

EL ROMANTICISMO EN LAS ARTES PLASTICAS

No intentaré una definición del romanticismo. La fecha elegida para conmemorarlo lo define con un criterio histórico. Pero si atendemos a su carácter interno, es lícito relacionarlo con el barroco. Aludo, claro está, a las artes plásticas, y no a todas, conforme se verá luego. El barroco fué una reacción contra el racionalismo renacentista, así como el romanticismo importa una reacción contra el neoclasicismo en lo que tenía de abstracto y también de inerte. No identifico términos. Juzgo aventurado afirmar, como lo hace un escritor francés, "barroque, c'est-à-dire romantique". No es lo mismo. Pero considero en el barroco un antecedente necesario del romanticismo. Sin aquél éste hubiera sido menos libre y hubiera hablado otro lenguaje. Sería de explicación difícil la escultura de David d'Angers, de Barye, de Rude. Permítaseme una aclaración antes de proseguir. Las artes plásticas no se elevan al mismo plano en la fecha que conmemoran los estudiantes de esta casa. En lo plástico, la obra máxima del romanticismo es la pintura. La arquitectura no existió ni pudo existir como forma orgánica de un nuevo estilo. Tampoco es lícito aludir a una escultura romántica, considerada ésta como expresión de un concepto unitario. Existieron escultores adictos al romanticismo, eso sí, y entre los más decididos, David d'Angers. Otro hubo, en quien el momento y la ocasión le hicieron descubrir impulsos de arrebató épico. Así Rude, cuando traduce en valores plásticos la *Marsellesa*.

Pero fueron momentos, nada más. Rude es sucesivamente clásico, romántico y realista. Modela el *Pescadorcillo napolitano* y *La Marsellesa*, la estatua yacente de Godefroy Cavaignac y *Napoleón despertando al llamado de la gloria*, Juana

de Arco y el *Mariscal Ney*, obra esta que tanto agradó a Rodin. En uno y otro caso, es François Rude un puro y noble artista que no se mantuvo adicto a ninguna escuela porque prefirió ser fiel consigo mismo. Pierre Jean David d'Angers quiso ser y fué romántico, y lo fué en cuerpo y alma. Dedicó buena parte de su obra a una glorificación de la familia romántica, un himno en mármol y en bronce entonado por un modelador atento sobre todo a escrutar caracteres y a sorprender, tras lo mudable, los rasgos que definen lo individual y captan lo permanente. Antoine Louis Barye, escultor y pintor, fué sobre todo animalista. Más que su estatua ecuestre de Napoleón, gozan de fama sus elefantes, sus leones, sus jaguares, traducidos en bronce. Pocas veces la observación sagaz dispuso de medios técnicos más vibrantes en la transposición de la vida.

Con todo, la pintura abarca otros horizontes y conquista otras zonas. Sensible a un impulso venido de Holanda, incluye Francia el paisaje en el llamado gran arte. Los pintores del Imperio le habían desdeñado, ceñidos al culto de la figura humana. Los pintores románticos huyen del taller y van a respirar el aire de las campiñas. Alguien ha dicho que la naturaleza es un descubrimiento romántico. Esto es verdad para Francia. El paisaje se eleva de pronto a una jerarquía insospechada. ¿Quiénes son los reveladores del género? La nómina no es breve. Va de Paul Huet a Corot, y comprende a Théodore Rousseau y Jules Dupré. Merced a ellos adquieren otro sentido los aspectos naturales. En unos y en otros brota espontáneo y surge de lo hondo el novísimo acento de la pintura. El paisaje se trueca realmente en un estado de alma, según el decir de Federico Amiel. La visión se hizo más sutil, más penetrante. Es el espíritu lo que ha progresado. Por el espíritu se transformó su lenguaje y se reveló su estilo. Nada de esta clara y profunda onda vital llegó a la arquitectura. Los arquitectos sabían que todo estilo obedece a causas complejas y es obra de largos procesos. No estaba en su arbitrio quebrantar esta ley. Ante la imposibilidad de dar forma a nuevas estructuras — ya sean constructivas, ya decorativas — concentran sus afanes en repristinar el estilo gótico. Ello importaba hacer "tabula rasa" de todo lo clásico y, claro está, del barroco. Pero ved aquí un contragolpe curioso, no adver-

tido hasta hoy, que yo sepa. Cuando la arquitectura barroca cede, y vencida por neoclásicos y románticos cae en el descrédito, la pintura incide en el barroquismo, la escultura vuelve a la tradición de Bernini y se hace barroca tras una pausa ecléctica.

