54

HIPOLITO TAINE

la naturaleza de la obra de arte



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM MATER
FUNDADA EN 1020
QUITO

n
r

olección 70

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y literal vii "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Sistema integrado de bibliotecas	**PISO**	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**	

Hipólito Taine

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
5013539

CT/DB/p.53

LA NATURALEZA DE LA OBRA DE ARTE

Versión al español de
G. Castillejos

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EDITORIAL GRIJALBO, S. A.
México, D. F., 1969

COLECCION 70

Segunda Serie

Dirigida por Alberto Sánchez Mascuñán

LA NATURALEZA DE LA OBRA DE ARTE

Título de la obra original en francés:

PHILOSOPHIE DU ART

Versión al español de G. Castillejos, de la edición francesa de Editions Artistisques, París, 1912.

D. R. ©, 1969, sobre la versión española por Editorial Grijalbo, S. A., avenida Granjas, 82, México 16, D F.

PRIMERA EDICION

Reservados todos los derechos. Este libro no puede ser reproducido, en todo o en parte, en forma alguna, sin permiso.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM CONSENSU CAPIENDA
FUNDADA EN 1620
QUITO

HECHO EN MEXICO

IMPRESO EN MEXICO

PRINTED IN MEXICO

INDICE

Nota editorial 7

I La naturaleza de la obra de arte 13

II La producción de la obra de arte 51

III El Ideal en el arte 99

Especies y grados del ideal 103

Importancia del carácter 117

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM IUSTITIA SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nota editorial



La inclusión de los capítulos de la obra de Hipólito Taine Filosofía del arte *que integran el presente volumen de Colección 70 no significa identificación con las ideas que en sociología y filosofía sustentó el autor. Conocidas son las tendencias positivistas de Taine, en particular su teoría del medio ambiente como factor, si no decisivo, sí determinante del proceso histórico. Para Taine el proceso histórico está regido por las mismas leyes de la ciencia natural y puede ser previsto siguiendo el mismo método de las ciencias naturales.*

En verdad que este positivismo no es siempre compatible con sus mismos conceptos de crítica histórica. Taine considera, por otra parte, que los hechos históricos deben disociarse en sus elementos más simples para su reconstrucción y comprobación, de donde se deduce que en estos elementos simples radica el poder creador del acontecer histórico.

Nacido en 1828, Hipólito Taine vivió lo suficiente para haber asimilado las conquistas científicas de la segunda mitad del siglo XIX *y el desarrollo de la dialéctica como método de concebir la realidad. Y si bien Hegel ejerció notable influencia en él, como tantos otros filósofos*

de su tiempo no fue capaz de superar la inversión idealista que Hegel imprimió a su dialéctica.

Mas Hipólito Taine fue, en arte, uno de los más profundos conocedores del arte universal y admitió que toda obra de arte está relacionada con un contexto histórico que ejerce sobre ella su influencia. Ninguna obra de arte está aislada, y de lo que se trata es de buscar el conjunto del que depende y que la explica.

Cuando vivimos un período de nuestro siglo en que, en general, con buena intención, aunque no falten espíritus interesados en retrotraer al mundo a tiempos definitivamente superados por imperativo de la propia vida; en que, decimos, se ponen a revisión en lucha a ultranza contra el dogmatismo cuantos conceptos tienden a esquematizar la obra de arte y a limitar el horizonte del artista, la lectura de los trabajos más enjundiosos de los clásicos ayuda a hacer luz, a librarnos de veladuras para participar, aun íntimamente, en el gran debate que caracteriza a nuestra época.

Pues la apertura a nuevas formas, la crítica del esquematismo y del dogmatismo no quiere decir renegar de un legado que sin él la historia no hubiera progresado en su incesante evolución. De los clásicos aprendemos también a desechar lo caduco, a eliminar de sus enseñanzas lo que ya no nos vale hoy, pero también a darle solidez y densidad a nuestros propios y modernos conceptos.

No cabe duda de que este volumen de Colección 70 es un riquísimo venero de enseñanzas.

Con admirable claridad y concisión Taine nos dice lo que quiere decir. No hay en él confusión alguna y, por tanto, estamos en condiciones, mediante su lectura, de escoger sin temor a error, por falta de claridad en el concepto, lo que consideremos provechoso, o dejar para la historia ya superada lo que creamos que no nos vale para apreciar la labor creadora de nuestros contemporáneos.

E. G.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

I

LA NATURALEZA DE LA OBRA DE ARTE

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1

El punto de partida de este método consiste en reconocer que una obra de arte no está aislada, y en buscar el conjunto de que depende y que la explica.

El primer paso no es difícil. Ante todo, y visiblemente, una obra de arte, un cuadro, una tragedia, una estatua, pertenecen a un conjunto; quiero decir, a la obra total del artista, que es su autor. Esto es elemental. Todos saben que las diferentes obras de un artista son parientes, como hijas de un mismo padre, es decir, que tienen entre sí semejanzas marcadas. Sabéis que cada artista tiene su estilo, un estilo que se reencuentra en todas sus obras. Si es un pintor, tiene su colorido, rico o apagado; sus tipos preferidos, nobles o vulgares; sus aptitudes, su manera de componer, hasta sus procedimientos de ejecución, sus empastamientos, su modelación, sus colores, su factura. Si es un escritor, tiene sus personajes, violentos o pacíficos; sus tramas, complicadas o sencillas; sus desenlaces, trágicos o cómicos; sus efectos de estilo, sus períodos y hasta su vocabulario. Tan verdad es esto, que un conocedor, si le presentáis una obra no firmada de un maestro algo eminente, es capaz de reconocer de qué artista es esa obra, y esto casi con certeza; aun, si su experiencia es bastante grande y su tacto bastante delicado, puede decir a qué época de la vida del artista, a qué período de su desenvolvimiento pertenece la obra de arte que le ha sido presentada.

He ahí el primer conjunto al que es preciso remitir una obra de arte. He aquí el segundo:

El propio artista, considerado con la obra total que ha producido, no está aislado. Hay también un conjunto en el cual él está comprendido, conjunto más grande que él propio, y que es la escuela o familia de artistas del mismo país y del mismo tiempo a la cual pertenece. Por ejemplo, en torno de Shakespeare, que, a primera vista, parece una maravilla caída del cielo y como un aerolito llegado de otro mundo, se encuentra una docena de dramaturgos superiores, Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Fletcher y Beaumont, que han escrito con el mismo estilo y el mismo espíritu de aquél. El teatro de éstos tiene los mismos caracteres que el de aquél, encontraréis los mismos personajes violentos y terribles, los mismos desenlaces sangrientos e imprevistos, las mismas pasiones súbitas y desenfrenadas, el mismo estilo desordenado, bizarro, excesivo y espléndido, el mismo sentimiento exquisito y poético del campo y del paisaje, los mismos tipos de mujeres delicadas y profundamente amantes. Del propio modo, Rubens parece un personaje único, sin precursores y sin sucesores. Pero basta ir a Bélgica y visitar las iglesias de Gante, de Bruselas, de Brujas y de Amberes, para percibir todo un grupo de pintores cuyo talento es semejante al de aquél. Crayer, ante todo, que fue considerado en su tiempo como su rival, Adam Van Noort, Gerard Zeghers, Rombouts, Abraham Jansens, Van Roose, Van Thulden, Juan Van Oost, otros aun que conocéis, Jordaëns, Van Dyck, todos los cuales han concebido la pintura con el mismo espíritu y que, entre diferencias propias, conservan siempre un aire de familia. Como Rubens, se han complacido en pintar la carne floreciente y sana, la temblorosa palpitación de la vida, la pulpa sanguínea y sensible que se dilata opulentamente por la superficie del ser animado, los tipos reales y, a menudo, los tipos brutales, el ímpetu

y el abandono del movimiento libre, las espléndidas telas lustrosas y recamadas, los reflejos de la púrpura y de la seda, la ostentación de colgaduras agitadas y ondulantes. Hoy el gran contemporáneo de aquéllos parece oscurecerlos con su gloria, pero no es menos cierto que, para comprenderle, es preciso juntar en torno de él este haz de talentos, del que no es sino el tallo más alto, y esta familia, de artistas, de que es el más ilustre representante.

He ahí el segundo paso. Queda un tercero por dar. Esta familia de artistas, ella misma, está comprendida en un conjunto más vasto, que es el mundo que le rodea, y cuyo gusto es conforme al suyo. Porque el estado de las costumbres y del espíritu es el mismo para el público y para los artistas; éstos no son hombres aislados. Su voz es la única que oímos en este momento al través de la distancia de los siglos; pero bajo esta voz brillante, que viene vibrando hasta nosotros, distinguimos un murmullo y, como un vasto zumbido sordo, la gran voz infinita y múltiple del pueblo que cantaba al unísono en torno de ellos. No han sido grandes más que por esa armonía. Y es preciso que sea así. Fidias, Ictinus, los hombres que han hecho el Parthenón y el Júpiter Olímpico, eran, como los otros atenienses, ciudadanos libres y paganos, educados en la palestra, habiendo luchado, habiéndose ejercitado desnudos, habituados a deliberar y votar en la plaza pública, con las mismas costumbres, los mismos intereses, las mismas ideas, las mismas creencias, hombres de la misma raza, de la misma educación, de la misma lengua, de suerte que, por todos los aspectos importantes de su vida, se encontraban semejantes a sus espectadores.

Esta concordancia viene a ser aún más sensible si se considera una edad aún más cercana de la nuestra; por

ejemplo, la gran época española, que se extiende desde el siglo XVI hasta la mitad del XVII, la de los grandes pintores, Velázquez, Murillo, Zurbarán, Francisco de Herrera, Alonso Cano, Morales; la de los grandes poetas, Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Tirso de Molina, fray Luis de León, Guillén de Castro y tantos otros. Sabéis que España, en esta época, era toda monárquica y católica, que vencía a los turcos en Lepanto, ponía el pie sobre el África y se establecía allí; que combatía a los protestantes en Alemania, los perseguía en Francia, los atacaba en Inglaterra; que convertía y subyugaba los idólatras del Nuevo Mundo; que expulsaba de su seno a los judíos y a los moriscos; que depuraba su propia fe a fuerza de autos de fe y de persecuciones; que prodigaba las flotas, los ejércitos, el oro y la plata de su América, la más preciosa sangre de sus hijos, la sangre vital de su propio corazón, en cruzadas desmesuradas y múltiples, con tal obstinación y tal fanatismo, que cayó extenuada al cabo de siglo y medio bajo los pies de Europa, pero con tal entusiasmo, con tal esplendor de gloria, con un fervor tan nacional, que estos hombres, enamorados de la monarquía, en que se concentraban sus fuerzas, y de la causa a que consagraban su vida, no experimentaban otro deseo que el de exaltar la religión y la realeza por su obediencia, y formar en derredor de la Iglesia y del trono un coro de fieles, de combatientes y de adoradores. En esta monarquía de inquisidores y de cruzados, que guardan los sentimientos caballerescos, las pasiones sombrías, la ferocidad, la intolerancia y el misticismo de la Edad Media, los más grandes artistas son hombres que han poseído en el más alto grado las facultades, los sentimientos y las pasiones del público que les rodeaba. Los poetas más célebres, Lope de Vega y Calderón, han sido soldados aventureros, voluntarios de la Marina, duelis-

tas y enamorados, tan exaltados, tan místicos en el amor como los poetas y los Don Quijotes de los tiempos feudales, católicos apasionados, tan ardientes, que, al fin de su vida, uno de ellos viene a ser familiar de la Inquisición, otros se hacen sacerdotes, y el más ilustre de entre ellos, el gran Lope, diciendo misa se desmaya al pensar en el sacrificio y el martirio de Jesucristo. Por todas partes encontraríamos ejemplos semejantes de la alianza y la armonía íntima que se establece entre el artista y sus contemporáneos, y podemos concluir, con seguridad, que si se quiere comprender su gusto y su talento, las razones que les han hecho escoger tal género de pintura o de drama, preferir tal tipo y tal colorido, representar tales sentimientos, hay que buscarlas en el estado general de las costumbres y del espíritu público.

Llegamos, pues, a fijar esta regla: que para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo a que pertenecen. Allí se encuentra la explicación última; allí reside la causa primitiva que determina el resto. Esta verdad, señores, está confirmada por la experiencia; en efecto, si se recorren las principales épocas de la historia del Arte, se encuentra que las artes aparecen, después desaparecen al mismo tiempo que ciertos estados del espíritu y de las costumbres a los cuales están ligadas. Por ejemplo, la tragedia griega, la de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides, aparece en el tiempo de la victoria de los griegos sobre los persas, en la época heroica de las pequeñas ciudades republicanas, en el instante del gran esfuerzo por el cual conquistaron su independencia y establecieron su ascendiente en el universo civilizado, y la vemos desaparecer con esta independencia y esta energía cuando la degradación de los caracteres y la con-

quista macedónica entregan Grecia a los extranjeros. La misma arquitectura gótica se desenvuelve con el establecimiento definitivo del régimen feudal en el semirrenacimiento del siglo XI, en el momento en que la sociedad, liberada de los normandos y de los brigantes, comienza a asentarse, y se la ve desaparecer en el momento en que este régimen militar de pequeños barones independientes, con el conjunto de costumbres que de él se derivaba, se disuelve hacia el fin del siglo XV, por el advenimiento de las monarquías modernas. Del mismo modo, la pintura holandesa florece en el momento glorioso en que, a fuerza de tenacidad y de valor, Holanda acaba de emanciparse de la dominación española, combate a Inglaterra con armas iguales, llega a ser el más rico, el más libre, el más industrioso, el más próspero de los Estados europeos; la vemos decaer al comienzo del siglo XVIII, cuando Holanda, caída al segundo papel, deja el primero a Inglaterra, se reduce a no ser más que una casa de banca y de comercio bien regulada, bien administrada, pacífica, en que el hombre puede vivir a sus anchas, en burgués prudente, exento de las grandes ambiciones y de las grandes emociones. De igual suerte, en fin, la tragedia francesa aparece en el momento en que la monarquía regular y noble establece, bajo el reinado de Luis XIV, el imperio de las conveniencias, la vida de corte, la bella representación, la elegante domesticidad aristocrática, y desaparece en el momento en que la sociedad nobiliaria y las costumbres de antecámara son abolidas por la Revolución.

Quería haceros sensible, por una comparación, este efecto del estado de las costumbres y de los espíritus sobre las Bellas Artes. Cuando, partiendo de un país meridional, subís hacia el Norte, os percatáis de que al entrar en cierta zona se ve comenzar una especie particu-

lar de cultivo y una especie particular de plantas: primero, los áloes y los naranjos, un poco más tarde el olivo o la viña, en seguida la encina y la avena, un poco más lejos el pino, al fin los musgos y los líquenes. Cada zona tiene su cultivo y su vegetación propios; ambos principian al comienzo de la zona y terminan en el fin de la zona; ambos le están ligados. Ella es su condición de existencia; ella es la que, por su presencia o su ausencia, los determina a aparecer o desaparecer. Pues ¿qué es la zona sino una cierta temperatura, un cierto grado de calor y de humedad; en una palabra, un cierto número de circunstancias reinantes, análogas en su género a lo que nosotros llamamos a toda hora el estado general del espíritu y de las costumbres? Lo mismo que hay una temperatura física que por sus variaciones determina la aparición de tal o cual especie de plantas, lo mismo hay una temperatura moral que por sus variaciones determina la aparición de tal o cual especie de arte. Y lo mismo que se estudia la temperatura física para comprender la aparición de tal o cual especie de plantas, el maíz o la avena, el áloe o el pino, lo mismo es necesario estudiar la temperatura moral para comprender la aparición de tal especie de arte, la escultura pagana o la pintura realista, la arquitectura mística o la literatura clásica, la música voluptuosa o la poesía idealista. Las producciones del espíritu humano, como las de la Naturaleza viviente, no se explican sino por su medio.

He aquí el estudio que yo me propongo hacer ante vosotros este año por la historia de la pintura en Italia. Yo trataré de reconstruir ante vuestros ojos el medio místico en el cual se han producido Giotto y Beato Angélico, y para esto os leeré los fragmentos de poetas y de escritores, en los cuales se puede ver la idea que los hombres de dicho tiempo tenían de la felicidad, de la

desgracia, del amor, de la fe, del paraíso, del infierno, de todos los grandes intereses de la vida humana. Encontraremos estos documentos en las poesías de Dante, de Guido Cavalcanti, de los religiosos franciscanos, en la *Leyenda Dorada* en la *Imitación de Jesucristo*, en las *Fioretti* de San Francisco, en historiadores como Dino Compagni, en esta vasta colección de cronistas reunidos por Muratori, y que pintan tan ingenuamente los celos y las violencias de sus pequeñas repúblicas. En seguida trataré igualmente de reconstruir bajo vuestros ojos el medio pagano en el cual, siglo y medio más tarde, se ha producido Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Rafael, Ticiano, y para eso os leeré, sea en las memorias de los contemporáneos, de Benvenuto Cellini, por ejemplo, sea en las diversas crónicas hechas diariamente en Roma y en las principales ciudades de Italia, sea en las comunicaciones de los embajadores, sea, en fin, en las descripciones de las fiestas, de las mascaradas y de entrada en las ciudades, fragmentos notables que os mostrarán la brutalidad, la sensualidad, la energía de las costumbres circunstantes, y al mismo tiempo el vivo sentimiento poético y literario, los gustos pintorescos, los instintos decorativos, la necesidad del esplendor exterior, que se encontraban entonces tanto en el pueblo y en la multitud ignorante como entre los grandes y los letrados.

Suponed ahora, señores, que triunfemos en esta indagación y llegemos a señalar, con claridad completa, los diferentes estados de espíritu que han acarreado el nacimiento de la pintura italiana, su desarrollo, su floración, sus variedades y su decadencia. Suponed que se triunfa en la misma indagación para los otros siglos, para los otros países, para las diferentes especies del arte, la arquitectura, la pintura, la escultura, la poesía y la música. Suponed que, por efecto de todos estos descubrimientos,

llegamos a definir la Naturaleza y marcar las condiciones de existencia de cada arte: tendremos entonces una explicación completa de las Bellas Artes y del Arte en general, es decir, una Filosofía de las Bellas Artes: he ahí lo que se llama una *estética*. Aspiramos a esto, señores, y no a otra cosa. La nuestra es moderna y difiere de la antigua en que es histórica y no dogmática, es decir, en que no impone preceptos, sino que hace constar leyes. La antigua estética daba primeramente la definición de lo bello, y decía, por ejemplo, que lo bello es una expresión del ideal moral, o bien que lo bello es la expresión de lo invisible, bien aun que lo bello es la expresión de las pasiones humanas; después, partiendo de ahí como de un artículo del Código, absolvía, condenaba, amonestaba y guiaba. Me felicito de no tener que realizar tan grande tarea; no tengo que guiaros; me apuraría demasiado. Por otra parte, me digo, quedo, que después de todo, en materia de preceptos, aun no se han encontrado más que dos: el primero, que aconseja nacer con genio; esto es asunto de vuestros padres, no mío; el segundo, que aconseja trabajar mucho, a fin de poseer bien su arte; esto es asunto vuestro, tampoco es mío. Mi único deber es exponeros hechos y mostraros como se han producido esos hechos. El método moderno que yo trato de seguir, y que comienza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como hechos y productos de los que es preciso marcar los caracteres y buscar las causas; nada más. Así comprendida, la ciencia no proscribe ni perdona; hace constar y explica. No os dice: «Despreciad el arte holandés, es muy grosero, y no gustéis más que el arte italiano.» No os dice tampoco: «Despreciad el arte gótico, es enfermizo, y no gustéis más que el arte griego.» Deja a cada uno en liber-

tad de seguir sus particulares predilecciones, de preferir lo que es conforme a su temperamento y de estudiar con el cuidado más atento lo que corresponde mejor a su propio espíritu. En cuanto a ella, tiene simpatías por todas las formas del Arte y todas las escuelas, hasta por aquellas que parecen las más opuestas; las acepta como otras tantas manifestaciones del espíritu humano: juzga que mientras más numerosas y contrarias son, muestran el espíritu humano por fases más nuevas y numerosas; hace como la botánica, que estudia con igual interés ya el naranjo y el laurel, ya el pino y el abedul; es una especie de botánica aplicada, no a las plantas, sino a las obras humanas. A este título sigue el movimiento general que aproxima hoy las ciencias morales a las ciencias naturales, y que dando a las primeras los principios, las precauciones y las direcciones de las segundas, les comunica la misma solidez y les asegura el mismo progreso.

2

Querría aplicar en seguida este método a la primera y principal cuestión por la cual se abre un curso de estética, y que es la definición del Arte. ¿Qué es el arte y en qué consiste su naturaleza? En lugar de imponeros una fórmula, voy a haceros tocar hechos. Porque hay hechos aquí como en todas partes, hechos positivos y que pueden ser observados; quiero decir, las *obras de arte* colocadas por familias en los museos y las bibliotecas, como las plantas en un herbario y los animales en un *museum*. Se puede aplicar el análisis a los unos como a los otros, buscar lo que es una obra de arte en general, como se busca lo que es una planta o un animal en general. No hay en el primer caso mayor necesidad que en

el segundo de salirse de la experiencia, y toda la operación consiste en descubrir por comparaciones numerosas y eliminaciones progresivas los trazos comunes que pertenecen a todas las obras de arte, al mismo tiempo que los rasgos distintivos por los cuales las obras de arte se separan de los demás productos del espíritu humano.

Por esto, entre las cinco grandes artes, que son la poesía, la escultura, la pintura, la arquitectura y la música, dejemos a un lado las dos últimas, en las cuales la explicación es más difícil; volveremos sobre ellas después; no consideremos, desde luego, sino las tres primeras. Tienen todas, como veis, un carácter común: el de ser, más o menos, artes de *imitación*.

Al primer golpe de vista parece que éste sea su carácter esencial y que su objeto sea la imitación tan exacta como fuere posible. Porque es bien claro que una estatua tiene por objeto imitar de cerca un hombre verdaderamente vivo, que un cuadro tiene por fin figurar personajes reales con actitudes reales, un interior de casa, un paisaje tal como la Naturaleza lo proporciona. No es menos claro que un drama, una novela, procura representar exactamente caracteres, acciones, palabras reales, y dar de ellos una imagen tan precisa y tan fiel como sea posible. En efecto, cuando la imagen es insuficiente o inexacta, decimos al estatuario: «No es así como se hace un pecho o una pierna.» Decimos al pintor: «Los personajes de vuestro segundo plano son demasiado grandes, el colorido de vuestros árboles es falso.» Y decimos al escritor: «Jamás un hombre ha sentido o pensado como acabáis de suponer.»

Pero hay otras pruebas más fuertes de ello: ante todo, la experiencia diaria. Cuando se contempla lo que pasa en la vida de un artista, se percibe que, ordinariamente, está dividida en dos partes. Durante la primera,

en la juventud y en la madurez de su talento, mira las cosas mismas, las estudia minuciosa y ansiosamente; las tiene ante sus ojos, y se fatiga y se atormenta para expresarlas, y las expresa con una fidelidad escrupulosa, hasta excesiva. Llegado a cierto instante de su vida, cree conocerlas bastante, no descubre ya en ellas nada nuevo; deja a un lado el modelo vivo, y con las recetas que ha acumulado en el curso de su experiencia, hace un drama o una novela, un cuadro o una estatua. La primera época es la del sentimiento verdadero, la segunda la del amaneramiento y la decadencia. Si contemplamos la vida de los más grandes hombres, no dejaremos casi nunca de descubrir la una y la otra. La primera, en Miguel Angel, ha sido muy larga, y no ha durado menos de sesenta años; veis en todas las obras que la han llenado el sentimiento de la fuerza y la grandeza heroica. El artista está imbuido de ella; no piensa en otra cosa. Sus numerosas direcciones, sus innumerables diseños, su análisis constante de su propio corazón, su estudio de las pasiones trágicas y de su expresión corporal no son para él sino medios de manifestar externamente la energía militante de que estaba enamorado. He aquí la idea que desciende sobre vosotros de todos los rincones y de toda la bóveda de la capilla Sixtina. Entrad al lado en la capilla Paulina y considerad las obras de su vejez, la *Conversión de San Pablo,* la *Crucifixión de San Pedro;* considerad aún el *Juicio final,* que hizo a los sesenta y siete años. Los conocedores y los que no son conocedores, notan en seguida que los dos frescos están pintados de receta, que el artista posee un cierto número de formas y las utiliza deliberadamente, pues multiplica las actitudes extraordinarias, los escorzos curiosamente buscados, que la viva invención, el natural, el gran impulso del corazón, la verdad perfecta de que sus primeras obras están llenas, han

desaparecido, en parte al menos, bajo el abuso del procedimiento y bajo la dominación del oficio, y que si es aún superior a los otros, es grandemente inferior a sí propio.

Puede hacerse la misma observación en otra vida, en la de nuestro Miguel Angel francés. En los primeros años de su vida, Corneille ha sido impresionado por el sentimiento de la fuerza y del heroísmo moral. Lo ha encontrado en torno de él, en las vigorosas pasiones que las guerras de religión habían transmitido a la monarquía nueva, en los actos audaces de los duelistas, en el orgulloso sentimiento del honor que ocupaban las almas aún feudales, en las tragedias sangrientas que las conspiraciones de los príncipes y las ejecuciones de Richelieu daban en espectáculo a la corte, y creó personajes como Jimena y el Cid, como Polgioto y Paulina, como Cornelio, Sertorio, Emilio y los Horacios. Más tarde ha hecho *Pertharite Attila,* y tantas tristes piezas en que las situaciones se atirantan hasta el horror, en que las generosidades se pierden en el énfasis. En este momento, los modelos vivos que había contemplado no llenan ya la escena del mundo; al menos no los busca ya y no renuevan su inspiración. Hacen de receta con el recuerdo de los procedimientos que había encontrado otra vez en el calor del entusiasmo con teorías literarias, con disertaciones y distinciones sobre las peripecias teatrales y las licencias dramáticas. Se copia y se exagera a sí propio; la ciencia, el cálculo y la rutina reemplazan para él la contemplación directa y personal de las grandes emociones y de los actos valerosos. No crea, fabrica.

