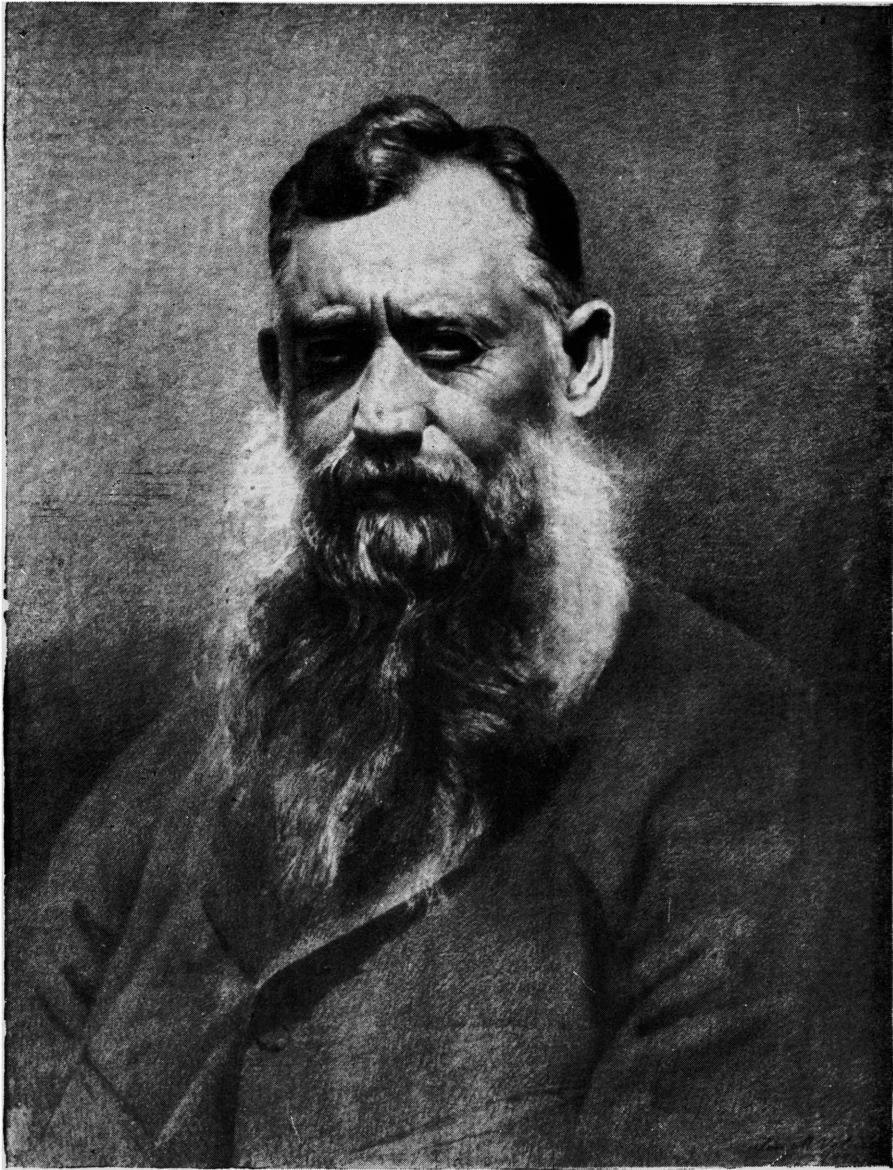


From a ...

ENSAYOS CRITICOS SOBRE ARTE MEXICANO

I

EL PAISAJISTA JOSE MARIA VELASCO



JOSÉ MARÍA VELASCO.—Autorretrato (1894)

JUAN DE LA ENCINA

EL PAISAJISTA

JOSE MARIA VELASCO

(1840 - 1912)

EL COLEGIO DE MEXICO

Primera edición, 1943

Queda hecho el depósito que
marca la ley. — Copyright by
El Colegio de México

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

por

Fondo de Cultura Económica
Pánuco, 63

INTRODUCCION

ENTREGO A LA *publicidad* —buena, mala, o, lo que es más probable, indiferente— este manojito de páginas. Ninguna ilusión les sirve de plinto, porque el tiempo no está —ciertamente— para ilusiones. Pienso que en días de tremenda crisis y de profundo y doloroso cambio en la vida histórica, como son los que estamos viviendo desde hace por lo menos un cuarto de siglo, cuando en el mundo la voz y el eco que lo llena todo es el estruendo de las armas, tal vez la actitud más discreta y acomodada a las circunstancias sea la del silencio. Ya desde antiguo nos advirtió la sabiduría popular que el silencio es oro y la palabra plata. Luego del cataclismo, tal vez surjan nuevas y abundantes cosas que decir; de seguro surgirán —tal es al menos la esperanza—, si lo que representan la civilización y la cultura de Occidente ha de mantenerse en pie, rigiendo como ha regido.

Atendiendo exclusivamente a mi oficio y menester, en arte y crítica se vive por el momento del pasado inmediato, del ayer. Ciego ha de ser acaso quien no lo vea. El momento actual, el hoy, el instante doloroso que transitamos, tiene ya el color melancólico de la marchitez, es ya viejo sin ser antiguo, aunque aquí y allá se confunde con la genuina lozanía el brillo propio del espejismo o el resplandor huidizo de los fuegos fatuos. Nada nuevo, nada que llegue punzante y trémulo de vida al entendimiento y al corazón, tiene que decir, al parecer, la crítica. Nada nuevo puede decir tampoco, si se atiende a las circunstancias. ¿Y los artistas? ¡Ah!... los artistas, los artistas están adoleciendo del mismo mal que los críticos. En este punto todos son unos.

No estoy muy seguro, aunque me gustan las maravillosas con-
sejas de la Biblia, si se paró o no el sol en el cielo de Jericó a petición
de Josué, caudillo de no escasa ambición. Pero mi duda es menor,
se desvanece casi totalmente, y siento confesarlo, al considerar si en
la edad de hierro en que vivimos el sol del arte —seamos modestos
y llamémosle reloj— está efectivamente parado. La tarea que in-
cumbe en este momento al mundo es bien otra y menos placentera.
Y hasta pudiera suceder que, una vez parado ese metafórico reloj,
no haya todavía nacido, porque no sea tiempo, el sabio artífice que
acierte a echarlo a andar real y verdaderamente.

No quiere decir esto, sin embargo, que en todos los artistas vi-
vientes se haya secado de pronto la vena, la inspiración, o como se
quiera llamar a la facultad artística creadora. Todavía se producen
obras dignas de respeto, y aun de reverencia, si estuviéramos en
tiempos reverenciales. México, en este sentido, es sin duda ejemplar
y caso raro. Pero esas obras han nacido o van naciendo en gran
parte dentro de corrientes estéticas cuyo porvenir está haciendo ban-
carrota o la ha hecho ya del todo. Se vive generalmente en estos
días amargos, más que de impulsiones lozanas y renovadoras, de la
inercia, del empujón, que no fué por cierto de gigante, de los últi-
mos años, en los que la batahola que se armó en los campos del
arte, tan cercanos a los de Agramante, fué muchísimo mayor que la
sustancia.

No falta quien afirme que la inspiración artística es eterna: no
se agota jamás. Puede ser. Mas, a lo largo de la vida histórica, y lo
mismo, según parece, sucedió también en la prehistórica, ha sufri-
do prolongados y hasta totales eclipses. ¿Habremos entrado de nuevo,
o estaremos acaso entrando, en uno de ellos? Los síntomas o indi-
cios que pueden apreciarse en lo que va del siglo, pudieran conducir
a tan poco halagüeña conclusión. Cuando una sociedad, un ciclo
histórico, el conjunto de los pueblos rectores y más fértiles en inven-
ciones de todas clases, viven hondísima crisis, en la que aparecen

amenazadas sus más altas creaciones, ¿cómo ha de sustraerse a ella el arte, que es materia de suyo sensible a las mutaciones históricas y tan sutil y quebradiza? Ya Hegel, en el primer tercio del siglo pasado, aseveraba formalmente que “el arte, en su más alta manifestación, pertenecía al pasado, era un pasado”. Aunque el razonamiento en que fundó tal aseveración era tupido y riguroso, ya que pecando de excesivamente abstracto, los hechos históricos que se sucedieron, particularmente en Francia, no confirmaron su afirmación y pronóstico. No lo confirmaron en todo su rígido rigor.¹ Sin embargo, lo cierto es que el arte que llamamos moderno, el de fines del siglo XVIII a fines del XIX y el contemporáneo o actual, a pesar de la alta fiebre inventiva que les ha agitado en todo instante, y a pesar de haber producido buen golpe de obras originales y exquisitas, distan en general bastante de poder entrar en línea con los grandes momentos artísticos de la Historia Universal. Existe evidentemente, digan lo que quieran ciertos críticos al servicio de la propaganda de los grandes *marchantes* internacionales, un descenso claramente apreciable de nivel —descenso que en los últimos quinquenios háse acentuado y prosigue en el día con aceleración, lo cual nada tiene de extraño, atendiendo a los momentos catastróficos que está viviendo Europa y el mundo entero.²

¹ La primera arte que se declaró en quiebra en el siglo XIX, fué la Arquitectura. Durante lo que ha corrido del XX, ha tratado de rehacerse con mayor o menor fortuna. En cambio, la Música parece haber sido el arte más vital del siglo XIX.

² Ya en 1875 notaba Eugenio Fromentin en su obra *Les Maîtres d'Autrefois*, hoy clásica en la crítica de arte, lo siguiente: *Notre ignorance est donc extrême. On dirait que l'art de peindre est depuis longtemps un secret perdu et que les derniers maîtres tout à fait expérimentés qui le pratiquèrent en ont emporté la clef avec eux. Il nous la faudrait, on la demande, personne ne l'a plus; on la cherche, elle est introuvable.* Algo exagerada resulta esta observación para haber sido escrita [en París y en 1875] por un crítico eminente rara vez igualado y menos superado, pero pintor, si bien elegante, de vuelo poco altanero. El transcurrir del tiempo le ha ido dando la razón. ¡Qué no hubiera dicho Fromentin de haber presenciado el espectáculo de anarquía artística, consecuencia de la anarquía ética, que se desarrolló entre las dos grandes guerras, la actual y la de 1914!

El porvenir, nadie, como no sean los dioses inmortales, puede intuir cómo ha de ser. A pesar de que José Ortega Gasset, gran artista del verbo y poderosísima mente, haya asegurado en repetidas ocasiones, con esa claridad y rigor discursivo que resplandecen en sus escritos, que es posible adivinar o deducir el porvenir en la marcha histórica, lo más discreto será, sin embargo, para los que no hemos sido divinamente unguados con el don de profecía, no hacer cábalas ni abusar de los razonamientos en tal materia, ateniéndonos simplemente a los hechos que bullen ante nuestros ojos, que de por sí no es floja tarea, si han de ser observados con severa atención e interpretados con pulcritud. Y los hechos, esos hechos que tenemos ahí delante y nos salen cotidianamente al paso, nos insinúan adustos que nuestras esperanzas más caras han de ser colocadas en un porvenir, situado a distancia indecisa, que nadie sabe, excepto los dioses y los verdaderos profetas, que ya no existen, cómo ha de ser y cómo ha de comportarse. Sólo conocemos una cosa cierta: la espesa tiniebla histórica en que se van ahogando angustiosamente nuestros días.

Ahora bien: a pesar de estas consideraciones, que verdaderamente no están inspiradas por el espíritu inmortal del Dr. Panglos, ni siquiera por el de su casi sosias, el Dr. Gregorio Marañón y Posadillo, me he puesto a pergeñar —genio y figura...—, acaso para paliarlas, una serie de ensayos que han de tener por tema principal algunos de los avatares del arte mexicano —vistos, no puede ser de otra manera, con ojos de europeo actual y de español. Uno lleva consigo su sangre y su tierra de una manera fatal, las cuales influyen decisivamente en el modo de ver todas las cosas, aun en el de aquellas que parecen más rigurosamente científicas, cuanto más en las del arte, que suelen ser hijas predilectas de esas dos poderosísimas fuerzas vitales. Quien no las lleve consigo, si esto fuera posible,

sufrirá lo que aquel Pedro Schlemihl, el héroe de Chamiso, que cedió su sombra al diablo.

El primer ensayo de esta serie que tengo el propósito de escribir irá dedicado al estudio del paisajista José M^a Velasco. Dos razones me mueven a darle la preferencia en el tiempo, a saber:

1) Por tratarse de un género pictórico que he estudiado con alguna atención en mi vida de crítico; y porque en estos últimos años se han enriquecido los atesoramientos de mi sensibilidad con la consideración del paisaje mexicano.

2) Porque está aún reciente en el recuerdo de todos la Exposición Velasco, organizada por la Dirección General de Educación Extra-escolar y Estética, y un Comité compuesto por el Director de la misma, señor licenciado don Benito Coquet, y los señores Carlos Pellicer, Victor M^a Reyes, Juan M. Pacheco y Fernando Gamboa. Realizaron estos señores con el mejor tino una labor difícil, que mereció los plácemes de todos.

Me ha servido, pues, de acicate esta Exposición para volver a una actividad que en tiempos no lejanos, aunque parece que han pasado siglos, cultivé con asiduidad y gusto, con todo y ser tan ingrata, y con pasión —con aquella pasión que Baudelaire reclamó para el crítico. Al menos, tal fué mi propósito, y en todo caso sigo creyendo que tal es la mejor norma crítica. Sin pasión no se produce nada que merezca la pena. La crítica no es excepción a la regla.

El ensayo que dedico a José M^a Velasco está basado en el estudio de las obras que componen el Catálogo de esa Exposición, más el de otras dos que añadieron en el curso de la misma. En total, entre pinturas al óleo, acuarelas y dibujos, doscientas cuarenta y seis obras. Creo que son suficientes para basar mis juicios sin riesgo grave de error por faltarme el conocimiento de otras obras que pudieran existir y que yo ignore. A pesar de la manía exhaustiva de los eruditos —si alguien lo desea, añadiré que es manía respetable—, no creo que en la mayor parte de los casos, por no decir en todos,

sea necesario para que un crítico pueda formarse juicios acertados sobre un artista que no haya dejado de estudiar ninguna de sus obras. Doscientas cuarenta y seis obras, mayores o menores, obras completas o apuntes, representan un número alto, sobre el cual se puede trabajar con no poca seguridad; y más si, como sucede en el Catálogo de la Exposición Velasco, la cronología es bastante completa.

Por consiguiente, sin ningún temor o remordimiento de que se me hayan escapado por falta de diligencia crítica piezas de importancia, decisivas en el curso de la producción velasquiana, emprendo este estudio.

Mi temor viene de otro lado. Las raras veces que he tratado en mis escritos de algún tema o artista mexicanos, no he dejado de sentir cierta leve incertidumbre —incertidumbre que en alguna ocasión ha sido lo suficientemente poderosa para paralizar mis impulsos de escribir—. Puede ser la razón de ello —de hecho, lo es— compleja. Su faceta más simple pudiera estar representada acaso por una vaga aprensión de no saber calar con seguridad en cierto orden de cosas que se agitan alrededor de uno de manera autóctona, original, distinta del espíritu europeo, aunque esté convencido —y ello sirve de paliativo— de que para un español, como es el autor de este ensayo, esa dificultad se halla bastante mermada, por razones y circunstancias que sería obvio explicar.

Las grandes huellas, las reminiscencias españolas, que aquí se dan por todas partes, solidísimas y palmarias casi siempre, no tienen para sí mayor dificultad de comprensión, porque sus dechados hállanse impresos, están vivos, en el campo de mi sensibilidad.

Las cosas que pudiéramos llamar puramente americanas, las que persisten aún, tan mezcladas y confundidas con las españolas, en virtud de las poderosas fuerzas del mestizaje, tanto del biológico como del espiritual, hasta el punto de formar entidades sanguíneas y espirituales diversas de los componentes, son precisamente las que

me producen ese vago temor. Porque todo induce a creer que existe en las culturas particulares de los pueblos, en el espíritu de los mismos, una especie de sólida barrera que con harta frecuencia es muy difícil, cuando no imposible, franquear. Temo en algunos casos encontrarme con semejante fatalidad.

La primera condición o peculiaridad del crítico ha de ser aquel *don de simpatía* en virtud del cual se le allana el camino para penetrar y comprender aquello que pueda serle ajeno. Creo que no necesito declarar que apetito de comprensión no me falta; simpatía, y aun amor, no menos. No dudo, pues, que, si por acaso estos ensayos tuvieran algún lector, no dejará seguramente de reconocer esa predisposición o actitud de mi espíritu.

Dos hechos me alientan en mis momentos de duda. La historia de México conoce muchedumbre de españoles que desde los primeros días de la Conquista pusieron su voluntad, su inteligencia y don buído de simpatía y amor, en penetrar y comprender la hermética alma mexicana. A su vez, grupos de mexicanos ilustres, de lo más fino que ha producido esta tierra, como los contemporáneos Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Amado Nervo, Enrique González Martínez, Daniel Cosío Villegas, Enrique González Rojo, Genaro Estrada, Manuel Toussaint, Torres Bodet, Del Valle-Arizpe, Luis G. Urbina, Francisco A. de Icaza (estos dos últimos, con el historiador Carlos Pereyra y don Justo Sierra, rindieron sus vidas en la graciosa y heroica tierra de Madrid), por no citar más que a los que conocí y traté en España, pues en otro caso la enumeración se haría inacabable; estos amigos mexicanos, digo, de tanta alteza espiritual, acertaron a gustar y comprender como propias las cosas españolas; fueron y son como ciudadanos ilustres de la España espiritual. Muchos españoles descubrimos en su trato y en la lectura de sus escritos, no ya la cortesía y generosidad de su estirpe, que es proverbial, sino la precisión y elegancia, la agudeza como fina saeta de la mente mexicana.

Ahí, en la consideración de tales ejemplos, tanto mexicanos como españoles, hallo estímulos con que vencer mis vagos temores; sírvenme de modelos, aunque harto difíciles de imitar. Y no es que pretenda emular, tratando yo de cuestiones de arte mexicano, lo que algunos de ellos acertaron a labrar diestramente dentro de las letras españolas, no. Trato simplemente de ampararme y estimularme con tan buena compañía, pretendiendo sólo mirar y comprender las cosas de su patria con la simpatía que tantas veces fué amor—amor cordial y amor intelectual—, con que tan finos y penetrantes espíritus sintieron y comprendieron las de la mía.

Hecha esta necesaria confesión, paso a tratar de José M^e Velasco y su obra.

Una breve advertencia quiero hacer antes. En las páginas de este ensayo, hay muchas que no están dedicadas directamente al paisajista mexicano del siglo XIX. Acaso sean desproporcionadas con las que exclusivamente le afectan. La razón de ello no es recóndita: he pretendido situarle dentro del movimiento general del paisaje del siglo XIX y de romper algunas veces por medio de consideraciones teóricas el desabrimiento o pesadez que la crítica de arte a secas acarrea.

A mi juicio, y trataré de probarlo, Velasco pertenece, en lo artístico, por su educación, por las tradiciones que le rodearon, por su maestro mismo, por el carácter peculiar de su pintura, excepto por la naturaleza que le inspira y su propia raíz humana, aunque estos dos puntos tengan capital importancia, al movimiento paisajista del siglo XIX en Europa, en el cual no hubo de participar de una manera directa —es cierto—, pero del que le llegaron por vía indirecta las trayectorias principales. Aunque tan alejado de Europa por la distancia, su arte obedece, sin embargo, a la tradición pictórica europea.

Esta afirmación no niega de ninguna manera la "mexicanidad" del excelente paisajista. Nada más lejos de mi ánimo. Tal vez pudiera también decirse de él en cierto modo lo que Miguel de Unamuno decía de Chateaubriand y de Renan: que siendo ambos bretones, expresaron el alma de Bretaña en sus escritos, no en la lengua vernácula de sus antepasados, sino en lengua francesa, que había llegado a adquirir todas las perfecciones. El instrumento de que hicieron uso era más delicado. El resultado hubo de ser mejor. En esa forma, trabo, pues, el arte de Velasco al arte del paisaje europeo de los dos primeros tercios del siglo XIX.

No ignoro, claro está, que se han expresado opiniones contrarias a las que yo en este ensayo sustenté. Y son de personas de autoridad en la materia, aunque de humor un tanto fantástico y arbitrario. Pero en la crítica, como en la historia, no pueden admitirse afirmaciones caprichosas y subjetivas. Tiene su moral, su disciplina, su norma. Exige ante todo la prueba. Ahí está su parte científica. Por mi parte, cuanto se apunta en este ensayo lo he procurado razonar y probar. Y, como no me gusta tener a sabiendas trato con el error, mi espíritu siempre está abierto y propicio a la consideración de opiniones contrarias a las mías. Y conste, aunque para los que me conocen no sea necesario declararlo, que ante razones de peso, sustentadas con el debido rigor, no acostumbro a resistir en ninguna forma, como no disponga yo de otras mejores.

La contemplación y estudio de las obras de Velasco han estimulado muchas veces mi facultad de recordar: me han hecho retroceder en el tiempo, a días venturosos en que iba uno libre por el mundo, sin sentir como hoy la bocanada acre y fuliginosa del *scita*, la presión del bárbaro irredimible; en los que había estímulo para las nobles disciplinas y en que la entera libertad de juicio y expresión era respetada particularmente por los mejores... y los *otros*, los dogmáticos y berroqueños, tenían que aguantarla. Ahora *éstos* se están desquitando y en el mundo su angostura espiritual hace ley.

Calibán siempre está en acecho. Y todo lo que ha sido alto, noble y delicado, los valores mejores de la vida, han sentido y sufrido las pezuñas de las pjaras de cerdos que pasaron por encima de Don Quijote.

Aunque he procurado huir de todo subjetivismo, ateniéndome estrictamente a mi cometido, no sé si alguna vez ha podido deslizarse por estas páginas algún recuerdo personal, demasiado personal. Si hubiera sucedido así, de antemano pido perdón.

Se dieron en la Exposición Velasco dos interesantes conferencias en las que se estudió la obra y la personalidad del paisajista mexicano. Una de ellas estuvo a cargo de Diego Rivera, pintor de mi dilección, y la otra, del escritor y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua don Antonio Castro Leal. Sintiéndolo mucho, no he podido ilustrar este ensayo con referencias a las mismas, porque no las he visto impresas y no me gusta correr el riesgo de error que las citas de memoria traen tantas veces emparejadas consigo.

Siempre que en este ensayo se citan ideas, juicios o teorías ajenos, al pie de la página se hace referencia a la fuente de donde proceden.

JOSE MARIA VELASCO

*Une oeuvre d'art qui ne nous rend pas muets,
est de peu de valeur: elle est commensurable en
paroles. Il en résulte que celui qui écrit sur les arts
ne peut se flatter que de restituer ou préparer ce
silence de stupeur charmée — l'amour sans phrases.*

Paul VALÉRY



Ex-convento de San Agustín (1860)

I

CRITICA Y BIOGRAFIA

C'est qu'il n'y a rien, je le répète, de plus imprévu que le talent, et il ne serait pas le talent s'il n'était un seul entre plusieurs, un seul entre tous.

SAINTE-BEUVE

FUÉ EN UN TIEMPO casi regla crítica, que a su modo aún persiste, el comenzar el estudio de la obra de un artista con su biografía o semblanza. El hombre mismo, su índole, su carácter, su psicología, y en ocasiones hasta nada menos que su fisiología, eran como supuestos que condicionaban el carácter particular de su obra. En el fondo, verdad de nuestro amigo Perogrullo, a la que se comunicó gentil aire científico.

Estudiábase entonces con minucia la vida del artista. La biografía alcanzó a ser algo así como plinto o basamento de la obra crítica. Ya Sainte-Beuve estableció con sus cautelosos modales la norma en lo literario: aseguraba que, si bien podía catar y gustar una obra en sí y por ella misma, le era difícil, sin embargo, juzgarla independizándola del hombre. *Je dirais volontiers: tel arbre, tel fruit.*¹

Los historiadores y críticos de las artes no la echaron por su parte en saco roto. Sin el estudio previo del hombre, apenas se podía alcanzar un conocimiento penetrante de la obra del artista.

Descubriéronse luego algunas anomalías en tal método; averiguóse que no siempre la vida del artista y su modo de ser social coincidían perfectamente con el espíritu y carácter de su obra. Taine trató de explicarse, verbigracia, el arte superabundante de un Balzac por su vida y su temperamento, sin lograrlo, a pesar del derroche de razonamientos lógicos y dogmáticos de que hizo uso. Fué fatalidad del acerado crítico que lo probara todo y no probara nada. Los historiadores del arte siguieron parecido camino. Las estocadas y cintarazos que repartiera el fablistán de Benvenuto Cellini no dejaban de tener relación con el cincelado de sus joyas y la esbeltez de su Perseo. Los pintores religiosos españoles, en los que, como en Murillo, no falta su buena dosis de sensualidad, de amor a la carne luciente, debieron frecuentar, según eso, no menos que Teresa de Jesús, las “moradas interiores”, el “camino de perfección”, o como San Juan de la Cruz, tenían que andar también por los laberintos del *Cántico espiritual* o *La noche oscura del alma*.

Pero sucedía, en realidad, que artistas de vida azarosa y turbulenta realizaban a lo mejor obra seráfica, o poco menos. Un descreído, como el Perugino, pintó muchos cuadros edificantes y sus Vírgenes y Santas son modelos de piedad y unción cristianas. Otros,

¹ C.-A. SAINTE-BEUVE, *Nouveaux Lundis*. III.

por el contrario, de vida quieta, apoltronada, regalona, no se conformaban con menos que henchir sus obras con toda suerte de dramáticas peripecias y de sentimientos violentos y desquiciados.

No quiere decir esto, claro está, que no haya artistas cuya producción no sea reflejo, o espejo clarísimo, de sus vidas y sus caracteres. Simplemente quiere decirse que el método está sujeto a fallas, y que la explicación de la obra del artista por su vida y su carácter puede estar sujeta a no pocas y graves rectificaciones. En algunas ocasiones no pasa de pura sofistiquería. Velázquez, según el catálogo de su biblioteca, descubierto por Don Francisco Rodríguez Marín, debió ser gran aficionado a los libros de cosmografía y viajes. Sin embargo, viajó poco, relativamente, fuera de sus dos estancias en Italia, y lince y brujo ha de ser quien descubra en sus obras un comino de semejante afición.

Ahora bien; deducir de los actos y la más o menos supuesta psicología del artista el carácter y tono de su producción está en la lógica de las cosas; y no menos, la acción contraria. En ambos casos el error acecha y está propicio a meterse por las rendijas, puertas y ventanas en la morada del crítico. La vigilancia ha de ser, pues, severa.

Cuando es novelesca, o tenga original intimidad, la vida del artista, bien está que el crítico, si tiene talento de narrador y psicólogo, se entretenga en investigarla y contarla. En algunos casos puede hasta admitirse la actitud de la comadre cuentera, lince de su vecindad. Se hará entonces biografía o chismografía histórica. Puede ser, si se quiere, tal obra dechado de amenidad, como las del Marqués de Villaurrutia, que en ocasiones se convirtió en documentadísimo y pícaro historiador de alcoba. Cervantes le hubiera puesto el nombre justo. Pero bien pudiera suceder que una obra así se hallara en los antípodas de la crítica. Su campo, además, requiere otra clase de laboreo.

El crítico puede, por consiguiente, prescindir sin remordimientos de la biografía del artista cuya obra estudia, comenta y valoriza. Su campo estricto, si no único, al que ha de atenerse principalmente, no es, ni puede ser otro, que el de la obra misma —la obra en sí y por sí—. A ella tiene que estar rigurosamente sujeto. Sea dicho con perdón de los manes untuosos del gran Sainte-Beuve.

Ya Flaubert, en carta dirigida a Georges Sand —2 de febrero de 1869—, abogaba de una manera precisa por esta clase de crítica. Y lo que dice en esa carta de la crítica literaria, puede muy bien aplicarse, con ligeras variantes, a la artística. Pedía que la crítica no se confundiera con la historia o con la gramática, reclamando que la crítica atendiera a la obra *en sí* de una manera intensa. Había que descubrir, a su juicio, la *poética inconsciente* que toda obra artística abriga en sus entresijos, analizando su estilo y poniéndose en el punto de vista del autor. Para realizar una labor crítica de este tipo —crítica pura—, consideraba indispensable que el crítico poseyera gran imaginación y no menor bondad, o lo que viene a significar lo mismo, una facultad de entusiasmo siempre dispuesta, y luego un *gusto* depurado, “cualidad rara —decía—, aun entre los mejores, hasta tal punto que ya no se habla de ella”.

La crítica moderna ha seguido el curso que aquí señalaba Flaubert con su agudísima perspicacia, y aunque no se ha olvidado del todo de la *gramática* ni de la *historia* —no tiene por qué olvidarlas de un modo riguroso— el estudio de la obra *en sí y por sí* es su principalísimo cometido.

A pesar de todo lo expuesto, cuando se nos dice que, estudiando biografías, o inquiriendo simplemente datos biográficos, se ha conseguido iluminar el sentido, la significación verdadera, de la producción de un artista, sería necio negarlo; su utilidad puede ser cierta, y de hecho lo es tantas veces; pero ello a condición de que en ningún caso se pierda de vista, por lo adjetivo, lo capital, o sea, la

obra misma, tal como se aparece ante los ojos del estudioso sensible y entendido, con sus caracteres específicos, particulares. Lo otro, en relación con la crítica, se entiende, puede admitirse y celebrarse como tipo de estudios secundarios, como apostillas al margen, como auxiliares, en fin, de la genuina crítica.

No han sido los que más hondo calaron en el sentido poético y humano del Quijote los biógrafos de Cervantes, que forman ya legión; ni todo lo que se ha escrito, escudriñando en los archivos, o fantaseado, acerca de la vida del Greco ha servido —con perdón sea dicho de los amantes de los papeles viejos— para acrecentar en el relumbre momentáneo de una chispita brotada del pedernal la impresión o conmoción dramática, tumultuosa, como de hoguera arrebatadora, ricamente musical, y prodigiosamente coloreada —fulgurante ráfaga de emoción esotérica y mística— que la contemplación directa de sus obras produce en el ánimo de quien tiene sensibilidad adecuada para captar su contenido.

Fundándonos, por consiguiente, en esta especie de declaración de principios críticos, en el estudio que ahora emprendemos del paisajista José M^a Velasco, se habrá de reducir a poco la parte correspondiente a su biografía. Sabemos del hombre lo que nos cuentan, en primer lugar, Don Manuel G. Revilla,² benemérito de la historia del arte en México, y, luego, Don Luis Islas García, último biógrafo de Velasco, según creemos.³ La vida de este pintor, al menos su vida externa, por lo que nos cuentan de ella, carece de particular interés. Es una vida quieta, sedentaria y normal. Poco uso haremos, pues, de ella, aunque no hemos de prescindir enteramente de algunos pasajes de la misma, en particular de su viaje a Europa, en la consideración del cual nos detendremos todo lo que merece. La cronología de esta vida no carece de interés, como se verá, para nuestros

² *El Paisajista don José M^a Velasco.*

³ *Velasco, pintor cristiano.* Ediciones Proa. México, 1932.

propósitos: hemos de señalar, subrayándolas, como hitos que marcan lindes y caminos, algunas fechas de la misma.

Y, finalmente, no porque hayamos puesto las reservas apuntadas a la confusión entre crítica y biografía, hemos de prescindir de ésta en los casos particulares en que nos pueda ser de utilidad.

II

ALGUNAS FECHAS SIGNIFICATIVAS

NACE EL SEIS de julio de 1840, en Tematzcalcingo, distrito de Ixtlahuaca, ahora del Oro, según propia declaración. Nótese que el mismo año nació en Rouen, Francia, Claudio Monet, padre y maestro del impresionismo. Conviene recordarlo. Pertenece, pues, estrictamente a la generación de los grandes impresionistas franceses, aunque no, como veremos a su hora, por el carácter de su arte.¹

Anotemos otro dato. Era de familia de artesanos, tejedores y marchantes de rebozos. Las manos de Velasco —se deduce de su obra— fueron habilísimas. Ni en la extrema vejez le fallaron. Horas antes de rendir su vida —72 años de edad—, todavía tuvo arresos para pintar. Debió acaso morir recreándose en las nubes: su última obra fué una “manchita” de esas navegantes periódicas del cielo. El tejedor de rebozos ha de tener las manos diestras y el ojo fino para combinar colores. El misterio de la herencia puede en este caso haber obrado de algún modo.

1847. Cumplidos los siete años, al morir su padre, vino con su familia a México. Desde entonces, aquí residió. Había que ganar el pan de cada día, y no por invocación a los poderes divinos —toda la familia poseía esa profunda fe religiosa que se observa en las clases

¹ Pissarro n. en 1830, en pleno Romanticismo. Eduardo Manet, en 1833. Sisley, en 1839. Augusto Renoir, impresionista sólo por una faceta de su obra, en 1841. Berta Morissot, también en 1841. Degas, que difícilmente puede ser considerado como impresionista, aunque perteneció al grupo, en 1834. Caillebot, en 1848. Eva González, en 1849.

humildes mexicanas—, sino con el sudor de la frente, según el milenar y confortador mandato bíblico. Ya en la capital, siguió la familia ejerciendo el oficio del padre. Con él fueron saliendo de angustiosos apuros. El mismo Velasco lo ejerció.

Trabajó, pues, con las manos desde la infancia. No era en realidad mal comienzo para un pintor. Sabido es que en toda la Edad Media, y aun en el Renacimiento, los pintores y demás artistas figuraban en los gremios de los artesanos, en compañía de talabarteros, perales, forjadores, fundidores de metales, joyeros, ladrilleros, ceramistas, decoradores, etc., etc. A pesar de que se discutió mucho sobre si el arte de la pintura era arte liberal, y aunque a la postre se concedió que así era, hasta tiempos modernos anduvieron confundidos artesanos y artistas.

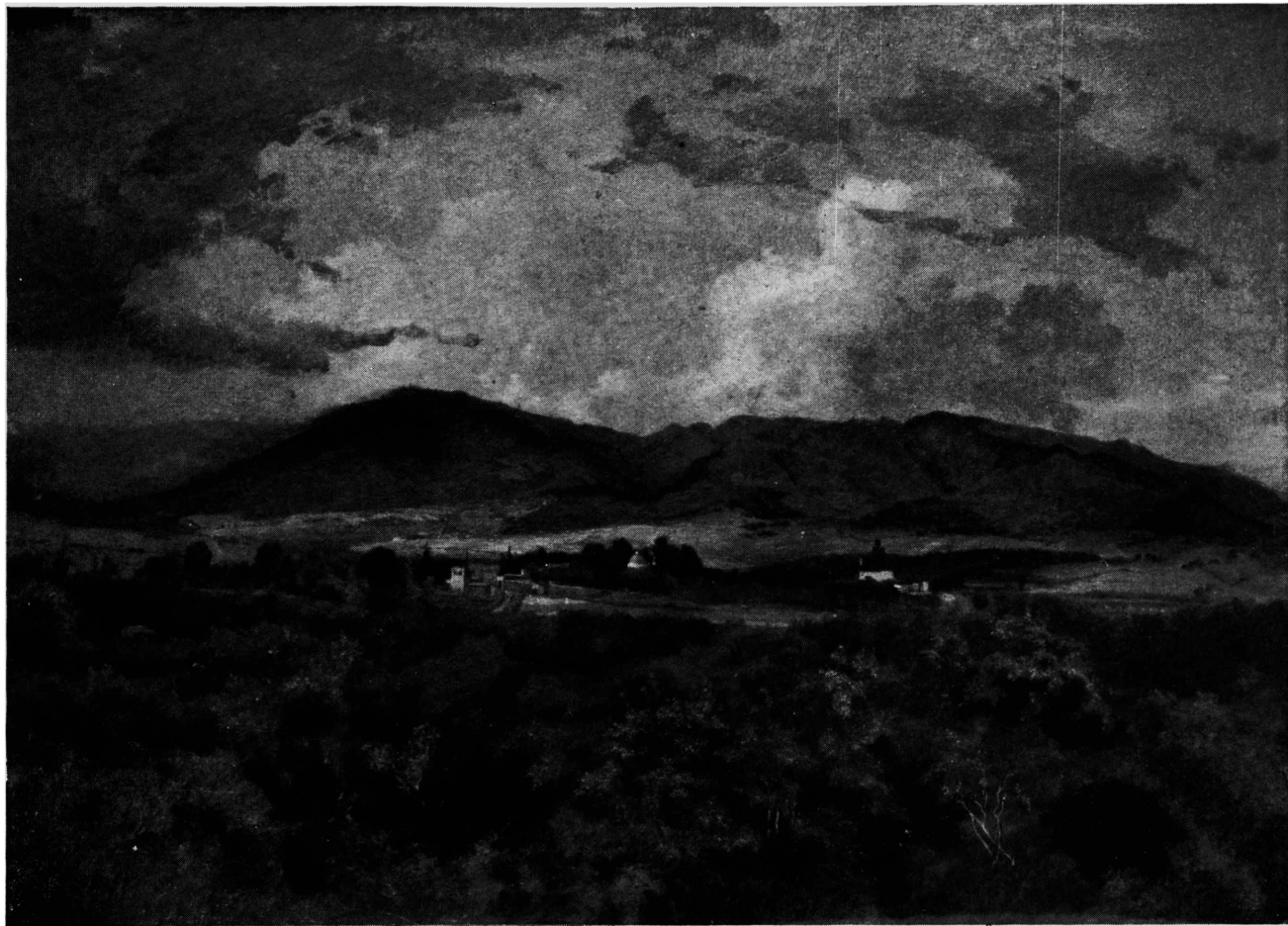
La destreza de mano de Velasco fué, en conclusión, doblemente adquirida: por vía sanguínea o hereditaria y por el ejercicio del menestral.

1858. En tal año ingresa en la Escuela de San Carlos. Es ya mozo. Tiene diez y ocho años de edad. El obrador familiar va quedando, a partir de ese momento, cada vez más apartado. Es recuerdo importante. Para un alma religiosa, como la suya, acaso una como condensación práctica del espíritu de *El Padre Nuestro*. Pudo ser también aquel lugar, en algunos momentos de impaciencia, algo así como potro o galera. Pero es cierto que en la labor, sea cual fuere, nunca se pierde el tiempo.

Así le debió suceder a Velasco. No parece que ingresara en la Escuela de San Carlos horro de conocimientos artísticos. Los rudimentos del arte del diseño y del color no le eran en tal momento ajenos. No sabemos si también él, como reza la leyenda del Giotto y la historia de Goya, hizo por su cuenta, espontáneamente, cara a la naturaleza, los primeros ejercicios de su arte. Nada se opone a que así sea.



Puente rústico en San Angel (1862)



Montañas de la Magdalena (1862)

En todo caso, hay que reconocer que, dos años más tarde, muestra ya destreza inequívoca de pintor.² El pintor en ese tiempo va superando a ojos vistas al mero aprendiz. Muestra en sus obras primerizas color fino, acierta a dar ambiente, dibuja ya con cierta soltura y precisión. En verdad que no perdió su tiempo en la Escuela. Allí y en aquella época —indudablemente— sabían enseñar.

Era la Escuela de San Carlos —no podía ser de otra manera— centro de la enseñanza artística del tipo académico europeo. En su nómina figuraban varios profesores extranjeros. Su director de entonces era un español, pintor académico, don Pelegrín Clavé.

Desde fines del siglo xvii, en que empezó a influir en el arte europeo el gusto académico francés, en todas partes se da la misma o muy parecida enseñanza en las *Escuelas*. En los obradores de los artistas, en ocasiones, las cosas iban de otra manera. Así, el academicismo artístico tuvo también su brote en México. No dejó, sin embargo, de arribar también a puertos mexicanos —arribó a todas partes— el Romanticismo; pero en pintura, al menos en lo que se ha puesto al alcance nuestro, no parece que tenga particular importancia —fuera de ciertos modos satíricos y comentarios festivos de las costumbres de la época.

No atinamos a comprender hoy que México pudiera manifestar su *genio* artístico por medio de formas y preceptos académicos. Si bien se mira, hasta la aparición de la generación artística de la Revolución, cuyas cabezas más visibles son Diego Rivera y Clemente de Orozco, no se manifestó ese *genio* con propio carácter nacional, como no sea —hay que recalcar en este punto— de una manera aislada, esporádica, en los casos, dignos de serio estudio, de Guadalupe Posada, Manuel Manilla y los pintores de retratos de la primera

² Pueden servir de ejemplos las obras siguientes: *Ex-convento de San Agustín*, No. 2 del Catálogo de la Exposición; *Un Pirul*, No. C. I; ambas obras fechadas en 1860; *Ex-convento de San Bernardo*, No. C. 4, y *Patio de una Casa Vieja*, No. C. 5, las dos fechadas en 1861. Las obras de los dos años siguientes pueden servir también para observar la rapidez con que Velasco va dominando el oficio de pintor.

mitad del siglo XIX, que dió a conocer y reivindicó en una excelente monografía Roberto Montenegro.³

Pudiera también añadirse, y es justo hacerlo, que se descubre no menos ese espíritu artístico nacional en las artes populares, en particular en la pintura de “retablos” o ex-votos, en la que hay de todo, claro está, cosas sin ningún valor artístico y otras finas y candorosas, las menos, que el arte puede admitir sin grandes escrúpulos por suyas; y no menos en las decantadas decoraciones de las pulquerías, que desaparecen rápidamente, y de las cuales puede decirse lo mismo que queda dicho de la pintura de “retablos”. Mas adviértase que no tratamos aquí del “arte popular” —es éste más bien materia del folklore— sino del “arte culto”.

El tipo de enseñanza artística que se impartía en la Escuela de San Carlos tiene sus más y sus menos. Su mayor ventaja estriba en que acierta a disciplinar al educando y le trasmite algunos conocimientos básicos. Su desventaja mayor radica, en cambio, en que suele ser dogmática y formularia, lo que conduce al aprendiz con harta frecuencia al amaneramiento, y a los que no poseen fuerte personalidad, ni saben sacudirse a tiempo los recetarios, los esteriliza.

El sistema libre de educación artística, practicado con auge creciente a partir del Romanticismo en Europa, si bien ha evitado amaneramientos y rutinas graves —y ello muy relativamente, porque el amaneramiento y la rutina revisten diversas formas y no es la mejor la revolucionaria— ha contribuído otro tanto a la anarquía artística de un siglo y no pocas veces también a la ignorancia lisa y monda que luce de una manera sorprendente en las cabezas desguarnecidas de tantos artistas de nuestro tiempo.

El mejor aprendizaje artístico sin duda debió ser el antiguo, esto es, el medieval y el renacentista —todavía se practicaba en el siglo XVIII y a primeros del XIX, y en nuestro tiempo se ha intentado

³ *Pintura Mexicana (1800-1860)*. México, 1933.

algunas veces volver a él ⁴ — en el taller, obrador u oficina del maestro, o en los de las catedrales y monasterios. Los más grandes artistas que ha conocido el Occidente se formaron así. En esos talleres —nadie que haya saludado un poco de historia del arte lo ignora— se enseñaba al aprendiz desde la molienda y preparación de los colores hasta, al aparecer las primeras brisas renacentistas sobre todo, su buen caudal de humanidades. El famoso librito del monje Teófilo —siglo XII d. c.—, que apareció un buen día para deleite de los

⁴ Siempre que se ha tratado de levantar el arte religioso del abatimiento que viene sufriendo desde fines del siglo XVII, se ha pensado en resucitar el arte de los primitivos y los antiguos talleres corporativos o monásticos. Los resultados fueron siempre mediocres o nulos. Véase Maurice DENIS, *Théories y Nouvelles Théories*. El impulso viene de más lejos: del siglo XVIII. Dato curioso: en París, en el taller de David, miembro de la Convención y regicida, pintor de cámara de Napoleón más tarde, se formó una especie de secta de aprendices de pintor que se llamó a sí misma modestamente de los “pensadores”, a la cabeza de la cual se hallaba un Maurice Quai, que no ha dejado ningún rastro en el arte, el cual preconizaba la imitación de los “primitivos” y profesaba una estética un tanto vaporosa, con marcada tendencia a la piedad y al misticismo cristianos. Federico Schlegel, el gran crítico, preconizó cosa parecida a partir de 1802; y, defendidos por él frente a las censuras de Goethe y Hegel, se creó en Roma, hacia 1810, en el convento de San Isidoro, otra secta de pintores católicos alemanes, que se llamó la de los “nazarenos”, que trataron de volver, con resultados escasamente satisfactorios, a “la pintura del alma” y a los primitivos italianos trecentistas y cuatrocentistas. En Inglaterra, casi por los mismos años, o un poco más tarde, apareció la famosa *Pre-raphaelite Brotherhood*, que John Ruskin sostuvo con su arrebatada elocuencia y arbitrariedad estética. Establecieron talleres corporativos al estilo medieval, y tanto los de Ruskin como los de William Morris o Walter Crane, no dejaron de tener su importancia dentro del arte decorativo inglés del siglo XIX; pero, si bien se mira, este movimiento fracasó en la misma forma que los anteriores, pues estaba fundado en la falsa creencia de que podía resucitarse una forma de arte del pasado. En la historia del arte, estos movimientos han tenido un valor de suma importancia, pues ellos fueron los que pusieron de nuevo sobre el tapete de las discusiones el valor de los “primitivos”. Habían sido éstos barridos por el arte renacentista, y la impulsión hacia el estudio del gótico, que se inicia en el siglo XVIII, los revaloriza plenamente. En nuestros días, se ha ido más lejos: hemos acudido al arte bárbaro y de los pueblos en estado de naturaleza. Véase: F. SCHLEGEL, *Ansichten und Ideen von der christliche Kunts*; Lionello VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, 1926. Véase también RUSKIN, *Works*, ed. Cook y Weddeburn, Londres, G. Allen, 1903-1912.

medievalistas en la librería de la Abadía de Rudesheim, Alemania, aparte del recetario técnico que contiene, algo enseña también sobre el modo como se formaban los artistas en los obradores de los monasterios medievales. Entonces, el arte, cosa de humildes y de juglares de la divinidad, no producía esa enfermedad moral de la soberbia, tantas veces infundada, que hoy, ya que no tenemos ningún gran arte, acomete a tantos artistas y los desquicia.