¿A qué aspiran, mientras tanto, los arquitectos del goticismo romántico? Aspiran a restaurar su pasado. Francia crea con el gótico un arte nacional. Grecia, Roma, Florencia son extrañas a su genio. Después del gótico, nada produjo la edad moderna. Es necesario reanudar el rigor constructivo de ese arte racionalista. Pero en arte no se dan resurrecciones. Falló a su vez el intento de los "diocesanos" — así llamaba el tradicionalismo clásico a los partidarios de la arquitectura ojival. El gótico era un estilo concluso. Había agotado todas sus posibilidades en la exhuberancia decorativa del flamígero. Si era difícil derivar de él ulteriores desarrollos, era del todo imposible desgajarle de la Edad Media para transplantarlo y hacerle vivir según el ritmo acelerado del siglo XIX. Las consecuencias eran previsibles. Al plagio griego sucedió el "pastiche" ojival. Oponiéndose al neoclasicismo, los goticistas incidieron en el error de combatir un arte pasado con una fórmula muerta. En este fluir de acciones y reacciones, sólo culmina alguna personalidad de inequívoca nobleza. Un Violet-le-Duc, por ejemplo, cuya obra importa más, ¡oh, mucho más!, que sus teorías.

En lo plástico lo más significativo del romanticismo es la pintura, conforme se ha dicho, y dentro de ésta algunos momentos personificados por hombres ejemplares. A ellos me ceñiré, ya que el espacio no me permite considerar el orientalismo de Alexandre Gabriel Decamps, la ondulante gracia de Théodore Chasseriau, el misticismo de Ary Scheffer, y la fina blandura de Eugène Devéria.

Se dijo que el barroco era una perversión del gusto y un pecado estético el romanticismo. Niegue quien pueda hacerlo con argumentos sostenibles, la arquitectura que va del multánimè Buonarroti al renovador Francesco Borromino; borre de la escultura los nombres del versátil caballero Bernini y del dinámico Pietro Tacca, y déense como no realizados la tumba de Urbano VIII y el monumento a la condesa Matilde, del

primero; el monumento ecuestre de Felipe IV, de Madrid, y los cuatro moros del monumento a Fernando I de Médici, erigido en Liorna, del segundo.

¿Y la pintura? Los paradigmas afluyen numerosos. Citemos uno, el más representativo, el de acción más fecunda, conforme lo autentican Jusepe de Ribera y Francisco de Zurbarán: he nombrado al tumultuoso Michelángelo Merisio da Caravaggio, hosco y apacible, violento y melódico, hidalgo y truhán, alma de niño con ímpetus de matón embravecido, artista siempre y siempre admirable, alma puesta a arder en todos los fuegos hasta que la llama solar le abrazó para derribarle en una playa del Tirreno. La resurrección de este vendaval hecho hombre se debe a la inquietud moderna, como la del Greco: otro barroco, otro romántico. Hasta dónde extendió aquél su influencia, lo pregona Théodule Ribot, que se une a Caravaggio a través de Ribera. Si nos trasladamos a otro plano e incluimos en el barroco a Rembrandt y a Goya, nos veremos forzados a una pausa, siquiera sea para reponernos del estupor que suscita el juicio condenatorio, resumido en esta fórmula: barroco = a no arte. No, no cumple identificar términos. Existen grados por los cuales se determinan jerarquías. Generalizar un concepto con arbitrarias alusiones a la historia del arte, trae aparejadas no pocas sorpresas. El barroco no es la torsión, ni la rota armonía de las imágenes esculpidas o pintadas cuyo ropaje dijérase inflado y sacudido por el viento. Estos son los casos negativos. El barroco no es tampoco la blanda ondulación que pospone lo constructivo de la arquitectura a lo pintoresco esconográfico, así como el Renacimiento no es la innobleza de Baccio Bandinelli, cuyo *Hércules* tanto irritó a Benvenuto Cellini. Remontemos ahora la corriente en el tiempo y el espacio hasta dar con los escultores helenísticos. De ellos — de algunos, no de todos — se dijo que son los románticos de Grecia. Y los barrocos. El pathos, sentimiento novísimo que Scopas incluye en la escultura griega, asume formas de agitación barroca cuando llega a los grandes altos relieves del altar de Pérgamo y, más aún, al grupo del tan traído y llevado *Laocoonte*. No se tardó en ver la analogía de este arte con el de la Edad Media. La angustia que acentúa rasgos, el movimiento que obliga a torsiones violentas, fuerzan