No es solamente la historia de tal o cual gran hombre la que nos prueba la necesidad de imitar el modelo vivo y de permanecer con los ojos fijos sobre la Naturaleza; es también la historia de cada gran escuela. To-

das las escuelas (no creo que haya excepción) degeneran y caen precisamente por el olvido de la imitación exacta y el abandono del modelo vivo. Este es el caso en pintura para los hacedores de músculos y de posturas violentas que han seguido a Miguel Angel, para los entusiastas de decoraciones teatrales y de redondeces carnosas que han sucedido a los grandes venecianos, para los pintores de academia o de *boudoir* en que ha acabado la pintura francesa en el siglo XVIII. Este es el caso en literatura para los versificadores y los retóricos de la decadencia latina, para los dramaturgos sensuales y declamadores por los cuales ha terminado el drama inglés, para los fabricantes de sonetos, de agudezas y de énfasis de la decadencia italiana. Entre todos estos ejemplos, yo escogeré dos solamente, pero muy impresionantes. El primero es la decadencia de la escultura y de la pintura en la Antigüedad; basta para tener la viva impresión visitar una tras otra Pompeya y Rávena. En Pompeya, las pinturas y esculturas son del primer siglo; en Rávena, los mosaicos son del VI y se remontan hasta el tiempo del emperador Justiniano. En este intervalo de quinientos años, el Arte se ha averiado de una manera irremediable, y esta decadencia ha venido por entero del olvido del modelo viviente. En el primer siglo subsistían aún las costumbres de la palestra y los gustos paganos. Los hombres llevaban el vestido flojo, lo abandonaban fácilmente, iban a los baños, se ejercitaban desnudos, asistían a los combates del circo, contemplaban aún con simpatía y con inteligencia las actitudes activas del cuerpo viviente; sus escultores, sus pintores, sus artistas, rodeados de modelos desnudos o semidesnudos, podían reproducirlos. Por esto veis en Pompeya, sobre las murallas, en los pequeños oratorios, en los patios interiores, bellas mujeres danzantes, jóvenes héroes dispuestos y orgullosos, de fuer-

tes pechos, de pies ágiles, todos los gestos y todas las formas del cuerpo expresados con una justeza y una espontaneidad a las cuales el estudio más minucioso no sabría hoy llegar. Poco a poco, durante los cinco siglos que siguen, todo cambia. Se ven desaparecer las costumbres paganas, los hábitos de la palestra, el gusto de la gran desnudez. No se ostenta ya el cuerpo, se le oculta bajo vestidos complicados y bajo un desbordamiento de bordados, de púrpuras, de magnificencias orientales. No se estima ya al luchador y al efebo, sino al eunuco, al escriba, a la mujer y al monje; el ascetismo gana, y con él el gusto del ensueño muelle, de la disputa vacía, del papelismo y el cogotismo. Los gastados bachilleres del Bajo Imperio reemplazan a los valientes atletas griegos y a los duros combatientes romanos. Por grados, el conocimiento y el estudio del modelo viviente son prohibidos. Se ha cesado de verle; no se tiene ya ante los ojos más que las obras de los antiguos maestros, y se les copia. Pronto no se copia más que copia de copias, y así sucesivamente; y a cada generación se alejan un grado del original. El artista cesa de tener su pensamiento y su sentimiento personales; es una máquina de calcar. Los padres declaran que no inventa nada aquel que transcribe lineamientos indicados por la tradición y aceptados por la autoridad. Esta separación del artista y del modelo conduce el arte al estado en que lo veis en Rávena. Al cabo de cinco siglos no se sabe ya representar al hombre más que sentado o de pie; las otras actitudes son demasiado difíciles; el artista no puede hacerlas ya. Las manos, los pies están rígidos, y tienen el aire roto, los pliegues de los vestidos son de madera, los personajes parecen maniquíes, los ojos han invadido toda la cabeza. El Arte es como un enfermo aquejado de consunción mortal; va a languidecer y a morir.

En un arte diferente entre nosotros y en un siglo vecino del nuestro encontramos también una decadencia semejante traída por causas semejantes. En el siglo de Luis XIV, la literatura alcanzaba un estilo perfecto, de una pureza, de una exactitud, de una sobriedad sin ejemplo, y el arte teatral sobre todo, encontró una lengua y una versificación que parecieron a toda Europa la obra maestra del espíritu humano. Luis XIV hablaba perfectamente, con una dignidad, una elocuencia, una gravedad completamente regias. Sabemos por las cartas, las comunicaciones, las memorias de personajes de la corte, que el tono aristocrático, la elegancia continua, la propiedad de los términos, la nobleza de los modales, el arte del bien decir, se encontraban en los cortesanos como en el príncipe, de suerte que el escritor que los frecuentaba no tenía sino que buscar en su memoria y en su experiencia para encontrar allí los mejores materiales de su arte.

Al cabo de un siglo entre Racine y Delille, se ha cumplido un gran cambio. Estos discursos, estos versos habían excitado tanto la admiración, que en lugar de proseguir mirando los personajes vivos, se han encerrado en el estudio de las tragedias que los pintaban. Se ha tomado para modelar, no a los hombres, sino a los escritores. Se ha hecho un lenguaje convencional, un estilo académico, una mitología de parada, una versificación artificiosa, un vocabulario revisado, aprobado, extraido de los buenos autores. Entonces se vio reinar ese estilo intolerable del que el final del último siglo y el principio del actual han estado infestados, especie de jerga, en la cual una rima atraía otra rima prevista, en que no se osaba llamar a una cosa por su nombre, en que se designaba un cañón por una perífrasis, en que la mar se llamaba Anfitrite, en que el pensamiento aprisionado no tenía ya ni acento,

ni verdad, ni vida, y parecía la obra de una academia de pedantes digna de regentar una fábrica de versos latinos.

La conclusión parece ser, pues, que es preciso permanecer con los ojos fijos en la Naturaleza, a fin de imitarla lo más cerca posible, y que el arte entero consiste en su exacta y completa imitación.

3

¿Es eso verdad en todos sus extremos y hay que concluir que la imitación absolutamente exacta es el fin del Arte?

Si fuera esto, señores, la imitación absolutamente exacta produciría las más bellas obras. Pero no es así. Porque, desde luego, en la escultura, el modelado es el procedimiento que da la impresión más fiel y minuciosa del modelo, y ciertamente un buen modelado no vale lo que una buena estatua. Por otra parte y en otro dominio, la fotografía es el arte que, sobre un fondo llano, con líneas y tintas, reproduce lo más completamente y sin error posible el contorno y el modelo del objeto que debe imitar. Sin duda la fotografía es para la pintura un auxiliar útil; es algunas veces manejada con gusto por hombres cultivados e inteligentes; pero, a pesar de todo, no sueña en compararse. En fin, para tomar un último ejemplo, si fuera verdad que la imitación exacta sea el fin supremo del Arte, ¿sabéis cuál sería la mejor tragedia, la mejor comedia, el mejor drama? La estenografía de las vistas en juicio oral: en efecto, todas las palabras son reproducidas allí. Es claro, no obstante, que si se encuentra en ellas algunas veces un trazo del natural, una explosión del sentimiento, es como un grano de buen metal en una ganga pastosa y grosera. Aquéllas pueden

suministrar materiales al escritor, pero no son una obra de arte.

Se dirá, quizá, que la fotografía, el modelado, la estenografía son procedimientos mecánicos, que es preciso dejar las máquinas fuera de la cuestión y comparar una obra del hombre a una obra del hombre. Busquemos, pues, obras de artistas tan minuciosamente exactas como sea posible. Tenemos en el Louvre un cuadro de Denner. Trabajaba con lente e invertía cuatro años en hacer un retrato; nada se ha olvidado en sus caras, ni las rayas del cutis, ni las marmoraciones imperceptibles de los pómulos, ni los puntos negros esparcidos por la nariz, ni el florecimiento azulado de las venas microscópicas que serpentean bajo la epidermis, ni los lucientes del ojo donde se juntan los objetos cercanos. Se queda uno estupefacto: la cabeza alucina, parece salirse del cuadro, no se ha visto jamás semejante buen éxito ni semejante paciencia. Pero, en suma, un amplio esbozo de Van Dyck es cien veces más poderoso, y ni en pintura ni en las otras artes se da el premio a los que engañan los ojos.

Una segunda prueba más fuerte de que la imitación exacta no es el fin del Arte, es que, en efecto, ciertas artes son exactas adrede, desde luego la escultura. Ordinariamente, una estatua es de un solo color, sea de bronce o de mármol; además, sus ojos están sin pupilas, y justamente esta uniformidad del matiz y esta atenuación de la expresión moral completan su belleza. Porque contemplad las obras respectivas en que la imitación ha sido llevada hasta el fin. Hay en las iglesias de Nápoles y de España estatuas coloreadas y vestidas, santos revestidos de un hábito verdadero, la piel pajiza y terrosa, como conviene a ascetas, las manos ensangrentadas y el costado herido, como conviene a estigmatizados; al lado de ellas, vírgenes con regias vestiduras, con *toilettes* de

fiesta, vestidas de seda brillante, adornadas con diademas, collares preciosos, flamantes cintas, encajes magníficos, la carne rosada, los ojos brillantes, las pupilas formadas por un carbunclo. Por este exceso de la imitación literal, el artista llega a producir, no el placer, sino la repugnancia, a menudo el asco y algunas veces el horror.

Lo mismo sucede en la literatura. La mejor mitad de la poesía dramática, todo el teatro clásico griego y francés, la mayor parte de los dramas españoles e ingleses, lejos de copiar exactamente la conversación ordinaria, alteran la palabra humana con propósito deliberado. Cada uno de estos poetas dramáticos hace hablar a sus personajes en verso, impone a sus discursos el ritmo y a menudo la rima. Esta falsificación, ¿es perjudicial para la obra? En modo alguno. Se ha experimentado de la manera más sorprendente en una de las grandes obras de este tiempo, la *Ifigenia* de Goethe, escrita primero en prosa y en seguida en verso. Es bella en prosa, pero en verso, ¡qué diferencia! Aquí, visiblemente, es la alteración del lenguaje ordinario, es la introducción del ritmo y del metro lo que comunica a la obra su acento incomparable, esta sublimidad serena, este amplio tono trágico y sostenido, a cuyo son el espíritu se eleva por encima de las vulgaridades de la vida ordinaria, y ve reaparecer ante los ojos los héroes de los antiguos días, la raza olvidada de las almas primitivas, y entre ellas la virgen augusta, intérprete de los dioses, guardiana de la ley, bienhechora de los hombres, en quien todas las bondades y todas las nobleza de la naturaleza humana se concentran para glorificar nuestra especie y para levantar nuestro corazón.

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Es preciso, pues, en un objeto, imitar de cerca alguna cosa, pero no todo. Queda por esclarecer qué es esto a lo cual la imitación debe aliarse: yo respondo de antemano: «Las relaciones y las dependencias mutuas de las partes.» Perdonadme esta definición abstracta: esta va a ser más clara.

Heos delante de un modelo vivo, hombre o mujer: tenéis para copiarlo un lápiz y un papel tan grande como dos veces la mano. Ciertamente no se os puede pedir que reproduzcáis el grandor de los miembros, vuestro papel es demasiado pequeño; tampoco se os puede pedir que reproduzcáis el color, no tenéis más que blanco y negro a vuestra disposición. Lo que se os pide es reproducir las relaciones, y primero las proporciones, es decir, las relaciones de magnitud. Si la cabeza tiene tal longitud, es preciso que el cuerpo tenga tantas veces la longitud de la cabeza, el brazo otra longitud igualmente relativa a la primera, la pierna lo mismo, y todo el resto así. Se os pide además reproducir las formas o las relaciones de posición: tal curvatura, tal óvalo, tal ángulo, tal sinuosidad del modelo deben ser reproducidos en la copia por una linea de la misma naturaleza. En una palabra, se trata de reproducir el conjunto de las relaciones por las cuales están ligadas las partes, nada más; no es la simple apariencia corporal lo que debéis dar, es la lógica del cuerpo.

Igualmente, heos delante del hombre en acción, ante una escena de la vida real, popular o mundana, y se os ruega hacer la descripción de ella. Para esto tenéis vuestros ojos, vuestros oídos, vuestra memoria, quizás un lápiz, con el cual podréis trazar cinco o seis apuntes: es poca cosa, pero es bastante. Porque lo que se os pide

no es reproducir todas las palabras, todos los gestos, todas las acciones del personaje o de las quince o veinte personas que han figurado ante vosotros. Aquí, como siempre, se os ruega señalar proporciones, enlaces, relaciones: en primer lugar, guardar exactamente la proporción de las acciones del personaje; entiendo por esto hacer predominar en vuestro relato las acciones ambiciosas, si es ambicioso, las acciones avaras, si es avaro, las acciones violentas, si es violento; en seguida observar el enlace recíproco de estas mismas acciones, es decir, provocar una réplica por una réplica, motivar una resolución, un sentimiento, una idea por una idea, un sentimiento, una resolución precedentes, y más aún por la situación actual del personaje, más aún todavía por el carácter general que le habéis prestado. En suma, en la obra literaria como en la obra pictórica, se trata de transcribir, no el exterior sensible de los seres y de los acontecimientos, sino el conjunto de sus relaciones y de sus dependencias, es decir, su lógica. Así, por regla general, lo que nos interesa en un ser real, y lo que nosotros rogamos al artista que extraiga y reproduzca, es su lógica interior o exterior; en otros términos, su estructura, su composición y su disposición.

Veis cómo acabamos de corregir la primera definición que habíamos encontrado; no la hemos destruido, sino depurado; acabamos de descubrir un carácter más elevado del arte, que llega a ser de este modo una obra de la inteligencia y no solamente de la mano.

5

¿Es esto suficiente y se encuentra que las obras de arte se limitan simplemente a reproducir las relaciones

de las partes? De ningún modo; porque las más grandes escuelas son justamente aquellas que más alteran las relaciones reales.

Considerad, por ejemplo, la escuela italiana en su más grande artista, Miguel Angel, y para precisar nuestras ideas, acordaos de su obra maestra, las cuatro estatuas de mármol colocadas en Florencia sobre la tumba de los Médicis. Aquéllos de vosotros que no han visto el original, conocen por lo menos la copia. Ciertamente, en estos hombres, sobre todo en estas mujeres yacentes que duermen o se despiertan, las proporciones de las partes no son las mismas que en los personajes reales. No se encontrarán semejantes ni aun en Italia. Veréis allí lindos jóvenes bien vestidos, campesinos que tienen la mirada luciente y el aire salvaje, modelos de academia que tienen los músculos firmes y los gestos soberbios; pero ni en una ciudad, ni en una fiesta, ni en los talleres, en Italia o en otra parte, hoy o en el siglo XVI, ningún hombre y ninguna mujer real se ha asemejado a los héroes indignados, a las vírgenes colosales y desesperadas que el grande hombre ha presentado en la capilla funeraria. Es en su propio genio y en su propio corazón donde Miguel Angel ha encontrado esos tipos. Ha sido necesario para alcanzarlo el alma de un solitario, de un meditativo, de un justiciero, alma arrebatada y generosa, perdida en medio de almas muelles y corrompidas, entre las traiciones y las opresiones, ante el triunfo irremediable de la tiranía y la injusticia, bajo las ruinas de la libertad y de la patria, amenazado él mismo de muerte, sintiendo que si vivía era por gracia y quizás por corto lapso, incapaz de plegarse y de someterse, refugiado enteramente en este arte, por el cual, en el silencio de la servidumbre, su gran corazón y su desesperanza hablaban aún. Él escribió sobre el pedestal de su estatua yacente:

«Dormir es dulce, y más aún ser de piedra, mientras duran la miseria y la vergüenza. No ver nada, no sentir nada es mi dicha; así, no me despiertes. ¡Ah, habla bajo!» He aquí el sentimiento que le han revelado semejantes formas: es para expresarlo para lo que ha cambiado las proporciones ordinarias, alargado el tronco y los miembros, torcido el torso sobre la cadera, cavado las órbitas, surcado la frente de pliegues semejantes al fruncimiento de las cejas de un león, acumulando sobre el hombro una montaña de músculos; ha atirantado sobre el espinazo los tendones y las vértebras, agarrados los unos a los otros, como una cadena de hierro demasiado tendida y cuyos eslabones van a quebrarse.

Igualmente, considerad la escuela flamenca: en esta escuela, el gran flamenco Rubens, y en la obra de Rubens uno de los cuadros más sorprendentes, la *Kermesse*. No encontraréis en él más que en Miguel Angel la imitación de las proporciones ordinarias. Id, a Flandes, mirad los tipos, aun en los momentos de alegría y de francachela en las fiestas de Gayaut, en Amberes o en otra parte; veréis buenas gentes que comen bien, que beben mejor, que fuman con mucha serenidad de espíritu, flemáticas y sensatas, el aire oscuro, con grandes trazos irregulares, bastante parecidos a las figuras de Teniers; en cuanto a los soberbios brutos de la *Kermesse*, no encontraréis nada semejante, y ciertamente es de otra parte de donde los ha sacado Rubens. Después de las terribles guerras de religión, este substancioso islandés, tan largo tiempo devastado, acabó por alcanzar la paz y la seguridad civil. La tierra es allí tan buena, la gente es tan moderada, que se volvió a encontrar desde el principio el bienestar y la prosperidad. Cada uno sentía en sí esta abundancia y esta plenitud nuevas, y el contraste del presente y el pasado impedía el goce a los rudos ins-

tintos corporales desatados, como caballos y toros, des pués de un largo ayuno, en una pradera verde y en los forrajes amontonados. Rubens los sentía en sí propio, y la poesía de la gran vida exuberante, de la carne satisfecha y desvergonzada, de la alegría brutal y gigantescamente desparramada, venía a ostentarse en las sensualidades abandonadas, en las ribicundeces lujuriosas, en las blancuras y en las frescuras de las desnudeces que él prodigaba. Para expresar este sentimiento en su *Kermesse*, ha alargado los troncos, engrosado los traseros torcido los riñones, iluminado las mejillas, alborotado los cabellos, encendido en los ojos una llama salvaje de codicia desenfrenada, desencadenado la batahola de la francachela, colodras rotas, mesas volcadas, alaridos, besos, orgía, y el más asombroso triunfo de la bestialidad humana que pincel de pintor haya representado jamás.

Estos dos ejemplos os muestran que el artista, modificando las relaciones de las partes, las modifica en el mismo sentido, con intención, de modo que se haga sensible un cierto *carácter esencial* del objeto, y por consecuencia, la idea principal que él se ha formado de ella. Notemos esta palabra, señores. Este carácter es lo que los filósofos llaman la *esencia*, de las cosas, y a causa de esto dicen que el arte tiene por objeto manifestar la esencia de las cosas. Dejaremos a un lado esta palabra *esencia*, que es técnica, y diremos simplemente que el arte tiene por objeto manifestar el carácter capital, alguna cualidad saliente y notable, un punto de vista importante, una manera de ser principal del objeto.

Tocamos aquí la verdadera significación del arte, y tenemos necesidad de una claridad completa: es preciso pues, insistir y marcar con precisión lo que es un carácter esencial. Responde en seguida que es *una cualidad de la que todas las otras, o al menos muchas otras, di-*

manan según enlaces fijos. Perdonadme aún esta explicación abstracta; va a ser sensible por ejemplos.

El carácter esencial de un león, el que le coloca en su puesto en las clasificaciones de Historia Natural, es ser un gran carnicero. Vais a ver que casi todos los rasgos, sean físicos, sean morales, derivan de este carácter como de un manantial. Los físicos primeramente, los dientes en tijera, una mandíbula construida para triturar y desgarrar, le son precisos, puesto que siendo carnicero se alimenta de carne y de presas vivas. Para manejar estas dos formidables tenazas, necesita músculos enormes y para alojar estos músculos fosas temporales proporcionadas. Añadid a los pies otras tenazas de garras terribles, retráctiles, la marcha ágil sobre las extremidades de los dedos, una distensión de muslos terrible que le lanza como un resorte, ojos que ven claro en la noche porque la noche es el mejor tiempo de la caza. Un naturalista que me enseñaba su esqueleto, me decía: «Es una mandíbula montada sobre cuatro patas.» Además, todas las particularidades morales están al unísono: primeramente el instinto sanguinario, la necesidad de carne fresca, la repugnancia por todo otro alimento; en seguida la fuerza y la fiebre nerviosa, por la cual concentra una masa enorme de energías en el corto momento del ataque o la defensa; por contragolpe, los hábitos somnolentes, la inercia grave y sombría en los momentos ociosos, los largos bostezos después de los arrebatos de la caza. Todos estos rasgos dimanan de su carácter de carnicero, por lo que le hemos llamado a esto el carácter esencial.

Consideremos ahora otro caso más difícil, una comarca entera en sus innumerables pormenores de estructura, de aspecto, de cultivo, con sus plantas, sus animales, sus habitantes y sus poblaciones, los Países Bajos, por ejemplo. Su carácter esencial es el estar formado por *aluvio-*

nes, es decir, por los grandes depósitos de tierra que los ríos acarrean y esparcen en sus desembocaduras. De esta sola palabra nacen infinidad de particularidades que constituyen toda la manera de ser de la comarca, no sólo sus exterioridades físicas y lo que ella es por sí propia, sino también el espíritu y las cualidades morales y físicas de sus habitantes y de sus obras. Primeramente, en la Naturaleza inanimada, las planicies húmedas y fértiles. Esto es necesario a causa del gran número y de la anchura de los ríos y del vasto depósito de tierra vegetal. Estas planicies están siempre verdes, porque los grandes ríos, tranquilos y lánguidos, los innumerables canales fácilmente establecidos en el suelo llano y húmedo, mantienen una frescura perpetua. Adiviná is ahora, y por la sola virtud del razonamiento, el aspecto del país, este cielo descolorido, lluvioso, sin cesar surcado por chubascos, y aun en los días hermosos velado, como por una gasa delicada, por los vapores ligeros que exhala el suelo mojado y forman un dosel diáfano, un tejido aéreo de menudos copos níveos por encima de la gran *corbeille* verdeante, abierta hasta perderse de vista y redondeada hasta el horizonte. En la naturaleza animada, esta multitud y esta riqueza de pastos atrayendo los grandes rebaños tranquilos, arrodillados en las hierbas o comiendo a boca llena, que salpican de manchas amarillentas, blancas, negras, la interminable superficie llana y verde. De ahí esta cantidad de leche y carne que, unida a los granos a las legumbres producidas por la tierra exuberante, suministra a los pobladores el alimento copioso y barato. Podría decirse que en este país el agua hace la hierba, que hace los rebaños, que hacen el queso, la manteca y la carne, que, todos juntos, con la cerveza, hacen el habitante. En efecto, de esta vida crasa y de la organización física, empapada de aire húmedo, veis nacer el tempera-

mento flamenco, la índole flemática, los hábitos regulares, la tranquilidad de espíritu y de nervios, la capacidad de tomar la vida razonable y prudentemente, el contentamiento continuo, el gusto del bienestar, y por lo tanto, el reinado de la limpieza y la perfección de lo confortable. Las consecuencias van tan lejos, que se extienden hasta el aspecto de las ciudades. En los países de aluvión, el morrillo falta; no se tiene para piedra más que la tierra cocida, ladrillos o tejas; como las lluvias son grandes y frecuentes, los techos están muy inclinados; como la humedad es muy grande, se barnizan las fachadas. Así, una ciudad flamenca es una red de construcciones rojizas u obscuras, siempre limpias, a menudo brillantes, con los techos agudos; aquí y allí se levanta una iglesia construida de galetes reunidos por un cemento; calles cuidadosamente conservadas se despliegan entre dos filas de aceras de una limpieza incomparable. En Holanda son de ladrillo y a menudo salpicadas de loza; a las cinco de la mañana se ve a los criados, de rodillas, lavarlas con un trapo. Mirad a través de los vidrios lucientes; entrad en un *club* adornado con árboles verdes, en el cual el *parquet* está espolvoreado de arena incesantemente renovada; visitad estas tabernas pintadas de colores claros y dulces, en que los toneles alineados ostentan sus redondeces obscuras, en que la espuma amarillenta desborda de los vasos curiosamente labrados. En todos estos detalles de la vida ordinaria, con todas estas señales de contentamiento íntimo y de prosperidad duradera, veréis los efectos del carácter fundamental que está impreso en el clima y en el suelo, en el vegetal y en el animal, en el hombre y en su obra, en la sociedad y en el individuo.

Por estos innumerables efectos, juzgad de su importancia. Es éste el que el Arte tiene por objeto sacar a

luz, y si el Arte acomete estas empresas es que la Naturaleza no basta. Porque en la Naturaleza el carácter no es más que dominante; se trata en el Arte de hacerlo dominador. Este carácter moldea los objetos reales, pero no los moldea plenamente. Está reprimido en su acción, trabado por la intervención de otras causas. No ha podido infundirse, por una impresión bastante fuerte y bastante visible, en los objetos que llevan su marca. El hombre percibe esta laguna, y para colmarla inventa el Arte.

En efecto, volvamos a coger esta *Kermesse* de Rubens. Estas florecientes comadres, estos soberbios borrachos, todos estos pechos y todas estas caretas de brutos desbridadas y cebadas, han encontrado quizás, en las comidas del tiempo, algunas figuras análogas. La Naturaleza, exuberante y demasiado nutrida, aspiraba a producir costumbres y cuerpos tan groseros y tan grandes, pero no lo alcanzaba sino a medias. Otras causas intervenían para refrenar el impulso de la energía jocunda y carnal. Primero la pobreza: en los mejores tiempos, en los mejores países, muchas gentes no tienen bastante que comer, y el ayuno, al menos la semiabstinencia, la miseria, el mal aire, todo esto acompaña la indigencia, atenúan el desarrollo y el ímpetu de la brutalidad nativa: el hombre que ha padecido es menos vigoroso y más continente. La religión, la ley, la policía, los hábitos impresos por el trabajo regular, obran en el mismo sentido: la educación les ayuda. Entre cien naturales que, en las condiciones convenientes, proporcionaron a Rubens modelos, habría quizás cinco o seis que pudieran servirle. Ahora pensad que estos cinco o seis en las fiestas efectivas que él podía ver, estaban perdidos en una mezcolanza de figuras más o menos mediocres y más o menos ordinarias; considerad aún que en el momento en que las miradas no tenían la actitud, la expresión, el gesto, el jú-

bilo, el traje, el despechugamiento necesario para hacer visible la superabundancia de la Alegoría tosca. Por todas estas insuficiencias, la Naturaleza llamaba al Arte en su ayuda; aquélla no habia podido marcar bastante el carácter, era preciso que el artista lo completara.

Así sucede en toda obra de arte superior. Cuando Rafael hacía su *Galatea*, escribía que, siendo raras las mujeres hermosas, él seguía «cierta idea que tenia». Esto significa que, concibiendo de cierto modo la naturaleza humana, su serenidad, su felicidad, su dulzura noble y graciosa, no encontraba modelo vivo que la expresara suficientemente. La campesina que *posaba* ante él tenia las manos deformadas por el trabajo, los pies estropeados por el calzado, los ojos azorados por la vergüenza o envilecidos por la profesión. Su *Fornarina* misma tiene los hombros demasiado caídos, el brazo delgado, el aire duro y limitado; si ha pintado a la Fornarina, es transformándola enteramente. Ved en los dos retratos de aquélla en el palacio Sciarra y en el palacio Borghese, el carácter del que la figura real no encerraba sino indicaciones y fragmentos.

Así, lo propio de una obra de arte es reproducir el carácter esencial, o al menos un carácter importante del objeto, tan dominador y tan visible como se pueda, y para esto el artista elimina los rasgos que lo ocultan, escoge los que lo manifiestan, corrige aquellos en cuales está alterado, rehace aquellos en que está anulado.