A partir de 1859, recibió, pues, Velasco, en la Escuela de San Carlos, la única y la mejor educación artística que en aquella época podía recibirse en México. De ella hubo de conservar huellas indelebles a todo lo largo de su obra de pintor. En sustancia, no fué un artista de esos que se llamaron "independientes", en el sentido que adquirió este vocablo en el último tercio del siglo XIX. Nada innovó, ni pretendió innovar, apartándose en esto, como en tantas otras cosas, como veremos a su tiempo, de los paisajistas franceses de su generación, creadores del Impresionismo. Tuvo por maestro del arte del paisaje a un delicado artista italiano, Eugenio Landesio, que tal vez gozó en los diez y nueve años que pasó en México de una reputación que no tuvo en su patria. De él y de sus relaciones con Velasco hablaremos en páginas siguientes.

1861. Recordemos también esta fecha, aunque no sea importante. Gana dos primeros premios y una beca de 15 pesos mensuales, cantidad que está muy lejos de ser fabulosa, pero téngase en cuenta el poder adquisitivo del peso en aquella época, y que Velasco no pasa de ser un principiante, una promesa, que no todavía fruto cierto. A partir de ese año, le vemos tomar la delantera a los artistas de su generación; así seguirá hasta su muerte.

1873. Retengamos a la vez esta otra fecha. En apariencia no es significativa; en realidad, marca un momento decisivo. De ella parte lo más granado de su producción. Corresponde tal fecha al año en que, ya casado, traslada su hogar y su taller a la Villa de Guadalupe. Moró allí, a partir de ese año, toda su vida. Allí murió

Su humor y gustos de hombre sedentario se manifiestan cumplidamente en este hecho.

Así como los paisajistas modernos, los del siglo XIX y del que corre con tanto estruendo de cataclismos, en general, suelen ser grandes viajeros, Velasco desmiente, en México, país de inagotables panoramas, la regla. No le gustó, según parece, moverse. Para él, al contrario del dicho de Cervantes, es más gustosa la posada que el camino. Plantó un buen día su caballete de paisajista en Tepeyac y lo movió poco de allí en treinta y cinco años. Desde este lugar, contempló hora tras hora, día tras día, año tras año, el *Valle*. Bastóle tal panorama, y la verdad es que su variedad de motivos pictóricos alcanzaba para llenar sus apetencias más acuciantes de andar y ver. Quien vió Frades, vió todos los lugares, reza un viejo proverbio castellano, curiosa expresión de una casta que fué tan andariega. Xavier de Maistre halló en su aposento las delicias del viaje más entretenido. Para ello es menester mucho espíritu y que funcione la tarabilla del molino, como llamó a la imaginación la muy graciosa santa abulense. Nadie, que sepamos, ha agotado todavía el conocimiento y goce del pequeño mundo que está al alcance de su mano. ¡Qué cosas no descubrió en cuatro palmos de tierra y entre unos hierbajos Fabre, el gran entomólogo francés; y qué historias dramáticas o placenteras no contó de los seres diminutos, apenas perceptibles, en los que la atención común no para, que pululan por todas partes!

Bien distintos fueron, en esto de correr tierras, los paisajistas de la llamada escuela de Barbinzón, sobre todo T. Rousseau. Y más que Rousseau, Camilo Corot, aunque este paisajista único formara rancho aparte, y a su escuela, si la tuvo, que es harto dudoso, los que gustan poner nombres la llamaron de *Ville-Avray*, que es donde el delicioso pintor tuvo su casa de campo. Partiendo del bosque de Fontainebleau, que escudriñaron y estudiaron en todos sus rincones, a todas las horas del día —Corot prefería las mañanitas—, y en al-

gunas de la noche, y en todas las estaciones del año, se desparramaron por toda Francia, como los maestros de obras y canteros de las catedrales medievales. Algunos salen de Francia: corren Italia, particularmente Corot, que hizo varios viajes; suben hacia el Norte, a Bélgica y Holanda. Hubo otros paisajistas en aquel tiempo, los llamados orientalistas, que, a ejemplo de Delacroix, pasaron temporadas en Africa —Eugenio Fromentin pasó dos veranos en los desiertos de Sahara y Sahel—, visitaron Egipto, Grecia y las islas, Palestina, algunos llegaron a Persia. También hubo quien llegara a América, casi siempre acompañando expediciones científicas.

En Inglaterra, el gran paisajista viajero de aquella época fué Turner. Italia, Francia y Suiza, fuera de su patria, fueron las tierras donde buscó inspiración principalmente. Desde entonces, lechigadas de paisajistas ingleses se extienden por todos los rumbos de la rosa náutica.

En la época impresionista, que, como sabemos, corresponde exactamente con la vida de Velasco, también viajaron lo suyo los paisajistas. Su cuartel general estuvo principalmente, como en la Edad Media el del gótico más noble, en la Isla de Francia, riberas del Sena, aguas abajo de París, en su estuario. Pero, en alguna ocasión, pasaron a Inglaterra; Londres hizo el encanto de sus ojos. Conocidas son las series de paisajes londinenses de Monet. Fueron a Italia también y a España. En España estuvieron, aunque poco tiempo, Manet y Renoir. Fuera de la pintura española, nada entendieron de España, al buen uso francés. En Italia pintaron Eduardo Manet, Renoir y Degas. Sobre todo Degas, que pasó allí parte de su juventud. Flandes y Holanda también fueron territorios suyos de viaje.

Entre los paisajistas españoles de esa generación, fueron muy viajeros Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, Aureliano de Beruete. El más de todos fué Regoyos, que no paró de moverse de un lugar a otro hasta su muerte, buscando siempre paisajes nuevos.

No era, pues, a diferencia de sus compañeros europeos, andariego Velasco. Recorre el Valle de México; pero, a juzgar por sus obras, no lo recorre continuamente y, como veremos luego, tampoco se afana mucho en acotar para su arte manifestaciones muy diversas del mismo. El repertorio de los aspectos que toma de él no es muy vasto. Su cuartel general de paisajista está en Tepeyac: de allí se mueve poco, si consideramos los muchos años que vivió.

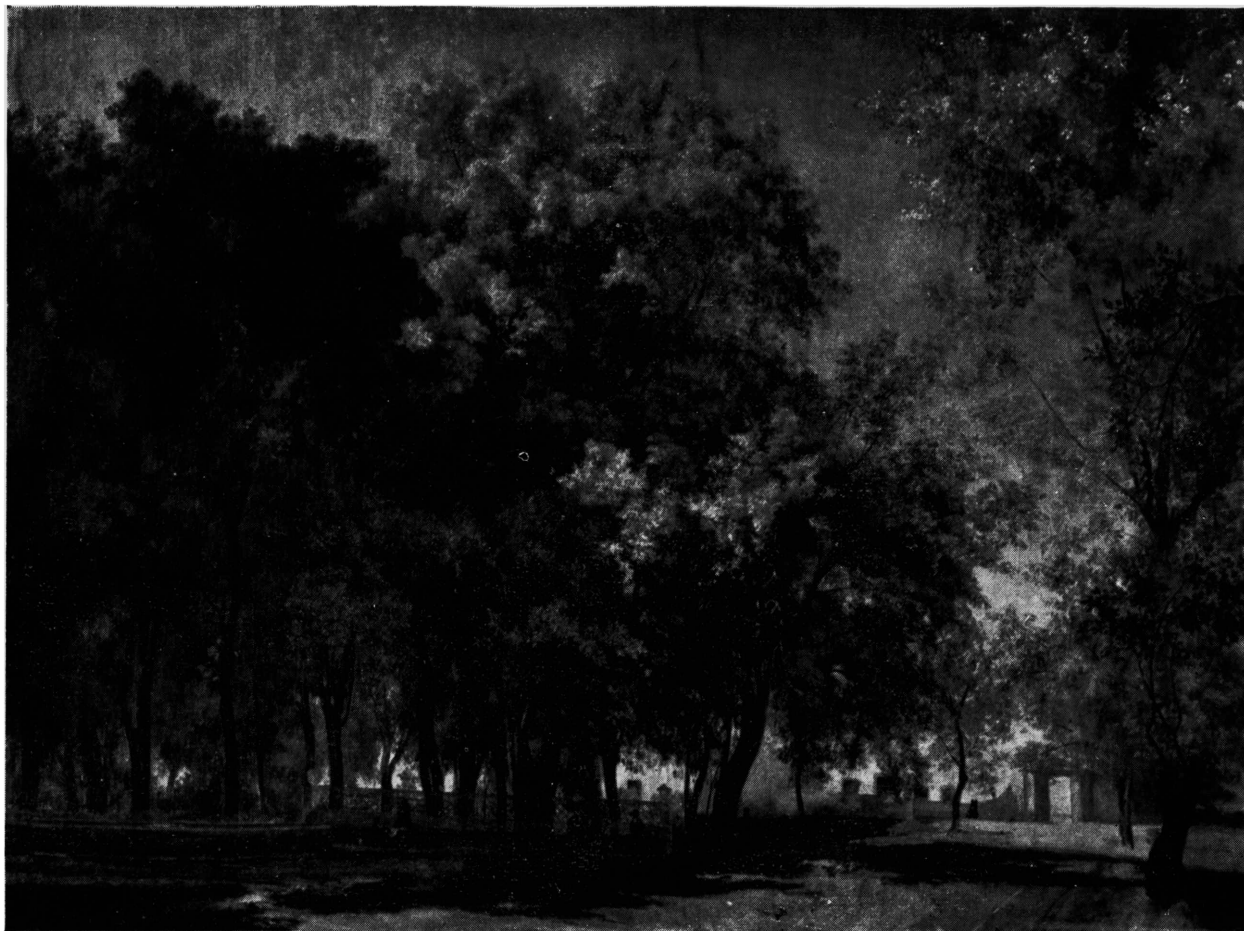
No quiere decir esto, claro está, que no viajara y deambulara. Sus viajes, como en todo paisajista, los señalan sus obras. Suelen ser éstas como cuaderno de bitácora del paisajista. Según sus obras, a Velasco le vemos en los siguientes lugares: Veracruz, 1874; Orizaba, 1875; Oaxaca, 1887; Jalapa, 1895 y Querétaro, 1897; también en Cuernavaca y Atlixco. Pudo hacer indudablemente otros viajes por México; pero éstos son los que registran particularmente sus obras. Hizo además un viaje a Europa, pasando por La Habana, en 1889, del cual nos ocuparemos *in extenso*. Este viaje no está registrado en el Catálogo de la Exposición Velasco 1942 sino por dos obras: *Barra de La Habana*, No. C. 61, fecha 1889, es decir en el viaje de ida, y *Altamar*, No. C. 62, del mismo año. De Europa, no hay ni un rasguño. Caso extraño. Es posible que existan, por lo menos, algunos apuntes o que se hayan perdido. Considerando el celo con que han trabajado durante un año los organizadores de esta Exposición, hay que suponer que no han hallado nada más que lo dicho referente a ese viaje o, si han visto algo, que no tenga importancia. Finalmente, en 1893, en misión oficial, como en el viaje a Europa, estuvo tres meses en Chicago. Mucho le aburrió la gran ciudad americana.

Algunas veces, en el largo curso de su vida, trasmonta la cordillera de los volcanes, y contempla al *Popo* y al *Ixtla*, por decirlo así, del revés. No son menos hermosos desde la vertiente que se derrama hacia Puebla de los Angeles y Tlaxcala. Hince su caballete en Atlixco y desde allí mira y contempla el maravilloso volcán. Instantes hay en que parece como si Velasco, a fuerza de recrearse sin

término en los volcanes, aislados o unidos a la cordillera, quisiera hacer de ellos algo así como deidades, hijas de las fuerzas misteriosas de la naturaleza. Así los pintores japoneses —un Okusay, verbigracia— con el Fujiyama, el volcán que ha tenido los más exquisitos admiradores. No es el Fujiyama —hoy, más que volcán, tema poético— acaso más esbelto en sus líneas ni más variado y rico en sus luces y cambiantes tintas que el Popocatépetl. Sólo que sobre él ha llovido más poesía y arte. Esa es la verdadera diferencia —diferencia puramente ideal—. La admiración de Velasco se quedó en sus justos límites: en el encanto de los ojos. No hubo, ni pudo haberlo, el menor conato mítico, de deificación. Era buen cristiano. Pintor cristiano le apellida su último biógrafo. Y un cristiano, por grande que fuese su entusiasmo por la Naturaleza, no saca de ella sus deidades, como paganos y panteistas.

San Agustín formuló la doctrina estética cristiana de la naturaleza, y a ella han de atenerse los que lo sean. No hay otra más pura ni mejor. “Los vasos —véanse sus *Confesiones*—, decía, están plenos y rebosantes de Dios, y, cuando se quiebran, no se derrama El. Cuando descende El a nosotros y a las cosas que llena —o lo que es lo mismo, a la naturaleza— no se abate, sino que nos levanta y las levanta, y nunca se derrama, sino que nos recoge en sí”. En la naturaleza, pues, no hay sino una sola y única Deidad, que está por encima de ella, y toda su hermosura de ella dimana. “Toda belleza —dice el santo africano— procede de la belleza suma, que es Dios... Ninguna cosa habría bella, sino hubiese recibido de Ti la hermosura”.

Este punto nos lleva de la mano a considerar, siquiera sea de paso, las apreciaciones del señor Islas García acerca de la relación que puede existir entre la religiosidad de Velasco y su obra de paisajista. Es el caso que, a pesar de sus buenas razones, fundadas en textos de Santo Tomás de Aquino, no acertaríamos a deducir de las obras del paisajista su acendrada religiosidad cristiana. En tantos paisajes



Vista de la Alameda de México (1863)



Un paseo por los alrededores de México (1866)

de los primitivos italianos sentimos efectivamente, aunque de manera vaga, la emoción religiosa que en ellos alienta y se funde y confunde con cierto hálito poético. En algunos paisajes chinos y japoneses, sentimos no menos —acaso más— que lo que encanta nuestros ojos está también teñido de emoción religiosa, aunque de otra clase y de otra manera. Pasa por ellos la ráfaga panteísta, que diviniza la naturaleza. En las obras de Velasco, según nos parece, hay que acudir a los alambicamientos de su biógrafo para descubrir siquiera vislumbres de tal emoción. Directamente, no mana de sus obras, al menos, no la sentimos nosotros, aunque su autor haya sido un fervoroso creyente.

Ahora bien: como por nuestra parte no hay la menor hostilidad a ninguna clase de sentimiento religioso, y sí hondo respeto por todos, creemos que la consideración continua de la naturaleza no deja de generar en los que no tienen alma de cántaro estados anímicos de índole evidentemente religiosa. Cuando Goethe escribía a Jacobi, en cierta ocasión, que se hallaba “subiendo y bajando cerros”, “buscando lo divino *in herbis et lapidibus*”, mostraba ese sentimiento, en este caso panteísta, cierto, pero también puede ser cristiano, pues el *Poverello*, de Asís, en su *Cántico al hermano Sol*, enseñó, como San Agustín y los profetas de Israel, a sentir el paso dulce o fogoso de la Divinidad por entre las cosas naturales; por lo que todo paisajista, cristiano o panteísta, se halla, deliberada o inconscientemente, buscando lo divino, como Goethe, entre pedruscos y hierbas. En este sentido, sí puede admitirse, si se quiere, la expresión del alma religiosa de Velasco en sus pinturas. En el sentido concreto de relación con un credo positivo, nos parece imposible, o, por lo menos, no lo acertamos a ver.

Creemos que, en buena crítica, no se hace necesaria esta identificación de la obra de un artista con su fe religiosa, aunque, claro está, no hemos de negar que tal fe puede influir considerablemente en la obra del artista que la sustenta. Aunque es doctrina moderna

la de la autonomía absoluta de las artes, y hemos sido fieles a ella en otros tiempos, hoy tenemos algunas dudas sobre su cabal certidumbre; no creo que en la crítica del arte se pueda rechazar, en virtud de semejante autonomía, sin un severo estudio previo, el influjo de las creencias de ningún artista en la obra que realiza. Ahora bien: éstas pueden alentar vivamente en la obra del mismo; pero puede también suceder, y de hecho sucede, que el talento de tal artista funcione en la realización de su obra ajeno a sus creencias. Pudiera ser que toda la vida anímica de un artista refluya a su obra, contribuya eficazmente a su creación; mas hasta ahora no parece tarea baladí y de las fáciles determinar en qué forma y en qué dosis. En la mayor parte de los casos, al penetrar en estos dominios, uno siente como si se pusiera a caminar por los lazos y entrelazos de un laberinto tenebroso e intrincadísimo.

Con los argumentos y textos del señor Islas García, no nos sorprendería, pues, que pudieran hallarse sentimientos religiosos en buena parte de los paisajes que se han pintado en este mundo. Tal vez suceda así —aunque de ese modo muchos artistas serían religiosos sin saberlo, como hablaba en prosa Monsieur Jourdain—. No recibirán menor sorpresa que éste.

Por otra parte, no debemos olvidar que un gran crítico, conocedor profundo del arte y de la historia de la pintura, el americano Bernardo Berenson, llegó a identificar el “arte del espacio”, al cual está ligado íntimamente el arte del paisaje, con la expresión del sentimiento religioso. Según tan fino crítico, que a la par es exquisito escritor, el “arte del espacio” nos arranca de la prisión de nuestro propio yo, diluye ese yo en la extensión, y nos hace forjarnos la ilusión de que sea el nuestro el espíritu que la anima, o lo que es lo mismo, por un instante nos comunica el sentimiento de que nos identificamos con el *Ser* universal, llegando de este modo quizá a creernos que somos nada menos que el alma del universo. Este sentimiento puede conducirnos a los transportes del misticismo; “pero

—traducimos literalmente— para todos aquellos de entre nosotros que no somos idólatras, ni humildes suplicantes, ese sentimiento de unión con el alma universal es la esencia misma de la emoción religiosa, emoción, dicho sea de paso, tan independiente de la fe y la moral como el amor mismo.” En su doctrina panteísta del “arte del espacio” llega a más nuestro autor; porque no halla otro modo de expresar (no de representar, entiéndase bien, que son cosas distintas) directamente por medio de la pintura la emoción religiosa que haciendo uso de ese “arte del espacio”, que es el fundamento del arte del paisaje.⁵

Admitiendo esto, y en tal sentido, sí podríamos hallar sentimiento religioso en los paisajes de Velasco, como en los de todos o casi todos los paisajistas. No habría de extrañarnos que los espíritus cristianos sólo admitieran este criterio con reservas, a menos que se tratara de traducir el panteísmo de Berenson al sentido cristiano de la naturaleza de San Agustín.

De todas formas, aunque en modo alguno consideramos a la crítica de arte ajena a tales problemas, creemos que sería alambicar demasiado las cosas y salirnos del camino llano de la crítica el extendernos más en este tema, que entra de lleno en la psicología, en la estética y la religión. Baste, pues, con lo dicho, y sigamos nuestro simple derrotero.

⁵ B. BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance. A Sieneze painter of the Franciscan legend.*



Peñascos del Cerro de Atzacualco (1874)

III

EL MAESTRO LANDESIO

CUANDO VELASCO INGRESÓ, en 1858, a los diez y ocho años de edad, en la Escuela de San Carlos, había allí un maestro excelente de paisaje. Era el italiano Eugenio Landesio.

¿Quién era este pintor Eugenio Landesio? En la historia del arte del siglo XIX de su patria su nombre no hace ciertamente bulli-cio. Bien es verdad que en tal centuria el arte italiano tiene escasa importancia. Roma sigue siendo Roma, a pesar de la afirmación de Delacroix: "Roma ya no está en Roma"; y si bien los artistas italianos del siglo no tienen suficiente fuerza para hacer resonar sus nombres por el mundo, como los franceses, Roma continúa siendo centro de estudios artísticos. Allí siguen las Academias o Escuelas

de Bellas Artes de los más importantes países de Europa. Es sede principal del arte académico, en efecto; pero también acuden a Roma y a toda Italia aquellos artistas que, desde fines del siglo, llamamos “independientes”.

En la primera mitad del siglo XIX Roma era todavía poderosa sirena artística. El grupo de mexicanos cultos y amantes de las artes que, con el español Pelegrín Clavé, regían entonces la Escuela de San Carlos, acudieron, pues, a Roma en busca de un maestro de perspectiva y arte del paisaje. El *signore* Eugenio Landesio fué amigo de Clavé en Roma. Y Clavé, catalán de buen criterio, hizo que lo trajeran a México.

Tal vez en la imaginación del artista italiano se hubo de generar una vez más aquel delicioso espejismo que América, desde su descubrimiento, y aun antes, produjo y produce sin cesar, no sólo en los españoles, sino en todo europeo más amigo del camino vario que de la quieta posada. Todavía sitúan en América el *Eldorado* fabuloso. Y en estos años de tragedia se ha intensificado tal visión.

A la aparición de Landesio en México, nació la pintura mexicana del paisaje. Fué él quien, según todos los indicios, trajo de Roma sus primeras semillas. “Pero se conocía hasta entonces —dice Revilla¹— la pintura del paisaje en México. Los maestros de la antigua escuela mexicana no cultivaron el género. Clavé lo había enseñado, pero muy tímidamente, y los países (así denominaban antaño a los paisajes pintados) que hasta esa época habían llegado a la República no eran suficientemente notables para llamar la atención, ni dar cabal idea del género”. En sustancia, quíerese decir que fué Landesio el fundador de la pintura del paisaje moderno en México. Que los eruditos conozcan el nombre de algún paisajista del tiempo de la Colonia, nada quiere decir y nada significa, pues a la

¹ Manuel G. REVILLA, *Obras del Lic. don ...*, Tomo I. *Biografías. Artistas*. México, 1908.

vez no pueden mostrar obras suyas. Conocimiento manco, por cierto, pues en materia artística, obras son amores...

Los hados favorables quisieron que por aquellos años hubiera en México algunos mozos artistas, entre los que descollaba Velasco, con lo que el paisajismo comenzó aquí con buena mano.

¿Creó escuela en México Landesio? Desde luego, lo que se dice escuela propia no. Enseñó a ver y pintar paisajes. Eso fué todo. No se advierte rastro alguno de que se preocupara porque sus discípulos imitasen sus obras. El predilecto, José M^a Velasco, poco le recuerda, y ese poco en sus obras primerizas.

En tal sentido, si la historia del arte de su país se ha olvidado acaso de Landesio, en la de México tiene lugar importante. Con justicia lo reconocen así los historiadores y cronistas del arte mexicano.

Landesio nació en el pueblecillo de Alessano, Turín, en 1810. Era, pues, treinta años más viejo que Velasco. Llegó a México en enero de 1855, ya hombre maduro y pintor formado. Algo se le conocía aquí, aparte de su amistad con Clavé, por sus pinturas, pues en la Exposición que se celebró en México en 1853 expuso algunos paisajes de la campiña de Roma y de los Apeninos. Diez y nueve años pasó, enseñando a pintar y pintando, en México. Esta larga residencia y sus obras y sus escritos son indicios ciertos de que el país debió encantarle. Era para él, italiano del Norte, un mundo nuevo, enteramente exótico. ¿Lo entendió? Cuando tan largo tiempo permaneció en él, es seguro, al menos, que le fué gustoso. Sus pinturas mexicanas —las que conocemos— están ejecutadas bajo el signo del amor al país.

Es dato curioso el que apunta el benemérito Revilla cuando escribe que no solamente trajeron a México a Landesio para que en la Escuela de San Carlos enseñara perspectiva, paisaje y ornato, sino también para que, ejercitando “su especialidad”, que “era el paisaje histórico”, “aunque cultivó otros géneros”, reprodujera en

sus lienzos las bellezas naturales del país. Aquellos distinguidos mexicanos, a falta entonces de paisajistas nativos, querían que un italiano les diera la imagen artística de tantas cosas pintorescas y bellas como albergaba el suelo patrio. "... Por el atractivo y la maestría con que estaban representadas las vistas de Italia en los cuadros de Landesio —escribe el citado autor—, pudo esperarse que muchos sitios pintorescos de México, tan celebrados siempre, sus campos amenísimos, sus gigantescos nevados, su en parte quebrada configuración, sus dilatados horizontes, sus esplendorosos crepúsculos, tendrían al cabo el hábil intérprete que acertaría a trasladarlos diestramente al lienzo". El programa era completo. Para desarrollarlo fuera menester tal vez varias generaciones de buenos paisajistas.

Adviértase también cómo, antes que México tuviera una pléyade de paisajistas, ya estaba aquí presente ese sentimiento de la naturaleza que, a partir de fines del siglo xviii, había de renovar y crear en cierto modo de nuevo, sobre todo durante el siglo xix, la pintura del paisaje. El anhelo estaba presente. No pasaron muchos años cuando apareció su realización.

¿Realizó Landesio el vasto programa que señala Revilla? Enseñar, sí que enseñó y, según todos los indicios, bien. Cumplió, pues, la primera parte del programa. ¿Y la segunda, es decir, la más difícil? Por lo menos puso fervorosamente manos a la obra. Por falta de buena voluntad y destreza de pintor no se quedó.

Antes de nada, conviene que veamos ahora un momento qué clase de pintor era Landesio. Lo que sabemos de él, en lo biográfico, se lo debemos a Revilla. En lo demás, hemos tenido que obrar —y es gusto inveterado nuestro— por nuestra propia cuenta y riesgo. Hemos repasado algunas historias que tratan de arte italiano, de pintura italiana moderna, es decir, de principios del siglo xrx a nuestros días, y no hemos hallado su nombre. Nuestra investigación, hemos de confesarlo, no ha sido exhaustiva, pues no tenemos a mano el material bibliográfico necesario para alcanzar tal límite.

Por lo demás, tampoco tiene demasiada importancia, ni remotamente, en un trabajo como éste la búsqueda de semejante dato. A los biógrafos de Landesio, si en el futuro los llega a tener, corresponde semejante tarea.

Sabemos que Landesio comenzó a ganarse el pan de cada día como platero. En tal oficio, como Velasco en la industria del rebozo, debió ejercitar y adiestrar sus manos. El pintor ha menester de manos finas, hábiles, de delicado tacto. Luego se puso a dibujar y pintar por su cuenta. Un paisajista húngaro, hábil, pero un tanto acromado, si hemos de juzgarle por las obras suyas que poseen. *Las Galerías*, Markó, fué su protector en Roma; y, aunque parece Landesio pintor más excelente, no hay por qué rechazar o poner en tela de juicio la conjetura de que Markó pudiera haber sido su maestro, o, por lo menos, su discreto consejero. Las obras que conocemos de uno y otro pintor no nos dan ocasión de poder apreciar ninguna influencia de la pintura de Markó en la de Landesio, y sí alguna, muy leve, puramente esporádica, en ciertas obras de Velasco.

Landesio debió moverse en Roma en medios más o menos académicos. Markó muestra a las claras en sus paisajes tal procedencia. Compone con destreza, maneja con arte las luces, dibuja con corrección, distribuye y planta bien las figuras, aisladas o en grupos, en el conjunto del cuadro; su colorido, en general, es cálido; su perspectiva parece impecable. Todas éstas son o suelen ser virtudes académicas. En realidad, no ha entrado todavía por la pista principal del paisaje moderno. Debió quedarse en el paisaje histórico y de ruinas, que, ya en 1846, a Baudelaire le parecía “un género particular y extraño”, que “ni obedece a la libre fantasía, ni al admirable servilismo de los naturalistas: viene a ser la moral aplicada a la naturaleza”.² No hay sino contemplar un rato las obras de Markó de *Las Galerías* para ver que entran de plano en esta clasificación de

² Ch. BAUDELAIRE, *Curiosités Esthétiques*. “Salon de 1846. XV. Du Paysage.”

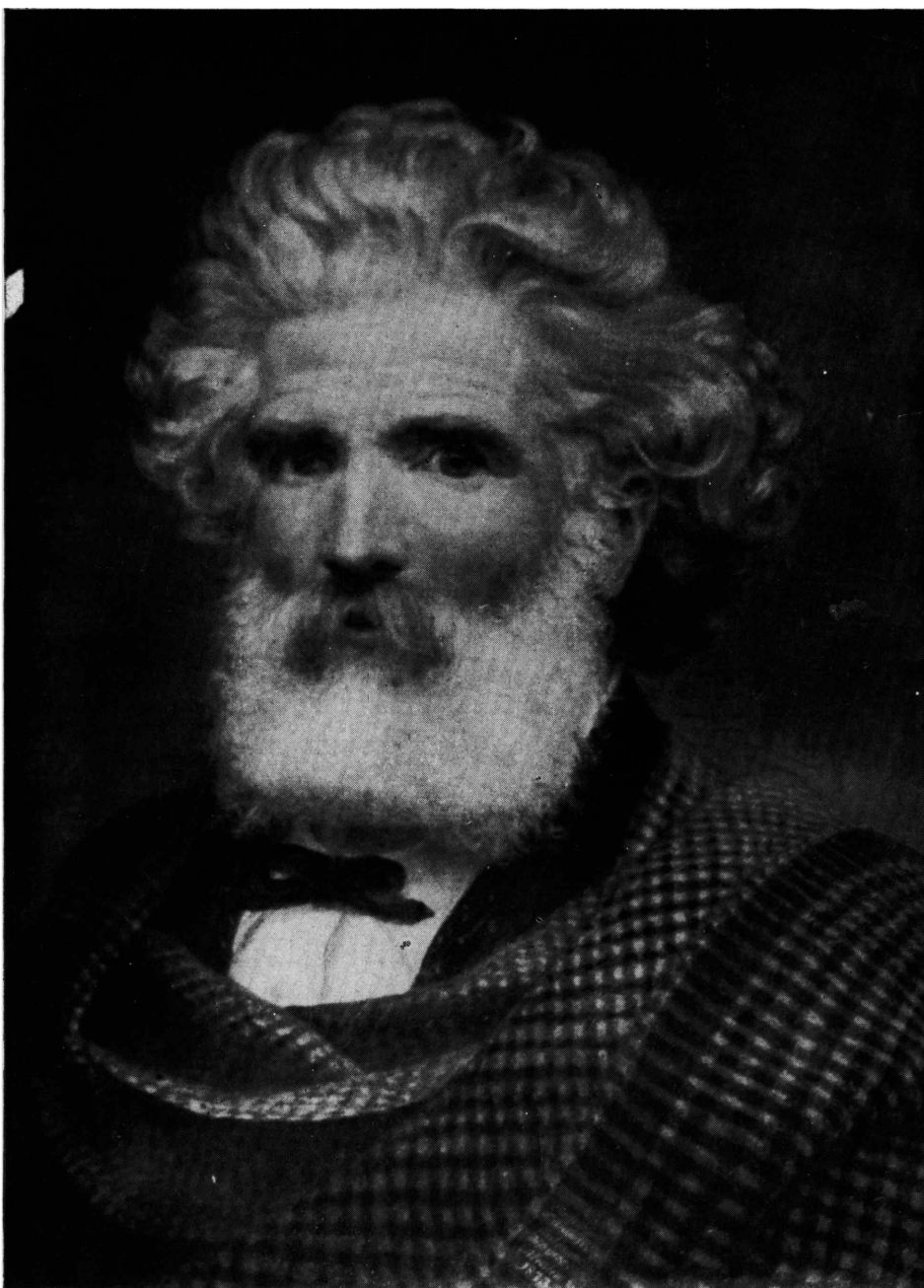
Baudelaire, uno de los escasos críticos de arte genuínos que conoce el mundo. La observación perspicua y artística de la naturaleza retrocede en tales obras ante los modelos fijos y convencionales de sus elementos. “Es —el género histórico— una combinación —seguimos citando el gran poeta de *L'Albatros*— de ‘patrones’ de árboles, de fuentes, de sepulcros y urnas cinerarias. Los perros han sido tallados de conformidad con un cierto modelo de perro histórico; un pastor histórico, no puede, sin deshonor, permitirse tener perros de otra clase. Todo árbol inmoral que se permite el lujo de crecer y desarrollarse a su manera, necesariamente ha de ser talado...” “Los paisajistas históricos —añade finalmente—, poseídos de remordimientos por haber cometido ciertos pecadillos naturales, se figuran el infierno bajo el aspecto de un verdadero paisaje, de un cielo puro, de una naturaleza libre y rica; por ejemplo, una sabana o la selva virgen.” Ironías aparte, la descripción del género paisaje histórico y de ruinas es aquí cabal, perfecta, en su brevedad. Ahí el trazo al agua-fuerte del verdadero crítico. Y adviértase que Baudelaire era harto más partidario del paisaje de imaginación —de la pura creación del mismo— que no del paisaje naturalista.

Mas Landesio, si, como es probable, siguió en momentos de su vida artística también los rumbos del paisaje histórico y de ruinas, no por eso era puro paisajista de taller, apartado más de la cuenta del estudio directo y constante de la naturaleza. Quizá, puestos en el trance de declararlo paladinamente, habríamos de sostener que no fué un puro naturalista —sus paisajes mexicanos lo prueban—; se sirvió de los datos que le aportaba el estudio de la naturaleza para construir paisajes primorosos de su invención. Tal vez pudiera sostenerse —nos faltan datos precisos para poder hacer afirmaciones sin formular a la par alguna reserva— que conservó a lo largo de su vida artística un inteligente y fino equilibrio entre los dos géneros. Este mismo equilibrio lo notamos también en tantas obras de Corot, particularmente en las de su primera estancia en Roma; pero con

una diferencia entre ambos: la que va del artista de genio maravillosamente sutil a la del mero artista fino y de talento.

Fué, según parece, primera y auténtica escuela de paisaje para Landesio la campiña romana y las montañas que la respaldan y flanquean. Desde el siglo xvii, por no remontarnos a los dos Renacimientos, la campiña romana y los Apeninos han sido escuelas o fuentes de inspiración de pintores. Por allí anduvo el Pusino y de allí salieron algunos de sus paisajes más equilibrados y clásicos. No menos Claudio Lorena. Y hasta el mismo Velázquez, en aquellos años, puso sus ojos, captadores de tenuidades y firmezas, en tales lugares. Dos paisajes de Italia dejó en herencia a su patria: los de la *Villa Médicis*, del Museo del Prado, en los cuales está ya presente y desarrollado de manera primorosa y fuerte el concepto del paisajismo moderno. Allí está ya presente el Corot de los grises y verdes oliváceos; el de la captación milagrosa de los “valores” más difíciles y fugaces, más tenues y sutiles. Y conviene inmediatamente advertir que Corot nunca estuvo en España —al menos, que se sepa— y que jamás vió, en consecuencia, esas dos joyas del paisajismo español. Por algo señalaron críticos e historiadores del arte moderno, como Meier-Graefe, hace ya treinta o cuarenta años, que el antecedente más claro de la “visión moderna” del arte había que irlo a buscar a España: Velázquez y Goya resultaron, a partir del segundo cuarto del siglo décimonono, dos artistas desconcertantemente modernos. Esto lo vieron como nadie Eduardo Manet y Renoir.

El poder de atracción que los parajes romanos ejercieron en los artistas, tanto en los “académicos” como en los “independientes”, fué, además de las bellezas naturales que contienen, las ruinas clásicas que tachonan aquellos lugares sagrados de la cultura humanís-



EUGENIO LANDESIO.—Autorretrato

tica. Género muy socorrido fué en un tiempo —parece como si quisiera volver— la pintura de grandes ruinas, y estuvo muchos decenios de moda, desde los tiempos de Hubert Robert principalmente, en el siglo XVIII;³ o mejor dicho, el gusto artístico e histórico por las ruinas tiene abolengo de muchos siglos, si nos atenemos a la afición que les entró por ellas a los italianos más cultos a partir de los días del Dante.⁴

Landesio, en sus años italianos, que fueron de aprendizaje y de madurez, debió explotar también ese filón de las ruinas antiguas. El mercado artístico pedía ruinas históricas, y no hace falta ser economista para conocer la fuerza con que en todas las actividades humanas obran las demandas de los mercados. Existe también la dialéctica de la crematística en las artes.

Aquí, en México, hemos podido ver algún paisaje de su época romana. Ignoramos si Landesio conoció en Roma a Corot. Entra dentro de lo posible tal conocimiento. De todos modos, nos espolea la sospecha de que, por lo menos, debió conocer algunas obras del gran paisajista francés. La señora Vda. de Pérez Salazar posee un cuadrito del paisajista italiano que representa, en los últimos términos, la cúpula de San Pedro de Roma, vista por detrás de la gran basílica; en primer término, en dirección algo sesgada, hacia el fondo, aparece el cauce hondo de un río. Esta obra es un primor. Delicada, luminosa, ha sido realizada con fina destreza; y su color, matizado con refinamiento. Hace pensar en algunas obras romanas de Corot, aunque en las de éste haya una sutileza de expresión de lo impalpable que Landesio está lejos de alcanzar.

El tema de las relaciones que puedan existir entre ciertas obras de Landesio y otras de Camilo Corot, hay que dejarlo forzosamente en el aire, sin llegar a ninguna conclusión. Porque, lo mismo que

³ DENIS DIDEROT, *Les Salons*. "Salon de 1767",

⁴ J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*.

el paisajista italiano pudo haber visto en Roma algunas pinturas del egregio paisajista francés, y hasta haberle conocido personalmente, pudo no menos ignorar en aquellos tiempos las obras de éste y desconocer su persona, aunque, antes de que se embarcara Landesio para México, el nombre de Corot era ya famoso.

Ahora bien: esos como reflejos o reminiscencias "corotianos" que creemos descubrir en algunas obras de Landesio pueden ser personales, es decir, que hayan surgido espontáneamente de su pincel, sin referencia alguna al pintor de Ville d'Avray en virtud de la propia índole de su espíritu y también en virtud de la atmósfera artística que envolvía a todos los paisajistas europeos del siglo déimonono.

No parece del todo difícil hacer la filiación artística de Landesio. Quedó sentado en páginas anteriores que este fino pintor debió moverse en Roma en medios más o menos académicos. Ahora recordaremos por lo que valiere que era italiano del norte, turinés. También Corot recibió una primera educación parecida. No la desestimó nunca, ni necesitó sacudírsela, pues su desarrollo artístico fué, por decirlo así, *arborestal*, continuo, sin sobresaltos ni cambios bruscos; y así fué absorbiendo todos los jugos de la tierra, y del aire, sin renunciar a ninguno. En escala menor, salvadas previamente las distancias, pudo acontecer lo mismo o cosa parecida con Landesio. Porque si bien es cierto que en sus obras un baquiano del arte puede descubrir rastros de su educación y gustos académicos, no lo es menos que, al mismo tiempo supo mirar, ver y comprender la gran tradición paisajista que corría viva desde el siglo xv por su patria. Claro que pudiéramos hablar de más de una tradición paisajista en Italia, porque en Florencia y en casi todas las regiones artísticas de Italia el arte del paisaje floreció lozanamente, aunque casi siempre estuviera sujeto

a servir de escenario a la figura humana y sus acciones. La tradición a que aludimos aquí es la veneciana y nos parece precisamente que se halla Landesio trabado a esa tradición.⁵

Las obras de Landesio que se conservan en México, al menos las que hemos podido ver, dan muestras de que procede de la tradición veneciana, aunque él se formara en Roma. Si los alrededores de Roma y sus ruinas pudieron ser, como ya dijimos, escuela natural en la que cursara sus estudios, como tantos otros del siglo XIX, no debió descuidarse para su bien de estudiar a la vez en los museos.

Con el estudio que hasta ahora llevamos hecho de sus obras, no podríamos con verdad decir que se hallen influidas concretamente por éste o el otro maestro veneciano, desde los Bellini a Tintoretto y los Canaletto y Guardi. No; es muy probable que no haya en ellas este tipo de influencia. Pero que tal *escuela*, aunque no pueda hablarse con exactitud de una escuela única veneciana, está presente en aquéllas de sus obras que se han quedado en México y han llegado a nuestro conocimiento, no parece dudoso. Sus luces doradas, sus tonalidades calientes, aquel sabor como de otoño en el último período de madurez, que hace tan jugosas y nobles estas obras, torpe ha de ser quien no vea la vinculación que tienen con las tradiciones de la pintura veneciana. Su mismo arte de la composición, trae también memorias de Venecia. Y esas grandes nubes, decorativas en grado eminente, que a veces hace gravitar sobre las llanadas mexicanas, podrán haber sido si se quiere observadas en los cielos de Anáhuac, pues hemos visto en ellos muy parecidas, pero, con todo, si pueden ser efectivamente hijas de México, no lo parecen menos de aquellas otras que resplandecen en tantos cuadros venecianos, sobre todo en los de la tradición áurea y gozosa que culminó en el Gior-

⁵ Queremos advertir que estamos sin duda operando con datos en cierto modo insuficientes, aunque también hemos de confesar que, a pesar de todo, hemos llegado al convencimiento de que la pintura de Landesio se movió en ese sentido.

gione y sostuvo el Ticiano. Su modo de labrar con el pincel menudo nobles arquitecturas, empapándolas en tranquila luz dorada, no deja de provocar en algunos momentos el recuerdo de Antonio Canale, aunque la pintura de Landesio no esté dentro de las lindes de la firmeza y primor de sus obras.

En la polémica que tuvo en 1873 con don Ignacio M. Altamirano, defendiendo justamente a su discípulo Velasco, el escritor y político “reformista” —Landesio, como Velasco, pertenecía a lo que se llamó en tiempos en Europa el “ultramontanismo”— se revolvió duramente contra el italiano, negándole que sus interpretaciones pictóricas del Valle de México fueran justas. “Nunca —escribía con punzante agresividad don Ignacio— hemos visto el Valle de México como Ud. lo ha pintado; en cambio, creemos que, si no lo hemos visto tan coqueto, sí nos ha parecido más bello. Y, si Ud. amanera un poquito, ¿qué diremos de los que le imitan? Por éstos pasa la naturaleza al través del alambique de las reglas de Ud. y los cuadros salen fatuos.”

Duras palabras para el maestro y los discípulos. Si el dardo final hubo de ser dirigido contra Velasco, la verdad es que marró el blanco: no hizo diana. Descontada la dureza o la agresividad de las expresiones, mal que pese a los críticos que niegan conocimientos artísticos y capacidad crítica a don Ignacio M. Altamirano, nos inclinamos a considerar que éste no dejó de intuir con alguna claridad en el carácter de los paisajes mexicanos de Landesio. No sabemos hasta qué punto alcanzaban los conocimientos artísticos del severo crítico. Sus escritos en la materia no nos bastan para juzgarle con seguridad. Tal vez tuvieran razón sus adversarios y, desde luego, no cabe dudar que Landesio, aparte de ser un profesional de la pintura, poseía conocimientos artísticos harto más precisos, más profundos y extensos que él. Hecha esta observación, aunque pudo te-

ner plena razón en la polémica el italiano —los datos que alegan los críticos declaran a su favor—, no nos parece que Altamirano fuera tan cegato en materia pictórica, tan desprovisto de criterio y penetración como se ha dicho.

Examinemos un momento este punto de la querrela. Claro que no hemos de admitir como criterio artístico valedero aquello de que Altamirano no viera el Valle de México como Landesio. Estas son cosas y argumentos que carecen de sentido. Pudo muy bien responderle Landesio como Turner a la señora aquélla que le decía: —Yo nunca vi, míster Turner, una puesta de sol como ésa en su cuadro. —¡Ah!, señora —replicó el pintor—, si tuviera Ud. mis ojos...— Se olvidó Altamirano que no todos los ojos ven lo mismo; que “el modo de ver” es precisamente producto genuino de la personalidad y del talento del artista. Aquí disparó, pues, con mala puntería. Olvidóse también que el modelo que emplea el pintor no puede tomarse como ejemplo ni argumento para criticar su obra. Al crítico y al espectador en general nada debe importarles el modelo; esa es cosa del artista; aunque los eruditos pierdan las pestañas y el tiempo en descubrir cuáles fueron exactamente los modelos, la materia sobre la que ha de actuar su juicio y su sensibilidad es la obra de arte. De modo que Landesio podía pintar el Valle de México como se le antojara; pero a condición de que la obra realizada fuera una buena pintura. Ahí está el busilis. Lo demás son cuentos y cuentas de comadres eruditas.