a medios comunicativos nada conformes con los modos tradicionales. El escultor quiere llevar la forma a un máximo de expresión. La angustia tumultuosa, el dolor incontenido descubren un lenguaje plástico de libérrima amplitud. Y así en la escultura gótica. A este prevalecer de la expresión sobre la forma llamó Hegel "romántico" en el sentido que él da a esa voz. Es el arte cristiano opuesto al arte griego. Son dos ideales divergentes, dos religiones que se excluyen. "La belleza" griega muestra el alma enteramente unida a la forma corporal. En el arte romántico, la belleza no reside ya en la idealización de la forma sensible, sino en el alma misma" (Hegel). De donde su esencia emotiva. Lo "bello" ya no es lo esencial del arte; también ocupa lo "feo" un lugar en sus creaciones.

Existe, pues, un plano común donde convergen la disparidad del arte helenístico, gótico, barroco y romántico, y esta vez no doy al vocablo una acepción restricta al idealismo hegeliano. Anotemos ahora un término peyorativo. Va referido a la representación de lo feo. Véase cómo se pretende elucidar un problema de estética con argumentos a-estéticos, con objeciones puestas fuera del arte. Aluden a la cosa representada, no a la representación de la cosa. Se habla del tema, del asunto, del motivo, y se observa que incluyen en el arte elementos figurativos de baja especie cuando no torpes y horrendos. Esto se dijo de los románticos, de los góticos, de los helenísticos, que tienen un antecesor — en cuanto a lo vulgar — en la amable persona del Riparógrafo, pintor que realiza cuadros de género, es decir, realistas, en la clásica Atenas que sabe escuchar el verso punzante de Aristófanes. Lo bello en sí... y lo feo... Conforme se ve, la definición kantiana es letra muerta. Sorprende, y no poco, observar cómo adoptan este criterio filósofos cuya estética se funda en principios del todo contrarios a una belleza no expresada por la intuición del artista. Así Benedetto Croce, el más terminante. ¿No dijo él: "la naturaleza es estúpida"? Si el artista es quien pone en ella el sentido que en ella no se contiene, ¿cómo incurre en la doble contradicción de admitir temas "feos" y "bellos" aceptando con ello la dualidad de "contenido" y "forma", rechazada en su Estética?