Considerad ahora no ya las obras, sino los artistas, estoes, su manera de sentir, de inventar, de producir; lo encontraréis conforme con esta definición de la obra de arte. Es un don indispensable; ningún estudio, ninguna paciencia puede suplirlo; si falta, no son más que copistas u obreros. En presencia de las cosas es preciso que tengan una *sensación original;* un carácter del objeto les ha

herido, y el efecto de este choque es una impresión fuert
y propia. En otros términos, cuando un hombre nace co
talento, sus percepciones, al menos sus percepciones d
cierto género, son delicadas y prontas; coge y desliga na
turalmente, con un tacto despierto y seguro, los enlace
y las relaciones tan pronto el sentido doliente o heroic
de una continuación de sonidos, tan pronto la soberbi
o languidez de una actitud, tan pronto la riqueza o l
sobriedad de dos tonos complementarios o contiguos; po
esta facultad penetra en el interior de los objetos y parec
más perspicaz que los demás hombres. Y esta sensación
tan viva y tan personal no permanece inactiva; toda l
máquina pensante y nerviosa recibe la sacudida por con
tragolpe. Involuntariamente el hombre expresa su sen
sación interior; su cuerpo hace un gesto, su actitud vien
a ser mímica, tiene necesidad de reflejar exteriormente
el objeto tal como lo ha concebido. La voz busca infle
xiones imitativas, la palabra encuentra notas coloreadas
giros imprevistos, un estilo figurado, inventado, exage
rado: es visible que bajo la poderosa impulsión primiti
va, el cerebro en actividad ha repensado y transformado
el objeto, ya para iluminarlo y agrandarlo, ya para tor
cerlo e hincharlo grotescamente todo en un lado; en e
esbozo audaz como en la caricatura violenta, descubrió
se en seguida en los temperamentos poéticos este aseen
dente de la impresión involuntaria. Tratad ahora de
familiarizaros con los grandes artistas y los grandes escri
tores de vuestro siglo: estudiad los esbozos, los proyectos,
el diario íntimo, la correspondencia de los antiguos maes
tros; encontraréis en todas partes el mismo procedimiento
innato. Decorándolo con bellos nombres, llamándolo ins
piración, genio, se hace bien y se tiene razón; pero si se
quiere definirlo con precisión, es preciso siempre hacer
constar en ella la viva sensación espontánea que agrupa

en torno de sí propia el cortejo de las ideas accesorias, las maneja, las trabaja, las metamorfosea y se sirve de ellas para manifestarse.

Hemos llegado a la definición de la obra de arte. Volved un instante, señores, vuestras miradas atrás y contemplad el camino que hemos recorrido. Hemos llegado gradualmente a una concepción del arte cada vez más elevada, y por consiguiente, cada vez más exacta. Hemos creído primero que su fin era *imitar a la apariencia sensible*. Después, separando la imitación material de la imitación inteligente, hemos encontrado que lo que aquél quiere reproducir en la apariencia sensible son las *relaciones de las partes*. En fin, notando que las relaciones pueden y deben ser alteradas para conducir el arte a su propósito, hemos establecido que si se estudian las relaciones de las partes *es para hacer dominar en ellas un carácter esencial*. Ninguna de estas definiciones destruye la precedente, pero cada una de ellas la corrige y precisa, y podemos, reuniéndolas todas y subordinando las inferiores a las superiores, resumir como sigue nuestro trabajo: «La obra de arte tiene por objeto manifestar algún carácter esencial o saliente, y por ende alguna idea importante más clara y más completamente de lo que lo hacen los objetos reales. Llega a este fin empleando un conjunto de partes ligadas, cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En las tres artes de imitación, escultura, pintura y poesía, estos conjuntos corresponden a objetos reales.»

6

Sentado esto, señores, se ve, examinando las diferentes partes de esta definición, que la primera es esen-

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

cial y la segunda accesoria. Es preciso en todo arte un conjunto de partes ligadas, que el artista modifica de modo que manifiesten un carácter; pero no es necesario en todo arte que este conjunto responda a objetos reales; basta que existan. Así, si se pueden encontrar conjuntos de partes ligadas que no sean imitadas de objetos reales, habrá artes que no tendrán por punto de partida la imitación. Es lo que sucede y como nacen la arquitectura y la música. En efecto, aparte de los enlaces, las proporciones, las dependencias orgánicas y morales que copian las tres artes imitativas, hay relaciones matemáticas que combinan las otras dos, que no imitan nada.

Consideremos primeramente las relaciones matemáticas percibidas por el sentido de la vista. Las magnitudes sensibles a los ojos pueden formar entre ellos conjuntos de partes ligadas por leyes matemáticas.. Pues en primer lugar, un pedazo de madera o de piedra puede tener una forma geométrica, un cubo, un cono, un cilindro o una esfera, lo que establece relaciones regulares de distancia entre los diversos puntos de su contorno. Por otra parte, sus dimensiones pueden ser cantidades ligadas entre sí en proporciones simples, y que la vista puede fácilmente apreciar; la altura puede ser dos, tres, cuatro veces más grande que el grueso o la anchura, lo que establece una segunda serie de relaciones matemáticas. En fin, varios de estos pedazos de piedra o de madera pueden ser colocados los unos sobre los otros, o los unos al lado de otros, simétricamente, según distancias y ángulos ligados por dependencias matemáticas. Sobre este conjunto de partes ligadas se establece la arquitectura. El arquitecto, habiendo concebido tal carácter dominante, la severidad, la sencillez, la fuerza, la elegancia, como en otro tiempo en Grecia y Roma; o bien lo extraño, la variedad, lo infinito, la fantasía, como en los

tiempos góticos, puede escoger y combinar los enlaces, las proporciones, las dimensiones, las formas, las posiciones, en una palabra, las relaciones de los materiales, es decir, de ciertas magnitudes visibles, de manera que manifiesten el carácter concebido.

Al lado de los grandores recibidos por la vista, hay magnitudes percibidas por el oído, quiero decir, velocidades de las vibraciones sonoras, y estas vibraciones, siendo magnitudes, pueden formar también conjuntos de partes ligadas por leyes matemáticas. En primer lugar, como sabéis, un sonido musical está compuesto de vibraciones continuas de velocidad igual, y esta igualdad establece ya entre ellas una relación matemática. En segundo lugar, dados dos sones, el último puede estar compuesto de vibraciones dos, tres, cuatro veces más rápidas que las del primero. Los dos sonidos tienen, pues, entre ellos, una relación matemática, lo que se representa poniéndolos en el pentagrama a cierta distancia el uno del otro. Por consecuencia, si en lugar de dos sonidos se toma un cierto número de ellos situados a distancias iguales, se hará una escala; esta escala es la gama, y todos los sonidos se encuentran enlazados entre sí según su posición en la gama. Podéis ahora establecer estos enlaces ya entre sonidos sucesivos, ya entre sonidos simultáneos. El primer género de enlace constituye la melodía; el segundo constituye la armonía. Y he aquí la música con sus dos partes esenciales, fundada, como la arquitectura, sobre relaciones matemáticas que el artista puede combinar y modificar.

Pero la música tiene un segundo principio, y este nuevo elemento le comunica una virtud propia y un alcance extraordinario. Aparte de sus cualidades matemáticas, el sonido es análogo al grito, y a título de ello expresa directamente, con una exactitud, una delicadeza y un poder sin rivales, el sufrimiento, el gozo, la cólera, la

indignación, todas las agitaciones y todas las emociones del ser viviente y afectivo, hasta en los más imperceptibles matices y en los secretos más desconocidos. Por este aspecto es semejante a la declamación poética, y suministra toda una música, la mísica expresiva, la de Gluck y los alemanes, por oposición a la música *cantante*, la de Rossini y los italianos. Pero cualquiera que sea el punto de vista que un compositor haya preferido, no subsisten juntos por ello menos los dos aspectos, y los sonidos constituyen siempre conjuntos de partes, ligadas a la vez por las relaciones matemáticas y por la correspondencia que tienen con las pasiones y los diversos estados interiores del ser moral. De suerte que el músico que ha concebido un cierto carácter importante y saliente de las cosas, la tristeza o la alegría, el amor tierno o la cólera arrebatada, tal otra idea o tal otro sentimiento, cualquiera que sea, puede escoger y combinar a su grado estas relaciones matemáticas y las relaciones morales de manera que manifiesten el carácter que ha concebido.

Así todas las artes se comprenden en la definición presentada: en la arquitectura y la música como en la escultura, la pintura y la poesía, la obra tiene por objeto manifestar algún carácter esencial y emplea como medio un conjunto de partes enlazadas, cuyas relaciones combina y modifica el artista.

7

Ahora que conocemos la naturaleza del arte, podemos comprender su importancia. Antes no hacíamos más que sentirla: era un asunto de instinto, y no de razonamiento; experimentábamos respeto o estima, pero no podíamos explicar nuestra estima y nuestro respeto. Aho-

ra somos capaces de justificar nuestra admiración y de señalar el lugar del arte en la vida humana. Por muchos puntos, el hombre es un animal que trata de defenderse contra la Naturaleza o contra los otros hombres. Es preciso que él provea a su alimento, a su vestido, a su habitación, que se defienda contra la intemperie, el hambre y las enfermedades. Para esto trabaja, navega, ejercita las diferentes clases de industrias y de comercio. Además, es preciso que perpetúe su especie y se preserve de las violencias de los otros hombres. Para esto forma familias y Estados; establece magistrados, funcionarios, constituciones, leyes y ejércitos. Después de tantas invenciones y trabajos, no ha salido de su primer círculo; no es aún más que un animal mejor aprovisionado y mejor protegido que los otros; no ha pensado aún más que en sí mismo y en sus semejantes. En este momento, una vida superior se abre, la contemplativa, por la cual aquél se interesa en las causas permanentes y generatrices de las cuales su ser y el de sus semejantes dependen, en los caracteres dominantes y esenciales que rigen cada conjunto e imprimen su marca en los menores detalles. Para llegar hasta ahí, hay dos vías: la primera, que es la ciencia, por la cual, distinguiendo estas causas y estas leyes fundamentales, las expresa en fórmulas exactas y en términos abstractos; la segunda que es el arte, por el cual manifiesta estas causas y estas leyes fundamentales, no ya con definiciones áridas, inaccesibles a la multitud e inteligibles solamente para algunos hombres especiales, sino de una manera sensible y dirigiéndose, no sólo a la razón, sino también a los sentidos y al corazón del hombre más ordinario. El arte tiene esto de particular, que es, a la vez, *superior* y *popular*: manifiesta lo que hay de más elevado, y lo manifiesta a todos.

II

LA PRODUCCION DE LA OBRA DE ARTE

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
5013539

Después de haber examinado ante vosotros la naturaleza de la obra de arte, queda por estudiar la ley de su producción. Esta ley puede, a primera vista, expresarse así: *La obra de arte es determinada por un conjunto, que es el estado general del espíritu y de las costumbres circunstantes;* lo enunciaba ahora: es preciso establecerlo.

Reposa sobre dos clases de pruebas: la una de experiencia, la otra de razonamiento. La primera consiste en la enumeración de los muchos casos por los cuales la ley se comprueba; os he citado algunos, os señalaré otros en seguida; además, puede afirmarse que no se conoce caso en que no se aplique; en todos los que se ha estudiado es exacto, no solamente para el conjunto, sino para el detalle; no solamente para la aparición y la extinción de grandes escuelas, sino también para todas las variaciones y todas las oscilaciones del arte. La segunda prueba consiste en demostrar, no solamente que de hecho esta dependencia es rigurosa, sino también que debe serlo.

Para esto se analiza lo que hemos llamado estado general del espíritu y de las costumbres; se busca, según las reglas ordinarias de la naturaleza humana, los efectos que un semejante estado debe producir sobre el público y sobre los artistas, y por consiguiente, sobre la obra de arte. Se deduce de ello un enlace forzado y una concordancia fija, y se establece como una armonía necesaria lo que se ha observado como una simple coincidencia. La segunda prueba *demuestra* lo que la primera *hace constar*.

Para hacer sensible esta armonía, volvamos a coger una comparación de la que ya nos hemos servido, la de una obra de arte y una planta, y miremos en qué circunstancias una planta o una especie de plantas, el naranjo, por ejemplo, podrá desenvolverse y propagarse sobre un terreno. Suponemos toda suerte de granos y semillas llevadas por el viento, arrojadas al azar; ¿en qué condiciones podrán germinar las del naranjo, llegar a ser árboles, florecer, producir frutos, vástagos, todt una población de árboles y cubrir el suelo?

Será necesario para esto muchas circunstancias favorables, y ante todo que el suelo no sea ni demasiado frío ni demasiado endeble; de otro modo, faltando profundidad y ligaduras a las raíces, el árbol caerá al primer empuje del viento. Será preciso en seguida que el suelo no sea demasiado seco; si no, falto del frescor de las aguas corrientes, el árbol se secará por el pie. Es menester también que el clima sea cálido; si no el árbol, que es delicado, se helará, o al menos languidecerá y no podrá abrir sus brotes. Hace falta también que el estío sea largo, para que el fruto, que es tardío, tenga tiempo de madurar. Es preciso que el invierno sea dulce, para que las escarchas de enero no vengan a ajar y quemar las naranjas rezagadas en las ramas. Es menester, en fin, que el terreno no sea demasiado favorable a otras plantas; si no, el árbol, abandonado a sí propio, será ahogado por la concurrencia y la invasión de una vegetación más fuerte. Si todas estas condiciones coinciden, el pequeño naranjo crecerá, llegará a ser adulto, producirá otros. que se reproducirán asimismo. Sin duda podrán sobrevenir tempestades, pedriscos; mordeduras de cabras destruirán algunas plantas. Pero en suma, a través de los

accidentes que matan los individuos, la especie se propagará, cubrirá el suelo, y después de un número suficiente de años se verá elevarse un floreciente bosque de naranjos. Esto es lo que sucede en las gargantas tan bien abrigadas de la Italia meridional, en los alrededores de Sorrento y de Amalfi, al borde de los golfos, en los vallecitos tibios, refrigerados por las aguas que descienden de las montañas y acariciados por la brisa bienhechora del mar. Ha sido preciso todo este concurso de circunstancias para juntar estas bellas cabezas redondas, estas cúpulas relumbrantes de un verde intenso y espléndido, estas manzanas de oro innumerables, esta vegetación perfumada y preciosa que, en la mitad del invierno, hace de esta costa el jardín más rico y el más brillante.

Reflexionemos ahora sobre cómo han pasado las cosas en el ejemplo. Acabáis de ver el efecto de las circunstancias y de la temperatura física. Hablando con exactitud, no son ellas las que han producido el naranjo. Las semillas estaban dadas y todo el poder vital estaba en los granos solos. Pero las circunstancias descritas eran necesarias para que la planta pudiera crecer y propagarse, y si hubieran faltado, la planta hubiera faltado como ellas.

La consecuencia es que si la temperatura se convierte en otra, la especie de plantas se convertirá también en otra. En efecto, supongamos condiciones completamente contrarias a las que acabo de describir, una cumbre de montaña batida por vientos fuertes, una costa delgada y enteca de tierra vegetal, un clima frío, un estío corto, la nieve durante el invierno: no solamente no podrá nacer el naranjo, sino que la mayor parte de los árboles perecerán allí. De todas las plantas traídas por el azar, una sola se logrará, y no veréis durar y propagarse más que una especie, la única que se acomoda a esas duras circuns-

tancias, el abeto o el pino, que cubrirá los picos desiertos, las largas cimas cubiertas de rocas, las pendientes escarpadas con sus columnas rígidas y con sus grandes mantos de un verde fúnebre; y allí, como en los Vosgos, la Escocia y la Noruega, viajaréis durante leguas enteras bajo unas cúpulas mudas, sobre un tapiz de agujas secas, entre las raíces obstinadamente agarradas a las rocas, en el dominio de la planta enérgica y paciente que subsiste sola bajo el asalto incesante de las ráfagas y la escarcha.

Puede uno, pues, representarse la temperatura y las circunstancias físicas como escogiendo entre las diferentes especies de árboles y no dejando subsistir y propagarse más que una especie, exclusión hecha más o menos de todas las demás. La temperatura física obra por eliminaciones, por supresiones, por selección natural. Tal es la gran ley por la que se explica hoy el origen y la estructura de las diversas formas vivientes, y se aplica a todo lo moral como a lo físico, en la historia como en la botánica y la zoología, a los talentos y a los caracteres como a las plantas y a los animales.

2

En efecto, hay una temperatura *moral* que es el estado general de las costumbres y de los espíritus, y que obra de la misma manera que la ya mencionada. Para hablar con propiedad, no produce artistas; los genios y los talentos se dan como las simientes; quiero decir que en el mismo país, en dos épocas diferentes, hay muy probablemente el mismo número de hombres de talento y de hombres mediocres. Efectivamente, se sabe por la estadística que, en dos generaciones sucesivas, se encuentra poco más o menos el mismo número de hom-

bres que tienen la talla requerida por el servicio militar y de hombres demasiado pequeños para ser soldados. Según todas las probabilidades, es lo mismo para los espíritus que para los cuerpos, y la Naturaleza es una sembradora de hombres, que sacando siempre con la misma mano de la misma alforja, esparce poco más o menos la misma cantidad y la misma calidad, la misma proporción de granos en los terrenos que siembra con regularidad y a turno. Pero en todos esos puñados de simiente que arroja en derredor de ella, amojonando el tiempo y el espacio, no germinan todos los granos. Una cierta temperatura moral es necesaria para que se desarrollen ciertos talentos; si falta, abortan. Por consecuencia, cambiando la temperatura, la especie de los talentos cambiará; si se convierte en contraria, la especie de los talentos se convertirá en contraria, y en general, se podrá concebir la temperatura moral como *escogiendo* entre las diferentes especies de talentos, no dejando que se desarrolle más que tal o cual especie, excluyendo a las demás de un modo más o menos absoluto. Por este mecanismo es por lo que veis, en ciertos tiempos y en ciertos países, desarrollarse en las escuelas tan pronto el sentimiento de lo ideal, tan pronto el de lo real, tan pronto el del dibujo, tan pronto el del color. Hay una dirección reinante, que es la del siglo; los talentos que quisieran crecer en otro sentido, encuentran cerrada la salida; la presión del espíritu público y de las costumbres cercanas los comprime o los desvía.

3

Esta comparación puede servirnos de indicación general. Entremos ahora en los detalles y veamos de qué

manera la temperatura moral actúa sobre las obras de arte.

Para más claridad, tomaremos un caso muy sencillo, simplificado expresamente, el de un estado de espíritu en el que la tristeza predomina. Esta suposición no es arbitraria; un estado semejante se ha encontrado más de una vez en la historia de los hombres, y bastan para producirlo cinco o seis siglos de decadencia, de despoblación, de invasiones extranjeras, de hambres, de pestes, de miserias crecientes. Eso se ha visto en Asia en el siglo VI antes de Jesucristo; en Europa, desde el siglo III al X de nuestra era. Pasa entonces que los hombres pierden el valor y la esperanza y consideran la vida como un mal.

Miremos los efectos de un tal estado de espíritu, unido a las circunstancias que lo engendran, en los artistas de ese tiempo. Admitimos que se encuentra entonces poco más o menos la misma cantidad de temperamentos melancólicos, alegres, intermedios entre la melancolía y la alegría, que en las otras épocas. ¿Cómo y en qué sentido va a transformarlos la situación reinante?

Es preciso notar primero que las desgracias que entristecen al público, entristecen también al artista. Como es una cabeza del rebaño, sufre la suerte del rebaño. Por ejemplo, si hay invasiones de bárbaros, pestes, hambres, toda especie de calamidades prolongadas durante siglos y extendidas sobre todo el país, se necesitará un milagro y centenares de milagros para que la inundación general pasara por su lado sin tocarle. Por el contrario, es probable y casi cierto que tendrá su parte en las calamidades públicas, que estará arruinado, vencido, herido, llevado a cautiverio como los otros; que su mujer, sus hijos, sus padres, sus amigos, tendrán la suerte común, que sufrirá y temerá por ellos como por sí propio. Bajo esta lluvia continua de miserias personales, se

volverá menos alegre si es alegre y más triste si es triste. He ahí un primer efecto del medio ambiente.

Por otra parte, el artista ha sido educado entre contemporáneos melancólicos: por lo tanto, las ideas que ha recibido en su infancia y las que aun recibe todos los días son melancólicas. La religión reinante, que se ha acomodado al lúgubre tren de las cosas, le dice que la tierra es un destierro, el mundo un calabozo, la vida un mal, y que todo nuestro negocio es el de merecer salir de él. La filosofía, construyendo la moral por el lamentable espectáculo de la decadencia humana, le prueba que valdría más no haber nacido. La conversación corriente no le trae más que acontecimientos fúnebres, invasión de una provincia, ruina de un monumento, opresión de los débiles, guerras civiles de los fuertes. La observación diaria no le presenta más que imágenes de descorazonamiento y de luto, mendigos hambrientos, un puente roto que ya no se repara, un barrio abandonado que se hunde, campos baldíos, las paredes negras de una casa quemada. Todas estas impresiones se graban en él desde el primer año de su vida hasta el último, y aumentan incesantemente la melancolía que le viene de sus propios males.

Lo agravan tanto más cuanto más hondamente es artista. Porque lo que le hace artista, es la costumbre de distinguir en los objetos el carácter esencial y los rasgos salientes; los otros hombres no ven más que porciones, él percibe el conjunto y el espíritu. Y como aquí el carácter saliente es la tristeza, la tristeza es la que ve en las cosas. Aun más; por este exceso de imaginación y ese instinto de exageración que le son propios, lo amplifica y lo lleva hasta el último límite, se impregna de él e impregna de él sus obras; de suerte que ordinariamente ve y pinta las cosas con colores aun más negros que lo harían sus contemporáneos.

Hay que decir también que en ese trabajo encuentra en ellos ayuda, pues ya sabéis que un hombre que pinta o escribe no permanece solo frente a frente de su escritorio o de su cuadro. Por el contrario, sale, habla, mira, recibe las indicaciones de sus amigos, de sus rivales, busca sugestiones en los libros y en las obras de arte que le rodean. Una idea se parece a una simiente; si la simiente necesita para germinar, desarrollarse y florecer del alimento que le traen el agua, el aire, el sol y el suelo, la idea, para completarse y hallar su forma, necesita de los complementos y de los acrecentamientos que le suministran los espíritus vecinos. Así, pues, en esos tiempos de tristeza, ¿qué clase de sugestiones pueden suministrar los espíritus vecinos? Sugestiones tristes, porque los hombres no han trabajado más que hacia ese lado. Como no tienen más experiencia que la de las sensaciones o de los sentimientos penosos, no han podido notar los matices y hacer descubrimientos más que en materia de sufrimiento; es siempre el propio corazón el que se observa, y si no está lleno más que por la pena, sólo la pena se puede estudiar. Son, pues, sabios en materia de dolor, de pena, de desesperación, de abatimiento, y en eso sólo. Si el artista les pide alguna indicación, no le darán más que esa; buscar al lado de ellos alguna idea o informe sobre las diferentes clases o las diferentes expresiones de la alegría, sería trabajo perdido; no pueden suministrar más que lo que tienen. Por esto, cuando trabaje para representar la felic idad, el júbilo o la alegría, se encontrará solo, desnudo de toda ayuda, entregado a sus propias fuerzas, y la fuerza de un hombre aislado es siempre pequeña: por lo tanto, su obra será mediocre. Por el contrario, cuando quiera representar los sentimientos melancólicos, tendrá la ayuda de todo su siglo, encontrará materiales preparados por las escuelas prece-

dentes, un arte completamente hecho, procedimientos conocidos: una vía trazada, una ceremonia de iglesia, un mobiliario, una conversación, le sugerirán la forma, el color, la frase o el personaje que aun le faltaban, y su obra, a la que habrán contribuido secretamente millares de colaboradores desconocidos, será tanto más hermosa cuanto que además de su trabajo y de su genio contendrá el genio y el trabajo del pueblo que le rodea y de las generaciones que le han precedido.

Hay todavía una razón, la más fuerte de todas, que le vuelve hacia los asuntos tristes: es que su obra, una vez expuesta a los ojos del público, no gustará más que si expresa la melancolía. En efecto, los hombres no pueden comprender más que sentimientos análogos a aquellos que experimentan. Los otros sentimientos, por bien expresados que puedan estar, no hacen mella en ellos; los ojos miran, pero el corazón no siente, y en seguida los ojos se apartan. Imaginad un hombre que ha perdido su fortuna, su patria, sus hijos, su salud, su libertad, que ha estado encerrado veinte años con los grillos en un calabozo, como Pellico o Andryane, cuyo carácter por grados se ha alterado y roto, que se ha vuelto melancólico y místico, cuyo descorazonamiento es incurable: tendrá horror a la música de baile; no leerá voluntariamente a Rabelais; si le lleváis ante los cuerpos alegres y brutales de Rubens, se apartará; no verá con gusto más que los cuadros de Rembrandt; no escuchará más que la música de Chopín, no escuchará más que las poesías de Lamartine o de Heine. Lo mismo le pasa al público; su gusto depende de su estado; su tristeza le da el gusto de las obras tristes. Rechazará, pues, todas las que son alegres; censurará o abandonará al artista. Pero sabéis que un artista no compone más que para ser apreciado y alabado; es su pasión dominante. He ahí, pues, además

de tantas otras causas, su pasión dominante que, unida al peso de la opinión pública, le inclina, le empuja y le vuelve a traer sin cesar hacia la expresión de la melancolía, cerrándole las vías que le llevarían a la pintura de la despreocupación y de la felicidad.

Por esta serie de barreras, todo paso será cerrado a las obras de arte que querían manifestar la alegría. Si el artista salta la primera, se encontrará detenido por la segunda, y así sucesivamente. Si se encuentran naturalezas alegres, estarán entristecidas por sus desgracias personales. La educación y la conversación corrientes los llenarán de ideas tristes. La facultad particular y superior por la que destacan y amplían los caracteres salientes de los objetos, no distinguirá en los objetos más que los caracteres tristes. La experiencia y el trabajo de los demás no les suministrarán sugestiones de cooperación más que en los asuntos tristes. En fin, la voluntad decisiva y ruidosa del público, no les permitirá más que asuntos tristes. Por consecuencia, la especie de artistas y de obras de arte propias para manifestar el buen humor y la alegría, desaparecerá o acabará por reducirse a casi nada.

Considerad ahora el caso inverso, el de un tiempo en el que el estado general de los espíritus es la alegría. Eso pasa en las edades del Renacimiento, cuando la seguridad, la riqueza, la población, el bienestar, la prosperidad, las invenciones bellas o útiles van acrecentándose. Invirtiendo los términos, todo el análisis que acabamos de hacer se aplica a ello palabra por palabra, y el mismo razonamiento establece que todas las obras de arte expresarán más o menos bien la alegría.

Ahora considerad un caso intermedio, es decir, tal mezcla y tal especie de alegría y de tristeza, que es el estado ordinario. Modificando convenientemente los términos, todo el análisis se aplica con una exactitud igual:

el mismo razonamiento establece que las obras de arte expresarán una mezcla correspondiente y una especie correspondiente de alegría o de tristeza.

Concluyamos, pues, que en todo caso complicado o sencillo, el medio ambiente, es decir, el estado general de las costumbres y del espíritu, determinan la especie de las obras de arte, no soportando más que aquellas que les son conformes y eliminando las otras especies por una serie de obstáculos interpuestos y de ataques renovados a cada paso de su desarrollo.

4

Salgamos ahora de los casos supuestos y simplificados para la claridad de la exposición, y lleguemos a los casos reales. Vais a ver, recorriendo la serie de las principales épocas históricas, la comprobación de la ley. Tomaré cuatro de ellas, que son los cuatro grandes momentos de la civilización europea: la antigüedad griega y romana, la Edad Media feudal y cristiana, las monarquías nobiliarias y regulares del siglo XVII y la democracia industrial regulada por las ciencias, en la que vivimos hoy. Cada uno de estos períodos tiene su arte o su género de arte que le es propio, escultura, arquitectura, teatro, música, al menos alguna especie determinada de cada una de esas grandes artes, en todo caso una vegetación distinta, singularmente abundante y completa que, en sus rasgos principales, refleja los de la época y de la nación. Consideremos a turno los diferentes terrenos; veremos en ellos nacer a turno las diferentes floras.