Mas, aparte de esta equivocación de Altamirano, cuando éste escribe que Landesio alinda el Valle al pintarlo, que lo hace coque-to, que amana un poquito, a nuestro entender, no deja de tener razón, o, por lo menos, razón relativa. Veía más de lo que suponen sus críticos. Porque, en efecto, la pintura mexicana de Landesio tiene no poca dulcedumbre, y, en ocasiones, hasta dulzonería; habla a la italiana, a la veneciana, como hemos dicho, pero ya de manera decadente. Los ojos del maestro italiano están llenos de los paisajes

de Italia, de los naturales y los artísticos, y es cosa curiosa ver cómo esas imágenes no dejan de proyectarse de algún modo sobre los grandes panoramas y rincones del Valle. Quien quiera verlo no tiene más que establecer un paralelo entre sus pinturas y las de su discípulo José M^a Velasco. Las palabras ásperas de Altamirano cobran así valor.⁶

Ahora bien; ¿desmerecen por eso las obras mexicanas de Landesio? De ningún modo. No tenemos ningún reparo en afirmar que son de las más bellas que se han realizado en México en el siglo XIX. Hoy mismo son tal vez más interesantes, hablan a la sensibilidad actual con voz más graciosa que cuando se pintaron. Se advierte que México le impresionó hondamente y que su imaginación italiana, graciosa, suave, ponderada, le hizo extraer de la naturaleza mexicana unos *paisajes ideales* de México llenos de encanto. ¿Que se corresponden más o menos con la verdad?... Pero, ¿quién sabe lo que es la verdad? Nos basta la verdad del artista, es decir, el encanto que él pone en eso que otros dicen ser la verdad. Y la verdad es que Landesio “cantó” el paisaje del Valle de México con muy bien entonada voz de barítono.

Y no se crea por algunas de las expresiones de que nos hemos servido que el italiano era un artista aficionado únicamente a las mermeladas y camotes, a los dulces de la tierra. Sí que lo era, y razón tenía; pero, además de esa dulcedumbre que en ningún mo-

⁶ Si no hubieran mediado diferencias de ideas y sentimientos políticos y religiosos, cosa que acaso cegara no poco a don Ignacio M. Altamirano, y cuya intervención la crítica no admite como de buena ley, habría que reconocer que la actitud de éste en relación con la pintura de Velasco está lejos de ser la de un crítico altamente comprensivo. Cuando en su *Salón 1879-80* escribe, refiriéndose a un cuadro de Velasco: “*Basta de tierras amarillas y de tepozanes*”, si quitamos la intención peyorativa de esta frase, pudiera acaso deducirse que si ciertamente no acertó a valorar a Velasco, sin embargo, no dejó de intuir el carácter de la obra de este pintor. El sentido realista del paisaje que Velasco tuvo, bien distinto al de su maestro Landesio, lo supo, según indicios, percibir más o menos rigurosamente Altamirano. La objetividad crítica obliga a reconocerlo así.

mento llega a empalagar más de la cuenta —que no se irrite la sombra de Altamirano— tuvo también no menos sentido de la grandeza. Es probable que trajera este sentido de Italia; pero en México seguramente se le acrecentó. Alindó el Valle, en efecto, lo hizo coqueto —¡oh, Altamirano!—, pero también hay que declarar para ser justos que su grandeza y su nobleza no dejaron de inspirarle.

Tal fué el maestro de Velasco. Desde 1858 hasta que, en 1877, regresa Landesio a Europa, convivieron muy amigablemente en México maestro y discípulo. No son parejos sus conceptos del arte; sus obras difieren grandemente; pero los dos hombres, a pesar de la diferencia de edad, los dos artistas de distintas generaciones, traban tan estrechísima amistad, que sólo la muerte del maestro, acaecida el 29 de enero de 1878, en París, pudo cortarla.

Cuenta don Manuel G. Revilla que murió Landesio oyendo un trozo de *La Sonámbula*. ¡Ah!, cuando vemos sus pinturas, sentimos que el espíritu de su autor no anda lejos por sus gracias y sus dramatismos de aquellos operistas italianos de la primera mitad del siglo XIX.

IV

EL VIAJE A EUROPA

FIJEMOS AHORA ESTA otra fecha: 1889. Representa el primero y único viaje que Velasco hizo a Europa. Tenía entonces cuarenta y nueve años. Para casi todos los hombres ésta ya no es la mejor edad de aprender. Ciertamente que Goya, viejo y enfermo, todavía tuvo ánimo para irse a París en busca de novedades; al borde de los ochenta pintaba cosas nuevas, anunciando y más que anunciando en ellas la pintura señera de la segunda mitad del siglo XIX. Ciertamente, no menos, que el Ticiano, cerca de los noventa, todavía pintaba con finísimo pincel, cambiando de manera. Rembrandt, en su ancianidad menesterosa y solitaria, alcanza los momentos más vigorosos, originales y patéticos de su pintura. En la de Velasco, como veremos cuando se trate particularmente de sus obras, tampoco hubo de sentirse de una manera demasiado visible el influjo de los años seniles. Pero la verdad es con todo que su viaje a Europa, que *a priori* pudiera quizá suponerse fecundo en enseñanzas y consecuencias, no tiene, sin embargo, motivo alguno real para ser señalado con piedra blanca. Poco, o más bien, nada, afectó a su manera de ver y de pintar. En nada esencial le afectó. Caso extraño.

Hay que convenir que no se cambia de hábitos y costumbres por voluntad y fácilmente al acercarse al medio siglo. A tal edad, un hombre poco andariego, lleva ya pegada a sí mismo, hecha carne y espíritu, la tierra por la que hubo de discurrir su vida. Su imagen es vida de su propia vida. Al hombre maduro y al árbol les gusta sobremanera la tierra, el ámbito, la atmósfera, en que se desarrolla-

ron, aunque ésta sea seca y aquélla puro roquedal. El cactus pinchudo, las cactáceas, que son como puercoespines vegetales, se agarran apasionadamente con sus raíces a las breñas y beben con delicia por su coraza, primorosamente labrada, como obra de viejo alarife granadino, y por sus espinas, el recio sol tropical.

No sabemos si partió de México con entusiasmo. Es probable que a pesar de su ánimo sedentario alguna ilusión llevara. Todo aquél que viaja a tierras desconocidas —desconocidas en este caso por nombradas que fueren— sufre de antemano su embrujo. Mallarmé, en su *Brise Marine*, ha expresado maravillosamente este sentimiento delicioso e infaltable.

...*Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!*

.....
*Je partirai! Steamer balançant ta matère,
Leve l'ancre pour une exotique nature! ...*

Mas el espíritu sedentario aparece tan arraigado y profundo en el paisajista mexicano, que el hombre hogareño, el hombre de su casa y familia, el pequeño burgués, para quien todo desplazamiento es aventura, le van amargando día a día los pasos de su excursión europea.

Fué en misión oficial, llevando a París cuadros suyos y ajenos —sesenta y ocho suyos y no menor cantidad de sus discípulos y compañeros—, con motivo de la Exposición Universal de ese año. Todo el año de 1889 se lo pasó en Europa, viajando, además de su estancia en París, por Francia, Inglaterra, Italia, Alemania y España. Había ciertamente cosas que ver en tales naciones. Ya en julio, se muestra cansado y nostálgico.¹ Siempre que se ausenta del Valle y de su hogar, pronto suena en su voz el acento de la nostalgia. En

¹ LUIS ISLAS GARCÍA, *Velasco, pintor cristiano*.

su viaje, en 1893, a Chicago, en seguida siente también que le faltan los paisajes del Valle, la familia, el hogar. Es sedentario sin remedio. Que en Chicago se impacientara, se comprende fácilmente. El artista que hizo sus ojos en la contemplación del Valle de México, naturalmente había de sentirse incómodo en aquel lugar, bueno para mercaderes, pero no para ningún artista acostumbrado a las magnificencias y a las delicadezas naturales de la tierra de Anáhuac. “No conocemos aún el cielo, porque siempre Chicago está llena de nublado (*sic*) y lloviznando —escribe a su casa—. El aire helado es lo que más molesta.” Aquí todo está claro. Mas su impaciencia por abandonar Europa parece menos comprensible. Pero todo se va explicando cuando se leen estas líneas tuyas, citadas por el señor Islas García: “Yo no soy a propósito para ausentarme de mi esposa y de mis hijos y, aunque la distancia no es tan grande —escribe desde Chicago— como la de París, para el caso de estar ausente es lo mismo con corta diferencia; pero una vez hecho, no hay más remedio que resignarse.” La aseveración de que Velasco era un espíritu sedentario queda aquí nuevamente comprobada.

Mas no conviene desviarse con pequeñas divagaciones del viaje a Europa. Tenemos un testimonio de que, a la ida, recaló en La Habana: es una marina de la Barra de ese puerto, que, al verla desligada del conjunto de su obra, y sin ninguna otra referencia, es probable que no se la tomara como obra de Velasco. Aparece aquí por primera vez en su obra el mar. No conocemos más que otra marina suya: *Altamar*, pintada durante la travesía. ¿Le interesó el mar? Los dos testimonios son insuficientes para decidir en este punto. Cuando no volvió a él, ni trató de pintarlo desde tierra, no será acaso aventurado, como veremos más adelante, conjeturar que no le produjo el mismo entusiasmo que a Delacroix, a Turner, a Monet, a Sorolla, o a Darío de Regoyos.

Hemos recalcado ya varias veces el sedentarismo de Velasco, y ello obedece a que se nos antoja que ha influido no poco en él

carácter de su producción. Era artista sensible, y, cuando variaba de lugares geográficos, también sus obras se modificaban en un cierto sentido. Séanos, pues, permitido hacer una conjetura —una más: de haber sido menos sedentario, más andariego, tal vez su arte se hubiera manifestado con modos y facetas más variados.

La afición al camino que hemos señalado en los paisajistas europeos no puede interpretarse como un signo de espíritu vagabundo y desasosegado, no. Es, por el contrario, íntima necesidad del espíritu creador. Cuando Baudelaire asegura, pisando el más firme de los terrenos, que “un retrato es un modelo complicado de un artista”, da bastante importancia al modelo; de modo que toda variación de éste, aunque el artista sea siempre el mismo, trae consigo una clara variación en la obra. El espíritu del artista suele gozar de no poca ductilidad y elasticidad; suele tener, en los mejor dotados, de algún modo, la condición de lo flúido; de donde resulta que ese espíritu varía y se moldea y concuerda con el carácter de las cosas del mundo exterior, que atraen y recogen la atención del artista. Baudelaire acierta al asegurar que “el dibujo es una lucha entre la naturaleza y el artista, en la que el artista triunfará de una manera tanto más fácil cuanto mejor comprenda las intenciones de la naturaleza”.²

Al paisajista que lleve arraigado en su espíritu el sentido de lo diverso, no le bastará, para realizar en su obra toda la diversidad que anhela, con su propio fondo, a todas luces insuficiente; necesita recurrir a la multiplicidad de la naturaleza para ayudar e impulsar con certera eficacia la realización exterior y artística de esa poderosa y constante apetencia. De ahí viene, pues, su espíritu andariego, y no de ligereza o erratilidad de espíritu.

En cambio, el Valle de México fué para Velasco algo así como el jardín de Cándido. No necesitó correr mundo desalado o lleva-

² Ch. BAUDELAIRE, *Curiosités Esthétiques*. “Salon de 1846. VII. De l'Idéal et du Modèle”.



Ahuehuetes de Chapultepec (1871)



Ahuehuetes de Chapultepec (1872)

do por los huracanes históricos para alcanzar, luego de terribles lances y experiencias, la consabida conclusión: “...*mais il faut cultiver notre jardin*”, pues, al salir de su adolescencia, se puso a cultivar el suyo propio hasta su muerte. Ya sabemos cuál fué.

¿Cómo vió Europa, y cómo vió o qué vió del arte europeo, antiguo y moderno? París le pareció bonito. “Y hay mucho que ver.” Y tanto... Si hemos de dar fe a su biógrafo, ya varias veces citado, señor Islas García, todo lo que cosechó en su viaje de un año por Europa fué lo siguiente: *Fotografías de los principales monumentos; extrañeza por el impresionismo; alarma por las costumbres y una publicidad merecida*. Además “vió asombrado las proporciones de las ciudades —en aquel año de 1889 México no era aún la gran ciudad que hoy conocemos, ni mucho menos, por lo que este asombro es natural—, y conoció la nieve en las calles.”³ Dejamos deliberadamente los honores oficiales que se le concedieron. ¿Nada más que eso? Si el biógrafo, como suponemos, está en lo cierto, bien poca cosa le dijo Europa. A otros mexicanos ilustres, artistas y escritores, les ha dicho infinitamente más. Y España e Italia, por muy de prisa que viajara, siempre pensando en su casa del Tepeyac, ¿no le dijeron tampoco nada? No parecen países que nada tengan que decir a los artistas... ni a los otros. Es probable que luego, pasado el tiempo, conversara largamente con familiares y amigos de su viaje. Pero esa clase de palabras, dice muy bien el pueblo, se las lleva el viento y en él no dejan rastro.

Hagamos un pequeño alto en este punto. No deja de tener importancia cuando se trata de dibujar la silueta del artista. Europa —se ha dicho— no dejó ningún rastro visible y claro en él. Europa, para él, mexicano que no había salido nunca de su patria,

³ ISLAS GARCÍA, *Ob. cit.*

y que no viajó mucho por ésta, debió ser forzosamente un mundo nuevo. Pero lo cierto es que, si se juzga por lo que se sabe, su espíritu se halló bien lejos de abrirse espontáneamente al nuevo espectáculo que se le ofrecía. Se dijera que no le interesó. ¿No era todo aquello demasiado barullo, excesiva inquietud, complejidad inaudita, para un hombre sencillo de otro continente? ¿Sintió acaso que no podía ya asimilarlo? Lo más cercano a la verdad tal vez sea que se sentía radicalmente extranjero en aquel mundo, con el que no hallaba en sí ninguna conexión de índole profunda. Su chozo del Tepeyac, desde donde se maravillaba de la hermosura cambiante del Valle, valía probablemente para él infinitamente más que toda aquella civilización estruendosa, ~~complicada hasta~~ la insania o la locura, jadeante por el terrible esfuerzo, sin paz, y, en el fondo, a pesar de tantas instituciones filantrópicas de que alardeaba, durísima con el desvalido, cruel en grado altísimo, sin que bastara a ocultarlo la careta de piedad... retórica de que hacía tanto uso. Y eso que aquel tiempo fué uno de los más benignos y vivideros de tan compleja y diabólica civilización. Para un espíritu cristiano del corte del de Velasco, gran catador de las dulzuras y excelencias de la paz, no estaba hecha aquella ardiente inquietud. Interpretándola en este sentido, su actitud es clara y lógica.

Téngase en cuenta además que, para un hombre de moral acendrada, las costumbres parisienses del momento no parecían de lo más edificantes. Persistía el frenético *can-can* de los días del Segundo Imperio. Por lo demás, no le fué probablemente dado alcanzar el conocimiento de la Francia religiosa y moral, que era la otra cara de la moneda francesa. Hubiera hallado en ella ~~costumbres~~ no menos austeras que las que él practicaba. No dejaba de tener razón Ortega y Gasset cuando, lejos de la catástrofe histórica actual, exponía la profundidad y la armonía de la vida francesa.

¿Y las nuevas tierras, los nuevos paisajes que veía? ¿No le impresionaron? Los paisajistas traen recuerdos de sus viajes, tanto en

sus obras como en sus cuadernos de apuntes. En la Exposición Velasco, no recordamos haber visto ninguna referencia a Europa. Si existen pinturas suyas europeas y cuadernos de apuntes, lo ignoramos.

En el territorio mexicano pueden verse —al menos esa impresión hemos sacado en nuestros viajes— paisajes que recuerdan grandemente a los de casi todos los países de Europa, más los tropicales y de selva virgen. En la naturaleza mexicana existe una potencia formidable, que, por llamarla de algún modo, la llamaremos “primitiva”, una fuerza telúrica, que raras veces se siente en Europa, como no se recorran los más grandes macizos montañosos. Tal vez un paisajista mexicano eche de menos ese acento poderoso que en su tierra le habla en todas partes. Los paisajes de la Europa central seguramente parecerán a este artista tristísimos, sombríos, deprimentes, abrumadores, monótonos hasta la saciedad. Y si es en invierno, le parecerá que la naturaleza se ha convertido en lóbrega mazmorra. ¿Qué de extraño puede haber, pues, que un paisajista, como Velasco, eche de menos vehementemente en tales lugares las claridades, transparencias luminosas, los colores delicados y vibrantes del Valle de México? Lo extraño sería lo contrario.

Los paisajes del Sur y Mediodía de Francia, los de Italia y los españoles, son ya otra cosa: en ellos puede hallar el mexicano muchas memorias de su tierra. Sobre todo, en los españoles: los de serranía, los esteparios, las llanadas fertilísimas, como las que riega el Guadalquivir, ante cuya feracidad presentaron armas en 1823 las tropas del Duque de Angulema, al descender de Despeñaperros y entrar en Andalucía para proteger y rescatar a Fernando VII —si la historia no se repite, a veces, lo parece—; los huertos pródigos en frutos y luminosos, rodeados de eriales; los monasterios solitarios; los pueblos andaluces y extremeños; la arquitectura de tantos siglos; las torrenteras y los ríos hondos; las montañas de nieves perpetuas, como Sierra Nevada, con el Muley-Hacén, el pico más

alto de España; la vega de Motril, con sus plantaciones de caña de azúcar, sus cactus y ágaves, deslindando pegujales, que tanto se parece a tantas tierras mexicanas... ¿no había en todo eso materia más que sobrada para que los ojos y el espíritu de Velasco se apacentaran, no ya con natural curiosidad, sino con verdadera delicia, en la misma forma que acontece a los españoles con los paisajes del país de Anáhuac, que durante casi toda su vida contempló él con deliquio y pintó con amor? Nada sabemos de estas grandes y deliciosas impresiones que en su viaje pudo recibir.

Debió pasar por todas esas cosas con prisa extraña. La Villa de Guadalupe le llamaba. Su pensamiento y su imaginación no anclaron siquiera un momento en Europa. Nada tenían que hacer allí. El mundo de su personalidad y su arte estaba en el Valle de México y desde allí tiraban fuertemente del viajero y artista mexicano, que acaso se sentía como disuelto y mermado en Europa.

¿Y el arte? Bien poco se sabe también de esto. En este punto importante hemos de atenernos también a la información que da el señor Islas García. “La extrañeza, mejor, el desdén que tuvo por la pintura que conoció en Europa —escribe este señor en su citada obra—, le salvó de influencias quizá perniciosas, y siguió pintando con su estilo propio, sin preocuparse de los pintores extranjeros.” Sabemos ya que sintió “extrañeza por el impresionismo”. Y hay que añadir que trajo a México “una rápida visión de los museos principales”.

Dediquemos unas líneas a comentar estas indicaciones. En primer lugar, hablar de “una rápida visión de los museos principales” de Europa, equivale, sea dicho con perdón, a referirse a bien parva materia. Los principales museos de Europa no pueden verse de una ojeada, como quien mira un cartel de toros, o esos adefesios artísticos con que anuncian los yanquis sus películas más tru-

culentas o estúpidamente amorosas. Un museo de alguna riqueza y calidad ha menester no pocos años de estudio para ser conocido siquiera medianamente. No se entrega a nadie, ni al más pintado, porque se le haga como quien dice de paso algunas furtivas carantoñas.

No ponemos en duda la agudeza y rápida comprensión pictórica de Velasco. Concedemos sin esfuerzo que pudiera poseer la mayor, la de un Berenson, para citar a un crítico, la de un Degas, para citar a un pintor. Sin embargo, si en esa "rápida visión de los principales muscos" logró que le quedara en los silos de la memoria el recuerdo más o menos preciso, o más o menos vago, de algunas obras maestras, ya hizo hartó y no perdió su tiempo.

Velasco tuvo muy escatimado el tiempo que pasó en Europa. Su misión oficial le consumiría no pocos días, algunos meses. Seguramente no pudo dedicar el tiempo que él hubiera querido al conocimiento del arte europeo y del arte en general, pues Europa ha sido, y seguirá siendo, centro capital de los estudios artísticos universales. La tremenda crisis actual, a pesar del terrible desgaste y de tanta desolación y ruina, y lo que vendrá todavía, hará que surja una Europa con renovada y acaso más firme estructura, con nuevos y más poderosos ideales. Los europeos que se desmayan y pierden la fe pertenecen a la clase aquélla de cegatos y cobardones que tanto contribuyeron al desbarajuste y la tragedia del mundo de estos días. Su falta de visión y de coraje les arroja a la cuneta, como a todo lo que estorba al buen caminante a lo largo del camino.

No implican ningún demérito para Velasco las observaciones que acabamos de hacer sobre lo poco que pudo adquirir en los museos de Europa. Era ya pintor completamente formado, con un concepto bien claro de sí mismo y de su obra; y lo que sólo pudo ver de prisa no podía en manera alguna desviarle de su propio camino, que estaba ya trazado en aquel momento de modo definitivo.

Por lo demás, los museos, como es harto sabido, son instituciones artísticas modernas, y en los grandes momentos del arte de Occidente no existían. Tienen su origen en las colecciones de los príncipes italianos y de los reyes más poderosos de Europa. El del Prado, por ejemplo, fué creación de Fernando VII, y se ha nutrido principalmente con las *colecciones* de la Corona. El del Louvre, en su origen, es obra de la Revolución. Y así, poco más o menos, todos los demás, excepto los americanos, que son los más recientes.

Tomando el tema de una manera un tanto paradójica, pudiera decirse tal vez que los museos son para los críticos, eruditos, historiadores y el público en general, más que para los artistas. La paradoja es un tanto violenta. Entendámonos. La tradición histórica en todos sus avatares y fases es el numen de los museos. El artista, aunque en modo alguno sea ajeno a semejante tradición, sino todo lo contrario, tiene por misión el no repetirla —esta repetición es la fuente y raíz de todas las formas de academicismo—, sino añadir nuevos acentos, nuevas fases, nuevos eslabones, a la cadena histórica. El artista ante todo y sobre todo debe crear el arte particular de su época. De modo que si el arte del pasado puede enseñarle mucho, efectivamente, la parte más importante ha de sacarla —Perogrullo asiente— de su propio fondo personal y del fondo peculiar del tiempo en que vive, que no es precisamente el del vulgo ignaro. Los museos invitan generosamente a la contemplación del arte del pasado —son atesoramientos de las Mil y Una Noches de la cultura— y no menos a la consideración y representación históricas. En la cultura actual hacen también de algo así como cedazos que van discriminando y valorando las obras que resisten el juicio de las sucesivas generaciones.

Los artistas no suelen estar siempre concordes en el modo de apreciar la necesidad de sus relaciones con los museos. Un fuerte y exquisito pintor, como Renoir, verbigracia, cuando se le preguntaba dónde puede aprenderse mejor el arte de la pintura, respon-

día sin ambages: “—¡Diablo! ¿Dónde ha de ser? En los museos—”. Las salas del Louvre le producían delirio; eran la delicia de sus horas ociosas. *Je ne connaissais pas de plaisir plus reposant* —decía—. *Je trouvais là, sur tous les murs, des vieux amis, avec lesquels j’aimais rester et auxquels je découvrais toujours des qualités nouvelles...*⁴ Esta es la voz, con respecto a los museos, de todo artista que dice verdad y no gusta embarcarse, como no sea por arte de facecia, a la que suelen ser aficionados los artistas inteligentes, en aquella nave, estruendosa y sin timón, que en la Edad Media se llamó la Nave de los Locos, y que surca en nuestra época todos los mares del mundo.

En cambio, el inglés William Hogarth, gran pintor de género y gran humorista a la inglesa, es decir, de una manera que convierte en lirismo la truculencia, se pronuncia contra todo estudio que no sea de la naturaleza: la única escuela de arte posible es ésta. El estudio de los “antiguos” es escuela de amaneramientos. “El ojo del pintor que se deja seducir demasiado por las obras de arte, pierde la facultad de recibir impresiones nuevas”. No deja de haber su parte de verdad en esta afirmación del satírico inglés. “Lo que el artista imprudente adquiere en Roma, no es ciertamente el buen espíritu de la pintura, sino el malo del deleitante.” Copiar a los viejos maestros es para él “como trasegar un líquido de una vasija a otra”.⁵ Estas opiniones de Hogarth son bastante discutibles, a pesar de que en su fondo laten algunas verdades. Pero no es ésta ocasión de analizarlas. Con apuntarlas basta a nuestro propósito.

En los museos, aparte de la complacencia y el goce estético, el artista busca aquello que necesita y que le sirve para resolver los continuos problemas que su actividad creadora le plantea; busca la obra de éste o el otro pintor, o ésta o la otra obra aislada, y la estudia, a veces, en la contemplación, otras, pincel en mano, pero

⁴ A. VOLLARD, *Auguste Renoir —1841-1919—*. París, 1920.

⁵ W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty*. Londres, 1753.

siempre en función de la obra que él mismo está realizando o piensa realizar. Delacroix, verbigracia, artista frecuentador de museos, atendía muy especialmente a las obras de Rubens y a las de Veronés; alguna vez fué su devoción fervorosa hasta Velázquez y Goya; y en los pocos días que estuvo en España, en Cádiz y Sevilla, de regreso de su fecundo viaje a Marruecos, su simpatía por la buena pintura murillesca —que tanto rastro dejó en México— se manifiesta. Eduardo Manet miró con ojo de águila a Goya y Velázquez; alguna vez, a Franz Hals y a los venecianos. Cézanne miró a Tintoretto como maestro de maestros y estudió atentamente —en sus obras está el rastro de ese estudio— las pocas obras del Greco que pudo conocer. ¿A qué seguir enumerando casos, si con ellos está en parte considerable tramada la historia de la pintura? Porque Conrad Fiedler tiene razón cuando asegura que cada personalidad artística es única; pero se olvida, más de lo que corresponde a tan alto teorizante sobre las artes, de que difícilmente, por no decir que sea imposible, se hallará una de esas personalidades que no esté enlazada a una cadena histórica.

Para un pintor, pues, si es de los genuinos creadores, suelen reducirse los museos, en lo que afecta a la producción de su propio arte y no a la complacencia desinteresada en la obra ajena en general, a unas cuantas obras y a unos cuantos artistas que estudia a fondo. No quiere decir esto, insistimos, que se desatienda totalmente de los demás: sólo que, en lugar de consagrarles plena atención, les mira, por decirlo así, con el rabillo del ojo.

Casi lo contrario ha de suceder con el crítico o el historiador. Si son tales, están obligados a la más extensa e intensa comprensión: han de tener alma multiforme para adaptarse y comprender la mayor variedad de espíritus posible. El crítico, como el artista, sin embargo, tiene también acotado su campo; aunque suele ser más

extenso, no por eso carece de límite. Cada crítico comprende y critica bien aquello que se halla en afinidad con las calidades de su propio espíritu. Nada más.

A los artistas no se les puede asignar esta durísima obligación. Su deber es otro y distinto: el de la invención artística. El artista que no "inventa" a su modo, no es tal. Es más: suele acontecer con bastante frecuencia que los artistas se muestren un tanto arbitrarios e incomprensivos al opinar sobre ciertas obras y ciertos autores. No sólo interviene en ello ese tumorcillo del alma que suele llamarse envidia y celos profesionales. En cualquier otra profesión hay tanto o más de estas flaquezas humanas que entre artistas, aunque se les achaca injustamente ser los mayores participantes. No hay tal. Entre ellos, y eso que la vida les es tan difícil, suele haber comúnmente mayor amistad y camaradería que en las otras profesiones que en un tiempo se llamaron liberales. Suelen poseer también mayor generosidad y espíritu de justicia. Eso que abusando acaso demasiado del término pudiéramos llamar la *cerrazón* del artista, proviene particularmente de la índole de su propia facultad creadora y de los límites de su sensibilidad artística. Entienden a maravilla lo que está cerca de lo suyo; lo otro suele venirles tantas veces holgado. Representan a veces chistosamente el papel de *Monsieur qui ne comprend pas*. Las opiniones más arbitrarias y caprichosas, los juicios más livianos, suelen brotar de sus labios, como las palabras esotéricas de boca de la Sibila.⁶

⁶ Vayan, por vía de ejemplo, las siguientes anécdotas, todas ellas de artistas muertos, aunque de contemporáneos vivos pudiera formarse también un buen centón. Courbet decía ante unas pinturas de Manet: *Moi, je ne suis de l'Institut, mais la peinture, ce n'est des cartes à jouer*. A su vez, Manet decía de Renoir, dirigiéndose a Claudio Monet: *Vous qui êtes l'ami de Renoir, vous devriez lui conseiller de renoncer à la peinture! Vous voyez vous-même comme c'est peu son affaire!* Cuando aparecían los bellos paisajes de T. Rousseau ante los jurados oficiales de los *Salones* de París, aquellos buenos académicos exclamaban entre carcajadas: *Oh! le voilà, c'est lui*. La tomaron con él, como los muchachos con el Licenciado Vidriera. Un prócer del arte oficial francés, León Bonnat, por lo de-

El arte —se ha dicho— nace del arte mismo: el arte engendra arte. Y tan grán sabidor en materia de arte renacentista y barroco y de gestación artística como Heinrich Woelfflin, ha escrito: “Es creencia propia de deleitantes la que supone que el artista se encara con la naturaleza sin ideas preconcebidas”. Todo artista, al acercarse a la naturaleza, lleva, pues, con más o menos claridad en su espíritu, por lo menos el esquema de un estilo, al cual pretende adaptar las inspiraciones que deriva de ella. El impresionista acude a la naturaleza con su propia “manera de ver”, ni más ni menos que el gótico, el clásico, el barroco o primitivo. De ahí que Woelfflin pudiera deducir lógicamente, aunque rebasando la justa medida, “que el concepto de representación —equivale en realidad al estilo— que el artista adopte, y la manera como con él trabaja, es mucho más importante que todo lo que pueda acaudalar en la observación directa de la naturaleza”.⁷ Lo que equivale a decir que el estilo es condi-

más hombre discreto, se propuso que Claudio Monet no pudiera exponer en ninguno de los Salones oficiales de París, y lo consiguió muchas veces. Al primero de los impresionistas españoles, Darío de Regoyos, sus compañeros de arte le rechazaban de las Exposiciones nacionales, de Madrid, o le relegaban a una sala llamada “*Sala del Crimen*”, donde solían albergar los esperpentos de los artistas incapaces. ¿A qué seguir? Con lo expuesto basta. Tomos enteros podrían llenarse con disparates de esta clase.

⁷ H. WOELFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. 1915 (*Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, trad. esp. de J. Moreno Villa. Madrid, Calpe, 1924.) Desde nuestros años juveniles hemos manejado con cierta asiduidad las obras de este gran investigador alemán del arte clásico y barroco. Hoy no le consagramos ya el antiguo fervor. No nos parece tan original como antaño en sus conclusiones. El método riguroso de que se sirve es digno de todas las alabanzas; pero las cosechas que ha conseguido con él son inferiores quizá al método mismo. Con método menos riguroso, pero con mayor intuición, se suelen alcanzar frutos más sazonados. Eso que llaman los investigadores alemanes *Kunstwissenschaft*, o sea, “ciencia del arte”, desde hace años nos viene pareciendo —sea dicho sin irreverencia— un gran andamio para una construcción que no es tan grande.

No es nueva esta actitud en nosotros. En uno de nuestros primeros libros —*Los Maestros del Arte Moderno*, Madrid, 1920— quedó definida, precisamente en los días que, bajo los auspicios de J. Ortega y Gasset, influía la crítica alemana en la española.



Ahuehuetes de Chapultepec (1871)



Ahuehuetes de Chapultepec (1872)

ción de todo arte. Sin él, no hay arte posible. Ya Baudelaire, sin tanto aparato científico y acaso con más justeza, estableció la relación entre la naturaleza y el sentido creador del artista, como vimos brevemente en páginas anteriores. Y Rodolphe Toepffer decía muy discretamente que “un cuadro es obra de tres personas distintas, pero inseparables: el procedimiento, la imitación y el arte. El arte —añadía—, pura e invisible esencia, necesita para presentarse ante nuestros ojos tomar cuerpo, y este cuerpo son las formas y los colores, que no respiran más que por él, que no expresan, que no cautivan, que no conmueven, sino por él solo. Sin él, la copia más hábil, más fiel y maravillosa de las bellezas naturales es como la hija de Jairo, envuelta todavía en sus velos, bella, pero sin vida.”⁸ No parece fácil expresar de una manera más sencilla y graciosa, desprovista del innecesario aparato científico, con que algunos estéticos y críticos, tan estirados, se empeñan en abrumarnos, las relaciones entre arte y naturaleza.

Por lo demás, el paisaje moderno apenas ha tenido apoyo en los museos. Aunque los grandes paisajistas franceses e ingleses del siglo XIX tuvieron cerca algunos de los más ricos museos del mundo, se hallaron, con no muy grande diferencia, como Velasco, que no tuvo en realidad dónde apoyarse, como no fuera en la naturaleza, en sí mismo y en su maestro Landesio. Ni el paisaje medieval, ni el veneciano, ni el holandés del siglo XVII, con estar el concepto de éste más cerca de ellos, pudieron suministrar elementos y normas decisivos a los paisajistas modernos. No se interprete esto en el sentido de que el paisaje moderno permaneciera totalmente ajeno al italiano y al holandés o al francés, representado éste particularmente por Poussin, o el Pusino, y Claudio Lorena; no. Comenzaron, en efecto, mirando a esas tres escuelas o modos de entender la pin-

⁸ Rodolphe TOEPFFER, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts*. París, 1892. (Primera edición, 1848.) Obra póstuma.

tura del paisaje, pero pronto dejaron tales andaderas y actuaron simplemente por su cuenta y riesgo. Poco, pues, debe este paisaje, desde los días de Corot a los de Monet, a los que le antecedieron.

Ya Ruskin, al promediar el siglo décimonono, hubo de fijar su carácter de una manera aceptable, si se tiene sobre todo en cuenta la aparición y auge del impresionismo en el último tercio de ese siglo. “Si se quiere fijar en una palabra —escribía— el carácter del paisaje moderno, no se podría hacerlo mejor que diciendo que es un *homenaje a las nubes*.⁹ Su fuerza y caracteres genuinos le vienen, por consiguiente, de una nueva manifestación de la sensibilidad pictórica, que comenzó con el siglo y fué desarrollándose durante todo él bajo distintos avatares.

De esta manera se explica que paisajistas de gran fuste como Corot y T. Rousseau, sus amigos y compañeros de Fontainebleau y, sobre todos, los impresionistas, no hayan sido grandes visitantes de museos. A ellos acudían de tarde en tarde, porque lo que más necesitaban no se hallaba precisamente allí. Y no es que desdeñasen los museos, no. Tal pampirolada vino más tarde, con los “futuristas” del intrépido Marinetti, aquel *arditi* que lanzaba “desde el promontorio del mundo su reto a las estrellas” ¡Qué bravo! Los paisajistas del siglo XIX fueron gentes de retórica menos apabullante y de más seso. Su actitud ante los museos la formuló perfectamente Cézanne. Platicando un día, ya en la vejez, con Emilio Bernard, recordaba sus estudios en los museos, y, luego de ponderar ardientemente a los pintores venecianos, y entre todos a Veronés, le vino a decir:*D’ailleurs, quelque bon livre que fût le Louvre, il valait mieux s’en remettre à l’étude de la nature*.¹⁰ Así lo hicieron todos: reconocían las buenas y sabias lecciones que podían recibir

⁹ John RUSKIN, *Modern Painters*. Londres, George Allen, 1904.

¹⁰ Emile BERNARD, *Sur Paul Cézanne*: “Souvenirs sur Paul Cézanne”, “Une Conversation avec Cézanne”, “La Méthode de Cézanne”. París, 1926.

en los museos; pero, sin dejar de aprovecharlas cuando les convenía, prefirieron el estudio continuo, sin tregua, de la naturaleza.

Atendían, por consiguiente, más que al pasado inmediato o lejano, a sus voces interiores, a lo que fermentaba y hervía dentro de sus ánimas, a lo que en torno de ellos ardientemente bullía, a las iniciativas y descubrimientos personales de los compañeros; o dicho de otro modo, a la fuerza o corriente espiritual que producía en aquellos momentos nuevas maneras de ver, sentir y expresar los aspectos de la naturaleza y sus leyes íntimas y en relación con el hombre, esto es, el nuevo, o los nuevos estilos de paisaje pictórico, que se formaban, como una cristalización, dentro de ellos mismos.

Se ha dicho y repetido que la historia del arte es la historia de las “maneras de ver”. Sin embargo, conviene advertir que estudiar el arte desde puntos de vista meramente ópticos es necesario, se hace indispensable, en efecto, pero se incurre en el error contrario, provocado por la reacción del exceso de “literatura”, buena, mediocre o mala, que ha habido y suele haber en la crítica de arte, al concederles la exclusiva en esa clase de estudios, abandonando así los otros puntos de vista: el histórico, poético, psicológico, social, etc., etc. Berenson acertaba cuando escribía que, “si los estudios sobre arte han de considerarse algo más que una fantasía de deleitante, deben ser ante todo el estudio de las *ideas específicas* que se hallan envueltas en la obra de arte”. Con esta afirmación asentaba una vez más, con la autoridad de quien fué uno de los más grandes conocedores del arte —el concepto viene, sin embargo, de mediados del pasado siglo— el principio de la autonomía e independencia total de la obra de arte en relación con las otras disciplinas del espíritu, es decir, de lo que en nuestro tiempo se ha llamado por tantos distinguidos descubridores de mediterráneos “arte puro”, “pintura pura”, “música pura”, mejor fuera llamarla celestial, etc., etc. Pero lo curioso del caso es que el mismo Berenson necesitó constantemente salirse de

la pureza para explicar el contenido de las obras artísticas que escribió de manera tan cautivante.

Resumiendo: los paisajistas del siglo XIX daban la primacía a la naturaleza; seguían, como embrujados por ella, todos sus momentos: el giro de las horas y de las estaciones, los itinerarios de los ríos, la variación de los cielos, los cambiantes del mar, las floraciones, las madureces de la otoñada, las diversas temperies y su efecto sobre los campos, etc., etc. El amor de por vida que la tuvieron las hizo creer que todo su arte lo aprendían en ella, tomando sus sensaciones y sentimientos como si vinieran de tal fuente, directamente del propio espíritu. Porque allí estuvo siglos y siglos esa naturaleza y nadie sintió ante ella lo que ellos sintieron y menos expresó lo que ellos expresaron. Olvidáronse de esta manera el papel que tuvo el propio espíritu. Funcionaba éste como los órganos de un cuerpo en perfecto estado de salud: no lo sentían, en virtud de su salud, actuar firmemente sobre la naturaleza; por eso parece que olvidaron tantas veces de él, y lo atribuyeron todo a ella. ¡La gran mentira!Cuando no fuera así, habría que darle la razón a Baudelaire: “....Todo paisajista —escribía— que no se esfuerza a traducir un sentimiento por una coordinación de materia vegetal o mineral, no es artista”. ¿Sentencia romántica? Mejor sería decir: ¡eterna!

Otro aspecto de las impresiones artísticas de Velasco en su viaje por Europa conviene explicar y discutir, siquiera brevemente. Sabemos ya lo que, según el señor Isla García, pensaba de la pintura europea de su tiempo —de la que pudo ver—. ¿Qué pintura fué ésta? ¿La oficial o académica? ¿La independiente? Lo más probable es que fuera de las dos. Pero no sabemos lo que vio de una y otra de una manera concreta. Sólo conocemos el juicio adverso, durísimo, que formula su biógrafo. Ahora bien; los juicios que éste le atribuye son graves. Veamos por qué. En lo que llamaremos

“pintura independiente” de aquel tiempo figuran, entre otros, los siguientes nombres —no nos referimos más que a los que entonces vivían—, que alguna importancia tienen: Renoir, Degas, Puvis de Chavannes, Pissarro, Claudio Monet, etc., etc. Seguramente manifestaría particular curiosidad por conocer la pintura del paisaje. Téngase en cuenta que aquel año de 1889 fué precisamente el del triunfo definitivo de Claudio Monet, y con él el de todo el grupo impresionista. En cuanto al paisaje de las dos generaciones anteriores, no sabemos si pudo ver, aunque suponemos que sí, obras de Corot, T. Rousseau, Huet, Díaz de la Peña, Dupré, Millet, Daubigny, Harpignies, Ziem, etc., etc. Camilo Corot y Teodoro Rousseau, con los ingleses Constable y Turner, son los principales creadores de paisajismo moderno, a los que hay que añadir el nombre de Monet. Fromentin atribuye a T. Rousseau nada menos que el haber inventado casi solo una nueva lengua pictórica —y el gran crítico, viajero, novelista y pintor, no era hombre de esos que hablan por no callar¹¹—. ¿Vió acaso también obras de Monet, Sisley, Pissarro, Guillaumin, y de otros paisajistas del impresionismo? Algo debió de ver, pues el señor Islas García afirma que sintió “extrañeza por el impresionismo”.

Esta *extrañeza* sorprende mucho menos que *el desdén que tuvo por la pintura que conociera en Europa*. Volvemos a preguntarnos: ¿cuál sería? Porque, la verdad, si el biógrafo refleja exactamente los sentimientos del biografiado, no lo podemos entender. Su extrañeza por la pintura impresionista nos parece, en cambio, cosa natural: entra en el orden lógico. Porque Velasco, aunque de la misma generación de los grandes impresionistas, se formó de una

¹¹ *Il fallait une langue pour exprimer cette multitude de sensations nouvelles; et ce fut Rousseau qui presque à lui tout seul inventa le vocabulaire dont nous nous servons aujourd'hui . . . Non pas seul, mais pour la plus grande part, il contribua à créer une école qu'on pourrait appeler "l'école des sensations".* (Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'Autrefois. Belgique-Hollande*. París, 1876. La edición que manejamos es la de 1938.)

manera en parte bien distinta y sobre todo en un ambiente artístico quieto, sin grandes inquietudes inventivas, que no tenía siquiera leves barruntos de ese nuevo modo de concebir y pintar paisajes. Su educación, pues, el medio artístico en que vivía, su propia índole de pintor, le llevaron como de la mano a la afirmación de los “valores plásticos” del paisaje, a la sustentación del sentido de lo permanente, de los volúmenes y la composición. Hasta el último momento de su vida tuvo este concepto de la pintura. Estaba lejos de ser un temperamento impresionista. Más adelante estudiaremos con más extensión este punto.

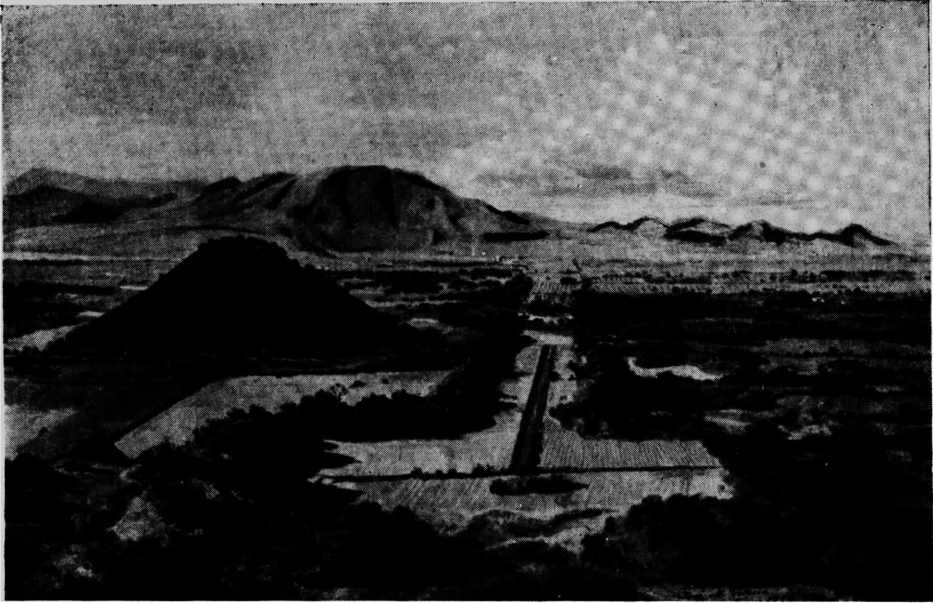
Corot mismo, al ver brotar ante sus ojos —vivió hasta 1875— poco antes de rendir su vida, la planta impresionista, joyante y luminosa, hubo de rechazarla con un mohín de leve desdén o de horror, sin que cayera en la cuenta —efecto de los muchos años— que él mismo, con T. Rousseau, el grupo todo de Barbinzón y Boudin, y antes que ellos, en Inglaterra, Constable y Turner —y no debemos olvidarnos de Richard Parkes Bonington, el amigo de Delacroix—, habían abierto y allanado el camino que, como consecuencia lógica, si la lógica tiene algo que hacer en estas cosas, habían de recorrer en el último tercio del siglo XIX los impresionistas. En las obras de tales maestros están los gérmenes, y a veces la planta misma, de este memorable movimiento artístico. Fueron, pues, estos grandes paisajistas de las dos generaciones anteriores quienes entregaron a Claudio Monet la antorcha viva y luciente para que la siguiera corriendo hacia la meta de la pura luz y la pura atmósfera. Los impresionistas mismos, que no sabemos si tuvieron la ventaja o desventaja de no teorizar gran cosa —luego todo se ha vuelto teorías a trancas y barrancas— no llegaron a fijar un principio tan impresionista como aquel del *modelado de lo infinito*, que formulara T. Rousseau, refiriéndose a la pintura del aire o la atmósfera, pues por ese camino se va en pintura a la representación de lo impalpable en el espacio.

