

## DOCUMENTOS

### VERDADES (1905): UN DISCURSO DE ANTONIO FABRÉS.

FAUSTO RAMÍREZ

*Para Salvador Moreno*

#### ESTUDIO PRELIMINAR

Por un afortunado azar llegó a mis manos un raro ejemplar del discurso que Antonio Fabrés pronunció, el 5 de noviembre de 1905, en la ceremonia de apertura de la segunda exposición anual de los trabajos de sus alumnos que se celebrara en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Se trata de un delgado tomito de 72 + iv páginas, impreso en papel corriente que el tiempo ha amarillado; no ostenta colofón ni pie de imprenta. Lo editó su autor “debido al empeño de sus admiradores”, según informa J. Sala en el breve prólogo que puso al discurso (y que no se reproduce aquí), donde encomiaba la generosa labor docente desarrollada en la academia por Fabrés, sus cualidades humanas y sus conocimientos teóricos.

No debe extrañarnos el carácter privado de la publicación. Además de haber sido esto una práctica usual (es bien sabido que así se imprimieron infinidad de discursos en el porfiriato, en especial los forenses), las difíciles circunstancias que venía enfrentando Fabrés en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a raíz de sus insuperables diferencias con el director Antonio Rivas Mercado, hacían imposible que la propia escuela avalara la publicación del texto. Tengo para mí que el discurso mismo constituyó un episodio más, hasta ahora desconocido, en la historia del conflicto entre el director y el subdirector de la academia.<sup>1</sup> Más adelante explicaré por qué lo juzgo así, al situar en su contexto histórico el acto académico en que Fabrés lo pronunciara.

<sup>1</sup> Aunque Salvador Moreno, a quien debemos el redescubrimiento de Fabrés —gracias a su imprescindible monografía *El pintor Antonio Fabrés*, publicada en 1981 por el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM—, menciona este discurso, no hace ningún comentario al respecto. Seguramente se basó en la referencia que del mismo hizo Alfredo Hijar y Haro en su nota crítica a la exposición de 1905 (*Arte y Letras*, II, 16, noviembre de 1905).

Conviene, en primer lugar, hacer un breve análisis del plan y el contenido de esta pieza oratoria. Se inicia con lo que en la preceptiva tradicional se conoce con el nombre de exordio *de insinuación*, es decir, un preámbulo más prolongado que de ordinario cuyo uso recomendaban los retóricos para insinuarse favorablemente en el ánimo de los oyentes cuando habían de exponerse asuntos difíciles, a fin de ir preparando su buena recepción. Fabrés advierte que no serán gratas las verdades que dirá acerca del estado que guardan las bellas artes; pero también que habrá de señalar “el camino del acierto” que permita evitar o salir del error a quienes le escuchen. Luego expone en forma general la tesis de su discurso: en la mayoría de las actividades humanas, iluminadas por la razón y guiadas por la utilidad, se aprecia un progreso innegable y puede considerarse que van rumbo a la perfección; sólo “las manifestaciones del sentimiento”, están entregadas al servilismo y a la confusión.

En lo que resta del exordio, Fabrés amplifica e intenta demostrar la primera parte de esta tesis general señalando los avances logrados por la inteligencia en diversos campos, incluso en la incipiente solución del problema social (gracias, en buena parte, a la aplicación de las doctrinas de Cristo, a quien el pintor sorprendentemente caracteriza como “el primero de los librepensadores”, que sentó con su enseñanza el germen de la libertad y del socialismo). En esta parte Fabrés se muestra, además de como un pésimo pensador social, como un hombre plenamente decimonónico engeguecido por el optimista señuelo del progreso, seriamente convencido de que el logro de la perfección humana está ya a la vista.

Por el contrario, dice, en las manifestaciones del sentimiento (entre las que se comprenden las bellas artes) no ha habido progreso sino degradación, abandonadas a la ignorancia, la mala fe y el afán de lucro, por considerárselas cosa superflua.

Después de algunas reiteraciones y digresiones, el orador al fin entra en materia y enuncia su proposición o hipótesis específica: en el campo de la pintura se resiente una lamentable plétora de artistas ignorantes y afanosos de lucro que han degradado su práctica, haciéndola sucumbir al mercantilismo.

A comprobar esta afirmación y a señalar los posibles remedios dedica Fabrés el grueso de su discurso, en el que podríamos distinguir tres partes.

En la primera, da su definición de la tarea de las bellas artes y traza el contraste entre lo que había sido la práctica artística hasta medio siglo atrás y lo que es en la actualidad; es decir, entre la concepción del arte

como cultivo de lo bello, como sacerdocio (dice Fabrés que antes “se hacía el Arte por el Arte”) y el arte que se produce como mercancía, conforme al cálculo de lo productivo. Atribuye esta condición deplorable a la invasión y dislocamiento del mercado de arte europeo por el oro norteamericano, repartido a manos llenas para satisfacer la avidez de los coleccionistas —poco conocedores por lo demás—. Ante tan atractivo reclamo y a fin de surtir la gran demanda se ha formado un “inmenso ejército de productores”, en el que abundan los improvisados y los talentos ficticios. Precisa Fabrés que las nuevas relaciones mercantilistas que regulan la producción artística arrancan “de los Fortuny y Meissonier”, declaración que asombra oír de labios de un pintor que inició su carrera como émulo del primero.

En la segunda parte, don Antonio desarrolla sus conceptos acerca de cuáles han de ser los buenos modelos que guíen la labor del artista, cuáles los caminos erróneos que éste tiene que evitar y cuáles los propósitos que deben inspirarlo a fin de cumplir con la elevada misión que de él se espera.

Fabrés declara su convicción de que el arte ha de retratar nuestra época, representando sus costumbres, sus gentes y sus escenas. El testimonio histórico que de su propio tiempo comporta una obra, garantiza su perduración en la conciencia artística de la humanidad. No reporta utilidad alguna (obligación fundamental de toda producción) recrear hechos y costumbres pretéritos que el pintor jamás pudo ver y que, por ello, sólo se basan en la más absoluta falsedad. Retratarse con “trajes de nuestros abuelos o de la antigüedad” es incurrir en la ridiculez de lo carnavalesco.

Nuevas sorpresas nos deparan estas afirmaciones de Fabrés, cuya fama se cimentara en las meticulosas pinturas de “casacones” y de mosqueteros así como las de asunto oriental que exponía con orgullo, y cuya abigarrada y “carnavalesca” colección de atuendos antiguos sirvió para disfrazar a los modelos que posaban para sus alumnos en la Clase de traje o del modelo vestido que desde 1903 venía impartiendo en la academia. ¿Cómo entender, pues, semejantes declaraciones del maestro? ¿Hipocresía y cinismo de su parte . . . o giro hacia nuevos rumbos estéticos? Me inclino más bien por lo último, como luego habré de precisar.

Nótese, de paso, la pulla que los ataques de Fabrés a los *arcaísmos* de intención modernista entrañaban para artistas como Germán Gedovius, Julio Ruelas y Leandro Izaguirre, quienes en los años noventas habían comenzado a pintar retratos de personajes contemporáneos ataviados a la

antigua.<sup>2</sup> Gedovius, en particular, se había significado por el aspecto antañón que confería a sus pinturas, en deliberada emulación de los maestros barrocos.<sup>3</sup>

En opinión de Fabrés la servil imitación de la pintura del pasado es un dislate que rompe con “el sentido común artístico moderno”. Estímulo sí, imitación no, ha de buscar el pintor en aquellas obras.

En la sana práctica del arte, la luz, el ambiente, el hombre y su entorno son los únicos maestros dignos de fe; el sentimiento y la imitación de la naturaleza, la sola guía segura. Cada artista, además, debe “trazarse él mismo su propio camino”.

Insiste Fabrés en el concepto de las artes como manifestaciones del sentimiento. Los sentimientos son, a su vez, manifestaciones del espíritu que anima la materia y hace vibrar las facultades de la inteligencia. Las obras de arte genuinas y perdurables han expresado siempre creencias y sentimientos; por ellas y con ellas el hombre se ha elevado “hasta el mismo cielo”. Ningún hombre está negado a la apreciación del arte en algunas de sus formas o revelaciones: siendo “agua del manantial del arte”, no puede “dejar de ser parte de la misma corriente que la vivifica”.

En la tercera parte del discurso, Fabrés ejemplariza la degradación a la que ha llegado la producción artística moderna haciendo un análisis del mercado de arte parisiense. París, afirma, se ha convertido en el eje del gusto artístico, mas no se orienta por lo que vale sino por lo más falso y banal que ahí se desarrolla: es, pues, el centro del mercantilismo. Los *marchands* (Fabrés los llama *explotadores*) dominan y regulan el mercado sometiendo a los artistas a sus designios; imponiendo modas y falsos valores, coludidos con las revistas de arte; jugando al alza y a la baja con los precios de los cuadros, según sus conveniencias.

Como ejemplos de valores inflados o ficticios. Fabrés cita a Millet, a Corot, a Théodore Rousseau, a Narcisse Díaz de la Peña (“sólo paisajistas”) y a Manet. En una deprecación acumulativa, acusa a París de ser, entre otras cosas, el promotor de farsas como el *Art Nouveau* y fundador de “no menos ficticias escuelas como las Simbolistas, Divisionistas, Decadentistas, Impresionistas, Prerrafaelistas. . .” Como podrá apreciarse en este

<sup>2</sup> Entre las obras de este género anteriores a 1905, recuérdense, por ejemplo, el *Autorretrato* muniquense de Germán Gedovius (ca. 1893) y su *Retrato de Luis Quintanilla* (1901); los retratos de *Francisco de Alba* (1896), de *Manuel Guerrero* y de *Manuel José Othón* (ambos de 1900), de Julio Ruelas; *El fumador*, de Leandro Izaguirre, etc.

<sup>3</sup> Sobre los orígenes de esta práctica, véase “La obra de Germán Gedovius: una reconsideración”, en el catálogo de la exposición *Germán Gedovius. Una generación entre dos siglos: del porfiriato a la postrevolución*, Museo Nacional de Arte, julio-octubre de 1984.

y otros pasajes del discurso, Fabrés no siempre usaba con claridad conceptual la nomenclatura artística (su empleo del término “Arte por el Arte” resulta, a nuestro juicio, bastante arbitrario). Esto delata su desconocimiento o incomprensión de las tendencias modernistas, con excepción de la vertiente naturalista.