Hace tres mil años, aproximadamente, se vio aparecer sobre las costas y en las islas del mar Egeo una raza muy hermosa y muy inteligente, que entendía la vida de una manera completamente nueva. No se dejó absorber por una gran concepción religiosa, a la manera de los indios y de los egipcios, ni por una gran organización social, como los asirios y los persas, ni por una gran práctica industrial y comercial, como los fenicios y los cartagineses. En vez de una teocracia y de una jerarquía de castas, en vez de una monarquía y de una jerarquía de funcionarios, en vez de un gran establecimiento de tráfico y de comercio, los hombres de esta raza tuvieron una invención propia, *la ciudad*; cada ciudad produciendo otras y cada retoño, una vez desligado de su tronco, dando nacimiento a otros retoños. Una de ellas, Mileto, produjo trescientos y colonizó toda la costa del Mar Negro. Las otras hicieron lo mismo, y de Cirene a Marsella, a lo largo de los golfos y de los promontorios de España, de Italia, de Grecia, del Asia Menor, de Africa, tejieron una corona de ciudades florecientes alrededor del Mediterráneo.

¿Cómo se vivía en esa ciudad?[1] Un ciudadano trabajaba poco con sus manos; por lo común lo abastecían los vasallos y los tributarios, y siempre era servido por los esclavos. El más pobre tenía uno para el quehacer de la casa. Atenas contaba cuatro por cada ciudadano, y ciudades ordinarias, Egina, Corinto, poseían de cuatrocientos a quinientos mil; así, los servidores abundaban. Además, el ciudadano no tenía gran necesidad de ser-

[1] Grotte, *History of Grece*, t. II, pág. 337; Boeck, *Economía política de los atenienses*, I, 61; Wallon, *De la esclavitud en la antigüedad*.

vicio. Era sobrio, como todas las razas finas y meridionales, vivía de tres aceitunas, una cabeza de ajos y una cabeza de sardina; [2] por todo traje tenía sandalias, una media camisa y un abrigo grueso como el de los pastores. Su casa era una construcción estrecha, mal fabricada, poco sólida; los ladrones entraban agujereando el muro; [3] se dormía en ellas, ese era su uso principal. Una cama, dos o tres hermosas ánforas, he ahí los principales muebles. El ciudadano no tenía necesidades y pasaba el día al aire libre.

¿En qué ocupaba sus ocios? No teniendo que servir ni a rey ni a sacerdote, era por su parte libre y soberano en la ciudad. El era el que escogía sus magistrados y sus pontífices, y podía él mismo, a su vez, ser elegido para los sacerdocios y para los cargos; fuese curtidor o guerrero, juzgaba en los tribunales los mayores procesos políticos y decidía en las asambleas de los asuntos mayores del Estado. En suma, los negocios públicos y la guerra, ese es su oficio. Está obligado a ser político y soldado; el resto es a sus ojos de importancia mediocre; según él, toda la atención de un hombre libre debe aplicarse a esos dos empleos. Y tiene razón; porque en ese tiempo la vida humana no está protegida como en el nuestro y las sociedades humanas no tienen la solidez que han adquirido entre nosotros. La mayor parte de esas ciudades, sentadas y esparcidas sobre las costas del Mediterráneo, están rodeadas de bárbaros que con gusto harían de ellas su presa; el ciudadano se halla obligado a estar sobre las armas, como hoy el europeo establecido en la Nueva Zelandia o en el Japón; si no, galos, libios, samnitas, vitos, acamparían bien pronto sobre las ruinas del recinto forzado y de los templos con-

[2] Aristófanes, *Las ranas;* Luciano, *El gallo.*
[3] Su nombre propio es *agujereador de paredes.*

vertidos en cenizas. Además, esas ciudades son enemigas entre sí, y el derecho de la guerra es atroz; lo más frecuente es que una ciudad vencida sea una ciudad destruida. Tal hombre rico y considerado puede ver al otro día su casa quemada, sus bienes saqueados, su mujer y su hija vendidas para nutrir los lugares de prostitución; él mismo con sus hijos, convertido en esclavo, será enterrado en las minas o dará vueltas a la muela a latigazos. Cuando los riesgos son tan grandes, es natural que se ocupe uno de los intereses del Estado y que sepa uno batirse; se es político bajo pena de muerte. Se es también por ambición, por amor a la gloria. Se trata para cada ciudad de subyugar o de rebajar a las otras, de adquirir vasallos, de conquistar o de explotar al prójimo.[4] El ciudadano pasa su vida en la plaza pública, discutiendo sobre los mejores medios de conservar y de agrandar su ciudad, sobre las alianzas y los tratados, sobre la Constitución y las leyes, escuchando a los oradores, hablando él mismo, hasta el momento en que sube a su barco para combatir en Tracia o en Egipto contra los griegos, los bárbaros o contra el Gran Rey.

Para alcanzar ese fin, habían inventado una disciplina particular. En ese tiempo, como no se tenía industria, no se conocían las máquinas de guerra; se batían cuerpo a cuerpo. Por lo tanto, para vencer en la guerra lo esencial era, no el transformar los soldados en autómatas de precisión como hoy, sino hacer de cada soldado el cuerpo más resistente, más fuerte y más ágil; en resumen, el gladiador de mejor temple y capaz de resistir por más tiempo. Con ese fin, Esparta, que hacia el siglo VIII a.n.e. dio el ejemplo y el impulso a toda Grecia, tenía un régimen muy complicado y no menos eficaz.

[4] Tucídides, libro I. Ver las diversas expediciones de los atenienses entre la paz de Cimón y la guerra del Peloponeso.

Ella misma era un campamento sin murallas, como nuestras estaciones de Kabylia, situado en medio de vencidos y de enemigos, militar en todo y totalmente dispuesta para la defensa y el combate. Se trataba primero, para tener cuerpos perfectos, de fabricar hermosas razas; se hacía como en las yegüadas. Se mataba a los niños mal conformados. Además, la ley regulaba la edad de los casamientos, escogía el momento y las circunstancias más favorables para engendrar bien. Un viejo que tuviese una mujer joven, estaba obligado a traerle un joven para darle hijos bien constituidos. Un hombre de edad corriente, si tenía un amigo del que admirase el carácter y la hermosura podía prestarle su mujer.[5] Después de haber fabricado la raza, se formaba al individuo. Los jóvenes estaban enregimentados, ejercitados, acostumbrados a vivir en comunidad, como hijos de tropa. Estaban divididos en dos bandos rivales, que se vigilaban y se batían a patadas y a puñetazos. Se acostaban al aire libre, se bañaban en las frías aguas del Eurotas, iban al merodeo, comían poco, pronto y mal, dormían sobre una cama de juncos, no bebían más que agua, soportaban todas las intemperies del aire; las jóvenes se ejercitaban como ellos, y los adultos estaban sujetos a prácticas casi semejantes. Sin duda en otras ciudades el rigor de la disciplina antigua se había dulcificado o era menor. Sin embargo, con atenuaciones se iban al mismo fin por el mismo camino. Los jóvenes pasaban la mayor parte del día en los gimnasios, luchando, saltando, boxeando, corriendo, lanzando el disco, fortificando y ablandando sus músculos desnudos. Se trataba de hacer el cuerpo lo más robusto, lo más ágil y lo más hermoso posible, y ninguna educación ha tenido mejor éxito que aquélla.[6]

[5] Jenofonte, *La República de los Lacedemonios*, *passim*.
[6] *Diálogos* de Platón. — Aristófanes, *Nubes*.

De esas costumbres propias de los griegos nacieron ideas particulares. A sus ojos el personaje ideal fue, no el pensador o el alma delicadamente sensible, sino el cuerpo desnudo, de buena raza y de hermosa cepa, bien proporcionado, activo, perfecto en todos los ejercicios. Esta manera de pensar se manifiesta por una multitud de rasgos. En primer lugar, mientras que en derredor de ellos los carios y los lidios, y por lo general todos sus vecinos bárbaros, se avergonzaban de presentarse desnudos, ellos se despojaban de sus trajes sin dificultad para luchar y correr.[7] Las mismas muchachas en Esparta se ejercitaban casi desnudas. Veis que las costumbres gimnásticas habían suprimido o transformado el pudor. En segundo lugar, sus grandes gestas nacionales, los juegos olímpicos, píticos y nemeos, eran la ostentación y el triunfo del cuerpo desnudo. Los jóvenes de las primeras familias llegaban de todas las partes de Grecia y de las colonias griegas más lejanas; se preparaban a ello de antemano con un régimen particular y un trabajo asiduo, y allí, a la vista y con los aplausos de toda la nación, despojados de sus trajes, luchaban, boxeaban, lanzaban el disco, corrían a pie o en carroza. Esas victorias, que dejamos hoy para los hércules de feria, parecían entonces las principales. El atleta vencedor en la carrera a pie daba su nombre a la olimpiada; los más grandes poetas le celebraban; el lírico más ilustre de la antigüedad, Píndaro, no ha hecho más que cantar las carreras en carroza. Cuando el atleta volvía a su ciudad, era recibido en triunfo, y su fuerza, su agilidad eran el honor de la ciudad. Uno de ellos, Milón de Crotona, invencible en la lucha, fue elegido general y condujo sus conciudadanos a la batalla vestido con una piel de león, ar-

[7] Costumbre adoptada por los lacedemonios hacia la olimpíada XIV. Platón, *Carmides*.

mado de una maza, como Hércules, a quien se le comparaba. Se cuenta que un tal Diágoras, habiendo visto un mismo día coronar a sus dos hijos, fue llevado en triunfo por ellos, a los ojos de todos los asistentes, y que encontrando esa dicha demasiado grande para un mortal, el pueblo le gritaba: «Muere, Diágoras, porque, en fin, no puedes convertirte en dios.» Diágoras, en efecto, sofocado por la emoción, murió en brazos de sus hijos; a sus ojos, a los ojos de los griegos, ver que sus hijos tenían los puños más robustos y las piernas más ágiles de Grecia, era el colmo de la felicidad terrestre. Verdad o leyenda, un juicio semejante prueba con qué exageración se admiraba la perfección del cuerpo.

Por eso no inspiraba temor ostentarlo ante los dioses en las fiestas solemnes. Había una ciencia de las actitudes y de los movimientos llamada orquéstrica, que regulaba y enseñaba las posturas hermosas y las danzas sagradas. Después de la batalla de Salamina, el poeta trágico Sófocles, que entonces contaba quince años y era célebre por su hermosura, se despojó de sus vestiduras para bailar y cantar el Poean delante del trofeo. Ciento cincuenta años después, Alejandro, pasando al Asia Menor para combatir a Darío, se puso desnudo con sus compañeros para honrar con unas carreras el sepulcro de Aquiles. Se iba aún más allá; se consideraba la perfección del cuerpo como el distintivo de la Divinidad. En una ciudad de Sicilia, un joven hermoso en extremo fue adorado a causa de su hermosura, y después de muerto *se le levantaron altares*. En Homero, que es la Biblia de los griegos, encontraréis en todas partes que los dioses tienen un cuerpo humano, una carne que puede ser destrozada por las lanzas, una sangre roja que corre, instintos, cóleras, placeres semejantes en todo a los nuestros, hasta el punto de que los héroes se convierten en amantes

de las diosas y que los dioses tienen hijos de las mortales. Del Olimpo a la tierra no hay abismo; ellos bajan y nosotros subimos a él; si nos exceden es sólo porque están exentos de la muerte, porque su carne herida se cura prontamente, porque son más fuertes, más hermosos y más felices que nosotros. En lo demás, como nosotros: comen, beben, se baten, gozan de todos sus sentidos y de todas sus facultades corporales. Grecia ha hecho tan bien su modelo del hermoso animal humano, que ha hecho de él su ídolo, y que lo glorifica sobre la tierra, divinizándole en el cielo.

De esta concepción nació la estatuaria, y se pueden señalar todos los momentos de su nacimiento. De un lado, el atleta coronado una vez tiene derecho a una estatua, y si es coronado tres veces, a una estatua idolátrica, es decir, a una efigie que sea su retrato. Por otra parte, no siendo los dioses más que unos cuerpos humanos más serenos y más perfectos que los demás, es natural que se les represente por estatuas. No se necesita para eso forzar el dogma. La efigie en mármol o en bronce no es una alegoría, sino una imagen exacta; no le da al dios músculos, huesos, una envoltura pesada que no tiene; figura el revestimiento de carne que le cubre y la forma viva que es su substancia. Para ser un retrato verídico, basta con que sea la más hermosa de todas y reproduzca la calma inmortal por la que el dios se eleva por encima de nosotros.

He ahí la estatua en el taller; ¿sabrá el escultor hacerla? Considerad su preparación. Los hombres de ese tiempo han observado el cuerpo desnudo y en movimiento, en el baño, en los gimnasios, en las danzas sagradas, en los juegos públicos. De sus formas y de sus actitudes, han notado y preferido las que manifiestan el vigor, la salud y la actividad. Han trabajado con todo su esfuerzo

en imprimirle esas formas y enseñarle esas actitudes. Durante trescientos o cuatrocientos años han corregido, depurado, desarrollado de este modo su idea de la belleza física. Nada de extraño si llegan por fin a descubrir el modelo ideal del cuerpo humano. Nosotros, que hoy lo conocemos, de ellos lo hemos recibido. Cuando al salir de la edad gótica, Nicolás de Pisa y los primeros escultores dejaron las formas débiles, huesudas y feas de la tradición hierática, de los bajorrelieves griegos conservados o desenterrados es de donde tomaron ejemplo; y si hoy, olvidando nuestros cuerpos de plebeyos o de pensadores mal desarrollados o estropeados, queremos volver a encontrar algún esbozo de la forma perfecta, es en esas estatuas, monumentos de la vida gimnástica, ociosa y noble, en donde vamos a buscar nuestras enseñanzas.

No solamente su forma es perfecta, sino que aun más, cosa única, aquélla basta al pensamiento del artista. Habiendo atribuido los griegos al cuerpo una dignidad propia, no sienten la tentación como los modernos de subordinarle a la cabeza. Un pecho que respira bien, un tronco sólidamente sentado sobre las caderas, una corva nerviosa que lanzará ágilmente el cuerpo, los interesan; no están como nosotros preocupados sobre todo por la anchura de la frente pensativa, por el fruncimiento irritado de la ceja, por el pliegue del labio irónico. Pueden permanecer en las condiciones de la estatuaria perfecta, que deja a los ojos sin párpados y la cabeza sin expresión, que prefiere los personajes tranquilos u ocupados en una acción pequeña, insignificante, que por lo común no emplea más que un color uniforme, el del bronce o el del mármol, que deja a la pintura la gracia pintoresca, que abandona a la literatura el interés dramático, que, encadenada, pero ennoblecida por la naturaleza de sus materiales y por la estrechez de su dominio, evita la repre-

sentación de las particularidades de la fisonomía, de los accidentes, de las agitaciones humanas, para destacar la forma abstracta y pura y hacer lucir en sus santuarios la blancura inmóvil de las pacíficas y augustas efigies en quienes el género humano reconoce a sus héroes y a sus dioses. También la estatuaria es el arte central de Grecia; los demás corresponden de aquélla, la acompañan o la imitan. Ninguno ha expresado tan bien la vida nacional; ninguno ha sido tan cultivado y tan popular. Alrededor de Delfos, en los cien pequeños templos que guardaban los tesoros de las ciudades, «todo un pueblo de mármol, de oro, de plata, de cobre, de bronce, de veinte bronces distintos y de todos los tintes, en grupos irregulares, sentados, de pie, millares de muertos gloriosos resplandecían, verdaderos vasallos del dios de la luz.»[8] Cuando más tarde Roma hubo despojado al mundo griego, la enorme ciudad tuvo su pueblo de estatuas casi igual a su pueblo de vivos. Hoy, después de tantas destrucciones y de tantos siglos, se considera que se han sacado de Roma y de sus campos más de sesenta mil estatuas. No se ha vuelto a ver nunca un florecimiento semejante de escultura, una tan prodigiosa abundancia de flores, unas flores tan perfectas, un brote tan fácil, tan continuo y tan variado; acabáis de hallar la causa, profundizando el terreno capa por capa y notando que todos los asientos del suelo humano, instituciones, costumbres, ideas, han contribuido a nutrirla.

6

Esta organización militar, propia de todas las ciudades antiguas, había tenido a la larga su efecto, un efec-

[8] Michelet, *Biblia de la humanidad*, 205.

to triste. Siendo la guerra el estado natural, las más fuertes habían conquistado a las más débiles. Más de una vez se había visto formarse Estados considerables bajo la dirección o bajo la tiranía de una ciudad preponderante o victoriosa. Al fin se encontró una, Roma, que, más enérgica, más paciente y más hábil, más capaz de subordinación y de mando, de miras continuadas y de cálculos prácticos, consiguió después de setecientos años de esfuerzos encerrar bajo su dominio toda la cuenca del Mediterráneo y varios grandes países circunvecinos. Para llegar a ello se había sometido al régimen militar, y como un fruto sale de un germen, de él había salido el despotismo militar. Así se formó el imperio, y hacia el primer siglo de nuestra era, el mundo, organizado bajo una monarquía regular, pareció por fin hallar el orden y la paz. No halló más que la decadencia. En el horrible aplastamiento de la conquista, las ciudades habían perecido por centenares y los hombres por millones. Los vencedores mismos se habían asesinado durante un siglo, y el universo civilizado, vacío de hombres libres, se había semivaciado de habitantes.[9] Los ciudadanos, convertidos en vasallos, y no teniendo ya grandes fines que perseguir, se abandonaban a la inercia o al lujo, rehusaban casarse y no tenían hijos. Como no se conocían las máquinas y todo se hacía por el trabajo manual, los esclavos, encargados de suministrar con sus brazos los refinamientos, los goces, las pompas de la sociedad entera, desaparecían abrumados por un peso demasiado fuerte. Al cabo de cuatrocientos años, el imperio, enervado y despoblado, no tuvo ya bastantes hombres ni energía para rechazar a los bárbaros. Su oleada entró rompiendo los diques, y después de la primera otra, y

[9] *Roma treinta años antes de Jesucristo*, por Víctor Duruy.

después todavía otra, y así sucesivamente durante quinientos años. El mal que hicieron no puede pintarse: pueblos exterminados, monumentos destruidos, campos devastados, ciudades incendiadas, industrias, bellas artes y ciencias mutiladas, degradadas, olvidadas; el temor, la ignorancia y la brutalidad esparcidos y establecidos por todas partes; eran unos salvajes, como los hurones y los iroqueses, acampados de pronto en medio de un mundo cultivado y pensador como el nuestro. Figuraos un rebaño de toros suelto entre los muebles y las colgaduras de un palacio; después de ese rebaño otro; de suerte que los despojos dejados por el primero perecen bajo la pezuña del segundo, y que apenas instalado en su desorden cada rebaño de brutos, tiene que volverse a levantar para embestir con sus cuernos a un rebaño mugiente de invasores insaciados. Cuando, por fin, en el siglo x, el último rebaño hubo encontrado su camada y hecho su pesebre, la condición de los hombres no pareció mejorar. Los jefes bárbaros, convertidos en señores feudales, se batían entre sí, saqueaban a los aldeanos, quemaban las cosechas, asaltaban a los comerciantes, robaban y maltrataban a placer sus miserables siervos. Las tierras permanecían yermas y los víveres faltaban. En el siglo xi, de setenta años se cuentan cuarenta de hambre. Un monje, Raúl Glaber, cuenta que era ya costumbre el comer carne humana; un carnicero fue quemado vivo por haberla expuesto en su mostrador. Añadid que, en la suciedad y la miseria universales, por el olvido de las reglas más ordinarias de higiene, las pestes, la lepra, las epidemias, se habían aclimatado como sobre su propio terreno. Se había llegado a las costumbres de los antropófagos de la Nueva Zelandia, al embrutecimiento innoble de los caledonios y de los papúes, el más bajo fondo de la cloaca humana, puesto que el recuerdo del

pasado empeoraba la miseria presente, y las pocas cabezas pensadoras, que leían aún la antigua lengua, sentían obscuramente la inmensidad de la caída y toda la profundidad del abismo en el que el género humano se hundía desde hacía mil años.

Adiviná is los sentimientos que un estado de cosas semejante, tan prolongado y tan violento, había implantado en esas almas. Primero era el abatimiento, el asco de la vida, la negra melancolía. «El mundo —decía un escritor de aquel tiempo— ya no es más que un abismo de maldad y de impudicia.» La vida parecía un infierno anticipado. Gran cantidad de gente se retiraba de ella y no sólo los pobres, los débiles, las mujeres, sino señores soberanos y hasta reyes. Para las almas un poco nobles o un poco finas, valía más la monotonía y la paz del claustro. En las proximidades del año 1 000, se creyó en el fin del mundo, y muchas gentes, llenas de horror, dieron sus bienes a las iglesias y a los conventos. Por otra parte, al mismo tiempo que el terror y el descorazonamiento, se vio nacer la exaltación nerviosa. Cuando los hombres son demasiado desgraciados, se vuelven excitables, como los enfermos y los presos; su sensibilidad se acrecienta y adquiere una delicadeza femenina. Su corazón tiene unos caprichos, unas violencias, unos abatimientos, unos excesos y unas efusiones que les faltaba cuando estaban sanos. Salen de los sentimientos medios, que sólo pueden entretener la acción continua y viril; sueñan, lloran, se arrodillan, se vuelven incapaces de bastarse a sí mismos; imaginad unas dulzuras, unos transportes, unas ternuras infinitas; quieren dar expansión a los refinamientos y a los entusiasmos de su imaginación sobreexcitada e intemperante. En resumen, están dispuestos a amar. En efecto, se vio entonces desarrollarse, con una exageración enorme, una pasión desconocida de la grave y

varonil antigüedad, quiero decir, el amor caballeresco y místico. Se subordinó el amor tranquilo y razonable que conviene al matrimonio al amor extático y desordenado que se encuentra fuera de él. Se distinguió el refinamiento de él y se le dio carta ante tribunales presididos por damas. En ellos se decidió «que el amor no podía existir entre esposos», «que el amor no podía rehusar nada al amor».[10] Se dejó de considerar a la mujer como una criatura de carne semejante al hombre. Se hizo de ella una divinidad. Se encontró al hombre demasiado pagado con el derecho de adorarla y de servirla. Se consideró el amor humano como un sentimiento celestial que conducía al amor divino y se confundía con él. Los poetas transformaron a sus queridas en una virtud sobrenatural y les rogaron que los guiasen hasta el empíreo y el tabernáculo de Dios. Os figuráis fácilmente la presa que semejantes sentimientos daban a la religión cristiana. La repugnancia hacia el mundo y la aptitud para el éxtasis, la desesperación habitual y las necesidades infinitas de ternura, empujan naturalmente a los hombres hacia una doctrina que representa a la tierra como un valle de lágrimas; la vida presente como una prueba; el arrobamiento en Dios, como la dicha suprema; el amor de Dios, como el primer deber. La sensibilidad dolorida o vibrante, encuentra su alimento en lo infinito del terror y en lo infinito de la esperanza; en la pintura de los abismos de llamas y del infierno eterno; en la concepción del Paraíso resplandeciente y de las delicias inefables. Así apoyado, el cristianismo gobierna las almas, inspira las artes, emplea los artistas. «El mundo —dice un contemporáneo— sacude sus harapos viejos para revestir sus iglesias de albos lienzos.» Y la arquitectura gótica aparece.

[10] André le Chapelain.

Veamos levantarse el nuevo edificio. Por oposición a las religiones antiguas, que eran todas locales y pertenecían a castas o a familias, el cristianismo es una religión universal que se dirige a la masa y llama a todos los hombres a la salvación; es preciso, pues, que el edificio sea muy vasto y pueda contener toda la población de un distrito o de una ciudad, mujeres, niños, siervos, artesanos y pobres, lo mismo que los nobles y los señores. La pequeña *Cella* que encerraba la estatua del dios griego, el pórtico delante del cual se desenvolvía la procesión de los ciudadanos libres, no bastarían para esta multitud. Tiene necesidad de un buque enorme, de anchas naves reforzadas y atravesadas por otras, de bóvedas desmesuradas, de pilares colosales y las generaciones de obreros, que vienen en multitud durante siglos a trabajar aquí para la salvación de su alma, despedazarán montañas antes de acabar el monumento.

Los hombres que entran aquí tienen el alma triste, y las ideas que aquí vienen a buscar son dolorosas; piensan en esta vida despreciable tan atormentada y limitada por un tal abismo, en el infierno y en sus suplicios sin medida, ni fin, ni tregua, en la pasión del Cristo agonizante sobre su cruz, en los martirios de los santos torturados por sus perseguidores. Bajo estas enseñanzas de la religión y bajo el peso de sus propios temores, se acomodarían mal a la alegría y a la hermosura sencilla del día; no dejan penetrar la luz clara y sana. El interior del edificio queda anegado en una sombra lúgubre y fría: el día no llega más que transformado por las vidrieras en púrpura sangrienta, en esplendores de amatista y de topacio, en místicos fulgores de piedras preciosas, en iluminaciones extrañas que parecen horadaciones sobre el Paraíso.

Unas imaginaciones delicadas y sobreexcitadas como

éstas, no se contentan con formas ordinarias. Y primero la forma en ella misma no basta para interesarlos; es preciso que sea un símbolo y designe algún misterio augusto: el edificio, por sus naves opuestas, representa la cruz sobre la cual ha muerto el Cristo; los rosetones, con sus pétalos de diamantes, figuran la rosa eterna, cuyas hojas son las almas redimidas; las dimensiones de todas las partes corresponden a nimeros sagrados. Por otra parte, las formas, por su riqueza, su rareza, su atrevimiento, su delicadeza, su enormidad, armonizan con la intemperancia y las curiosidades de la fantasía enfermiza. A tales almas les hacen falta unas sensaciones vivas, múltiples, cambiantes, extremas y raras. Rechazan la columna, la viga horizontal y colocada al través, la cimbra; en resumen, el asiento fuerte, las proporciones equilibradas, la hermosa desnudez de la arquitectura antigua. No simpatizan con esos seres sólidos que parecen nacer sin trabajo y durar sin esfuerzo, que llegan a la hermosura al mismo tiempo que a la existencia, y cuya excelencia esencial no tiene necesidad ni de aditamentos ni de adornos.

Escogen por tipo, no la redondez sencilla del arco o del simple cuadro formado por la columna y el arquitrabe, sino la unión complicada de dos curvas, quebradas la una por la otra, que es la ojiva. Aspiran a lo gigantesco, cubren un cuarto de legua con su amontonamiento de piedras, acumulan las columnas en pilares monstruosos, llevan las galerías por los aires, levantan las bóvedas hasta el cielo, construyen campanarios sobre campanarios en las nubes. Exageran la delicadeza de las formas, enrollan alrededor de los pórticos espirales de figujinas, revisten las paredes de piñones y de gárgolas, entrelazan las sinuosidades de los cruceros de las ventanas en la púrpura abigarrada de los rosetones, horadan el coro como un encaje, extienden sobre las tumbas, so-

bre los altares, sobre las cabeceras, sobre las torres la trabazón de las columnatas diminutas, trenzadas, complicadas unas ramas y unas estatuas. Se diría que quieren llegar al mismo tiempo a lo infinito en la grandeza y a lo infinito en la pequeñez, abrumar el espíritu por los dos lados a la vez, por la enormidad de la masa y por la prodigiosa abundancia de los detalles. Es visible que se proponen una sensación extraordinaria la de la admiración y la del deslumbramiento.