Fromentin, que no simpatizó tampoco con el impresionismo naciente —murió un año después que Corot, en 1876—, al estudiar en páginas magistrales la pintura de T. Rousseau, parece como si estableciera el principio fundamental de la nueva escuela, sobre todo, cuando atribuye en buena parte a Rousseau la creación de *l'école des sensations*. ¿Qué fué sino una “escuela de sensaciones” el impresionismo? La reacción contra él, al finar el siglo, es decir, hacia los años 80-85 del mismo, se realizó, en lo teórico, invocando principios que combatían la sustentación de la obra artística sobre meras sensaciones, restableciendo así el sentido del cálculo artístico, del volumen, de los ritmos lineales o cromáticos, de la composición, y, en fin, volviendo el arte desde la pura sensación al dominio de la razón, del sentimiento y de la imaginación. La reacción la iniciaron, como es sabido, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, el malogrado Seurat, los simbolistas y, más tarde, sintetistas y neo-traditionalistas.

Para medir bien el estado de espíritu en que pasa Velasco por París, según las noticias que nos da el señor Islas García, debemos considerar también que en aquellos días estaba viviendo la pintura francesa tal vez uno de sus mejores y más ilustres momentos. París dictaba en aquel entonces, aún más que en el siglo XVIII y durante el Romanticismo, la ley artística al mundo. Dijeran lo que quisieren los buenos académicos del tiempo, lo cierto es que difícilmente podría hallarse, fuera del período gótico, que es el gran período artístico de Francia, un momento artístico en ese país de superior fervor, de más vehemente necesidad de renovación, de creaciones más finas en pintura, que aquel que pasó —o debió pasar— ante los ojos de Velasco de una manera por lo menos panorámica. ¿Cómo pudo, pues, sentir, no ya extrañeza, sino —¡nada menos!— desdén por la pintura europea? Misterios de la personalidad artística. ¡Insólito desdén!

El desconocimiento que por aquella época había en México de los rumbos que seguía la pintura de paisaje en Europa, particular-

mente en Francia —París era el centro creador del arte moderno—, el mismo Velasco lo declara, cuando dice: “Desde que llegó Landesio, ninguna otra noticia habíamos recibido del movimiento del paisaje europeo.” Arribó, como sabemos, el paisajista italiano a Veracruz en enero de 1855. Quince años tenía entonces Velasco. Tres años más tarde entra en relaciones de discípulo a maestro con él. Ahora bien: desde que entra en México Landesio hasta que emprende Velasco su viaje a Europa, han transcurrido treinta y cuatro años; y en todo ese lapso de tiempo, si hemos de dar crédito a Velasco —no tenemos ninguna razón para negárselo— no llega a los artistas de la ciudad de México ninguna noticia que no haya expuesto Landesio “del movimiento del paisaje europeo”. La incomunicación en este orden de cosas es regular. ¿Pudiera estar aquí la clave de esa especie de ceguera —siguiendo siempre a su biógrafo señor Islas García— ante el arte europeo? El aislamiento tiene sus inconvenientes para un artista. Tal vez hayamos tocado con el dedo la llaga de uno de sus inconvenientes. Los paisajistas europeos pasaban buena parte del año en los campos, en los bosques, junto a los ríos, en el mar o la montaña; pero de vez en vez acudían a París como a la Fuente de Juvencio.



Pirámide del Sol, Teotihuacán (1878)

V

SENTIDO DEL PAISAJE MODERNO

AL BIÓGRAFO don Luis Islas García no le parece bien que Anita Brenner escribiera que “Velasco hizo paisajes a la manera realista del siglo XIX.” El juicio de Anita Brenner nos parece, sin embargo, justo. Velasco no inventa ninguno de sus paisajes. No es un paisajista de imaginación. Si alguna tuvo, no parece que fuera grande. Puede componer a su manera éste u otro paisaje; pero, aun así y todo, está tomado o inspirado del natural. Las variaciones o enmiendas que pueda imponer a éste, más bien son artificios de composición, razón de equilibrio y compensaciones de masas, que no consecuencia de una pura inventiva o de algún prurito decorativo. Su numen es la realidad misma. En este sentido, es, por consiguiente, pintor realista o naturalista.

Ahora bien; Berenson se preguntaba un día, estudiando la pintura florentina:¹ “¿Qué es un naturalista?” La respuesta que se dió es bien clara: “...Un hombre que aplica al arte las dotes que ha recibido para el cultivo de las ciencias.” ¿Puede admitirse semejante definición? En parte, sí, pero no en su integridad. Porque, a renglón seguido, el gran crítico americano afirma que “este hombre no trata de extraer de los objetos una síntesis, a la vez material y espiritual, que, dándonos una impresión más rápida y más intensa, acreciente nuestra conciencia vital. Todo lo que desea es instruirnos; lo que nos comunica es una serie de documentos”. Si admitimos, pues, sin reservas esta definición, el artista naturalista no es artista, porque —sigue afirmando Berenson— “el fin del naturalista, del hombre de ciencia que se ha metido a pintor, no es el de comunicarnos la radiación, el *radium* vital de las cosas, que el arte sólo puede extraer de ellas, sino simplemente el mostrarnos cómo las tales son”.

No es así el caso de José M^a Velasco; y si las palabras de Anita Brenner tuvieran ese sentido berensoniano —creemos que no— no habría otro remedio que dar la razón, en ese caso improbable, al señor Islas García. Velasco es un *naturalista*, efectivamente, en el sentido de que aplica casi minuciosamente sus capacidades de observación científica a la pintura del paisaje; pero, al mismo tiempo, acierta a dar a sus pinturas el carácter real y verdadero de sus modelos, y no menos el *radium* vital de las cosas —pura esencia del arte, que intensifica la tonalidad de la vida y nos comunica una verdad más alta que su mera representación. —A veces llega a embriagarnos—. El arte, pues, en el sentido que le da Berenson, podría representarse por el más generoso y mejor asentado de los vinos. Provisionalmente, no tenemos inconveniente en admitirlo. Es una definición que más que otras —tan pomposas o cabalísticas— se acerca a la

¹ BERENSON, *Ob. cit.*

verdad o a la naturaleza y fin del arte. En ese sentido, Velasco fué, como queda dicho, un realista, un naturalista.

Sus dotes científicas de observación pueden verse —el buen observador no se las negará— en sus mismas obras pictóricas; pero están además corroboradas por sus estudios especiales de geología y sobre todo de la flora del Valle de México. Como a Juan Jacobo Rousseau, le gustó herborizar. El Valle de México tuvo, por consiguiente, para él un doble sentido: el de su belleza pictórica y el del conocimiento científico de su estructura geológica y de la flora con que ésta se reviste de gracia y esplendor.²

Si se nos obligara a hacer una clasificación del arte del paisajista mexicano, clasificación que por lo demás no se hace imperiosa, todas las razones nos inclinarían a colocarlo dentro —aunque él no lo conociera directamente— del movimiento artístico que se define en la historia del arte del siglo XIX por el nombre de *Escuela de Barbizon*. A la cabeza de ese grupo está Teodoro Rousseau. El principio capital de tal movimiento fué el estudio directo y constante, *naturalista*, de la *naturaleza*. Tal vez nadie lo haya definido y caracterizado mejor que Fromentin, al tratar de explicar el *modo* de Rousseau en relación con los grandes paisajistas holandeses del siglo XVII.³ Aunque las observaciones del agudísimo crítico francés en este punto no dejan de ser bastante conocidas de los noticiosos, teniendo en cuenta que acaso hayan entrado en aquella extraña clase de conocimientos que de puro sabidos se han olvidado, nos parece pertinente transcribir, traduciéndolas, algunas de ellas, pues nos servirán mucho para que podamos definir brevemente el realismo o naturalismo del arte de Velasco.

“En la naturaleza —dice refiriéndose a T. Rousseau— descubre mil cosas inéditas. El repertorio de sus sensaciones es inmenso. Todas las estaciones del año, todas las horas del día, de la tarde, el

² JOSÉ M. VELASCO, *Flora de los alrededores del Valle de México*.

³ FROMENTIN, *Ob. cit.*

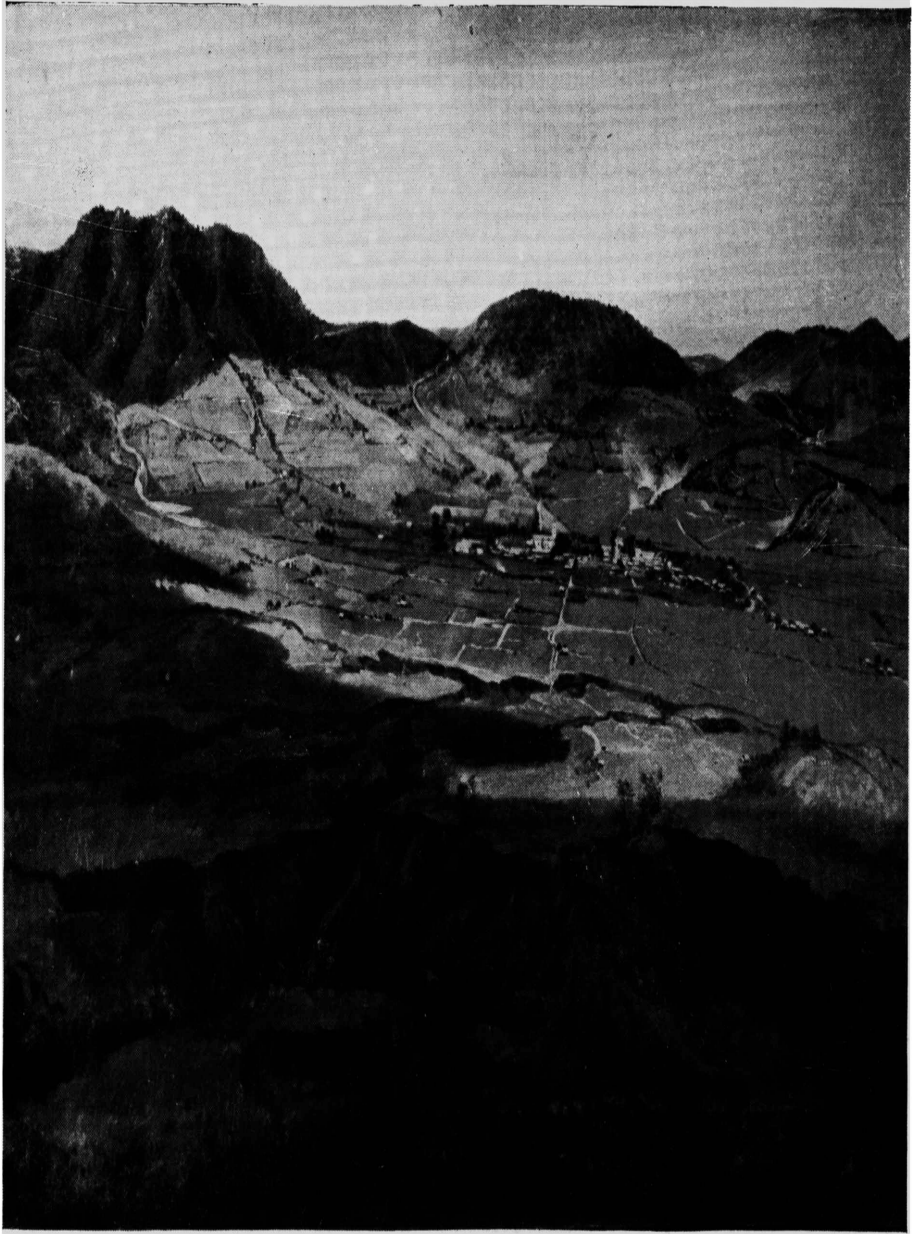
véspero y el alba, todas las temperies, desde la escarcha a los calores caniculares; todas las alturas, desde las playas a las colinas, desde Las Landas al Mont-Blanc; las aldeas, los prados, los setos, los matorrales, las arboledas, la tierra desnuda y la vegetación con que se halla cubierta; nada existe que no le haya tentado, que no le haya persuadido de su interés, que no le haya, en fin, interesado pintar.” Esto en cuanto a los temas exteriores, al embrujo que producen en el paisajista las múltiples, innumerables faces de la naturaleza. Pero existe además la conformación psíquica especial del pintor y su órgano decisivo: el ojo, el cual se afina extraordinariamente con esta sostenida atención y esta incansable observación de los diversos fenómenos. “El ojo —escribe en este sentido Fromentin— se hace más curioso y más precioso; la sensibilidad, sin ser más viva (en relación con la de los paisajistas holandeses) llega a ser más nerviosa; el dibujo penetra e inquiere más; las observaciones se multiplican; la naturaleza, estudiada más de cerca, hierve en detalles, incidentes, efectos y matices; se le pide que revele mil secretos que había guardado celosamente, ya porque le gustaba conservarlos, ya porque no se había querido interrogarla profundamente sobre todos sus aspectos.”

Este es el nuevo género de paisaje —nuevo relativamente—, basado en la observación estricta y minuciosa de la naturaleza, que se va produciendo con creciente importancia en los dos primeros tercios del siglo XIX. En el siguiente, como es sabido, se produce, como última y extrema consecuencia, el impresionismo.⁴ La pintura paisajista de Velasco encaja en la descripción, precisa, clásica, que acabamos de traducir y transcribir, abreviándola, para no hacer demasiado larga la cita.

⁴ Recomendamos la lectura íntegra de los capítulos VII, VIII y IX de la parte dedicada a Holanda, de *Les Maîtres d'Autrefois*, de Eugène FROMENTIN.



Valle de México (1876)



Vista de Tematzcalcingo (1878)

Este nuevo modo de pintura del paisaje, que exige imperiosamente la inquisición y análisis continuo de todos los aspectos y aun de todos los detalles; este modo naturalista, que pide que el artista se halle dotado de aquellas dotes y hábitos que constituyen el talento científico; que en buena parte ha sustituido con éste el poder de la imaginación y en tantos casos el del sentimiento, aunque esto no sea posible sino de una manera relativa, fué conduciendo al género por dos caminos, que acabaron siendo callejones sin salida: uno —quedó citado de antemano— el impresionista; el otro consiste en convertir el *cuadro* en simple estudio: estudio de rocas, de vegetales, de luces, de atmósferas, de nubes, de aguas quietas o corrientes, etc., etc. Llegóse de este modo a confundir el estudio de uno de los elementos del cuadro con el cuadro mismo; y, si bien se mira, el impresionismo no deja de ser en cierto modo una consecuencia de esta misma confusión: se redujo, como nadie ignora ya, al estudio de la atmósfera y los efectos de luz, que, para un Poussin, verbigracia, un Claudio Lorena, un Ruysdael, un Hobbema, un Corot o un Constable, y —¿por qué no incluirles también entre los más grandes paisajistas?— para un Greco, un Velázquez y un Goya, para los paisajistas chinos y japoneses, acaso los más sutiles que se conocen, no eran sino elementos envolventes, realces de gracia infinita —nada más— en la composición total del paisaje, porque el paisaje, hasta ese momento en que se confunde el *estudio* con el *cuadro*, debía de ser “compuesto”, tenía su retórica más o menos estricta, más o menos libre.

Claro que en esto de confundir el estudio con la obra realizada, el siglo XIX no pasó de ser un niño de teta. Primero Baudelaire, y luego Fromentin, señalaron enérgicamente el peligro que tal confusión, unas veces hija del intensísimo estudio del detalle, otras de la haraganería, cuando no de la aridez de la imaginación y de la sequedad del sentimiento, implicaba para el arte. Al final de tal sendero podía estar la más triste y lamentable decadencia. Mas lo

cierto fué que los dos más grandes críticos franceses del siglo xix se alarmaron con excesiva anticipación. Llegaría el siglo xx, que está resultando tan famoso, y, a medida que el buen Saturno le iba comiendo terriblemente los años, la dolencia, que antes no pasaba de mero y leve amago, tomó las proporciones que todas las cosas en vía de pavorosa descomposición toman en nuestro siglo; y ya no se confundía el estudio con la obra, sino que los apuntes más ligeros e insignificantes, las primeras y menos sólidas ocurrencias, lo que, en el lenguaje de los pintores españoles de antaño se llamaba de manera significativa *rasguños*, alcanzó un predicamento superior a la obra realizada con esmero, trabajada con primor, compuesta con *sentido profundo de la armonía, a la que representaba la actuación de consuno de las más altas facultades del espíritu. El arte se puso a balbucir, y a las gentes noticiosas, a las de gusto, que no habían perdido del todo el juicio, como los otros, los incansables artífices de la pampirolada, les pareció todo aquello, según la expresión shakespeareana, una extravagante historia narrada por un idiota, mejor sería decir por un tonto que se hace el loco. La voz del energúmeno juvenil estuvo a punto de extinguir la del hombre de seso, que tenía su cabeza amueblada con precisos y claros conceptos.*

La verdad es que, si se alambica un poco, todo aquello era síntoma de lo que no tardaría mucho en venir y en lo que estamos metidos hasta sabe Dios cuándo. Consecuencia: que el arte, disciplina severa, exigente, durísima, se fué rápidamente degradando entre los llamados a cultivarlo; el arte de pintar, en lo que tiene de oficio, sin el cual apenas hay nada, se fué perdiendo entre los pintores. Pintores de esos que llaman geniales hubo que eran incapaces de dibujar como Dios manda una simple figura o una mano.

La obra de Velasco, considerada en conjunto, tiene, pues, caracteres generales parecidos a los que Fromentin señala como los pro-

pios del arte de T. Rousseau y del paisaje que había de desembocar andando el tiempo en el impresionismo. Obsérvese que en el Catálogo de la Exposición Velasco, entre las 244 obras que figuran en el mismo, la mayor parte son estudios. Las obras realizadas, *los cuadros*, están en minoría. Tan alejado como se hallaba el pintor mexicano del Bosque de Fontainebleau, sede de la Escuela de Barbizón; conocedor poco o casi nada noticioso de lo que se estaba haciendo en Europa en el arte del paisaje; sin ningún atisbo de los propósitos, los logros y fracasos, los escándalos y los triunfos, de los impresionistas, que se correspondían con él en los años de sus vidas; sin embargo, vemos que marcha, ya que no a la vera de los que entonces llamaban pintores revolucionarios —con relación al movimiento de éstos era un rezagado—, al menos, de conformidad con los avatares del paisaje pre-impresionista.

Su tiempo fué el del impresionismo en Europa. No importa repetirlo una vez más. Había que afinar entonces hasta el extremo la sensibilidad de la retina: hízose ésta ultrasensible. El sentimiento del matiz más etéreo dominó en el arte de la pintura. Verlaine había advertido a los poetas:

... *Rien de plus que la chanson grise*
Où l'Indécis au Précis se joint.

O aquello otro de:

Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancée
*Le rêve au rêve et la flûte au cor.*⁵

Y, en pintura, con las refinadas exigencias de matiz de los impresionistas, venía también en cierto modo a practicarse esa *poética* que preconizara para la poesía Verlaine. Sabido es que, si no con perfecto sincronismo, todos los modos o escuelas de expresión ar-

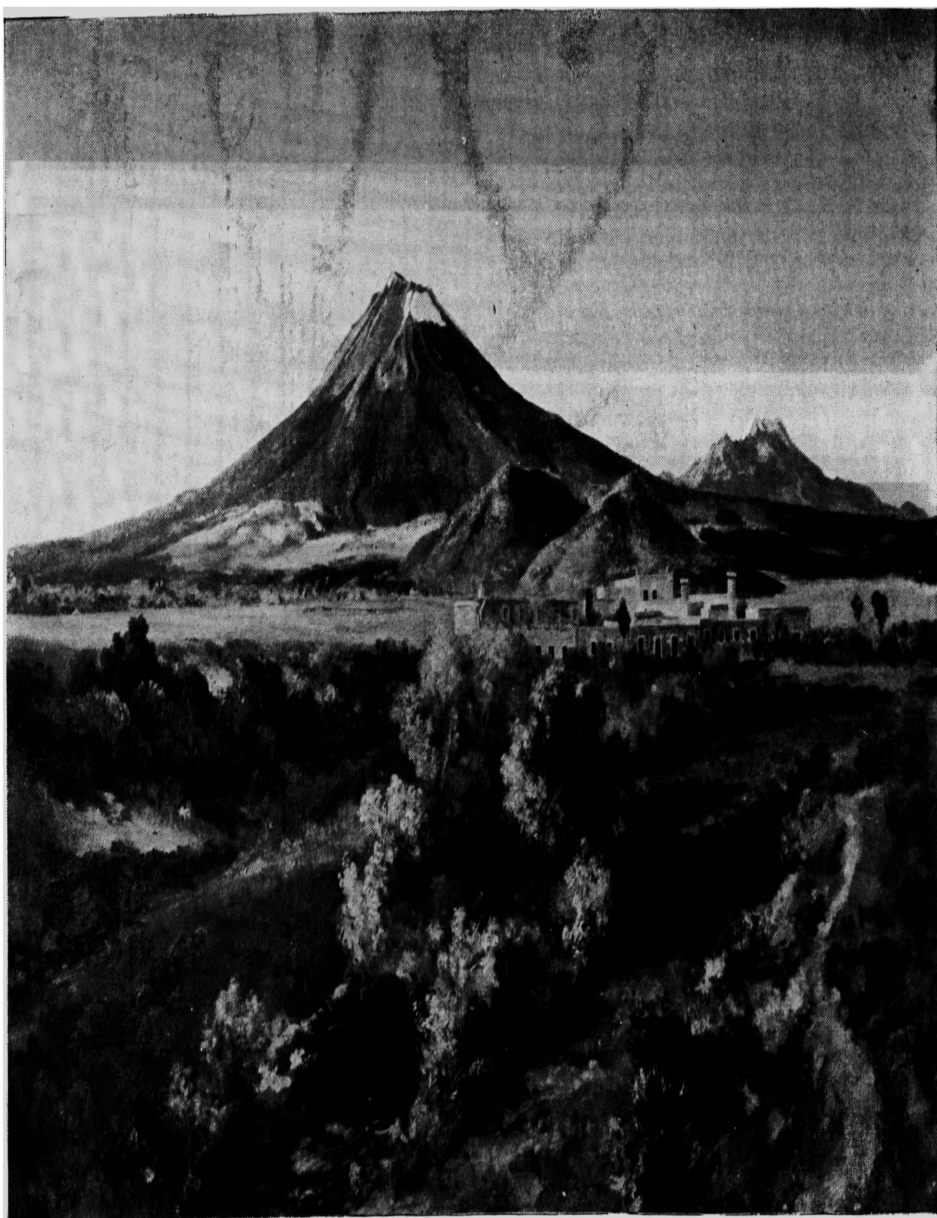
⁵ Paul VERLAINE, *Jadis et Naguère. Art poétique.* 1885.

tística, tanto literarios como musicales o plásticos y pictóricos, se corresponden en determinadas épocas. Por eso se ha podido hablar en general de épocas primitivas, clásicas, barrocas, rococó, renacentistas, góticas, románicas, etc., etc., en las que todas las manifestaciones artísticas, aun las al parecer más alejadas entre sí, como la música y la escultura —la relación entre arquitectura y música es hoy bastante clara— poseen la misma tonalidad, el mismo timbre, la misma esencia; esencia espiritual que es la misma para todas y que por ellas fluye, como se desprende el sonido de las cuerdas del violín.

El arte de la pintura se llenó de ese modo por aquellos días de claridad. Parecía como si el mundo del arte hubiera redescubierto una vez más la luz; como si el mundo presentara a los pintores una faz gozosa y joyante, en cuya contemplación éstos se embriagaban. La luz vino a ser para aquellos artistas algo así como el *Demonio* de Sócrates. Dejábanse inundar y poseer el alma por ella, y la revertían alegremente en los cuadros. Tanta fué la embriaguez, que se dijo se había descubierto entonces la pintura de la luz y de las claridades, cosa históricamente falsa. La historia de la pintura anterior hierve en ejemplos de obras claras y luminosas. En Italia y en Flandes, en la misma Francia, en España —¿quién mayor luminista que Zurbarán, que Murillo, que Velázquez y Goya?— podían verse tantos y tan claros ejemplos. El pintar claro sobre claro se consideró una invención del tiempo, cuando tenía milenios de existencia. Pero nada importan estas falsas apreciaciones. Nada importan. También en el Renacimiento se creyó falsamente que estaba resucitando el arte antiguo: se creyó que habían vuelto los días de Grecia y Roma, cuando la originalidad del arte renacentista era palmaria. El tono del espíritu artístico de aquella época era el de creación, el de sentir que algo nuevo se estaba generando en los espíritus. Y así fué, aunque hoy no parezca tanta la novedad.

Velasco no participó —no podía realmente participar— en ese estado de espíritu impresionista. No tuvo siquiera vislumbres de él. Lo que sabía de los movimientos modernos del paisaje, Landesio se lo había comunicado. Y ya sabemos qué clase de pintor era Landesio. Por consiguiente, sabemos ya lo que le podía dar. Landesio estaba en la etapa del paisaje histórico y de ruinas, aunque indudablemente había entrado también no poco en el sentido del paisaje moderno, realista o naturalista. Observaba con mirada simpática los fenómenos y cosas de la naturaleza; pero sus observaciones las hacía pasar por el cedazo de sus fórmulas y recetas pictóricas, y su imaginación —harto más rica que la de Velasco— combinaba graciosamente los datos *positivos* que de ese modo había adquirido. Al mismo tiempo estaba prendida en su espíritu, como ya sabemos, una veta no desdeñable de lirismo, que se incorporó a sus cuadros. De ellos fluye permanentemente.

Aunque más dentro del sentido moderno del paisaje —el de observación realista— que el maestro, con todo, el tipo de paisaje que cultivaba Velasco en México era en Europa, o más exactamente, en París, *vieux-jeu*. Ha de ser interpretado esto de una manera relativa. No le merma, pues, en modo alguno calidad a su obra. También en Europa, y en París mismo, seguía cultivando igual o muy parecido tipo; y la manera impresionista no alcanzó jamás la unanimidad, ni mucho menos. Cuando se produjo la reacción contra ella en el campo de los “pintores independientes”, los modos pre-impresionistas no habían perdido sino una parte de su vitalidad; seguía produciendo paisajes a la manera de los de Barbinzón y de los históricos y de ruinas, aunque este último tipo había perdido ya casi toda su fuerza y desde luego —al menos por el momento— todo su interés.



El Popocatepetl visto desde Atlixco (sin fecha)

VI

PAISAJE HISTORICO Y DE RUINAS

TENIENDO EN CUENTA que el maestro Landesio vino a México principalmente en su calidad de pintor de paisaje histórico y de ruinas, y si se considera además que en toda la extensión del territorio mexicano se manifiestan copiosamente lugares y rincones que pueden satisfacer ampliamente la inspiración de los pintores paisajistas de esa clase, milagro fué que no diera Velasco en tal arte de una manera absorbente y continua. Su fuerte sentido naturalista, que coincidía con el espíritu general del arte de la época en Europa, le evitó probablemente caer en la pintura del paisaje “pintoresco” y elegíaco.

En los paisajes de Landesio suele haber un acento romántico que, fuera de sus calidades puramente pictóricas, produce un particular encanto —ese encanto con que hoy todas las cosas de sabor romántico parecen rehabilitadas—. Cuando todos los resabios románticos han sido barridos, parece, en ocasiones, como si en la aridez actual se produjera la apetencia de aquella sustancia poética, de aquel aroma algo rancio y lejano, que aparentemente se ha alejado un siglo de nosotros... ¡o quién sabe si en realidad milenios! Sea como fuere, siempre que se manifiesta alguna reminiscencia romántica, es bien recibida en nuestro tiempo —aunque en el recibimiento que se le hace haya, como es de ley, una ráfaga de ironía.

En la obra de Velasco nada queda del grato romanticismo del maestro, ni menos de su lirismo un poquillo dulzón a la manera de ciertas viejas melodías y canciones italianas. Su espíritu había menester de datos positivos. Y su arte, de datos positivos, de obser-

vaciones precisas se fué nutriendo. Ante sus ojos quietos y perspicaces pudieron desfilar, en teoría sin cuento, ruinas históricas de bien diversa clase: de las civilizaciones mexicanas aborígenes —en aquel tiempo no interesaban ni apasionaban tanto como ahora—, a las que parece no debió consagrar mucha atención —sus pinturas de la *Pirámide del Sol*, *Teotihuacán*, y del *Baño de Netzahualcóyotl*¹ no revelan un sentimiento particular por esas cosas—; luego, pudo considerar, y no lo hizo, las ruinas abundantes también —el siglo XIX no fué de los benignos para México—, de una cultura que todavía estaba en pie y viva, más profunda en sus raíces que lo que ciertas apariencias pueden hacer suponer, aunque tan combatida por razones circunstanciales y políticas, cual era la cristiana y española: ruinas de conventos, monasterios, oratorios, iglesias, en las mismas ciudades, o perdidas en escondidos valles y ásperas serranías; las de ciudades, un tiempo prósperas, en las que la antigua arquitectura española toma nuevas variantes, un sabor o acento algo distinto, como el habla, que al oído del español entendido se hace grato; ciudades que iban decayendo rápidamente y de las cuales ha desaparecido la forma de vida que las dió antaño barroca catadura, y hoy, en parte, son como testimonios desgarrados de pasadas grandezas —¡oh, fábula del tiempo!—. Todas estas ruinas que podía contemplar —entonces menos que ahora, y eran ya muchas— y que eran a veces ruinas de la fe que tan arraigada llevaba en su corazón, la verdad es que no le debieron atraer gran cosa en el sentido estético y por eso no las pintó.²

A las ruinas más o menos históricas —aborígenes, españolas, católicas— prefirió, pues, Velasco la naturaleza desnuda del Valle.

¹ Nos. 36 y 39, respectivamente, del Catálogo de la Exposición.

² No hallamos en la Exposición Velasco más que acaso cuatro obras de esta clase: *Ex-convento de San Agustín* (1860), No. C. 2; *Ex-convento de San Bernardo* (1861), No. C. 4; *Patio de una Casa Vieja* (1861), No. C. 5; y otra del mismo tipo de ésta que, a no ser por algunas variantes, podría tomársela por réplica de la misma.

La obra del hombre en la naturaleza, enhiesta o abatida, debió acaso parecerle cosa bien secundaria en relación con el poder, la gracia, la variedad y magnificencia de la naturaleza misma. José Ortega y Gasset reprochó a los románticos el que vieran con complacencia —lo cual le parecía indecente— las ruinas, testimonios de la victoria de la naturaleza sobre el hombre. Era éste el vencido, y tal victoria servía de sostén y corroboración al pesimismo romántico, anegándole de esa manera en gozo equívoco.

Tal reproche no se le puede hacer a Velasco. Pero él también, como todos los paisajistas puros, sin necesidad de aludir para nada, o rarísima vez, a la obra de la humana criatura, siente el poder formidable de la naturaleza y, en consecuencia, algo así como si el hombre y su obra fueran nonada, o cuando más, un accidente dentro de ella. El escenario lo es todo para él; el actor, poca cosa, mero temblor de luz, simple mancha de color, o poco más.

Tal sentimiento, ¿no se halla cerca de aquel otro, deprimente y, en el fondo, perverso y aun satánico, de los románticos?

En este instante, no bien escrito lo que antecede, nos entra una duda de cierta gravedad. ¿Será cierto esto que acabamos de afirmar? Los paisajistas puros, como los pintores románticos de ruinas, ¿hállanse poseídos de sentimientos tan poco lisonjeros para el espíritu humano y el poder del hombre? ¿El culto a la naturaleza, a su hermosura y poder, acaba en punta, es decir, en regocijo, porque a la postre la naturaleza abate la obra del hombre y la belleza que éste crea? Hay casos en que parece tener plena razón la perspicacia de José Ortega y Gasset. En efecto, en algunos románticos, mal avenidos con la vida —por lo demás ante las *Lamentaciones de Jeremías*, *El Libro de Job* y *El Ecclesiastés*, parecen parvulillos en eso de ver con los cristales más negros la vida— se advierte una mala y triste pasión rencorosa contra ella. Todo lo que tienda a aniquilar la del

hombre, a estos nihilistas les parece de perlas. Sentimiento más insano no es posible tener, aunque, ciertamente, las cosas no están para que se multiplique multitudinariamente nuestro bufo y consolador amigo el Dr. Pangloss. Pero no todos los románticos cayeron presos en tan desoladores sentimientos. Consideraron otros las ruinas con grandísima melancolía, y esta melancolía de criaturas bien nacidas les salvó de caer en el atroz nihilismo. Las ruinas les sirvieron para elevarse a la consideración sentimental de un poder infinitamente superior al del hombre, que no era el ciego de la naturaleza, sino el de Dios, y si los paganos lo quieren, el de los dioses.

En nuestra época, un filósofo alemán, que en ocasiones no deja de tener algún parecido con Ortega y Gasset, aunque sea menos escritor y artista que éste, George Simmel, ha discutido brevemente sobre las ruinas y su sentimiento. No se da en él ningún género de sentimentalismo —ni el deprimente y perverso, ni el religioso, pagano, panteísta o cristiano—; sólo trata de analizar y comprender las impresiones que produce la contemplación de las ruinas. En el venerable debate milenario entre el espíritu del hombre y la naturaleza, Simmel ve el triunfo de ésta sobre aquél. Toda obra arquitectónica representa, a su vez, la victoria del espíritu —pero victoria lograda, desde luego, apoyándose en las condiciones mismas de la naturaleza: pesantez, resistencia de los materiales, ductilidad, inercia, elasticidad, juego de empujes, leyes del equilibrio, etc., etc. Ahora bien: el resultado así obtenido es consecuencia del poder mismo del espíritu sobre la naturaleza. Para Simmel —casi verdad de Perogrullo— en las obras arquitecturales se realiza de este modo, más que en ninguna otra obra de arte, el equilibrio estricto entre espíritu y naturaleza. Esta, con su terrible “voluntad de poderío”, no suele ver con buenos ojos tal equilibrio; y desde el momento que se produce, ya está en campaña para romperlo a su favor.

Simmel está lejos de ver las ruinas con ojos románticos. Admite y goza su belleza sin vanos sentimentalismos, porque observa

que, a medida que la naturaleza va rompiendo el equilibrio que representan las obras arquitecturales, si bien destruye la obra del hombre, no la destruye del todo: allí quedan vestigios del poder del espíritu, vestigios permanentes, con los cuales llega a pactar la misma naturaleza, formando con ellos un nuevo objeto, que es bello, y, por consiguiente, muy digno y muy gustoso de ser contemplado.

Asevera, consecuentemente, que las ruinas alcanzan su mayor poder de sugestión cuando, conservando aún de manera visible y vigorosa los rasgos que el espíritu había impuesto a la fábrica arquitectónica, se llegan en cierto modo a fundir con la naturaleza, unificándose con ella, de modo que ésta con sus creaciones, sobre todo vegetales, rebasa y cubre lo edificado por el hombre, pero al mismo tiempo parece como si no quisiera abatirlo del todo, aniquilarlo, borrar definitivamente sus perfiles, dejando así las cosas en estado indeciso, sin hacer alarde u ostentación de su poder.³

De este modo, colaboran nuevamente entre sí, pero bajo otra relación, el espíritu y la naturaleza; forman un nuevo equilibrio, una nueva concordancia, y, sin abatir el corazón del espectador con acerbas melancolías o inquietarle con sugerencias de índole religiosa, producen las ruinas a quien las mira un placer singular, en el cual entran como ingredientes principales el sentimiento del poder de la naturaleza y el del hombre —que no suele ser, mal que pese a ciertos románticos declamadores, grano de anís—, nuevamente conjugados para producir belleza.

Así ve el espíritu moderno las ruinas. Pero esto no quiere decir que a la vuelta de cualquier acontecimiento como los que se producen en nuestro tiempo, no se vuelva a la antigua concepción; y que Jeremías, el inmortal creador de la poesía patética de las ruinas,

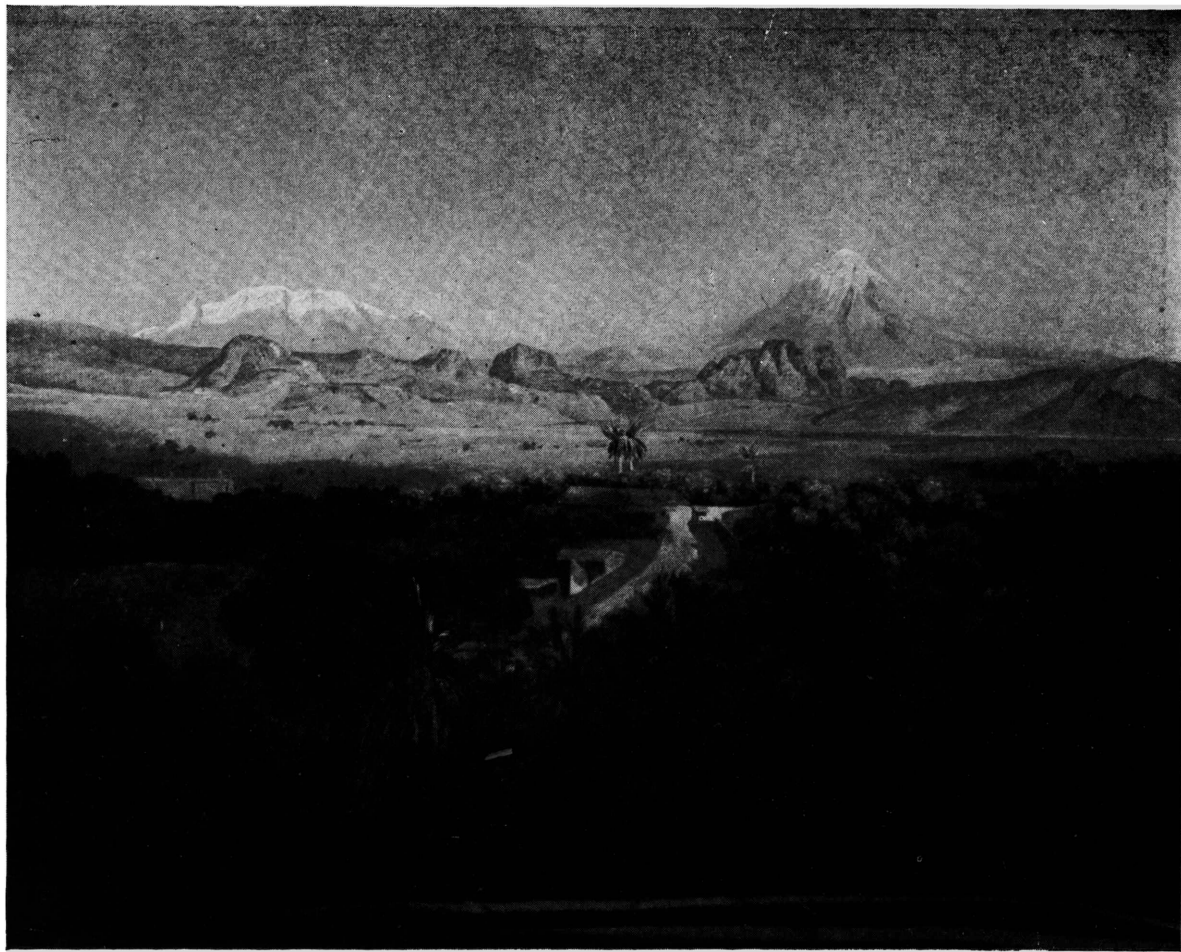
³ George SIMMEL, *Aufsätze*. Berlín, 1921. Del ensayo *Las Ruinas* existe una traducción española de Fernando Vela, publicada en el No. XII de la *Revista de Occidente* (Madrid, junio de 1924).

no tenga de nuevo secuaces. Sus *Lamentaciones* tienen sabor de eternidad... algo más que las buenas e ingeniosas teorías de Simmel. Que las lea o relea el lector que tenga gusto en ello —aunque terribles, y por eso mismo, son de perfecta actualidad— y verá que cuantas elegías se han escrito o pintado inspirándose en las grandes ruinas, desde la *Ballade des Dames du Temps Jadis*, de Villon —que más que las otras son conmovedoras las ruinas humanas— a los sonetos de *Les Antiquités de Rome*, de Du Bellay —no nos debemos olvidar el fúnebre y maravilloso soneto de Quevedo a Roma—, a la *Elegía a las Ruinas de Itálica*, o a las consideraciones de Volney o las de Chateaubriand, o a ciertas composiciones poéticas de Byron o de Keats o de Baudelaire, etc., etc., son casi risueñas, si se las compara con *Las Lamentaciones*, en las que el dolor por la destrucción y las ruinas de Jerusalén adquieren los acentos más terribles y escalofriantes. Esto es bien sabido; pero, cuando se habla del sentido poético de las ruinas, hay que recordarlo forzosamente como paradigma y dechado más alto, o como la expresión lírica del dolor por lo que fué hermoso y se ha perdido de vuelo más altanero.

Ahora que no todas las ruinas egregias, ni mucho menos, son obra exclusiva de la naturaleza. Los hombres —¡benditos de Dios!— se dan desde tiempos inmemoriales muy buena maña para producirlas. Las ruinas de Roma, verbigracia, más se deben a los primorosos trabajos de los hombres que a la acción de las fuerzas naturales. Aquello que dejaron todavía en pie los bárbaros en la Roma antigua, lo despedazaron y desmembraron, haciendo cal con los preciosos mármoles labrados, los constructores de la Roma medieval y aun los de la renacentista. El Partenón se mantuvo casi intacto hasta fines del siglo xvii. La barbarie de los turcos y de los venecianos —y luego vinieron los ingleses— lo despedazó. En una forma u otra, en todas partes ha sucedido cosa parecida, hasta que, al alborar el Renacimiento, comenzó lentamente a salir de la



Puente de Metlac (1881)



Puesta de sol en Cuernavaca (1881)

oscuridad ese ser maravilloso, empeñado en resucitar a los muertos, taumaturgo insigne, armado de ciencia y de las más encantadoras ilusiones, que llamamos el arqueólogo. No hay levantador de muertos como él. Es como el espectro de Napoleón, en el poema de Heine, que hace levantarse de sus tumbas al filo de la media noche a los muertos de la vieja guardia. Es no menos el arqueólogo la Vestal sagrada de las ruinas. Gracias a él, a su voluntad, a su ciencia y a su fantasía, han adquirido en algunas partes un prestigio mítico o casi religioso, con lo que se han conservado... aunque tantas veces en los museos, que viene a ser algo parecido a la conservación en las vitrinas de las aves magníficas, el quetzal, por ejemplo, o esas grandes mariposas deslumbrantes del Brasil —ningún artífice del esmalte ha logrado colores más bellos y rutilantes—, luego de que perdieron la vida, y el disecador o el sabio preparador les prestó otra estática y simulada, como las momias de los Faraones.

En cuanto al paisajista puro, como fueron los de Barbinzón, los impresionistas y con ellos Velasco, si bien estima por encima de todo la gracia y belleza, las horas dulces, nemorosas, y las de tormenta, no por eso —o por eso precisamente— es común que en sus corazones se alberguen sentimientos —como los de los románticos a que alude Ortega y Gasset—, que tienden a rebajar y menospreciar el poder creador del espíritu, padre de las egregias arquitecturas que fueron antes las ruinas, y la capacidad de permanencia de sus obras. Como ya vimos, tales hombres-artistas están entregados completamente a la naturaleza; pero en tal contemplación y en la conversión de los sentimientos y las observaciones positivas en valores artísticos hallan un gozo y una satisfacción espiritual que están bien lejos de aquellos sentimientos de los románticos pesimistas.

Estos hombres suelen ser espíritus serenos e íntimamente regocijados, a veces, algo infantiles, candorosos, casi seráficos, como Corot y Darío de Regoyos. Las largas horas de contemplación de la naturaleza les han dado paz y les han adoctrinado en el difícil arte de la conformidad sosegada, ya sea en próspera como en adversa fortuna. Aquella descripción poética —la realidad suele ser otra— que Fray Luis de León hace del pastor en sus *Diálogos de los Nombres de Cristo*, corresponde, más que al pastor mismo, a ese tipo de paisajista que comenzó a producirse en Occidente con la aparición del siglo xix. “Porque la vida pastoral —dice— es vida sosegada y apartada de los ruydos de las ciudades y de los vicios y deleytes dellas. Es inocente assí por esto como por la parte del tracto y grangería en que se emplea. Tiene sus deleytes, y tanto mayores quanto nascen de cosas senzillas y más puras y más naturales: de la vista del cielo libre, de la pureza del ayre, de la figura del campo, del verdor de las yerbas, y de la belleza de las rosas y de las flores.” ¿No han sido así la vida y las personas de la mayor parte de los grandes paisajistas? “Porque —añade el maestro León— puede ser que en las ciudades se sepa mejor hablar, pero la fineza del sentir es del campo y de la soledad”.

Lo que ya conocemos de la personalidad y el arte de José M^a Velasco autoriza a que se le apliquen sin temor las delicadas palabras del poeta español. Le definen mejor que todo cuanto de él llevamos escrito.

Aunque Velasco no cultivara el paisaje histórico y de ruinas, no queremos dejar todavía de entre manos el tema, porque su desarrollo, aunque sea, como tiene que ser aquí, sucinto, sirve para ir situando en lo histórico el modo artístico o la visión paisajista del pintor de Tematzcalcingo. Añadiremos, pues, algunas apostillas más.

Lo que se llama el paisaje histórico es un género casi enteramente académico. Nació en el siglo xvii. Es un tipo de paisaje superlativamente artificioso, en el cual han de intervenir diversos ingredientes, la mayor parte de los cuales no pertenecen a la naturaleza. Queda ésta a trasmano, y sirve como telón de fondo. El Paisaje histórico no se preocupa gran cosa de aportar impresiones directas de la naturaleza. Ya vimos lo que decía de él Baudelaire. Le importa más que nada construir una especie de decoración que sea grata a los ojos de una manera superficial.