En el epílogo, Fabrés refuta las posibles objeciones que pudieran hacerse a sus palabras al establecer la comparación con alguna de sus obras, aquellas que representan escenas del pasado. Alega haber sido víctima de las exigencias del tan execrado mercantilismo artístico, al que ha tenido que amoldarse para sobrevivir; y hace un somero examen de sus propios méritos pictóricos.

Exhorta finalmente a juzgar la calidad de las obras con imparcialidad, sin dejarse llevar por el apasionamiento que procura el mero gusto individual, ni caer tampoco en la necedad de aplaudir únicamente “lo suyo y a lo que a lo suyo sólo se parece”. Resulta evidente el tono defensivo que don Antonio adoptó en este trozo de la pieza.

El discurso concluye con una peroración en que, después de un hiperbólico panegírico de México, del ministro Justo Sierra y del presidente Díaz, hace votos por que quienes practican el arte en nuestro país alcancen la gloria.

La estructura del discurso pronunciado por Fabrés obedece al clásico plan estatuido por la preceptiva tradicional. No quiere decir esto que el pintor haya compuesto un ensayo oratorio ejemplar: adolece de una longitud excesiva, las digresiones y reiteraciones sobrepasan lo tolerable y, sobre todo, el lenguaje usado contiene múltiples incorrecciones gramaticales. Con harta frecuencia, Fabrés comienza una oración, encabalga periodo sobre periodo y acaba por enmarañarse en un laberinto verbal y por dejar trunca la frase. Ya uno de los enemigos del artista comentaba que, tal como maltrataba la pintura así agredía a la gramática, escribiendo más en catalán que en castellano.<sup>4</sup>

Mas no es, por supuesto, por su valor literario por lo que *Verdades* se reproduce aquí, sino por ser un importante testimonio del pensamiento artístico y de la circunstancia vivida por su autor durante su estancia en México.

<sup>4</sup> “Mistificaciones artísticas ...”, *Los Sucesos*, 27 de diciembre de 1904. Reproducido en Moreno, *op. cit.*, p. 205.

Toca, además, algunos puntos de gran interés, a cuya dilucidación se han dedicado recientes ensayos historiográficos.<sup>5</sup> Tal es, por ejemplo, la cuestión del papel que asumiera París como centro del moderno intercambio de la producción artística internacional. Esta imputación, expresada por Fabrés en emotivo tono de denuncia, es plenamente confirmable y se le ha empezado a estudiar con objetividad. Según Albert Boime, el Salón anual parisiense “fue transformándose cada vez más en una sala de ventas donde directamente hacían las transacciones coleccionistas, corredores y artistas”.<sup>6</sup>

Un crítico norteamericano, S.G. Benjamin, sostenía en 1875 que el mercado artístico “ocupaba más gente y capital que cualquier otro negocio en París, a excepción del de hoteles y restaurantes”. Entre otras cosas, Benjamin deploraba el hecho de que “los ricos coleccionistas norteamericanos, al urgir a los pintores franceses a acelerar su producción, los orillaban a abandonar las obras antes de darles el toque final”.<sup>7</sup>

En el París finisecular se congregaban multitud de estudiantes de arte que de todo el mundo venían a aprender conforme a los métodos de enseñanza franceses; surgieron así escuelas como la de Julian, donde no se exigía presentar exámenes y se impartía adiestramiento informal. Según Boime, la Académie Julian constituyó un soberbio ejemplo de empresa capitalista, pues los maestros que eran sus principales accionistas, controlaban el jurado de los Salones. Se producía, pues, a artistas “en masa” a fin de “satisfacer la gran demanda de obras de arte y de decoración de interiores”.<sup>8</sup> Esto viene a confirmar la aseveración de Fabrés sobre la multiplicación desmesurada de “productores de arte”.

El tema de la comercialización del arte, y de la organización masiva de su producción en las metrópolis europeas, llegó a convertirse en un tópico de la crítica hacia finales del siglo pasado. Las pugnas imperialistas por el dominio del mundo se reflejaban también en el campo de la cultura; en ellas, la producción artística vino a desempeñar un papel protagónico. Era motivo de orgullo nacional el detentar una supuesta supremacía cultural o

<sup>5</sup> Léanse, por ejemplo, las ponencias presentadas en la Sección 7 del XXIV Congreso Internacional de Historia del Arte, Bologna 1979, sección a cargo de Francis Haskell, publicadas bajo el título de *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Editrice CLUEB, Bologna, 1981.

<sup>6</sup> Albert Boime, “America’s Purchasing Power and the Evolution of European Art in the late Nineteenth Century”, en *Saloni...*, pp. 123-139. La cita, en p. 126.

<sup>7</sup> Citado en *ibidem*, p. 126.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Para mayor información sobre la Académie Julian, puede consultarse: “New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)”, de Catherine Fehrer, *Gazette des Beaux Arts*, CIII, 1384-1385, mai-juin 1984, pp. 207-216.

artística, lo que suscitaba los ataques de las metrópolis rivales.<sup>9</sup> Así la crítica de arte internacional (fomentada por sucesos tan publicitados como las grandes Exposiciones Universales) se coloreó con frecuencia de cargados tonos de agresión nacionalista. Los críticos franceses, por ejemplo, se referían constantemente y con desdén al mercantilismo del arte inglés.<sup>10</sup>

Las invectivas que contra París lanza Fabrés (español, formado en Roma) no dejan de reflejar el sentimiento antigalo propio de la antigua rivalidad de los medios artísticos italianos y españoles. Por otra parte, al denunciar la perturbadora incidencia del poderío económico de los Estados Unidos en el mercado del arte, no sólo revelaba Fabrés un hecho real (en una época en que la gran expansión ferrocarrilera e industrial acababa de consolidar las enormes fortunas de los *tycoons* yanquis) sino que también daba voz, con toda probabilidad, a un resentimiento difundido entre los círculos intelectuales de toda Hispanoamérica después del desastre del '98.

Es por demás conocida la tesis de José Enrique Rodó (que comenzó a difundirse más o menos por los mismos años en que Fabrés pronunció su discurso) sobre el contraste entre la brutalidad metalizada del Calibán anglosajón y la refinada espiritualidad del *Ariel* hispanoamericano. No quiero decir, con esto, que Fabrés haya leído el libro de Rodó (publicado en 1900), lo que no me consta; ambos comparten sencillamente una idea que formaba parte ya del pensamiento de España y Latinoamérica.

Se antoja que Fabrés, al defender el concepto del arte como vocación, como ascesis, como sacerdocio casi, quiso aferrarse a una prestigiosa tradición castiza. No es casual, a mi modo de ver, que en una de las primeras críticas que se publicaron (1882) acerca de su obra, José Yxart, después de advertir que el incomprendido artista romántico que concebía su tarea como una "misión" ha cedido ya el lugar al que la ejerce como una profesión, admite que quedan, sin embargo, algunos pocos "en quienes persisten los caracteres de raza" y las ideas de antaño. Entre ellos colocaba a Fabrés, "verdadera alma de artista, tal como la concebían nuestros padres".<sup>11</sup>

En la argumentación de Fabrés se transparenta fácilmente la persistencia del concepto romántico de la función sagrada del arte (el hombre, en todas

<sup>9</sup> Cf. *Saloni...*, *passim*. Patricia Mainardi se ha referido a este problema, con relación a las obras de arte exhibidas en las Exposiciones Universales de 1855 y 1867 en París, en "The Death of History Painting in France, 1867", *Gazette des Beaux Arts*, C, 1367, décembre 1982, pp. 219-226.

<sup>10</sup> Cf. "Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris, 1760-1860", de John Whiteley y "'Voisins et alliés': The French Critics's View of the English Contribution to the Beaux Arts Section of the Exposition Universelle in 1855", de Marcia Point, en *Saloni...*, pp. 69-87 y 115-122, respectivamente.

<sup>11</sup> "Antonio Fabrés", por José Yxart, *Artes y Letras. Revista Ilustrada*, Barcelona, 10. de noviembre de 1882, no. 4. Reproducido en Moreno, *op. cit.*, pp. 181-182.

las épocas, “se ha valido de las Bellas Artes para comunicarse con el cielo”), que fuera reinterpretado en el último tercio del siglo XIX por el esteticismo, el simbolismo, etc. Al hacer suyo este concepto, Fabrés se muestra a un tiempo tradicionalista y relativamente moderno; en una palabra: ecléctico.

Su tradicionalismo no es del mismo cuño que el de un Manuel G. Revilla o el de un Manuel Francisco Álvarez. Resulta decisivo al respecto, su rechazo del principio de imitación y su alegato en pro de la libertad frente a los maestros de antaño y, por otra parte, su convicción de que el artista debe sólo apoyarse en la evidencia sensorial, con la mediación del sentimiento individual. En buena medida *Verdades* constituye una suerte de manifiesto naturalista.

Ahora bien, ¿qué relación existe entre las teorías desarrolladas por Fabrés en esta conferencia y la realidad de su práctica, tal y como podemos inferirla tanto de su obra como de su magisterio en la Escuela Nacional de Bellas Artes? Este es un asunto complejo, en el que vale la pena detenernos un poco.

Al estudiar a Fabrés con detenimiento uno cae en la cuenta de que, como hombre y como artista, fue una figura elusiva, compleja, ambigua, rica en matices. Su obra ofrece diversas facetas; y es una pena que haya sido *Los borrachos* la pintura que por muchas décadas bastara para caracterizar su producción. Un lienzo como *Por orden del sultán* (MUNAL) pone de manifiesto que, pese al convencional asunto oriental, Fabrés era capaz de refinamientos cromáticos al estilo de un Whistler. El *Hidalgo después de la batalla del Monte de las Cruces* (Palacio Nacional) revela una sensibilidad a la luz y una percepción del paisaje indiscutiblemente modernas, lo que no deja de chocar con la retórica pose y el atuendo de época de la figura principal. Pero fue, sobre todo, la publicación de la monografía de Salvador Moreno, con su rico acopio de imágenes, lo que acabó por descubrirnos la variedad de la obra de un pintor que no sólo abordó temas históricos y de costumbres pretéritas, y motivos orientales, sino que dejó también paisajes de una notable exactitud atmosférica; escenas de costumbres modernas resueltas con un grato y novedoso sintetismo; y por encima de todo, una rica galería compuesta por retratos de familiares y de alumnos y por veristas estudios de tipos y de modelos, de inesperada fuerza expresiva.