Igualmente, a medida que esta arquitectura se desarrolla, se vuelve más paradójica. En los siglos XIV y XV, en la edad del gótico deslumbrante, en Strasburgo, en Milán, en Nuremberg, en la iglesia de Brou, parece que renuncia a la solidez para entregarse por entero a la ornamentación. Tan pronto se eriza con una profusión de campanarios superpuestos y multiplicados, tan pronto es un encaje de molduras del que revisten todo su exterior. Los muros vaciados están casi por entero ocupados por las ventanas; falta el apoyo; sin los contrafuertes embutidos contra los muros, el edificio se derrumbaría; se desmigaja incesantemente: y colonias de albañiles instaladas a sus pies reparan sin cesar su continua ruina. Este bordado de piedra calada, que va adelgazándose hasta la flecha, no se sostiene por sí mismo; ha sido preciso pegarle sobre una armadura sólida de hierro, y éste, enmoheciéndose, llama la mano del obrero para sostener la inestabilidad de esta mentida magnificencia. La florescencia de la decoración interior es tan complicada, las nervaturas han abierto tan ricamente su vegetación espinosa y torcida, los sitiales, el púlpito y las verjas hormiguean con un lujo tan grande de arabescos fantásticamente embrollados y desenrollados, que la iglesia ya no parece un monumento, sino una alhaja de orfebrería. Es una cristalería matizada, una filigrana gigantesca, un

adorno de fiesta tan trabajado como el de una reina o el de una novia. Adorno de mujer nerviosa y sobreexcitada, parecido a los trajes extravagantes del mismo siglo, y cuya poesía delicada, pero malsana, indica por su exceso los sentimientos extraños, la inspiración turbada aspiración violenta e impotente, propias de una edad de monjes y de caballeros.

Esta arquitectura, que ha durado cuatro siglos, no se ha encerrado en un solo país, ni limitado a un solo género de edificios; ha cubierto toda Europa, desde Escocia a Sicilia; ha construido todos los monumentos civiles y religiosos; privados y públicos; ha señalado con su huella, no solamente las catedrales y las capillas, sino las fortalezas y los palacios, los trajes y las casas burgueses, los mobiliarios y los vestuarios. De suerte que, por su universalidad, expresa y atestigua la gran crisis moral, a la vez enfermiza y sublime, que durante toda la Edad Media ha exaltado y desequilibrado el espíritu humano.

7

Las instituciones humanas, como los cuerpos vivos, se hacen y deshacen por su propia fuerza, y se va su salud o se opera su cura por el solo efecto de su naturaleza y de su situación. Entre los jefes feudales que gobernaban y explotaban a los hombres en la Edad Media, se halló uno en cada país más fuerte, mejor situado, más político que los demás, que se hizo el defensor de la paz pública. Sostenido por el asentimiento universal, debilitó, reunió, sometió o subordinó gradualmente todos los demás, estableció una administración regular y obediente, y bajo el nombre de rey se convirtió en jefe de la nación. Hacia el siglo XV, los barones, antiguamente igua-

les, no eran más que sus oficiales; hacia el siglo XVII no eran más que sus cortesanos.

Pesad bien la fuerza de esa palabra. Un cortesano es un hombre de la corte del rey, quiero decir, un hombre que tiene un cargo o un empleo doméstico en palacio, que es el primer escudero, chambelín, montero mayor, que a titulo de eso recibe dinero y habla al amo con todo el obsequioso respeto y con todas las humildes salutaciones convenientes al empleo. Pero no es un sencillo criado, como en las monarquías orientales. El tatarabuelo de su tatarabuelo era el igual, el compañero, el semejante al rey; a ese título, él mismo es de una clase privilegiada, la de los caballeros; así no sirve a los príncipes sólo por interés, pone su honor en serles fiel. Estos a su vez, no olvidan nunca demostrarle consideraciones. Luis XIV tira su bastón por la ventana para no verse tentado de pegar a Lauzun, que le había faltado. El cortesano es honrado por sus amos, tratado como un hombre de su sociedad; vive familiarmente con ellos, baila en sus bailes, come en su mesa, sube en sus carrozas, se sienta en sus sillones, está en su salón. De ahí veis nacer la vida de la corte en Italia y en España primeramente, después en Francia, más tarde en Inglaterra, en Alemania y en la Europa del Norte. En Francia es donde tuvo su centro, y Luis XIV es quien le dio todo su esplendor.

Sigamos los efectos de este nuevo estado de cosas sobre los caracteres y los espíritus. Siendo el salón del rey el primero del país, la sociedad más escogida se reúne en él, y, por lo tanto, el personaje más admirado, el hombre perfecto y que todo el mundo se propone por modelo, es el gran señor admitido en la intimidad del príncipe. Este gran señor tiene sentimientos generosos. Se cree de una raza superior y se dice que nobleza obliga. Es más

quisquilloso que nadie sobre cuestiones de honor, y arriesga sin dificultad su vida por el menor insulto; bajo Luis XIII se contaban cuatro mil caballeros muertos en desafío. A los ojos de un noble, el desprecio al peligro es el primer deber de un alma bien nacida. Ese elegante, ese mundano, tan cuidadoso de sus cintas, tan ocupado de su peluca, se ofrece para ir a acampar en los lodos de Flandes, permanece diez horas seguidas en Neewinden, inmóvil, bajo las balas de los cañones; cuando Luxemburgo anuncia que va a dar una batalla, Versalles se queda vacío y todos los galanes perfumados corren al ejército como al baile. En fin, y por un resto del antiguo espíritu feudal, nuestro gran señor mira al monarca como a su jefe natural y legítimo; sabe que se debe a él, como en otro tiempo el vasallo al señor; en caso de necesidad, le ofrecerá sus bienes, su sangre, su vida; bajo Luis XVI, los caballeros venían como voluntarios a ofrecerse al rey, y el 10 de agosto muchos de entre ellos se hicieron matar por él.

Pero, por otra parte, son cortesanos, es decir, hombres de mundo, y a ese título, perfectamente corteses. El mismo rey les da el ejemplo. Luis XIV se descubría hasta delante de una criada, y las *Memorias* de Saint-Simón citan a tal duque que, saludando siempre, no se atrevía a atravesar los patios de Versalles más que sombrero en mano. Por la misma razón, nuestro cortesano es experto en las conveniencias, hábil para hablar bien en las circunstancias difíciles, diplomático, dueño de sí mismo, perfecto en el arte de disfrazar y de atenuar la verdad, de halagar y lisonjear al prójimo, de no disgustar nunca y de halagar con frecuencia. Todos esos talentos y todos esos sentimientos son la obra del espíritu aristocrático refinado por la costumbre del mundo; han alcanzado su perfección en esa corte y en ese siglo, y

cuando queremos contemplar hoy esas plantas de un perfume tan fino, de una forma tan olvidada, nos vemos obligados a dejar nuestra sociedad tan igualitaria, ruda y mezclada, para admirarlas en el jardín alineado, monumental, en el que han florecido.

Adiviná is que gentes así han debido escoger placeres apropiados a su carácter. En efecto, sus gustos son semejantes a su persona; nobles, puesto que son nobles no sólo de nacimiento, sino de sentimientos; correctos, puesto que están educados en la práctica y en el respeto de las conveniencias. Ese gusto es el que en el siglo XVII ha formado todas las obras de arte, la pintura sobria, elevada, severa de Poussin y de Lesueur, la arquitectura grave, pomposa, estudiada de Mansart y de Perrault, los jardines monárquicos y afectados de Le Vôtre. Encontraréis su huella en los mobiliarios, en los trajes, en el decorado de las habitaciones, en las carrozas; en el Perelle, Sebastián Leclerc, Rigaud, Nanteuil y tantos otros. Con sus grupos de dioses bien educados, sus bosquecillos simétricos, sus juegos de aguas mitológicos, sus anchas cuencas facticias, sus árboles recortados, podados, colocados a modo de decoración arquitectónica, Versalles es la obra maestra del género: edificios y jardines, todo ello ha sido construido por hombres cuidadosos de su dignidad y observadores de las conveniencias. Pero la huella es aún más visible en la literatura: jamás en Francia ni en Europa se llevó tan allá el arte de escribir bien. Sabéis que los más grandes escritores franceses son de esa época: Bossuet, Pascal, La Fontaine, Molière, Corneille, Racine, La Rochefoucauld, madama de Sévigné, Boileau, La Bruyère, Bourdaloue. No eran sólo los grandes hombres los que escribían bien, era todo el mundo; Courier decía que una doncella en ese tiempo sabía más sobre ese particular que una academia moderna.

En efecto, el buen estilo estaba entonces en el ambiente, se le respiraba sin pensar; la conversación, las cartas corrientes, lo esparcían, la corte lo enseñaba: entraba en las maneras de la sociedad. El hombre, persiguiendo la nobleza y la corrección en todas sus exterioridades, la alcanzaba en esa exterioridad que llaman la escritura y la palabra. Entre tantos géneros literarios, hay uno, la tragedia, que se desarrolló con una perfección singular, y es en ese género, el primero de todos, en el que se encuentra entonces el ejemplo más grande de concordancia que liga juntamente a los hombres y las obras, las costumbres y las artes.

Observemos primeramente los rasgos generales de la tragedia; están todos calculados para gustar a señores y a la gente de la corte. El poeta no deja de atenuar la verdad, que por sí es con frecuencia cruda; no pone asesinatos en el teatro, disimula las brutalidades y aparta las violencias, los golpes de mano, las matanzas, los gritos, el estertor, todo lo que chocaría a los sentidos de un espectador habituado a la moderación y a las elegancias de un salón. Por la misma razón excluye el desorden: no se abandona a los caprichos de la imaginación y de la fantasía, como Shakespeare; su cuadro es regular, no deja entrar en él el incidente imprevisto, la poesía romántica. Combina las escenas, gradúa el interés, prepara las peripecias, dispone de antemano y con anticipación los desenlaces. En fin, extiende sobre todo el diálogo a modo de un barniz brillante y uniforme, una versificación sabia, compuesta de palabras escogidas y de rimas armoniosas. Si vamos a buscar en los grabados del tiempo los trajes de su teatro, encontraremos en ellos a sus héroes y a sus princesas con los adornos, los bordados, las botinas, los penachos, la espada y todo el vestuario griego de nombre, pero francés de gusto y de formas, que el rey, el

delfín y las princesas ostentaban, al ... de los violines, en las pantomimas de la corte.

Notad, además, que todos sus personajes son gente de la corte, reyes, reinas, príncipes y princesas de la sangre, embajadores, ministros, capitanes de la guardia, meninos, confidentes de uno y otro sexo. Los familiares de los príncipes no son aquí, como en la antigua tragedia griega, nodrizas, esclavos de la casa, nacidos bajo el techo del amo, sino azafatas, primeros escuderos, nobles de antecámara, provistos de un cargo en palacio; se percata uno de ello por su talento en el hablar, su habilidad en el halago, su educación perfecta, sus modales exquisitos, sus sentimientos monárquicos de vasallos y de servidores. Sus amos son, como ellos, unos señores franceses del siglo XVII, muy orgullosos, muy corteses, heroicos en Corneille, nobles en Racine, galantes con las damas, devotos a sus nombres y a su raza, capaces de sacrificar a su dignidad sus intereses mayores y sus afectos más queridos, incapaces de permitirse un gesto o una palabra que no autorizasen las conveniencias más severas. Ifigenia en Racine, entregada a los sacrificadores, no siente la vida con lágrimas de muchacha como en Eurípides; se cree obligada a obedecer sin murmurar a su padre, que es su rey, y a morir sin llorar, porque es princesa. Aquiles, que en Homero anda sobre el cuerpo de Héctor moribundo, no se siente aún saciado, y como un león o como un lobo quisiera «comer la carne dura del hombre que ha vencido», es en Racine un príncipe de Condé, seductor y brillante, solícito con las damas, apasionado por el honor, bullicioso e impetuoso sin duda, pero con la vivacidad contenida de un joven oficial que en sus mayores arranques sabe vivir y no será nunca brutal. Todos estos personajes hablan con una urbanidad perfecta y una costumbre de mundo que no se des-

miente jamás. Leed en Racine el primer diálogo de Orestes y de Pirro, todo el papel de «Acomato» de Ulises; en ninguna parte se ha visto más tacto ni más destreza oratoria, cumplidos, halagos tan ingeniosos, exordios tan bien hallados, un descubrimiento tan pronto, un ajustamiento tan hábil, una insinuación tan fina de los motivos admisibles. Los enamorados más arrebatados o los más salvajes, Hipólito, Británico, Pirro, Orestes, Xifanes, son caballeros perfectos que manejan madrigales y hacen reverencias. Por violenta que sea su pasión, Hermione, Andrómaca, Roxana, Berenice guardan el tono de la mejor sociedad. Mitrídates, Fedra, Atalia, pronuncian al expirar períodos correctos; un príncipe debe representar hasta el fin y morir con ceremonia. Ese teatro se podría llamar la pintura exquisita del gran mundo. Representa, como la arquitectura gótica, una forma quebrada y acabada del espíritu humano; es por lo que se ha convertido en universal como él. Ha sido importado o imitado, con la literatura, el gusto las costumbres que le acompañan, en todas las cortes de Europa, en Inglaterra después de la restauración de los Estuardos, en España después del advenimiento de los Borbones, en Italia y en Alemania, en Rusia en el siglo XVIII. Se puede decir que en ese momento Francia hizo la educación de Europa; ella era la fuente de las elegancias, del agrado, del buen estilo, de las ideas finas, del "sovoir-vivre"; y cuando un moscovita salvaje, un alemán espesote, un inglés envarado, un bárbaro o un semibárbaro del Norte, dejaban su aguardiente, su pipa, sus pieles, su vida feudal de cazador y de palurdo, era en nuestros salones y en nuestros libros en los que venían a aprender el arte de saludar, de sonreír y de conversar.

Esta sociedad brillante no duró, y su desarrollo mismo fue el que produjo su disolución. Siendo absoluto el gobierno, acabó por convertirse en negligente y tiránico; además, el rey daba los mejores empleos y todas las gracias a los señores de su corte, que eran los familiares de su salón. Esto pareció injusto a la burguesía y al pueblo, que, habiéndose enriquecido mucho, ilustrado mucho y aumentado mucho, se encontraron más poderosos a medida que estaban más descontentos. Hicieron la Revolución francesa, y después de diez años de turbulencias, establecieron un régimen democrático e igualitario, en el que todos los empleos son accesibles a todos, ordinariamente después de pruebas y de exámenes, según unas reglas fijas de ascenso. Poco a poco, las guerras del Imperio y el contagio del ejemplo transportaron ese régimen más allá de las fronteras de Francia, y se puede asegurar hoy que en diferencias locales y detalles transitorios, Europa entera tiende a imitarlos. Este nuevo arreglo de la sociedad, unido a la invención de las máquinas industriales y a la gran dulcificación de las costumbres, ha cambiado la condición, y por consiguiente el carácter de los hombres. Están ahora libertados de la arbitrariedad y protegidos por una buena policía. Por bajo que hayan nacido, todas las carreras les están abiertas; la multiplicación enorme de todas las cosas útiles pone al alcance de los más pobres unas satisfacciones y unas comodidades que los ricos ignoraban hace dos siglos. Por otra parte, el rigor del mandato se ha dulcificado en la sociedad como en la familia; el padre se ha convertido en el camarada de sus hijos, al mismo tiempo que el burgués ha venido a ser igual del noble; en resumen, en todas las partes visibles de la vida hu-

mana, el peso de la desgracia y de la opresión se ha aligerado.

Pero, por contragolpe, la ambición y las avideces han desplegado sus alas. El hombre, disfrutando del bienestar y entreviendo la felicidad, se ha acostumbrado a considerar la felicidad y el bienestar como cosas que le son debidas. Obteniendo más se ha vuelto más exigente, y sus pretensiones han sobrepujado a sus adquisiciones. Al mismo tiempo, habiendo tomado un enorme incremento las ciencias positivas, la instrucción se ha esparcido, y el pensamiento libre se ha entregado a todas las osadías; por lo que ha sucedido que los hombres, dejando las tradiciones que antaño regulaban sus creencias, se han creído capaces de alcanzar por la sola fuerza de su ingenio las verdades superiores. Moral, religión, política, vuelven a discutirse; han buscado a tientas todos los caminos, y asistimos desde hace ochenta años al extraño conflicto de los sistemas y de las sectas, que se renuevan para suministrarnos un dogma nuevo y ofrecernos una dicha completa.

Un tal estado de cosas tiene grandes consecuencias sobre las ideas y sobre los espíritus. El personaje reinante, quiero decir, el hombre que ocupa la escena, y al que los espectadores conceden el mayor interés y la mayor simpatía, es el ambicioso y triste soñador, el Renato, el Fausto, el Werther, el Manfredo, el corazón insaciado, vagamente inquieto e incurablemente desgraciado. Es desgraciado por dos razones. Primero es demasiado sensible, demasiado vivamente impresionado por pequeños males, tiene demasiada necesidad de sensaciones dulces y deliciosas, está demasiado acostumbrado al bienestar. No ha tenido la educación de nuestros antepasados, semifeudal y semicampesina; no ha sido maltratado por su padre, zurrado en el colegio, contenido en un respeto si-

lencioso ante los mayores, retardado en su desarrollo por la disciplina doméstica; no ha sido obligado, como en el tiempo pasado, a servirse de sus brazos y de su espada, a viajar a caballo, a acostarse en malos lechos. En el aire templado del bienestar moderno y de las costumbres sedentarias, se ha vuelto delicado, nervioso, excitable, menos capaz de acomodarse al tren de la vida, que impone siempre el trabajo y exige siempre el esfuerzo. Por otra parte, es escéptico. En este quebranto de la religión y de la sociedad, en esta mezcla de las doctrinas, en esta irrupción de las novedades, la precocidad del juicio instruido precozmente y suelto demasiado pronto, le precipita muy joven y a la ventura fuera del gran camino trazado que sus padres seguían por costumbre; bajo la dirección de la tradición y bajo el ascendiente de la autoridad. Quitadas todas las barreras que servían de pretil a los espíritus, emprenden la carrera en el vasto y vago campo que se extiende ante sus ojos. Convertidas en sobrehumanas, sus curiosidades y sus ambiciones, se lanzan hacia la verdad absoluta y la dicha infinita. Ni el amor, ni la gloria, ni la ciencia, ni el poder, tales como los encontramos en este mundo, pueden satisfacerle, y la intemperancia de sus deseos, irritada por la insuficiencia de sus conquistas y por la nada de sus goces, le deja abatido sobre las ruinas de sí mismo, sin que su imaginación sobrecargada, decaída, impotente, pueda representarle el más allá que ambiciona y el «no sé qué» que no tiene. Este mal ha sido llamado la enfermedad del siglo; hace cuarenta años estaba en toda su fuerza, y bajo la frialdad aparente o la impasibilidad opaca del espíritu positivo, subsiste aun hoy.

No tengo tiempo de enseñaros los innumerables efectos de un estado de espíritu semejante sobre todas las obras de arte. Veréis las huellas de él en el gran des-

parecen los sueños de un alma incorpórea, conviene mejor que todo otro arte para expresar los pensamientos flotantes, los sueños sin forma, los deseos sin objeto y sin límite, la confusión dolorosa y magnífica de un corazón turbado que aspira a todo y no se liga a nada. Por eso, con las agitaciones, los descontentos y las esperanzas de la democracia moderna, ha salido de sus dominios natales para esparcirse por toda Europa, y veis hoy las sinfonías más complicadas atraer esa masa, en esta Francia en donde la música nacional se había hasta ahora reducido a la *vaudeville* y a la canción.

9

Esos son grandes ejemplos, señores, que a mi parecer bastan para establecer la ley que gobierna las aspiraciones y los caracteres de las obras de arte. No sólo la establecen, sino que la precisan. Al principio de esta lección, os decía «que la obra de arte está determinada por un conjunto que es el estado general del espíritu y de las costumbres que lo rodean». Podemos dar ahora un paso más y señalar con exactitud todos los eslabones de la cadena que liga la causa primera a su efecto final.

En los diversos casos que hemos examinado, habéis reparado primero una «situación general», es decir, la presencia universal de ciertos bienes y de ciertos males, una condición de servidumbre o de libertad, un estado de pobreza o de riqueza, una cierta forma de sociedad, una cierta especie de religión; la ciudad libre, guerrera y provista de esclavos en Grecia; la opresión, la invasión, el bandolerismo feudal, el cristianismo exaltado de la Edad Media; la corte en el siglo XVII; la democracia industrial y sabia en el siglo XIX; en resumen, un con-

junto de circunstancias a las cuales los hombres se hallan doblegados y sujetos.

Esta situación desarrolla en ellos unas *necesidades* correspondientes, unas *aptitudes* determinadas, unos *sentimientos* particulares; por ejemplo, la actividad física o la inclinación al ensueño, aquí la rudeza y allá la dulzura; tan pronto el instinto de la guerra, tan pronto el talento de hablar, tan pronto el deseo de gozar; otras cien disposiciones infinitamente varias y complejas: en Grecia, la perfección corporal y el equilibrio de las facultades que la vida demasiado cerebral o demasiado manual no desarregla; en la Edad Media, la intemperancia de la imaginación sobreexcitada y la delicadeza de la sensibilidad femenina; en el siglo XVII, el «savoir-vivre» del mundo y la dignidad de los salones aristocráticos; en los tiempos modernos, la grandeza de las ambiciones desencadenadas y el malestar de los deseos insaciados.

Luego ese grupo de sentimientos, de necesidades y de aptitudes constituye, cuando se manifiesta por entero y con pujanza en una misma alma, el «personaje reinante», es decir, el modelo que los contemporáneos rodean de su admiración y de su simpatía: en Grecia, el joven desnudo y de hermosa raza, perfecto en todos los ejercicios del cuerpo; en la Edad Media, el monje extático y el caballero enamorado; en el siglo XVII, el hombre perfecto de corte, y en nuestros días, el Fausto o el Werther insaciable y triste.

Pero como este personaje es de todos el más interesante, el más importante y el más visible, es él el que los artistas presentan al público, tan pronto concentrado en una figura viviente, cuando su arte, como la pintura, la escultura, la novela, la epopeya y el teatro es iniciativa, tan pronto dispersado en sus elementos, como cuando su arte despierta emociones, como lo hacen la ar-

quitectura y la música, sin crear personas. Se puede, pues, expresar todo su trabajo, diciendo que tan pronto lo representan y tan pronto se dirigen a él: se dirigen a él en las sinfonías de Beethoven y en los rosetones de las catedrales; lo representan en el *Meleagro* y las *Niobes* antiguas, en el *Agamenón* y en el *Aquiles*, de Racine. De suerte que «todo el arte depende de él», puesto que todo el arte no se aplica más que a complacerle o a expresarle.

Una situación general que provoca inclinaciones y facultades determinadas; un personaje reinante constituido por el predominio de esas inclinaciones y esas facultades; unos sonidos, formas, colores o palabras que hacen sensible a este personaje, o que agradan a las inclinaciones o a las facultades de que está compuesto, tales son los cuatro términos de la serie. El primero arrastra consigo al segundo, que arrastra al tercero, y éste al cuarto; de tal manera, que la menor alteración de uno de los términos, trayendo una alteración correspondiente en los que siguen y revelando una alteración correspondiente en los que preceden, permite, por el puro razonamiento, descender o remontar del uno al otro. En cuanto yo puedo juzgar, esta fórmula no deja nada fuera de su alcance. Si ahora, entre los diversos términos, se insertan las causas accesorias que intervienen para modificar los efectos de ellos; si para explicar los sentimientos de un tiempo se añade el examen de la raza al examen del medio ambiente; si para explicar las obras de arte de un siglo se consideran, además de las inclinaciones reinantes del siglo, el momento peculiar del arte y los sentimientos particulares de cada artista, se podrá derivar de la ley, no solamente las grandes revoluciones y las formas generales de la imaginación humana, sino también las diferencias de las escuelas nacionales, las varia-

ciones incesantes de los diferentes estilos y hasta los caracteres originales de la obra de cada gran hombre. Así llevada, la explicación será completa, puesto que dará cuenta a la vez de los rasgos comunes que forman las escuelas y de los rasgos distintivos que caracterizan a los individuos. Vamos a emprender ese trabajo sobre la pintura italiana; es largo y difícil y tengo necesidad de vuestra atención para seguirlo hasta el final.

10

Pero antes, señores, hay una conclusión práctica y personal que podemos desde ahora sacar de nuestras indagaciones. Habéis visto que cada situación produce un estado de espíritu, y como consecuencia, un grupo de obras de arte que le corresponde. Es por lo que cada situación nueva debe producir un nuevo estado de espíritu, y por consecuencia, un grupo de obras nuevas. Por eso, en fin, el medio que hoy está en vías de formación debe producir las suyas como los medios que le han precedido. No es ésta una sencilla suposición fundada sobre la atracción del deseo y de la esperanza; es la continuación de una regla apoyada sobre la autoridad de la experiencia y sobre el testimonio de la historia; desde que una ley está establecida, vale para mañana como para ayer, y el enlace de las cosas acompaña a las cosas en el porvenir como en el pasado. No hay que decir, pues, que hoy el arte está agotado. Lo que es verdad es que ciertas escuelas están muertas y no pueden renacer más; es porque ciertas artes languidecen y el porvenir a que vamos no les promete el alimento que necesitan. Pero el arte mismo, que es la facultad de percibir y de expresar el carácter dominante de los objetos, es

tan durable como la civilización, de la que es la mejor obra y el primogénito. Cuáles serán sus formas y cuál de las cinco grandes artes ofrecerá el molde apropiado a los sentimientos futuros eso no estamos hoy obligados a indagarlo. Pero lo que tenemos el derecho de afirmar es que nuevas formas aparecerán y que se encontrará un molde. Porque no tenemos más que abrir los ojos para comprobar en la condición, y como consecuencia en el espíritu de los hombres, un cambio tan profundo, tan universal y tan rápido, que ningún siglo lo ha visto igual. Las tres causas que han formado el espíritu moderno continúan operando con una eficacia creciente. Ninguno de vosotros ignora que los descubrimientos de las ciencias positivas van multiplicándose de día en día, que la geología, la química orgánica, la historia, ramas enteras de la zoología y de la física son producciones contemporáneas; que el progreso de la experiencia es infinito; que las aplicaciones de los descubrimientos son indefinidas, que en todos los ramos del trabajo, transportes, comunicaciones, cultura, oficios, industrias, se agranda la potencia humana y se extiende cada año mucho más de lo que se esperaba. Cada uno de vosotros sabe también que la máquina política va mejorando en el mismo sentido, que las sociedades, más razonables y más humanas, velan sobre la paz interior, protegen los talentos, ayudan a los débiles y a los pobres; en resumen, que de todas partes y por todos los caminos, el hombre cultiva su inteligencia y dulcifica su condición. No se puede, pues, negar que el estado de las costumbres y las ideas de los hombres se transforman, ni denegar a estas consecuencias que esta renovación de las cosas y de las almas debe traer consigo una renovación del arte. La primera edad de esta evolución ha levantado la gloriosa escuela francesa de 1830; nos queda por ver la

segunda; ahí está la carrera abierta a vuestra ambición y a vuestro trabajo. En el momento de entrar en ella, tenéis el derecho de merecer bien de vuestro siglo y de vosotros mismos, pues el largo examen que acabamos de hacer os ha enseñado que, para hacer hermosas obras, la condición única es la que ya indicaba el gran Goethe: «Llenad vuestro espíritu y vuestro corazón, por muy grandes que sean», con las ideas y con los sentimientos de vuestro siglo, y la obra vendrá.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

III

EL IDEAL EN EL ARTE

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Parece que el asunto de que voy a hablar no pueda ser tratado más que por la poesía. Cuando se habla del ideal, es con el corazón; se piensa entonces en el sueño hermoso y vago por el que se expresa el sentimiento íntimo; no se dice más que en voz baja, con una especie de exaltación contenida; cuando se discurre acerca de ello en voz alta es en verso, en un cántico; no se toca a él más que con la punta de los dedos o con las manos cruzadas, como cuando se trata de la felicidad, del cielo y del amor. En cuanto a nosotros, siguiendo nuestra costumbre, lo estudiaremos en naturalista, metódicamente, por el análisis, y trataremos de llegar, no a una oda, sino a una ley.