En un librito de un pintor y tratadista francés del siglo xviii, Pierre Henri Valenciannes —1750 a 1819⁴— pueden hallarse las recetas de que se servían los pintores de paisajes históricos. Una de las más donosas es aquella que sirve para convertir un paisaje vulgar en clásico. Es más fácil que hacer un *cock-tail*. Con los conocimientos elementales que el bueno de Valenciannes exige al pintor paisajista, éste “puede y debe transformar de un solo golpe de lápiz o pincel una pobre cabaña, situada en lo alto de un cerro, en un elegante templo —aunque no lo dice expresamente, es de suponer que ha de ser griego o romano—; puede también convertir de la misma manera un arbusto en árbol vigoroso y hacer de una piedra una gran roca, y de una roca una montaña”. La fórmula es simplísima.

Diderot ordenaba al paisajista levantarse antes del alba, ir al campo, trepar a la montaña, para contemplar la salida del sol y con ella la resurrección cotidiana del color, y ver cómo la neblina mañanera se movía por valles y barrancos a manera de serpiente informe y perezosa, e iba diluyéndose en el espacio; mientras el sol ascendía por la curvatura del cielo. Le pedía también que contemplara las tempestades y sus estragos y todo lo concerniente a la luz y a los diversos semblantes de la naturaleza. Diderot en esto se mos-

⁴ *Traité de Perspective et de l'Art du Paysage.*

traba precursor del paisaje moderno.⁵ Valenciennes daba fórmulas de “paisajes nobles”. La nobleza la aportaba la arquitectura o las ruinas de la antigüedad clásica. La lectura de un autor clásico, en traducción académica, era de más rendimiento para tales paisajistas que el estudio de la naturaleza. Con tales paisajes, en general pintados a la ligera, se decoraban las antesalas y los saloncitos de los palacios de los reyes y de los próceres del tiempo y las tapi- cerías. Aparecieron también en las cerámicas y vajillas y en los abanicos.

Hoy, al verlos en su sitio, nos producen encanto; pero son al paisaje moderno, que empieza a producirse paralelamente a ellos, lo que las pastorales de Versailles, La Chaumière y los corderitos lavados y perfumados y encintados, que cuidaban María Antonieta y sus damas de honor, a la vida de los pastores verdaderos en la soledad de los campos, de los apriscos y de los rebaños trashumantes. Se quiso con el paisaje moderno dar, antes que apareciera la famosa frase de los naturalistas, *une tranche de vie*, un pedazo palpitante de la vida de la naturaleza. El paisaje histórico, hecho a la medida de la sociedad del siglo xviii y de sus gustos “naturales” —llegó Juan Jacobo Rousseau a corromper las oraciones y a crear, más bien que el amor a la naturaleza, el snobismo de ese amor— se corresponde perfectamente con las gracias, con las elegancias, las fiestas campestres, los melindres de las damas, que fueron una vez más las dictadoras del gusto. Ellas crearon, por lo menos tanto como los artistas, el estilo *rococó*. Quisieron anticipar el Paraíso en la tierra, como reza el epitafio de la Marquesa de Boufflers:

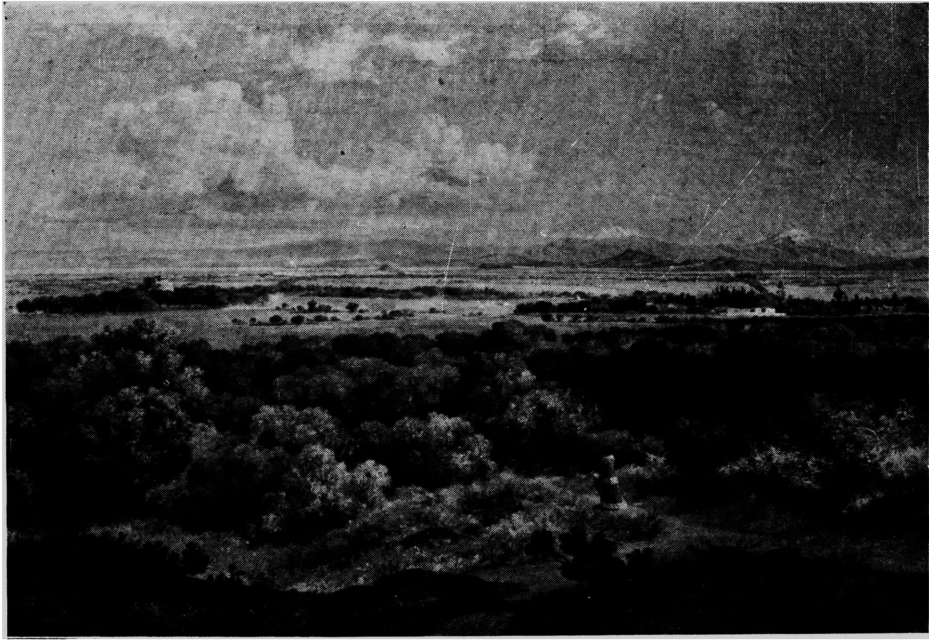
*Ci gît dans une paix profonde
Cette Dame de volupté,
Qui, pour plus grand sûreté,
Fit son Paradis de ce monde.*

⁵ D. DIDEROT, *Les Salons*. “Salon de 1767.”

Y desembocaron, no pudo ser de otro modo, en la Gran Revolución, en la guillotina y, las afortunadas, en el destierro. Así acabaron aquellas gracias *rococó*, que confundieron las asperezas de la naturaleza con el obrador de un peluquero a la moda.⁶

El paisaje histórico nace de tales gustos. La antigüedad clásica se convirtió en ellos en un lacito de adorno más. Existe también el paisaje histórico patético; pero éste es aún más falsedad de falsedades y hoy nos hace reír. Ya vimos cómo a mediados del siglo XIX reía de él Baudelaire.

⁶ E. et J. de GONCOURT, *L'Art au xviiiè siècle. La Femme au xviiiè siècle.*



Valle de México visto desde Dolores (1884)

VII

LANDESIO Y HAES

EL PAISAJE QUE trajo a México Landesio no puede decirse que fuera éste, aunque algo tuviera de él. En ningún caso obedecía a las reglas de Valenciennes para convertir un paisaje “natural” en otro “clásico”. El clasicismo que había en el arte de Landesio procedía del arte de la composición de los pintores italianos del siglo xvi; y, como ya vimos, hubo de pasar este artista del paisaje histórico y de ruinas al paisaje moderno realista o naturalista. En realidad, trató de concordar la observación de la naturaleza con sus principios de composición, que en algunas ocasiones se manifiesta en complicadas perspectivas.¹ En cambio, el precepto que recomendó

¹ La Sra. Viuda de Pérez Salazar posee en México una obra de éstas, un rancho o hacienda, que muestra la singular habilidad de perspectiva que poseía

seguir a sus discípulos fué enteramente naturalista. Les decía: “El artista ha de estar siempre ante la naturaleza como discípulo, nunca como maestro”.² A Velasco parece que se le quedó grabado en la mente: lo siguió con fidelidad toda su vida. Así, pues, Landesio, desde el primer momento, introduce a sus discípulos en el sentido del paisajismo moderno, que desde hacía un cuarto de siglo largo se había arraigado en Francia, produciendo frutos ricos y sazonados. Según todos los indicios, no alcanzó el pintor italiano ningún vislumbre del impresionismo y, si lo llegó a conocer, a su regreso a Europa, seguramente lo rechazó. Hallábase bien distante de su concepto.

Aunque artistas de distinto tipo, el papel que Landesio representa en el arte mexicano moderno no deja de tener alguna semejanza con el que jugó el flamenco Carlos Haes en la creación del paisaje moderno en España.

Cierto que en España había una tradición paisajista que venía, en su modo más ilustre, del siglo xvii. Citamos ya los dos paisajes de la *Villa de Médicis*, de Velázquez, y hemos de añadir, para corroborar la afirmación de que Velázquez fué gran paisajista, los fondos de los retratos ecuestres del Príncipe Baltasar Carlos —una maravilla de “ambiente” y fluidez— y del Rey Felipe IV, el fondo de *Las Lanzas*, etc., etc. Murillo y Zurbarán, en los fondos de sus obras, se muestran también en ocasiones paisajistas; y da impresión, a quien los haya estudiado bajo este aspecto, que debieron contemplar con larga complacencia la naturaleza. Los paisajes de Orrente tienen un vigor de construcción y una fuerza de luz dorada que, fuera de la gran pintura veneciana, es difícil hallar nada equivalente. El Greco es acaso, en algunas de sus obras, v. gr. el *Paisaje de Toledo*, del Metropolitan de Nueva York, el más poderoso y exquisito paisajista que ha conocido el arte de Occidente. Y, en cuanto a Goya, se

Landesio. Aparte de esto, es obra fina de color, de entonación dorada, a la veneciana.

² REVILLA, *Biografías. Artistas*. “Landesio.”

ha indicado ya que adivinó y realizó en su cuadrito *La Pradera de San Isidro* y en fondos de otras obras suyas el sentido que, andando el tiempo, había de ser el de la pintura moderna del paisaje. De modo que el paisajismo español por falta de antecedentes históricos no se quedaba atrás.

A comienzos del siglo xix, coincidiendo con la impetuosa oleada romántica, aparece allí también un tipo de paisaje histórico y de ruinas. Su principal cultivador fué Genaro Villamil, un gallego, que había hecho estudios militares y de topógrafo, dotado de una imaginación fertilísima. Le faltó el sentido de la verdad en grado superlativo. Cuanto veían sus ojos, su mano lo reproducía, pero notablemente alterado y algunas veces magnificado. Recorrió España a la busca de sus monumentos arquitectónicos-históricos más opulentos. Los reprodujo, pero transformándolos siempre al gusto de su inquieta y complicada fantasía. Era, pues, un pintor romántico. Y aunque fué durante varios años profesor de Pintura del Paisaje en la Escuela de San Fernando, dependiente entonces de la Academia de Nobles Artes de tal nombre, no dejó entre sus discípulos rastros muy claros que pudiera seguir ningún historiador del paisaje español.

Promediado el siglo, lo mismo que Landesio en México, apareció en Madrid Carlos Haes, que cubrió la vacante de profesor que dejó, por fallecimiento, Villamil. Si éste no ejerció influencia, Haes, en cambio, educó varias generaciones de paisajistas, entre los cuales hay que contar a Darío de Regoyos, el impresionista, cuyo arte nada tuvo que ver pronto con el de su maestro.

A veces, los paisajes de Carlos Haes, aunque hijo de tierra brumosa, no dejan de tener algún parecido con los de Velasco. La técnica es la misma y los dos buscan la solidez y el equilibrio de las masas. El tratamiento de la luz y la atmósfera se queda en los dos en la manera pre-impresionista. Velasco tuvo bastante más flexibilidad que Haes para adaptarse a la diversidad de los paisajes que

tomaba de modelos. Haes era inquieto y viajó mucho, y aunque en España se le aclaró considerablemente la paleta con relación a la que empleó en sus paisajes de Bélgica y Francia, para su arte había escasa diferencia entre los paisajes de las distintas regiones españolas, que, como es sabido, son sumamente diversas en su topografía, su vegetación y su luz: las pintaba a todas con los mismos colores y casi con la misma luz, y no suele haber gran diferencia entre un paisaje por él pintado en Levante y otros de las costas del Norte, siendo en la realidad la diferencia entre los dos enorme.

Había, pues, en el paisaje de Haes —lo mismo sucede en el de Velasco y en el de casi todos los paisajistas— una mezcla de naturalismo, de observación precisa de las formas y fenómenos de la naturaleza y de ciertas fórmulas pictóricas, encaminadas a traducir tales observaciones en obras. Los mismos impresionistas, que tanto alardearon de pintar siempre en el campo, frente al “motivo”, que decía Cézanne, eran en el fondo pintores de tipo casi tan abstracto como los cubistas, pues hacían rigurosa abstracción de casi todos los elementos que forman un paisaje natural, atendiendo exclusivamente a los efectos de luz y atmósfera, según las horas y los estados del cielo, por lo que prescindían, hasta el límite de lo posible, de la forma, de la construcción, del carácter de las cosas, de la estructura geológica del suelo, de la individualidad de las plantas, las que se convertían en meras manchas de color que irradiaban luz, etc., etc.

De esta manera, los impresionistas, en su época revolucionarios a ultranza, se servían de fórmulas y recetas como los otros; y así, el “divisionismo” llegó a convertirse en dogma, con su único empleo de los colores primarios del espectro y de sus complementarios, con exclusión radical del negro de la paleta. ¡Cosa intolerable este negro, ni más ni menos que el betún!

Así son los dogmas artísticos de los artistas “independientes”. Hoy no vemos que merezcan más respeto que los de los paisajistas que emplearon el negro, los ocre y tierras, y el betún, para construir

sus paisajes. “Dénme barro de la calle —decía Delacroix— y les haré fina carne de mujer.” O lo que quiere decir lo mismo: poco importan los colores con que se carga la paleta, los puros del espectro, o las tierras, negros y betunes; todo radica en el genio del artista. Ruysdael usó de una paleta restringida en la que los colores sombríos predominaban sobre los claros y puros; con ella realizó algunos de los paisajes más bellos que conoce el mundo. A su vez, con los colores primarios y el “divisionismo” como procedimiento técnico, Monet, Sisley y Pissarro realizaron paisajes de encanto.

En el arte de la pintura se procede siempre por medio de “recetas”— cada escuela tiene las suyas, cada artista también y, muchas veces, lo que suele llamarse la evolución de un artista consiste principalmente en el cambio de “receta”. Y las “recetas” varían precisamente a medida que van cambiando las “maneras de ver”.¹

A pesar del abuso que hacía de sus recetas y de la monotonía que, en general, posee su obra, Haes introdujo el paisaje moderno en España, de la misma manera que Landesio en México, aunque fué pintor más naturalista que éste. Menos en Cataluña, que, en pintura, más de una vez ha seguido camino distinto —el francés— del resto de España. Allí entró, con Vayreda, la influencia de Corot.

¹ Cézanne dijo a Bernard —obra citada—: *Peut-être peignons par convention, il faut voir les tons véritables. Pour cela, oublions tout ce qui c'est fait, et regardons la nature; faisons tout sur nature; alors nous apercevrons, en nous dé-faisant de la vision de nos devanciers, un monde de chromatisme nouveau.*

Con lo cual, además de rechazar las “maneras de ver” y las “recetas” anteriores, pretendía crear “un mundo de un cromatismo nuevo”. En efecto, el mundo cromático de Cézanne, el que aparece en su obra, sin ser del todo nuevo, es de una riqueza e intensidad que le hace superlativamente grato al ojo educado. Todo su esfuerzo —esfuerzo dramático, que duró unos cuarenta años— convirtiéndose también en “recetas”, que se han aplicado a una parte muy considerable de la pintura en lo que va de siglo. Hubo, y aún subsiste, un academicismo “cezannista”, en el fondo, de parecida índole al de los neo-clásicos del siglo XVIII. Unos y otros procedieron por fórmulas hechas y por “visiones artísticas” que tomaban de prestado.

Y éste es uno de los pocos reflejos del gran paisajista francés en España.

Debe advertirse, por lo demás, que la España del siglo xix no fué fértil en paisajistas; tuvo pocos, ninguno de valor internacional, como no tomemos a Fortuny también como paisajista, a lo cual autorizan varios de los paisajes que pintó, en verdad exquisitos.

Más importancia sin duda tuvo el paisajismo español moderno cuando, a fines de siglo y primeros años del siguiente, aparecieron en Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia retoños del impresionismo, pero con carácter propio, no sólo con relación al impresionismo francés, sino de cada una de esas localidades entre sí.

El paisajista español más distinguido del siglo xix fué probablemente Martín Rico, influído en algún momento por el grupo de Barbinzón, aunque no mucho, y luego por Fortuny —como tantos artistas españoles de ese tiempo—, particularmente en sus paisajes de Venecia, menos sólidos que los de España, pero graciosos e ingrátidos como estampas japonesas.

VIII

EVOLUCION Y MUTACION

VOLVAMOS A NUESTRO tema central, es decir, a Velasco. No siguió éste —pase la reiteración— el desarrollo histórico del paisajismo moderno, por dos razones capitales: por su propio talento y porque México en aquel tiempo —desde la primera década del siglo xx las ha vivido al día— se hallaba muy alejado de los lugares por donde pasaban las corrientes creadoras del arte moderno. No deja de tener su importancia el *medio* en que se cría y crece un artista. México le dió todo lo que le podía dar en su época: un maestro, que trajo de país extranjero; lo demás, corrió de cuenta de Velasco. Esta circunstancia acrece su valor. Aunque lo que importa, lo esencial, es el valor en sí de la obra de arte producida, tampoco pueden prescindir la crítica ni la historia de ciertas circunstancias que ayudan a valorar a un artista. Este es el caso de José M^a Velasco. No se puede ni se debe, al justipreciarle, prescindir de la circunstancia histórica.

Caminó por su propio pie, casi como un autodidacto, a pesar del maestro, y llegó hasta el punto que la índole de su talento le permitía. Quedóse, pues, en su propio caminar, casi siempre alejado de los aledaños del impresionismo. Y el que no haya llegado a las consecuencias que alcanzaron los impresionistas de su generación, sólo puede tomarlo a demérito quien, en lugar de considerar las obras en sí, sin relación de escuela, y casi sin relación de tiempo, atiende, más que a los valores peculiares de la obra de arte individual, a los movimientos históricos generales del arte, en los que

tiene más importancia la corriente dominante histórica que la personalidad señera del artista.

Y no es ociosa esta consideración. El ojo moderno hállase educado precisamente por la visión impresionista y exige generalmente una luminosidad en el color y una riqueza en el matiz, una especie de vibración o nerviosidad expresiva, que no suele tener casi siempre la pintura que no haya pasado por el impresionismo. Este movimiento artístico, que ha sido el último creador de un *estilo* —lo que vino luego fueron meros conatos estilísticos que no alcanzaron realización plena— ha penetrado hondamente en la sensibilidad actual, y, casi de una manera inconsciente, no deja de intervenir en nuestros juicios. Es como una de esas especias que tonifican los productos de la culinaria y sin las cuales el paladar acostumbrado no puede pasarse.

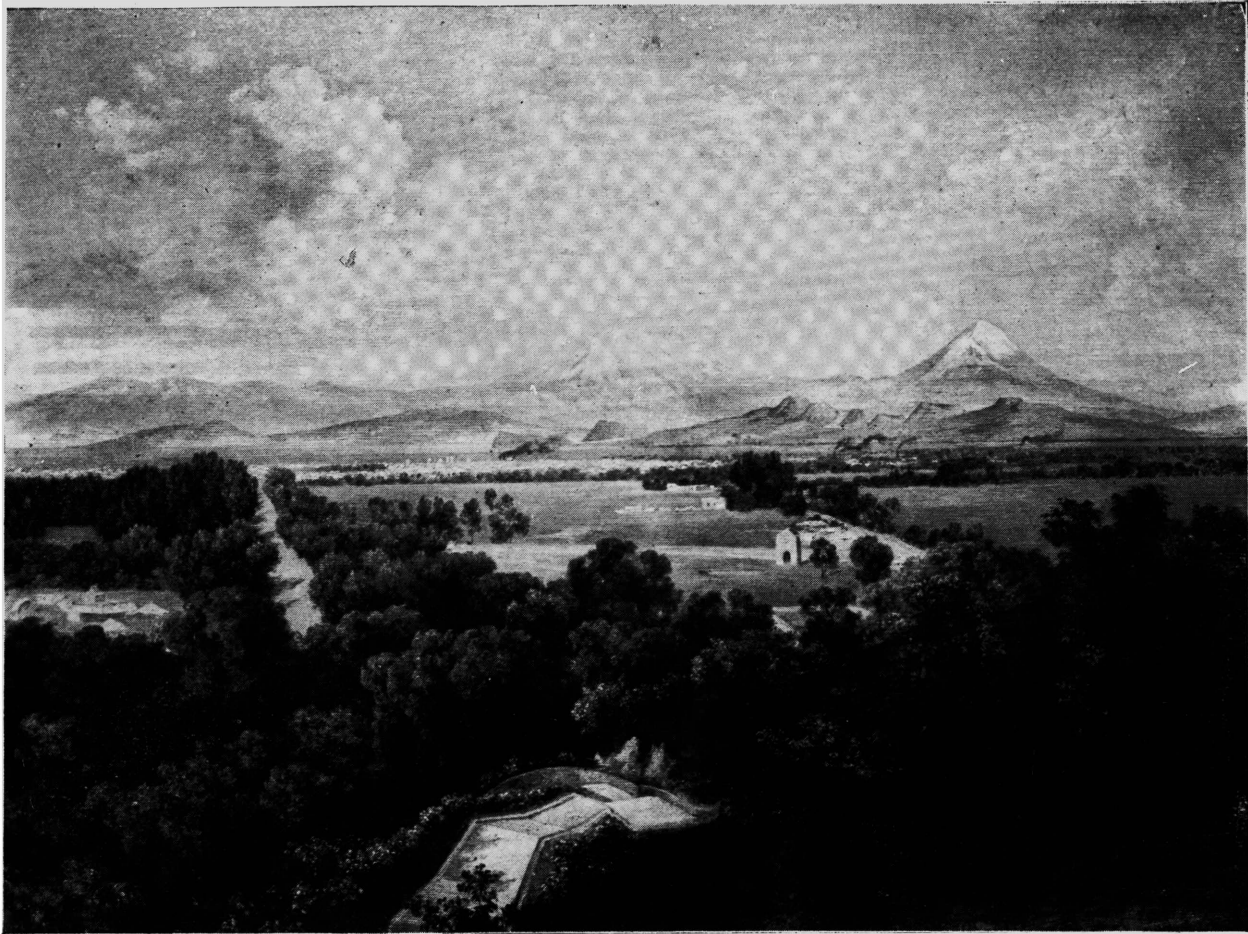
Muy lejos estamos de adoptar el criterio de los desarrollos artísticos generales para juzgar y valorar la obra de un artista. La razón es obvia. Los desarrollos histórico-artísticos han de ser considerados en relación con las obras de la más alta calidad. Si en uno de tales desarrollos no se producen sino obras mediocres, en ese caso de poco sirven. Lo demás carece de sentido. No estamos, pues, del todo alejados de Conrad Fiedler, cuando en el último tercio del siglo XIX, sostenía que el genio artístico aparece bruscamente en el mundo; que es, más que un punto de partida de un movimiento artístico, el final de un proceso histórico; que el arte, en lugar de seguir un movimiento evolutivo —como fué moda creer en su tiempo—, procede, digámoslo, así, por saltos, como marcha el canguro. Más cerca se hallan, según esto, los movimientos artísticos de la “mutación brusca” de las especies, que no de la evolución continua, del cambio lento, de la “marcha como una seda”.¹

¹ Conrad FIEDLER (1841-1895), *Der Ursprung der Künstlerische Thätigkeit*. Leipzig, 1887. *Schriften über der Kunst*. Leipzig, 1896. Que sepamos, ninguna de estas obras ha sido traducida al español.

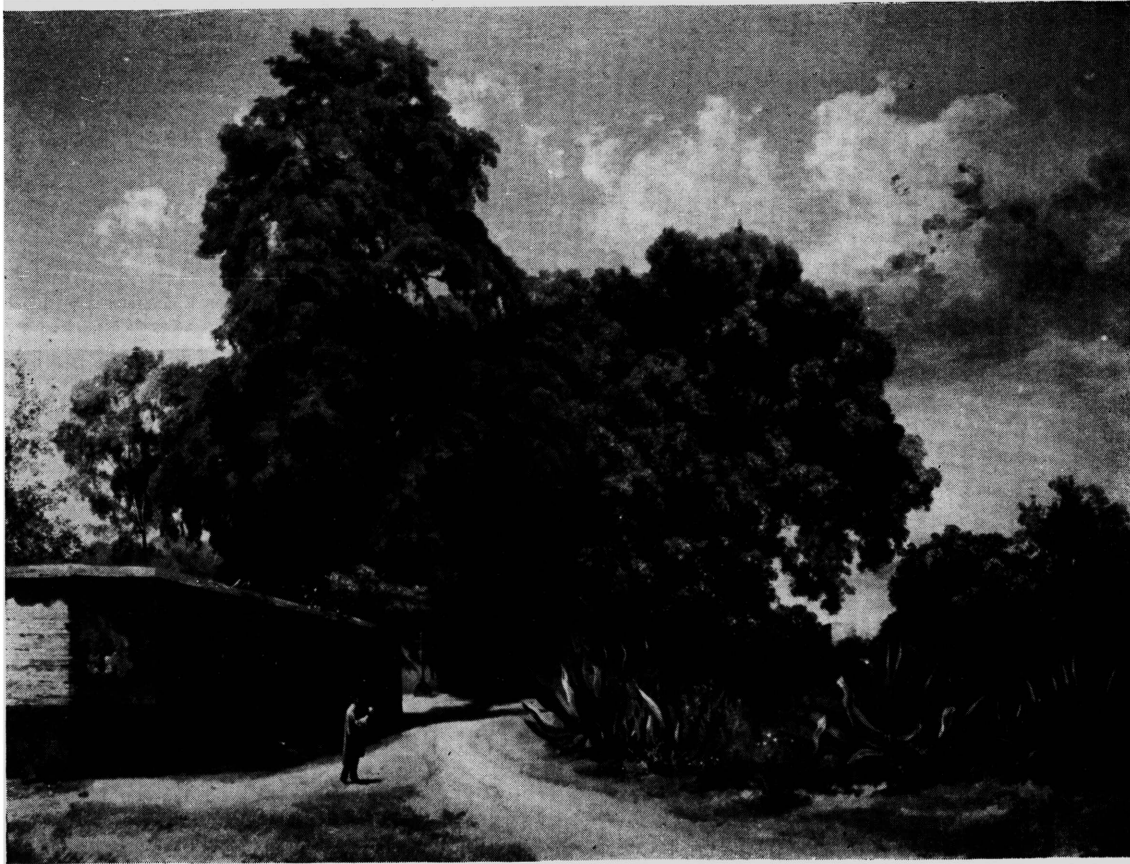
En los procesos histórico-artísticos, lo más prudente y quizá lo de más rendimiento en los estudios, puede ser la adopción alternada de los dos criterios. Cierto que la aparición del genio no tiene mensajes. Aparece porque sí, porque a quien dirige la orquesta de los acontecimientos humanos le vino en gana poner aquella nota. Si se toma esto al pie de la letra, la historia del arte sería un tanto incoherente; podía reducirse a una serie de monografías casi aisladas. Sólo tendría que atender a las personalidades que traen nuevos mensajes, como hoy dicen algunos críticos de escaso vocabulario y pocas cosas que decir.

Pero sucede, y los historiadores lo prueban hasta la saciedad, que existen además procesos histórico-artísticos, en los cuales las personalidades van prendidas, son a modo de eslabones de cadena, o mejor, como los astros de las constelaciones, de modo que por encima de la personalidad aislada o, si se quiere, del genio, existe un algo, una fuerza, un poder, al que en tantos casos el mismo genio artístico no puede sustraerse; se produce éste fatalmente dentro de él y a él está sujeto.

La aparición de Goya en España al promediar el siglo XVIII es caso típico de la aparición brusca del genio. En el momento en que nace, la pintura española parecía enteramente agotada. A la Corte de los Borbones trajeron pintores extranjeros, porque los que en España había en aquellos días eran artistas harto mediocres. Para decorar los salones del nuevo Palacio Real —el actual—, hubo de recurrirse al veneciano Juan Bautista Tiepólo y luego al judío bohemio Antonio Rafael Mengs. En esas circunstancias, nace Goya. Ahora bien: Goya es personalidad señera, un genio pictórico, pero no ha nacido de la nada: existe una tradición pictórica nacional, que él estudia, comprende y continúa, y existe no menos una pintura veneciana y otra francesa, a las que indudablemente no es ajena su obra. De modo que aquí tenemos un caso de enlace de los dos criterios. El proceso histórico de la pintura florentina nos podría ser-



Valle de México desde Chapultepec (1883)



San Sebastián Chimalistac (1885)

vir también de claro ejemplo: grandes artistas la constituyen, pero todos se afanan en resolver problemas artísticos idénticos. Consecuencia: que, en Florencia, con las grandes personalidades, se daba a la par un poder artístico que estaba por encima de los individuos, y que orientó durante cuatro siglos la pintura florentina —maestra portentosa de dibujantes.

El caso de José M^a Velasco también pertenece al de las “apariciones bruscas”, sin que nada lo anuncie. Estaba totalmente yerta para un futuro la pintura colonial mexicana; su ciclo quedó concluso hacía ya mucho tiempo; difícilmente podía esperarse que brotaran de ella renuevos. El vivir histórico de México tornó a hacerse tumultuoso y terrible; estaba tramado en duros combates; si su subsuelo geológico se estremecía tantas veces, dijérase que el histórico se complacía en emularlo. ¿Qué tenía que hacer, pues, en medio de tan encrespados problemas histórico-sociales, en la vorágine de la nueva vida que se estaba creando, un pintor, y singularmente un pintor paisajista? Pues tan poco... como actualmente. Y apareció en tierra mexicana José M^a Velasco; apareció porque sí; porque así lo dispusieron los hados caprichosos, el destino, la Providencia o lo que fuere, porque de estos misterios tanto sabe el “peladito” de la Merced como cualquier filósofo entonado y coruscante.

Cierto que México no estaba exento de tradiciones artísticas. En clima y tierra apropiados, v. gr., para naranjos, no se pierde el tiempo y el dinero plantándolos o renovando los naranjales, no. Mas las tradiciones artísticas aborígenes no estaban aún de moda. Nadie pensó en ese tiempo en aprovecharlas para nutrir con ellas un arte nuevo: estaban todavía por nacer Diego Rivera y otros artistas que con tanto arte y agudeza de ingenio han sabido amalgamar, o mejor dicho, realizar el mestizaje entre esas tradiciones artísticas primitivas de la tierra y las concepciones del arte europeo

desde el impresionismo a esta parte, sin olvidarse de los primitivos italianos.

Después del paso de Paul Gauguin por la tierra, realizar esa proeza era algo así como navegar a favor de viento y corriente. No fueron probablemente los arqueólogos quienes incitaron a los artistas mexicanos o encendieron la primera chispa en ese sentido, sino que acaso vino de París, cuando, ya muerto Gauguin en una isla de los Mares del Sur, quedó bien preparado el terreno para los artistas amigos de grandes novedades. Picasso, Derain, etc., sostenidos por el verbo circense de Apollinaire, y más tarde por el de Cocteau y el de André Salmón, se lanzaron a descubrir —el primer descubrimiento fué, como suele, puro azar— el arte de los pueblos africanos —y, antes que todos, Baudelaire había hecho ya la indicación²—, arte que los viajeros y etnógrafos tenían relativamente estudiado y que en los museos de Etnografía más importantes de Europa podía verse hasta la hartura.

Esos artistas vinieron a descubrir... el Mediterráneo una vez más; pero difundieron el gusto, o la moda, por tales artes; y, navegando en tal corriente, para Europa enteramente extravagante o acaso signo de una decadencia artística incontenible, algunos artistas mexicanos de espíritu alerta se dieron cuenta del valor que tenía el arte de las diversas culturas aborígenes y el mismo arte popular de su país, que va estando ya, acaso gracias al turismo, bastante mermado en sus candorosas cualidades estéticas.

En tiempos de Velasco nada había de estas complicaciones. Dominaba en el arte mexicano —o era en cierto modo el único que

² Ch. BAUDELAIRE, *Curiosités Esthétiques*. "Salon de 1846. XVI. Pourquoi la Sculpture est Ennuyeuse". Además, su concepto de la "Venus negra", y de las "bellezas exóticas", por ejemplo, *A une Dame Créole*: "*Au pays parfumé que le soleil caresse...*", etc., *A une Malabaraise*: "*Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et ta hanche —est large à faire envie à la plus belle blanche...*", etc., etc. (*Les Fleurs du Mal*. 1861. *Les Épaves*. 1886. etc.)

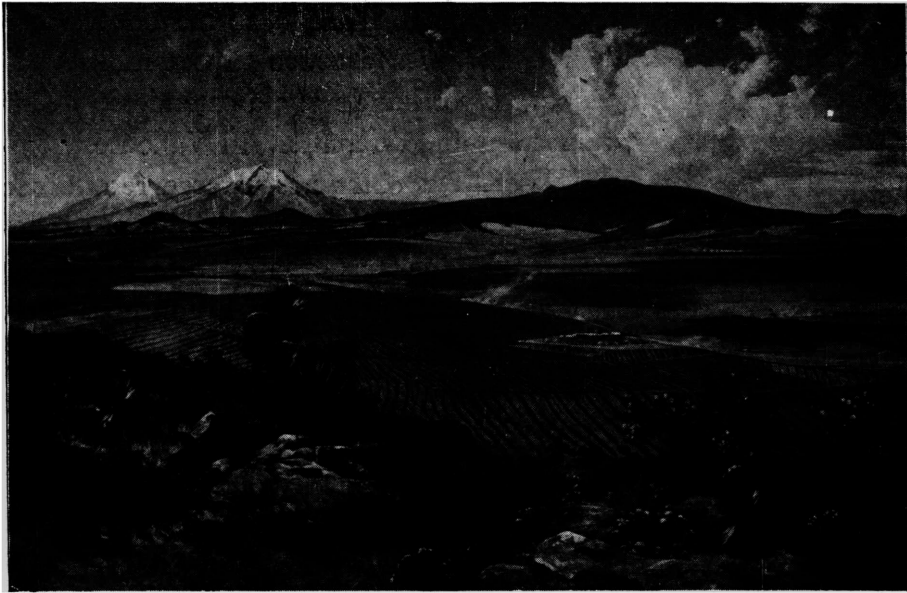
se valoraba como tal— el academicismo de tipo europeo, esa especie de esperanto artístico que se habló en toda Europa. Con él estuvo en contacto José M^a Velasco. Había, sin embargo, también otro arte, que, a pesar de sus deficiencias, la sensibilidad artística de nuestro tiempo estima más que el académico: se trata de un arte del retrato, de la naturaleza muerta o bodegón, y de cierta pintura popular de género, en la que hay que contar la pintura de los llamados “retablos”. La estimación por este otro tipo coincide precisamente con el momento de más auge en Europa del gusto por el arte de los *primitivos*, ya sean primitivos de una cultura que haya tomado grandes vuelos, o primitivos de culturas rudimentarias y estancadas en sus primeros estadios.³ Ese tipo de arte, frecuentemente anónimo, a veces de conocido autor, ingenuo, desprovisto de grandes recursos técnicos, pero expresivo y dotado de gracia, no exenta de matices cómicos o caricaturas, en la época de Velasco, y sobre todo en el ambiente académico en que vivía éste, no tuvo ni pudo tener la menor estimación. Esta, queda ya dicho, data de la segunda decena del siglo xx.

Por consiguiente, Velasco no se pudo apoyar, ni se apoyó, en ninguna de las tradiciones artísticas más calificadas que habían flúido antes de la Conquista por tierra mexicana; menos aún buscó inspiración de ningún género en el arte popular; y, en cuanto al academicismo, aunque en su ambiente hizo su educación, y con sus cultivadores sostuvo excelentes relaciones, tampoco parece que juegue papel digno de nota en su arte.

Entonces, ¿vivió y trabajó siempre por su cuenta? Así parece.

³ Roberto MONTENEGRO, *Pintura Mexicana (1800-1860)*. México, 1933. En el Museo de Guadalajara (Jalisco) puede verse una colección de obras de este tipo. Diego Rivera posee otra muy interesante. En la Exposición “Un siglo del retrato en México”, organizada por Don Fernando Gamboa en la Biblioteca Benjamín Franklin, en la ciudad de México —14 de enero al 16 de febrero de 1943— figuraron algunos retratos de parecido tipo no desprovistos de verdadero interés.

El hecho de que tuviera en Landesio un maestro excelente y un amigo y consejero no debe de interpretarse en el sentido de que influyera en su arte de una manera directa. Le comunicó Landesio las “recetas” y las “fórmulas” del arte de pintar, la mera técnica, y además el precepto de la obediencia a la naturaleza, precepto que Velasco llevaba latente en su espíritu.



Hacienda de Chimalpa (1893)

IX

PINTOR DEL VALLE

SE HA LLAMADO a Velasco, además de pintor cristiano, el pintor del Valle de México, denominación más en concordancia con su arte que la otra. ¿Fue efectivamente el pintor del Valle? Ni antes, ni después —aunque luego haya producido México una pléyade de excelentes pintores— han podido arrebatarle hasta hoy tal título. Landesio pintó seguramente antes que él el Valle. Sabemos ya que era un Valle traducido al italiano —y a un italiano de acento un poco dulzón, aunque poético y gracioso. El Valle, más que en sus gracias, y tiene muchas, en su gravedad anchurosa y en su fuerza telúrica, ha encontrado, hasta ahora, en Velasco su mejor retratista. No está, pues, fuera de verdad el apelativo de Pintor del Valle de México.

Ahora bien; quedó apuntado muchas páginas atrás el espíritu

sedentario del pintor de la roja Tematzcalcingo, su mayor afición a la posada que al camino. Su espíritu artístico tuvo también esta condición: fué más propicio a cavar hondo que a extenderse y disiparse en la rebusca de temas siempre diferentes. El Valle de México es tal como lo pintó Velasco. Sus obras nos parecen retratos de singular parecido. Mas también parece cierto que los buenos conocedores de este paraje de la geografía mexicana están lejos de considerar que el paisajista haya agotado en sus obras, ni mucho menos, los aspectos generales y particulares del mismo.

Ningún artista, por genial que fuere, agota nunca la condición pictórica de un paraje. Ni Corot, ni T. Rousseau, ni Dupré, ni Díaz de la Peña, ni Daubigny, etc., etc., estuvieron nunca cerca de agotar las bellezas del Bosque de Fontainebleau. Los impresionistas, que montaron sus tiendas de campaña por largos años en las orillas del Sena, a partir de París, y en los puertos y playas de su desembocadura, han dejado en esos lugares bellezas sin explotar, que siguen enhechizando a generaciones de pintores. Darío de Regoyos no agotó las luces de España, ni los oros, verdes, azules, grises y violetas de las montañas y vallecitos vascos. Ni Sorolla las playas y huertas de Valencia. Ni Mir, pintor catalán un tanto confuso, pero brillante y luminoso colorista, esquilmo los paisajes de su tierra. En arte, nadie puede agotar ni esquilmar a la naturaleza. Para cada artista tiene sus encantos particulares. Van y vienen generaciones y un mismo paisaje les habla de diverso modo: para cada nueva generación y para cada artista individual su canción es otra. Porque ya sabemos, y se ha repetido muchas veces, que, en la naturaleza, cada artista sólo ve lo que tiene que ver, aquello para lo cual su instrumento espiritual está adecuado, y nada, nada más. Sólo eso ve: lo que él lleva dentro. La naturaleza posee todas, todas las voces; el artista no acierta a oír otras sino aquellas para las cuales su aparato auditivo está previamente conformado. Es obvio decir que Monet no *ve* lo que Corot; Regoyos o Juan de Echevarría lo

que Sorolla o Pinazo; que la visión de Fernando Leal es distinta a la de Angel Zárraga, y la de éste diversa de la de Zuloaga, a pesar de que en sus años mozos le siguiera un poco; que el modo de ver y realizar, en fin, son diversos en Clemente de Orozco y Diego Rivera. Esta letanía de observaciones obvias podía repetirse indefinidamente.

Velasco, dentro de la complejidad de las fases y facetas del Valle, elije instintivamente sólo aquellas que se corresponden con su peculiar aparato óptico y espiritual; inquiere, con rarísima excepción, las luces tranquilas del mismo, prefiriendo más las que tiran a los platas que a los oros; busca constantemente quietud, silencio, serenidad; y, en ésta o la otra ocasión, un no sabemos qué de solemne y grave, un sentimiento casi adusto, que parece de sabor auténticamente mexicano. Claro ejemplo de ello lo dan sus dos más grandes paisajes del Valle de México; el primero, de 1875 (No. C. 31.), el segundo, de 1876 (No. C. 33.). ¡Qué lejos están estas pinturas de las de Landesio! Las de éste son decorativas y halagan dulcemente la vista; las del mexicano son pinturas de luz transparente y fría y el Valle de México que retratan tiene un no sabemos qué de los grandes desiertos, tristes, secos, en los que la dura vegetación se agarra más a la roca pelada y a la arena que a la tierra pingüe, enriquecida de mantillo. ¡Ah! ésta es una cara del Valle; pero el Valle tiene otras menos adustas, más sonrientes, más jugosas, menos áridas, que cantan tan alegremente como ésta toma las modulaciones graves del canto llano.

El primero de estos dos paisajes, en el que el claroscuro de los primeros términos se debate con las claridades puras y argentinas de los segundos y últimos —obra menos lograda que la posterior, que es más simple y, por tanto, mejor construída— entusiasmo, al verlo en México, en la Exposición de 1875, a José Martí joven y le hizo escribir una página, para el gusto de la crítica actual acaso demasiado retórica, pero que indudablemente refleja la fuerte im-

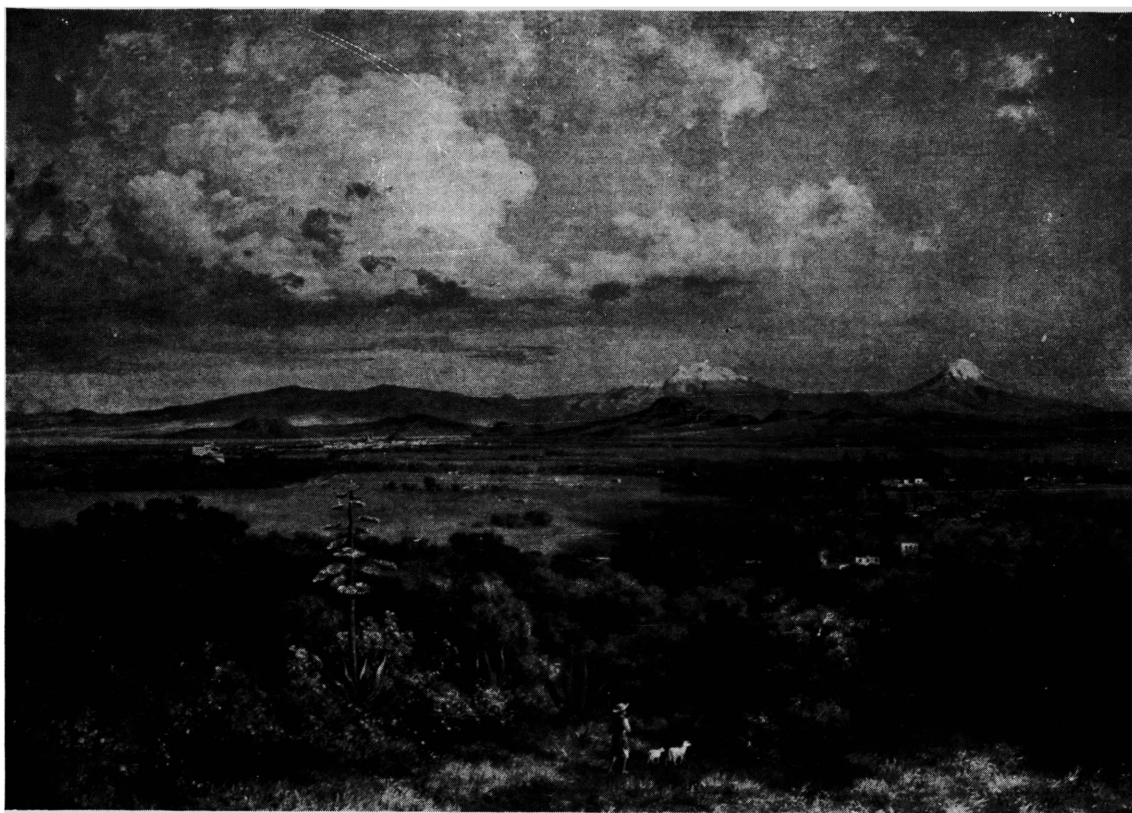
presión que el paisaje le produjo. “El Valle de México —escribía al final de la misma— es la belleza grandiosa: imponente como ella es el hermoso cuadro de Velasco.”¹

Se dijera que Velasco, alma quieta y reconcentrada, soslayaba aquella parte de la naturaleza mexicana que se manifiesta con arrebatada y confusa vitalidad, con superabundancia de ardor y brillo. Parece como si su retina, por el gusto de los colores y las luces apacibles, se hermanara a lo lejos con la del pintor paisajista centro-europeo. Siendo aquí la naturaleza tan brillante y esplendorosa como en el Sur y Levante de España, muestra menos afición Velasco que los paisajistas españoles a que ardan y vibren violentamente los colores en el cuadro. México le ponía ante los ojos trozos de naturaleza que a otro pintor de temperamento más ardiente —verbigracia, a su mismo maestro Landesio— le hubieran arrebatado. Su espíritu calmo, si no rechazó siempre —por ejemplo, *Puesta de Sol en Cuernavaca* (1881, No. C. 45)— los aspectos coruscantes de los crepúsculos esplendorosos, no parece que se dejara ganar precisamente por todo aquello que invita a la embriaguez de la paleta. Parece como si se complaciera en ponerles sordina a los colores, en obligarles a cantar bajo, sin sonoridades relumbrantes, con máxima discreción, aunque con gravedad y firmeza. Era, en sustancia, un temperamento anti-romántico, no menos que anti-impresionista.

De ahí proviene quizá lo que con expresión incierta —ya lo veremos luego— pudiéramos llamar la monotonía de su arte y su visión.