Ciertamente es aquí donde radica la cabal inserción de Fabrés en el modernismo y la mejor posibilidad de relacionar su producción pictórica con las ideas expuestas en el discurso. También vale la pena considerar esta cuestión desde un punto de vista cronológico, si bien sea de modo sucinto.

Cuando Fabrés llegó a México trajo consigo una vasta colección de cua-

dros, dibujos y apuntes que se apresuró a exhibir en cuatro salones de la Escuela Nacional de Bellas Artes en diciembre de 1902. Según una crónica periodística, el número de obras expuestas fue de ciento ochenta y cuatro. Allí mostró, entre otras, *Cristo atado a la columna*, *El abanderado flamenco*, *Los borrachos*, *Leyendo el Quijote*, *El afilador*, *Un filósofo*, *Por orden del sultán*, *La ladrona*, *Bonita y mala*, *Leyendo el Corán*, *Limpiando la lámpara*, *Fleurs de Jerico*, es decir, los lienzos de tema retrospectivo y oriental en que cifrara su mayor prestigio.<sup>12</sup>

No en balde los críticos de entonces se centraron en la glosa de aquella parte de la exposición, aunque alguien tan perceptivo como José Juan Tablada no dejó de mencionar laudatoriamente los “estudios de paisajes”, los “estudios de nubes y horizontes” y todo un conjunto de dibujos y bosquejos “marcado con un sello íntimo y documentario. . . Su ‘sketch-book’ ”.<sup>13</sup>

Lo que me interesa puntualizar es que, al arribar a nuestro país, Fabrés tenía realizado ya aquel cuerpo de imágenes que, como advertíamos, le había dado renombre. Mas, de las reproducciones que contiene la monografía de Moreno, podemos argüir que, una vez en México, el pintor prácticamente abandonó o relegó a un segundo término la iconografía “pasadista”, para concentrarse en el paisaje y en el retrato. Según todas las apariencias, pues, la orientación estética de Fabrés se enfiló desde entonces decididamente hacia la recreación exclusiva de la contemporaneidad, cuando menos a nivel temático.

Por lo que toca a sus métodos de enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes, es memorable la animada descripción que de la clase del traje dejó José Clemente Orozco en su *Autobiografía*:

Para los modelos vestidos traje de Europa una gran cantidad de vestimentas, armaduras, plumajes, chambergos, capas y otras prendas algo carnavalescas, muy a la moda entonces en los estudios de pintores académicos. Con esta colección de disfraces era posible pintar del natural mosqueteros, toreros, pajes, odaliscas, manolas, ninfas, bandidos, chulos y otra infinidad de tipos pintorescos a que tan afectos eran los artistas y los públicos del siglo pasado.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Significativamente, estas fueron las obras de Fabrés reproducidas en las revistas mexicanas de la época, en ocasión de la exposición de 1902. Véase, por ejemplo, *El Mundo Ilustrado*, 4, 11 y 18 de enero de 1903, 8, 15, y 22 de febrero, 15 de marzo y 5 de abril del mismo año.

<sup>13</sup> “En la Academia de San Carlos. La Exposición Fabrés”, José Juan Tablada. *El Imparcial*, 31 de diciembre de 1902. Reproducido en Moreno, pp. 184-187.

<sup>14</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*. Ediciones Era, 1981, pp. 16-17.

Tengo para mí que, tal y como ha sucedido en el caso de sus pinturas, esta faceta pintoresca de su magisterio ha oscurecido y distorsionado los aportes positivos de su sistema pedagógico. Orozco mismo reconocía lo que le debía a Fabrés y, en general a su formación académica:

Los salones de clases nocturnas fueron reconstruidos por Fabrés, instalando muebles y enseres especiales, muy propios para el trabajo de los alumnos. La iluminación eléctrica era perfecta y había la posibilidad de colocar un modelo vivo o de yeso en cualquier posición o iluminación por medio de ingeniosa maquinaria parecida a la del escenario de un teatro moderno.

. . . Las enseñanzas de Fabrés fueron más bien de entrenamiento intenso y disciplina rigurosa, según las normas de las academias de Europa. Se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente con la mayor exactitud, no importando el tiempo ni el esfuerzo empleado en ello. Un mismo modelo, en la misma posición, duraba semanas y aun meses frente a los estudiantes, sin variación alguna. Hasta las sombras eran trazadas con gis para que no variara la iluminación. Al terminar de copiar un modelo determinado durante varias semanas, un fotógrafo tomaba una fotografía del modelo a fin que los estudiantes compararan sus trabajos con la fotografía.

. . . Por todos estos medios y trabajando de día y de noche durante años, los futuros artistas aprendían a dibujar, a dibujar de veras, sin lugar a duda.<sup>15</sup>

La exactitud fotográfica que exigía Fabrés en los trabajos de sus educandos significaba llevar hasta sus últimas consecuencias, en el campo pedagógico, el afán naturalista del que se muestra poseído en su conferencia de 1905. Conviene advertir, además, que sus alumnos no sólo trabajaban los modelos disfrazados con atuendos antiguos; también los captaron en ocasiones con los trajes humildes que usaban cotidianamente.<sup>16</sup>

Así, en la exposición de 1904, pudieron verse las distintas versiones que de *Un albañil* pintaron o dibujaron Roberto Montenegro (que obtuvo el

<sup>15</sup> *Ibid*, pp. 16-18.

<sup>16</sup> A principios de febrero de 1904, Fabrés, sumamente molesto porque el profesor de fotografía Efsio Caboni no había hecho en forma satisfactoria las tomas requeridas para sus clases de desnudo y del traje, y porque su colección de trajes se estaba maltratando, se negó a seguirlos prestando. Después de arduas negociaciones, accedió por fin a facilitarlos de nuevo, en el transcurso del mes de abril. Entre tanto, los alumnos se vieron obligados a servirse de los modelos tal como se presentaban, “esto es, en el traje de la clase humilde a que pertenecen” (Archivo General de la Nación, Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 9, expediente 798). Esto sentó una práctica que no dejaría de repetirse posteriormente, según lo podemos inferir en dibujos y pinturas expuestas por los estudiantes en 1904-1905.

premio de concurso), Diego Rivera, Saturnino Herrán, y sus discípulos. Allí mismo, uno de los conjuntos dibujísticos que llamaron más favorablemente la atención de la crítica fueron los “Apuntes de la calle” que presentó el alumno Antonio Gómez. Y uno de los discípulos predilectos de Fabrés que estudió con él ya no en México sino en Roma (donde se estableció el maestro en 1907, al abandonar nuestro país), el saltillense Rubén Herrera, ha dejado lo mejor de su producción en una serie fascinante de escenas de la vida cotidiana de Roma, que demuestran no sólo la aguda sensibilidad del artista para captar la poesía que encierran los aspectos aparentemente más triviales del entorno urbano, sino también la orientación verista que le dio su mentor.

Vemos, pues, que sí hubo congruencia entre las teorías que Fabrés expuso en la disertación de 1905 y su práctica concreta en magisterio y en obra.

Es posible que las difíciles experiencias que don Antonio vivió en México hayan tenido parte en el giro que dio a su pensamiento estético. A sus constantes enfrentamientos con el director de la academia, el arquitecto Rivas Mercado, se sumó una virulenta campaña contra él por un sector de la prensa; en especial, fue su enemigo declarado un crítico que escribía en el periódico *Los Sucesos* amparado por el seudónimo de Dr. Orage.

Lo primero configura una historia que ha sido ya dos veces relatada.<sup>17</sup> Me limito a señalar que el conflicto alcanzó su mayor encono a lo largo de 1903 y en la primera mitad de 1904. Fue entonces cuando los contendientes tuvieron varios choques frontales. Más adelante prefirieron ignorarse mutuamente, evitando lo más posible el trato directo, sin que amenguara en un ápice la invencible antipatía que se profesaban y que se hacía manifiesta en una hostilidad sostenida y en intermitentes escaramuzas.

Pese a que Fabrés recibiera una recomendación de Justo Sierra para actuar con mayor “prudencia y discreción”, no disminuyó su valimiento con el presidente Díaz ni con el ministro de Educación. De hecho, el antagonismo que separó a las dos máximas autoridades de la Escuela, entre 1903 y 1907, refleja a su manera las rivalidades que en los más altos niveles políticos no sólo toleraba sino que fomentaba el astuto presidente (y cuyo ejemplo más conocido fue la animadversión que se tenían científicos y reyistas).

En la propia academia cundió el rumor de que la campaña periodística contra Fabrés no era ajena al conflicto con Rivas Mercado. En un Memo-

<sup>17</sup> Moreno, *op. cit.*, *passim*. Y Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, University of Texas Press, Austin, 1962, pp. 144-153.

randum dirigido por los padres de los estudiantes de pintura al presidente de la República en junio de 1906, se afirma expresamente lo siguiente:

Bien sabido es que de allí (de la Dirección de la Escuela) estuvieron saliendo durante algún tiempo, para ciertos periódicos, escritos agresivos, desfavorables, virulentos y hasta injuriosos al Sr. Fabrés. Es cosa muy común oír en la Academia quiénes sugerían esos escritos, quiénes los inspiraban y quiénes, finalmente, los hacían.<sup>18</sup>

Ya indicábamos que el periódico que encabezó la acometida contra Fabrés fue *Los Sucesos*, cuyos Editores Propietarios Directores eran Pedro Hagestein y Miguel Necoechea. Remito de nuevo al lector a la monografía de Salvador Moreno para que siga los incidentes de la polémica que, durante los meses de junio a agosto y en diciembre de 1904, sostuvieron el Dr. Orage, crítico de *Los Sucesos*, y los que tomaron a su cargo la defensa del pintor catalán en otros diarios (*La Patria de México* y *El Correo Español*). Destaco únicamente que el más entusiasta apologista de Fabrés, que firmaba con el seudónimo de Caravadossi, creyó hacerle un favor asociando su nombre al de los más prestigiados artistas académicos europeos de entonces (W. Bouguereau, J-L. Gérôme, J. Lefebvre), lo que dio por resultado una agresiva pero muy bien razonada réplica del Dr. Orage, en la que demostraba cómo los aludidos representantes de la pintura oficial gala, lejos de ser una garantía de mérito estético, encarnaban la corriente más retrógrada de la pintura europea: Maestros “de la degeneración artística en Francia, como dice Zola”, eran los que “más se ha(n) opuesto a la evolución del arte contemporáneo”. En su arrebato vanguardista, el Dr. Orage lanza un iracundo anatema contra “toda esa ignominia nacional” que es la Escuela de Clavé, de Pina, de Rebull, de Parra, es decir, todo aquello que significaba la tradición académica en México desde hacía más de medio siglo. Y defendía el derecho de los alumnos a disfrutar de “un campo de libertad, un ambiente sano . . . una escuela basada en la observación *personal* de la naturaleza y no en la imposición de viejos principios que petrifican la iniciativa individual”.<sup>19</sup>

En otro artículo el mismo crítico, después de citar “la maravillosa definición de Zola: que ‘el arte es la naturaleza vista a través de un tempe-

<sup>18</sup> “Memorandum acerca de la situación en que se encuentran en la Escuela Nacional de Bellas Artes los alumnos de las clases de pintura”, firmado el 21 de junio de 1906 y dirigido al presidente de la República. Este importante documento ha sido reproducido íntegro por Moreno en *op. cit.*, pp. 216-221. La cita proviene de la página 219.