Es preciso oír primeramente esa palabra el *ideal;* su explicación gramatical no es difícil. Acordémonos de la definición de la obra de arte que hemos encontrado al principio de este libro. Hemos dicho que la obra de arte tiene por objeto manifestar algún carácter esencial o saliente, de una manera más completa y clara que lo hacen los objetos reales. Por eso el artista se forma la idea de ese carácter, y conforme a su idea transforma el objeto real. Este objeto, así transformado, se encuentra conforme a la idea, en otros términos ideal. Así las cosas, pasan de lo real a lo ideal cuando el artista las reproduce modificándolas conforme a su idea, y las modifica conforme a su idea cuando recibiendo y haciendo sobresalir en ellas algún carácter notable, altera sistemáticamente las relaciones naturales de sus partes para hacer ese carácter más visible y más dominante.

Especies y grados del ideal

I

Entre las ideas que los artistas imprimen en su obra, las hay superiores. ¿Puede uno indicar un carácter que valga más que los otros? ¿Hay para cada objeto una forma ideal, fuera de la cual todo sea desviación o error? ¿Puede descubrir un principio de subordinación que señale rangos a las diversas obras de arte?

A primera vista está uno tentado de decir que no: la definición que hemos hallado parece cerrar el camino de esa investigación; nos lleva a creer que todas las obras de arte son del mismo nivel y que el campo está abierto a lo arbitrario. En efecto, si el objeto se convierte en ideal simplemente porque es conforme a la idea, poco importa la idea; es a gusto del artista, tomará ésta o aquélla a su gusto; no podremos hacer ninguna reclamación. El mismo asunto podrá ser tratado de una manera, de la manera opuesta y de todas las maneras intermedias. Por añadidura, parece que aquí la historia abrace el mismo partido que la lógica y que la teoría esté confirmada por los hechos. Considerad los diversos siglos, las diversas naciones y las diversas escuelas. Los artistas, siendo diferentes de raza, de espíritu y de educación, son impresionados diferentemente por el mismo objeto; cada uno destaca un carácter distinto; cada uno se forma una idea original de ello, y esta idea, mani-

festada en la nueva obra, levanta de pronto en la galería de las formas ideales una nueva obra maestra, como un nuevo dios en un Olimpo que se creía completo. Plauto había puesto en escena Euclión, el avaro pobre; Moliere vuelve a coger el mismo personaje y hace Harpagón, el avaro rico. Dos siglos después, el avaro, no ya tonto y burlado como antes, sino temible y triunfante, se convierte en el padre Grandet entre las manos de Balzac, y el mismo avaro, sacado de su provincia, convertido en parisiense, cosmopolita y poeta de cámara, da al mismo Balzac el usurero Gobseck. Una sola situación, la del padre maltratado por sus hijos ingratos, ha sugerido a turno el *Edipo* de Sófocles, *El rey Lear* de Shakespeare y *El Padre Goriot* de Balzac. Todas las novelas y todas las obras teatrales representan un muchacho y una muchacha que se aman y quieren casarse; ¡bajo cuántas figuras diversas ha reaparecido esa pareja de Shakespeare a Dickens, y de Madame de La Fayette a Jorge Sand! Los amantes, el padre, el avaro, todos los grandes tipos pueden, pues siempre ser renovados; lo han sido incesantemente y lo serán todavía, y es justamente la marca propia, la gloria única, la obligación hereditaria de los grandes genios, la de inventar fuera del convencionalismo y de lo tradicional.

Si después de las obras literarias se miran las artes del dibujo, el derecho de escoger a voluntad tal o cual carácter parece aún mejor establecido. Una docena de personajes o de escenas evangélicas o mitológicas han hecho el gasto de toda la gran pintura; la arbitrariedad del artista se manifiesta por la diversidad de obras como por la plenitud del éxito. No nos atrevemos a alabar a uno más que a otro, a poner una obra perfecta por encima de otra obra perfecta, decir que hay que seguir a Rembrandt mejor que al Veronés, o al Veronés en vez

de Rembrandt. Y sin embargo, ¡qué contraste!... En la *Cena de Emmaús*, el Cristo de Rembrandt es un resucitado, figura cadavérica, amarillenta y dolorosa, que ha conocido el frío del sepulcro, y cuya mirada triste y misericordiosa se detiene una vez aún sobre las miserias humanas; junto a él están dos discípulos, viejos obreros cansados, con la cabeza calva y encanecida; un mozo de cuadra mira con aire palurdo; en derredor de la cabeza del Crucificado que vuelve, luce la claridad extraña del otro mundo. En el *Cristo de los cien florines*, la misma idea reaparece más vigorosa. Ahí es bien el Cristo del pueblo, el Salvador de los pobres, de pie en una de esas cuevas donde antiguamente oraban y leían los Lollardos; unos pobres harapientos, unos indigentes del hospital tienden hacia él sus manos suplicantes; una aldeana tosca arrodillada le mira con los ojos fijos y admirados de fe profunda; llega un paralítico colocado encima de un carretón; por todas partes andrajos rotos, abrigos viejos, grasientos y desteñidos por la intemperie, miembros escrofulosos o deformes, caras pálidas cansadas o embrutecidas, lamentable montón de fealdades y de enfermedades, especie de hondonada humana que los felices del siglo, un burgomaestre panzudo, unos ciudadanos gordos miran con indiferencia insolente, pero sobre los que el buen Cristo extiende sus manos curativas, en tanto que su luz sobrenatural penetra en la sombra y resplandece hasta sobre las paredes mugrientas. Si la pobreza, la tristeza, y la obscuridad del ambiente con resplandores vagos han producido obras maestras, la riqueza, la alegría, la luz cálida y riente del pleno día han producido una obra maestra semejante. Considerad en Venecia y en el Louvre las tres Cenas de Cristo por el Veronés. Un gran trozo de cielo se muestra por encima de una arquitectura de balaustres, columnatas y de estatuas; la

blancura brillante y el abigarramiento variado de los mármoles rodean una asamblea de señores y de damas que asisten a un festín; en una fiesta de aparato veneciano y del siglo XVI; Cristo está en el centro, y en largas filas, a su alrededor, unos nobles con jubones de seda, unas princesas con trajes de brocado comen y ríen, mientras que lebreles, negritos, enanos, músicos, entretienen las miradas o los oídos de los asistentes. Las togas recamadas de plata se mueven al lado de las faldas de terciopelo bordado en oro; las gorgueras de encaje rodean la blancura satinada de las nucas; las perlas lucen sobre las trenzas rubias; las carnes florescentes dejan adivinar la fuerza de una sangre joven quecorre fácilmente por todas las venas; las cabezas inteligentes y vivas casi sonríen, y sobre el brillo plateado o rosado del colorido general, el amarillo oro, el azul turquí, el rojo intenso, los verdes rayados, los tonos quebrados y fundidos, rematan con su armonía deliciosa y elegante la poesía de ese lujo aristocrático y voluptuoso. Por otra parte, ¿hay algo mejor determinado por el Olimpo pagano? La literatura y la estatuaria griega han decretado todos sus contornos; parece como que acerca de él, toda innovación está prohibida, toda forma precisada y toda inventiva refrenada. Y sin embargo, al trasladarla a su lienzo, cada pintor ha hecho dominar en él un carácter hasta entonces inadvertido. El *Parnaso* de Rafael presenta a la vista unas mujeres jóvenes, hermosas, de una dulzura y de una gracia humanas, un Apolo que, los ojos al cielo, se olvida de todo, escuchando el sonido de su cítara, una arquitectura mesurada, de formas rítmicas y apacibles, unas desnudeces castas, que el tono sobrio y casi apagado del fresco las hace más castas aún. Con caracteres opuestos, Rubens recomienza la misma obra. Nada hay menos antiguo que sus mitologías. En sus manos las dvinidades

griegas se han convertido en cuerpos flamencos, de pulpa linfática y sanguínea, y sus fiestas celestiales se asemejan a las mascaradas que Ben-Jonson disponía en la misma época para la corte de Jacobo I, o atrevidas desnudeces realzadas aún más por el esplendor de los ropajes sueltos. Unas Venus gordas y blancas que retienen a sus amantes con un abandonado gesto de cortesana, Ceres malignas que ríen, espaldas regordetas y estremecidas de las sirenas retorcidas, suaves y prolongadas inflexiones de la carne, viviente y flexible, furor del impulso, impetuosidad de las codicias, magnífica muestra de la sensualidad desenfrenada, triunfante, que nutre el temperamento, que la conciencia no alcanza, que se vuelve poética permaneciendo animal y que por un accidente único reúne, en sus goces, toda la libertad de la Naturaleza y todas las pompas de la civilización. Aquí también se ha llegado a una cumbre. Su "buen humor colosal" lo cubre y arrolla todo: el Titán neerlandés tenía unas alas tan poderosas, que se ha elevado hasta el sol, aunque quintales de queso de Holanda le colgasen de las piernas.[1]

En fin, si en vez de comparar dos artistas de raza diferente, os encerráis en una misma nación, recordad las obras italianas que os he descrito: tantas crucifixiones, natividades, anunciaciones, madonas con el niño, tantos Júpiter, Apolos, Venus y Dianas, y para precisar vuestros recuerdos, la misma escena tratada a turno por tres maestros: Leonardo de Vinci, Miguel Angel y el Correggio. Se trata de sus *Ledas;* conocéis por lo menos las tres estampas. La *Leda* de Leonardo está de pie, púdica, con los ojos bajos, y las líneas sinuosas y serpentinas de su hermoso cuerpo ondulan con elegancia soberana y refinada; con un gesto de esposo, el cisne casi hermano la envuelve con su ala, y los pequeños gemelos

1 Enrique de Heine, *Reisebilder*, I, 154.

que brotan a su lado tienen el ojo oblicuo del pájaro; en ninguna parte el misterio de los antiguos tiempos, la profunda afinidad del hombre con el animal, el sentimiento vago, pagano y filosófico de la vida una y universal, ha sido expresado con un esmero más exquisito y ha mostrado la adivinación de un genio más penetrante y comprensivo. Por el contrario, la *Leda* de Miguel Angel es una reina de la raza colosal y militante, una hermana de esas vírgenes sublimes que, en la capilla de los Médicis, duermen rendidas, se despiertan dolorosamente, para continuar el combate de la vida; su gran cuerpo extendido tiene los mismos músculos y la misma estructura; sus carrillos son delgados; no hay en ella el menor rasgo de alegría ni de abandono; hasta en un momento semejante, está seria, casi sombría.

El alma trágica de Miguel Angel levanta esos miembros poderosos, endereza ese torso heroico, endurece esa mirada fija bajo la ceja fruncida. El siglo gira, y los sentimientos viriles dejan el sitio a los sentimientos femeninos. La escena en el Correggio se convierte en un baño de muchachas, bajo los reflejos tenues y verdes de los árboles, y entre el ímpetu ligero del agua que suena y chorrea, no hay nada que no sea seducción y atractivo; el sueño dichoso, la gracia suave, la voluptuosidad perfecta, nunca han dilatado ni turbado el alma con un lenguaje más penetrante y vivo. La hermosura de los cuerpos y de las cabezas no es noble, sino atractiva y acariciadora. Redondas y rientes, tienen el brillo satinado, primaveral, de las flores iluminadas por el sol; la frescura de la más fresca adolescencia endurece la blancura delicada de su carne impregnada de luz. Una rubia, complaciente, con un torso y una cabellera ambigua de muchacho joven, aparta al cisne; una pequeña, graciosa, maligna, tiene asida, la camisa; su compañera

se la pone y el tejido aéreo que la roza no velará los amplios contornos de su hermoso cuerpo; otras, retozonas, de frente pequeña, de labios y barba desarrollados, juegan en el agua con un abandono revoltoso y tierno, aún más abandonada y satisfecha de abandonarse, Leda sonríe y desfallece; y la sensación deliciosa y embriagadora que exhala toda la escena, llega al colmo en su éxtasis y en su desmayo.

¿A cuál de ellas se ha preferir? ¿y cuál es el carácter superior, la gracia encantadora de la felicidad que se desborda, la grandeza trágica de la energía activa o la profundidad de la simpatía inteligente y refinada. Todas corresponden a alguna parte esencial de la naturaleza humana o a algún momento esencial del desarrollo humano. La dicha y la tristeza, la razón sana y el sueño místico, la fuerza activa o la sensibilidad delicada, las elevadas miras del espíritu inquieto o la dilatación amplia de la alegría animal, todos los grandes asuntos resueltos con respecto a la vida tienen un valor. Siglos y pueblos enteros se han empleado en sacarlos a la luz; lo que ha manifestado la historia, el Arte lo resume, y así como las diferentes criaturas naturales, sean cuales fueren su estructura y sus instintos, encuentran su puesto en el mundo y su explicación en la ciencia, del mismo modo las diversas obras de la imaginación humana, sea cual fuere el principio que las anima y la dirección que manifiesten, hallan su justificación en la simpatía crítica y su puesto en el Arte.

2

Y sin embargo, en el mundo imaginario, como en el mundo real, hay diversos rangos, porque hay distintos

valores. El público y los inteligentes, asignan los unos y estiman los otros. No hemos hecho otra cosa durante cinco años, recorriendo las escuelas de Italia, de los Países Bajos y de Grecia. Hemos emitido juicio siempre y a cada paso. Sin saberlo llevábamos en la mano un instrumento de compás. Los demás hombres hacen como nosotros, y en crítica como en otras cosas, hay verdades adquiridas. Cada cual reconoce hoy que ciertos poetas como Dante y Shakespeare, ciertos compositores como Mozart y Beethoven, tienen el primer puesto en su arte. Se le concede a Goethe entre todos los escritores de nuestro siglo. Entre los flamencos, nadie se lo disputa a Rubens; entre los holandeses, a Rembrandt; entre los alemanes, a Alberto Durero; entre los venecianos, al Tiziano. Tres artistas del renacimiento italiano, Leonardo de Vinci, Miguel Angel y Rafael, se elevan por encima de todos los demás, por sufragio universal. Además, esos juicios definitivos que emite la posteridad justifican su autoridad por la manera como están hechos. Primeramente, los contemporáneos del artista se han reunido para juzgarle, y esta opinión, a la que han concurrido tantos espíritus, tantos temperamentos y tantas educaciones distintas, es considerable, porque las insuficiencias de cada gusto individual han sido colmadas por la diversidad de los otros gustos; los prejuicios, combatiéndose, se contrapesan, y esta compensación mística y continua lleva poco a poco el juicio final más cerca de la verdad. Hecho esto, ha comenzado otro siglo, provisto de un espíritu nuevo, y después de éste otro; cada uno de ellos ha revisado el proceso pendiente; cada uno de ellos lo ha revisado desde su punto de vista; son éstas otras tantas rectificaciones profundas y confirmaciones poderosas. Cuando la obra, después de haber pasado de este modo de tribunales en tribunales, sale de ellos calificada de la

misma manera, y los jueces, escalonados en toda la línea de los siglos, convienen en un mismo fallo, es probable que la sentencia sea verdadera, pues si la obra no fuese superior, no hubiera reunido simpatías tan distintas en un solo manojo. Que si la limitación del espíritu propio de las épocas y de los pueblos les lleva a veces como los individuos a juzgar mal y a comprender mal, aquí, como para los individuos, las divergencias corregidas, las oscilaciones anuladas, llevan las unas por las otras a ese estado de fijeza y de certidumbre en que la opinión se encuentra suficientemente sólida y legítimamente establecida para que podamos aprobarlas con confianza y con razón. En fin, por encima de esas concordancias del gusto instintivo, los procedimientos modernos de la crítica vienen a añadir la autoridad de la ciencia a la autoridad del sentido común. Un crítico sabe ahora que su gusto personal no tiene valor, que tiene que hacer abstracción de su temperamento, de sus inclinaciones, de su partido, de sus intereses; que delante de todo su talento está la simpatía; que la primera operación en historia consiste en ponerse en el puesto de los hombres a quienes se quiere juzgar, penetrar en sus instintos y en sus costumbres, abrazar sus sentimientos, pensar sus pensamientos, reproducir en uno mismo su estado interior, representarse minuciosa y corporalmente el medio en que se mueven, seguir con la imaginación las circunstancias y las impresiones que, añadidas a su carácter innato, han determinado su acción y conducido su vida. Un trabajo semejante, colocándonos en el punto de vista de los artistas, nos permite comprenderlos mejor, y como se compone de análisis, es, como toda operación científica, capaz de comprobación y perfeccionamiento. Siguiendo ese método, hemos podido aprobar y desaprobar tal artista, censurar tal fragmento y alabar tal trozo en la misma obra;

establecer valores, indicar progresos y desviaciones, reconocer florecimientos y degeneraciones, no arbitrariamente, sino siguiendo una regla común. Esta regla secreta es la que voy a tratar de distinguir, de precisar y de aprobar ante vosotros.

3

Consideremos para eso las diversas partes de la definición que hemos obtenido. Convertir en dominador un carácter notable: ese es el objeto de la obra de arte. Por eso cuanto más se acerque a ese fin una obra, más perfecta será; en otros términos, cuanto con más exactitud llene por completo las condiciones indicadas, más alto se verá colocada en la escala. Hay dos de estas condiciones: es, pues, preciso que el carácter sea lo más notable y dominador posible. Para abreviar el trabajo, no examinaré más que las artes de imitación, la escultura, la música dramática, la pintura y la literatura, principalmente estas dos últimas. Esto bastará, pues ya conocéis el lazo que une las artes que imitan a las que no imitan.[2] Las unas y las otras tratan de hacer que sea dominador algún caracter notable. Las unas y las otras lo consiguen, empleando un conjunto de partes ligadas, de las que combinan o modifican la relación. La única diferencia es que las artes de imitación, la pintura, la escultura y la poesía, reproducen enlaces orgánicos y morales y hacen obras que corresponden a los objetos reales, mientras que las otras artes, la música propiamente dicha y la arquitectura, combinan relaciones matemáticas para crear obras que no corresponden a los objetos reales. Pero una sinfonía, un templo, constituidos de ese modo, son seres vivientes, como

[2] V. t. I., *De la Naturaleza de la obra de arte.*

un poema escrito o una figura pintada, pues son también seres organizados, cuyas partes son mutuamente dependientes y regidas por un principio director; tienen también una fisonomía, manifiestan también una intención, hablan por una expresión y van a parar a un objeto. Por todos estos motivos, son criaturas ideales del mismo orden que las demás, sometidas a las mismas leyes de formación, así como a las mismas reglas de crítica; no son más que un grupo distinto en la clase total, y con una restricción conocida de antemano, las verdades que hallan cerca de ellos, a ellos se aplican.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Importancia del carácter

1

¿Qué es, pues, un carácter notable? Y ante todo, existiendo dos caracteres, ¿cómo saber si el uno es más importante que el otro? Con esta pregunta nos encontramos nuevamente en el dominio de las ciencias, pues se trata aquí de seres en sí mismos, y justamente la misión de las ciencias es valuar los caracteres de que están compuestos los seres. Tenemos que hacer una excursión por la historia natural; no me disculpo ante vosotros; si la materia parece primeramente árida y abstracta, no importa. La relación que liga el Arte a la ciencia es un honor para aquél tanto como para ésta; proveer a la belleza de sus principales sostenes es una gloria para ella, y apoyar sus más elevadas construcciones sobre la verdad es una gloria para él.

Hace cien años próximamente que las ciencias naturales han descubierto la regla de evaluación que vamos a tomar de ellas; es el «principio de la subordinación de los caracteres»: todas las clasificaciones de la botánica y de la zoología han sido construidas por él y su importancia ha sido probada por descubrimientos tan inesperados como profundos. En una planta y en un animal, ciertos caracteres han sido reconocidos como más importantes que los otros; son los menos variables; a título de ello poseen una fuerza mayor que la de los demás, pues resisten mejor el ataque de todas las circunstancias interiores y exteriores que pueden deshacerlos o alterarlos. Por ejemplo, en una planta la elevación y el volumen son menos importantes que la estructura, pues

en el interior ciertos caracteres accesorios y al exterior ciertas condiciones accesorias, hacen variar el volumen y la altura sin alterar la estructura. El guisante que se arrastra por tierra y la acacia que sube por el aire son leguminosas muy vecinas; una caña de trigo de tres pies de altura y un bambú de treinta pies, son gramíneas parientes; el helecho, tan pequeño en nuestros climas, bajo los trópicos se convierte en un gran árbol. Igualmente, en un vertebrado, el número, la disposición y el empleo de los miembros son menos importantes que la posesión de mamas. Podrá ser acuático, terrestre, aéreo, sufrir todas las mudanzas que acarrea el cambio de habitación, sin que por eso sea destruida ni alterada la estructura que le capacita para amamantar. El murciélago y la ballena son mamíferos, como el perro, el caballo y el hombre. Las potencias formadoras que han afilado los miembros del murciélago y transformado sus manos en alas, que han soldado, acortando y casi borrando los miembros posteriores de la ballena, no han alterado ni en el uno ni en el otro el órgano que da al pequeño su alimento, y el mamífero volador, como el mamífero nadador, permanecen hermanos del mamífero que anda. Así es en toda la escala de los seres y en toda la escala de los caracteres. Tal disposición orgánica es un peso demasiado resistente, que fuerzas capaces de quebrantar resistencias menores no llegan a vencer.

Por consecuencia, cuando una de esas masas se mueve, arrastra consigo masas proporcionadas. En otros términos, un carácter trae y lleva consigo caracteres más invariables y más importantes cuanto más invariable y más importante es él. Por ejemplo, la presencia del ala, siendo un carácter muy subordinado, no arrastra consigo más que modificaciones ligeras y permanece sin efecto sobre la estructura general. Animales de clase diferente

pueden tener alas; al lado de los pájaros están los mamíferos alados, como el murciélago, los lagartos alados como el antiguo terodáctil y los peces voladores. Aun más, la disposición que permite a un animal volar es de tan pequeña consecuencia, que se encuentra hasta en diferentes tipos; no sólo varios vertebrados, sino también muchos articulados tienen alas; y por otra parte, esta facultad es tan poco importante, que a turno desaparece y se muestra en la misma clase; cinco familias de insectos vuelan, y la última, la de los ápteros, no vuela. Por el contrario, la presencia de las mamas, siendo un carácter muy importante, lleva consigo modificaciones considerables y determina en sus principales rasgos la estructura del animal. Todos los mamíferos pertenecen al mismo tipo; se es forzosamente vertebrado en el momento en que se es mamífero. Aun más, la presencia de las mamas trae siempre consigo la circulación doble, la viviparidad, la circunscripción de los pulmones por una pleura, de lo que están excluidos todos los demás vertebrados, pájaros, reptiles, anfibios y peces. En general, leed el nombre de una clase, de una familia, de una división cualquiera de seres naturales; ese nombre, que expresa el carácter esencial, os mostrará la disposición orgánica que se ha escogido como distintivo. Leed entonces las dos o tres líneas que siguen; encontraréis en ellas, enumerada, una serie de caracteres que son para el primero compañeros inseparables, y cuya importancia y número dan la medida de la magnitud de las masas que vienen y se van con él.

Ahora, si se busca la razón que da a ciertos caracteres una importancia y una invariabilidad superiores, por lo común se encuentra en la consideración siguiente: en un ser viviente hay dos partes, los elementos y la constitución; la constitución es ulterior, los elementos son primitivos; se puede trastornar la constitución sin alterar

los elementos: no se pueden alterar los elementos sin trastornar la constitución. Se debe, pues, distinguir dos clases de caracteres: los unos, profundos, íntimos, originales, fundamentales, son los de los elementos o de la materia; los otros, superficiales, exteriores, derivados, superpuestos, son los de la constitución o estructura. Tal es el principio de la teoría más fecunda de las ciencias naturales, la de las analogías, por la cual Geoffroy Saint-Hilaire ha explicado la estructura de los animales y Goethe la estructura de las plantas. En el esqueleto de un animal es preciso distinguir dos linajes de caracteres: el uno que comprende las piezas anatómicas y sus conexiones, el otro que comprende sus dilataciones, sus encogimientos, sus soldaduras y su adaptación a tal o cual empleo. El primero es primitivo, el segundo es derivado; las mismas articulaciones con las mismas relaciones se encuentran en el brazo del hombre, en el ala del murciélago, en un miembro delantero del caballo, en la pata del gato, en la aleta natatoria de la ballena, en la serpiente de cascabel y en la boa; piezas que se han hecho inútiles subsisten en estado rudimentario, y esos rudimentos conservados, así como esa unidad de plan mantenida, dan testimonio de fuerzas elementales que todas las transformaciones ulteriores no han podido abolir. De la misma manera se ha comprobado que primitivamente, y por su fondo, todas las partes de la flor son hojas, y esta distinción de dos naturalezas, la una esencial y la otra accesoria, ha explicado los abortos, las monstruosidades de analogías tan numerosas como obscuras, oponiendo la trama íntima del tejido viviente en los pliegues a las suturas y a los bordados que vienen a diversificarla y enmascararla. De estos descubrimientos parciales ha salido una regla general: es que para distinguir el carácter más importante, hay que considerar el ser en su origen y en su

materia, observarlo bajo su forma más sencilla, como se hace en la embriogenia, o anotar los caracteres distintivos que son comunes a sus elementos, como se hace en la anatomía y en la fisiología general. En efecto, según los caracteres suministrados por el embrión, o según el desarrollo común a todas las partes, se ordena hoy el inmenso ejército de plantas; esos dos caracteres tienen una importancia tan grande, que arrastran mutuamente uno a otro y contribuyen ambos a establecer la misma clasificación. Según que el embrión esté o no provisto de hojitas primitivas, según posea una o dos de esas hojas, su tallo está formado de capas concéntricas, y más duras en el centro que en la circunferencia; su raíz está revestida por el eje primario, sus verticilos florales se componen casi siempre de dos o cinco piezas o de sus múltiplos. Si no hay más que una de esas hojas, su tallo está formado de foliolos diseminados, y se encuentra más blanda en el centro que en la circunferencia, su raíz está provista por los ejes secundarios, sus verticilos florales se componen casi siempre de tres piezas o de sus múltiplos. Correspondencias tan generales y tan estables no se encuentran en el reino animal, y la conclusión que al finalizar su trabajo legan las ciencias naturales a las morales, es que los caracteres son más o menos importantes según son las fuerzas más o menos grandes; es que se encuentra la medida de sus fuerzas en el grado de su resistencia al ataque; es que, por lo tanto, su invariabilidad más o menos grande les asigna en la jerarquía un puesto más o menos elevado; es, en fin, que su invariabilidad es tanto mayor cuanto más profunda capa constituyen en el ser y cuanto más pertenecen, no a su constitución, sino a sus elementos.