Esto de los asuntos de la obra artística es una querella que

ya suponíamos dirimida. Y lo suponíamos porque de Aristóteles a Kant y de Kant al mismo Croce, lo propio del arte es realizar belleza en las cosas representadas. Para corroborarlo no acudiré a la mal denominada gente de placer de Felipe IV. No recordaré a Maribárbola de las Meninas, ni al *Bobo de Coria*, ni al *Niño de Vallecas*, ni al *Primo*, cuya miseria física trocó Velázquez en nobilísimas afirmaciones de belleza. Con ser ilustrativo el caso, admite una retroversión que nos aleja del arte para enfrentarnos con la realidad. El cambio de plano es transitorio. Veamos. Si a nuestra vista se presentara un niño harapiento y sucio, un granujilla cubierto de andrajos, sentado en el suelo, al sol, descalzo, pobre como la pobreza misma, y le viéramos quitar de su camisa uno o varios... ¿cómo decirlo? En fin, me habéis comprendido. Presenciaríamos un espectáculo desprovisto de belleza. Los españoles que no temen el uso de vocablos directos, llaman a ese mendigo, "piojoso". Al pronunciar esta palabra ante vosotros, me escudo en los ejemplos clásicos. Bien, tras de no ser bello ese episodio, es desagradable. Existen otros, empero, de mayor trascendencia apodíctica. ¿Cómo reaccionaría nuestra sensibilidad frente a una mujer que lava la cabeza cubierta de lacras a un niño tiñoso? Observemos junto a esa mujer otro muchacho. Revela éste su comezón por la doble postura de las manos, y luego un leproso que descubre sus llagas, y un viejo postrado por el mismo flagelo. ¿Qué diríamos frente a tanta desventura horra de belleza? Nada grato por cierto. Mas cuando un intuitivo digno de este nombre posa en aquel granuja y en esta mujer la mirada que espiritualiza la materia para convertirla en viva substancia de arte, nos da la respuesta en el Louvre y en el Museo del Prado. Es Bartolomé Esteban Murillo quien se adelanta a contestarnos con *El chicuelo mendigo* y *Santa Isabel de Hungría*. Y he nombrado con este lienzo una pura obra maestra del arte universal.

Ya es fácil determinar dónde concluye lo feo y comienza lo bello. Cuando en una obra, poesía, pintura, escultura, prevalece la cosa expresada o representada, es porque no la anima la virtud del arte. No está lograda. Y entonces es fea no la cosa representada, sino el modo de representación. Queda la imagen detenida en ella. No vivió, ni se vitalizó en el artista,

no se elaboró en la substancia emotiva de su yo. Permanece extraña a su actividad creadora. No es.

Conocemos la violencia con que se opuso el neoclasicismo a la libre adopción de los temas románticos. Se invocaba el arte noble, los asuntos nobles, la noble continencia de los personajes, se componía todo, todo aparecía ordenado, atildado, la ciudad y el campo, un interior y un paisaje. Se estudiaba un pliegue como se escrutaba una fisonomía, lo mismo. Y así llegó a no tener carácter una cabeza, y así es cómo la caña de bota traducida en mármol o en bronce marcaba la rótula que debía cubrir. El cuero perdía su consistencia y ceñíase a la pierna cual malla de fino tejido, modelando la rodilla en todos sus detalles. Era el arte noble. Sometida hoy a una revisión, tiene no poco de risueño semejante repulsa. En rigor, más debió atemorizar el énfasis discursivo que las obras. Cuando las guardias pretorianas de la Academia — con mayúscula esta vez — dejaban de viajar alrededor de su cuarto, veían que la reacción romántica no era tan subversiva como sospechaban los menos avisados. Los viajes primero, el Louvre después, y el pillaje efectuado por las tropas napoleónicas en Italia y en España les habían servido de propedéutica. Nada hay en la pintura romántica — ni en la escultura, desde luego — que no se halle en la italiana y en la española. Pues a nadie inquietó el “plebeyismo” ni el realismo de aquellas dos grandes predecesoras. Menos aun atemorizó el vulgarismo y el costumbrismo doméstico de flamencos y holandeses. Los cuadros de estos últimos son de escasas dimensiones, y a los neoclásicos sólo importaba el arte grande. Por grande se entendía los temas “elevados” — subrayo el adjetivo — cuando se empleaban en ellos dimensiones dilatadas. A eso llamaron luego en Francia “machines”. Y que no importaban a los neoclásicos los hechos mismos perturbándoles en cambio las denominaciones, lo evidencia más de un caso concreto. El precitado óleo de Murillo *Santa Isabel de Hungría* integró la exposición de cuadros españoles efectuada en París en 1812. Allí le había llevado la rapacidad del mariscal Soult, despojando de éste y otros más — también de Murillo — al hospital de San Jorge de Sevilla. Pues en Francia a nadie sorprendió el realismo español. En España aun podía motivar la desestima del bueno