<sup>19</sup> “Al defensor de Fabrés. Veritati propugno”. *Los Sucesos*, 24 de julio de 1904. Reproducido en Moreno. pp. 194-195.

ramento' ”, reconocía que “el arte literario o pictórico de nuestros días, gracias a los estudios científicos que nos acercan más y más a la madre naturaleza ha tomado un carácter realista y . . . es necesario inspirarse directamente en ella para llegar a ser un verdadero artista”. Al no hacerlo Fabrés, según Orage, o al hacerlo en grado insuficiente, su pintura resultaba falsamente realista: “Los pequeños siguen a los grandes, los grandes se inspiran en la naturaleza. El pintor catalán . . . piensa con la cabeza de otros y no con la suya propia: él sigue mirando los moros y las odaliscas que se confeccionan dentro de su estudio a través del temperamento fortuniano . . . ”<sup>20</sup>

Y en un postrer artículo redactado en forma de carta, directamente remitida a Fabrés, Orage se pronunció con violencia contra su obra y contra la escuela a que el pintor pertenecía: la de los seguidores de Fortuny que es

el baldón de España que va arrastrando los jirones de su antigua reputación artística, por los escaparates de los tenderos de la vía Condotti y por las alcobas de los ricos burgueses de Berlín; esa obra pictórica que los Villegas, los Barbudos, los Benllures, los Viniegras y los Luque Rosello, . . . todos mercantilistas, han repartido a los cuatro vientos, prostituyendo el gusto burgués y poniendo un obstáculo al arte, al arte puro.<sup>21</sup>

Esta última embestida del Dr. Orage (seudónimo con el que posiblemente se ocultaba Gerardo Murillo, como en otra oportunidad he sugerido)<sup>22</sup> debe haberle dolido particularmente a Fabrés, cuya veneración por Fortuny era notoria.

A tal punto se identificaba don Antonio con su célebre paisano que, una de las primeras cosas con que uno se topaba al entrar a su taller en la antigua academia de San Carlos, era (según lo reseñara Alfredo Hajar y Haro):

Una alegórica agrupación de objetos de raro mérito, consagrados al recuerdo del inimitable Fortuny. Un crespón de pliegues amplios cubre, como una nota oscura, el escudo catalán y la mascarilla que se destaca con las imponentes líneas de la muerte, sobre un fondo formado con pinceles empapados de oro, como la luz de sus maravillosos cuadros, de

<sup>20</sup> “La polémica de Fabrés. Punto final”. *Los Sucesos*, 6 de agosto de 1904. Cito de Moreno, pp. 196-197

<sup>21</sup> “Al señor don Antonio Fabrés”, *Los Sucesos*, 30 de diciembre de 1904. En Moreno, página 205.

<sup>22</sup> Véase “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes: 1903-1912”, en *Las academias de arte*, Memorias del VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas (Guajuato, 1981), Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

los cuales, acrecentando por el tiempo y por la fama su valor conserva uno el Sr. Fabrés, como joya y reliquia preciada de su estudio.<sup>23</sup>

Así pues, los certeros ataques de un crítico enterado e inteligente, como el Dr. Orage, aunados a las angustiantes circunstancias que el maestro catalán vivía en la Escuela de Bellas Artes, engolfada en un remolino de modernización un tanto desatentada,<sup>24</sup> deben de haberle orillado a cuestionarse acerca de las directrices estilísticas que guiaran su quehacer profesional hasta aquel momento, y a renunciar en consecuencia a algunos ideales ya obsoletos, para ponerse a tono con los tiempos.

De allí su abjuración de la escuela de “los Fortuny y Meissonier” y su emotivo acto de fe en la sola inspiración en la naturaleza y el sentimiento. De allí el tono defensivo que adoptara el orador en varios paisajes de su alocución. Y de allí, por fin, el dramático significado que tiene, en última instancia, este discurso, y su valor como documento humano.

Para concluir, sólo resta aportar algunos datos acerca de la ceremonia en que fue leída la disertación. Conviene hacer un poco de historia.

El 20 de noviembre de 1904, Porfirio Díaz inauguró la primera exposición de trabajos de los diecinueve discípulos de Fabrés en tres salas de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En las cédulas correspondientes a la obra de cada uno se hacía constar sus fechas de ingreso a la escuela y a la clase del propio maestro, así como el tiempo que habían empleado para ejecutar cada dibujo. Resulta obvio que le interesaba a Fabrés demostrar el rápido progreso que estaban logrando sus alumnos y, con ello, que estaba cumpliendo con la encomienda de sacar a la Escuela del letargo que la tenía postrada.

Aunque la exposición tuvo en general muy buena acogida crítica, no dejó de escucharse la voz disidente del Dr. Orage que, si bien reconocía el meritorio esfuerzo de los muchachos pintores, subrayaba “el poco saber” del maestro, quien les había “infundido ya muchos de sus defectos”.<sup>25</sup>

Estas críticas y, sobre todo, el nulo reconocimiento de su labor por parte de la máxima autoridad de la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como el deliberado descuido en que éste tenía las clases de Fabrés y la hostigación a que sometía a sus alumnos, coadyuvaron a desanimar al

<sup>23</sup> “Los salones del taller del Sr. don Antonio Fabrés”, *Arte y Letras*, febrero de 1904. Reproducido en Moreno, pp. 189-190.

<sup>24</sup> Cf. mi trabajo citado en la nota 22.

<sup>25</sup> “La Exposición de Dibujo y Pintura en la Academia de Bellas Artes”. *Los Sucesos*, 24 de diciembre de 1904. En Moreno, pp. 202-203.

maestro. Rivas Mercado no ocultaba su desdén por la obra educativa de Fabrés. En una comunicación remitida al ministro de Educación a principios de 1906, Rivas Mercado ironizaba acerca de la tan ponderada rapidez con que adelantaban sus alumnos y censuraba el uso de la fotografía como base de la misma.<sup>26</sup>

Tal vez por todo esto, el profesor no manifestó mayor interés por montar a fines de 1905 una muestra como la del año lectivo anterior. Fueron sus propios alumnos quienes tomaron la iniciativa, pudiéndose así llevar a cabo la segunda y última exhibición de sus trabajos.<sup>27</sup> Alfredo Hijar y Haro la calificó de “interesante aunque pequeña exposición”.<sup>28</sup> No tuvo, en absoluto, la resonancia crítica que suscitó la muestra del año precedente.

El acto inaugural, que tuvo lugar el 6 de noviembre de 1905, fue presidido por Justo Sierra. Las censuras a la moderna escuela de París, vertidas por Fabrés en su arenga, deben de haber molestado al arquitecto Rivas Mercado, quien recibiera su educación en la *École des Beaux Arts* y dio repetidas pruebas de lealtad a su formación francesa (fue él y no Fabrés, contra lo que usualmente se afirma, quien instrumentó en la academia la enseñanza del sistema Pillet de dibujo elemental).<sup>29</sup>

Ni tardo ni perezoso, el director se desquitó de los ataques de Fabrés a su dilecta escuela parisiense, ventilando en público allí mismo la mala voluntad que le tenía. Según relatan los padres de los alumnos expositores:

El día en que se inauguró (la exposición), hubo un incidente, muy comentado en el público, como que lo percibieron muchos de los concurrentes, y entre ellos, algunas personas que pertenecían al Cuerpo Diplomático. Después del discurso del Sr. Fabrés, al recorrer los salones, el Sr. Director, faltando a las conveniencias sociales, se puso a hacer en alta voz una crítica tan severa, como poco fundada. No fue eso lo peor, sino que tuvo frases descorteses y aun ofensivas para los alumnos y para el Sr. Profesor Fabrés. Llegó a decir que aquella exposición era un fracaso, y si algo bueno o regular (mediano, quiso decir)

<sup>26</sup> Charlot, *op. cit.*, p. 150.

<sup>27</sup> El importante Memorandum citado en la nota 18 nos informa lo siguiente: “En el pasado, los alumnos quisieron presentar una segunda exposición (la primera había tenido lugar en 1904) para mostrar así los adelantos obtenidos por sus propios esfuerzos bajo la dirección y consejos del Sr. Fabrés. Para prepararla con cierta holgura, arreglaron con él que trabajarían fuera de la Academia para buscar ya en sus casas, ya en las calles, ya en el campo, lo que a cada uno, según su carácter y temperamento artístico incitara mejor a un buen trabajo. Así lo hicieron, aun a costa de gastos y sacrificios, y con gran entusiasmo arreglaron los salones de la exposición.” Cit. en Moreno, página 217.

<sup>28</sup> “Bellas Artes”, en *Arte y Letras*, diciembre de 1905. Moreno, pp. 206-207.

<sup>29</sup> Cf. Nota 22.

había, era obra o de la fotografía o del pincel o del lápiz de otro que no era el firmante del cuadro; con lo que evidentemente quiso aludir al Sr. Fabrés.