Viajó poco en su larga vida, como ya sabemos, aunque, como

¹ J. MARTÍ, *Arte en México* (1875-1876). México, 1940. Ignoramos si se ha escrito con alguna extensión sobre Martí crítico de arte. Las referencias que en el prólogo de esta obra hace el Sr. Camilo Carrancá Trujillo, son excelentes. No hemos podido hacer ningún estudio de la obra literaria de Martí desde este punto de vista; pero, así, como primera impresión de lector, hallamos que su crítica recuerda al “modo de hacer” de los *Salones*, de Diderot y que, al mismo tiempo, por su estilo corre un como hálito castelariano, que acaso le reste alguna precisión en el modo de expresar sus impresiones artísticas.



Puesta de sol en el Valle de México (1886)



La Carbonera (1888)

en su viaje a Europa, que hemos ya estudiado, viajó largamente. Todo mexicano, todo americano, en general, a poco que viaje, viaja largamente. La medida viajera de Europa es asaz corta para este continente.

La selva virgen, en cuyos bordes estuvo, no le tentó de ninguna manera. Era acaso para él naturaleza “desorganizada”, sin líneas claras, sin aquella especie de equilibrio clásico que su espíritu pedía. Sus coloraciones, aquella enorme masa y fluencia de verdes tristes con que se manifiesta, tal vez le pareciera cosa monótona; no hallaba en ella, según parece, ni la variedad ni la distinción de los colores y las luces del Valle. No existe el menor vislumbre de que le hiciera la impresión pintoresca, casi cómica en sus resultados artísticos, que le produjo a Henri Rousseau, con sus changos traviesos y expresivos, de ojos escrutadores, como de vieja chismosa, y sus frutos dorados, que parecen farolillos venecianos de verbena—; impresión que el viejo aduanero, sargento en tiempos del general Bazaine, recordaba en los suburbios de París con delicia y la pintaba a tantos años y leguas de distancia con fantasía no exenta de una pizca de veracidad.² Las miradas que echó Velasco a la selva fueron furtivas. Con ser tan poderosa, no tuvo fuerza para retenerle. No era su elemento.

Por otra parte, México da a dos grandes mares. Su naturaleza marítima no tiene menor grandeza y hermosura que la de la tierra adentro. Pues bien; tampoco se interesó por ella Velasco. ¿Sería que actuaba una vez más su poca afición al esplendor, a la exuberancia, al poder tremendo de la naturaleza que opaca y debilita al

² Creemos haber leído en alguna parte que, en ciertas obras de Velasco, podía advertirse algún parecido con esas obras de H. Rousseau. Hemos de confesar que no vemos nada en Velasco que pueda parecerse a este candoroso pintor francés, cuyo valor se ha hinchado excesivamente por algunos humoristas sin candor. Y vemos aún menos qué relación puedan tener las decoraciones del Instituto Geológico con las obras suprarrealistas, como se ha supuesto, a nuestro juicio, sin fundamento real.

hombre? El mar siempre ha sido camino, incitación al viaje, a la exploración de los horizontes, del más allá; y es constante movilidad, movilidad en su masa acuosa, en sus luces y reflejos, en los cielos que le acompañan, como si se tratara de perfectos "pareados". El mar es andar y andar siempre. Todos sus hijos corren gustosos las aventuras. ¿Será tal vez que por una intuición vaga de esas calidades y circunstancias el espíritu sedentario de Velasco no amara el mar? Amaba, en cambio, la roca, lo quieto, lo duro, lo que cambia difícilmente, lo que no fluye, lo contrario del mar. La montaña invita a la quietud. Las del Valle son como cerco, como ciclópeas murallas y bastiones, que ponen enormes obstáculos al libre caminar.

Era, pues, José M^a Velasco hombre estrictamente terrícola. La tierra firme y dura, la roca enhiesta, símbolo de dureza y perduración, las erguidas y elegantes serranías volcánicas de Anáhuac, las quietas lagunas azules, como bellos y grandes ojos dulcemente pasmados, el vegetal poderoso, abroquelado en su sistema castrense de púas, hecho a todas las inclemencias climáticas —al fuego del sol, a las estrellas acumuladas de la nieve, a la sequía, a las lluvias torrenciales, a la zarpa mortal de la helada—, eran su genuino dominio artístico. Pero, en verdad, no del todo. Dentro de él hacía sus acotaciones, sus apartados, su constante selección, según los dictados de su gusto, de sus voces íntimas, que iban de caza por la tierra, sonando como reclamos, en busca de otras voces externas que las respondieran cabalmente; y, uniéndose las unas con las otras, daban vida a la obra de arte.

Lo que Velasco elegía dentro del tal dominio, no eran los espectáculos de tipo wagneriano, por decirlo así, qué la naturaleza mexicana se da con alguna frecuencia a sí misma y al hombre que la habita; pocos de los momentos y temas que hubieran hecho las delicias de un romántico como Delacroix, amante de las fuerzas naturales en sus horas de máxima energía y movimiento; sino, lo repetimos, los momentos encalmados, poderosamente serenos, en

los que la luz, aunque siempre nítida, luz depurada de altiplano, aparece como cernida por sutilísimos cendales y las líneas generales, directrices y expresivas —líneas de fuerza— de los paisajes se asientan y dibujan firmemente, delimitando las masas con relativa pureza de contornos, —masas que van avanzando tranquilamente, con ritmo reposado, en el espacio, paralelas, o casi paralelas, al lugar del espectador, desde el primer término al último, al del horizonte visible, que casi siempre —y desde luego en todas las obras de empeño del paisajista mexicano— suele estar cerrado egregiamente por el perfil y las masas luminosas de la cadena de los volcanes, perpétuamente cubiertos por sus radiantes capuchas blancas de cartujos, que, según las horas, se tornan rosa, azul, púrpura, marfil, oro, o se desvanecen en un rutilar diamantino.

Busca, a veces, junto a la severidad, la gracia: sus pinturas y dibujos de arbustos y matorrales, realizados con ágil y certera mano. Busca otras la aspereza: pinturas de roquedales, en las que el gusto del pintor se aúna con las precisiones del geólogo. En ocasiones, las de más alta inspiración, intenta y logra captar la impresión y emoción de los espacios dilatadamente anchurosos, en los que cielo, tierra y aire —lo sólido, lo berroqueño, lo flúido e inasible— aparecen en armonioso y pacífico maridaje, en inefable concordancia y unión.

Todo en su obra, en fin, alejada de lo romántico, cerca y lejos a la par de lo barroco, según las ocasiones, sintiendo tantas veces la infinita fluidez impresionista como una tentación del diablo, a la que resiste como San Antonio las del maligno —Velasco le contrapone la roca y la montaña—; todo en su obra aspira o realiza el sosiego: aire, nube, árbol, matorral, peñasco, cerro o cordillera; todo vive allí una vida recogida y poderosa, diríamos plácida, si no fuera por aquel acento grave o solemne, citado en páginas anteriores, que domina y levanta a términos de austera poesía esta especie de complacencia y placidez natural.



Valle de México (sin fecha)

CLASICISMO E IMPRESIONISMO

APARTE SUS ESTUDIOS previos —y hay que estimar como tales una parte considerable de las obras que figuraron en la Exposición Velasco—, del análisis de sus obras se desprende que tuvo la voluntad o deseo de componerlas de una manera clásica. Entendemos aquí por “manera clásica” el modo artístico que aspira a que desde el primer momento el contemplador de la obra pictórica reciba intensa impresión de unidad, de equilibrio simple y clara disposición de partes, al mismo tiempo que intuye la presencia de un ritmo amplio y sosegado, que no sugiere ninguna vaguedad, ninguna violencia, ninguna brusquedad o ruptura de la continuidad melódica. Para Woelfflin, las condiciones del arte clásico se realizan por el sentimiento de moderación, por la simplificación y la claridad, por la riqueza de la forma y movimiento y por la unidad y la cohesión.¹ En toda obra clásica pura han de estar presentes y actuando armoniosamente entre sí esos sentimientos y principios.

En el paisaje moderno con harta frecuencia suelen aparecer como flujos u oleadas de vaguedad. A veces, en esta vaguedad está precisamente su mayor encanto. Los paisajes de un Whistler, por ejemplo, pueden servir de testimonio. Aunque el pincel o buril los componga con una cierta precisión de trazo, la vaguedad rebosa por

¹ H. WOELFFLIN, *Die Klassische Kunst*. Cuarta edición. Munich, 1908. Nada nuevo dijo con esto Woelfflin. No pocas veces ocurre esto en sus obras. La novedad estuvo en el análisis de las obras de arte —análisis cerrado— que acertó a hacer.

todas sus partes. Con los impresionistas sucede lo mismo. Pero estos operan precisamente con los elementos menos estables, más movedizos y vagos de la naturaleza. Ahora bien: en sus mejores obras, cumplen el precepto de Ingres de que también el humo se puede dibujar. Ellos practicaron con destreza el dibujo del “humo”, esto es, representaron lo que no tiene forma: la vibración de la luz y el temblor de la atmósfera; transcribieron con precisión lo tenue e impalpable.

En cierta zona de la obra de Corot aparecen también esas ráfagas de vaguedad. Y es más: puede tal vez afirmarse que el proceso todo de su obra va en esa dirección: desde lo concreto y sólido a lo vago y flúido. Pero en este maestro el ímpetu deliciosamente lírico que exhalan sus obras no rompe, aun en sus momentos de mayor “musicalidad” y de mayor dominio de ésta sobre la plástica, los esquemas formales con que las construye siempre. Porque acierta a comunicarnos las impresiones más vagarosas, más tenues, más sutiles, por medio del rigor plástico y cromático y del más exquisito sentido de los “valores”, que van ciñendo y determinando las formas y a la vez las nutren —en su última época sobre todo— de poética vaguedad.

En la obra de Velasco no se siente sino rara vez esa preocupación por la vaguedad poética. Tal vez no fuera arriesgado el afirmar que domina en ella el sentido del dibujo sobre el sentido del color y de la atmósfera. En sus obras anteriores al viaje a Europa —1889— se hace patente. En las obras posteriores a tal fecha y tal viaje sigue aconteciendo lo mismo; pero el dominio dicho se fué atenuando, fué haciendo concesiones, fué pactando con su enemigo la vaguedad; se pusieron de acuerdo, en fin, y el pintor dió razonablemente a Dios lo que es de Dios y a César lo que es de César.

Alfonso Reyes, en su *Visión de Anáhuac*, mostrándose fino paisajista, describe de una manera sintética, con rasgos precisos y sig-

nificativos, el paisaje de la mesa central. Un comentario o glosa breve de algunos de esos rasgos puede servirnos para aclarar aún más el sentido del paisaje del Valle de México que, a nuestro juicio, se desprende de la obra de José M^a Velasco. “La visión más propia de nuestra naturaleza —escribe Reyes— está en las regiones de la mesa central; allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extremada nitidez, en que los colores mismos se ahogan —compensándolo la armonía general del dibujo—, y, en fin, para de una vez decirlo en las palabras del modesto y sensible Fray Manuel Navarrete:

*una luz resplandeciente
que hace brillar la cara de los cielos.”*

Así son, pues, en concentrada sustancia poética, los paisajes del territorio de Anáhuac; y así son también, reducidos a sus esquemas más generales y básicos, los paisajes del Valle de México de José M^a Velasco. El viejo paisajista, enclavado ya en lo histórico, y el escritor contemporáneo coinciden en esa síntesis fundamental de la emoción estética que les produce el Valle. ¿Coincidencia casual? Sí y no. Sí, porque cuando Reyes, en su juventud, escribió esas páginas deliciosas no se recordó seguramente para nada de que hacía unos siete u ocho años había muerto cargado de obras y de años el patriarca de los paisajistas mexicanos y menos debió acordarse, aunque entonces era ya gran noticioso, de sus obras. Y no es casual, porque el paisaje de Anáhuac aquí estaba de manera perenne para el viejo pintor y el joven poeta, con sus rasgos o signos naturales, esotéricos y exotéricos —claridad y cábala—, que exigen de los artistas clara interpretación. La que dieron los dos en apretadísima síntesis, a la distancia entre sí de dos o tres generaciones, es la más clara y verdadera, la que más y mejor impresiona a las almas capaces de captar los misterios de la belleza natural del Valle.

Demorémonos un momento en la consideración de los rasgos más significativos con que capta Reyes el paisaje de la mesa central:

1). “Paisaje organizado”. En estos dos vocablos se expresa mucho. Los paisajes de los valles de Anáhuac, ante todo y sobre todo el de México, están contruídos por el espíritu telúrico con sentido de las proporciones y equilibrio de las masas: montañas, cerros, altozanos, llanadas. Están contruídos también con sentido de la unidad y de la claridad plásticas, que parece dictado por un maravilloso artista, taumaturgo en el orden estético de índole clásica. Si se quiere, pueden hallarse en tales valles grandes zonas románticas; pero la *última ratio* de su composición plástica es esa: clásica. Cuando Reyes dice “paisaje organizado” quiere decir probablemente “paisaje clásico”, y quién sabe si tal sentido no lleva dentro de sí, como rica almendra, el de composición “poussinesca”.

Vimos ya en qué sentido considerábamos como de tendencia clásica los “paisajes completos” de Velasco. Son los suyos, cuando se sale de los estudios de trozos aislados —matorrales, rocas o nubes—, “paisajes organizados”.

2). “La atmósfera de extremada nitidez, en que los colores mismos se ahogan, compensándolo la armonía general del dibujo”. Pues, señor, no sólo sucede esto en los paisajes naturales de la mesa central, sino también en los pictóricos de Velasco. La atmósfera de los mismos suele ser generalmente “de extremada nitidez” y sus colores, fuera de algunos verdes, como primaverales y muy lozanos, y de las entonaciones rojizas, como de coral o cercanas a la “tierra de Sevilla” —tonalidad muy del gusto de los pintores clásicos españoles— parece como que se ahogan y apagan delicadamente a partir de los términos medios del cuadro, compensándolo la armonía general del dibujo. Quedó anotado páginas atrás que en el arte de Velasco domina el sentido del contorno sobre las vagarosidades del espíritu impresionista.

Las neblinas, las nieblas, las carlinas, las brumas cerradas, suelen discurrir, borrando formas, por el Valle de México. Velasco las desatiende. Para él no existen, en cuanto elementos estéticos, como no sea en grado tan leve que no hagan más que empañar ligeramente la transparencia del aire. Lo que no está dentro de “la atmósfera de extremada nitidez”, no le tienta apenas y menos le seduce. A un impresionista, esas nieblas y neblinas, entre las cuales los rayos del sol naciente se complacen en diluirse, sembrando por entre sus vellones movedizos las tonalidades más finas, más ténues, le hubieran captado y enhechizado bastante más que la “armonía general del dibujo” del Valle. A Velasco, no. Un Sisley y un Monet, o un Regoyos, ¡qué no hubieran hecho con esas nieblas y neblinas, que tantas veces representan la primera faz del Valle, en amaneciendo, antes de que se produzca esa transparencia a que alude Alfonso Reyes!

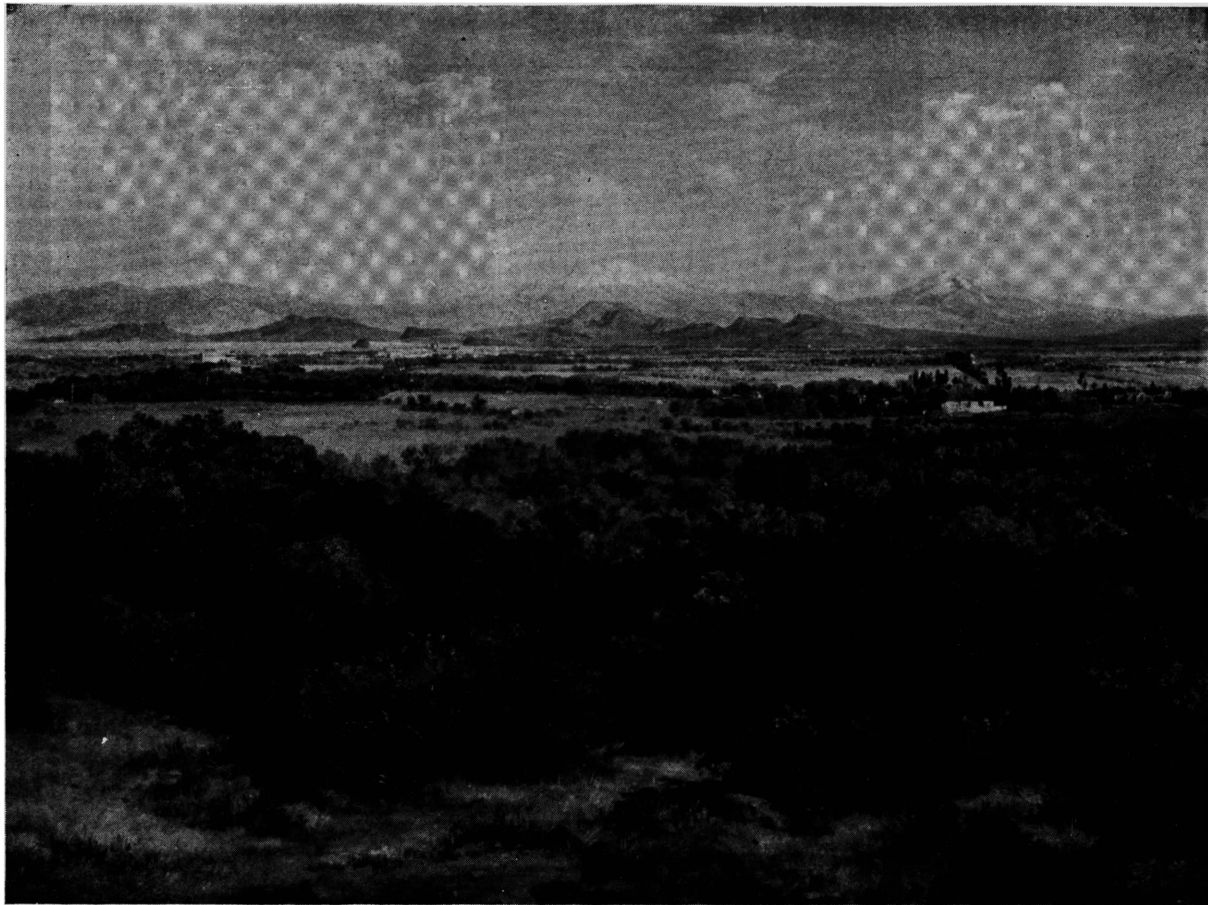
Todavía no se han citado otros toques vivaces y profundos del pincel de Reyes, paisajista esencial, a la manera china, de la tierra de Anáhuac. Conviene no olvidarlos, pues, en su brevedad, con su poder sintético, expresan más que lo pudieran hacer prolijas descripciones. Seguiremos la numeración comenzada.

3). “Paisaje, no desprovisto de cierta aristocrática esterilidad, por donde los ojos yerran con discernimiento, la mente descifra cada línea y acaricia cada ondulación.” Esta es precisamente la actitud en que vemos a Velasco con relación al Valle. La “cierta aristocrática esterilidad”, la observó él también y la sintió, y en muchos de sus lienzos está presente; y sus ojos vagaron por buena parte de las líneas del Valle henchidos de complacencia, como Renoir entraba en deliquio ante un pecho terso de mujer o Rodin acariciaba con su mano sensual y con sus ojos, que palpaban tanto o más que las manos, aquel torso de mujer que vivía, por la gracia de su espíritu, en un trozo de mármol.

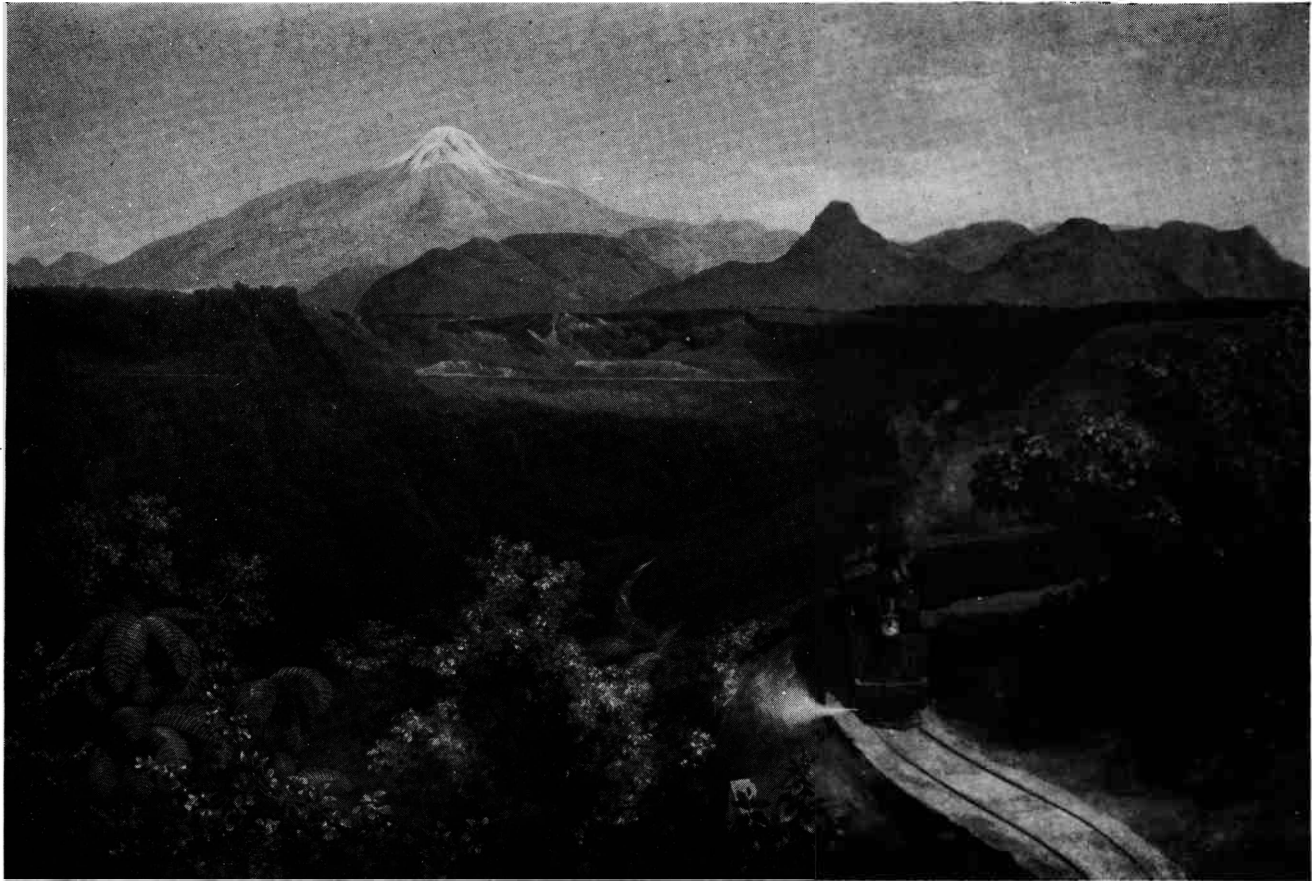
Alfonso Reyes, entonces en España, sintiendo, según indicios, nostalgia de su país —para algunos de sus amigos de aquellos años se han cambiado las tornas—, compara graciosamente la mesa central mexicana con el altiplano de las Castillas. Los escritores españoles de la llamada generación del 98, Unamuno, Azorín y Baroja principalmente —luego, pasados los años, apareció Ortega y Gasset como gran paisajista literario— hubieron de poner de moda los paisajes castellanos en la literatura. Antes que ellos, los pintores sintieron sus bellezas. Y, cuando Alfonso Reyes cayó en Madrid y llegó a ser pronto, por sus vastos conocimientos de las cosas de España, un mexicano-español —ningún español le regateará este título—, la meseta castellana era tema constante de arte, del que entonces se usaba y abusaba tanto. De ahí acaso proviene el breve paralelo que hizo entre la llanura castellana y las tierras de Anáhuac.

4). La mesa central de México es como “una Castilla americana, más alta que la de ellos —decía Reyes— más armoniosa, menos agria seguramente (por mucho que en vez de colinas la quiebren enormes montañas), donde el aire brilla como espejo y se goza de un otoño perenne. La llanura castellana sugiere pensamientos ascéticos: el valle de México, más bien pensamientos fáciles y sobrios. Lo que una gana en lo trágico, la otra en plástica rotundez”. Exacto, exacto, aunque, a veces, hallamos en los valles de Anáhuac —ya se anticiparon en eso los conquistadores—, no pocos parecidos con Castilla, hasta en eso de la sugerencia de pensamientos ascéticos. Algunos paisajes de Velasco parecen recoger este acento, sobre todo, los dos grandes, ya citados, del Valle. En ellos sentimos, como en la naturaleza de Avila, que el espíritu del ascetismo y del yermo aquí ronda también las almas y las oprime.

El aire brilla también como espejo en las mejores obras de Velasco y en ellas se goza no menos de un otoño perenne. De un otoño perenne... sí, y de una primavera perenne también. Porque para los que somos de tierras donde las estaciones del año se marcan mu-



Valle de México (1895)



El Citlatepetl (1897)

cho, están fuertemente delimitadas, en estos deliciosos o severos parajes de la mesa central mexicana sentimos que primavera y otoño se hallan enlazados entre sí, manifestándose a la vez. Los oros de la otoñada y los verdes lucientes y agrios de la primavera suelen hallarse cantando en el mismo coro en tantas obras del paisajista mexicano que motiva este ensayo y también hay en ellas

*una luz resplandeciente
que hace brillar la cara de los cielos.*

Ya de uno de ellos —se puede aplicar a casi todos los del Valle—, decía José Martí, con elocuencia, que era “tan bello como la naturaleza, espléndido como nuestro suelo, vigoroso como nuestros árboles, puro como las aguas de nuestra majestuosa laguna de Texcoco. Esas nubes son el bello cielo; se extienden, se transforman, están allá a lo lejos y, sin embargo, están delante de nosotros; estas breñas están cubiertas de plantas de nuestros valles; esa agua azul se turba con los celajes pasajeros que copia: este hombre (Velasco) se ha colocado en la eminencia del genio para ver bien desde allí toda la extensión arrogante, todo el vigor soberbio, todo el cielo de ópalo, toda la tenuidad de la atmósfera y la riqueza de montañas y las magias de luz con que en el centro del continente abrió su seno la virgen Madre América, esfuerzo de la creación envejecida en las tierras sin savia del Cáucaso y en la cansada región del Himalaya”.

La parrafada es romántica, elocuente; la crítica, nula. Sin embargo, con todo y dejarse el joven Martí arrastrar por la caudalosi-
dad de su verbo, a veces impreciso, la impresión que le produce el Valle de México, visto a través de la lente de una pintura de Velasco, no deja de ser, en sustancia, algo parecida a la de Reyes. Han pasado muchos años entre este elocuente ditirambo en loor de Velasco —acaso entre cuarenta y cuarenta y dos— y la *Visión de Anáhuac*. Entre tanto, se han apretado mucho las cinchas a la lengua castellana y la sobriedad y la precisión se han hecho dogmas del nuevo

estilo. Lo que Martí joven desparrama, Reyes joven concentra. El acero del estilo de Reyes es de temple toledano. Martí parece como si navegara por los mares procelosos, poblados de cadencias musicales y de imágenes anchurosas, hoy gastadas en el relieve de su cuño, de Castelar. Nuestro tiempo exige más el nervio tenso que las curvas gráciles del párrafo o del período. En todo, pero en crítica sobre todo. Pasados los años tuvo ese nervio Martí.

Martí, en realidad, no es un crítico en sentido estricto, ni pretendió serlo; pero sí era un hombre de gusto, de sensibilidad muy afinada, siempre propicia a impresionarse generosamente, la cual vibraba con extrema facilidad ante cualquiera manifestación artística genuina, por leve que fuera. Tuvo fuego, tuvo entusiasmo, tuvo claridad, sintió con arrebató gracioso el deleite y el deliquio de lo bello y lo supo expresar con fácil y abundante elocuencia. ¿Qué más se quiere? El deleitante era de los buenos.²

² Véase J. MARTÍ, *ob. cit.*



Catedral de Oaxaca (1888)

XI

MONOTONIA Y VARIEDAD

HÁSE INSINUADO ya que el conjunto de la obra de Velasco, debido a su espíritu sedentario, podía resentirse de monotonía. ¿Es esto cierto? Las primeras impresiones se inclinan de ese lado.

Centra nuestro pintor, si no exclusivamente, de manera principal, su obra en el Valle de México. Dentro de este paraje mismo, ya quedó dicho, selecciona y restringe, según las apetencias de su gusto estético. Aunque procedía por sus años de aprendizaje de una escuela paisajista en la que era precepto adornar y sazonar los paisajes con escenas históricas, religiosas o mitológicas —Corot, nadie lo ignora, hizo uso de una mitología *ad usum delphinis*, o más exactamente, de ópera clásica —nada le importó la historia, la mitología clásica, la religión, ni la leyenda, en relación con la pintura

del paisaje. Fué, por consiguiente, paisajista puro, exento de todo género de anécdotas que ilustrar.¹

Con no muchas excepciones, planta su caballete de campo en la parte de acá de la divisoria montañosa, cuyo ritmo telúrico señalan los volcanes, el *Popo*, el *Ixtla* y el *Ajusco*, en sus puntos culminantes. Cuando quiere realizar una obra de empeño, sólidamente compuesta, bien construída, siempre, o casi siempre, son los volcanes, juntos o aislado el uno del otro, los puntos capitales a que se dirige lentamente, con el sosiego que es norma de Velasco, todo el movimiento del cuadro; cierran la mayor parte de las veces el horizonte —como en la realidad del Valle, mirando de Norte a Sur—, y allí, en esas lejanías, es donde el arte del paisajista mexicano del siglo XIX se muestra más sutil y delicado; donde su sentimiento de las luces más finas e indecisas se muestra en su plenitud. Casi estamos por decir que en ese punto la retina y la sensibilidad cromática de Velasco alcanzan su máximo refinamiento y su máximo poder.

Cuando no son obras de este orden, lo que aparece ante los ojos suelen ser estudios —en general, minuciosos— de accidentes geológicos, barrancas, torrenteras, declives, estratificaciones, erosiones, cascadas, riachuelos, rocas solitarias, en fin, trozos o detalles sueltos de la naturaleza, estudiados con amorosa atención. En alguna que otra ocasión —siempre rara— pinta un trozo de jardín o parque, como los *Ahuehuetes de Chapultepec*,² *Vista de la Alameda de México*,³ *Un paseo en los alrededores de México*, cuadro delicioso, no exento de algún sabor romántico.⁴

¹ En una de sus obras primerizas, *La Cacería* (No. C. 110, sin fecha), trató de representar, dentro de un gran paisaje, influído por las tonalidades “calientes” de Landesio, una escena primitiva de la vida de los indios. La verdad es que la figura humana, aun en esta obra, no tiene ninguna importancia.

² Nos. C. 17, 19 y 60; fechas, respectivamente, 1871, 1872, 1888.

³ No. C. 8 (1863).

⁴ No. C. 14 (1866).

Sus paisajes urbanos son también raros. ¿No le interesaron acaso las urbes, aldeas y poblados, con sus rincones pintorescos y sus monumentos, iglesias, capillas y palacios, placer de los ojos del artista, del historiador y el deleitante? ¿No están ahí representados grandes trozos memorables de la historia de México? Si hemos de juzgar por sus obras, tampoco parece que le interesara sobremanera la Ciudad de México, donde pasó la mayor parte de su vida.⁵ Dejó, pues, intacto el tema del paisaje urbano de México a los paisajistas de las nuevas generaciones, que lo han sabido tratar en múltiples maneras y, en general, con delicadeza y vigor.⁶

Tampoco aparecen en sus obras las vistas panorámicas de las ciudades. Hay en México algunas tan extraordinarias que recuerdan a las de España e Italia. La de Guanajuato, por ejemplo, es para embriagar con sus perspectivas múltiples a un buen pintor. La Ciudad de México, en sus paisajes panorámicos del Valle, no tiene para él otro valor que una serie de pinceladas indicadoras. Cuando pinta una ciudad tan interesante, de aspecto señorial, como Querétaro, la enfoca desde el *Cerro de las Campanas* y la funde en la an-

⁵ Sólo podemos citar las siguientes obras de paisaje urbano: *Ex-convento de San Agustín*, *Ex-convento de San Bernardo*, dos obras representando *Un patio de una casa vieja*, *La Catedral de Oaxaca*, y la *Vista de la Alameda* y *Un paseo en los alrededores de México*, citadas antes.

⁶ A la pléyade de paisajistas mexicanos se han unido en los últimos años varios grupos de artistas extranjeros de distinta procedencia. Murió en México hace unos cuantos meses en un accidente callejero el paisajista español Aurelio García Lesmes, pintor de las anchurosidades luminosas de Castilla. El grupo más selecto de estos extranjeros, sea dicho en verdad, es el español. En él hay que contar, entre otros, a dos excelentes artistas, Enrique Climent y Arturo Souto. Ambos han realizado paisajes muy interesantes de México, sobre todo el primero, en cuya obra que pudiéramos llamar mexicana se cuentan varios paisajes de primer orden, tanto por la rica calidad de su materia pictórica, cuanto por la fuerza, variedad y delicadeza del color. No citamos entre estos artistas españoles a Aurelio Arteta, muerto en México en un accidente tranviario, porque a pesar de haber sido también excelente paisajista, no sabemos que llegara a pintar paisajes mexicanos. Le sorprendió la muerte antes.

churosidad del paisaje circundante. Querétaro es lo de menos; lo de más, el puro paisaje, de tan fina atmósfera, que le rodea.

Conclusión: no tuvo Velasco, como queda dicho, señalado aprecio por los paisajes urbanos, y, si lo tuvo, no lo manifestó en su obra. El paisaje urbano —aparte de las pinturas flamencas y holandesas y alguna que otra española del siglo xvii, o de Goya, y de los primitivos italianos, alemanes y flamencos —es casi obra del siglo xix: Turner y Corot, los impresionistas, luego los post-impresionistas, lo cultivaron con asiduidad. Velasco no tuvo ese amor por las ciudades. La ciudad, obra de Caín, no tuvo voz acordada con su oído. Vivió gran parte de su vida en la linde entre la ciudad y el campo anchuroso y libre. A unos pocos pasos de su casa, el Valle se le abría en toda su “plástica rotundez”.

Tales son los temas que aborda y no aborda Velasco. Ahora bien: ¿puede concluirse de ello que su arte sufre de monotonía? Antes de decidirse sobre este punto, tal vez convenga hacer un alto y una digresión.

XII

EL TEMA

¿QUÉ SE ENTIENDE por tema en la obra de arte? ¿Cuál es su importancia, su valor? ¿El tema es lo que se llama “literatura” comúnmente entre artistas, o “ilustración”, según el sentido que imbuyó a este término Berenson, y que hoy repiten tanto muchos que ignoran su origen y ni siquiera conocen de nombre al gran crítico que lo puso en circulación o, por el contrario, tiene más hondas raíces en la obra de arte?

El tema o asunto que un artista elige para su obra, entre otros muchos, no puede ser considerado como cosa baladí. Porque denuncia y determina muchas veces la calidad y la dirección de su espíritu. Poussin daba mucha importancia al *asunto*, y no podía admitir que éste no fuera noble; exigía que inspirara al artista altos pensamientos. Una historia de la vida vulgar, tal como la admitían los pintores realistas de la segunda mitad del siglo XIX, o los flamencos del XVII, le hubiera horrorizado: estaba para él fuera de las lindes del arte. En la historia y mitología griegas y romanas buscaba los temas que podían inspirarle. De ellos extrajo una particular poesía que expresaba por medio de líneas y colores. Sus necesidades poéticas, sus conceptos poéticos, se correspondían, mejor dicho, eran uno, con los elementos específicamente plásticos con que construía sus obras. Una historia vulgar, de esas que cuentan las comadres, no podía en modo alguno dar pábulo a tales formas y armonías de color.

Para un pintor de esos que llamamos *puros* todo esto no pasa de ser literatura; no ve de ningún modo la necesidad de que el artista se enfrasque constantemente en lecturas de los grandes poetas e historiadores, como lo hacía, verbigracia, Delacroix. Si le gusta la literatura y la historia, está bien que lea; pero tal lectura nada puede aportar a su arte: todo su arte, como aseveró Berenson, está sustentado por la forma, o los valores táctiles, por la composición, por las relaciones de color, por el sentido del movimiento y del espacio. Nadie que sepa lo que dice podrá negar que, efectivamente, el arte de la pintura, lo específico de este arte, tiene por fundamentos absolutos esa serie de "valores". Sin ellos no hay posibilidad de realización de ninguna obra pictórica valedera. Las actuales, ni más ni menos que las que nos legó la historia, del cumplimiento y realización de esos "valores" —forma, movimiento, color, espacio—, toman su calidad, y no de las historias que representan o narran. Tales historias son pertenencias del espíritu literario.

Por consiguiente, el valor pictórico de un Poussin o de un Delacroix, por ejemplo, no lo dan las historias que narran o representan en sus lienzos, por altas y nobles que fueren, ni el entusiasmo poético que les comunica la lectura de los grandes poetas. Sepárense de sus espíritus las extraordinarias aptitudes pictóricas que poseen —aunque bien distintas las del uno de las del otro— y ¿qué queda entonces de ellos como pintores?

Nada más justo que estos conceptos. Quien los rechace, nada entiende de las artes del dibujo y del color. Pero....

Ya a mediados del pasado siglo, un crítico musical, Eduardo Hanslick,¹ formuló la teoría de la música pura, oponiéndose a la teoría del drama musical de Wagner, y sus conceptos son en el fondo los mismos que a fines del pasado siglo y principios del que está corriendo de manera tan desastrada había de formular con tan ele-

¹ E. HANSLICK, *Von Musikalisch-Schoenen*. 1ª ed. 1854. (Hay edición española).

gante estilo Bernardo Berenson, refiriéndose a la pintura. Hanslick no admitía, y con plena razón, que una obra musical pudiera representar *Una noche de estío en Noruega*, *La atracción del mar*, o *La víspera de una batalla*, cosas enteramente ajenas a lo musical y a sus posibilidades. Tampoco admitía que la música fuera intérprete de toda clase de sentimientos —o de sentimentalismos— humanos. No. Para él, “una verdadera composición musical nos mira a la cara con los ojos claros y brillantes de la belleza y nos sentiremos en ese caso sujetos a su encanto indecible, aunque tuviese por asunto todos los dolores del mundo”.

Según esto, existe una belleza musical —lo mismo que una pictórica— que tiene un valor en sí y por sí, siendo de orden secundario los sentimientos y los asuntos que aparentemente intenta transmitir. El único objeto y fin de la música —lo mismo dice Berenson de la pintura— es esa belleza musical, o lo que quiere decir lo mismo, la *forma*. Ahora bien; esta *forma* no es un sistema de pesas y medidas, una serie de principios acústicos, una especie de matemáticas o física del sonido, sino obra cabalmente espiritual, porque “las formas sonoras no están *vacías*, sino totalmente *plenas...*”. “Existe, pues, un sentido y una conexión en la música, pero de naturaleza particularmente musical: es, en fin, un lenguaje que podemos comprender y del que podemos hablar —¡y tanto!—, pero que no admite ser traducido.” Lo mismo acontece con el lenguaje pictórico. “No hay en música —añade— una forma enfrente de un contenido, o viceversa, porque no hay posibilidad de la forma fuera del contenido.” Ya lo había dicho Goethe muchos quinquenios antes: “No hay fuera, no hay dentro; lo que está dentro está fuera.”

Las ideas o doctrina de Berenson sobre la “pintura pura”, desligada de toda historia o poesía, son las mismas. Y hasta tácitamente incurre en la misma contradicción que Menéndez y Pelayo² descu-

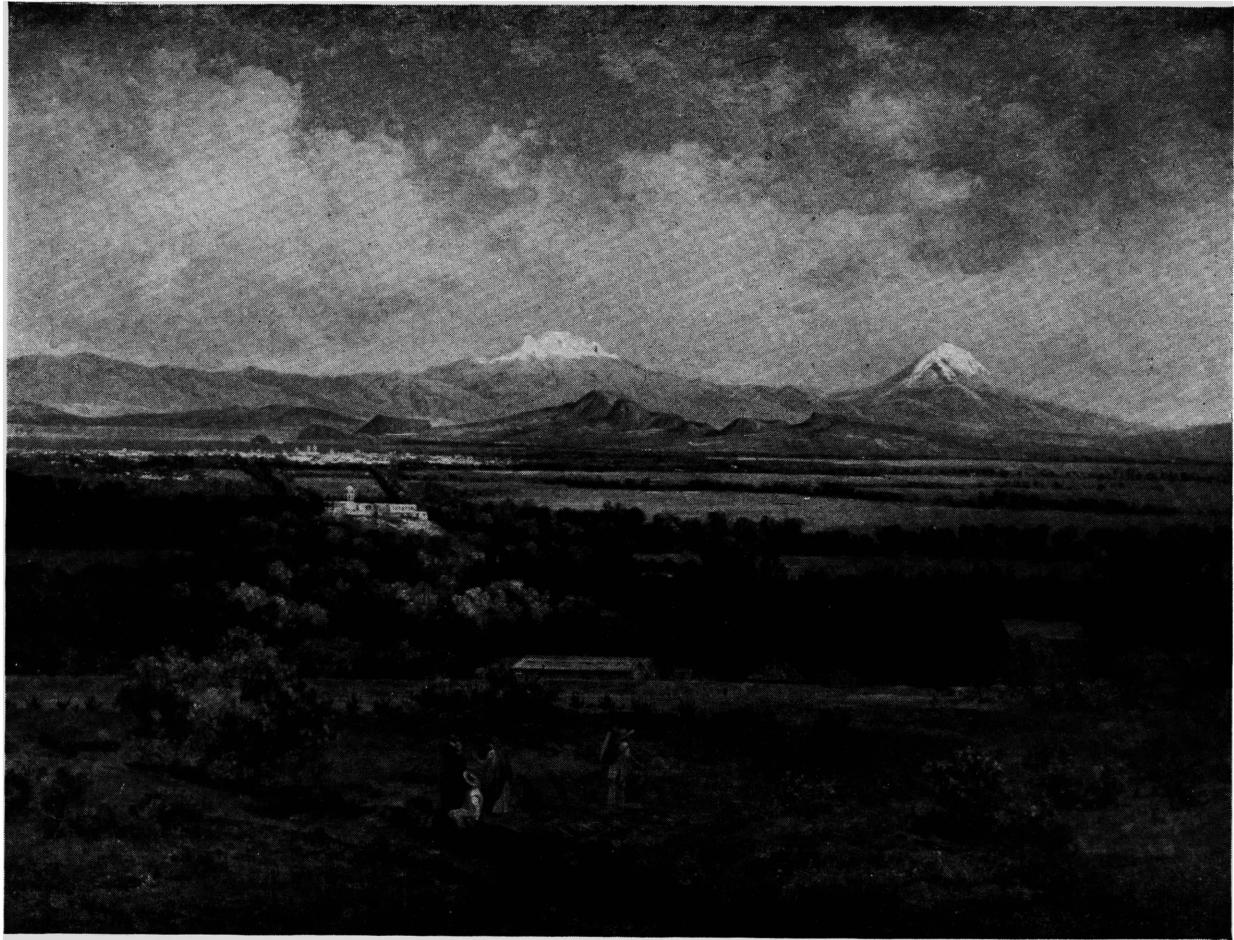
² M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Tomo VII, tercera edición.

bre en Hanslick. Asevera éste, en oposición a otras afirmaciones suyas, que “por las venas del cuerpo musical circulan, como sangre generosa, pensamientos y sentimientos que no son el cuerpo mismo, ni aun están visibles en él, pero que le prestan vida y movimiento”. Pues precisamente lo mismo sucede en pintura, y lo que Berenson llamó *ilustración*, no es cosa tan secundaria, si bien se mira, como él pretende; y si bien ni la historia, ni la leyenda, ni la poesía, hacen específicamente un pintor, tanto Poussin como Delacroix y tantos otros, necesitaron de ellas, que representan los pensamientos y sentimientos que, sin ser el cuerpo mismo de la pintura, ni estar del todo visibles, le prestan, sin embargo, vida y movimiento. Léase despacio verbigracia la parte que dedica Berenson en sus *Pintores Italianos del Renacimiento* —puede considerarse este libro hoy como clásico de la crítica del arte— a Rafael, y se verá cómo se ve en la misma necesidad de Hanslick de referirse a ideas y sentimientos, que quería considerar como ajenos al arte de la pintura, lo mismo que el otro al de la música.

Unos cuantos años antes que Hanslick en lo musical, Delacroix trató también, en lo pictórico, de definir lo específico de su arte. Porque escribía en su *Journal* (París, 1893, 1ª ed.): “Hay un género de emociones que pertenecen muy en particular a la pintura. Nada puede, en lo literario, dar una idea de las mismas. Existe una impresión que resulta de un cierto orden o concordancia de los colores, de las luces, de las sombras, etc., etc. Es lo que se dice la música del cuadro”. De ahí proviene que muchas veces, sin que percibamos lo que representa un cuadro, sin que podamos siquiera adivinar su sentido, “nos sentimos atraídos y ganados por un acorde mágico”. Es el color que canta su propia canción. “Sólo las líneas —añade Delacroix— tienen un poder semejante por su grandiosidad. Ahí radica, pues, la verdadera superioridad de la pintura sobre la otra arte (*la literatura; no deja de ser dudosa esta afirmación*), porque esta emoción (*la específicamente pictórica*) se dirige



Valle de México visto desde Guadalupe (1894)



Valle de México visto desde el Molino del Rey (1895)

a la parte más íntima del alma. Remueve sentimientos que la palabra no puede expresar sino de una manera vaga, y, en virtud de esta vaguedad, el sujeto los comprende a su modo, mientras que los pintores nos transmiten la verdadera realidad de tales sentimientos. Y esa realidad, obrando como una potencia mágica, nos monta sobre sus alas y nos transporta a lo lejos". Si bien se mira, aquí sintetiza Delacroix de una manera clara las dos tendencias: la que pudiéramos llamar del "puritanismo" y la de la "ilustración". Porque adelantándose acaso tres cuartos de siglo a Berenson, sostiene que "el color no es nada, o no significa nada, sino que aumenta el efecto de la imaginación.