Céan Bermúdez, quien sentenció en tono desabrido: "Estos asuntos, no son para presentados al público". En Francia, no. La crítica docta habló por boca de Blanc y de Viardot, y lo hizo con la fineza de quien sabe penetrar el sentido de toda obra superior. Existía un precedente. Es de 1804. Para hallarle debemos pasar de lo religioso a lo profano, y descender en jerarquía pictórica hasta dar con el barón de Gros. Entiendo aludir a su lienzo *Los apestados de Jafa*, donde se ve a Napoleón en el hospital de Siria tocando la llaga de un atacado por la epidemia mientras se lleva el pañuelo a las narices el militar que le acompaña. El cuadro agradó. Al día siguiente de la apertura de la exposición, se halló una palma colocada en el marco. Era el homenaje de los artistas de Francia al joven maestro. La estética imperante que aun discurrió de trivialismo, fué sobrepujada por el ímpetu admirativo de poetas y prosistas.

Con el barón Juan Antonio Gros, cito a un precursor. Sin sospecharlo rompe con el academicismo; sin quererlo vincula su obra a los románticos. El no haber previsto lo primero, y el no aprobar lo segundo, le costará lágrimas y hará de él un suicida. ¡Extraño destino el suyo! La gloria, que es vida porque la enaltece, tuvo para él la fulguración de la muerte. Extraño destino, repito. Después del triunfo, vive para negarse a sí mismo. Su arte, todo juventud y nervio, descubre el ímpetu y la fuerza expansiva de que están ayunos los pintores de su escuela. Ve en totalidad, compone con grandeza, mueve masas de hombres que coloca en extensiones panorámicas dominándolas y animándolas con pujante acento dramático. Una misma vibración recorre la vastedad de sus batallas. No decae nunca, no desfallece jamás. Cada figura, cada detalle, cada pincelada, crea la atmósfera dentro de la cual vive el cuadro.

Por esta emoción continuada define su excelencia toda obra de calidad. ¿Qué buscaban sino este fuego animador los románticos? Por eso fueron hacia Gros los dos grandes innovadores del romanticismo. Théodore Géricault y Eugène Delacroix. Pero... El adversativo nos pone frente a un caso de contradicción interna que hace de ella o un enigma o un complicado problema de psicología. Gros era discípulo de David. Este nombre define por sí sólo toda una época. Contra ese

nombre y contra esa época fueron los románticos. Gros los ve ganar terreno, los ve imponerse, los ve triunfar. El davidismo ha caído, su escuela está derrotada. Añádase que el gran dictador del neoclasicismo no está en Francia. La restauración de los Borbones no olvidó en él al regicida ni al glorificador de Bonaparte. David está en Bruselas, expatriado. Gros le será adicto hasta que le alumbré el último sol. Por esa fidelidad consume Gros su autodevastación. La vida le empuja hacia lo que tiene de espontáneo, le lleva a un arte hecho todo él de pasión, de movimiento, de fuerza, le pone en contacto con las jóvenes energías por quienes se remozan los ideales y cobra la pintura un significado novísimo. No importa, Gros, vuelve las espaldas a la renovación de su hora y desconoce la trascendencia de sus conquistas precursoras. Hace más todavía. Dominado por el recuerdo del gran desterrado, se cree responsable de la desaparición de la escuela clásica y de la decadencia del arte. Muerto David, desaparecido Girodet, rechaza distinciones, rehúsa encargos y queda como en la linde de dos zonas contrarias: la de los románticos y la de los neoclásicos, que resurgen con la noble y severa autoridad que le infunde otro dictador, Jean Auguste Dominique Ingres.

Abundan las grandes y las pequeñas contradicciones en la zona romántica. Se ha dicho que el romanticismo pictórico salió del taller de David, y se ha dicho bien. ¿No se adelantó él a más de una fórmula del arte nuevo? Cuando pintó a Marat muerto en una bañera y a Bara ¿qué hizo sino desacreditar las fórmulas clásicas, los temas elevados? ¿A estos lienzos no se une la doméstica "nonchalance" del convencional Gerard y su familia? ¿Qué se hicieron la grave continencia y la severidad de la Academia? David incluía meros hechos de crónica en el arte llamado de gran estilo. Con estas obras refutaba David — sin saberlo, claro está — el muelle helenismo de *Las Sabinas*, de *Los amores de París y Elena*, y triunfaba sobre su credo y sobre su doctrina cuando pintaba el retrato de *Madame Chalgrin*, trozo de pintura tan penetrante y de calidad como no lo produjo en el género, ningún romántico.