Nosotros, que veíamos trabajar a nuestros hijos, que más o menos seguíamos día por día la marcha de sus labores y que los vimos concluir las podemos dar testimonio de que los trabajos que presentaron en la exposición eran obras suyas; y si tenían algunas correcciones indicadas por el profesor, en lo que nada había de censurable, ellos las habían hecho con sus propias manos. Las del profesor no habían tomado aquellos cuadros sino para examinarlos, no para retocarlos.

Hora y media casi duró el Sr. Director haciendo su crítica: fue repitiéndola desde los salones hasta el zaguán, y le hacían coro los profesores (Daniel) del Valle y (Antonio) Cortés.

Desde entonces las cosas siguieron peor: la Dirección no acogía nunca las peticiones de los alumnos, ni de su profesor el Sr. Fabrés.<sup>80</sup>

La hostilización que sufrieron unos y otro —más bien sorda que franca— fue interpretada como un intento del director por vaciar las antes pletóricas clases de Fabrés, a fin de lograr que éste se separara de la Escuela.<sup>31</sup> Rivas Mercado negó, por supuesto, la veracidad de semejantes afirmaciones. Lo cierto es que el desinterés de Fabrés por proseguir su labor educativa fue acrecentándose a medida que transcurría el año escolar de 1906: el 5 de julio se le declaraba insubsistente en la clase de Colorido del Natural. Decidido a salir de México, ofreció en venta sus colecciones de armas, trajes, pinturas, etc. Por fin, en mayo de 1907, abandonó el país . . .

Así, pues, las *Verdades* expuestas por Fabrés en su discurso no dejaron de desempeñar un papel en la historia de su tránsito por la Academia mexicana.

<sup>30</sup> Memorandum, cit. en Moreno página 217.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 216-219.

V E R D A D E S

DISCURSO

Pronunciado por el

SR. DON ANTONIO FABRÉS

Profesor de la Escuela N. de San Carlos, de México

Ante el Dignísimo

Señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

SR. D. JUSTO SIERRA

EN EL ACTO INAUGURAL DE LA EXPOSICIÓN DE TRABAJOS  
HECHOS POR SUS ALUMNOS.

Permítame, señor Ministro, que al propio tiempo de saludar a Ud. con la mayor admiración y respeto, a todos los señores aquí presentes y a los alumnos de esta Escuela, rinda mi tributo a la belleza personificada en las distinguidas damas que, atraídas por sus compañeras las Bellas Artes, tan espléndidamente adornan y embalsaman con sus encantos el presente acto.

Ante los progresivos adelantos de mis humildes enseñanzas, demostración brillante de la inteligencia y el talento artístico de que están dotados los hijos de este simpático suelo, voy a dirigiros la palabra para hablaros de las Bellas Artes, no sólo por ser el tema que dada mi misión en México me ha de estar más adecuado, sino por la imperiosa necesidad de que, sea quien sea, haya por fin quien levante la voz para poner de manifiesto lo mucho que por su salvación urge decir.

Los conceptos que me propongo desarrollar no consisten únicamente en la expresión de ciertas verdades, sin duda desagradables como demolidoras de algo peor que la rutina, como es la pasión, y por lo tanto, difícilmente aceptables dadas las arraigadas preocupaciones imperantes en contra de los principios que paso a defender, sino que envuelven el planteamiento de una doctrina que señala el camino del acierto en todo lo que al Arte se refiere.

Bien quisiera yo, tanto por las dificultades que han de oponerse al desenvolvimiento de dicho asunto, cuanto para conseguir deleitar a tan distinguido auditorio, y sobre todo en pro de la razón de cuanto voy a decir, poseer la oratoria de un Demóstenes; pero, desgraciadamente, no la divina palabra del famoso orador griego, ni siquiera la del menos avezado a la peroración será la mía. Y ya que así es, y puesto que no podré dejar de extenderme algo, me entrego confiadísimo a vuestra inteligencia y al afecto que os inspiro, no dudando alcanzar de vosotros, con tales auspicios, cuanto aquel hubiera podido conseguir con las inimitables dotes de su elocuencia.

Deplorable es en nuestros días lo que en las prácticas de todo lo que es la manifestación del sentimiento está pasando, entregado al más bajo servilismo y, en consecuencia, más que a la duda, a una confusión incomprendible, cuando en todas las demás demostraciones de la actividad humana, guiadas por hermosísima luz, se camina por la alegre senda del acierto y por el ancho campo de la sinceridad y la perfección.

El comercio, la industria, las ciencias, todos los testimonios del adelanto social, han sentado ya en el pedestal de la razón y la utilidad las más sabias y elevadas doctrinas en que se ampara el inmenso progreso de que gozamos.

Piedra a piedra se han venido desmoronando gran parte de las preocupaciones que eran rémora del progreso humano, triunfando al fin lo bueno y lo acertado y, gracias a la evolución iniciada sin trabas en el pensamiento por el primero de los libre-pensadores,<sup>1</sup> hemos podido llegar al floreciente estado de nuestros días. Sus doctrinas de libertad y socialismo, germen que derramó en nuestros pechos, nos han venido conduciendo a esta hermosa y confirmada esperanza del más grande adelanto que ya empezamos a gozar, por cuyo ideal tanto nos hemos afanado.

Hoy no es ya en la guerra la musculatura la que triunfa, sino la inteligencia con sus astucias. Los torneos de nuestros días ya no son de lanza, sino de pluma, y nuestra mayor fuerza la intelectualidad, que tiende y se dirige a conseguir que no sea el derramamiento de sangre lo que decida de quién está la razón.

El cañón, diabólico invento, nació para desaparecer y llevarse consigo el crimen de la guerra, puesto que cuanto más se perfeccionará dicha máquina, más difícil se hará encomendar a su boca que arrebate sin razón

<sup>1</sup> Al parecer, Fabrés se refiere a Jesucristo, como puede inferirse de un pasaje posterior de este mismo discurso (F.R.).

alguna la de aquel que la tenga, tanto más si llega como llegará un día en que los pueblos se nieguen a derramar su sangre por causa alguna, para tales efectos, ¡nunca justificada!

La pobreza, como indiscutible resultado del desequilibrio intelectual, de los caprichos del azar y de la fortuna y del destino de los hombres, no se extinguirá jamás y existirá siempre como ha existido hasta ahora; pero ya viene teniendo el voto que hasta ahora se le ha venido negando en el concierto social, por falsas preponderancias que como el capital, sin ella no pueden existir; ya que rehusándose a prestar sus brazos al trabajo, ha demostrado que siendo la base de la industria y del comercio y por ende de la riqueza individual y colectiva, y, en suma, el amparo directo de las mismas ciencias y pedestal único de la política, ha demostrado, digo, que tanto es el pobre como el acaudalado y el rey como el vasallo, ya que sin trabajo no hay riqueza ni sin vasallos puede tampoco haber reyes.

A tanto se ha llegado en el problema social, que las sabias y santas doctrinas del enviado de Dios nos han traído en la tierra en tiempos de despotismo y de barbarie, que imperaban por doquier imprimía el hombre su planta, tiempos en que el César se llamaba Dios y en que se consideraba el vasallo como insecto despreciable y como a tal insecto hasta la vida se le quitaba, con la misma indiferencia con que se aplasta una hormiga o un escarabajo, tiempos de los que, por remotos que sean, no concebimos de sus gentes cómo pudieron resistir aquel absolutismo y sufrir resignados aquella tiranía e iniquidad tan extraordinarias, que hasta el mismo cielo con el gran Mártir del Gólgota hubo de protestar, derramando el amor en el corazón de los hombres, con sus hermosos ejemplos de fraternidad, del bien y el socialismo, lo que como luz al alma, cual la del sol para los ojos, alumbrándola constantemente nos ha venido haciendo ver y desear la realización de las más nobles y santas aspiraciones, con las que al fin se encamina la humanidad.

Tenemos, pues, casi conseguido el triunfo de la razón y la inteligencia, y probablemente, por el camino que seguimos, conseguiremos también el de la honradez, y con estos factores morales habremos llegado a la humana perfección y conseguido el más hermoso ideal, que es el bienestar del hombre.

¿A qué se deberá cuando así sea? Se deberá a la extinción de todo lo que, por deprimente en la historia, habremos desechado por obscuro, malo y contraproducente, empujados por la necesidad de atesorar sólo aquello que habrá sido sano y fructífero para nuestro bien, impuesto ya no únicamente por el poder de los más, sino por la lógica inconcusa del

progreso, cuya lógica dejó firmemente sentada el más grande de los seres que ha pisado la tierra.

Pues bien, con haber sido así en todas las manifestaciones puramente prácticas de la vida, como el comercio, la industria, las ciencias y la política misma, y hasta en mucho con la luz de la razón, cuyos elementos ha desarrollado la sociedad por las exigencias que la empujan y los principios y leyes que la rigen, no ha sucedido aún lo mismo en todo lo que es puramente las manifestaciones del sentimiento que, considerándoselas equivocadamente como cosa superflua, se las ha abandonado en brazos de la ignorancia y, lo que no sé si es peor, de sus compañeras la mala fe y el afán de lucro, precipitándolas con esto a la degradación en que yacen, degradación que tanto las ha desviado de la sana honradez que las corresponde.

Cuántas cosas, que no he de citar aquí, mientras se han considerado, por ser hijas del sentimiento, de ninguna utilidad positiva, han permanecido siglos y siglos descarriadas del buen camino, y luego, al reconocérselas de trascendental utilidad, han sido encaminadas por la senda del acierto, destruyendo la preocupación y el obscurantismo mantenidos por la mala fe.

Afortunadamente los ideales modernos, dándose las manos con el progreso, entonan a coro cantos de alabanza a la hermosa realización del acierto que viene sonriendo ya en todos los corazones.

Enorgullece considerar cómo casi por todos los ámbitos de la tierra se levanta el estandarte del progreso iluminando a los hombres con la radiante luz de la razón; pero entristece el alma contemplar la duda y la degradación en que yacen todas las manifestaciones del sentimiento, únicas que ennoblecen el espíritu, engrandecen al hombre y dan a conocer la verdadera cultura de los pueblos y el mismo progreso humano; de cuyas manifestaciones, por ser infinitamente tantas, me ocuparé solamente de la que a las Bellas Artes se refiere. Las Bellas Artes sí, por virtud de cuyas sublimidades nos han dejado perennes testimonios de su grandeza aquellos pueblos, como el griego y el romano, que por sus instintos sinceros en la manifestación y culto a lo bello, que recayó en fanatismo, adquirieron tanta grandeza, que las mismas Bellas Artes les inspiraron las leyes por las cuales aun hoy nos regimos.