Puede observarse en la historia del arte moderno que, a medida que el artista va rechazando lo histórico, religioso o poético en su obra, ésta se va reduciendo en su capacidad de afectar al alma de las gentes, y con esta reducción suele coincidir también muchas veces que la pura calidad pictórica sufra parecida merma. Ninguno de los que pudiéramos llamar pintores puros del día iguala en *mera calidad pictórica* a Delacroix y la obra de este pintor, que en estricto sentido "berensoniano" sería, como la de Rafael, obra de genial ilustrador, ha servido, no obstante, como de cantera de la que han sacado los movimientos pictóricos y los pintores posteriores al Romanticismo modos técnicos y continuas sugerencias relativas al tratamiento del color y del movimiento. De modo que un artista que alimentó fuertemente su espíritu de historia, poesía y música, es el origen de tantas lecciones aprovechadas por los pintores que han establecido el arte de la pintura por la pintura misma.

Sucede también que no todos los pintores son capaces de tratar con el mismo genio los mismos temas históricos, poéticos o religiosos, pues mientras unos consiguen elevar sus pinturas a la altura del contenido de sus temas, otros se quedan cortos. Un Miguel Angel pone toda la grandeza debida en el tema del *Infierno* o en el de la *Creación del Hombre*. Pues bien; al primer pintor entre pintores,

que es Velázquez, no podemos imaginarle desarrollando tales temas. En cambio, el Greco, del que tantas lecciones sacó Velázquez, parece que hubo de nacer para desarrollar sobre el lienzo temas de semejanza grandeza. Zurbarán, pintor indudablemente inferior a Velázquez, le supera en cuanto se propone tratar un tema religioso. Era Velázquez católico apostólico romano como Zurbarán; pero, ni más ni menos que a Goya, el tema religioso, las historias religiosas, no le inspiran.

De todo lo dicho puede deducirse que, al considerar Poussin el asunto que se toma para un cuadro como de no poca importancia para el pintor, estaba más en lo cierto que los pintores y teóricos modernos, que no le conceden ninguna importancia, o, a lo sumo, un valor enteramente marginal.

El debate no es de hoy. Ya Luciano de Samosata hubo de plantearlo en la Antigüedad.³ Y probablemente seguirá dando vueltas por el mundo mientras haya en él artistas y teóricos del arte.

La pintura pura conduce a dar la misma importancia a una manzana o cacharro de cocina que a la Caída y Redención del Hombre o al mito de Osiris o al de Prometeo, etc. etc. Worringer, encarándose en 1921 con los pintores expresionistas alemanes, les decía —y acertó— que su arte no podía ir muy lejos, porque todo arte con vitalidad para conquistar el porvenir ha hundido siempre profundamente sus raíces en terreno metafísico. No hay posibilidad, por consiguiente, de un arte vigoroso sin que se nutra de una manera u otra de esa sustancia. Lo cual no quiere decir, claro está, que el artista se dedique a filósofo o teólogo y pase sus horas estudiando metafísica y teología; nada de eso; sino que debe recibir del ambiente cultural en que nace, de una manera difusa, pero profunda, esas sustancias, sin las cuales el arte es un mero juego, un pasatiempo de ociosos refinados; deben estar tales sustancias arraigadas en su

³ LUCIANO, *Diálogos*. "Zeuxis." "De las Imágenes."

corazón. Los grandes momentos del arte pertenecen a las grandes horas religiosas o metafísicas.

En un diálogo, lleno de interés, entre dos pintores, Emilio Bernard —éste a su vez escritor— y Pablo Cézanne, habido a principios de siglo, en Aix, Provenza, se establecen y chocan una vez más los dos puntos de vista. Bernard sostiene el primero, el de Poussin; Cézanne, en cambio, no quiere ver más allá de la pintura pura, con lo cual establece la estética de su propia obra... manca. *Le peintre* —para él— *n'a pas d'autre tâche que de réaliser une image. La peinture n'a pour but qu'elle-même. Le peintre peint; une pomme ou un visage, c'est pour lui prétexte à un jeu de lignes, de couleurs, rien de plus.*⁴ Todo esto es bien conocido, pero acaso no sea innecesario repetirlo. Ahí está, pues, expresado del modo más simple y sobrio, el concepto de la pintura pura.

Para Cézanne, el pintor no tiene otra misión que la de realizar una imagen. Nadie podrá negarle la verdad de lo que dice. Si la pintura no es una imagen o serie de imágenes no se sabe qué pueda ser. Pero las imágenes son de bien diversa condición, y no es lo mismo la imagen de Dios, moviéndose en torbellino, para infundir con su dedo la vida a Adán —en el fresco de Miguel Angel— que la de un palurdo flamenco que se dedica... a regar las paredes y las matas, luego de haber realizado largas libaciones, en un cuadro de Teniers. Para realizar lo primero es menester una poderosísima imaginación y al mismo tiempo hallarse imbuído de una grandiosa concepción del mundo; para lo otro, basta con ser meramente pintor, como quiere Cézanne. Fuera de esto puede ser el hombre más vulgar de la tierra. Que la pintura no tenga otro fin que ella misma, parece cosa discutible. El origen del arte de la pintura es se-

⁴ E. BERNARD, *Ob. cit.*

guramente mágico y la mayor parte de las grandes pinturas que conoce el mundo, a partir del arte rupestre, son algo más que pintura pura, porque vienen a representar los mitos, con sus hálitos religiosos y poéticos, en virtud de los cuales el hombre ha expresado sus más hondas preocupaciones y concepciones del mundo. Que el pintor pinta, es lo cierto y común. Perogrullo nunca lo puso en duda. Que una manzana sea el pretexto para realizar un juego de líneas, puede también admitirse, aunque habría que ver la cosa. Ahora bien; que un rostro humano sea mero pretexto para que el pintor realice ese juego, ya no nos parece tan fácil de admitir. Algo más ha de ver un pintor en ese rostro. El juego de líneas puede estar, en efecto, presente, y, si no de líneas, de planos de luz y color; pero ha de ser en todo caso el vehículo de la emoción del artista, de sus sentimientos y pensamientos, ante el mentado rostro, y al mismo tiempo ha de darnos la realidad profunda, el ser, la palpitación poderosa o graciosa del mismo.

Se ve sin dificultad que no era tan consistente, como algunos artistas y críticos creyeron, la estética de Cézanne y la de la pintura pura. Ya Unamuno decía, y repetía tantas veces, según su costumbre, tratando de cosas parecidas a ésta, que el agua químicamente pura produce bocio.

Cézanne hablaba de una nueva óptica, de una nueva manera de ver, que él creía iniciar; pero la verdad es que, si bien su pintura, tanto por sus altas cualidades como por sus defectos, que él conoció mejor que nadie, es señora y el entendido la distingue prontamente entre las demás, el buen conocedor de la historia de la pintura —por el conocimiento de las obras, se entiende, y no por los libros— se verá algo cohibido para admitir sin reservas que esa *nueva óptica* se desprende con entera originalidad de la obra del pintor de Aix. Quien conozca a Tintoreto no concederá eso tan fácilmente. ¡Ah!, el dechado de Cézanne estaba ahí.

Por eso Emile Bernard tuvo razón que le sobraba ~~frente~~ a la batahola que armaban críticos, *snoobs* y, sobre todo, los marchantes, por la cuenta que les tenía— cuando hubo de afirmar serenamente, haciendo alarde de sentido crítico en medio del barullo, “que a pesar del juicio severo que el viejo maestro —Cézanne— volvía contra sí mismo; a pesar de la acusación precipitada que le hacen pintores y críticos de ser incompleto, pienso que son un monumento elevado por su esfuerzo a su propia gloria las diez o quince naturalezas muertas y paisajes *acabados* que de él poseemos”.⁵ Lo demás, efectivamente, se halla tachonado de bellezas parciales; son trozos pictóricos delicados; pero no pasan de ser ensayos magistrales, queridos con obstinada voluntad, reveladores del heroísmo silencioso del pintor para conseguir la realización de la *pintura pura*, que a lo mejor resulta que es un ideal casi tan inasequible como el de la perfección clásica o la cuadratura del círculo. No ha habido en la historia del arte un pintor más *puro* que el solitario maestro de Aix, más desprovisto de *literatura*, más ajeno al *arte de la ilustración*, en el sentido “berensoniano”: ahí está su obra como una inmensa y memorable ruina, en la que se destacan unas pocas obras maravillosas por el poder lírico de su color y por la consistencia, como de piedra preciosa, de su materia pictórica.

Estas horas terribles de la historia que vivimos han de ser horas de la escueta verdad. Si cuando entraron en boga las obras de Nietzsche, se habló tanto, y a veces tan gárrulamente, de la revisión de la tabla de los valores, ahora seguramente se está haciendo de una manera vertiginosa tal revisión en medio de los dolores más fieros y de la ruina temporal de Europa. Si es verdad que el dolor es creador, de tanto dolor como ahora se sufre y acumula han de salir seguramente obras de un vigor insospechado.

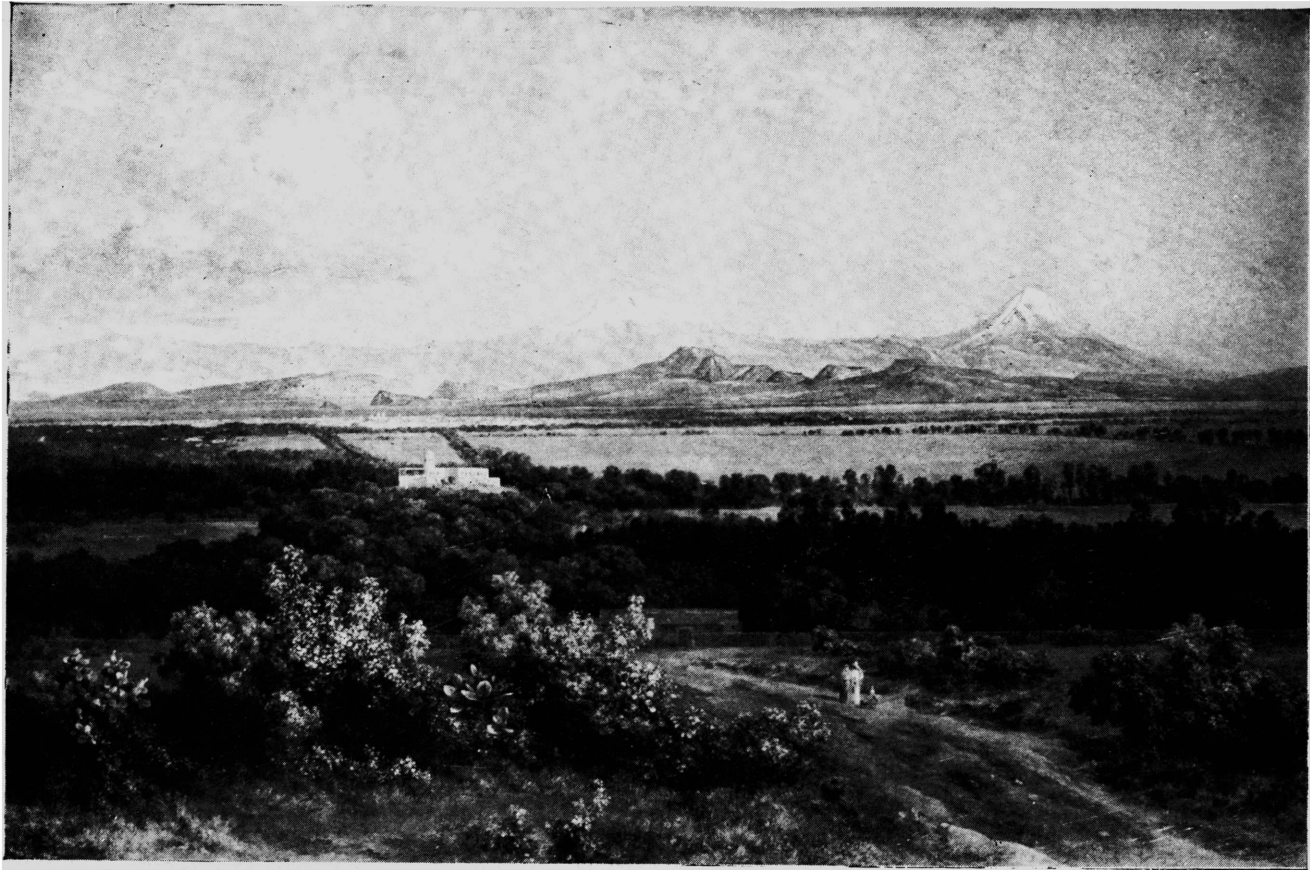
Gauguin, y veinte o treinta años más tarde los suprarrealistas, reaccionaron práctica y teóricamente contra esa doctrina de la *pu-*

⁵ E. BERNARD, *Ob. cit.*

reza, que, según las muestras, conduce rápidamente al empobrecimiento del arte. “Buscan —decía Gauguin de los impresionistas, pintores puros, si los ha habido— alrededor de su ojo y no en el centro misterioso del pensamiento.” En el fondo, es esto acudir a la *certa idea* de Rafael, o a aquello de Vinci de que la pintura *e cosa mentale*. Por lo demás, en los pintores suprarrealistas, la *literatura* corre a raudales por sus obras —su aspiración suprema es correr el mundo sobre el tapiz mágico de la poesía del misterio, cuando no de las tenebrosidades de lo teratológico— y Freud, bien leído o mal leído —más mal que bien, como es forzoso en los que no tienen la adecuada preparación científica— muchas veces hace en ellos lo que los clásicos atribuían a la musa. Cierto que en ocasiones esta musa suele tener parecido con la *belle Heaumière*, cuando se puso en aquella forma, horror de la descomposición humana, que levantaba la tremenda melancolía irónica de Villon.

Por consiguiente, sin poner en ninguna forma en duda que el arte de la pintura tenga sus “ideas específicas” —las identificó Berenson con “lo decorativo”, o con la “forma pura” los estéticos alemanes de la línea de Herbart, de donde procede en parte la doctrina del crítico americano—, sino, por el contrario, afirmándolo vigorosamente, podemos a la vez asegurar, sin hacer a unos conceptos excluyentes de los otros, antes bien integrándolos y sincretizándolos, que el *mito* en todas sus variedades y en todos sus contenidos es también fuerza propulsora no desdeñable en el campo de la belleza pictórica.

Así, el artista que no sea capaz de nutrir su espíritu con impalpables sustancias míticas —como los egipcios, verbigracia, los griegos, los medievales, los renacentistas y barrocos, los chinos y los japoneses y los mayas, etc., etc.— podrá cultivar con todo primor y máxima probidad la “pintura pura”, como los impresionistas y Cézanne, pero su poder artístico, aunque realice en tal zona obras de evidente calidad, no será seguramente de aquellos que acertaron a



Valle de México (1900)



levantar los corazones y hacer que la obra de arte, además de un deleite, sea espejo de lo más hondo que fragua dentro de sí el espíritu del hombre. El Greco no nos seduce sólo por sus formas y colores en sí: hay detrás de esas formas y colores un espíritu que arde como en los delirios más apasionados de la mística. Tales colores y las formas son como son precisamente por la impulsión arrebatadora de ese espíritu. El carro ardiente en que desapareció Elías es símbolo del espíritu de tal arte. De otro modo, el arte de la pintura pudiera ser en cierto modo equivalente al de la cosmética o la culinaria. No pasará de ser el encanto de los ojos. Que esto es ya mucho, nadie lo niega.

El arte sensorial no es arte espiritual. Está lejos de él. Cuando Matisse atribuía al arte de la pintura ciertas virtudes higiénicas, como la de ayudar a la digestión del contemplador o alegrar las pajarillas al misántropo, no decía nada nuevo, nada que ya no estuviera hace muchos siglos trabado a la correa sin fin de la historia. En punto a hedonismo y epicureísmo poco nuevo, mejor dicho, nada, han inventado los artistas de nuestra época. Y todas las pinturas del mundo, en ese orden de cosas, empalidecen ante una copa de buen borgoña, de jerez o de whisky. Y conste que las pinturas del señor Matisse, que tantas veces no pasan de ser papel pintado, son deliciosas y las más a propósito para activar y enardecer ciertas funciones fisiológicas. Son, evidentemente, encanto de los ojos. Pero el arte corre por caminos más dilatados y sutiles.

Un pintor francés de nuestro tiempo, nada sospechoso de "literaturismo", que es a la par crítico excelente, André Lhote, luego de pasar por la aventura del cubismo —no la creemos inútil—, decía en el último Congreso de Crítica e Historia del Arte de Venecia: *Les faibles périront, les forts s'humaniseront. Ils comprendront que le salut est dans un retour à un art d'expression. La question du tableau utile est posée, à une époque où personne ne peut se détour-*

*ner de l'immense et terrible interrogation qui est faite a l'homme. Le regne des héros commence, et l'art en a de tout temps suscité.*⁶

Desentrañemos un poco estos conceptos, que marcan la dirección general de la sensibilidad artística durante los ocho o diez años que han precedido a la Segunda Gran Guerra. José Ortega y Gasset, antena de todos los cambios en la sensibilidad de nuestra época, vista de lince, cuya perspicacia registró los primeros latidos de cosas que luego han sido tremendas realidades, en un ensayo muy difundido advirtió que la característica del arte joven de hace veinte años era la *deshumanización*, palabra que hizo mucha fortuna, aunque su sentido no sea del todo preciso. En realidad, quería decir que el arte joven de aquellos años se desatendía de todos los sentimientos, y que trataba de alcanzar —sin lograrlo, ni mucho menos— aquellas regiones puramente estéticas en las que nada tienen que hacer las pasiones ni los sentimientos humanos. El arte era un puro juego; y lo que a mediados del pasado siglo atribuyó, como hemos visto, Hanslick a la música, es lo que buscaban en aquel tiempo, tan cercano y tan remoto a la vez del tiempo actual, los artistas jóvenes de entonces. Lo malo del caso es que tales artistas en general eran espíritus sobremanera perezosos y trataban de realizar un arte que caminara por la línea de menor resistencia. Ahora hallamos que André Lhote, de pronto, considera que los artistas fuertes han de humanizarse, es decir, todo lo contrario de lo que pretendían los artistas aludidos por Ortega y Gasset en su ensayo *La Deshumanización del Arte*. No hicieron falta muchos años para que se produjera la reacción. Y tales artistas habrán de comprender que la salud —la suya y la del arte— está en la vuelta a un arte de expresión. El venerable Benedetto Croce debió aplaudir desde su dignísima y alta soledad napolitana. Por consiguiente, aquel arte ultratelúrico, por apellidarle de algún modo, que se ajenaba de la vida y de la vida

⁶ A. LHOÏE, *Parlons Peinture*. París, 1936.

humana, estaba ya buscando su salida y acaso su redención en la muerte. Es lo mejor que podía hacer. La cuestión del *cuadro útil*, es decir, del cuadro que expresa y representa los grandes temas de la vida, perennemente actuales, surgía, según el crítico y pintor francés, precisamente en una época en que nadie podía volver la espalda a la inmensa y terrible interrogación que se hace al hombre. De donde se deduce que el artista de nuestro tiempo, si había de ser tal, tendría que volver forzosamente a criar dentro de su espíritu los altos pensamientos y sentimientos, metafísicos o religiosos, que siempre han estado unidos a las concepciones del destino del hombre y de su vida. De modo que, bajo una forma u otra, la ráfaga metafísica y religiosa ha de volver a nutrir con sus fuerzas o sustancias el espíritu del arte y del artista nuevo.

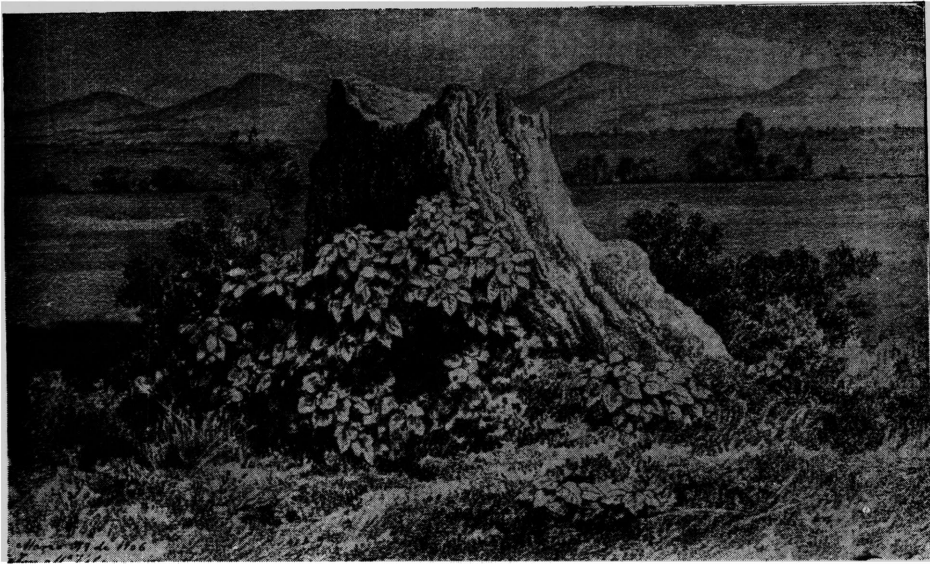
Pero hay todavía más: “comienza —dice Lhote— el reino de los héroes y el arte en todo tiempo los ha suscitado”. ¡Ah!, la *des-humanización del arte* no pasa de ser un mínimo episodio de un momento. Salió, en parte —por lo demás, no era una novedad en la historia—, de la primera Gran Guerra. Esta en que ahora estamos, ¿traerá el arte heroico, el arte expresivo, el arte por el que han de correr de nuevo los más altos anhelos humanos? ¿Traerá la resurrección de los mitos?

Lo que ahora puede verse es que el tiempo de la pampirolada desintegradora de la post-guerra pasada y de los pícaros y deficientes mentales metidos a regidores de la creación y del pensamiento estético —aquel bulle bulle de *ratés* con que en todas las grandes capitales de Europa se corroía lo que de serio tiene el arte— hace ya unos cuantos años finó. R. I. P. El mundo —¡ay dolor!— se ha puesto terriblemente serio y el artista ha dejado la pista del circo, donde casi toda una generación, que hoy sufre horriblemente, se puso a hacer de manera acaso sin precedentes el payaso. La respuesta a semejante actitud, aunque parezca la cosa exagerada —conviene recordar que el arte es tantas veces índice e indicio de sucesos histó-

ricos— está en estos instantes en los desastres y los campos de batalla de Europa y del mundo entero. *Le regne des héros commence, et l'art en a de tout temps suscité*, exclamaba André Lhote, si mal no recordamos, un día del verano del año de 1935, en la fantástica Venecia, que da fiebre y hace delirar hermosamente a los románticos y a los que no lo son.

De donde se puede quizá deducir que el arte abstracto en general y la pintura pura en particular —sin mitos, sin leyendas, sin poesía, sin emoción metafísica o religiosa, sin historia— está en nuestra hora históricamente derrotada. Pero no se crea que para siempre. En este orden de cosas no hay nada para siempre. Tiene sus tiempos y sus ciclos; sus razones históricas. Y es bueno que los tenga y reaparezca cuando, por abuso, o más bien desecación, de la sustancia mítica y de la sensibilidad específica atañadera a cada forma de arte, hay necesidad de *purificar* al extremo precisamente esa parté específica de cada arte. En la hora de ahora la tarea parece ser la contraria de lo que fué la anterior. Si es que puede haber tarea que realizar en tal sentido en el presente y en el futuro inmediato...

Nos hemos detenido demasiado, desproporcionadamente, en este problema del “tema” en el arte, de lo específico del mismo y de sus relaciones subterráneas con el mito, con lo metafísico, lo religioso y lo histórico. La materia, si ha de tratarse siquiera medianamente a fondo, no corresponde en realidad a este ensayo, aunque lo roce por muchos puntos, y sea conveniente apuntarla y recordarla de pasada, como acabamos de hacerlo.



Dibujo a lápiz

XIII

LOS TEMAS DE VELASCO

VOLVAMOS, CUAL CORRESPONDE, a Velasco y sus temas pictóricos y, en particular, a la sospecha de monotonía que a primera vista puede producir la consideración general de su obra.

No existe ningún género de *literatura* o de *ilustración* en la misma. Sus paisajes son paisajes puros; como ya hemos apuntado, no recurren a más temas que los que el artista se procura en el estudio de la naturaleza. Para juzgar de la diversidad o monotonía de su obra, hay, pues, que atenerse simplemente a esos temas naturales y a las interpretaciones que de ellos hace.

Ahora bien: hace aproximadamente tres cuartos de siglo que Claudio Monet y Cézanne enseñaron —si antes de ellos no se sabía ya, aunque no se practicara— que con un mismo tema natural, con una misma estructura paisajista, o modelo, *le motif* de Cézanne, podían realizarse obras sobremanera variadas. De tal concepto procedieron

sobre todo las *series* de Monet —las *Catedrales*, los *Almiales*, los *Alamos*, etc.—, en las que solamente lo que variaba de una pintura a otra de la serie era la hora del día y, por consiguiente, la calidad y coloración de la luz, y con ella el color de las cosas representadas. La *Catedral de Chartres*, por ejemplo, es distinta al despuntar el día, a la media mañana o al caer de la tarde, etc., etc. Lo mismo esa línea de álamos temblorosos, que sigue los meandros del río, cuya coloración varía al compás de la del cielo.

De esta manera, los temas pictóricos, los de la pintura pura, se enriquecieron con nuevas aportaciones. Antes se buscaba particularmente la variedad de los paisajes según su composición y los elementos naturales que contenían en cierto orden. La luz, desde luego, tenía en ellos su importancia —sin luz no existe pintura— pero la verdad es que estaba en función de los otros elementos del cuadro, y lo que más le interesaba al pintor era ponerlos de realce mediante la luz. En fin, que, siendo elemento sustancial, no por eso, en el paisaje anterior al impresionismo, desempeñaba el papel, aunque el suyo fuera importante, capital de la obra. El impresionismo le concedió esta suma importancia. Pasado este luminoso movimiento, se ha vuelto de nuevo al paisaje de composición; pero, como el ojo adquirió exigencias de luz y color, color y luz se sostienen en papeles de importancia.

La variedad de temas de la obra de Velasco no puede ser vinculada a esa manera impresionista. Por el lado de seguir los efectos de la luz, según las horas del día, según la inclinación del sol, sobre un mismo paisaje, no puede hallarse la variedad de su obra. Sabemos ya que estaba en general lejos del impresionismo: por este lado, no menos que por los otros. La variedad hay que buscársela, por consiguiente, en la forma en que Fromentin la halló —y riquísima— en la obra de T. Rousseau. Hizo en cierto modo la estadística de motivos naturales, como vimos páginas atrás, y allí se revelaba el demonio de la inquietud y de la novedad que llevaba en el cuerpo

el paisajista francés. Ese demonio, como ningún otro demonio —para eso tenía al agua bendita y los exorcismos de la Iglesia—, no tiraba mucho de Velasco. Como Cézanne, aunque con más amplitud que éste, ya que el pintor de Aix se conformaba casi siempre con *le motif* de la colina de la Sainte-Victoire, se atenía a pocos temas o motivos naturales: la variedad venía de la coloración, de la calidad de la luz, de no grandes variaciones en el punto de vista, y de los estudios particulares de trozos aislados y accidentes del paisaje. Salvo las excepciones conocidas —pueden verse fácilmente en el catálogo de la Exposición—, su tema capital, el que comprende casi todos sus otros temas, se lo da el Valle de México, del cual nunca tuvo verdadero gusto en salir.

De ahí procede la aparente impresión de monotonía que una primera y rápida consideración de su obra produce. El espíritu sedentario de Velasco es responsable de este primer juicio adverso. Cuando se prosigue la contemplación, se atiende a la cronología y, apoyándose en ella, cosa indispensable, van estableciéndose variantes y clasificaciones, entonces se alcanza otra conclusión: la obra de Velasco, considerada en su desarrollo cronológico, posee no escasa variedad, aunque dentro de un movimiento lento de variantes, de diferenciaciones en general no rotundamente marcadas.

Al pasar por los pueblos y poblados campesinos de México, resistiéndonos a la velocidad del auto, que acumula tantas impresiones en el viajero y a la vez las borra, nos hemos detenido muchas veces a contemplar la quietud de estatua egipcia con que el indio reposa. Otras tantas veces nos ha colmado de envidia —a nosotros, hombres nerviosos e inquietos de Europa, enfermos de prisa, que apenas conocemos ya el deleite del buen sosiego—, ese arte profundo, porque es un arte, de la quietud. Pues bien: una impresión de parecido linaje nos produce la obra de Velasco considerada en su marcha cronológica. Y no sólo la obra total, sino cada una de sus

obras. Por todas ellas marcha la mano del pintor sosegadamente, apuntando con firmeza y seguridad sobre el lienzo o el papel lo que el ojo escrutador va descubriendo.

En sus apuntes a punta de lápiz puede leerse no menos, acaso mejor que en sus obras trabajadas y compuestas, esta condición. La mano corre segura y firme, pero sin fiebre ni nerviosidad, y la punta del lápiz lo precisa todo, a todo da forma, aun a los detalles mínimos, como un primitivo italiano o flamenco del siglo xv. Obedece aquí Velasco, sin pretenderlo, a una larga tradición, acaso ya perdida o casi perdida, a partir de cuyos comienzos aparece vinculado a ella el sentimiento de la naturaleza en el arte europeo. No deja de confundirse con alguna frecuencia este sentimiento con el panorámico del paisaje. En el arte, el sentimiento panorámico pertenece a una etapa bastante desarrollada de la pintura, mientras que el estudio y gusto de los detalles graciosos, delicados o bellos de la naturaleza —la hoja, la rama, la hierba, la flor, el arbusto, la roca, el pájaro en reposo o en vuelo, el animalito que huye o asoma curioso la cabeza entre la fronda, etc., etc.— han inspirado desde la antigüedad más remota a los artistas. Las figuras próceres de semejante tradición en Occidente son, para nuestro gusto, Leonardo de Vinci y Alberto Durero. Y obsérvese que ambos, sobre todo el primero, fueron artistas que tuvieron muy desarrollado el ingenio científico. En los dos se da la no tan rara —como se ha creído— combinación de talento artístico y científico. En general, los artistas florentinos de los dos Renacimientos tuvieron en sus espíritus esa doble condición. Doble condición —de artista y de naturalista— que se produce también en Velasco, la cual se manifiesta particularmente en estos apuntes a punta de lápiz: son obra de un observador naturalista, paciente, minucioso, doblado de un artista.¹

Operó, pues, Velasco sobre temas exteriores no muy variados,

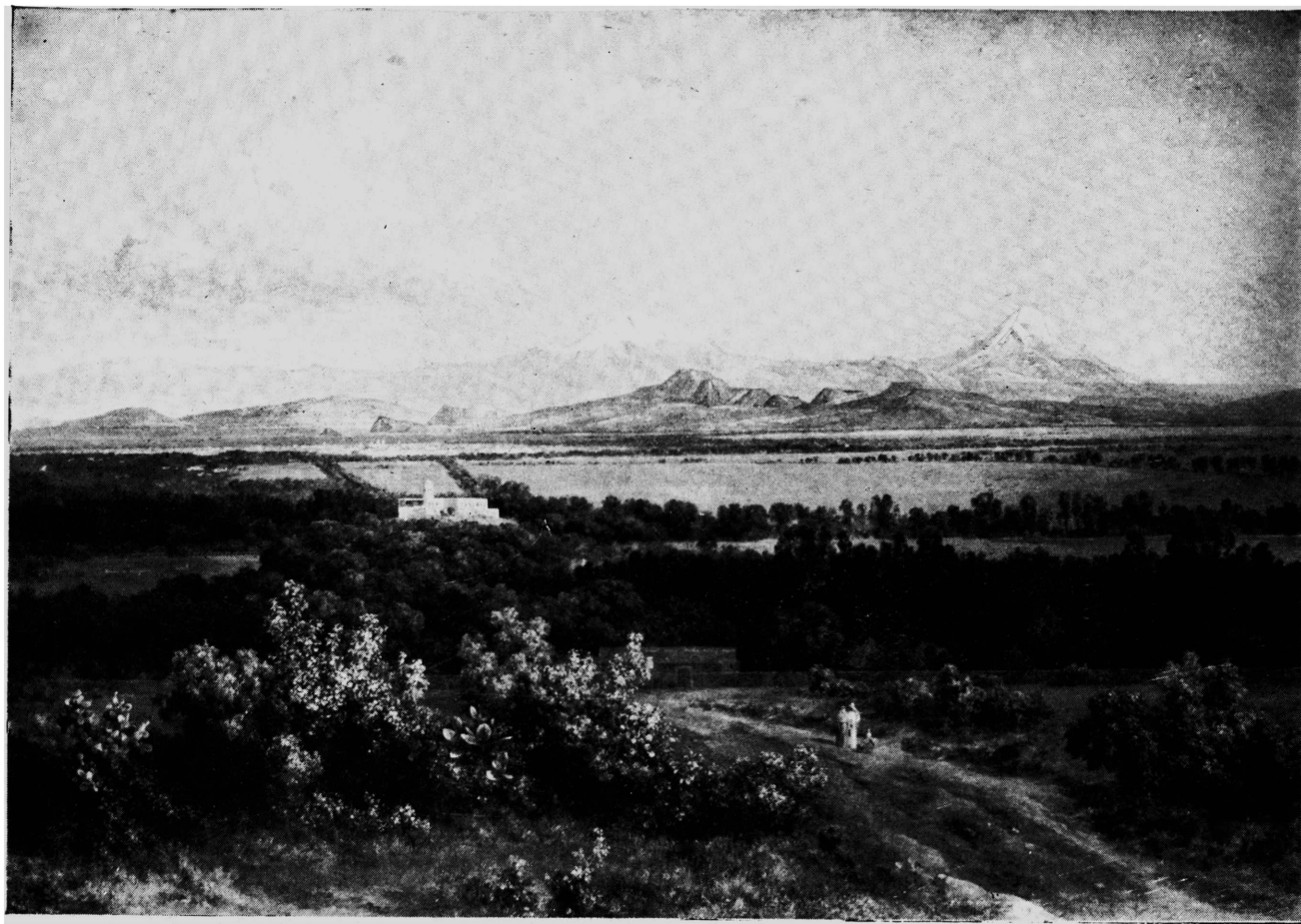
¹ Véanse Nos. 167, 171, 172, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, al 199 y 200 al 244 del Catálogo de la Exposición V.

Ahora bien: el “tema interno”, o sea el modo de la visión, va variando, como queda dicho, de una manera continua. Mostremos algunos ejemplos, de extremo a extremo, de esta variación. Entre fechas relativamente distantes, señalemos tres grandes paisajes del Valle. Dos de ellos han sido ya citados: No. C. 31, fechado en 1875, el que entusiasmó a Martí; el otro, de 1876, No. C. 33. Entre estos dos paisajes existe la diferencia considerable que ya conocemos. Los puntos de vista de uno y otro han variado poco, aunque son distintos. Ya en estos años, Velasco se preocupa más por variar el “tema interno”, la visión, que no el “tema externo”, o sea el modelo, o el paisaje, en que se inspira. El otro extremo de la comparación que queremos hacer es *La Hacienda de Chimalpa*, No. C. 89, de 1893. Es ésta, a nuestro juicio, una de las obras mejores de Velasco. No hace falta ser lince, ni siquiera medianamente entendido en pintura, para descubrir la gran diferencia que existe entre los dos primeros paisajes citados y este último. Han pasado entre ellos 18 y 19 años respectivamente; y, entre tanto, hizo Velasco su viaje a Europa. Hacía aproximadamente tres años que estaba de vuelta de tal viaje. ¿Quedaba en su memoria algo de las pinturas que vió entonces? Nada podemos decir. No hace falta que en la memoria de un artista estén presentes con exactitud las obras que ha visto: basta que desde su trasfondo operen los recuerdos, hechos propia sustancia. En el lapso de tiempo transcurrido, ha madurado completamente el pintor. No se puede medir con certidumbre la acción que pudo ejercer —si alguna ejerció— en semejante madurez el citado viaje a Europa. No hagamos, pues, más que recordarlo, por si otros más afortunados pueden llegar algún día a determinar esa influencia, si la hubo. En este punto quédense las espadas en el aire como en el episodio de la lucha de don Quijote con el vizcaíno.

La Hacienda de Chimalpa, conviene advertirlo, no se puede incluir en ninguna serie —si se quiere hacer una clasificación en esta forma, cosa desde luego posible— de las obras de Velasco. No le

vemos antecedente ni consecuente, al menos entre las obras que figuran en el Catálogo de la Exposición. Ha vencido totalmente en ella la clara tendencia de su autor hacia las luces y tonalidad frías: gamas de tonos amarillos y azules, con algo de verde, son las dominantes. Es el paisaje más frío que ha pintado Velasco, paisaje invernal, lleno de luz plateada y tranquila, en el que el sentido del espacio —“espinas dorsal” del arte de paisaje— aparece con plenitud, y del que han desaparecido las tonalidades calientes, que juegan papel considerable en los primeros términos de los dos paisajes de 1875 y 76.

Más este ejemplo, aunque marca una variación de mucha monta, no es suficiente. Hemos de ver otros para sustentar mejor nuestro aserto. Pero, antes que nada, ¿qué proceso sigue el arte de Velasco en el tiempo? ¿Se advierte en su marcha una línea continua de desarrollo, una línea evolutiva clara, bien perfilada, como se decía a fines del pasado siglo, en que todo se volvió procesos evolutivos, o, por el contrario, se registran en tal obra cambios repentinos, parecidos a los que los naturalistas llaman “mutaciones bruscas”? En otro lugar de este ensayo hemos visto ya que en la historia del arte existen las dos suertes de movimientos o cambios. Y no sólo en la historia, sino también en el proceso inventivo de los artistas sueltos. En la consideración general de la producción artística de Velasco hay que inclinarse hacia la línea evolutiva. Los casos en que parece que en cierto modo se ha operado una “mutación brusca”, como éste de *La Hacienda de Chimalpa*, son raros. De todos modos, no puede negarse que existan. Podemos citar, además, como casos de ese tipo, aunque siempre con ciertas reservas, dos paisajes de 1895: *Valle de México, desde el Molino del Rey* (No. C. 71), y *Valle de México* (No. C. 72). Adviértase que son también posteriores al viaje a Europa —aproximadamente cinco años—. Se trata no menos de dos obras singulares, de las más finas y mejor logradas que conocemos de su autor. Luce en ambas la maestría y delicadeza de percepción del paisajista mexicano. Aten-



Valle de México (1900)



Valle de México desde el Cerro de Guadalupe (1905)

diendo a la fecha de ambas —1895— y al carácter “envuelto” de sus elementos, es decir, al modo como se funden todas las partes en la atmósfera y la luz; atendiendo también a la mayor suavidad y a la mayor unidad de su vibración lumínica, así como a la soltura y ligereza de la técnica y a la manera de conducir el pincel por el lienzo, hubo un momento en que creímos hallar de pronto en ellos algún fruto del viaje a Europa; quisimos ver allí algún reflejo o reminiscencias del paisajismo francés pre-impresionista, perfectamente asimilado y convertido en sustancia propia por Velasco. Cierto que no acertábamos a concretar esta influencia en ningún nombre determinado. Erguíamos estas interrogaciones: ¿Corot? ¿T. Rousseau? Dijérase que en ambas pinturas existían reminiscencias de ambos. En la pintura de Velasco hay algunos misterios; éste es uno de ellos. Hubimos de consultar a ciertos amigos, artistas conocedores del paisajismo francés. Coincidieron con nuestra sospecha y conjetura.

Así las cosas, suspenso en este punto nuestro juicio, afirmando y dudando a la vez, gracias a la gentileza de dos pintores mexicanos amigos, el profesor Pastor Velázquez, excelente acuarelista, buen conocedor de los paisajes naturales de su patria, y el fino paisajista señor Galarza, pudimos ver a nuestro sabor los cuatro preciosos paisajes de Landesio que posee en la Ciudad de México la señora viuda de Pérez Salazar. Sin que se nos apartara del espíritu la sospecha de la influencia francesa, repentinamente comenzamos acaso a ver más claro. ¿No podría suceder que estos dos paisajes de Velasco, más que a influencias difusas del paisajismo francés pre-impresionista, obedecieran a recuerdos de la pintura de Landesio? La influencia francesa pudo trasmitirse acaso a través de las obras de este maestro. Ya hemos insinuado que, a pesar de su fuerte “italianismo”, bien pudo haber estudiado en alguna forma a los paisajistas franceses contemporáneos suyos. De admitirse estas reminiscencias del paisajista turinés, habrá que reconocer también que son de ín-

dole subterránea, por decirlo así, o que venían de lejos de una manera latente o larvada y florecieron en esas obras más que en otras de fechas más lejanas y, por consiguiente, más cercanas a las enseñanzas de Landesio. Aquel gusto predominante del paisajista italiano por las gamas y luces doradas, que heredó, como sabemos, de los venecianos, ¿no vertieron acaso algo de su dulzura y de su blandura sobre esos dos paisajes del Valle? ¡Quién sabe!, digamos a la mexicana. De esta insinuación no acertamos a pasar. Lo cierto es que tales obras forman también eslabones sueltos o islotes en el conjunto de la obra velasquiana.

Hacemos estas observaciones a título de curiosidad, porque las dos pinturas del Valle, unguidas de un leve reflejo del paisajismo francés o sin él, con alguna reminiscencia de Landesio o sin ella, son dos obras excelentes y de las mejores que haya podido producir hasta hoy el arte del paisaje en México. Dentro de su recinto, pueden ser consideradas como obras clásicas, en especial la señalada en el Catálogo de la Exposición con No. 72, o sea, la de los matorrales verdes y dorados —de oro viejo, casi bronceo— de los primeros términos. La otra —*Valle de México, desde el Molino del Rey*— es también obra de calidad, y si bien los últimos términos, con la cadena volcánica, y los medios y el cielo, encapotado de nubes levemente doradas, nada tienen que envidiar a la citada anteriormente, los primeros términos, en cambio, son turbios, opacos, carecen de vibración y vida luminosa.

Existe además en la colección de obras de Velasco una serie de obritas, más bien parecen apuntes, que también permanecen aisladas en el conjunto, aunque entre ellas forman serie. Tales: las *Visitas de San Antonio Abad* (Nos. C. 46 y 47), obritas de una suavidad de tintas muy grata al ojo, en las que predominan los verdes tiernos, los azules leves, los grises temblorosos; paisajes diminutos por su tamaño, pero tratados con tan fina sensibilidad, que no tenemos el menor reparo, aunque se trate de obras menores, en considerarlas

entre las más delicadas que haya producido Velasco y el paisajismo mexicano en general. El sentido impresionista de la "visión" las informa, en cierto modo, y, aunque hemos afirmado que Velasco por temperamento estaba bien alejado de esa tendencia, tenemos, sin embargo, que rectificarnos levemente, y admitir ahora que por esas obritas no se halla lejos de poseer también gusto y retina impresionistas, aunque su arte haya tomado rumbos distintos en general.

Hay, entre estas obritas, algunas de otro carácter, en las que su autor no se ha dejado llevar de la impresión y del efecto lumínico simplemente, sino que ha sostenido, en sus reducidas dimensiones, su poder de comunicar al paisaje robusta plasticidad, sobre la que la luz y los estados atmosféricos ponen delicadas tintas.

Todas estas obras, muy fáciles de distinguir en el conjunto de la obra velasquiana —verdaderas perlas por la suavidad del color— están pintadas antes del viaje a Europa; corresponden a los primeros años de la década 1880 a 90, cuando el pintor de Tematzcalcingo no tenía seguramente la más leve noción del arte impresionista. Cuando vió en París la pintura impresionista, le causó extrañeza, como sabemos; sin embargo, ya que no la técnica "divisionista", a la que fué siempre extraño, aparece en tales obras un barrunto cierto de que en su retina había también afinada sensibilidad para percibir aquellos tenues matices de los que los maestros impresionistas hicieron gala. Como era tan flexible a los dictados de la naturaleza, ésta, sin que él lo supiera, le comunicó también de manera esporádica esa "manera de ver".