Un hecho de crónica, he dicho. ¿Cabe mayor herejía? A esta pregunta contestará Géricault, llevando la iniciativa a sus

consecuencias últimas. Es el suyo un verdadero grito de guerra. No se trata de un breve episodio, reducido a las cortas dimensiones de una figura aislada, no. Acomete lo que se llamaba el gran arte, el lienzo dilatado, la obra de composición, y no acudía para ello al tema áulico, al asunto mítico. Acogía, por el contrario, un hecho desprovisto de nobleza histórica, un suceso vulgar, un accidente marítimo. [Tal *La balsa de la Medusa*. Medusa era el nombre de una fragata de la escuadra francesa. Naufragó en 1816 cerca de Cabo Blanco, encallando en el banco de Chalgrin mientras seguía la ruta de Senegal. Con los restos del navío se construyó una gran balsa y en ella se hicieron una parte de los naufragos, mientras otros ocupaban las lanchas de salvataje. Atadas éstas a la balsa debían conducirla. Pero ya en pleno mar las lanchas rompieron las ligaduras, y abandonaron la balsa a su propia suerte. Lo demás se adivina. Perdidos en el océano, casi desprovistos de víveres, enfrentados con la muerte, ese montón de hombres conoció horas de siniestras pesadillas. Así murieron no pocos, así agonizaron los más. Este es el tema que Géricault desarrolla en un lienzo de vastísimas dimensiones. Allí está, con toda la grandeza de su horror, el hacinamiento de vivos y muertos flotando en un mar alucinante bajo un cielo nuboso. El vigor plástico de esta obra, sólo es comparable al ímpetu de su fuerza emotiva. No escatimó Géricault esfuerzo alguno. Fué a las casas de dolor a presenciar agonías, copió cadáveres, llevó a su taller piezas de anatomía. A tales disciplinas sometió la inspiración dramática de su obra. Todo el cuadro se resume en dos grandes masas de claroscuro. La luz rasante ilumina aquí un brazo, una espalda, un muslo, un torso, y sumerge en la sombra grupos enteros. Allá emergen algunos hombres implorantes, aquí se yerguen otros, o desfallecen junto a cuerpos caídos. Trabaja con fiebre, como un poseso, sin tregua. Los elementos están en su alma y en su cerebro, le llevan y le traen, desazonado, viven de su vida y le embargan y le agobian, obsesionándole. Es necesario llamarles a la vida del arte y para ello urge dotarlos con la substancia propia de todo lo vital. Y así, sólo así, ha podido Géricault realizar esta obra precursora. Su instinto de pintor le hizo adoptar una materia abundante y jugosa que Géricault trabaja con el arrebatado de

su fresca juventud — iba a cumplir 28 años cuando pintó este lienzo desmesurado —. *La balsa de la Medusa* fué enviada al Salón de 1819. El triunfo alcanzado fué de sostenida resonancia. Lo que había de audaz en esta obra no podía sorprender “allí donde se conocía a Caravaggio”, y donde le había precedido Gros. Evidentemente Italia había dado a Géricault “la potencia épica y el estilo”, así como antes había formado el talento de aquél. No tengo ahora ningún interés en averiguar el alcance político de *La balsa de la Medusa*, ni considerar aquí las intenciones de Géricault con respecto a la restaurada monarquía de los Borbones. Contemplo la obra del pintor, situándola donde le corresponde. Géricault murió en 1824, antes de cumplir los treinta y tres años, después de transformar su arte en la grata atmósfera de Inglaterra. Acaso porque presintiera ya próximo su fin, torna a Francia, y en París, desfallece y cae este gran pecador consumido por la llama venusina. No asistió, pues, a la gran batalla del romanticismo. Pero mucho de su espíritu y no poco de su obra están presentes en el gran animador de la escuela. Delacroix puede venir. Es su hora. Cuando llega es para ocupar el primer puesto en la línea avanzada. Allí le sitúa la significación de su arte. Pintor melódico le llama Carlos Alberto Arrieta, pintor poeta, le denominan otros, artista siempre, en todo caso. Pero, ¿es que puede darse pintura sin estar ella penetrada de lirismo? Se dice de un cuadro que está armonizado cuando la escala cromática observa una relación de valores sostenidos por dependencia mutua. Y se temple la tonalidad de una pieza pictórica así como se temple un instrumento. Delacroix fué en este orden un instrumentista polifónico. Pláciale adoptar las notas vibrantes, sostenidas, llenas. La transposición del lenguaje musical a la técnica pictórica no es artificiosa. También se compone y armoniza un cuadro. También existe en pintura un contrapunto. Así se oye decir con frecuencia: en tal pintor cantan determinados colores.