2

Apliquemos este principio al hombre, al hombre moral primero y a las artes que le toman por objeto, es decir, a la música dramática, a la novela, al teatro, a la epopeya, y en general a la literatura. ¿Cuál es aquí el orden de importancia de los caracteres y cómo hacer constar sus diversos grados de variabilidad? La Historia nos prevee de un medio muy seguro y muy sencillo, pues los acontecimientos, actuando sobre el hombre, alternan en proporciones diversas las distintas capas de ideas y de sentimientos que se distinguen en él. El tiempo araña y ahonda en nosotros como un cavador en el suelo y manifiesta así nuestra geología moral; bajo su esfuerzo, nuestros terrenos superpuestos se van a turno, los unos más pronto y los otros más despacio. Sus primeros azadonazos raen con facilidad un terreno movedizo, una especie de aluvión blando y exterior; viene después la grava más adherida, las arenas más espesas, que para desaparecer exigen un trabajo más prolongado. Más abajo se extienden calizas, mármoles, esquistos, escalonados, todos resistentes y compactos; se necesitan edades enteras de labor continua, de zanjas profundas, de explosiones múltiples para concluir con ellas. Más abajo todavía se hunde en lejanías infinitas el granito primitivo, soporte de todos los demás, y tan poderoso, que sea cual fuere el ataque de los siglos. no consigue destruirlo por completo.

En la superficie del hombre están las costumbres, las ideas, una modalidad del espíritu que dura tres o cuatro años: son los de la moda y del momento. Un viajero que haya ido a América o a China no vuelve a encontrar el mismo país que había dejado. Se siente provinciano y desorientado; la broma ha cambiado de manera; el vo-

cabulario de los clubs y de los teatros chicos es diferente; el elegante que da la nota no tiene la misma clase de elegancia; ostenta otros chalecos y otras corbatas: sus escándalos y sus tonterías tienen otro carácter; hasta su nombre es nuevo; le hemos tenido a turno petimetre, *incroyable*, mirliflor, dandy, león, lechuguino, cocodé. Bastan algunos años para barrer y reemplazar el nombre y la cosa; las variaciones de la *toilette* dan la medida de ese género de *esprit;* de todos los caracteres del hombre, es el más superficial y el menos estable. Debajo se extiende una capa de caracteres poco más sólidos; dura veinte, treinta, cuarenta años alrededor de una mitad de un período histórico. Acabamos de ver finalizar uno, el que tuvo su centro hacia 1830. Encontraréis el personaje imperante en el *Antony*, de Alejandro Dumas, en los galanes jóvenes del teatro de Víctor Hugo, en los recuerdos y en los relatos de vuestros tíos y de vuestros padres. Se trata del hombre de grandes pasiones y de sueños sombríos, entusiasta y lírico, político y sublevado, humanitario e innovador, tísico gustosamente, de apariencia fatal, con esos chalecos trágicos y esa cabellera efectista que muestran las estampas Déveria: hoy nos parece a la vez enfático e inocente, pero no podemos menos de encontrarle ardiente y generoso. En suma, es el plebeyo de la raza nueva, ricamente dotado de facultades y de deseos, que llegado por primera vez a las cimas del mundo, ostenta ruidosamente la turbación de su espíritu y de su corazón. Sus sentimientos y sus ideas son los de una generación entera; es por lo que hay que dejar pasar una generación para verlo desaparecer. Tal es la segunda capa, y el tiempo que la historia emplea en llevárselo os muestra el grado de su importancia, mostrándoos el grado de su profundidad.

Henos aquí llegados a las capas del tercer orden, és-

tas muy vastas y espesas. Los caracteres que las componen duran un período histórico completo, como la Edad Media, el Renacimiento o la época clásica. Una misma forma de espíritu reina entonces duramente uno o varios siglos, y resiste a los rozamientos sordos, a las destrucciones violentas, a todos los golpes de zapa y de mina, que durante todo el intervalo le atacan incesantemente. Nuestros abuelos han visto desaparecer una; es el período clásico, que ha acabado en política con la Revolución de 1789; en literatura, con Dolille y Mr. de Fontanes; en religión, con la aparición de José de Maistre y la caída del galicanismo. Había empezado en política con Richelieu, en literatura con Malesherbes, en religión por esa forma pacífica y espontánea que al principio del siglo XVII renovó el catolicismo francés. Ha subsistido cerca de dos siglos y se la puede reconocer por signos sensibles. Al traje de jinete y de bravucón que llevaban los refinados del Renacimiento, sucede el verdadero traje de representación, tal y como es preciso para los salones y para una corte: la peluca, la gola, los calzones, el traje cómodo, que va bien a los gestos mesurados y varios del hombre de mundo; las telas de seda bordadas, doradas, adornadas de encajes; el adorno agradable y majestuoso hecho para señores que quieren brillar, y sin embargo, conservan su rango. Al través de unas variaciones continuas y secundarias, ese traje dura hasta el momento en que el pantalón, la bota republicana y el frac serio y negro, utilitario, viene a reemplazar los zapatos de hebilla, las medias de seda bien estiradas, la chorrera de encaje, los chalecos floreados y el frac rosa, azul celeste o verde manzana de la antigua corte. En todo este intervalo domina un carácter que Europa nos atribuye todavía, el del francés culto, galante, experto en el arte de halagar al prójimo, hablador feliz, modelado a distancia más o

menos grande sobre el cortesano de Versalles, fiel al estilo noble y a todas las conveniencias monárquicas de lenguaje y de maneras. Un grupo de doctrinas y de sentimientos se asocia o se deriva de ellos; la religión, el Estado, la filosofía, el amor, la familia, reciben entonces el sello del carácter imperante, y este conjunto de disposiciones morales constituyó uno de los grandes tipos que conservará siempre la memoria humana, porque reconoce en él una de las formas principales del desarrollo humano.

Por firmes y estables que sean estos tipos, concluyen. Vemos desde hace ochenta años al francés, empeñado en el régimen democrático, perder una gran parte de su cortesía, la mayor parte de su galantería, exaltar, diversificar y alterar su estilo, entender de una manera nueva todos los grandes intereses de la sociedad y del espíritu. En el curso de su larga vida, un pueblo atraviesa por varios renovamientos semejantes, y sin embargo, sigue siendo el mismo, no sólo por la continuidad de las generaciones que lo componen, sino aun por la persistencia del carácter que lo funda. En eso consiste la capa primitiva; por debajo de las hileras poderosas que los períodos históricos se llevan, se hunde y se extiende una hilera mucho más poderosa, que los períodos históricos no se pueden llevar. Considerad a turno los grandes pueblos desde su aparición hasta la época presente: siempre encontraréis en ellos un grupo de instintos y de aptitudes sobre las que han pasado sin hacer presa las revoluciones, las decadencias y la civilización. Estas aptitudes y estos instintos están en la sangre y se transmiten con ella; es preciso para cambiarlos una alteración en la sangre, es decir, una invasión o una conquista estable, y por lo tanto, unos cruzamientos de raza, o por lo menos un cambio del medio físico, es decir, una emi-

gración y la lenta invasión de un nuevo clima; en resumen, una transformación del temperamento y de la estructura corporal. Cuando en el mismo país la sangre permanece casi pura, el mismo fondo de alma y de espíritu que se ha mostrado en los primeros ascendientes se encuentra en los últimos nietos. El aqueo, de Homero, el héroe solitario y hablador que sobre el campo de batalla cuenta genealogías e historias a su adversario antes de herirle con la lanza, es, en suma, el mismo que el ateniense de Eurípides, filósofo, sofista, porfiador, que en pleno teatro declama sentencias de escuelas y defensas de agora; se le vuelve a encontrar más tarde en el *graeculus, dilettante*, complaciente, parásito de la dominación romana, en la crítica bibliófila de Alejandría, en el teólogo disputador del bajo imperio; los Juan Cantacuzenos y los razonadores que se enzarzaban a propósito de la luz increada del monte Athos, son los verdaderos hijos de Nestor y Ulises; a través de veinticinco siglos de civilización y de decadencia, persiste el mismo don de la palabra, de análisis, de dialética y de sutilidad. El anglosajón, igualmente, tal como se le distingue al través de las costumbres, las leyes civiles y las viejas poesías de la época bárbara, especie de bruto feroz, carnívoro y guerrero, pero heroico y provisto de los más nobles instintos morales y poéticos, reaparece después de los quinientos años de conquista normanda y de importaciones francesas, en el teatro apasionado e imaginativo del Renacimiento, en la brutalidad y en el desenfado de la restauración, en el puritanismo sombrío y austero de la Revolución, en la fundación de la libertad política y en el triunfo de la literatura moral, en la energía, el orgullo, la tristeza, la elevación de las costumbres y de las máximas que sostienen hoy en Inglaterra al trabajador y al ciudadano. Mirad al español que describen Estrabón y

los historiadores latinos, soiitario, altivo, indomable, vestido de negro, y vedlo más tarde, en la Edad Media, en sus principales rasgos el mismo, aunque los visigodos hayan importado un poco de sangre nueva en sus venas; tan obstinado, tan intratable y tan soberbio, arrinconado hasta el mar por los moros y volviendo a ganar su país palmo a palmo por una cruzada de ocho siglos, aún más exaltado e inflexible por la duración, la monotonía de la lucha fanática y limitada, encerrado en las costumbres de inquisidor y de caballero, el mismo en tiempos del Cid, bajo Felipe II, bajo Carlos II, en la guerra de 1700, en la guera de 1808 y en el caos de despotismos e insurrecciones que soporta hoy. Considerad, en fin, a los galos, nuestros antepasados; los romanos decían a propósito de ellos que se preciaban de dos cosas: combatir valerosamente y hablar finamente. Esas son, efectivamente, las grandes dotes naturales que descuellan más en nuestras obras y en nuestra historia: de un lado el espíritu militar, el valor deslumbrante y a veces loco; por otra parte, el talento literario, el agrado de la conversación y la delicadeza del estilo. En cuanto nuestra lengua se forma en el siglo XII, el francés, alegre, maligno, que quiere divertirse y divertir al prójimo, que habla fácilmente y demasiado, que sabe hablar a las mujeres, que le gusta brillar, que se expone por fanfarronería y también por impulso, muy sensible a la idea del honor, menos sensible a la idea del deber, aparece en la literatura y en las costumbres. Las canciones de gesta y los romances, la *Novela de la rosa,* Carlos de Orleans, Joinville y Froissart os lo muestran tal como lo volveréis a ver más tarde en Villon, Brantôme y Rabelais, tal como será en el tiempo de su mayor brillantez, en el tiempo de La Fontaine, Molière y Voltaire, en los encantadores salones del siglo XVIII y hasta en el siglo de

Béranger. Así sucede con todos los pueblos: basta comparar una época de su historia con la época contemporánea de otra historia, para volver a encontrar bajo alteraciones secundarias el fondo nacional siempre intacto y persistente.

He ahí el granito primitivo: dura la vida de un pueblo y sirve de cimiento a las capas sucesivas que los períodos siguientes van depositando en su superficie. Si buscáis más abajo, encontraréis todavía cimientos más profundos; ahí están los estratos obscuros y gigantescos que la lingüística comienza a poner al descubierto. Debajo de los caracteres de los pueblos están los caracteres de las razas. Ciertos rasgos generales acusan viejas afinidades entre naciones de genio diferente. Los latinos y los griegos, los germanos y los eslavos, los celtas, los persas, los indos, son vástagos de la misma antigua cepa; ni las emigraciones, ni los cruzamientos, ni las transformaciones de los temperamentos han podido desgastar en ellos ciertas aptitudes filosóficas y sociales, ciertas maneras generales de concebir la moral, de comprender la Naturaleza y de expresar el pensamiento. Por otra parte, estos rasgos fundamentales, que les son comunes a todos, no se encuentran en una raza diferente, como el semita y el chino; éstos tienen otros y del mismo orden; las diferentes razas son entre sí en lo moral como en lo vertebrado, un articulado, un molusco, son entre sí en lo físico; son seres construidos sobre planos diferentes y que pertenecen a troncos distintos. En fin, en el piso más bajo se encuentran los caracteres propios de toda raza superior y capaz de civilización espontánea, es decir, dotada de esa aptitud para las ideas generales, que es el gaje del hombre y le conduce a fundar sociedades, religiones, filosofía y artes; disposiciones semejantes subsisten al través de todas las diferencias de raza y las di-

versidades fisiológicas que toman el resto no consiguiendo mellarlas.

Tal es el orden en que se superponen las capas de sentimientos, de ideas, de aptitudes y de instintos que componen una alma humana. Veis cómo descendiendo de las superiores a las inferiores, se las encuentra siempre más espesas y cómo se mide su importancia por su estabilidad. La regla que hemos pedido prestada a las ciencias naturales, encuentra aquí en qué emplearse y se comprueba en todas sus consecuencias. Porque los caracteres más estables son en historia, como en historia natural, los más elementales, los más íntimos y los más generosos. En el individuo psicológico como en el individuo orgánico, hay que distinguir los caracteres primitivos y los caracteres ulteriores, los elementos, que son primordiales, y su disposición, que es derivada. Luego un carácter es elemental cuando es común a todos los pasos de la inteligencia: tal es la aptitud de pensar por imágenes bruscas o por largas filas de ideas encadenadas con exactitud; no es propia de ciertas disposiciones particulares de la inteligencia; establece su imperio sobre todas las regiones del pensamiento humano y ejerce su acción sobre todas las producciones del espíritu humano; tan pronto como el hombre razona, imagina y habla, ella está presente y mandando; le empuja en cierto sentido y le cierra ciertas salidas. Así, pues, cuanto más elemental es un carácter, más extendido está su ascendiente. Pero cuanto más extendido está éste, más estable es. Son situaciones muy generales ya, y por lo tanto disposiciones no menos generales que determinan los períodos históricos y su personaje imperante, el plebeyo desviado, insaciado, de nuestro siglo, el señor cortesano y hombre de salón de la edad clásica, el barón solitario e independiente de la Edad Media. Son unos caracteres mucho

más íntimos y ligados todos al temperamento físico los que constituyen los genios nacionales: en España, la necesidad de la sensación áspera y punzante y el estallido terrible de la imaginación exaltada y concentrada; en Francia, la necesidad de ideas precisas y coordinadas y el fácil movimiento de la razón ágil. Son las disposiciones más elementales; es la lengua, provista o desprovista de gramática; es la frase, capaz o incapaz de período; es el pensamiento, tan pronto reducido a una anotación seca y algebraica, tan pronto flexible, poético y coloreado, tan pronto apasionado, áspero y de explosión violenta, los que constituyen las razas del chino, el ario y el semita. Aquí, como en la historia natural, hay que mirar el embrión del espíritu naciente para descubrir en él los rasgos distintivos del espíritu desarrollado y completo: los caràcteres de la edad primitiva son los más significativos de todos; por la estructura de la lengua y la índole de los mitos, se entrevé la forma futura de la religión, de la filosofía, de la sociedad y del Arte, de la misma manera que por presencia, la ausencia o el número de cotiledones se adivina el entroncamiento a que pertenece la planta y los rasgos principales de su tipo. Veis que en el reino humano y en el reino animal o vegetal, el principio de la subordinación de los caracteres establece la misma jerarquía; el rango superior y la importancia primera pertenecen a los caracteres más estables, y si éstos son más estables es que, siendo más elementales, están presentes en una superficie más grande y no son arrollados más que por una revolución más grande.

3

A esta escala de valores morales corresponde peldaño por peldaño la escala de los valores literarios. Siendo todas las demás circunstancias iguales, según que el ca-

rácter puesto en relieve por un libro es más o menos importante, es decir, más o menos elemental y estable, ese libro es más o menos hermoso, y vais a ver las capas de geología moral comunicar a las obras literarias que las expresan su propio grado de potencia y de duración.

Hay primero, una literatura de moda que expresa el carácter que está de moda; dura, como ella, tres o cuatro años, algunas veces menos; por lo general, crece y cae con las hojas del año; es la romanza, el sainete, el folleto, la novela en boga. Leed si os atravéis una zarzuela o un cuento de 1835: la pieza se os caerá de la mano. Muy a menudo se trata de poner una en el teatro; hace veinte años hacía furor; hoy los espectadores bostezan, y desaparecen bien pronto del cartel. Se ha vuelto ridícula tal romanza que se cantaba junto a todos los pianos; se la encuentra sosa y falsa; todo lo más la encontraréis en una provincia lejana y atrasada; expresaba alguno de esos sentimientos efímeros que una débil variación de costumbres es bastante para llevarse; hela aquí fuera de moda, y nos asombramos de haber oído con gusto esas tonterías. Por eso, entre los innumerables escritos que salen a luz, el tiempo hace su selección y hace desaparecer las obras que expresan caracteres superficiales y poco tenaces.

Otras obras corresponden a caracteres un poco más durables, y parecen obras maestras a la generación que las lee. Tal fue esa *Astrea* tan célebre, que compuso D' Urfé al principio del siglo XVII, novela pastoral, infinitamente larga y aun más sosa, boscaje de hojas y de flores, en donde los hombres, cansados por los asesinatos y los robos de las guerras religiosas, vinieron a escuchar los suspiros y las delicadezas de Céladon. Tales fueron esas novelas de Mlle. Scudery, *El gran Ciro*, *La Clelia*, en donde la galantería exagerada, refinada y mesurada in-

troducida en Francia por las reinas españolas, las nobles disertaciones de la nueva lengua, las sutilezas del corazón y el ceremonial de la buena educación, se ostentaron como en los trajes majestuosos y en las envaradas reverencias del hotel de Rambouillet. Muchas obras han tenido ese linaje de mérito y hoy no son más que documentos históricos: por ejemplo, *La Euphues*, de Lily, la *Adone*, de Marini, el *Hudibras*, de Butler, las pastorales bíblicas de Gessner. No nos faltan hoy escritos semejantes, pero prefiero no citarlos; ved solamente que hacia 1806, «Mr. Esménard tenía en París reputación de ser un gran hombre», y contad tantas obras como han parecido sublimes en el principio de la revolución literaria de la que vemos hoy el final: *Atala*, *El último abencerraje*, los *Natchey* y varios personajes de Mad. de Staël y de lord Byron. Ahora, el primer estadio de la carrera ha sido franqueado, y desde la distancia a que estamos, distinguimos sin trabajo el énfasis y la afectación que los contemporáneos no veían. La célebre elegía de Millevoye sobre *La caída de las hojas* nos deja tan fríos como las *Messéniennes* de Casimiro Delavigne; es que las dos obras semiclásicas y semirrománticas convenían por sus caracteres mixtos a una generación colocada en la frontera de dos períodos, y su éxito ha tenido sólo la duración del carácter moral que manifiestan.

Varios casos muy notables demuestran con una perfecta evidencia cómo el valor de la obra aumenta y disminuye con el valor del carácter expresado. Parece que la Naturaleza haya establecido premeditadamente la experiencia y la contraexperiencia. Se pueden citar escritores que entre veinte obras secundarias han dejado una obra de primer orden. En uno y otro caso, el talento, la educación, la preparación, el esfuerzo, todo era semejante; sin embargo, en el primero ha salido del crisol una obra

vulgar; en el segundo, ha visto la luz una obra maestra. Es que en el primer caso, el escritor no había expresado más que caracteres superficiales y efímeros, mientras que en el segundo ha fijado caracteres durables y profundos. Lesage ha escrito doce volúmenes de novelas imitadas del español, y el abate Prevost veinte volúmenes de novelas trágicas o emocionantes; sólo los eruditos van a buscarlas, pero todo el mundo ha leído *Gil Blas* y *Manón Lescaut*.

Es que dos veces una casualidad feliz ha puesto bajo la mano del artista un tipo estable, en el que cada uno vuelve a encontrar los rasgos de la sociedad que le rodea o de los sentimientos de su propio corazón. Gil Blas es un burgués provisto de educación clásica, que ha atravesado las diferentes condiciones de la sociedad y hecho fortuna, de conciencia bastante elástica, un poco lacayo durante toda su vida, «un poco pícaro» en su juventud, que se acomoda a la moral del mundo; nada estoico, aun menos patriota atrapando su parte de tajada y mordiendo con vigorosos dientes en la tajada pública, pero alegre, simpático, nada hipócrita, capaz de hacerse justicia oportunamente, con veleidades de probidad, con un fondo de honor y de bondad, y acabando por la vida arreglada y honesta. Semejante carácter, medio en todas las cosas, semejante destino, tan diverso y contradictorio, se encuentran hoy y se encontrarán mañana como en el siglo XVII. Del mismo modo, en *Manón Lescaut*, la cortesana que es buena hija, inmoral por la necesidad del lujo, pero afectuosa por instinto, capaz a la postre de pagar con un amor igual al amor absoluto que por ella ha hecho todos los sacrificios, es un tipo tan visiblemente durable, que Jorge Sand en *Leone Leoni* y Víctor Hugo en *Marión Delorme*, lo han vuelto a poner en escena, invirtiendo los papeles o cambiando el momento. De

Foë ha escrito doscientos volúmenes y Cervantes yo no sé cuántos dramas y novelas, el uno con la verosimilitud de detalles, la minucia, la exactitud seca de un puritano hombre de negocios; el otro con la inventiva, el brillo, la insuficiencia, la generosidad de un español aventurero y caballeresco: queda del uno *Robinsón Crusoe* y del otro *Don Quijote*. Es que Robinsón es primeramente el verdadero inglés, forjado sobre los profundos instintos de su raza, visibles aún en el marinero y el labriego de su país, violento y rígido en sus resoluciones, protestante y bíblico de corazón, con esas sordas fermentaciones de imaginación y de conciencia que acarrean la crisis de la conversación y de la gracia; enérgico, obstinado, paciente, infatigable; nacido para el trabajo, capaz de desbrozar y colonizar continentes; es que el mismo personaje, además del carácter nacional, ofrece la más grande prueba de la vida humana y el resumen de toda la inventiva humana, mostrando al individuo arrancado a la sociedad humana y reducido a volver a encontrar por su esfuerzo solitario tantas artes y tantas industrias cuyos beneficios nos rodean, como el agua rodea a un pez, a todas horas y a placer.

De igual modo, en Don Quijote encontráis primeramente al español caballeresco y enfermo de espíritu, tal como ocho siglos de cruzadas y de sueños exagerados lo habían hecho, pero además uno de los personajes eternos de la historia humana, el idealista histórico, sublime, meditabundo, seco y maltratado, y a la vez, para robustecer la impresión, la pesadez sensata, positivista, vulgar y crasa. Os citaré aún uno de esos personajes inmortales, en los cuales una raza y una época se reconocen, y cuyo nombre constituye una de las palabras corrientes de nuestra lengua, el *Fígaro*, de Beaumarchais, especie de Gil Blas más nervioso y más revolucionario

que el otro. Y no obstante, el autor no era más que un hombre de talento; era demasiado fogoso de espíritu para crear, como Molière, almas vivas; pero un día pintándose a sí mismo con su alegría, sus expedientes, sus irreverencias, su valor, su bondad íntima, su verbo inagotable, ha pintado, sin pretenderlo, el retrato del verdadero francés, y su talento se ha elevado hasta el genio. La contraprueba ha sido hecha, y hay casos en que el genio ha descendido hasta el talento. Tal escritor que sabe poner en primer término y mover los más grandes personajes, deja, en su pueblo de figuras, un grupo de criaturas no visibles que, al cabo de un siglo, parecen muertas o chocantes, a quienes alcanza el ridículo, y que no inspiran interés más que a los anticuarios y a los historiadores. Por ejemplo, los enamorados de Racine son marqueses; por todo carácter tienen buenas maneras; el autor arreglaba sus sentimientos para no desconcertar a los petimetres; los hacía galantes; entre sus manos se convertían en muñecas de corte; aun hoy, los extranjeros instruidos no pueden soportar al señor M. Hippolyte y al señor Xipharés. Igualmente, en Shakespeare, los clowns ya no divierten y los jóvenes caballeros parecen extravagantes; hay que ser crítico y curioso de profesión para ponerse en su punto de vista; su juego de palabras repele; sus metáforas son ininteligibles; su galimatías presuntuoso es un convencionalismo del siglo XVI, como los parlamentos correctos son convenciones del siglo XVII. Son también personajes de moda; las apariencias y el efecto del momento predominan tanto en ellos, que el resto desaparece. Veis por esa doble experiencia la importancia de los caracteres profundos y durables, puesto que la falta de ellos rebaja al segundo término la obra de un gran hombre y la presencia de éstos eleva al primer término la obra de un talento menor.