Cuando en páginas anteriores afirmamos que José M^a Velasco aparecía como un artista rezagado —*vieux-jeu*, que dicen los franceses—, en relación con el desarrollo de la pintura de paisaje en Francia —que es donde, en el siglo XIX, adquirió su mayor auge— dijimos algo que no tiene vuelta de hoja para los conocedores del paisajismo francés del siglo décimonono. Al llegar a este punto de nuestro camino, nada esencial tenemos que rectificar en nuestra

primera aseveración: queda ella en pie. Ahora bien; luego de lo que acabamos de declarar en relación con esa serie de pequeñas pinturas, parece como si estuviéramos obligados a rectificarnos en cierta medida. Nada de eso. Porque lo cierto es que esas delicadas pinturas de espíritu impresionista —pero no realizadas con voluntad de tal— son, como queda dicho, a manera de insulillas que se producen en medio de la gran corriente general, sirva la expresión, de la obra velasquiana. No hacen ley. No fijan tipo de desarrollo general. Pertenecen, pues, a ese número de obras que vamos señalando como obedientes en cierto modo a lo que los naturalistas llaman, en oposición al concepto evolucionista, mutaciones bruscas de las especies.

No citaremos todos los casos de esta clase que existen, porque harían aún más prolijo de lo que está ya resultando este ensayo en la obra de Velasco. Antes de dirigirnos hacia la línea evolutiva de nuestro pintor, hemos de poner de manifiesto, sin embargo, otros casos de la misma índole de los ya citados. Conviene advertir, aunque ello se desprende del contexto, que unas veces esos casos de mutación brusca se dan en obras aisladas, solitarias en su género o carácter —verbigracia: *La Barra de La Habana*—, y otras en series, que nunca suelen ser extensas.

Veamos, pues, otro ejemplo de obras singulares y de variedad. Se trata de dos pinturas, separadas entre sí por un lapso de tiempo de dieciséis años: *Puente de Metlac* (No. C. 44, fecha 1881), y *El Citlaltepetl* (No. C. 74, fecha 1897). Están fuera del Valle de México y el volcán que las señorea es el Pico de Orizabá. Son paisajes de tierra más baja y más cercanos a la naturaleza tropical. Los verdes tristes de la selva virgen —unos verdes extraños que no recordamos haber visto en los paisajes de Europa, verdes blandos, de mortecina vibración y como gelatinosos— se extienden por grandes zonas de estas dos pinturas. En las dos hace figurar Velasco el ferrocarril; y, en la primera, el puente de Metlac forma, con su gran escorzo

airoso, el eje de la composición de toda la obra. Aunque tan distantes en fechas —dieciséis años van de una a otra—, se dijera que han sido pintadas para hacer pareja. En *El Citlaltepetl* se atiende mucho al efecto de luz y sombra, y el pintor se ha complacido en darnos la sensación de la luz que se hunde y apaga y agrisa en las barrancas. Una vez más se ha dejado llevar Velasco por el consejo de Landesio: se ha dejado llevar por la naturaleza y ésta le ha impuesto su carácter. Así como *El Citlaltepetl* está compuesto casi a la manera clásica, con sus planos en gran parte paralelos al borde del cuadro, *El Puente de Metlac* parece obedecer más bien a un principio barroco. En ambos aparece una vez más el Velasco *naturalista*, pues, en los primeros términos, las plantas que aparecen, formando masas pictóricas importantes, están dibujadas y pintadas como para dar gusto a los cofrades de Linneo.

Aparte de los cambios más o menos paulatinos que va sufriendo en la visión del Valle de México —que es donde más se nota el proceso evolutivo general—, Velasco cambió siempre que cambia de paisaje. Sus paisajes de las cercanías del Pico de Orizaba forman espontáneamente algo así como una serie. Son obras de desigual valor; merece destacarse entre ellas este otro *Citlaltepetl, Orizaba, 1875*. Se trata de un paisaje de semblante sombrío, de tonalidades verde-azulinas, muy apagadas, dominado todo por el Pico de Orizaba, que resulta por su claridad y su erguida configuración el acento dominante, el personaje central o único de la obra, mientras el resto se hunde en la sombra. Diferénciase bastante de las otras obras pintadas por su autor en esa misma época.²

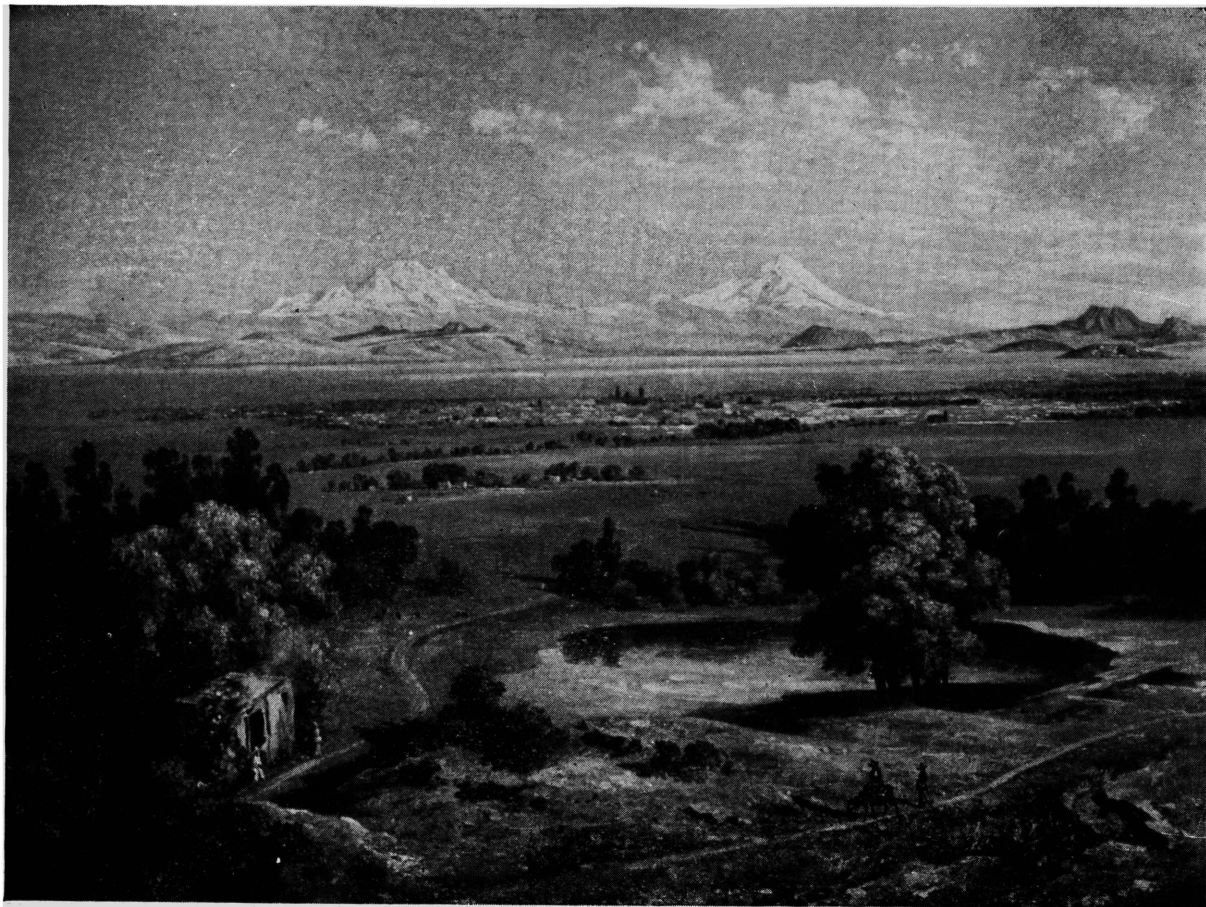
Bien diferente, en cuanto a colorido y luz, de las obras y series de que se ha hecho mención, aparece otra, que puede representarse

² A esta serie pertenecen, aunque de diversas fechas, las siguientes obras: *Cascada de Rincón Grande* (No. C. 22, 1874), *Cascada de Barrio Nuevo* (No. C. 25, 1874), *Cascada de Tuxpango* (No. C. 27, 1874); luego, en fechas más avanzadas: *Bosque del Pacho, Jalapa* (No. C. 73, 1895), *Bosque de Jalapa* (No. C. 96, sin fecha, aunque todo hace creer que sea la misma del anterior).

especialmente por las siguientes obras: *Valle de México, visto desde Dolores* (No. C. 49, fecha 1884), *Valle de México* (No. C. 65, fecha 1892), *Valle de México, desde el cerro de Guadalupe* (No. C. 81, fecha 1905). En la Exposición Velasco había tres obras iguales a ésta, aunque de diverso formato. Velasco, ya fuera por razones de gusto o de venta, a veces repetía sus paisajes en el mismo formato o en otros diversos. Debe incluirse también en esta serie el *Valle de México, desde Chapultepec* (No. C. 95, sin fecha). Caracterízase la serie por la nitidez y frialdad de la luz y por la coloración brillante, casi cristalina, con tendencia decididamente marcada a realizar una concordancia y armonía nada común entre tonos verdes y rosados, con sus grises y sus azules; cada elemento del paisaje se destaca con toda claridad en medio de una atmósfera muy transparente que todo lo envuelve. Esta singular transparencia cristalina y la precisión con que están realizados los detalles comunica a estas obras un cierto sabor como de primitivo que hubiera adivinado la ruta del paisajismo del siglo XIX. En la composición, estas obras no presentan nada que las singularice.

Según lo ya expuesto, si tuviéramos muy desarrollado el gusto de las clasificaciones rigurosas —por dicha o desventura estamos lejos de poseerlo— podríamos hacernos de nuevo esta pregunta: ¿Deben clasificarse las obras de Velasco según una serie continua, rectilínea, evolutiva, que va corriendo sin quebrarse de la primera a la última obra, o no sería acaso más acertado ir las agrupando y clasificando por series en cierto modo aisladas las unas de las otras, o mejor dicho, autónomas, lo cual acabamos de ver que puede ser hacedero, y de hecho lo es?

No somos muy aficionados a poner puertas al campo, que acaso equivalga a eso el llevar a la crítica de arte, como fué costumbre en un tiempo y sigue siéndolo, los métodos propios de las ciencias naturales. Sainte-Beuve decía en el prólogo en su *Port-Royal: Je suis une espèce de naturaliste des esprits, tâchant de comprendre et de*



Volcanes desde las lomas de Mixcoac (1905)



El árbol caído (1910)

décrire le plus de groupes possibles, en vue d'une science plus haute qu'il appartiendra à d'autres d'organiser. No cabe duda que esa ciencia de los espíritus y su destreza para clasificarlos y formar grupos ha progresado enormemente desde la época, ya lejana, de Sainte-Beuve, y que éste no se equivocó al suponer que otros críticos y psicólogos, que vinieran tras él, habrían de organizarla. Ciencia maravillosa y sutilísima, en efecto; pero, en realidad, ¿es eso la crítica? A fuerza de escrutar la psicología de los artistas, ¿no se han olvidado un tanto sus obras y el goce que nos proporcionan? Mucho se ha hablado de la ciencia del arte y de la ciencia de la literatura, y se seguirá hablando en lo venidero probablemente; pero sucede que el amor a las letras y las artes no crece con todo y habernos echado al colete tanta ciencia, insospechada en los momentos de las grandes creaciones del espíritu. La famosa ciencia del arte estudia las obras artísticas y el proceso de los estilos casi y sin casi como los naturalistas las especies vegetales y animales; y existe ya una bibliografía de esta ciencia que no deja de aterrar al más bragado, sobre todo si se considera que es obra de un siglo escaso. Pero sucede a tantísimo estudioso —nuestro respeto y reverencia va hacia ellos— que a la postre se les escapa esa nonada, ese *quid divinum*, que es el genio artístico creador. Y lo cierto es que mientras un crítico no alcance a compenetrarse con la raíz de la creación artística individual o colectiva de nada han de servirle todos los métodos más o menos afines a los de los naturalistas.

Gran cosa tales métodos, en efecto; pero en todo caso pueden servir estrictamente para los arqueólogos; para los críticos ya no tanto, como no sea de una manera secundaria. La buena crítica se construye con una cierta dosis de espíritu científico, es cierto, necio ha de ser quien lo niegue, pero sobre todo con sensibilidad, con intuición, con amor y tantas veces con embriaguez —embriaguez producida por la obra o grupo de obras que se estudia. De otro modo, se acrecentará el equívoco, tan común a la época que nos ha tocado

en suerte vivir y que se está muriendo a chorros, tan erudita y sabia como es ella, gran aprovechadora del hombre huero de espíritu, del necio o semi-necio letrado, representado por esas muchedumbres de claros varones que tanto saben y nada entienden. Varones utilísimos a la erudición; pero ¡por Dios! no se les dé autoridad en la crítica. Díganos de algún gran crítico que no obedezca a la doble condición expuesta. Lo científico, hasta puede en él aparecer debilitado; pero lo que no puede faltarle —en otro caso no será crítico— es la intuición, la sensibilidad y el amor. Más copiosas cosechas se logran con estas fuerzas del espíritu, que actúan con rapidez, que no con años y años de aplicación trabajosa de roedor y montañas de fichas. Aquel benemérito don Fulgencio Tapir —¡oh, Anatole France, tan delicioso y tan lejano!— que hubo de concentrar todo el arte del mundo en las fichas de su enorme fichero, murió el pobrecito, como todos los de su ley, de su propia muerte natural, es decir, arrollado, sumergido y ahogado por la masa fabulosa de sus fichas, que guardaban la memoria de... ¡tanto arte!

XIV

LA LINEA EVOLUTIVA

Y AHORA VOLVAMOS de nuevo a Velasco y al modo como se desarrolló su arte en el tiempo. Desarrollo lineal, evolutivo, existe, en efecto, en la totalidad de su obra. Ya dijimos a su tiempo que tuvo un crecimiento “arboresal”. En no pocas ocasiones se alcanza a creer que su desarrollo pictórico va como por el carril de la línea recta, en lo que cabe, claro está, tal tipo de desarrollo, pues la recta es cosa de la matemática y por algo la incluyó Delacroix entre las líneas que él llamaba monstruosas. Y puede admitirse —con la reserva de las series aparte que hemos indicado someramente— que la obra velasquiiana fué creciendo paulatinamente en una sola dirección, o lo que es lo mismo, que desde sus primeras producciones de algún valor aparecieron ya marcados los caracteres particulares propios del estilo de Velasco; y que éstos, en el curso de los años, no variaron de condición, pero sí fueron afinándose, afirmándose, arraigando más y más en la estructura de su obra. En general, puede decirse que sucedió así.

Ahora bien; puede hacerse, en vista de esto, la siguiente pregunta: ¿Qué hacemos ahora con las series, relativamente autónomas, o autónomas del todo? ¿Hállanse fuera de eso que acabamos de llamar desarrollo rectilíneo? No. El árbol crece en una dirección, hacia el cielo, idealmente en la vertical, pero al mismo tiempo, en la realidad, tuerce su curso y echa ramas y follaje hacia las rutas de todos los vientos. Así sucede en cierto modo con la obra de Velasco. Hemos dicho que esas series más o menos autónomas eran

como islotes. Y ahora diremos que son como islotes dentro de la corriente o curso de un río. Pues bien; los islotes, ni más ni menos que las orillas, son partes integrantes del río mismo. Caudal, orillas e isletas, forman una entidad, o mejor, una unidad, desarrollada en variantes.

Antes hemos hablado de “mutaciones bruscas”. Quisiéramos advertir ahora, aunque el buen juicio del lector seguramente lo ha interpretado así, que empleamos esa expresión en sentido metafórico. Estrictamente, en el sentido preciso de los naturalistas, no existen aquí tales mutaciones. Todas las series y las obras aisladas, aunque de aspecto distinto, se han producido dentro de un desarrollo general, como las ramas van saliendo del tronco del árbol. Sucede en ocasiones, ya lo vimos, que las obras de las distintas series se producen en fechas diversas, a veces separadas las unas de las otras por lapsos de varios años. Y, sin embargo, a pesar de la distancia relativa en el tiempo, unas y otras asumen caracteres, si no exactamente iguales —esto se da raramente en arte o no se da nunca—, al menos, semejantes.

La misma advertencia conviene hacer sobre lo que pudiéramos llamar —aunque la expresión sea algo revesada— algo así como el proceso rectilíneo de los caracteres permanentes. No se tome nada de esto al pie de la letra, sino más bien como una dirección ideal, abstracta, que no deja en ocasiones de quebrarse. Atiéndase a la imagen del crecimiento del árbol que es la que mejor expresa lo que queremos decir.

En sus primeras obras que cuentan, se muestra Velasco como un temperamento inequívocamente realista o naturalista; en sus últimas, sigue siéndolo. He aquí uno de los caracteres permanentes, el fundamental. Que pinte en su taller, en su casa o en la Academia, en una chábola de pastor o en un jacal del Tepeyac, bajo techo y entre cuatro paredes, o al aire libre, a cielo abierto, en Atlixco, en Cuernavaca, en Orizaba o Jalapa, en Oaxaca, en la ciudad o en el

Guelatao o La Carbonera, o en Teotihuacán y Querétaro, etc., etc., igual da: no fantasea con los paisajes que tiene ante los ojos, como solía hacer su buen maestro Landesio, a pesar de los consejos que daba a sus discípulos; los estudia con ojo de artista y de naturalista a la vez, en sus detalles y en sus anchurosidades panorámicas. En sustancia, la marcha general que sigue su arte, y todas sus variaciones, procede de esta actitud de su espíritu que llamamos realista o naturalista. En cuanto acota para su arte un tema exterior cualquiera, lo estudia a conciencia; y así lo hace desde sus años de aprendizaje a los de su ancianidad y muerte. Según todos los indicios, la misma contemplación sostenida del tema exterior, o sea, del paisaje que toma como modelo, le conduce seguramente a la variación o diversificación del tema interior o "visión" artística.

En sus comienzos, los paisajes que realiza —más bien trozos de paisaje: barrancas, roquedales, garrigas, etc.— son duros, carecen en cierta medida de atmósfera envolvente y suavizadora. Le preocupa, sobre todo, la firmeza de la materia telúrica y no se olvida, en cuanto a detalle, de pintar hasta las piedras sueltas que se aparecen por las vertientes de los cerros y aun las sombras que proyectan. Son obras de estudiante concienzudo y desprovisto de imaginación. Abarcan la decena que corre de 1860 al 70.

Pudiera hacer suponer lo dicho que poseía una especie de visión y percepción microscópica, por decirlo así, a la manera de los primitivos flamencos y alemanes, a quienes los árboles, como a todos los primitivos, les impedían ver el bosque. Velasco sabía ver los árboles, sus ramas, sus hojas, y hasta el tejido de éstas; pero al mismo tiempo acierta a percibir la gran masa del bosque. Visión o percepción microscópica, la tiene, en efecto. En casi todas sus obras, desde las primerizas a las últimas que pintó, en una forma u otra, suele estar presente ese género de visión o percepción. De no haber poseído más que este tipo de visión o percepción de lo diminuto y del detalle, de la brizna leve y de su flor o del grano o cristal de la

piedra, no hubiera alcanzado a ser en arte otra cosa que un habílimo miniaturista. Que pudo serlo, sus obras lo declaran. Y, sin embargo, la verdad es que no lo fué; fué lo contrario; fué tantas veces pintor de anchurosos panoramas. De modo que su visión o percepción panorámica, su visión o percepción de grandes conjuntos de tierra y cielo, predomina resueltamente en sus mejores obras sobre el otro tipo de visión y percepción: el de lo minúsculo.

Y conviene advertir que dentro de su espíritu, y de su arte realizado, no andan sueltos los dos tipos de visión o percepción, sino que, como quedó ya insinuado páginas atrás, en la espaciosidad de muchos de sus paisajes viven y lucen, ostentan sus colores y formas, a la manera en que se manifiestan en la naturaleza, las minucias de los herbazales, los cactus agresivos, la silueta de conceptuosa expresión del nopal, las líneas de las estratificaciones y erosiones geológicas, etc.

Vió, pues, Velasco lo grande y lo chico; las cordilleras potentes y gallardísimas de México y las púas y flores de las cactáceas. Su espíritu y sus ojos necesitaban alimentarse en la contemplación de los grandes espacios, en lo cual su índole americana no deja de manifestarse; y necesitaban no menos de lo diminuto, en sí mismo o en relación con los espacios anchurosos. De ahí que se detenga gozoso ante una hierbecilla cualquiera, ante un líquen, ante la quebradura de una roca, ante una mínima florecilla trémula; y con lápiz que emula a veces a los dibujantes naturalistas japoneses, registre en su carnet esas sensaciones y esas imágenes en las que la naturaleza pone su arte no aprendido de miniaturista incomparable.

La primitiva dureza —década de 1860 al 70—, en virtud de la cual las pinturas de ese tiempo parecen roca, cristal o esmalte, va cediendo con cierta rapidez y ya en la siguiente década —1870 al 80— aparece la necesidad imperiosa que siente el pintor, a medida

que van desarrollándose su talento y su técnica, de comunicar a sus obras fluidez, o, lo que es lo mismo, de hacer que la luz y la atmósfera embeban los objetos naturales representados en ellas, sin hurtarles el sentido de su propia consistencia. Lo pétreo y duro va cediendo constantemente a esa blandura delicada que la luz difusa y como cernida y argentada, ya sabemos que fué su preferida, comunica a las cosas.

Ha conquistado, por consiguiente, en ese lapso de tiempo el arte difícil de representar en el lienzo los espacios anchurosos, las profundidades tenues del cielo y ese caminar sutil de los términos y planos del cuadro hacia lejanos horizontes. En esa década de 1870 al 80 maduró el arte de Velasco: tiene ya dominio de sus medios de expresión, y, al entrar en la década siguiente —1880 al 90— su sensibilidad pictórica se manifiesta con inflexiones muy delicadas.

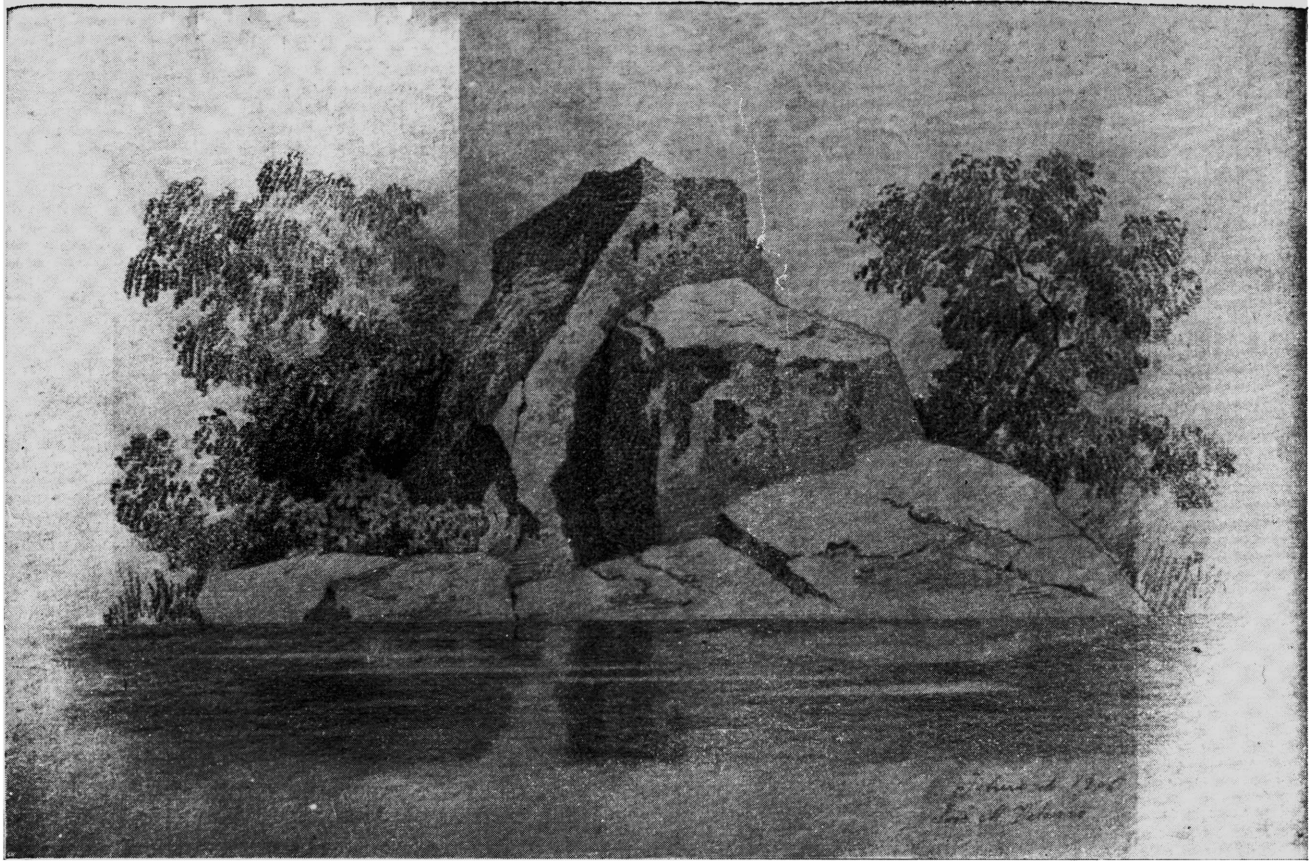
Dentro de esta trayectoria que corre de lo duro a lo fluido, Velasco va buscando sin cesar una especie de equilibrio entre esos dos caracteres. Hasta los impresionistas, puede decirse que la pintura de paisaje atiende casi siempre a producir tal equilibrio. En algunos momentos, a medida que los pintores de Barbinzón y Camilo Corot y sus secuaces van desarrollando sus fórmulas y “visiones” y los años van pesando sobre ellos, se rompe tal equilibrio a favor de la fluidez, o lo que viene a ser lo mismo, de la fusión de los elementos sólidos y tangibles del paisaje en las ondas lumínicas y en la atmósfera. Pero, de todos modos, la tónica general del paisaje pre-impresnista es la que marca semejante equilibrio. Sólo los impresionistas lo rompieron de una manera definitiva, y no se conformaron con menos que con convertir el paisaje en sustancia flúida y trémula, en atmósfera y luz, transmutando los elementos sólidos en valores secundarios o meros sostenes o referencias de la universal fluidez.¹

¹ Antes que los impresionistas franceses, William Turner, en Inglaterra, había ya realizado en las obras de su última manera esta ruptura total, y el mismo Goya, en España, se acercó a ella. En el paisaje holandés del siglo xvii también pueden hallarse ejemplos de anticipación impresionista y no menos en Velázquez

Bien lejos de este hecho aparece en general la pintura de Velasco. Ya hemos citado aquella serie de obras suyas en las que parece entrar por caminos impresionistas, guiado por su propio gusto e instinto de pintor. Mas lo común es lo otro, es decir, que rompa pocas veces el equilibrio dicho.

Resumiendo: en sus obras más sazonadas y compuestas, atiende Velasco, como artista de tendencia clásica que era, al equilibrio y coordinación unitaria de todos los elementos: estructuras geológicas, tapices vegetales, garrigas o monte bajo, cerros, cordilleras, árboles y arbustos, cielos rasos, despejados o exornados de nubes sueltas, sempiternas trapecistas de lo azul, lagunas azulinas o rosadas, etc., etc.; y luego, envolviéndolo todo y entre todo circulando, la atmósfera y la luz que la penetra y se esparce de manera regular, o forma —las menos de las veces— baches reverberantes de claro-oscuro.

Su biógrafo, don Luis Islas García, acierta cuando dice que en sus obras de madurez alcanzó Velasco a pintar el aire. ¡Pintar el aire! Si bien se mira, ese ha sido quizá el problema capital que se propusieron resolver los paisajistas del siglo XIX. A todo lo largo de tal centuria repercute el anhelo estético de pintar lo que no puede en apariencia pintarse. El aire, sin embargo, es la preocupación capital del paisajismo moderno, porque el aire tiene omnímoda presencia, y según él sea, según su manera de transverberarse de luz, todo el paisaje toma una u otra faz. El aire es en el paisaje como la Reina Mab —la de las hadas—, gentil y traviesa inspiradora de ensueños. Todos los paisajistas que el mundo conoce —aun los berroqueños, como Mantegna; recuérdese el paisaje del fondo de *La Muerte de la Virgen*, del Museo del Prado— han estado pendientes de tan sutil, tenue e impalpable elemento. No pudo, pues, sustraerse Velasco a semejante preocupación. En realidad, la llevaba consigo, desde el primer día que salió al campo con la caja de colores; el último de su vida, o los últimos de su vida, siguió acaso presente en su espíritu. Lo sólido, lo tangible, lo arraigado y palpable, la



Dibujo a lápiz

materia compacta, hubieron de encantarle —¿a quién que tenga sensibilidad y sentido del tremendo misterio que mana del mundo real no le encanta?—; pero él veía que había otro elemento más difícil de captar, zahereño, rebelde, sin contorno, sin forma, pero de un poder extraordinario, que, en verdad, era como el alma de todo paisaje. Para que el arte del paisaje tuviera realidad plena era menester saber pintar ese elemento impintable, o mejor dicho, al parecer impintable. Toda su vida luchó con su resistencia Velasco. La materia sólida no tardó mucho en entregársele; la sutil y aérea era doncella de terribles pretensiones, y como en el cuento famoso, sólo podía hacerla suya el príncipe que fuera a la par el mejor de los arqueros.

Ahí está, pues, el principal proceso evolutivo de la pintura de Velasco: la conquista del aire. A tal conquista llamó, como sabemos, T. Rousseau *el modelado de lo infinito*. A muchas millas y muchos años del lugar y tiempo de los pintores de Barbinzón —Rousseau murió, joven aún, en 1867—, en el Valle de México vivió un pintor, casi solitario, que poco o nada sabía de los esfuerzos e ideales artísticos de aquellos hombres; pintor que, por su cuenta, en la que hay que contar la ayuda y el estímulo que le procurara su maestro Landesio, se puso también a pintar el aire, o dicho de otro modo, a realizar en sus lienzos “el modelado de lo infinito”:

Ni los de Barbinzón, ni él, habían sido los primeros. En los campos del arte es vieja de muchos siglos tan sutilísima planta. De ella supieron los chinos y japoneses; pero, para no dilatarnos demasiado, bástenos con recordar que en la cultura de Occidente su primer brote se dió en Venecia, al promediar el siglo xv; que de allí pasó a España, y Velázquez la hizo crecer en su huerto cortesano —nadie le ha igualado y menos superado en la pintura del aire—, en Flandes también dió lo suyo; pero, sobre todo, en Holanda, con Ruysdael y Hobbema. Los ingleses, en el último tercio del siglo xviii, plantaron renuevos suyos en su tierra, y los franceses hicieron lo

mismo, hasta que con Moreau y Michel y poco tiempo después con Corot —ante todo y sobre todo— nace el paisajista moderno. Goya, en *La Pradera de San Isidro*, se anticipa con singular maestría y genio a los franceses, y pinta allí el milagro del aire diáfano —aquel aire diamantino de los días despejados de la primavera madrileña, que “brilla también como espejo”, aunque allí no se goce, como aquí, de “un otoño perenne”. De donde se deduce que Goya está también en la raíz del paisajismo moderno.²

De los otros elementos flúidos, semi-flúidos en relación con el aire, nubes y aguas quietas o corrientes, también hace acopio Velasco para sus obras. Las nubes que pinta son luminosas y viven su propia vida. Diferéncianse mucho de las de Landesio: las hace éste decorativas y pomposas, doradas con los reflejos del sol poniente, a la manera veneciana. Velasco las usa para equilibrar las masas de sus paisajes; son generalmente de plata y bogan y se extienden por los cielos limpios. No tuvo gran repertorio de nubes en sus obras. Pero que las tuvo grande amor se patentiza, además, en sus encantadores estudios de nubes, que figuran en el Catálogo de la Exposición con los Nos. 116 al 119 inclusive y un dibujo de 1874. Las aguas corrientes, tanto en el fluir de los ríos como en la caída espumosa de las cascadas, no las pintó con aquel movimiento y brillo luminoso que poseen. Le sucedió con ellas lo que a Courbet, que las hizo macizas y no fluyen ni destellan. En cambio, las aguas

² Ya en el siglo xvii, el jesuíta español R. P. NIERENBERG, en su *Tratado de la Hermosura de Dios*, en el que hay algunas páginas que hubieran hecho las delicias de los primeros impresionistas, de haberlas conocido, escribía: “La luz es el ornato, porque sin luz nada fuere hermoso: es el lustre de los colores, el alma de todo lo visible, la gloria y la belleza de los astros, y el vigor de todo este universo, sujeto a generaciones... La luz fertiliza la naturaleza, y hasta en las entrañas de la tierra se siente su eficacia, aunque no se ve su presencia...” Es éste un concepto enteramente moderno de la luz, tanto en lo artístico y poético cuanto en lo biológico. Goethe y los paisajistas del siglo xix no fueron más lejos que el jesuíta español, como no fuera en el análisis, al establecer el esencial significado de la luz, o sea del elemento superlativamente flúido del paisaje.

quietas que pinta, las de las lagunas o los estanques, son luminosas y profundas y espejean finamente las peripecias del cielo.

Arte clásico, o de tendencia clásica, hecho de ponderaciones, de equilibrio, de claridad, de definiciones precisas y tranquilas, de medidas justas, de sentimientos serenos: tal es, en conclusión, el arte de José M^a Velasco, el paisajista de faz adusta y quieta, de firme voluntad y corazón de niño. Fué modesto en sus aspiraciones, como aquel artista de la especial predilección de Nietzsche: su pan, su familia, su arte. Miró y remiró con encanto obstinado el luciente enigma del Valle de México y allí descubrió aquel embrujo de la variedad que siglos antes había ponderado Lope de Vega:

*que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da Naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.*

Todo buen amorador de la naturaleza sabe todo lo que en su hermosura pone la variedad. El Valle de México fué para Velasco dechado de variedad, y aunque él no lo agota —ningún artista agotó jamás un solo rincón de la naturaleza— sentimos cómo a través del lente de sus obras se acrecienta esa hermosura con otra nueva . . . y humana. La naturaleza imita al arte —dijo un brillante ingenio que amaba sobremanera el vértigo de las grandes paradojas. Alguna profunda verdad existe en ésta. Lo cierto es que el arte comunica belleza a la naturaleza misma, haciendo que ésta se haga más nuestra. Penetra la naturaleza de su sentido al artista, como el artista a su vez la unge y realza con el suyo. El juego es doble. Los lugares de la naturaleza que inspiraron al artista, tienen a nuestros ojos otro valor y significado que los que no lograron nunca conmoverle. Desde los días de Juan Jacobo Rousseau, pasando por los grandes paisajistas —pintores y escritores— del siglo XIX, la naturaleza tiene para el hombre de cultura occidental otro sentido y valor.

“Los versos están en la sabana —dice candoroso Cantaclaro, el héroe de Rómulo Gallegos—; tú te la quedas mirando y ella te los va diciendo.” Así sucedió también a José María Velasco. Se quedó mirando al Valle. El Valle le fué diciendo “sus cosas”. Desde entonces, para el sentido poético, el Valle se renovó. Velasco nos prestó sus ojos para mirarlo; nuestros ojos se multiplicaron por los suyos. El viejo Valle de Tenochtitlán entró en las letras españolas con aquella alusión al Amadís del cermeño soldado de Medina del Campo, Bernal Díaz del Castillo: “...nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento, que cuentan en el libro de Amadís... y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que vían, si era entre sueños, y no es de maravillar que yo lo escriba aquí desta manera, porque hay mucho que ponderar en ello, y no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas ni vistas; ni aun soñadas, como víamos”. Rudo y popular es el lenguaje, pero mana de su tosquedad no escasa poesía, como del manantial de la montaña los borbollones de agua pura. Este es un Valle de maravilla, aunque pintado por un tremendo realista. Siglos más tarde, casi cuatro siglos, un poeta y humanista mexicano, Alfonso Reyes, volvió a renovar la vida poética del Valle en ese primor o joya literaria que es la *Visión de Anáhuac*. Pero dos o tres generaciones antes, en el siglo xix, el Valle de México, luego de pasar por las dulzuras de Landesio, hacía realidad pictórica, firme y robusta, como la forma apretada de las cactáceas, en las obras de Velasco.

Ahí se queda nuevamente el Valle, con su hermosura perenne, siempre la misma y distinta, esperando a que las nuevas generaciones le comuniquen —contemplándolo con renovada sensibilidad estética— sus nuevas bellezas.

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*



CATALOGO de la Exposición de obras de JOSÉ MARÍA VELASCO, inaugurada oficialmente el 26 de agosto de 1942, en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad, hecho por el Comité organizador de la misma.*

OLEOS :

Cuadros Fechados

1. Un Pirul. Estudio (1860).
2. Ex-Convento de San Agustín (1860).
3. Río de San Angel (1861).
4. Ex-Convento de San Bernardo (1861).
5. Patio de una casa vieja (1861).
6. Puente rústico en San Angel (1862).
7. Montañas de la Magdalena (1862).
8. Vista de la Alameda de México (1863).
9. Olivar del Conde, en San Angel (1863).
10. Vista de la Magdalena (1863).
11. Lomas del Olivar del Conde (1863).
12. Rocas de la Peña Encantada (1864).
13. Rocas del Monte de Tepotzotlán (1864).
14. Un paseo en los alrededores de México (1866).
15. Pedregal de San Angel (1868).
16. Río del Olivar (1870).
17. Ahuehuetes de Chapultepec (1871).
18. Lomas de Tacubaya (1871).
19. Ahuehuetes de Chapultepec (1872).
20. Valle de México, visto desde Guadalupe (1873).

* Este Catálogo no es completo. Luego de clausurada la Exposición Velasco aparecieron en distintos lugares diversas obras de este pintor. Al escribir este estudio, nos hallamos muy lejos —no hace falta decirlo— de todo propósito o tendencia a realizar obra de erudición. Siempre nos interesó, más que ésta, la estética, la crítica o el mero comentario de la obra del artista. Tenemos entendido que la Dirección General de Enseñanza Extra-escolar y Estética prepara el catálogo completo.

21. Cerro de Guerrero, en Guadalupe (1873).
22. Cascada de Rincón Grande (1874).
23. Rocas de Atzacolco (1874).
24. Barranca de Tepetzotlán (1874).
25. Cascada de Barrio Nuevo (1874).
26. Barranca de Tizapán (1874).
27. Cascada de Tuxpango (1874).
28. Los volcanes desde el cerro de Ocotlán (1874).
29. El Citlaltépetl, Orizaba (1875).
30. Cerro de Atzacolco (1875).
31. Valle de México (1875).
32. Cerro de Guerrero (1876).
33. Valle de México (1876).
34. Rocas del Tepeyac (1877).
35. México (1877).
36. Pirámide del Sol, Teotihuacán (1878).
37. Cerro de Santa Isabel (1878).
38. Pirámides del Sol y la Luna, Teotihuacán (1878).
39. Baño de Netzahualcóyotl (1878).
40. Rocas (1878).
41. Vista de Tematzcalcingó (1878).
42. Río de San Angel, visto por Chimalistac (1880).
43. El Ajusco, desde el Tepeyac (1880).
44. Puente de Metlac (1881).
45. Puesta de sol en Cuernavaca (1881).
46. Vista de San Antonio Abad (1882).
47. Vista de San Antonio Abad (1882).
48. Villa de Guadalupe, vista desde Chapultepec (1883).
49. Valle de México, visto desde Dolores (1884).
50. Chapultepec, visto desde la Reforma (1884).
51. Rosas y geranios (1884).
52. Rosas y geranios (1884).
53. Rosas y geranios (1884).
54. Cañada de la Magdalena (1884).
55. Texolo, Estado de Veracruz (1884).
56. Cardón, Estado de Oaxaca (1887).
57. Guelatao, Oaxaca (1887).
58. Guelatao, Oaxaca (1887).
59. La Carbonera, Oaxaca (1888).
60. Ahuehuate de Chapultepec (1888).
61. Barra de La Habana (1889).
62. Altamar (1889).
63. El Valle de México (1891).
64. Lumen in coelo (1892).
65. Valle de México (1892).
66. Barranca del muerto, en Mixcoac (1893).
67. Estudio, puesta de sol (1894).
68. Estudio, puesta de sol (1894).
69. Valle de México, desde el cerro de Guadalupe (1894).

70. Estudio de rocas (1894).
71. Valle de México, desde el Molino del Rey (1895).
72. Valle de México (1895).
73. Bosque del Pacho, Jalapa (1895).
74. El Citlaltépetl (1897).
75. Pórfido del Tepeyac (1897).
76. Lumen in coelo (1898).
77. Valle de México (1900).
78. Rocas (1901).
79. Vista de Querétaro (1902).
80. Peñas (1902).
81. Valle de México, desde el cerro de Guadalupe (1905).
82. Valle de México, desde el cerro de Guadalupe (1905).
83. Vista del cerro de Guerrero (1905).
84. Valle de México, desde el cerro del Tepeyac (1905).
85. Grupo de árboles (1907).
86. Grupo de árboles (1907).
87. Paisaje (1908).
88. Los volcanes, desde la fábrica de San Rafael (1910).
89. Hacienda de Chimalpa (1893).
90. El árbol caído (1910).
95. Valle de México, desde Chapultepec.
96. Bosque de Jalapa.
97. Lago de Chalco.
98. Pórfido del Tepeyac.
99. Valle de México, desde las lomas de Dolores.
100. Vista de Atlixco.
101. Valle de México, desde el Tepeyac.
102. Barranca de Tepotzotlán.
103. El Popocatepetl, visto desde Atlixco.
104. Cerro de Guerrero.
105. Vista del Olivar.
106. Querétaro y el cerro de las Campanas.
107. Barranca del Muerto, en Mixcoac.
108. Estudio de rocas.
109. Canal de Nochistongo.
110. La cacería.
111. Cerro de Guerrero.
112. Evolución de la vida marina en el globo terrestre (cuadro mural del Instituto Geológico).
113. Evolución de la vida marina en el globo terrestre (cuadro mural del Instituto Geológico).
114. Evolución de la vida continental en el globo terrestre (cuadro mural del Instituto Geológico).
115. Evolución de la vida continental en el globo terrestre.

O L E O S :

Cuadros sin Fecha

91. Arbol de la Noche Triste.
92. Rocas de Atzacolco.
93. Catedral de Oaxaca.
94. Peñascos del cerro de Atzacolco.

(cuadro mural del Instituto Geológico).

- 116. Estudio de nubes.
- 117. Estudio de nubes.
- 118. Estudio de nubes.
- 119. Estudio de nubes.
- 120 a 129. Diez bocetos para la decoración mural del Instituto Geológico.
- 130 a 154. Veinticinco paisajes al óleo (14 × 9 cms.)
- 155. Copia de un paisaje italiano, de su maestro Landesio.
- 156. El Popo desde Atlixco.
- 157. El Ajusco desde Mixcoac.
- 158. El Valle de México.

ACUARELAS:

- 159. Puesta de sol (1905).
- 160. Arbol de la Noche Triste (1910).
- 161. Vista del rancho de Atepozco.
- 162. Peñas del cerro de la Villa.
- 163. Vista del cerro del Chiquihuite.
- 164. Vista del cerro y peñas.
- 165. Vaso azteca.
- 166. Vaso azteca.

DIBUJOS:

- 167. Estudio de un tronco (1865).
- 168. Retrato de don Juan Sánchez Armas (1870).
- 169. Estudio de nubes (1874).
- 170. Autorretrato de don José María Velasco (1894).
- 171. Cerro del Tepozteco.
- 172. Estudio de hojas.
- 173. Estudio de nubes.
- 174. Estudio de nubes.
- 175. Perspectiva.
- 176. Cascada.
- 177. Estudio de un arbusto.
- 178. Estudio de rocas.
- 179. Estudio de hojas.
- 180. Estudio de hojas.
- 181. Estudio de hojas.
- 182 a 199. 18 estudios del natural de asuntos diversos.
- 200 a 244. 45 apuntes del natural de asuntos diversos.

FUERA DE CATALOGO:

- Iglesia de San Sebastián Chimalistac (1885).
- Puesta de sol en el Valle de México (1886).

INDICES



Dibujo a lápiz

INDICE DE ILUSTRACIONES

José María Velasco.—Autorretrato (1894)	4
Ex-convento de San Agustín (1860)	23
Puente rústico en San Angel (1862)	31
Montañas de la Magdalena (1862)	32
Vista de la Alameda de México (1863)	41
Un paseo en los alrededores de México (1866)	42
Peñascos del cerro de Atzacolco (1874)	46
Eugenio Landesio.—Autorretrato	53
Ahuehuetes de Chapultepec (1871)	65
Ahuehuetes de Chapultepec (1872)	66
Cerro de Guerrero (1873)	77
Valle de México (1875)	78

Pirámide del Sol, Teotihuacán (1878)	87
Valle de México (1876)	91
Vista de Tematzcalcingo (1878)	92
El Popocatépetl visto desde Atlixco (sin fecha)	98
Puente de Metlac (1881)	105
Puesta de sol en Cuernavaca (1881)	106
Valle de México visto desde Dolores (1884)	112
Valle de México desde Chapultepec (1883)	121
San Sebastián Chimalistac (1885)	122
Hacienda de Chimalpa (1893)	127
Puesta de sol en el Valle de México (1886)	131
La Carbonera (1888)	132
Valle de México (sin fecha)	136
Barra de La Habana (1889)	143
Valle de México (1891)	144
Catedral de Oaxaca (1888)	147
Valle de México visto desde Guadalupe (1894)	155
Valle de México visto desde el Molino del Rey (1895)	156
Valle de México (1895)	163
El Citlaltépetl (1897)	164
Dibujo a lápiz	169
Valle de México (1900)	175
Valle de México desde el cerro de Guadalupe (1905)	176
Volcanes desde las lomas de Mixcoac (1905)	183
El árbol caído (1910)	184
Dibujo a lápiz	193
Dibujo a lápiz	205