La necesidad ha impuesto al fin, no sin trabajo, todo aquello que, a la manera que el pan es imprescindible para el sostén del cuerpo, se ha hecho indispensable también para el concepto positivo de la vida, o sea la práctica de las doctrinas sociales que tienden a equilibrarlo todo, con las que han desaparecido al fin los espectáculos sangrientos que imponía el déspota, el feudalismo y el propio absolutismo, dique de todo progreso

En consecuencia, pues, nos hallamos felizmente en un progresivo desenvolvimiento de muchos de los actos de nuestra existencia, pero nos falta el acierto en el factor más importante para que el tal desenvolvimiento sea perfecto, y este factor es pura y sencillamente humano, o sea la honradez de todos nuestros actos en las manifestaciones elevadas de nuestros mejores impulsos del alma, expansión amplia, sana y luminosa para nuestro bienestar, como hermoso es el sol que tanto embellece y vivifica la naturaleza con sus dorados destellos.

No diré, con respecto a la pintura, en cuyo campo me ceñiré ya desde ahora, que no haya algunos artistas, bien que muy pocos, que no cultiven su profesión espontánea y honradamente; mas con tristeza he de referirme al inmenso ejército de necesitados que con el poder del número, patrimonio siempre de la ignorancia, unido a la mala fe y con el afán de lucro, la arrastran desgraciadamente por el lodo.

Los antiguos cultivaron las Bellas Artes como desahogo necesario del sentimiento y con la buena fe que a los sentimientos y a las Bellas Artes es debida, nunca inspirados por el deseo de riqueza; de aquí que el cultivo de lo bello, como demostración y dogma, sea la más patente prueba de la grandeza de aquellos pueblos que no tuvieron razón ninguna para sucumbir al mercantilismo que hoy predomina.

Y si no alcanzaron más perfección en sus obras por no disponer de los medios de adelanto que hoy poseemos para superarlas, incluso la lección que de ellas recibimos, cuyas producciones admiramos con tanta justicia, debemos ver que precisamente lo que las avalora es el haber sido hijas de la ingenuidad y la honradez, educadas y amaestradas por la belleza, que es lo que corresponde a la expresión de los sentimientos y por consiguiente a las Bellas Artes, con lo cual se eleva el alma al mismo cielo, con que alcanzaron el grado perfecto de inspiración artística a que llegaron.

Desconsolador es, pues, que el hombre divague en lo que más le engrandece, hasta el punto, sea por lo que sea, de prostituir con errores, imitaciones y farsas los elevados impulsos de su alma, y más con los adelantos y el espíritu de nuestra época que tanto nos ofrece, y más que ofrecer, nos exige desarrollar tales impulsos con mucha mayor perfección.

Las Bellas Artes son la manifestación de nuestros sentimientos que, movidos por lo ideal, que (*sic*) por medio de la palabra, de formas plásticas o gráficas, de líneas o sonidos, se hallan obligadas a retratar el ambiente, el estado, la religión y la cultura en que nacen y, al propio tiempo que deleiten y conmuevan, deben siempre hermostearlo todo, elevar y cultivar la educación y el buen gusto, no destruyendo jamás, antes engrandeciendo a los pueblos.

No hace medio siglo que aún se hacía el Arte por el Arte, y concretándose siempre al de la pintura, ya por no hacerme interminable, ya por ser el que profesamos, me ampararé en algo de la historia para demostraros que desde tal momento sólo la especulación y los más lamentables desvíos han guiado sus productos.

En aquellos últimos años del siglo xv, en que las dos hermosas rivales Génova y Venecia causaban la envidia y la admiración del mundo por su poder naval y por las riquezas que en preciosos productos importaban del Asia, fue cuando Cristóbal Colón, por medio de unos documentos que le indicaban una ruta distinta de la que aquellos seguían para dirigirse a dicho continente, pudo realizar al amparo de los reyes católicos una poderosa competencia como la había ambicionado; mas habiendo ido a parar, desviado por los azares de las olas, a las costas de América, en ellas desembarcó con toda su gente, tan cansada como ávida de rellenar sus embarcaciones con los ricos productos que aquellas tierras ofrecían, cuya exportación les prometía su riqueza y la de la patria española.

Asombráronse al recoger el oro a manos llenas sin necesidad de comercio alguno, y henchidos de regocijo regresaron a España con la sorprendente nueva de haberla ensanchado tan inmensamente en sus dominios, de los que además le ofrecían las más fantásticas riquezas; acontecimiento que asombró a toda la humanidad e hizo imperecedero el nombre del inmortal genovés, gloria y provecho del mundo entero.

Así tuvo lugar aquella conquista que, como es bien sabido, continuada por otros, puso en poder de la vieja Europa el nuevo mundo, el cual a su vez ha venido después realizando lenta y pacíficamente otra conquista, adquiriendo con oro todos los productos del progreso europeo.

Y estos conquistadores han sido principalmente los norteamericanos, que con ríos del precioso metal han venido enriqueciéndose con los grandes adelantos de la vieja Europa, antes su propia conquistadora, e inexpertos al principio en sus juicios, refiriéndome a la pintura, pagaron fabulosamente cuadros que ni siquiera tenían mérito alguno.

¿Qué había de suceder con esto? Lo que es lógico que sucediera, dado el afán que siempre tiene el hombre de enriquecerse, y es que hasta los que labraban la tierra dejaran sus herramientas para dedicarse a cualquiera de las manifestaciones por las cuales el norteamericano les prometía tan pingües resultados, invadiendo la juventud ambiciosa el comercio, las ciencias y principalmente las Bellas Artes, en las que por todos

conceptos la fantasía campea tanto más que en ninguna otra manifestación de la mente.

La ambición de oro improvisó talentos, genios e inmortalidades tan altamente ficticias, que han producido los funestos resultados que hoy desgraciadamente tocamos; inmenso ejército de productores, cuya lucha nos ha traído la grave confusión que en Arte existe.

Cultivábase el Arte antiguamente, como ya sabemos, con el culto y la abnegación casi de un sacerdocio, a costa de cualesquiera sacrificios, arrojándolo todo, todo, hasta la miseria misma, a manera que en la religión se sacrifican los escogidos para alcanzar la Santidad; no como ahora se practica el Arte, sólo por el cálculo de lo productivo, de lo que no pueden nacer más que abortos.

Los Murillo, los Rafael, los Miguel Ángel, Benvenuto Cellini, Botticelli, Frans Hals, Velázquez y cuantos han sido en tiempos pasados o mejor dicho de verdadera religión artística, no como los de hoy en que reina solamente el cálculo, comenzados a raíz de los Fortuny y Messonier (*sic*), hicieron el Arte por el Arte, no como después de éstos se viene haciendo por el dinero con que se disfraza su inspiración, no como la de aquellos, hija sola de sus deseos de hacer el Arte por desahogo de sus temperamentos de poeta, ya con el cincel, ya con los pinceles o por otros de los infinitos medios con que cuentan las manifestaciones artísticas, movidos siempre por la fiebre de sus ideales sin cálculos de remuneración, y no como se produce el Arte en nuestros días; pues bien sabido es que entonces por la sola manutención y cantidades hoy por nosotros risibles, consagraban aquéllos toda su existencia a su obra, ya decorando un palacio, una iglesia o convento de lo que no sacaban lo que hoy por poco que se considere un artista pretende por un solo cuadro.

Y hablando siempre sólo de la pintura, bastará dar una ojeada a todo lo que nos rodea en cualesquiera de las manifestaciones intelectuales de nuestra vida práctica, para considerar la extrañeza cuando no la risa que con nuestros cuadros inspiramos al desapasionamiento de la posteridad, sin el mérito rudimentario de haber ni siquiera retratado nuestra época y por consiguiente sin ningún interés práctico, cuya misión antes que todo nos enseñan a cumplir aquellos que nos precedieron y tanto admiramos.

Un discurso o un escrito adornado de ampulosos períodos y rebuscadas por cuanto bonitas frases, pero sin fondo ni concepto alguno, y por consiguiente del todo sin valor real de utilidad, ¿a nadie, y menos al desapasionado Juez del tiempo, despertará jamás interés alguno? No, sin duda, como no lo despertará todo lo que no lleve en sí algo de provecho, y

si pudiera interesar, que no es posible, quedará siempre rezagado por aquello que, con iguales o mejores galas en la forma, exprese alguna cosa y más si ésta es fundamental.

Cuántas no son las cosas que, recibidas con estrepitoso aplauso y admiración sin otro fundamento que el capricho o la moda, por su falta de valer desaparece hasta su recuerdo en menos de medio siglo, dándoseles entonces el verdadero lugar que les corresponde, ya que en el tamiz del tiempo todo se purifica y se desecha sin contemplaciones lo que no sirve, escogiendo sólo lo que más conviene entre lo mejor que en el transcurso de los años y aun de los siglos se produce.

¿Se cree por ventura que muchas de las obras que pasaron de otras épocas a la nuestra, que así hubiera sucedido si la mayor parte de ellas no hubiesen sido retratos de reyes, papas, príncipes y otros personajes y hombres eminentes, a quienes sirviendo por medio de sus palacios y monumentos pudieron dejarnos aquellos artistas el testimonio de su genio? No hay duda alguna que muchas producciones artísticas dignas de igual estima y fama que aquellas, aun siendo de los mismos autores, han quedado relegadas al olvido por no hallarse rodeadas de las mismas circunstancias históricas.

Insisto en la fundamental cuestión que he venido exponiendo acerca del desvío y la confusión que el desèo de lucro, a que tanto me he referido y me refiero, nos ha traído en la pintura, cuando nuestro estado general de adelanto nos proporciona medios por virtud de los cuales en nada necesitamos la servil imitación de los maestros de otros tiempos.

¿Acaso no tenemos nuestras costumbres, nuestras gentes y nuestras escenas, cuya pintura ha de interesar a los que nos sucederán mucho mejor que la expresión de lo antiguo?

¿A qué esforzarnos en inspirarles la indiferencia por nuestras producciones?

