólera; por eso admitimos sin vacilar los atrevimientos presentados de cierto modo y rechazamos violentamente todo cuanto altera nuestras costumbres. Desde el momento en que una personalidad artística aparece, el miedo y la desconfianza nos embargan, somos como los caballos espantados que se encabritan cuando encuentran un tronco de árbol atravesado en el camino, porque no comprenden la causa ni la naturaleza

de semejante obstáculo, ni tratan tampoco de explicárselo.

Todo es cuestión de costumbre. El miedo y la desconfianza disminuyen en fuerza de ver el obstáculo. Además, nunca falta un transeunte complaciente que haga porque nos avergoncemos de nuestra cólera y nos quiera explicar nuestro miedo. Mi deseo es desempeñar el modesto papel de ese transeunte con las personas espantadizas á quienes los cuadros de Eduardo Manet tienen asustadas y encabritadas en medio del camino. El artista empieza á causarse de servir de espantajo, y á pesar de su valor siente que las fuerzas le faltan para arrostrar la irritación pública. Hora es ya de que el vulgo se acerque y se dé cuenta de sus ridículos terrores.

Para que esto se realice, no hay más que esperar. La muchedumbre, ya lo he dicho, es como un niño grande; no tiene convicciones y acaba siempre por aceptar á las personas que saben imponérsele. La eterna historia de los talentos que han servido de mofa y después han sido objeto de fanática admiración, se reproducirá una vez más á propósito de Eduardo Manet. Posible es que éste siga la

suerte de los maestros, de Delacroix y de Courbet, por ejemplo. Hoy se halla en el período en que la tempestad de risas se aplaca, porque al público le duele el pecho y sólo pide que le dejen estar serio. El artista, si hoy no es aceptado y comprendido, lo será mañana; y si insisto y me detengo á examinar la actitud que el vulgo asume en presencia de cada individualidad artística que surge, es porque el estudio de este punto constituye precisamente el interés general de estas páginas.

El público no se curará jamás de sus asombros. Los graciosos, quizá dentro de ocho días den al olvido á Manet, porque hayan encontrado otro juguete. En el momento que otro temperamento enérgico se dé á luz oiremos de nuevo la baya y los silbidos. El último que llega representa siempre el papel de la oveja sarnosa del rebaño. La historia artística de los últimos tiempos puede confirmar el hecho, y la simple lógica basta para hacer adivinar que el caso ha de repetirse fatalmente, mientras la muchedumbre no quiera mirar las cosas bajo el único punto de vista que permite juzgar imparcialmente una obra de arte.

El público no será justo con los verdaderos

artistas iniciadores, mientras no se limite á buscar en una obra una traducción libre de la naturaleza, hecha en un lenguaje especial y nuevo. ¿No da pena pensar que Delacroix ha sido objeto de silbas, y que el público desesperó á aquel genio, que solamente triunfó después de muerto? ¿Qué dicen sus antiguos detractores y por qué no confiesan que estuvieron ciegos y faltos de criterio? Semejante acto sería una lección. El vulgo entonces, quizá se decidiría á comprender que no hay medida común, reglas ni necesidades de ningún género, sino hombres que presentan una de las libres expresiones de la vida, que dan su sangre, y que en la escala de la humana gloria suben más alto, á medida que son más personales y más absolutos. Si tal ocurriera iríamos derechos á contemplar con admiración y simpatía los lienzos que hoy juzgamos extraños, y los estudiaríamos con preferente atención por ver si en ellos se revelaba una nueva fase del genio humano. Pasaríamos desdeñosamente por delante de las copias, de las incertidumbres de las falsas personalidades artísticas y de todas las estampas de á cinco céntimos que sólo son habilidades de la mano. Querríamos ver,

ante todo, en una obra de arte, el carácter humano, una parte viviente de la creación, una nueva manifestación de la humanidad, puesto en frente de la realidad de la naturaleza.