Delacroix poseyó como pocos el sentido cromático. Lo evidenció en su óleo primigenio y lo ratificó a lo largo de su obra múltiple. Veamos cómo se afirma súbitamente Delacroix. En 1822 envía al Salón un lienzo revelador — el primero de una serie magnífica —. Representa a Dante y a Virgilio conducidos

en la barca de Flegias a la ciudad de Dite. Es un episodio de la Divina Comedia, del canto octavo del Infierno. El pintor evoca el instante en que Filippo Argenti, el iracundo, se prende con manos y dientes de la barca. Son como treinta y tres latigazos de fuego los treinta y tres endecasílabos con que Dante le azota por los siglos de los siglos. ¿No vemos en este episodio definirse el talento dramático de Eugène Delacroix? El colorista ya apunta en este lienzo de entonación sombría. En la luz que resbala sobre la torsión de los cuerpos atormentados y que da realce a la figura de Dante, cantan algunos tonos vivos. Considérese como se quiera, en este cuadro está todo Delacroix. Luego será más amplio, más libre, más opulento, más sabio si se quiere. La pasión, el movimiento, el sentido plástico, ya están allí. *Dante y Virgilio* — buena compañía — es una anticipación que diría Oscar Wilde.

Delacroix fué precoz, como todos los artistas de raza. Tiene apenas veinticuatro años cuando pinta *Dante y Virgilio*. A los veintiséis pintó *La matanza de Scio*. Son obras de la plenitud y de la madurez. *Las mujeres de Argelia*, *La barca de Don Juan*, *La entrada de los Cruzados en Constantinopla* y las composiciones decorativas.

Dos años transcurrieron entre el cuadro dantesco y *La matanza de Scio*. Después de haber pintado el episodio de la Divina Comedia, — que Thiers elogió interpretando el saber de Gérard, — Delacroix tuvo la humildad de reingresar en el taller de Guérin y avenirse a pintar una academia. Cuando aparece de nuevo se sobrecogen los más avisados. Thiers retrocede y Gros, el barón de Gros, dice que "le massacre de Scio c'est le massacre de la peinture". Delacroix acertaba una vez más. Su obra era un reto lanzado al clasicismo. Lienzo trágico por la inspiración, temerario por la cruel realidad de algunos detalles, inquietó más todavía por su inusitado cromatismo. Cuando estas virtudes culminan en las afirmaciones definitivas, Delacroix evocará a los creadores del Renacimiento.

Al nombre de Eugène Delacroix suelen unir sus críticos el de Rubens, y con ello entienden explicar un aspecto de su arte. Mucho amó al flamenco Delacroix. Le amó por su omnipotencia dinámica, por su inventiva siempre renovada y siempre fresca. Eran éstos los dones nativos. ¿Pero qué acentos no