Sucede con esto como en la época de Cervantes con los libros de caballería, y ojalá mi argumento sea lo bastante convincente para echar por tierra tanta preocupación como aquél lo consiguió con los apasionados por tan disparatadas novelas.

El primero de los deberes de todo aquel que produce algo, es sin duda alguna que sea útil. ¿De qué, pues, ha de servirnos cualquiera obra que, sólo basándose en la más absoluta falsedad, pretenda retratar hechos y costumbres que ni siquiera hemos visto y cuyo interés satisfacemos sobradamente con lo auténtico producido por sus contemporáneos? ¿A qué, pues, repetir y enmendar ni siquiera imitar en nada lo de otras edades cuando, a poco que se reflexione, hemos de sorprender tan poco en

favor nuestro a los venideros con la rastrera imitación de lo que en ellas se hizo?

Considérese solamente lo ridículo que sería que empezáramos a retratarnos con trajes de nuestros abuelos o de la antigüedad, a la manera que se hizo con la estatua de Napoleón Bonaparte en la columna Vendome vestido de César y con la de Carlos IV en México de Emperador Romano y otras, que lo primero que se nos ocurre al contemplarlas es la idea ridícula de lo carnavalesco.

Esto mismo está sucediendo con tanto artista que pudiendo y debiendo retratar nuestros medios, nuestros tipos y nuestras costumbres, se consagran a desenterrar y dar a luz lo pasado.

¿Es que tenemos la naturaleza desencajada y descompuesta para ver-nos en la necesidad de electionarnos (*sic*) con aquello que fundándose solamente en ella se hizo famoso?

Paréceme que igual maestro que nuestros antecesores tenemos nosotros en la luz, en el ambiente, en el hombre y en todo lo que nos acompaña y palpita en derredor nuestro, único maestro digno de fe.

No diré jamás que las obras de aquellos maestros no nos sirvan de estímulo, ventaja que además de muchas otras sobre ellos tenemos, pero nunca deben ser objeto de nuestra imitación, ya que es imposible, puesto que fueron antes, hicieran lo nuestro que por conveniencias lucrativas hoy se desdeña y desprecia tras de los Goya, Velázquez, Ghirlandajo, Greco, Boticcelli y otros y hasta del arte industrial de la cerámica de los primitivos pueblos, plagios que sin ninguna cualidad real y sin la novedad que tan falsamente se les atribuye, no son al fin y al cabo ni siquiera momias, sino descompuestos productos que, apoyados por la ignorancia, rompen con el sentido común artístico moderno; y precisamente los que los dan a luz son quienes precisamente los imponen como modernismos, y que más guerra abierta tienen con lo poco que se hace sano y adecuado a nuestros días.

Si el mercantilismo tarde o temprano acaba casi siempre por falsificarlo todo, convirtiendo lo más sano en venenoso, tanto más cuando el productor no es lo bastante pulcro y desconoce por añadidura lo que hace, figurémonos lo que ha de suceder con lo que desde buen principio no goce de ningún acierto, como está sucediendo en nuestros días con las manifestaciones del sentimiento.

He dicho ya que en cada una de las ramas en que se dividen las Bellas Artes, literatura, pintura, etc., etc., son infinitos los medios de manifestación. Puede comparárselas a cinco distintos árboles que con ser todos tan parecidos entre sí, se diferencian infinitamente hasta en sus más ín-

firmos detalles y no tienen un punto de semejanza ni en sus troncos, ni en sus ramas, ni en sus hojas, ni en sus frutos, como sucede entre los millones de seres que pueblan la tierra que con sus rostros de la misma conformación no hay uno solo que con los otros se confunda. ¿Serán una excepción de esto los sentimientos? Imposible y, por consiguiente, en su inmensa variedad, aun es más imposible que se exterioricen todos en la misma forma.

En todas las revelaciones sean copeculativas (*sic*, errata por especulativas) sean de carácter puramente práctico, se hace indispensable el estudio y conocimiento perfecto de los cálculos e investigaciones que, por medio de libros o como sea, otros nos legaron; pero en lo que es hijo del sentimiento y de la imitación de la naturaleza, puede uno educarse algo, bien que muy poco, con lo hecho, mas nunca sujetarse en absoluto, sino a la sublime obra de Dios, madre de toda expresión y belleza en los infinitos aspectos que nos ofrece con sus diversas manifestaciones; puesto que cada hombre lleva en sí, ya por su experiencia, ya por su modo de ser, ya por su manera de sentir, su sola y exclusiva individualidad.

Cuanto artista ha habido notable, precisamente se debe a que supo desprenderse de toda sujeción, emancipándose a tiempo del exclusivismo de teorías poco liberales que le atrofiaban, para trazarse él mismo su propio camino.

Es indiscutible que hay personas dotadas por la naturaleza de facilidad para una cosa por la cual no sienten afición sino antipatía y hasta muchas veces repulsión y, en cambio, otras sin aptitudes para aquello a que se dedican, tal es su empeño, que logran al fin sobresalir como se lo propusieron. Lo propio sucede al que cuida de lo ajeno con disgusto, con aquel que vela por lo suyo con cariño y celo, o bien, como sucede en arte al que vengo refiriéndome, si observamos al que produce solamente por cálculo especulativo y al que lo hace con el amor, entusiasmo y buena fe que se requiere, el cual será siempre preferido al primero.

Es cierto, como vulgarmente se dice, que es necesario nacer artista para cultivar el Arte; pero, por cuanto se diga lo contrario, es más cierto aún que todo el mundo nace para artista. Lo que sucede cuando así no parece, es que no acierta en la elección del ramo o especialidad para la cual tiene sus aptitudes y por eso entonces se le considera negado para el Arte.

¿Podrá dudarse que al nacer siendo casi un envoltorio de materia apenas sensible físicamente y con la más absoluta carencia de razonamiento, que lo primero que hacemos con llantos y con risa, es evidenciar

la existencia de sentimientos morales, sentimientos que, enriquecidos por la edad y la razón a medida que crecemos, no nos abandonan hasta la muerte?

¿Qué es esto? Es sin duda alguna el espíritu que no solamente anima la materia sino que hace vibrar las facultades de la inteligencia, elevando al hombre a todos los ensueños e ilusiones de la fantasía, ensueños e ilusiones que despiertan las pasiones hijas legítimas de tal o cual deseo de manifestación del sentimiento, avivado por el instinto imitativo de la naturaleza.

Y lo propio que un solo hombre, ha sido y será siempre la humanidad en su conjunto.

Ved si no cómo lo mismo ésta que aquél, a partir de las más remotas edades desde los templos que fueron solamente piedras sin labrar llamadas Dólmenes y Mengires (*sic*) hasta el afiligranado gótico con el que tanto se ha conseguido espiritualizar la inanimada piedra, han eternizado la expansión de sus creencias y de sus sentimientos.

Con el sentimiento y por el sentimiento ha vivido, vive y vivirá el hombre aunque no quisiera, elevándose con él y por él hasta el mismo cielo.

Esto se ha venido evidenciando por medio de las Bellas Artes, tanto en el estado salvaje como en el civilizado, así de la humanidad entera como de uno solo de los seres que la constituyen.

En todos los tiempos, en todos los pueblos y en todos los rincones de la tierra en donde se halla un ser humano, con sus innatos instintos de adoración a lo divino, mediante formas más o menos toscas o perfeccionadas, se ha valido de las Bellas Artes para comunicarse con el cielo, testimonio no solamente de que nace artista sino de la grandeza que su alma siente.

Ved con esto si es posible haya ser humano que, como se afirma, con los infinitos medios manifestativos con que cuentan las Bellas Artes, pueda ser negado para tal o cual de sus revelaciones, como si dijéramos que, siendo el hombre agua del manantial del Arte, pudiera dejar de ser parte de la misma corriente que la vivifica.

Si los laureles que se conquista el artista en oposiciones y certámenes públicos, siempre en competencia con otros concursantes, fueran amparados por las leyes, a la manera que lo son los títulos profesionales, andaría el arte bajo todos conceptos por más buena senda de la que va, ya que no podría ejercer de maestro aquel que nada sabe, ni lo adoctrinaría tanto desconocedor e ignorante como hoy desvían el buen sentido artístico no sólo del público, sino las más veces de los mismos que los profesan.

Además de lo dicho, tales títulos no sólo colocarían el Arte a la mayor altura en todas partes, sino que serían mucho más valiosos que los del maestro, del médico y del abogado, etc., que después de rivalidades los honran tanto unos por su talento y sabiduría como otros los desacreditan por su incapacidad.

Nadie diría que el Arte es el graduador de los sentimientos y la cultura de los pueblos, y por consiguiente de ello responsable, cuando en tal estado de abandono se le tiene.

Es muy necesario que antes de terminar, os hable un poco de París, esa gran ciudad hacia donde las miradas de todo el mundo se dirigen a través de un cristal del más delicado color de rosa, cuya famosa ciudad viene revolviendo el mundo entero y no por lo que de ella vale, sino por lo que de más falso y banal allí nace y se desarrolla, desviándolo funestamente todo.

Entre lo muy contado bueno y lo muy numeroso que tan lejos está de serlo de los veinte o veinte y cinco mil engendros pictóricos que sólo en aquel emporio anualmente se producen, sin contar los otros ciento cincuenta o doscientos mil que por el resto del mundo también cada año se dan a luz, veréis lo que en él está pasando entre sus autores y una verdadera calamidad de explotadores que, como huérfanos sin pan, se arañan despiadadamente unos a otros. Y ¿sabeis cómo? pues del siguiente modo: tratando, como os explicaré a grandes rasgos, la pintura no como coles, ni carbón, ni arroz, ni zapatos, sino de una manera mucho peor.

¿Y qué había de resultar de este inmenso pueblo que ejerce tan poderosa influencia en el mundo universalmente reconocido por ciertas tendencias poco sanas que no he de señalar, e igualmente reputado de tan extraordinaria astucia que a satisfacción del mismo explotado, por listo que sea, a cambio de lo más superfluo le vacían los bolsillos; centro de una fiebre mercantil de la que casi nadie escapa dejando para siempre los resabios de una fantástica embriaguez parisiense en el cerebro? Pues resultó lo que era infalible que resultara, esto es, que las prácticas del engaño recayeran también en el campo de las manifestaciones artísticas, convirtiéndose el negocio de la pintura en un medio solamente de explotación, hecho reconocido y aceptado en aquella Metrópoli, en la que se emplea únicamente el ingenio para engañar quien a quien. De lo que resulta que el explotador, que es el que compra para vender y paga, pague y mande, matando de hambre, mediante todos los asedios imaginables, al necesitado productor, adquiriendo por uno lo que a veces vale ciento y por medio hasta lo que

no vale nada, si él conceptúa poder hacer pasar por bueno con sus astucias y venderlo hasta por un millón.