Pero nadie guía al vulgo, y éste, ¿qué ha de hacer en medio del alboroto de las opiniones contemporáneas? El arte está dividido, por decirlo así, y el gran reino, al desmembrarse, ha formado un enjambre de pequeñas repúblicas. Cada artista ha procurado atraerse á la muchedumbre acariciándola y dándole los juguetes que le gustan, lo mejor dorados posible. Así es, que el arte en nuestro país se ha convertido en una confitería, en la cual se elaboran dulces á gusto de todo el mundo. Los pintores no son más que mezquinos decoradores que trabajan para la ornamentación de las execrables habitaciones modernas; los mejores de ellos se han hecho anticuarios, robando á algún gran maestro muerto un poco de su escuela, y casi no quedan más que los paisajistas, los analizadores de la naturaleza, que sean verdaderos iniciadores. La reunión de decoradores, pequeños y burgueses, produce un ruido de mil demonios; cada cual tiene sus pro-

pias teorías, aunque endebles, y trata de agradar y de vencer. El vulgo, adulado, va de unos en otros, entreteniéndose hoy con las travesurillas de éste, y mañana con las falsas energías de aquél. Y este agiotaje, estas lisonjas y estas admiraciones de pacotilla, se verifican en nombre de las pretendidas leyes sagradas del arte. A propósito de una muñeca cualquiera sacamos á relucir la Grecia y la Italia, y hablamos de lo bello como de un caballero conocido nuestro, del cual somos respetuosos amigos.

Los críticos de arte llegan luego á aumentar el desorden del tumulto. Estos señores son melodistas que, en un momento determinado, tocan todos á la vez sus aires favoritos, sin que ninguno, en medio de la espantosa algarrabía, oiga más que su propio instrumento. Uno pide colorido, dibujo otro y moral un tercero. Yo podría mentar aquí á algunos que cultivan la frase y se contentan con hacer de cada lienzo la descripción más pintoresca posible; otros á quienes una mujer tendida boca arriba les ha dado ocasión para un discurso democrático; otros, en fin, que escriben sus amenas críticas en coplas de zarzuela. El vulgo,

aturdido, no sabe quién dice la verdad ni á cuál debe prestar atención. Pedro dice blanco, y Juan afirma que negro; de hacer caso del primero, habría que borrar el paisaje de un cuadro; si del segundo, sería necesario hacer la propia operación con las figuras; de suerte, que sólo quedaría el marco, lo que en fin de cuentas quizá resultaría una determinación excelente. De este modo no hay nada que pueda servir de base al análisis; la verdad es una, única y completa, y sólo hallamos divagaciones razonables en mayor ó menor grado. Todos examinan la misma obra, pero cada uno emite el juicio que le ha sugerido la ocasión ó el estado de su ánimo.

La muchedumbre entonces, viendo que las personas que pretenden tener la misión de guiarla no llegan á entenderse, entra en ganas de reír ó de admirar por propia cuenta. El vulgo no entiende de métodos ni de conjuntos; un cuadro le gusta ó no, y punto concluido. Pero le gusta generalmente lo más insignificante, lo que tiene costumbre de ver todos los años. Nuestros artistas no pervienten el gusto de la muchedumbre; ésta se ha acostumbrado á tales insipideces y á mentiras tan bonitas, que

ya rechaza con toda su fuerza las verdades rigurosas. Esto es cuestión de educación. Cuando aya rece un Delacroix, se le silba porque no se parece á los demás. La chispa francesa, esa chispa que yo cambiaría con mucho gusto por un poco de pesadez, toma cartas en todos estos asuntos y hace reír en términos que animarían al más triste.

Así fué como una pandilla de pilluelos encontró en la calle á Eduardo Manet, dando ocasión á aquel motín que á mí, transeunte curioso y desinteresado, me obligó á detenerme. He manifestado mi opinión como he podido, no dando la razón á los granujas y tratando de arrancar al artista de sus manos para conducirle á sitio seguro. Allí había guardias de policía—quise decir críticos de artes—que afirmaron que la causa de la lapidación de aquel hombre era que éste había manchado y ultrajado el templo de la Belleza. Respondíles que el destino, sin duda, había ya señalado en el museo del Louvre el sitio que en lo futuro debían ocupar *Olimpia* y el *Almuerzo en el campo*. No nos pusimos de acuerdo, y me alejé porque los pilluelos me empezaban á mirar con malos ojos.