Por eso, si se recorren las grandes obras literarias, se hallará que todas ellas manifiestan un carácter profundo y durable, y que su puesto es tanto más alto cuanto más durable y profundo es este carácter. Son resúmenes que presentan al espíritu bajo una forma sensible, tan pronto los rasgos principales de un período histórico, tan pronto los instintos y las facultades primordiales de una raza, tan pronto algún fragmento del hombre universal y esas fuerzas psicológicas elementales que son las últimas razones de los acontecimientos humanos. No necesitamos para convencernos de ello revisar las diversas literaturas. Os bastará notar el empleo que se hace hoy de obras literarias en historia. Por ellas se suple la influencia de las Memorias, de las constituciones y de los documentos diplomáticos, ellas nos muestran con una claridad y una precisión asombrosas los sentimientos de las épocas diversas, los instintos y las aptitudes de las diferentes razas, todos los grandes resortes escondidos, cuyo equilibrio mantiene las sociedades y cuyo desacuerdo trae las revoluciones. La historia positiva y la cronología de la India antigua son casi nulas; pero nos quedan sus poemas heroicos y sagrados y vemos en ellos su alma desnuda, quiero decir, la especie y el estado de su imaginación, la enormidad y el encadenamiento de sus sueños, la profundidad y la turbación de sus adivinaciones filosóficas, el principio interior de su religión y de sus instituciones. Considerad España al final del siglo XVI y al principio del XVII; si leéis *El Lazarillo de Tormes* y las novelas picarescas, si estudiáis el teatro de Lope, de Calderón y de otros dramaturgos, veréis surgir ante vosotros dos figuras vivas, el vagabundo y el caballero, que os mostrarán todas las miserias, todas las grandezas y toda la locura de esa extraña civilización. Cuanto más hermosa es la obra, más íntimos son los caracteres

que manifiesta. Se podría extraer de Racine todo el sistema de sentimientos monárquicos del siglo XVII, el retrato del rey, de la reina, de los infantes, de los cortesanos nobles, de las damas de honor y de los prelados; todas las ideas dominantes en aquel tiempo, fidelidad feudal, honor caballeresco, sujeción de antesala, urbanidad cortesana, abnegación de súbdito y de criado, perfección de maneras, imperio y tiranía de las conveniencias, delicadezas artificiales y naturales de lenguaje, de corazón, de cristianismo y de moral; en resumen, las costumbres y los sentimientos que componen los rasgos principales del antiguo régimen. Nuestras dos grandes epopeyas modernas, *La Divina Comedia y Fausto,* son el resumen de dos grandes épocas de la historia europea. La una muestra la manera con que la Edad Media ha mirado la vida; la otra enseña la manera con que nosotros la miramos. La una y la otra expresan la mayor verdad que hayan alcanzado dos espíritus soberanos cada uno en su tiempo. El poema de Dante es la pintura del hombre que, arrancado de este mundo efímero, recorre el mundo sobrenatural, el único definitivo y subsistente; sube a él conducido por dos potencias, el amor exaltado, que es entonces el rey de la vida humana, y la teología exacta, que es entonces la reina del pensamiento especulativo; su sueño, a turno horrible y sublime, es la alucinación mística, que parece entonces el estado perfecto del espíritu humano. El poema de Goethe es la pintura del hombre que llevado a través de la ciencia de la vida se hiere en ella, se hastía, vaga y camina a tientas y se establece por fin con resignación en la acción práctica, sin que jamás, entre tantas experiencias dolorosas y curiosidades insaciadas, deje de entrever, bajo su velo legendario, ese reino superior de formas ideales y de fuerzas incorpóreas en cuyo umbral se para el pensamiento

y en el que sólo pueden penetrar las adivinaciones del corazón. Entre tantas obras acabadas como manifiestan el carácter esencial de una época o de una raza, las hay que, por una coincidencia rara, expresan además algún sentimiento, algún tipo común a casi todos los grupos de la humanidad; tales son los salmos hebreos, que ponen al hombre monoteísta enfrente del Dios todopoderoso, rey y justiciero; la imitación que enseña el coloquio del alma tierna con el Dios afectuoso y consolador; los poemas de Homero y los diálogos de Platón, que representan la juventud heroica del hombre obrando o la encantadora adolescencia del hombre que piensa, casi toda esta literatura griega, que tuvo el privilegio de representar los sentimientos sanos y sencillos; Shakespeare, en fin, el mayor creador de almas, el más profundo de todos los observadores del hombre, el más clarividente de todos los que han comprendido el mecanismo de las pasiones humanas, las fermentaciones sordas y las explosiones violentas del cerebro imaginativo, los desequilibrios imprevistos del equilibrio interior, las tiranías de la carne y de la sangre, las fatalidades del carácter y las causas obscuras de nuestra locura o de nuestra razón. *Don Quijote, Cándido, Robinsón Crusoe,* son libros que tienen ese alcance. Las obras de esta especie sobreviven al siglo y al pueblo que las ha producido. Van más allá de los límites ordinarios del tiempo y del espacio; en todas partes donde se encuentra un espíritu que piense, son comprendidas; su popularidad es indestructible y su duración indefinida. Última prueba de la relación que liga los valores morales a los valores literarios y del principio que ordena las obras de arte debajo o encima unas de otras, según la importancia, la estabilidad y la profundidad del carácter histórico o psicológico que han expresado.

Nos queda por construir una escala semejante para el hombre físico y para las artes que le representan; quiero decir, la escultura, y en particular la pintura; por ese mismo método buscaremos primero cuáles son, en el hombre físico, los caracteres más estables, pues que son los más importantes.

Primeramente, es claro que el traje a la moda es un carácter muy secundario, cambia cada dos años, o, por lo menos, cada diez años. Lo mismo le sucede a todo traje en general; es una exterioridad y una decoración; se lo puede uno quitar en un decir Jesús; lo esencial en el cuerpo vivo es el mismo cuerpo vivo: lo demás es accesorio y artificial. Otros caracteres, que esta vez pertenecen al cuerpo mismo, son también de importancia mediocre; son las particularidades de la profesión y del oficio. Un herrero tiene los brazos distintos de los de un abogado; un oficial anda de diferente manera que un sacerdote; un aldeano que trabaja todo el día tiene otros músculos, otro color de piel, otro encorvamiento de espaldas, otra arruga en la frente, otro aire que el hombre de la ciudad, encerrado en los salones o en las oficinas. Esos caracteres, sin duda, tienen cierta solidez; el hombre los conserva toda la vida; una vez tomado el pliegue, persiste; pero un accidente ligerísimo ha bastado para producirlo y otro no menos ligero hubiera bastado para hacerlo desaparecer. Tienen por única causa un azar de nacimiento y de educación; cambiad al hombre de condición y de medio ambiente y hallaréis en él particularidades contrarias; el ciudadano educado como un aldeano tendrá el aspecto de un aldeano, y el aldeano criado como uno de la ciudad tendrá el aire de un ciudadano. La marca de origen que subsistirá después de

treinta años de educación, no será visible, si subsiste, más que para el psicólogo y el moralista; el cuerpo no conservará más que rasgos imperceptibles, y los caracteres íntimos y estables, que son su esencia, componen una capa mucho más profunda, a la que no atañen estas causas pasajeras.

Otras influencias que son preponderantes en el alma, no dejan más que una débil señal en el cuerpo; quiero hablar de épocas históricas. El sistema de ideas y de sensaciones que ocupaban una cabeza en tiempo de Luis XIV, eran totalmente distintas a las de ahora; pero el armazón corporal no se diferenciaba en nada; todo lo más, consultando los retratos, las estatuas y las estampas, podéis descubrir entonces una mayor costumbre de las actitudes mesuradas y nobles. Lo que más varía es la cara; una cara del Renacimiento, tal como la vemos en los retratos de Bronzino o de Van Dyck, es más enérgica y más sencilla que una fisonomía moderna; desde hace tres siglos, la multitud de ideas modificadas y mudables de que estamos llenos, la complicación de nuestros gustos, la inquietud febril del pensamiento, la exageración de la vida cerebral, la tiranía del trabajo continuo, han afinado e inquietado la expresión de la mirada.

En fin, si se toman períodos largos, se podrá descubrir cierta alteración de la cabeza misma; los fisiólogos que han medido los cráneos del siglo XII han hallado en ellos menos capacidad que en los nuestros. Pero la historia, que lleva un registro tan exacto de las variaciones morales, no comprende las variaciones físicas más que en globo y de una manera imperfecta, y es que la misma alteración del animal humano, enorme en lo moral, es muy insignificante en lo físico; una modificación imperceptible del cerebro hace un loco, un imbécil o un hombre de genio, una revolución social que al cabo de

dos o tres siglos renueva todos los resortes del espíritu y de la voluntad, no hace más que rozar los órganos principales, y la historia, que nos da la manera de subordinar los caracteres del alma unos a otros, no nos da el medio de subordinar entre sí los caracteres del cuerpo.

Tenemos, pues, que tomar otro camino, y aquí todavía nos conduce el principio de subordinación de los caracteres. Habéis visto que cuando más estable es un carácter, es más elemental; su duración tiene por causa su profundidad. Busquemos, pues en el cuerpo vivo los caracteres adecuados a los elementos, y para eso, recordad un modelo tal como los tenéis en vuestras salas de estudio. Aquí hay un hombre desnudo; ¿qué comunidad hay en todas las porciones de esta superficie animada? ¿Cuál es el elemento que repetido y diversificado se encuentra en cada fragmento del conjunto? Desde el punto de vista de su forma, es un hueso, surtido de tendones y revestido de músculos; aquí el omóplato y la clavícula; ahí el fémur y el hueso de las caderas; más arriba la columna de las vértebras y el cráneo, cada uno con sus articulaciones, sus cavidades, sus salidas, su aptitud para servir de punto de apoyo o de palanca, y esas espirales de carne retráctiles, que se aflojan y se estiran a turno, para comunicarle sus diversas posiciones y sus diferentes movimientos. Un esqueleto articulado es un revestimiento de músculos todos lógicamente encadenados, máquina sabia y soberbia de acción y de esfuerzo; ése es el fondo del hombre visible. Si ahora, considerándole, tenéis en cuenta modificaciones que la raza, el clima y el temperamento introducen en él blandura o dureza de los músculos, proporciones distintas de las diferentes partes, esbeltez o achaparramiento de la estatura y de los músculos, tendréis en la mano toda la contextura íntima del cuerpo, tal y como la toma el

dibujo o la escultura. Sobre el despellejado se extiende una segunda capa, común también a todas las partes, la piel con papilas temblorosas, vagamente ayudada por la red de pequeñas venas, vagamente amarilla por la igualdad del envoltorio tendinoso, vagamente enrojecida por la afluencia de la sangre nacarada al contacto de las redes de nervios, tan pronto lisa, tan pronto estriada, de una riqueza y de una variedad incomparable de tonos, luminosa en la sombra, palpitante a la luz, dejando ver por su sensibilidad nerviosa la delicadeza de la pulpa blanda y el renovar de la carne flúida, de la que es el velo transparente. Si, además de esto, reparáis las diferencias que la raza, el clima y el temperamento producen: si notáis cómo en el linfático, en el bilioso o en el sanguíneo se encuentra a veces tierna, floja, rosada, blanca, pálida, a veces firme, consistente, ambarina, ferruginosa, tendréis el segundo elemento de la vida visible, el que es del dominio del pintor y que sólo puede expresar el colorista. Estos son los caracteres íntimos y profundos del hombre físico, y no tengo necesidad de demostrar que son estables, puesto que son inseparables del hombre vivo.

§

A esta escala de valores físicos corresponde peldaño por peldaño una escala de valores plásticos. Siendo cosas iguales todas ellas, según que el carácter puesto de relieve en un cuadro o en una estatua sea más o menos importante, ese cuadro o esa estatua son más o menos bellos. Por eso en las capas inferiores encontráis esos dibujos, esas acuarelas, esos pasteles, esas estatuitas que en el hombre pintan, no el hombre, sino el traje, sobre todo el traje del día. Las revistas ilustradas están llenas

de ellas; son casi figurines; el traje se ostenta con todas sus exageraciones: cinturas de avispa, faldas monstruosas, peinados recargados y fantásticos; el artista no tiene en cuenta la deformación del cuerpo humano; lo que le place es la elegancia del momento, el brillo de las telas, la corrección de los guantes, la perfección del moño. Al lado del periodista de la pluma está el periodista del lápiz; puede tener mucho talento y mucho ingenio, pero no se dirige más que a un gusto pasajero; dentro de veinte años sus trajes estarán fuera de moda. Muchos bocetos de ese género que en 1830 estaban vivos, hoy no son más que históricos o grotescos. Un gran número de retratos, en nuestras exposiciones anuales, no son más que el retrato de un vestido, y al lado de los pintores del hombre están los pintores del muaré antiguo y del raso.

Otros pintores, aunque superiores a éstos, no pasan todavía de los grados inferiores del Arte, o más bien, tienen talento al lado de su arte; son observadores desorientados que han nacido para hacer novelas y estudios de costumbres, y que en vez de una pluma tienen un pincel en la mano. Lo que les choca son las particularidades del oficio, de la profesión, de la educación, el sello del vicio o de la virtud, de la pasión o de la costumbre: Hogarth, Wilkie, Mulready, bastantes pintores ingleses han tenido ese don tan poco pictórico y tan literario. En el hombre físico no ven más que al hombre moral; en ellos el color, el dibujo, la verdad y la hermosura del cuerpo vivo están subordinados. Para ellos, se trata de representar con formas, actitudes y colores, tan pronto la frivolidad de una dama a la moda, tan pronto el honrado dolor de un viejo administrador, tan pronto el envilecimiento de un jugador, veinte pequeños dramas o comedias de la vida real, todos instructivos o divertidos, casi todos destinados a inspirar buenos sentimientos o a corre-

gir descarríos. Hablando con propiedad, no pinta más que almas, espíritus, emociones; se apoyan tanto en eso, que exageran o envaran la forma; muchas veces sus cuadros son caricaturas, y siempre son ilustraciones, unas ilustraciones de un idilio de aldea o de una novela de hogar, que Burns, Fielding, o Dickens hubieran debido escribir. Las mismas preocupaciones les siguen cuando tratan de asuntos históricos; los tratan, no como pintores, sino como historiadores, para mostrar los sentimientos morales de un personaje y de una época, la mirada de lady Russell que ve a su marido condenado a muerte recibir piadosamente la hostia, la desesperación de Edith, la del cuello de cisne, que encuentra a Haroldo entre los muertos de Hastings. Su obra, compuesta de informaciones históricas y de documentos psicológicos, no es más que para los arqueólogos y los psicólogos, o al menos para los curiosos y los filósofos. Todo lo más hace el oficio de una sátira o de un drama; el espectador siente ganas de reír o de llorar, como en el quinto acto de una obra teatral. Pero a la vista no hay ahí más que un género excéntrico; es una usurpación de la pintura a la escultura, o mejor dicho, una invasión de la literatura en la pintura. Nuestros artistas de 1830, Delaroche en primer término, han incurrido, aunque menos gravemente, en el mismo error. La hermosura de una obra plástica es ante todo plástica, y un arte siempre se rebaja cuando dejando a un lado los medios de interesar que le son propios, toma los de otro arte.

Llego al gran ejemplo que reúne en sí a todos los demás: se trata de la historia general de la pintura, y en primer lugar de la pintura italiana. Una serie de pruebas y de contrapruebas demuestran durante quinientos años la historia pictórica de ese carácter que la teoría coloca como la esencia del hombre físico. En un momento

determinado, el animal humano, el armazón óseo revestido de músculos, la carne y la piel coloreadas y sensibles, han sido amadas y comprendidas por ellas mismas por encima de todo lo demás; es la gran época, las obras que nos han dejado pasan, a juicio de todos, por las más bellas; todas las escuelas van a buscar en ellas modelos y enseñanzas. En otras épocas, el sentimiento del cuerpo es a veces insuficiente, a veces mezclado con otras preocupaciones, subordinado a otras preferencias: son las épocas de infancia, de alteración o de decadencia. Por bien dotados que estén los artistas, no hacen entonces más que obras inferiores o secundarias; su talento se aplica mal; no han cogido o han cogido mal el carácter fundamental del hombre visible. Así, en todo el valor de la obra, es proporcional a la preponderancia de ese carácter; ante todo, para el escritor, se trata de hacer almas que vivan; ante todo, para el escultor y el pintor, se trata de hacer cuerpos que vivan. Conforme a este principio, habéis visto clasificar los períodos sucesivos del Arte. De Cimabué a Masaccio, el pintor ignora la perspectiva, el modelado, la anatomía; no entrevé el cuerpo palpable y sólido más que a través de un velo; la consistencia, la vitalidad, la estructura activa, los músculos motores del tronco y de los miembros no le interesan; en él los personajes son contornos y sombras de hombres, a veces almas glorificadas e incorpóreas. El sentimiento religioso domina al instinto plástico; presenta a los ojos símbolos teológicos en Tadeo Gaddi, moralidades en Orcagna, visiones seráficas en Beato Angélico. El pintor, detenido por el espíritu de la Edad Media, permanece y anda a tientas mucho tiempo en los umbrales del gran arte. Cuando entra él, es por el descubrimiento de la perspectiva, el estudio del relieve, de la anatomía; por el empleo del óleo con Pablo Uccello, Masaccio, Fra Filipo

Lippi, Antonio Pollaiuolo, Verrochio, Ghirlandajo, Antonello di Mesina, casi todos educados en un taller de orfebrería, amigos o sucesores de Donatello, Ghiberti y de los otros grandes escultores del tiempo, todos apasionados por el estudio del cuerpo humano, todos admiradores paganos de los músculos y de la energía animal, tan penetrados del sentimiento de la vida física, que sus obras, aunque defectuosas, rígidas y aquejadas de imitación servil, les asignan un puesto único y aun conservan todo su valor. Los maestros que los han superado no han hecho más que desarrollar los principios; la escuela gloriosa del renacimiento florentino los reconoce por sus fundadores. Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Miguel Angel, son sus discípulos; Rafael ha estudiado con ellos, y la mitad de su genio les pertenece. Ahí está el centro del arte italiano y del gran arte. La idea dominadora de todos esos maestros es la del cuerpo vivo, sano, enérgico, activo, dotado de todas las aptitudes atléticas y animales. «El punto importante en el arte del dibujo —dice Cellini— es el de hacer un hombre y una mujer desnudos.» Y habla con entusiasmo «de los huesos admirables de la cabeza; de los omóplatos, que cuando el brazo hace un esfuerzo, dibujan rasgos de efectos magníficos; de las cinco falsas costillas que, cuando el torso se inclina hacia adelante o hacia atrás, forman en derredor del ombligo unos huecos y unos relieves maravillosos». «Dibujarás —dice— el hueso que está colocado entre las dos caderas; es muy hermoso y se llama rabadilla o *sacro*.» Uno de los discípulos de Verrochio, Nanni Grosso, muriéndose en el hospital, rehusó el crucifijo común que le presentaban y se hizo traer uno de Donatello diciendo que «si no, se moriría desesperado; tanto le desagradaban las obras de su arte mal ejecutadas». Lucas Signorelli, habiendo perdido un hijo adorado, hizo desnudar

el cadáver y dibujó minuciosamente todos sus músculos: eran para él lo esencial del hombre, e imprimía en su memoria los de su hijo.

En este momento, sólo queda dar un paso más para terminar el hombre físico; hay que insistir más sobre la envoltura de la carne viva, sobre la suavidad y el tono de la piel viva, sobre la vitalidad delicada y variada de la carne sensible; Correggio y los venecianos dan el último paso: el arte se para. De aquí en adelante, su florescencia es completa; el sentimiento del cuerpo humano ha encontrado toda su expresión. Se debilita poco a poco: se le ve disminuir, perder una parte de su sinceridad y de su seriedad bajo Julio Romano, el Rosso, el Primaticio, y después degenerar en convención de escuela, en tradición de academia, en recta de taller. A partir de este momento, a pesar de la buena voluntad estudiosa de los Carracci, el Arte se altera, se convierte en menos plástico y más literario. Los tres Carracci, sus discípulos o sus sucesores, Dominichino, Guido, Guercino, el Baraccio, buscan los efectos dramáticos, los mártires ensangrentados, las escenas conmovedoras, las expresiones sentimentales. Las insulseces del sigisbeísmo y de la devoción se mezclan con las reminiscencias del estilo heroico. Sobre cuerpos atléticos y musculaturas agitadas veis cabezas graciosas y sonrisas beatas. Los aires y las travesuras del mundo se trasparentan en las Vírgenes soñadoras, en las bonitas Herodías, en las Magdalenas seductoras que impone el gusto del día. La pintura que decae trata de producir efectos que la ópera naciente va a expresar. El Albanense es un pintor de gabinete; Dolci, Gigoli, Sasso-Ferrato, son almas delicadas, casi modernas. Con Pedro de Cortona y Lucas Giordano, las grandes escenas de la leyenda cristiana o pagana se transforman en agradables mascaradas de salón; el artista no

es más que un improvisador brillante, divertido, a la moda; la pintura acaba al mismo tiempo que la música empieza, cuando la atención humana deja de considerar las energías del cuerpo para volverse hacia las emociones del corazón.

Si ahora consideráis las grandes escuelas extranjeras, encontraréis que su florecimiento y su excelencia han tenido por condiciones la dominación del mismo carácter, y que el mismo sentimiento de la vida física ha suscitado, más allá de los montes y en Italia, las obras maestras del Arte. Lo que distingue las escuelas entre sí, es que cada una de ellas representa un temperamento, el temperamento de su clima y de su país. El genio de los maestros consiste en hacer una raza de cuerpos; a título de ello, son fisiólogos, como los escritores son psicólogos; enseñan todas las consecuencias y todas las variedades del temperamento bilioso, linfático, nervioso y sanguíneo, como los grandes novelistas y los grandes dramaturgos muestran todos los contrastes y todas las diversidades del alma imaginativa, razonadora, civilizada o inculta. Habéis visto en los artistas florentinos el tipo alargado, airoso, muscular, de instintos nobles, de aptitudes gimnásticas, tal como puede desprenderse de una raza sobria, elegante, activa, de espíritu fino en su país seco. Os he mostrado en los artistas venecianos las formas redondas, ondulosas y regularmente desenvueltas, la carne amplia y blanca, los cabellos rojos o rubios, el tipo sensual, espiritual, feliz, tal como puede salir en un país luminoso y húmedo, entre italianos a quienes su clima acerca a los flamencos, y que son poetas en materia de voluptuosidad. Podéis ver en Rubens al germano blanco o descolorido, rosado o coloradote, linfático, sanguíneo, carnicero, gran comedor, el hombre de la región septentrional y acuática, de gran estatura, pero no pulimentado y de

forma irregular y desbordante, pletórico de carne, brutal y suelto de instintos, cuya pulpa blanda se colorea súbitamente por el aflujo de las emociones, se altera fácilmente por el contacto de las intemperies y se deshace horriblemente bajo la mano de la muerte. Los pintores españoles pondrán ante vuestros ojos el tipo de su raza, el animal seco, nervioso, de músculos firmes, endurecido por el aire de sus sierras y la quemadura de su sol, tenaz e indomable, hirviendo totalmente de pasiones comprimidas, ardiendo totalmente en un fuego interior, negro, austero y seco, entre los tonos encontrados de las telas sombrías y de los humos de carbón que de pronto se entreabren para dejar ver una rosa deliciosa, un color rojo vivo de juventud, de hermosura, de amor, de entusiasmo, que se ha abierto sobre mejillas en flor. Cuando más grande es el artista, más profundamente manifiesta el temperamento de su raza; sin darse cuenta, provee, como el poeta, de los documentos más fructuosos a la historia; extrae y amplía lo esencial del ser físico, como el otro extrae y amplía lo esencial del ser moral, y el historiador averigua por los cuadros la estructura y los instintos corporales de un pueblo, como adivina por las letras la estructura y las aptitudes espirituales de una civilización.

6

La concordancia es, pues, completa, y los caracteres traen consigo en la obra de arte el valor que ya tenían en la Naturaleza. Según que posean por sí mismos un valor más o menos grande, comunican a la obra su valor. Cuando atraviesan la inteligencia del escritor o del artista, para pasar del mundo real al mundo ideal, no pierden nada de lo que son; se vuelven a encontrar des-

pués del viaje los mismos que antes; son, como antes, fuerzas más o menos grandes, más o menos resistentes al ataque, capaces de efectos más o menos vastos y profundos. Ahora se comprende por qué la jerarquía de las obras de arte repite su jerarquía. En la cumbre de la Naturaleza están las potencias soberanas que señorean las otras; en la cumbre del Arte están las obras maestras que superan a las demás; las dos cimas están al mismo nivel, y las potencias soberanas de la Naturaleza se expresan por las obras maestras del Arte.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

COLECCION 70

LIBROS PUBLICADOS

1.—**Revolución y contrarrevolución,** Carlos Marx

2.—**La formación de los intelectuales,** Antonio Gramsci

3.—**La libertad en el arte,** Honor Arundel

4.—**Los grupos y el poder político en los Estados Unidos,** León Dion

5.—**Revolución en filosofía,** Howard Selsam

6.—**¿Es el comunismo una nueva etapa?,** Jacob M. Budish

7.—**Los Estados Unidos y América Latina,** Herbert Matthews

8.—**Materialismo militante,** Jorge Plejánov

9.—**Guerrillas y contraguerrillas,** William J. Pomeroy

10.—**Reforma o revolución,** Rosa Luxemburgo

11.—**Teorias económicas burguesas del siglo XX,** S. M. Firsoba-V. F. Tsaga

12.—**La CIA y el movimiento obrero,** George Morris

13.—**El comunismo,** L. Kniazeba

14.—**¿Qué es la filosofía?,** Howard Selsam

15.—**Clases y lucha de clases,** G. Glezerman-V. Smenov

16.—**El camino del poder,** Kautsky

17.—**El mecanismo de la vida,** Alejandro Popovsky

18.—**Carlos Marx y los primeros tiempos de la Internacional**, Franz Mehring

19.—**Sindicalismo y marxismo**, Jorge Plejánov

20.—**Las raíces de la religión**, A. D. Súyov

21.—**La dialéctica en psicología**, Alberto L. Merani

22.—**Hombre y evolución**, John Lewis

23.—**Literatura, filosofía y marxismo**, Máximo Gorki-A. A. Zhdánov

24.—**Defensa y desarme**, R. Bolton

25.—**Cómo hicimos la revolución de Octubre**, León Trotsky

26.—**La Ciencia**, B. M. Kédrov

27.—**Crítica de la filosofía del Estado de Hegel**, Carlos Marx

28.—**La Revolución Francesa**, Thorez-Duclós-Politzer-Peri

29.—**Manuscritos económico-filosóficos de 1844**, Carlos Marx

30.—**Recuerdos sobre Lenin**, Clara Zetkin

31.—**El incendio del Reichstag**, Jorge Dimitrov

32.—**El origen de la vida**, Oparin

33.—**"El Capital" de Marx y el capitalismo**, G. Bagaturia

34.—**Etica y progreso**, H. Selsam

35.—**El papel del individuo en la historia**, Jorge Plejánov

36.—**El hombre y la cultura**, A. N. Leontiev-R. Garaudy

37.—**Para leer "El Capital"**, F. Engels

38.—**Introducción a la cibernética**, A. V. Jramoi

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
QUITO

39.—**Ciencias humanas y dialéctica,** Marcel Prenant, Henry Wallon

40.—**El marxismo y los caminos del porvenir,** Waldeck Rochet

41.—**La carrera económica USA-URSS,** Víctor Perlo

42.—**El modo de producción asiático,** Jean Chesneaux y otros

43.—**La Revolución Francesa y el Imperio de Napoleón,** A. Z. Manfred-A. F. Smirnov

44.—**Problemas filosóficos de la física contemporánea,** S. Meliujin

45.—**Marx y los sindicatos,** A. Losovski

46.—**Arte, literatura y prensa,** V. I. Lenin-Mao Tsé tung

47.—**Hipótesis y verdad,** V. P. Kopnin

48.—**Práctica social y teoría,** Guy Besse

49.—**Retrato de Camilo Torres,** Horacio Bojorge y otros

50.—**Escritos filosóficos y políticos,** Marqués de Sade

51.—**El socialismo anterior a Marx,** Babeuf, Saint Simon y otros

52.—**Los procesos de hominización,** H. Vallois, A. Vandel

53.—**Materialismo dialéctico y lógica dialéctica,** A. G. Spirkin

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1
QUITO

Este libro se terminó de imprimir el día 24 de julio de 1969 en los talleres de **"La Impresora Azteca", S. de R. L.,** Avenida Poniente 140, Nº 681, Colonia Industrial Vallejo. — México, 16, D. F.

Fecha de edición: 31 de julio de 1969.
Se imprimieron: 5,000 ejemplares.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PRINCIPIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

la naturaleza de la obra de arte

HIPOLITO TAINE

Las concepciones de los clásicos de la filosofía del arte no pueden ser menospreciadas en estos tiempos de búsqueda de nuevas tendencias y nuevas vías por parte de los artistas. Hipólito Taine es un verdadero creador de un método de análisis y crítica de la obra de arte. "El punto de partida de este método —nos dice el autor— consiste en reconocer que una obra de arte no está aislada, y por consecuencia, en buscar el conjunto de que depende y que la explica."

Las ideas que informan al método que con claridad nos define Taine, sin duda responden a una concepción filosófica global según la cual "el estudio de las condiciones externas se halla al servicio de una imagen histórica donde cada uno de los hechos de una esfera cultural en un período determinado se encuentra en estricta correspondencia formal con los hechos de las demás esferas de la misma época".

Este radical positivismo determinista puede considerarse totalmente superado a la luz de los consolidados avances de la filosofía contemporánea, y, por lo tanto, también se enfrenta con las nuevas concepciones en cuanto al análisis y comprensión de la obra de arte. Sin embargo, se hace difícil considerar que las aportaciones de Taine carezcan de interés en nuestra hora.