Y tal es el refinamiento de dichos procedimientos que los principales explotadores tienen establecido un Sindicato, el cual, como bolsa de créditos fiduciarios, hace subir o bajar, según sus conveniencias, las obras pictóricas, engañando al mundo entero y realizándose así entre ellos sorprendentes fortunas.

¿Valdrá ni por asomo un Millet lo que han podido valer un Velázquez, un Goya, un Miguel Ángel, un Murillo y tantos otros de universal y reconocido mérito? No obstante, por una obra de aquél se ha logrado alcanzar un precio como nunca por ninguna de las de éstos se ha obtenido, o sea la fabulosa suma de ciento diez mil dólares.

¿Un Rousseau (*sic*), un Corot, un Díaz, por cierto sólo paisajistas, aun cuando fueran tan notables como se les supone, podrían valer jamás lo que un Leonardo ó un Van Dik (*sic*) y, sin ir tan lejos un Sebastián Lepage ó Regno (*sic*, por Regnault)? El mérito de éstos ha sido siempre reconocido por el elemento artístico, mientras que el de los Corot, Díaz, Manet, etc., lo ha establecido y levantado el mercantilismo, sugestionado por medio de la farsa que tanto los ha avalorado hasta la misma opinión artística que viene reconociéndoles como lo más notable que en Arte se ha producido.

Y ¡oh casualidad! todas estas notabilidades son francesas, y por más casualidad creadas por el tan reconocido Sindicato en su exclusivo monopolio, y por más casualidad aún, porque de Rousseau, Millet, Corot, Manet, han habido los bastantes para conseguir sus fines pecuniarios, y por último, ¡oh colmo ya de las casualidades!, porque si con los verdaderos no han tenido suficiente, cualesquiera artificio se los ha podido confeccionar *inconfundibles con los auténticos, lo que sin disputa posible* viene evidenciando su verdadera escasez de mérito.

Y con tales falsificaciones y otras farsas practicadas en la Capital de Francia, muchas de las cuales se bautizan con el nombre de "Art Nouveau" a pesar de ser reminiscencias de lo más antiguo y lo más ramplón, tanto es lo que lucha el ejército de especuladores que a sangre y fuego se defienden temerosos que tal estado de cosas desapareciera.

Tal es ese admirado París creador de famas tan ficticias como acabo de demostrar; tal ese París, fundador de no menos ficticias escuelas como las Simbolistas, Divisionistas, Decadentistas, Impresionistas, Prerrafaelistas y otras tantas acabadas en *istas* como *Estravagantistas*; tal ese París donde, amparado todo por el mercantilismo y nulidades que en lo sano no han podido por su impotencia distinguirse, viene imponiendo y deslumbrando a todo el mundo con la más inmensa de las farsas; tal ese París, como

mujer que por sus atavíos llega a parecer divina y en la realidad menos que vulgar es fea; tal ese París, al que por su engañoso aspecto, débese el más deplorable desvío en la pintura; tal ese Emporio fantástico e inmenso, centro de modas, banalidades, pasiones y preocupaciones y otras cosas peores que todas juntas levantan hoy lo que antes de mañana derriban; tal ese centro donde el que llega con la bien fundada esperanza de hacerse paso, reputación y fortuna, aun cargado de méritos y de talento, debe abdicar de todo lo que no sea dar gusto a la desenfrenada masa de gente que lo constituye, la que por cansancio y relajación, ávida sólo de novedad, como humo de paja, forma en el aire reputaciones que inmediatamente se han de desvanecer; reputaciones sostenidas como artículo de fe por el resto del mundo, que como he dicho antes, lo contempla a través de la rosada transparencia del halagador engaño hijo de la pasión que ciega constantemente, despierta, sugestiona y contagia el aplauso que lo banal y deslumbrador provoca, mucho más que lo que es realmente serio y sano.

Voy a relataros un hecho que os demostrará bastante lo ficticio de algunas reputaciones como las que ya os he señalado.

Acercóseme muy al principio de llegado a ese gran centro del mundo,<sup>2</sup> un sujeto de muy recomendable aspecto, quien después de no pocos preámbulos y de muchas visitas que hubo hecho en mi estudio, no sin haberme antes obligado a conocer su casa que tenía arreglada como corresponde al que como él ostenta una notable galería de famosos cuadros como de Millet, Corot, etc., me propuso al fin, anticipándome que me sería bien pagado, le hiciera una copia o mejor una imitación de dichos autores, a cuya proposición contesté tan indignado que nunca más nos volvimos a ver.

Tenía dicho individuo entre su colección una tela de unos cincuenta centímetros en precioso marco dorado dentro de una lujosa caja con cristal forrada interiormente de terciopelo, que decía ser un Millet, con título "Clair de Lune"; cuyo cuadro, como un año después, se sirvió mandarme reproducido en la mejor Revista Artística del mundo que se edita en Londres con un artículo de tan fantásticos elogios como corresponde a tan elevadísima fama, cuyo cuadro supe más tarde vendido en París por una suma importantísima para los Estados Unidos, y cuya revista aún guardo.

Como todo el mundo sabe, antiguamente no se firmaban las obras, porque, como he dicho antes, se hacía el Arte por el Arte, no como hoy se hace con lo más insignificante que sale de las manos de cualquier artista, a cuyo testimonio del productor y no al verdadero mérito se da importancia.

<sup>2</sup> Recuérdese que Fabrés radicó en París de 1892 a 1902.

A tal efecto, y como si el artista no existiese o no tuviese criterio artístico, por encima de él se ha creado el perito, que nada entiende de Arte, como lo prueba el que basta a sus ojos que las firmas sean de nombres afamados para que, sin más mérito que lo que pudieron haber hecho sus autores cuando aun eran niños de teta, las dictamine y dispute como grandes obras.

Ved con todo esto el enorme desvío que tanto impera en la pintura y formad el juicio que merecen las tendencias, las modas y las farsas que desencaminan tanto de lo que, a ser bueno, es bueno siempre a través del tiempo, de las tendencias, de las creencias y de todo.

Probablemente, como a mí me sucedería, por muchas de las cosas que os he expuesto, se os ocurrirá a vosotros establecer una comparación con algunas de mis obras, pero me anticipo a deciros que me erije en mejor Juez precisamente el haber sido en parte víctima.

Sujeto a la sociedad actual, no teniendo otro patrimonio que mi trabajo, he debido muchas veces amoldarme a lo que ella me ha exigido si he querido comer como me pertenece.

Haciendo una confección (*sic*, por confesión), en apoyo de la cual mis obras hablan por mí, sabed que en lo bueno antiguo si no he podido superarlo, me he esmerado siempre en alcanzar, basándome en la naturaleza, la mayor perfección en el dibujo, en la expresión, en el colorido, en el ambiente y en la composición; elementos que cuando menos avaloran como propio el tecnicismo; pero por lo general, en lo que me ha sido posible, nunca he querido meterme en historias pasadas, tanto por desagradarme profundamente, cuánto por juzgarlo misión única de sus contemporáneos.

Seguramente se sublevaría vuestra sangre ante un Juez que abiertamente, sólo por antipatía, condenara a muerte a un inocente y, por otro lado, absolviera del más abominable de los crímenes a su autor por serle una persona simpática.

Aplicad este ejemplo al fallo o juicio que merecen las cualidades que deben hacer estimar las obras de Arte, y no seáis jamás injustos si no queréis pervertir vuestra propia educación artística y secundar todo lo reprobable que acabo de exponeros.

Antes y sobre todo sed justos, y no hagáis como el más tonto de los tontos ni siquiera como el apasionado, cosa también desviada, pero nunca tan necia como el que aplaude lo suyo y lo que a lo suyo sólo se parece.

El mérito es una cosa, y el gusto y más el gusto individual otra tan distinta que nada más que la pasión y la tontería abonan; y tened presente que sólo la justicia conduce a la razón y la razón al acierto.

¡Mexicanos! Imposible me sería, dados mis sentimientos acerca de vuestra patria, dar por terminado mi discurso sin antes saludarla con la admiración que tanto merece y me inspira.

Pedazo de tierra, cuyo templado clima con su divino cielo, con su espléndida naturaleza, con sus campos, con sus montes, con sus prados, con sus lagos, sus ríos y sus hermosas flores y con sus mujeres, flores aun más espléndidas que aquellas, y con vuestros inteligentes varones, cuyo conjunto constituye un verdadero paraíso; paraíso que elevado aún a más alta perfección por los ilustres y honrados patricios que lo rigen, como el Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes que nos está honrando con su presencia, y por más beneficio del cielo amparado por vuestro Presidente, respecto al cual no haré más que citar un magnífico pensamiento que pone de manifiesto, cuanto más grande ha sido él, que no lo fueron César, Carlo Magno, ni Napoleón, cuyo pensamiento dice: “El guerrero, por cuanto grande sea que en los campos de batalla lucha y consigue la conquista de la paz y el progreso de su patria y sabe mantenerlo, es el más grande, el más magnánimo y el más Santo de los hombres”.

Tal suerte tenéis con vuestro hermoso suelo y vuestras mujeres que os dan en sus hijos tan envidiables como esclarecidos patricios y entre ellos vuestro primer Magistrado que, con su colosal conquista, ha hecho de vuestra patria el ejemplo y la envidia de las naciones más ricas, más grandes, y más civilizadas del mundo.

¡Oh México, yo te saludo como al más perfecto y único de los hijos de Dios que has sabido y sabes ponerte a la mayor altura de su divina obra!

Y ahora en favor del Arte y por el Arte, hago votos para que todos los que a él os consagráis en cualquiera de sus manifestaciones, sea vuestra gloria no solamente como la que tuvieron y tienen los más grandes artistas, sino cuanta y por eterna, sea comparable, más que a la inmensa cantidad de agua que contienen los mares de nuestro globo, a la de todos los mares de los planetas del Universo.

He dicho.

México, 5 de Noviembre de 1905.