dejó Italia en su lenguaje pictórico? También le amó por ésto Delacroix, es decir, por que no contradecía sus gustos por los venecianos, de quienes tanto derivaron los dos. Lo pregona toda su fluencia policroma. Díganlo, sino, composiciones tan dispares como *La justicia de Trajano*, *Heliodoro expulsado del templo*, *La decapitación de Marín Faliero*, *La entrada de los Cruzados en Constantinopla*. Véase este último. El Renacimiento revive en la amplitud de su ritmo. La arquitectura, el paisaje, la oposición de colores vivos, el contraste de las figuras a contraluz, la técnica vibratoria, todo lo que da carácter y comunica expresión, relacionan a Delacroix con la estirpe renacentista y le unen a la rutilante Venevia de los días luminosos. Es este un lienzo de la plenitud. Pero a los veintiocho años había pintado *La decapitación de Marín Faliero*, considerado por él como su obra maestra. Es éste, a no dudarlo, un prodigioso alarde de color, resumido en dos acordes de grises y oro. Allí también hace cantar una nota roja en el casquete del verdugo recostándose en la escalinata famosa. Y más aquí un azul, y un verde más allá.

A este punto es fuerza detenerse. Ya no es posible seguirle en su producir vertiginoso. Tan extenso y tan vario es el cosmorama de pasiones suscitado por este pintor, en el siglo decimonono francés, el más alto. También lo sería fuera de la dulce Francia si del otro lado de los Pirineos no se irguiese dominante la figura señera del baturro de Fuendetodos. Dentro del romanticismo y trascendiendo de él, es Delacroix el representativo emersoniano. Por lo que realizó primero, y por lo que hizo posible después, abarca su época y se extiende hasta la nuestra. Pues este hombre a quien tanto debe el crédito mental de su tierra, no fué un comprendido. Sufrió el desvío de Víctor Hugo, que le pospuso a Boulanger. El pintor literato y el poeta pintor no se entendieron jamás. Delacroix escuchaba otras voces venidas de todas las alturas y de las más diversas latitudes del espíritu. Manaban de la Biblia, de Dante, de Shakespeare, de Ariosto, de Goethe, de Byron. Cuando no viajaba a través de los libros, y no le sobrecogían la devastación y el incendio, el drama de ayer y las revueltas de hoy, era para anotar adivinaciones de óptica y descubrimientos físicos, adelantándose con la teoría de los complementarios a las innova-

ciones del impresionismo. Y este hombre, en quien se absorbe toda una época, que se multiplica en la vastedad de una producción abrumadora, que deja de pintar para grabar, y que cuando no graba hace litografías, este hombre deja al morir, por sobre su obra pintada, grabada y litografiada, seis mil dibujos clasificados por Burty, que realiza para adiestrar su mano, para documentar su obra. Así procedía este improvisador. De tal varón dijeron sus enemigos que pintaba como una "escoba borracha". Y así le trataron, y así vivió, mordido por todas las injurias, azotado por todos los vientos, salpicado por todos los lodos. Su venganza, que la tuvo, fué la de un dios. Crear, y crear siempre, prolongarse en eso que la posteridad llama con voz clara y acento diáfano: gloria.

Clásicos, románticos, divergencias de ideales, diversidad de escuelas, oposición de tendencias, retorno a modos arcaicos, anhelos renovadores, ¿qué importa todo ello, sino un modo sensible peculiar de cada época?

Señoras, señores: Hallo en los "Fragmentos", de Novalis, este aforismo: "Para Dios el ateo no existe, mas para el hombre existe una quimera desdichadamente muy activa". Quimera igual a error, igual a imposible. El error finca en prefijar una meta, pues ésta retrocede a medida que avanza el hombre. Lo imposible es alcanzarla, como si alguien se propusiera llegar a la línea del horizonte. Pero se contiene en la quimera una verdad; la aspiración de quien tiende a ella. En este hecho cierto afirma su principio activo la realidad del yo, y define lo esencial del espíritu humano: el movimiento, que implica vida e importa cambio. Por esta quimera huyó de sí mismo el hombre de todos los tiempos y escrutó, investigó y removió los elementos que integran el Cosmos. ¿Qué descubre tras tantos afanes y tras tanto peregrinar? Hallará la respuesta en el templo de Sais. ¿Qué ve el hombre cuando levanta el velo de la diosa resuelto a penetrar el gran enigma? Ve su propia imagen. Se encuentra a sí mismo. Revelación sencilla y turbadora a la vez. ¡Encontrarse a sí mismo! ¿Cabe hallazgo mayor? Respondan los creadores por quienes se ilustran los grandes períodos de la historia.